

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

## ლ ე ქ ს მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა

გიორგი ლეონიძისადმი მიძღვნილი  
ლექსმცოდნეობის მეოთხე  
სამეცნიერო სესია  
(მასალები)

3



თბილისი  
2010

UDC(უაკ) 821.353.1.09-1

**რედაქტორი**

თამარ ბარბაქაძე

**კომპიუტერული უზრუნველყოფა**

თინათინ დუგლაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი, 2010

მერაბ კოსტავას ქ. 5

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ტელ. 99-53-00; E-mail: [litinst@litinstituti.ge](mailto:litinst@litinstituti.ge)

ISSN 1987-6823

## ლეონიძისეული საგანძური

გასული საუკუნის სამოციანი წლების დამდეგს, როდესაც „ნატვრის ხის“ ნოველების გამოქვეყნება დაიწყო, ქართველმა მკითხველმა თავიდან აღმოაჩინა XX საუკუნის დასაწყისის გარე-კახეთი, პატარა, მამით დაობლებული ბიჭო-გოგიას თვალით დანახული.

„ნატვრის ხემ“ განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოაჩინა, რამდენი რამ იყო გამოძერწილი გიორგი ლეონიძეში სწორედ იმ წლებით, მისი პატარძელით, ახალსოფელით, სადაც იგი მამიდამ წაიყვანა სასწავლებლად, იმ ადამიანებით, იმ ურთიერთობებით — იმ სისათუთითაც და იმ სუსხითაც, რომელსაც აგრძნობინებს ხოლმე ცხოვრება მამით დაობლებულ პატარა ბიჭს.

როდესაც გიორგი ლეონიძის ბავშვობის წლებზე გვინდა შევიქმნათ წარმოდგენა, ალბათ, უმჯობესია, მისსავე მოგონებებს მივუბრუნდეთ. აი, ერთი ამონაწერი მისი ავტობიოგრაფიიდან:

„დავიბადე გარე-კახეთში (დაზუსტებული მონაცემებით, გიორგი ლეონიძე 1897 წლის 27 დეკემბერს დაიბადა — ზ.ა.), ჩემი სამშობლო სოფელი პატარძელი, მართლაც, ივრის ხეობის თვალის: მაღალი მდებარეობა, საღი ჰავა, მშვენიერი წყაროები, განთქმულია მისი გემრიელი პური.

...ორი სიტყვა ჩემი გვარისათვის: ჩვენ, ლეონიძეები, მოსულები ვართ პატარძელში და არა მკვიდრნი. ჩვენ, როგორც ყველა ლეონიძე, ვართ შავშეთიდან, განთქმულ ტბეთის ტაძართან ახლოს, 5-6 კილომეტრის მანძილზე.

მამაჩემი ნიკოლოზ სიმონის ძე ლეონიძე (1864-1901) მე არ მახსოვს, რადგან წლინახევრის დავობლებულვარ. მე დედაჩემის, სოფიო ნიკოლოზის ასულ გულისაშვილის (1864-1936), კალთაში აღვიზარდე.

...მამაჩემი დიდი პოეტური ბუნების მქონე ადამიანი ყოფილა და მწერლობის დიდი მოტრფიალე. იგი სწავლობდა გორის საოსტატო სემინარიაში ვაჟასთან, ბაჩანასთან ერთად. სოფრომ მგალობლიშვილი და შიო მღვიმელი თავის მოგონებებში ახსენებენ მას, როგორც ვაჟას დიდ მეგობარს — ერთად კითხულობდნენ, ერთად თევზაობდნენ, ერთად კრივობდნენო.

...მამაჩემი „აკაკის წრის“ წევრი წევრი ყოფილა გორში. 1886-1887 წლებში დაასრულა გორის სამასწავლებლო სემინარია და ხალხოსანთა ასპარეზზე დაიწყო მოღვაწეობა. ის ჯერ მთიულეთში მასწავლებლობდა (სოფელი ღუდა) მერე — ქვემო ჭალაში (ქარ-

თლი), შემდეგ — თავის პატარძელში. გაზეთი „ივერია“ მას აღნიშნავს, როგორც საუკეთესო მამულიშვილ მასწავლებელს, რომელიც ხშირად თავის ხარჯზე აჭმევდა მოწაფეობას, მონაწილეობდა წარმოდგენებში სოფლად — იგივე „ივერია“ მას „ჩინებულ“ ამსრულებელს ეძახის. მაგრამ მთავარი მისი სიყვარული იყო ქართული მწერლობა. ნიკო ლეონიძემ თვითონაც სცადა კალამი ბელეტრისტიკაში; როგორც ჟურნალ „თეატრის“ ფოსტა გადმოგვცემს, მასზე იმედებს ამყარებდნენ... ნიკო ლეონიძე ჯერ ისევ ახალგაზრდა, 39 წლისა, გარდაიცვალა პატარძელში, სადაც მარხია.

...ოჯახის გაძლოლა დედამ ითავა და შავკაბოსანმა იმდენი მოიმეცადინა, რომ ხუთივე შვილი აღგვზარდა (დედაჩემზე მაქვს დაწერილი — „პოეტის დედა“, „პატარა ქვაო პატარძელში“, „ფორთოხალა“).

დედაჩემის კეთილი ხასიათი დღესაც განთქმულია მთელს გარე-კახეთში და ყოველთვის მაგალითად მოჰყავთ. საოცარი პურადი დიასახლისი იყო. პირველი ლექსი, რაც მან დამასწავლა, იყო:

ნეტავი ჩემი სასხლე მალლა მთასზედა ამეგო,  
გამვლელ და გამომვლელისთვის ყოველდღე კარი გამელო,  
რაც მემოვა და მეპოვა, სულ ღარიბებზე გადმეგო.

საოცრად უყვარდა ბუნება და ბევრი რამ აუხსნია ჩემთვის ბუნების ცხოვრებიდან.

...ნინოწმინდის დეკანოზის ასული — დედაჩემი — შინგაზრდილი ქალი იყო. სკოლაში არ მიეცათ, მაგრამ საიდან ჰქონდა ამდენი ცოდნა, მაგალითად, მშობლიურ ლიტერატურისა, დღესაც არ ვიცი. პირველად მან ჩამინერგა სიყვარული ჩვენი მწერლობისა და ჩვენი ისტორიისა. როდესაც იგი და მისი და მაიკო მოჰყვებოდნენ ერეკლეს ამბებს, მარიამ დედოფლის და ბაგრატიონების გადასახლებას რუსეთში, მე დიდხანს მეგონა, რომ ისინი ჩვენი ნათესავები იყვნენ. ისე მღელვარებით გადმოგვცემდნენ მათს ამბებს. არც მამიდები იყვნენ დაშორებულნი მწერლობის ინტერესებს: უფროსი, მარიამი, ილია ჭავჭავაძის ოჯახში დადიოდა ხშირად, როგორც ოღლა ჭავჭავაძის მამის, თადეოზის, ნათლული; უმცროსი, ტასო, გატაცებული იყო დიდტანიანი მოთხრობების წერით. საერთოდ, ჩვენს ოჯახში ლიტერატურის სიყვარულის ტრადიციები საკმაოდ იყო განმტკიცებული“ („გიორგი ლეონიძე“ 2001: 118-120).

გიორგი ლეონიძის ლექსებიდან და კიდევ უფრო მისი ნატვრის ხიდან“ კარგად ჩანს, რა იშვიათი უცთომლობით გრძნობდა იგი კახური სოფლის კოლორიტს — პეიზაჟის, ხასიათების, ურთიერთობების განუმეორებელ დეტალებში გაბნეულს.

არის ნაწარმოებები, რომელთა სიუჟეტური ქარგა უკვე თავისთავად მოიცავს რაღაც ინტრიგას: სიტუაციები მოულოდნელ სი-

ურპრიზებს გვპირდებიან და პერესონაჟები კი – უეცარ ფერისცვალებას. ამ მოლოდინით ატაცებულნი, ჩვენც ნრფელი ინტერესით მივყვებით მონათხრობს; შემდეგ, როდესაც ჩვენი ცნობისწადილი უკვე დაკმაყოფილებულია, ვხურავთ წიგნს და, როგორც წესი, აღარც ვუბრუნდებით მას...

„ნატვრის ხეში“ ყველაფერი პირიქითაა: ხასიათები უკვე გამოძერწილია, ურთიერთობანი — საუკუნეობით დადგენილი, კონფლიქტები — ისევ და ისევ, ამ, ტრადიციული გარე-კახური სოფლის ჩარჩოს არგაცდენილი... მაგრამ — რა ხასიათები?! რა ურთიერთობები?! რა კონფლიქტები?! და, აქვე დავამატებ — რა ენა და რა იუმორი!

არ შემიძლია აქვე ერთი ერთი პატარა ილუსტრაცია არ მოვიხმო. ამასთანავე, სრულიად გამიზნულად, არ ვიხსენებ „ნატვრის ხის“ ქრესტომათიულად ცნობილ პორტრეტებს (მათ პოპულარობას, გულწრფელნი თუ ვიქნებით, თენგიზ აბულაძის კინოფილმმაც შეუწყო ხელი). ისეთ ჩანახატს შეგახსენებთ, მრავლად რომაა გაბნეული გიორგი ლეონიძის ამ არაჩვეულებრივ ავტობიოგრაფიულ წიგნში და „ნატვრის ხის“ გაუნელებელ ხიბლს რომ განაპირობებს.

„ღვინჯუადანაა“ ეს პორტრეტი, სტუმართა ჩამონათვალშია „სასხვათაშორისოდ“ ჩახატული:

„ტყავის ფეშტემალაფარებული ელამი კალატოზი ყიჭალა, სულ მთვრალი! კედელს რომ ამოიყვანდა, უეცრივ ზემოდან ჩამოსდახებდა: „მეცათო!“ და მართლაც ნავაგლახევი კედელი ან პირდაპირ წამოვიდოდა, ან გვერდზე გადმოინგრეოდა.

სოფელი მაინც მაღლიერი იყო ყიჭალასი: — სხვა არც მაგ სიკეთეს გვიზამდაო!“ (ლეონიძე 1962: 129).

ყიჭალას გახსენებაზე — საგანგებო გამოკვლევა შეიძლება დაინეროს „ნატვრის ხის“ სახელთა პოეტიკაზე. მაგრამ, მოდით, ჯერ ნუ დავტოვებთ ღვინჯუას პურ-მარილიან სახლში გამართულ ნათლობას და მისი სტუმრების ჩამოთვლას მივყვით. ყიჭალა უკვე ვახსენეთ. ახლა დანარჩენები?

თავად გოგლა (რალაც „თავისით ჩაჯდა“ აქ გიორგი ლეონიძის მოფერებითი სახელი და აღარ გადავასწორებ) ასე იწყებს თავის „მემორიალურ ნუსხას“:

„ვინლა არ იყო ნვეული? ვინ არ გინდა, ისიც სულ გასახელებული ხალხი, ნათლობის სახელი თითონ რომ აღარ ახსოვდათ!“ (ლეონიძე 1962: 129).

აი, მერე იწყება ჩამოთვლა, თუ უფრო ზუსტი ვიქნები – ჩამოთვლა-დახასიათება. და კიდევ ერთი დაზუსტება, სწორედ სახელთა პოეტიკასთან დაკავშირებით: ის, ავტორისეული, სხარტი, სახასიათო მონასმი (სულ ორიოდე შტრიხით რომ წარმოგვისახავს „სუფ - რის წევრის“ პორტრეტს), უმეტეს შემთხვევაში, ასრულებს ან აგ -

რძელებს იმ „პირველად დახასიათებას“, რაც უკვე აკუმულირებულია მეტსახელის მეტაფორაში. აბა დააკვირდით: ჩამონათვალი ყველაზე პატივსაცემი სახელებით იწყება: დევკაჟი, ფოლადგულა, ნათლია მგლებარი... შემდგომ ამისა, ერთგვარი „სიჭრელა“ (იმ სოციუმისსავე კრიტიკიუმებით, ცხადია) — „მუშტრის ავთვალდაკრული მენვრილმანე ჩანჩუხა“; „სოფლის დალაქი, თავბერა, მიკვირია კაცი...“; „თავანკარა კაცი, — გუთნიდედა თარიმანი“; „ტროყია — მეტყუურე, — ანუ ტყის მცველი, გაურანდავი კაცი, თვალხუჭია...“; „მეშუშე კლიკო, — შემპარავი, ავის მდომი...“; „ენამდინარი, ლეჭია მეველე — ყრუჩა...“; „თოხიტარა — ნალევა კაცი, უდღეურა, უფრთიანო, უვარსკვლავო!“; „ღობემძვრალა, ასკინკილა, ნიპრუა, — ნაცარნაყრილი, გაბათილებული ცალკე სიღარიბისა, ცალკე აშარი ცოლისაგან“; „მელორ-ხბოვე — ცხვირგატეხილი ბაჭყურა“; „უენო, უტყვი კოსინე — ძეძვის მჭრელი...“.

„და განა ვინგინდავინ ან ყველავინმე? — განაგრძობს ავტორი, — არა, სულ ნარჩევი, დარბაისელი ხალხი! — რუმბია, ყლარტია, ბოტი, ბანჯურა, ლაჩინა, ხლართია, ზაქუტა, ოდოჭა, ფუმფლა, ყლინნო, ქვიშრაფა, ლინტალა, ბატატა, ხინვა, ყბალია, ტარაკუჭა, ლოპო, ნვერიკაზმია, ლიტრიძირი!“ (ლეონიძე 1962: 131).

მეტსახელთა ამ მარგალიტებიდან ერთიც რომ არ იყოს საკუთრივ ლეონიძისეული, ქართველი მკითხველი მაინც სამარადჟამო მოვალე იქნებოდა გოგლასი ამ იშვიათი განძის შემონახვისათვის.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს სიტყვით ტკბობა, გნებავთ — თრობა, გიორგი ლეონიძეს მხოლოდ როგორც მხატვარს როდი ახასიათებდა; ეს იყო მთელი მისი ცხოვრების გატაცებისა და ინტერესის საგანი და ამის საუკეთესო დასტური გახლავთ მისივე ძიებანი ონომასტიკის, ტოპონიმიკისა და, საზოგადოდ, ლექსიკოლოგიის სფეროში „ნამცვრევის“ პოეტური სახელით გაერთიანებული (იხ. გიორგი ლეონიძე „ნამცვრევი“, თბ, გამ-ბა „ინტელექტი“, 2000 წ.).

ნიშანდობლივია ამ წერილთაგან ერთ-ერთის, „ქართული სახელების დასაწყისი: „უპირველესად, რამ გამაბედინა, რამ მაიძულა მეზრუნა ამ საქმისათვის, — ე.ი. მეჩხრიკნა, მეძებნა, მეთვალეიერებინა, ამესახა, ამეკრიფა ის „ქართული სახელები“, ქართული „სახელწოდებანი“, რომლებიც შექმნა, წარმოაჩინა ჩვენმა სინამდვილემ, ჩვენმა ისტორიამ, ჩვენმა ცხოვრებამ, სახელები, რომელთაც ატარებდნენ ჩვენი წინაპრები და რომელნიც, დღეს შეიძლება ატაროს ქართველმა, ნაცვლად იმ უმართებულო, უმვერი, უჯერო და საჩოთირო სახელებისა, რომელნიც ასე უზრუნველად და უცნაურად ვრცელდება ჩვენში“ (ლეონიძე 2000ა: 820).

ალბათ, ამიტომაც, რომ სულხან-საბასადმი მიძღვნილი ლეონიძისეული ლექსის ერთი სტროფი ყოველთვის გვიტოვებს მეორე ადრესატის შეგრძნებას და, ვგონებ, მე არა ვარ ის ერთადერთი

მკითხველი, ვინც საბას დიდებული ფიგურის ზურგსუკან თავად ავტორს ხედავს:

.....  
და როს ღრუბელი გულს გიბნელებდა,  
სამშობლოს ცაზე გამოხლართული,  
შენ სამკურნალო ბალახებით  
მოგიკრეფია სიტყვა ქართული...  
(ლეონიძე 2000: 165)

„ნატვრის ხის“ პორტრეტების გალერეა ადამიანური ხასიათების სრულ დიაპაზონს მოიცავს — შესაძლოა, ეს იდეა არც იდო ავტობიოგრაფიული ნოველების თავდაპირველ ჩანაფიქრში, მაგრამ ხასიათების ამ მრავალფეროვნებამ და სიმდიდრემ ერთი გარეკახური სოფელი, „მთელი დუნის“, მთელი უკიდევანო ქვეყნიერების პატარა მოდელად წარმოსახა — თავისი ბრძენებითა და შერეკილებით, თავისი ტრადიციის ბურჯებითა და ანარქისტებით, თავისი ცას მიჩერებული იდეალისტებითა და მინას ჩაბლაუჭებული რეალისტებით ...

მაგრამ, ეს მხოლოდ ერთი ხედია „ნატვრის ხის“ კენწეროდან გაშლილი თვალსაზრისი და, ვგონებ, არც თუ მთავარი. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ლეონიძისეული სოფელი, მაინც თვითკმარი ცხოვრებით ცხოვრობს, თავისი ფასეულობებით, თავისი ადათით, თავისი დღესასწაულებითა და დრამებით... ერთნი ნელმაგარნი არიან, მეორენი შეჭირვებულნი, მაგრამ არცერთ მათგანს სხვაგან ცხოვრება არ წარმოუდგენია – სამყარო მათთვის ამ სოფლის შემოგარენითაა შემოსაზღვრული...

ერთი ნოველა „ნატვრის ხეში“ მოგვითხრობს ამ საუკუნეობით შექმნილი ერთობლიობიდან ამოვარდნილი „უძლები შვილის“ ისტორიას:

„ორმოც წელიწადზე მეტი იყო სოფლიდან თბილისში მეეტლედ გაქცეული იაგორა და ერთხელაც არ გახსენებია სოფელი“ (ლეონიძე 1962: 50). ასე იწყება „მეეტლე იაგორა“ — ერთ-ერთი ყველაზე სევდიანი ამბავი „ნატვრის ხეში“ მონათხრობთაგან.

დაუბრუნდა გაციებულ მამისეულ კერას ქალაქის „უცხო მშვენებებს“ დახარბებული „უძლები შვილი“. მაგრამ, ვაი რომ, გვიანი აღმოჩნდა ეს დაბრუნება — იმიტომაც, რომ გლეხური გარჯის გემოც დაკარგა და უნარიც, მაგრამ, კიდევ უფრო იმიტომ, რომ რაღაც უცხო სენი, რაღაც ცთუნება ერთთავად ღრღნის მის სულს, არ ასვენებს, ძილს უფრთხობს, აფორიაქებს, ბოლოს კი – სიცოცხლეს გამოასალმებს:

„— ახ, ვერა ვძლებ უქალაქოდ, იქაურ სინათლეს ვენაცვალე! კაციც ის არის, ვინც ქვაფენილი გამოიგონა! ვერა, ვერ ვიტან აქა-

ურ ტალახს, აქაურ სიბნელეს! ქათმებთან ერთად როგორ დავი-  
ძინო? მარტო ვარ... მომწყინდა... შინ რა მინდა... თუ არა და ციხეში  
წავალ, იქ, ხალხში მაინც ვილაპარაკებ..." (ლეონიძე 1962: 52).

ჩვენი ციხეები დღემდე სავსეა ასეთი „იაგორებით“. თუ აქ ვი-  
ტყვით, რომ „ნატვრის ხის“ ჩრდილქვეშ მოთხრობილმა პატარა ამ-  
ბავმა, ჩვენი ქვეყნისათვის XX საუკუნეში ერთი ყველაზე მტკივნე-  
ული პრობლემა ასახა და ათასობით ადამიანის ხილული თუ უხი-  
ლავი დრამის სათავეები დაგვანახა, — ალბათ, ზეანეულად იჟღე-  
რებს. მაგრამ, ეს მართლა ასეა!

„ნატვრის ხე“ წარსულის აჩრდილების მოხმობაა. გარდასულნი  
აქ რიგ-რიგობით გამოიკვეთებიან ხსოვნის ბურუსიდან, რათა თა-  
ვიანთი უბირი და ტანჯული ცხოვრება გაითამაშონ, - წერდა თამაზ  
ბიბილური, — ჩითისკაბიანები, თავშალიანები, ფარაჯიანები, ტყა-  
პუჭებიანნი, ქალამნიანნი, უცნაურად რომ გაპარულან, უნანებ-  
ლად რომ დაუტოვებიათ აკვანი და ჯარა, ბოსტანი და თონე, ვენა-  
ხი და მინდორი, დამინებულეები, უღმერთო ჯაფით დანრეტილები...  
ჩვენ უნდა ყველა მათგანის ცხოვრება თავიდან ბოლომდე ვნახოთ,  
უფრო სწორად კი — მიმწუხრი, შემოდგომა მათი ცხოვრებისა...“  
(„გიორგი ლეონიძე“ 2001: 393).

ისე მგონია, თამაზ ბიბილური, როგორც ძალზედ ფაქიზი პრო-  
ზაიკოსი, გუმანით ჩახვდა გიორგი ლეონიძის ლირიკული პროზის  
„სტიქიურ ისტორიზმს“.

მისი პოეზიის ისტორიზმს რომ ჩავუკვირდეთ — მკაფიოდ  
გამოკვეთილი კონცეფციითა და „პანთეონით“, სადაც ისტორიულ  
მოვლენათა და პიროვნებათა შეფასებისას (საკმარისია თუნდაც  
გიორგი სააკაძის ლეონიძისეული შეფასების ევოლუციას მივადევ-  
ნოთ თვალში), ჩვენ არა მხოლოდ გმირული წარსულის მეხოტბეს,  
არამედ ამ წარსულის მკვლევარსაც ვხედავთ, რომელსაც, დროთა  
განმავლობაში, ესა თუ ის თავისი მიმართება შეუძლია შეცვალოს  
კიდეც და აღიარებულ ისტორიულ სტერეოტიპებსაც დაუპირის-  
პირდეს... მაგრამ, ყოველივე ამის მიღმა — ზეატაცებულ პათოს-  
შიც და „ქართლის ცხოვრების“ თვალებგაფართოებულ მკითხ-  
ველშიც, ხედავთ სწორედ იმ „სულის მარგებელი სალამოებით“  
ნაზარდ ყმანვილს, რომელსაც, დედის მონათხრობით გულდათუთ-  
ქულს, რუსეთს ადგილმიჩენილი ბაგრატიონები სისხლით ნათესა-  
ვები ჰგონია...

სამშობლოს ისტორიული ბედუკუღმართობის მძაფრი თანა-  
განცდა გიორგი ლეონიძის პოეტურ სტრიქონებს თვითმხილველის  
დამაჯერებლობას აძლევდა. როდესაც მის პროზაზე ვლაპარა-  
კობთ, აქ ისევ და ისევ „ნატვრის ხის“ ერთ-ერთი ყველაზე კეთილ-  
შობილი პერსონაჟი, სოფლის ბავშვების მოძღვარი, ჩორეხი გვახ-  
სენდება: „სამშობლოს ბედით მუდამ მჭმუნვარე, ჭირნანახი, სევ-



დით გულდაღამებული, მხოლოდ წარსულის ტრფიალი...“; ის ჩორეხი — „წარსულით რომ სუნთქავდა“, რომელსაც „ქართლის ჭირი“ ღრღნიდა, ვითარც მოურჩენელი სენი და რომელიც „თვალ-ნათლივ ხედავდა საქართველოს ჭრილობებს“ („ჩორეხი“). აი, კიდევ ერთი თემა ლეონიძის შემოქმედების მომავალ მკვლევართათვის — ავტორისა და მისი პერსონაჟების სულიერი ნათესაობის კვლევა...

#### **დამონეგანი:**

**ლეონიძე 1962:** ლეონიძე გ. „ნატვრის ხე“. თბ.: „ნაკადული“, 1962.

**„გიორგი ლეონიძე“ 2001:** „გიორგი ლეონიძე“ — საიუბილეო კრებული (შემდგენელი — თამარ ბარბაქაძე). თბ.: „საარი“, 2001.

**ლეონიძე 2000:** ლეონიძე გ. „საქართველოს ცრემლები“. ლექსები (შემდგენელი ნესტან ლეონიძის მიერ). თბ.: 2000.

**ლეონიძე 2000ა:** გიორგი ლეონიძე, ერთტომეული, (შემდგენელი — იზა ორჯონიკიძე). თბ.: გ. ლეონიძის სახ. ლიტერატურის მუზეუმის გამ-ბა, 2000.

**ლეონიძე 2008:** გიორგი ლეონიძე, „ნატვრის ხე“ (პოეზია, პროზა). ელ. კომორიძის კომენტარებისა და ლექსიკონის თანდართვით, თბ.: „ნაკადული“, 2008.

„მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს...“

გიორგი ლეონიძის წმინდა და მართალი ლექსი ადვილად იპყრობს მკითხველისა თუ მსმენელის გონებასა და ემოციას. პოეტის მეტაფორები ორიგინალურია და, ამავე დროს, ეროვნული მწერლობისა და ქართული ხალხური პოეზიის სახეობრივი აზროვნებით არის შთაგონებული.

გიორგი ლეონიძე — პოეტი და გიორგი ლეონიძე — ქართული ლექსის მკვლევარი ისე ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს, რომ მისი პოეზიის ინტერპრეტაციისას ლექსი და კონკრეტული მეტაფორა ხშირად ერთმანეთის ამხსნელ-დამაზუსტებლად გვევლინება.

გიორგი ლეონიძის ლექსის შესწავლა ჰერმენევტიკისა და რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ახლებურად წარმოგვიდგენს პოეტის რეციპიენტს — მკითხველს, დამკვირვებელს. მით უფრო, თუ ეს დამკვირვებელი, მკითხველი, ერთი მხრივ, პოეტი იქნება, მეორე მხრივ, პოეტი და ლექსის მკვლევარი და მესამე — პროფესიონალი ლექსმცოდნე. ვგულისხმობთ: არჩილ სულაკაურს, ემზარ კვიციანიშვილსა და აკაკი ხინთიბიძეს. საანალიზოდ კი კონკრეტულ მხატვრულ სახეს „მიმინოს“ მეტაფორას მივმართავთ.

ვფიქრობ, პოეტის, პოეტ-მკვლევრისა და ლექსმცოდნის განცდილი და ნააზრევი „მიმინოს“ მხატვრული სახის ინტერპრეტაციისას, საკუთარ განმარტება-დაკვირვებასაც გავამჟღავნებთ „შეგრძნებისა“ თუ „შენიშვნის“ სახით. პოლ რიკიორი ნარკვევში „მეტაფორა და ჰერმენევტიკის ძირითადი პრობლემა“ (1972) აღნიშნავდა: „მეტაფორა განიხილება არა როგორც მხოლოდ „გრძნობადი“ ოპერაცია, არამედ როგორც სინთეზური კონსტრუქცია, „სემანტიკური მოვლენა“, რომელსაც გამოარჩევს არა იმდენად ლინგვისტური სტატუსი, რამდენადაც — ავტორის მიერ პროვოცირებული უნიკალური კონტექსტუალური ღირებულება“ (რატიანი 2008: 121).

არჩილ სულაკაურის ლექს-ინტერპრეტაციას გიორგი ლეონიძის პოეზიის არსის გასაგებად, ემზარ კვიციანიშვილის წიგნს „ქართული სიტყვის ბაზიერს“ და აკაკი ხინთიბიძის მცირე დაკვირვებას „ასამალლებელი ხმის“ თაობაზე, ჩვენი აზრით, ერთ ობიექტურ აღმორჩენამდე მივყავართ — გიორგი ლეონიძის მიერ ლექსის დანიშნულების, არსის ახსნის თავისებურ ცდამდე.

გიორგი ლეონიძის გარდაცვალებიდან სულ მალე, 1972 წელს, პოეტის საიუბილეო საღამოზე, ბათუმში, არჩილ სულაკაურმა

გიორგი ლეონიძის მონატრებას მიუძღვნა თავისი შედეგური „მხოლოდ ერთხელ...“:

- I. მინდა, ზვრები გაზაფხულის  
ღრუბელს მოვანვიმინო.  
ვაი, როგორ გაფრენილა  
ჩემი ჟღალი მიმინო?!
- II. მივდივარ და სად მივდივარ,  
სადაური საითა?  
ლულო ერთხელ გავიტანე  
განა კიდევ გავიტან?!
- III. გუმბათს ერთხელ ჩამოვკიდე  
მოგუგუნე ზარები  
და დარუბანდს მხოლოდ ერთხელ  
ჩამოვხსენი კარები.
- IV. მხოლოდ ერთხელ აღვაშენე  
სვეტიცხოვლის ტაძარი  
და ლაშქარი დიდგორისკენ  
მხოლოდ ერთხელ დავძარი.
- V. მხოლოდ ერთხელ დამესიზმრა  
სიყვარულის სიზმარი  
და განმეხვანა ერთხელ მხოლოდ  
კარნი სამოთხისანი.
- VI. მინდა, ზვრები გაზაფხულის  
ღრუბელს მოვანვიმინო,  
ვაი, როგორ გაფრენილა  
ჩემი ჟღალი მიმინო?!
- VII. სადაური სად გაფრინდა,  
ვის ცერზე ზის ტიალი,  
ვის შეუდგა და ვის ასმევს  
შარბათს ოქროს ფიალით?!
- VIII. ახლა გუმბათს მან დაჰკიდოს  
მოგუგუნე ზარები  
და დარუბანდს ახლა ერთხელ  
მან ჩამოხსნას კარები!
- IX. ახლა სხვამან აღაშენოს  
სვეტიცხოვლის ტაძარი  
და ლაშქარი დასძრას დიდგორს,  
როგორც ერთხელ დავძარი!

- X. ახლა სხვასაც დაესიზმროს  
სიყვარულის სიზმარი  
და განეხვენეს ერთხელ სხვასაც  
კარნი სამოთხისანი!
- XI. მინდა, ზვრები გაზაფხულის  
ღრუბელს მოვანვიმინო,  
ვაი, როგორ გაფრენილა  
ჩემი ჟღალი მიმინო!

არჩილ სულაკაურის ეს ლირიკული შედევერი ჰეტეროსილაბური საზომით არის დაწერილი და ხალხური პოეზიის რიტმით იქცევს ყურადღებას: მაღალი შაირი (4/4) შვიდმარცვლედთან (4/3; 2/5) არის შეწყობილი თითოეულ სტროფში, რომელიც ხალხური ლექსის ინტერვალიანი რითმით (I, VI, XI) შეკრულა (xaxa). განსაკუთრებით ეფექტურია ლექსში სამგზის (I, VI, XI) გამეორებული სტროფი, რომლის წყვილი ტაეპები შვიდმარცვლედის იშვიათი ვარიაციით (2/5) არის გამართული. ლექსის I-V სტროფები ორიგინალურად, თითქოს, დიალოგურად ვარირებს VI-X სტროფებში. ამ ლექსით არჩილ სულაკაურმა თავისი სათაყვანო პოეტისა და წუთისოფლის გასაუბრება, გაბაასება წარმოგვიდგინა, რომლის ცენტრალური სახე გაფრენილი მიმინოა. II-V და VII-X სტროფები, თითქმის, ურთიერთდენტურია: მონატრებად და მომავალი პოეტების ნაქეზებად აღიქმება (VII-X სტროფებში).

არჩილ სულაკაური ამ, „მონატრების“, ლექსში გიორგი ლეონიძის პოეტური ხატების რემინისცენციებისა და ალუზიების ტყვეობაში მოაქცევს მკითხველს და ისე სასიამოვნო ბურანში გაახვევს მას, რომ ერთი და იმავე მოგონების გამეორებას წააკითხებს სინტაქსური პარალელიზმებით გამართული ტაეპებით, სულმოუთქმელად, ერთდროულად, წარსულსა და მომავალში.

... და დარუბანდს მხოლოდ ერთხელ  
ჩამოვხსენი კარები...

... და ლაშქარი დიდგორისკენ  
მხოლოდ ერთხელ დავძახი...

... და დარუბანდს ახლა ერთხელ  
მან ჩამოხსნას კარები!..

... და ლაშქარი დასძრას დიდგორს,  
როგორც ერთხელ დავძარი!..

არჩილ სულაკაურის ლექსის კითხვისას გიორგი ლეონიძის ლექსის ექო ჟღერს, დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილის:

შენის დიდების აშუქე მთები,  
შენს ნაამაგარს ზღვები გალობენ,  
ხმლით განამტკიცე შენ საქართველო  
დარუბანდიდან რკინის პალომდე.  
(„დავით აღმაშენებელს“, ლეონიძე 2000: 290)

არჩილ სულაკაურის ლექსს „მხოლოდ ერთხელ“... ჰქვია და, ჩანს, პოეტი გულისხმობს, რომ მხოლოდ ერთხელ დგება ლექსის შექმნის წამი, მხოლოდ ერთხელ იხილავს პოეტი განუმეორებელ, მშვენიერ წუთს, რომელსაც მიმინოსავით ჩასაფრებული ელოდება შემოქმედი და ცდილობს, ლექსში გამოამწყვდიოს იგი. არჩილ სულაკაურის პოეზიაში „ღრუბელი“, როგორც მხატვრული სახე, როგორც მეტაფორა, ძვირფასი პოეტების გახსენებისას ჩნდება; ასეა ამ ლექსშიც და ასეა ლექსში „ჩემი ღრუბელი“, რომელიც სიმონ ჩიქოვანის მონატრებას ეძღვნება:

გადაიარა მამულზე წვიმამ,  
ნისლმა,  
ნალველმა  
და დაღლილობამ,  
და ახლა მხრებით ღრუბელი მიმაქვს,  
რომ შევიხვიო ძველი ჭრილობა.  
(სულაკაური 1977: 85)

„მხოლოდ ერთხელ...“ სრულიად განცალკევებით დგას არჩილ სულაკაურის შემოქმედებაში. რვამარცვლედის (5/3; 4/4) გ. ლეონიძის პოეზიაში მეორე ადგილს იჭერს სიმეტრიული ათ-მარცვლედის (5/5) შემდეგ, თუმცა მაღალ შაირზე მეტად დაბალ შაირს აჟღერებდა პოეტი. არჩილ სულაკაურმა წარმატებით მიაგნო მაღალი შაირისა და შვიდმარცვლედის (5/2; 4/3) იშვიათი რიტმული წყობის (2/5) შეფარდებას და ამიტომაც გაიმეორა იგი სამგზის ზემოხსენებულ ლექსში: „ღრუბელს მოვანვიმინო“, „ჩემი ჟღალი მიმინო“ — ანუ 2/5, ატენის სიონის ლექსითი წარწერის: „ნავა ვითარცა წამის“ ანალოგიურია და უნიკალური რიტმული სვლაა XIX-XX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში. არჩილ სულაკაური გიორგი ლეონიძის პოეზიის ექოს იმეორებს ამ ლექსში და ცდილობს, პოეტის ინტონაცია და ტემბრიც კი შემოუნახოს მკითხველს. ალბათ, შემთხვევითი არც ის არის, რომ არჩილ სულაკაურს განსაკუთრებით უყვარდა თურმე გიორგი ლეონიძის „ციცარი“ — ესეც ბაზიერისა და ბაზის სიყვარულითა და ხალხური დაბალი შაირით, ინტერვალიანი რითმით დაწერილი. ემზარ კვიტაიშვილი იგონებს: 1965 წლის 27 დეკემბერს, გიორგი ლეონიძის ბოლო დაბადების დღეს, თურმე, არჩილ სულაკაურს „ციცარი“

ნაუკითხავს: „მოგვიანებით არჩილ სულაკაური შემოუერთდა სუფრას. შექვიფიანებული იყო. დაგვიანებულს ჩვენში, როგორც წესი, ჯარიმას აკისრებენ, შემოსწრებულს სასმისზე უარი არ განუცხადებია: სადღეგრძელოს მაგივრად, თუ ნებას მომცემთ, ერთ ჩემს საყვარელ ლექსს ნავიკითხავო, თქვა და „ციცარი“ გაიხსენა“ (კვიტაიშვილი 2003: 13).

დაბალი და მაღალი შაირით იწერებოდა გიორგი ლეონიძის პირველი ლექსები 1911-1914 წლებში („მცხეთა“ (3/5), „დაიბადა“ (4/4), „ჰანგი(არაკის)“ (4/4), „სურვილით“ (5/3), „ჩემი ლექსი“ (4/4), „ჰანგები. ა.გ.“ (4/4). არჩილ სულაკაურის საანალიზო ლექსში „მხოლოდ ერთხელ“ გიორგი ლეონიძის შედეგის „ნავა ლექსი და წაიღებს“ (1928) დაბალი შაირის ექოც რეკავს:

ვაი, რომ ერთხელ დაგრეკავს  
და მერე შეგერთავს ქვიშასა!  
ნავა ლექსი და წაიღებს,  
ახალგაზრდობის ნიშანსა...  
(ლეონიძე 2006: 49)

ვფიქრობ, არჩილ სულაკაურის ლექსის სათაური გიორგი ლეონიძის ამ სტრიქონებითაც უნდა იყოს შთაგონებული; ეჭვს აძლიერებს არჩილ სულაკაურის ლექსში იშვიათი ზმნური ნეოლოგიზმის: „მოვანვიმინო“ შორეული კავშირი გ. ლეონიძის ზემოხსენებული ლექსის ზმნასთან: „განიაღვარა“:

გაჰყვება ცრემლის საგზალი,  
თმებიდან ერთი ჭაღარა;  
ნავა, ის ტალღაც გაშრება,  
გუშინ რომ განიაღვარა!  
(ლეონიძე 2001: 48)

გიორგი ლეონიძის ლექსის ინტერპრეტაციისას მკვლევარებიც და პოეტებიც შეუშინეველს არ ტოვებენ პოეტის არც თუ ისე ცნობილ, მაგრამ ძალიან საინტერესო ლექსს, რომელსაც „მცხეთის მთებში“ (1935) ჰქვია: იგი სამი, კენტტაეპიანი სტროფისაგან (7, 5, 5) შედგება, ურითმო, თეთრი ლექსია, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) დაწერილი. გიორგი ლეონიძის პოეზიისათვის ურითმობა და კენტტაეპიანობა, საერთოდ, არ არის დამახასიათებელი, მაგრამ ამ თეთრ ლექსს, ჩანს, საგანგებო სათქმელი უნდა განეცხადებინა პოეტ-თეორეტიკოსისა, რომელმაც ძალიან კარგად იცოდა საკუთარი ლექსის გამორჩეულობა და ძალა:

დღეს ხეობებში ჩემი ლექსი ჰქრის,  
მინით შესვრილი, ტახის ღონისა;  
ასამალლებელს ახლა მე ვიტყვი,  
სათქმელს მიმინოს — მოკვივილითა, —  
აჰა, სამშობლოვ, სიტყვა ქართული!  
(ლეონიძე 2000: 222)

აკაკი ხინთიბიძემ წერილი მიუძღვნა „ასამალლებელი ხმის“ გარკვევას, როდესაც იგი ილია ჭავჭავაძის აზრს განიხილავდა გრიგოლ ორბელიანის ურითმო ლექსების თაობაზე: „ქართულ სიტყვასაც თავისი ასამალლებელი ხმა ჰქონია, ეგრე საჭირო ლექსთანყოფის ხმოვანებისა და მუსიკისათვის“. ტერმინი „თეთრი ლექსთწყობა“ პირველმა ილია ჭავჭავაძემ შემოიტანა ეროვნულ ვერსიფიკაციაში და ისიც დაადგინა, რომ ურითმო ლექსში სტრიქონის ბოლო სიტყვები ამაღლებულია (სტრიქონის ბოლოს ტონი აწეულია), რაც რითმის ანალოგიას ქმნის. ისე როგორც, ლოცვის დროს საღვთო წერილის თითოეული მუხლის ბოლო სიტყვა (ლექსი) ხმამაღლა წარმოითქმის (Возглас). აკაკი ხინთიბიძეს მიაჩნია, რომ ილიას აზრით: „ასამალლებელი ხმა“ ურითმობის კომპენსაციაა, — გათვალისწინებულია გიორგი ლეონიძის ზემოხსენებული ლექსის ციტირებულ ტაეპებშიც“ (ხინთიბიძე 2000: 217).

ემზარ კვიციანიშვილს იგივე ციტატა იმის დასტურად მიაჩნია, რომ „მისმა ნათქვამმა მშობელი ქვეყანა უნდა აამაღლოს და გააძლიეროს“ (კვიციანიშვილი 2003: 127); არჩილ სულაკაურის ზემოხსენებულ ლექსშიც ხმიანობს ეს „მიმინოს მოკვივილი“, რომელსაც ღრუბლების სიმაღლიდან დაჰყურებს პოეტის სული. ვაჟა-ფშაველას გაცხადებული ნატვრის მსგავსად, გარდაცვლილი პოეტი წვიმად უბრუნდება სამშობლოს ზვრებს: 1) ღრუბლები — 2) გუმბათი — 3) დარუბანდი — 4) სვეტიცხოვლის ტაძარი — 5) დიდგორი — 6) სიყვარულის სიზმარი — 7) სამოთხე — ასეთია ის შვიდი საფეხური, ის „შვიდი ცა“, რომელიც გიორგი ლეონიძის პოეტურმა სულმა გაიარა დედამინიდან სამოთხისაკენ აღმავალ გზაზე, და რომელსაც ხვალ სხვანი გაივლიან:

...სხვა გაზაფხულის წვიმები  
მწვერვალებს დაენურება,  
სხვა იჯირითებს, სხვა იმღერს  
სხვა მზეში ნაზიარები...  
ისევ დარეკავს მთებიდან  
მიმინოს ოქროს ზარები.  
(ლეონიძე 2000: 219)

— წერს გიორგი ლეონიძე ლექსში „თუშის ქალი ალავერდობაში“ (1934).

ვფიქრობ, არჩილ სულაკაურს თავისი ლექსის შეთხზვისას თუშის ქალისადმი მიძღვნილი ამ შედევრის სტრიქონებიც ჩაესმოდა, რაც ხალხური შაირის რიტმითა და გიორგი ლეონიძის მკვეთრი თანხმოვნების ალიტერაციით (ჯ, ჟ, ლ, ქ, ხ, ყ) უნდა ამეტყველებულიყო საყვარელი პოეტისადმი მიძღვნილი ლექსის სტრიქონებში; გ. ლეონიძე ასე მიმართავს თუშის ქალს ალავერდობაში:

და ხმოვანებით ციური  
ვით იდუმალი გალობა,  
ჯირითის ქარში, მესმოდა,  
**ჟღეროდა** შენი საყურე.  
(ლეონიძე 2000:219)

ვფიქრობ, გ. ლეონიძის „ჟღეროდას“ უნდა გამოენვია არჩილ სულაკაურის „ჟღალი“. ცნობილია, რომ სიტყვა სალექსო კონსტრუქციაში თვისებრივად სხვა მოვლენაა, ვიდრე სიტყვა ენაში. ფერისა („ჟღალი“) და ხმის („ჟღეროდა“) დაკავშირება პოეტის წარმოსახვაში ამ ორი ლექსის (არჩ. სულაკაურის „მხოლოდ ერთხელ“ და გ. ლეონიძის „თუშის ქალი ალავერდობაში“) ევფონიური რიტმულ ნათესაობას გვაფიქრებინებს. ევფონიისა და პოეტური სიტუაციის ურთიერთობაზე საუბრისას თეიმურაზ დოიაშვილი შენიშნავს: „პოეტური ტექსტი ენობრივ მასალაში რეალიზებული სიტუაციაა, რომელსაც ავტორი ისე არეგულირებს, რომ მკითხველამდე რაც შეიძლება სრულად მიიტანოს თავისი ჩანაფიქრი“ (დოიაშვილი 1981: 107).

გიორგი ლეონიძისათვის ლექსი „აჟღერებული სიტყვა“, ამიტომაც სიტყვა „ჟღერა“ ყველაზე ხშირია პოეტის იმ ლექსებში, რომლებიც პოეზიის არსს, ლექსის რაობას, დანშნულებას ეძღვნება:

ლექსო, სად ივლი, სადამდე?  
მე აღარ შეგეკითხები...  
არ დავარდება მინაზე  
**აჟღერებული** სიტყვები...  
(„სად ინავარდება...“ ლეონიძე 2000:255)

მიყვარს ქართლის ცა იისფერება,  
მისი ბრწყინვალე, წმინდა ტატნობი,  
თვითეული ხმა მას **ეჟღერება**,  
ჩემი გულიდან გამონადნობი.  
(„ჰეი, არნივნო!“ ლეონიძე 2000: 289)



არჩილ სულაკაურს რომ გიორგი ლეონიძის თვალით დანახული და განცდილი ალავერდი განსაკუთრებით უყვარდა, ამას ალავერდისადმი მიძღვნილი მისი ლექსიც მოწმობს, რომელსაც ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს გ. ლეონიძის ციტატა: „შორს ალავერდის გედი მიცურავს...“

### გაფრენა

„შორს ალავერდის გედი მიცურავს“.  
გიორგი ლეონიძე

ეს ჩემი თეთრი ალავერდია,  
მაღალ მზერას რომ სივრცეში ისვრის.  
თითქოს მიწაზე ვერ დაეცია  
ჩამოიბერტყა მხრებიდან ნისლი.  
მანც ამგვარად ვინ იოცნება,  
გუმბათი ცაში ვინ აისროლა?  
უთუოდ ვნახავ დღეს საოცრებას,  
დღეს სასწაულით ვარ დაისრული.

გუმბათო,  
შენებრ ლტოლვა მასწავლე,  
მაჩვენე ხიდი ცისა და მიწის!

დღეს უსათუოდ ვნახავ სასწაულს...

ვაიმე,

უკვე ფრთების ხმა ისმის!

(სულაკაური 1977: 82-83)

გიორგი ლეონიძისათვის წიგნის ბედი მომავალ ფრენას უკავშირდებოდა. გაფრენილი სიტყვისა და ლექსის ექო შთამომავლობას უნდა ესმინა:

ღმერთო, ეს წიგნი ამთაბარულე,  
ფრთები მიეცი და გაქანება, —  
(„ეს წიგნი“, 1940; ლეონიძე 2000: 278)

— ნატრობდა პოეტი.

ხოლო იმავე წელს დანერჩილ ლექსში: „ჩიტო, წაიღე ეს წიგნი“ ასე სთხოვდა ჩიტს:

ჩიტო, წაიღე ეს წიგნი  
ნანერი გულის ჟრჟოლითა,  
რაც ჩაგანძულა გულს შიგნი,  
გარეთ აქროლე ქროლითა!  
(ლეონიძე 2000: 282)

„მიყვარდა სიტყვა მიმინოსებრი“ („ანდერძი“, 1944) — ასეთია პოეტის განაცხადი, რომელიც „რაინდის ეპიტაფიას“ ეხმიანება:

თეთრი მიმინო მიყვარდა,  
ჩემს ცერზე შემოჩვეული.  
(ლეონიძე 2000: 134)

გ. ლეონიძის პოეზიაში მართლაც ერთმანეთისაგან გაუმიჯნავია მხედარი, რაინდი, მონადირე და მოასპარეზე, მოზურთალი, მოჯირითე და ლექსის მთქმელი, სიტყვით მშვენიერების, სილამაზის, ღირსებისა და ვაჟკაცობის, სიყვარულისა და სიკეთის მომხელთებელი და უკვდავყოფელი. სწორედ ამიტომაც ამბობდა პოეტი: „მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს“ (ლეონიძე 2000: 454) და სწამდა შთამომავლობისათვის მის მიერ ნუთისოფელში მონადირეული ლექსების უკვდავებისა.

#### **დამონებიანი:**

**დოიაშვილი 1981:** დოიაშვილი თ. ლექსის ეფფონია. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1981.

**კვიციანიშვილი 2003:** კვიციანიშვილი ე. ქართული სიტყვის ბაზიერი. თბ.: „თეთრი გიორგი“, 2003.

**ლეონიძე 2000:** ლეონიძე გ. საქართველოს ცრემლები. I. პატარძელის გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმის გამომცემები. თბ.: 2000.

**ლეონიძე 2001:** ლეონიძე გ. ოლე და ოლოლები. თბ.: „საარი“, 2001.

**რატიანი 2008:** რატიანი ი. ჰერმენევტიკა. — ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

**სულაკაური 1977:** სულაკაური ა. ლექსები. მოთხრობები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

**ხინთიბიძე 2000:** ხინთიბიძე აკ. ვერსიფიკაციული ნარკვევები. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

ამალღებულისა და განსაცვიფრებლის ცნებები  
ძველ ლიტერატურულ-თეორიულ ნააზრევში  
და გალაკტიონთან

წინამდებარე სტატიაში განვიხილავთ რამდენიმე ნაწარმოებს, რომლებშიც აისახა ანტიკური ხელოვნებისა და ქრისტიანული კულტურის გალაკტიონისეული აღქმა. შევნიშნავთ, რომ ეს ნაწარმოებები შევარჩიეთ არა მარტო იმის გამო, რომ ისინი შთაგონებულია ანტიკური მითოლოგიითა და ხელოვნებით, არამედ იმიტომაც, რომ მათში, ჩვენი აზრით, შეინიშნება **ანტიკური და შუა საუკუნეების ესთეტიკის** ზეგავლენა პოეტის მსოფლალქმაზე. ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალეთ, გაგვეანალიზებინა ამალღებულისა და განსაცვიფრებლის ცნებები (რომელთაც ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეები ხელოვნების ძირითად პრინციპებად მიიჩნევდნენ) ისე, როგორც ისინი განიხილებოდა ანტიკურ და ქრისტიანულ ესთეტიკაში და ისე, როგორც ისინი, ჩვენი აზრით, ხორცშესხმულია გალაკტიონის ქმნილებებში.

ყოველთვის, როდესაც ანალიზის საგანია ისეთი მხატვრული ტექსტები, რომლებიც შთაგონებულია ანტიკური (ან, საერთოდ, ნებისმიერი უცხო) კულტურით, დასამკვებია შესაძლებლობა, რომ უცხო კულტურის ავტორისეული ინტერპრეტაცია ერთგვარად მოდერნიზებულია და არ ემთხვევა ანტიკური ხელოვნების გააზრებას თვით ანტიკურ ესთეტიკაში. რა თქმა უნდა, კვლევის დასაწყისში ჩვენც *a priori* არ მივიჩნევდით, რომ განსაცვიფრებლისა და ამალღებულის კატეგორიები **აუცილებლად** მონაწილეობენ გალაკტიონის ნაწარმოებებში. ჩვენი მიზანი იყო იმის დადგენა, საფუძვლად უდევს თუ არა ეს კატეგორიები განსახილველ ტექსტებს, იქცნენ თუ არა ისინი გალაკტიონის ესთეტიკის ორგანულ ნაწილად. ამასთან, ეს პრობლემა ზოგადად უკავშირდება ანტიკური და ქრისტიანული ესთეტიკის აღქმის საკითხს სიმბოლისტიკის მიერ, ისევე, როგორც კონკრეტულად ეროვნული და ევროპული პოეტური ტრადიციების რეცეფციის საკითხს გალაკტიონთან (რაც, თავად გალაკტიონის დეფინიციის მიხედვით, არის ევროპული ახალი პოეზიის ფორმისა და ქართული სულის სინთეზი — გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი, 1922).<sup>1</sup>

## ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნება ლიტერატურის ანტიკურ თეორიებში

რიტორიკისა და პოეტიკის ანტიკურ თეორიებში, სადაც უპირატესად ფორმოზოგიკის მშვენიერების კანონები განიხილებოდა, ახალ სიტყვას წარმოადგენდა შემოქმედების მუსიკური წარმოშობის პლატონისეული იდეა, პოეზიისა და, ზოგადად, ხელოვნების ფილოსოფიურობის არისტოტელესეული იდეა და მის მიერვე შემუშავებული კათარზისის ცნება, ასევე — მოქმედების ერთიანობის იდეა. ამ ფონზე ლიტერატურის თეორიაში შემოდის ლონგინოსის კონცეფცია ამაღლებულის შესახებ. მიიჩნევენ, რომ ლონგინოსის ტრაქტატმა ამაღლებულის შესახებ ახალი ენა დაამკვიდრა ლიტერატურის კრიტიკაში, სადაც მანამდე არისტოტელეს პოეტიკას გაბატონებული პოზიცია ეკავა. არისტოტელეს თეორიის კვალობაზე, რომლის მიხედვით, ლიტერატურის საბოლოო მიზანი სინამოვნებაა, ლონგინო ამაღლებულობას და დიდებულებას დიადი სულის გამოძახილად განიხილავს. მისი აზრით, მხატვრული სტილიც პიროვნულობის ნიშნით არის აღბეჭდილი, და ეს არა მხოლოდ მშვენიერი სიტყვიერი ქსოვილით მიიღწევა, არამედ — უფრო მეტად — ამაღლებული შინაარსით. სწორედ ამაღლებულის არსებობა ფარავს შესაძლო ტექნიკურ ლაფსუსებს და არის სანინდარი იმისა, რომ სიცოცხლე ღირებულია (არისტოტელე 1960: IX-XX).

ამგვარად, ამაღლებულის ცნება ესთეტიკური კატეგორიის მნიშვნელობით პირველად განიხილა ახ. წ. I საუკუნეში ფსევდო-ლონგინოსად წოდებულმა უცნობმა ლიტერატორმა და თეორეტიკოსმა (ამ ტერმინის ტრადიციულ მნიშვნელობასთან — მაღალი სტილის აღნიშვნასთან ერთად). მიჩნეულია, რომ ამაღლებულის ცნება ფსევდო-ლონგინოსის საბოლოოდ არა აქვს ჩამოყალიბებული და მის ზუსტ და ამომწურავ დეფინიციას არ იძლევა (იხ. ამაღლებულისათვის, თ. 6) (ფსევდო-ლონგინე 1967: 39-40). ამის დასტურად თვლიან იმას, რომ იგი სინონიმებად ხმარობს ისეთ სიტყვებს, როგორცაა: ამაღლებული, მაღალი, განსაცვიფრებელი, დიადი, დიდებული; ამას შეიძლება დავუმატოთ: სიდიადე, სიმაღლე, მშვენიერი და სხვ. ლონგინოსის მიხედვით, „*ამაღლებული* კი არ არწმუნებს მსმენელს, არამედ აღელვებს და ალაფრთოვანებს მას, ვინაიდან *განსაცვიფრებელი* ყოველთვის უფრო მძაფრ ზემოქმედებას ახდენს, ვიდრე სარწმუნო და სასიამოვნო. მართლაც, სარწმუნოს დაჯერება ან არდაჯერება ჩვენი ნებაა, ხოლო *განსაცვიფრებელი* იმდენად ძლიერია და წინააღმდეგობელი, რომ მისი ზემოქმედება სავსებით დამოუკიდებელია ჩვენი ნება-სურვილისგან“; „მაშ, დაე, შენთვის *მშვენიერი* და *ჭეშმარიტად ამაღლებული* იყოს მხოლოდ ის, რაც ყველასთვის და ყოველთვის

*მშვენიერია და ამაღლებული*“; „რაც უფრო მეტ გულგრილობას იჩენენ კაცნი ყოველივე ჩვეულებრივის, ყოველდღიურისა და, ასე გასინჯე, თვით მათთვის აუცილებელის მიმართ, მით უფრო მეტად *აცვიფრებს* მათ ყოველივე *ურვეულო და მოულოდნელი*“. ამდენად, ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნებებს ერთად განვიხილავთ.

ცნობილია, რომ ამაღლებულის (და შესაბამისად, განსაცვიფრებლის) ცნებას ფსევდო-ლონგინოსი სამ ასპექტში წარმოადგენს: ბუნებაში, ადამიანის (კერძოდ, შემოქმედის) სულსა და მხატვრულ შემოქმედებაში.

ბუნებასთან მიმართებაში ამაღლებულის ცნება მან ღვთაებრივთან, მშვენიერებასთან და სიდიადესთან დააკავშირა, რაც, მისივე აზრით, ადამიანის არსებობის გამართლებაა. ამაღლებულს უკავშირდება განსაცვიფრებლის ცნება: „დედაბუნება ... გვიწერ-გავს სულში უძლეველსა და შეუმუსრველ სიყვარულს ყოველივე *ღიადის* მიმართ, ვინაიდან მისი ბუნება ათასწილად უფრო *ღვთაებრივია*, ვიდრე ჩვენი; მასში ყველაფერს სჭარბობს *მშვენიერება* და *სიდიადე*; ის მთლიანად გვიცხადებს ჩვენი ამქვეყნიური არსებობის მიზანს“.

შემოქმედის სულთან მიმართებაში ამაღლებულის ცნება აერთიანებს ესთეტიკურ და ეთიკურ მომენტებს, რადგან „*ამაღლებული სულიერი სიმაღლის გამოძახილია*“. მხოლოდ შემოქმედის განწმენდილი სული წვდება და გამოხატავს მას: „*ამაღლებული მალაღლი აზრის* ნაყოფია, ხოლო მისი შემოქმედი თავადაც *მალაღლია და მალაღად მხედი*“. რადგან ბაძვის ანტიკური ცნება წინამორბედ შემოქმედთა მიღწევების ბაძვასაც გულისხმობს (მის პლატონისეულ და არისტოტელისეულ საყოველთაოდ ცნობილ გაგებასთან ერთად), ბუნებრივია, რომ ეს ცნება ფსევდო-ლონგინოსსაც აქვს წარმოდგენილი, ოღონდ სხვისი შთაგონების საფუძველზე საკუთარი შთაგონების წარმოქმნის მნიშვნელობით: „ჩვენი სულები ხარბად უნდა ენაფებოდნენ *ამაღლებულს* და, ამრიგად, გამუდმებით ნაყოფიერდებოდნენ სხვისი თანდაყოლილი *შთაგონებით*“; „*პლატონი ამაღლებულთან თანაზიარების კიდევ ერთ გზას გვთავაზობს. მაინც რა გზაა ეს? წარსულის დიდი მწერლებისა თუ პოეტების მიბაძვა და მათ კვალდაკვალ სვლა; ძველი მწერლების დიად ქმნილებათა სული ცხოველმყოფელი ძალით ავსებს მათ მიმბაძველებს ... ამ ღვთაებრივი ძალის წყალობით თვით საშუალო ნიჭის მწერალიც კი ეზიარება ხოლმე *ამაღლებულს**“. შემოქმედის ამაღლებულობა მკითხველზეც ახდენს ზეგავლენას. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ფსევდო-ლონგინოსი საუბრობს მკითხველის თანაგანცდისა და ამაღლების შესახებ, რის საფუძველსაც ხელოვნების ქმნილებისაგან მოგვრილი სიხარული და სიამოვნება წარმოადგენს: „ჩვენი სული თავისი ბუნებით ექოსავით ეხმიანება *ქეშ-*

მარიტად ამალღებულს, რომელიც ისეთი სიხარულითა და ზვიადი თვითრწმენით ალავსებს მას, თითქოს თვით იყოს მისივე აღმსვლების შემოქმედი და შემქმნელი“.

მხატვრულ შემოქმედებასთან დაკავშირებით ფსევდო-ლონგინოსი განიხილავს ამალღებულის ხუთ არსებით ნიშანს, რომელთაგან ზოგი შემოქმედის სულის სიმალღესა და სითამამეს, აგრეთვე პათოსს (ვნებას) გამოხატავს, ზოგი კი — მჭევრმეტყველების ნასწავლ ხელოვნებას (აზრობრივი და სიტყვიერი ფიგურების მწყობრ ერთობლიობას და სიტყვაკაზმულობას); დაბოლოს, მათი ორგანული მთლიანობის ამალღებულის ხარისხში აყვანილ ერთობლიობას. ფსევდო-ლონგინოსმა სტილის განმსაზღვრელი ნორმატული კანონების პარალელურად შემოქმედის ინდივიდუალური მსოფლმეგრძნება, მისი ვნებები, მოვლენების მისეული აღქმისა და ინტერპრეტაციის მანერა გამოაცხადა მხატვრული სტილისა და ამალღებულის, როგორც ჰარმონიული სტრუქტურის, გამსაზღვრელ ფაქტორად: „სიტყვიერი ჰარმონია, თავისი ბუნებით, არა მარტო არწმუნებს და *სიამოვნებას* ანიჭებს მსმენელს, არამედ *ამალღებულისა* და ჭეშმარიტ ვნებათა გამოვლენის *განსაცვიფრებელ* საშუალებადაც გვევლინება ... განა აზრებისა და სიტყვების ურთიერთშერწყმით ეს სიტყვიერი სიმფონია ჰარმონიულად არ ეხმიანება *ამალღებულს*? განა ის მეყვსეულად არ ეუფლება ჩვენს ნებას და ყოველნამიერად არ მიგვაქცევს *სიდიადის, სინმინდის* თუ *სიმალღლის* მიმართ?“ (ფსევდ-ლინგინე 1975: 20, 23, 33, 53, 59, 89-90).

ამალღებულის ცნებასთან დაკავშირებულია, როგორც ვთქვით, განსაცვიფრებელი. საგულისხმოა, რომ გაცემა, არისტოტელედან მოყოლებული, ხელოვნებასთან მიახლების საშუალებაა. ხელოვნების საგანი განსაცვიფრებელი უნდა იყოს. არისტოტელე არ იცნობდა ამალღებულის ცნებას, მაგრამ ამ ცნების ფუნქციას დიდი ფილოსოფოსის ტრაქტატებში მეტ-ნაკლებად ასრულებდა განსაცვიფრებლის ცნება, როგორც ესთეტიკური სიამოვნების მიმნიჭებელი ფაქტორი. არისტოტელეს მიხედვით, ეპოსშიც და ტრაგედიაშიც *საოცარი* უნდა გამოისახოს, სწორედ ის არის *საამო* (Poet. 24, 1460a15-17). მეორე მხრივ, გაკვირვებას იწვევს უცხო, ხოლო საკვირველი — სასიამოვნოა (Rhet. III, 2,1404b3).

საგულისხმოა, რომ განსაცვიფრებლის ესთეტიკური გაგების გარდა, არისტოტელეს თავის „მეტაფიზიკაში“ წარმოდგენილი აქვს ამ ცნების ფილოსოფიური გაგებაც; უფრო სწორად, მიჩნეულია, რომ *განცვიფრება* ყოველთვის არის ფილოსოფოსობის საწინდარი; მითიც განსაცვიფრებლის საფუძველზე იქმნება, ამიტომ მითების მოყვარული რაღაც გაგებით ფილოსოფოსია (Metaph. II, 982b10-15). ამ თვალსაზრისით, არისტოტელე უახლოვდება ამალღ-

ლებულისა და განსაცვიფრებლის შინაარსობრივ გაგებას, რომელიც მეტაფიზიკაში უმაღლეს ჭეშმარიტებას გამოხატავს.

აღსანიშნავია ერთი გარემოებაც: მიუხედავად იმისა, რომ ფსევდო-ლონგინოსი აშკარა პლატონისტია (რასაც მისი მკველვარნი აღნიშნავენ), ვფიქრობთ, რომ იგი არ იზიარებს შემოქმედებითი აქტივობის პლატონისეული მუსიური, ანუ ღვთაებრივი, წარმოშობის იდეას (Plat. Ion. 533d-535a; Apolog. Sokr. 22a-c; Phaedr. 245a; Leg. IV, 719c) და ზებუნებრივი სანყისის ნაცვლად შთაგონების წყაროდ აღიარებს შემოქმედის ბუნებრივ ნიჭს (შერწყმულს, იმდროინდელი თეორიების მიხედვით, პროფესიონალიზმთან, ანუ ტექნეში, ოსტატობაში განსწავლულობასთან). ამაღლებული მაღალ აზრთან და, ამავე დროს, სრულყოფილ სტილთან მიმართებაში განიხილება ფსევდო-ლონგინოსის ტრაქტატში (თ. 5, 40), მაგრამ ტრანსცენდენტურთან იგი არ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული. საგულისხმოა, რომ ფსევდო-ლონგინოსი სიტყვა „ღვთაებრივს“ ინტუიტიურად არაერთხელ ახსენებს შემოქმედებითი აქტივობის კონტექსტში (თ. 34; 35; 36). მართალია, კრიტიკოსი გვთავაზობს ზეადამიანურისა და ზებუნებრივის გამომხატველ ამაღლებულ პასაჟებს ჰომეროსის ქმნლებებიდან და ბიბლიური შესაქმის წიგნიდან, მაგრამ ეს განხილულია შემოქმედის ბუნებრივი ნიჭის წყალობით ამაღლებულის წვდომისა და გამოხატვის ნიმუშად (თ. 9). ამდენად, ამაღლებული, მისი აზრით, უმეტესად ბუნებრივ ნიჭად გვევლინება (იხ. თ. 2, 36). ამ თვალსაზრისით იგი არისტოტელესა და სხვათა მიმდევარია (არისტოტელედან დაწყებული, წარმოდგენას შემოქმედების საღვთო წარმოშობის თაობაზე შეენაცვლა თვალსაზრისი ხელოვანის ბუნებრივი ნიჭის შესახებ (Arist. Poet. I, 1447a18). ეს არც არის გასაკვირი. ფსევდო-ლონგინოსის დროისათვის ლიტერატურის თეორიაში უკვე არისტოტელეს თვალსაზრისი იყო გაბატონებული.

### **ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნება ლიტერატურის ქრისტიანულ თეორიებში**

საგულისხმოა, თუ როგორ იქნა გააზრებული ამაღლებული და განსაცვიფრებელი ქრისტიანულ ლიტერატურაში. ცნობილია, რომ მშვენიერების ცნებამ ქრისტიანულ თეორიებში ესთეტიკური სფეროდან ონტოლოგიურ, გნოსეოლოგიურ, ეთიკურ სფეროებში გადაინაცვლა (ღვთიური მშვენიერება — გრიგოლ ნოსელი; ზენაარი მშვენიერება — დიონისე არეოპაგელი და სხვ.), რასაც წინ უძღვოდა მეტაფიზიკური სილამაზის პლატონური და ნეოპლატონური გააზრება (Plat. Sympos. 210E-211D. Plotin. Ennead. I,6,1-2) (ტატარკევიჩი 1972: 165-180; ბიჩკოვი 1991: 9, 26, 29-30, 69, 221, 236-238;

ბიჩკოვი 1981: 231, 232; ბეზარაშვილი 2004: 530-546). საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ნეოპლატონიზმს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ესთეტიკური კატეგორიების ტრანსცენდენტურთან მიახლოების საქმეში. პლოტინი ხელოვნების ქმნილების მშვენიერებას, მის ფორმალურ დახვეწილობას, მისი იდეური შინაარსის სიღრმეს და სიმდიდრეს ხელოვანის შინაგანი მაფორმებელი სანყისის — „ეიდოსის“ გარეგნულ თვითგამოვლენად მიიჩნევდა (Plot. *Ennead.* V, 8). მაგრამ, როგორც აღნიშნავენ, ანტიკურმა ბერძნულმა კულტურამ შემოქმედებითად ვეღარ აითვისა ეს უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარი; თუმცა, როგორც ვნახავთ, ეს აზრი შემდგომ განვითარდა რიტორიკის ქრისტიანულ თეორიებში.

ლიტერატურის თვალსაჩინო ბიზანტიელი თეორეტიკოსის, მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატში „საღვთისმეტყველო სტილის შესახებ“ ამაღლებული ტრადიციულად მაღალფარდოვან სტილს გამოხატავს (Psellos, *Ad Pothum*, Mayer ed., c. 13; c. 20; c. 15); ამაღლებულის ფსევდო-ლონგინესეული ესთეტიკური გაგება კი მიქაელ ფსელოსთან არ ჩანს, მაგრამ საყურადღებოა, რომ შინაარსობრივად ფსელოსის ტრაქტატი მრავალ სიახლეს შეიცავს. მშვენიერების, სიდიადის ცნებები აქ ტრანსცენდენტურს უკავშირდება და მას საღვთისმეტყველო მშვენიერება ან ზეციური მშვენიერება და სიდიადე ეწოდება (Psellos, *Ad Pothum*, c. 12; c.12 da sxv.). ასეთივე გააზრება ჰქონდა ამ ცნებებს ზოგადად ქრისტიანულ ლიტერატურაში. „მშვენიერება ჩვენთვის, ანუ ქრისტიანთათვის, ჭვრეტაშია“; „ან განიცადენ მუნ მყოფნი იგი შუენიერებანი“, — ამბობდა გრიგოლ ღვთისმეტყველი; მშვენიერების ქრისტიანული ცნება იწოდება მისტიკურ მშვენიერებად, საღვთო მშვენიერებად, ზეციურ მშვენიერებად და სხვ. (გრიგოლ ღვთისმეტყველი, *ფოტიოსი*).

ასევე ახალი შინაარსით უნდა იტვირთებოდეს მიქაელ ფსელოსთან განსაცვიფრებლის ცნება. იგი ფსელოსთან გვხვდება იმ კონტექსტში, სადაც საუბარია გრიგოლ ღვთისმეტყველის ღვთაებრიობაზე, მისი სიტყვის ცხოველმყოფელობაზე (ცოცხალი საღვთო სიტყვის მნიშვნელობით), მისი თხზულებების მშვენიერებისა და სიდიადის ზეციურ, საღვთო წარმომავლობაზე, რომელიც აღემატება სტილისტურ მშვენიერებას და თავისი ტრანსცენდენტურობის გამო იწვევს განცვიფრებას: „ზეციური მშვენიერება და სიდიადე თავისთავად საკმარისია ყოველი სულის შესაძკრელად და ქებათა გარეშეც *განსაცვიფრებელია*“ (Psellos, *Ad Pothum*, c. 6). თავად გრიგოლ ღვთისმეტყველი სწორედ მისი შთაგონების ზეციური წარმომავლობის გამო არაერთგზის მოიხსენიება ფსელოსის მიერ, როგორც „*განსაცვიფრებელი და საკვირველი* კაცი“ (c. 2; c.7) და იგი თავისი შემოქმედებით „ბუნებაზე აღმატებული“ ჩანს (c. 2)



(მაიერი 1911: 27-10; ბეზარაშვილი 1996: 108-156).<sup>2</sup> განსაცვიფრებელს უწოდებს ფსელოსი გრიგოლის სტილის თავისებურებას, რადგან იგი **ცხადია და ბუნდოვანი ერთსა და იმავე დროს**. განსაცვიფრებელი აქ ეხება საღვთო შინაარსის მიფარულების გადმოცემას სტილისტური სისადავით: „*განსაცვიფრებელი* ის არის, რომ სიტყვებში იგი ნათელია, როგორც ნებისმიერი სხვა, თუმცა თითქმის ყველასათვის გაუგებარია ამავე დროს“ (c. 21) (მაიერი 1911: 27-100; ბეზარაშვილი 1996: 108-156).

ასე რომ, თუ განსაცვიფრებლის ცნება ლონგინოსთან ამაღლებულ შინაარსთან, უჩვეულოსა და მოულოდნელთან იყო დაკავშირებული, იგივე ცნება ფსელოსთან მთლიანად საღვთო შინაარსს ექვემდებარება. ამ ტრანსფორმაციისათვის მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო სწორედ ლონგინოსის ტრაქტატი ამაღლებულის შესახებ, რადგან თხზულების ამაღლებული შინაარსიდან ერთი ნაბიჯი-ლა რჩებოდა საღვთო აზრის დიდებულებისა და ამაღლებულობის მოაზრებამდე. გასათვალისწინებელია განსაცვიფრებლის ცნების ფილოსოფიასთან დაკავშირების ზემოთ წარმოდგენილი არისტოტელესეული დებულებაც.

საყურადღებოა, რომ ასეთივე საღვთო გააზრება უნდა ჰქონოდა ამ ცნებას ზოგადად ქრისტიანულ ლიტერატურაში. მაგ., გრიგოლ ღვთისმეტყველი ადვილად საცნობელ საგნებზე უმაღლესად, მისი ღვთიური ბუნების გამო, მიიჩნევს იმას, რაც ძნელად მისაწვდომია და ადამიანურ ცნობიერებაზე აღმატებული, რაც განსაცვიფრებელია და საკვირველი: „ამისთვის უცნაურ არიან ჩვენ მიერ სიღრმენი განგებულებათა მისთანი (=ღმრთისანი), რაფთა ძნიად სახილველობითა მათითა უმეტესად *განკურვებულ* ვიყვნეთ და უაღრეს ცნობისა დიდებისა მისისათვის; *რამეთუ ადვილად საცნობელი ყოველი სანუნელად ჩანს*, ხოლო რომელი უაღრეს ცნობათა ჩუენთა იყოს, რაოდენცა ძნიად მისანთომელ არს, ეგოდენცა *უსაკურველეს* არს“ (გრიგოლ ღვთისმეტყველი, ორ.14, ც.33). იგულისხმება, რომ ადვილად მისაწვდომი თავის სიდიადეს კარგავს.

მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატის მიხედვით, შემოქმედის სულიერი სიმაღლე განაპირობებს არა მარტო ქმნილების ამაღლებულ შინაარსს, არამედ მის ფორმალურ სრულყოფილებასაც, როგორც ეს ფსევდო-ლონგინოსს ესმოდა (ფსევდო-ლონგინე 1975: 90), იმ განსხვავებით, რომ ფსელოსთან შემოქმედის სულიერი სიმაღლე ღვთაებრივი წარმოშობისაა.<sup>3</sup>

მაღალი აზრი მთლიანად ტრანცენდენტური და, კონკრეტულად, ქრისტიანული შინაარსით შეიმოსა მიქაელ ფსელოსთან. საგულისხმოა ისიც, რომ განსაცვიფრებლისა და მშვენიერის ღვთა-

ებრივ წყაროებს გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებებში ფსელოსი ლონგინესეული ალტაცებით განიხილავს.

ჩვენ დანვრილებით ველარ განვიხილავთ, თუ როგორი იყო ამ ცნებების გააზრება შემდგომ ეპოქებში. მოკლედ აღვნიშნავთ, რომ კანტმა განაცალკევა მშვენიერების ცნება ამაღლებულისაგან. მშვენიერება მასთან საზღვრული და მინიერია, ხოლო ამაღლებული — ტრანსცენდენტური და უსაზღვრო (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). ჰეგელის „ესთეტიკაშიც“ (1835) ამაღლებული ტრანსცენდენტურია და საღვთო.<sup>4</sup> საღვთო ამაღლებულობის ცნება გავრცელებული იყო „ვერცხლის საუკუნის“ და „მეორე კულტურის“ პერიოდის რუსულ პოეზიაშიც (კუვე 2005: 81-100).

### ამაღლებული და განსაცვიფრებელი გალაკტიონთან

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული იყო, რომ გალაკტიონის სახეები „ბინდი“, „ბურუსი“, „აჩრდილი“, „მთვრალი“, „სიმორე“, „სიღრმე“, „დაფარული“, „უჩინარი“ იდუმალების მისტიკას და ესთეტიკას გამოხატავს, რითაც პოეტი საკუთარ პოეზიას ახასიათებს. ლიტერატურაში მისტიკის გარდატეხის თვალსაზრისით გალაკტიონის ეროვნულ წინამორბედად რუსთაველის „უცხო და საკვირველია“ მოხსენიებული, ხოლო უცხოურ და ევროპულ ინტერტექსტად მიჩნეულია გაურკვეველის, ცხადისა და არაცნობიერის ედგარ პოსეული კავშირი, ასევე მისი უცხო ქვეყნის, ელდორადოს სახე. ინტერტექსტულურ პარალელად მოტანილია აგრეთვე პოლ ვერლენის მიერ პოეზიის არსის განსაზღვრისას პირადით დაბურული (ანუ დახუჭული) თვალების ხსენება (კვარაცხელია 2003: 62-82). აღსანიშნავია, რომ *კონცეპტუალურ* სიბრტყეზე, დასახლებული სახეების მიხედვით, შეიძლება ვიმსჯელოთ *ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის* კლასიკური და შუასაუკუნეობრივი გაგების შესახებ გალაკტიონთან. იგივე ცნებები უკვე განვიხილეთ რუსთაველთან (ბეზარაშვილი 2006: 74-90). ქვემოთ წარმოვადგინთ გალაკტიონის რამდენიმე ლექსის ანალიზს „არტისტული ყვავილებიდან“, როგორც ამ ცნებათა ახალ პოეზიაში დამკვიდრების ნიმუშებს.

გალაკტიონის ადრეულ პოეზიაში (1915 წ.) ჩვენი ყურადღება მიიქცია, უპირველეს ყოვლისა, ორმა ნაწარმოებმა — „მარმარილო“ და „შიშველი“, რომლებიც კლასიკური ხელოვნების ორი განსაკუთრებული და ტიპური ძეგლითაა შთაგონებული: პრაქსიტელეს (გვიანკლასიკური პერიოდი) ჰერმესითა და ჩვილი დიონისეთი და ელინისტური პერიოდის ვენერა მილოსელით.

სამსტროფიან ლექსში „მარმარილო“ საგანგებო მნიშვნელობის მქონე ვიზუალური ხატები დანაწილებულია სხვადასხვა სტროფში:

სფინქსი, რომელიც ქვებს ეფერება (პირველი სტროფი), ყრმა დიონისე (მეორე სტროფი), პრაქსიტელის თვალები (მესამე სტროფი).

პირველ სტროფში ქვები (მარმარილო) და სფინქსი (იდუმალება) ერთ მთლიან ხატს წარმოქმნის. საგულისხმოა, რომ ზმნა ეფერება შეიძლება ორგვარად განვმარტოთ — როგორც ენიგმური პოეტური ხატი მარმარილოს მოალერსე სფინქსისა და, მეორე მხრივ, როგორც სფინქსისა და მარმარილოს (ხელოვნების) იდენტურობა (ეფერება, შეეფერება = შეესაბამება), რაც გასაკვირი არაა გალაკტიონთან, მისი ლტოლვით პოლისემანტიკური გამოთქმებისკენ. ცხადია, ორივენაირი ინტერპრეტაცია — მეორე მათგანი უფრო აშკარად — მიგვანიშნებს ხელოვნების იდუმალებაზე, კლასიკური პერიოდის ქმნილებების შინაგანი სიმშვიდისა და ფარული მოძრაობის თანაფარდობის პრინციპებზე, უმაღლესი სამყაროული ნესრიგისა და ჰარმონიის გამოვლენაზე.

მეორე სტროფში გამოკრთება სხივზე მდგარი ყრმა დიონისეს ლანდი, რომელთანაც ლირიკულ გმირს უკვდავი მსგავსება აკავშირებს, (ერთნაირ სულებში ერთნაირი მზე ბრწყინავს). ანუ პოეტი ანტიკური შემოქმედის სულის თანაგანმცდელია. და, ვინაიდან მესამე სტროფი იწყება და მთავრდება სტრიქონებით *ცა სიყვარულის და სიცოცხლის ძვირფასი თასი ... რომ შენს გვირგვინზე ნაშლილია შავი ნაპრალი, ოჰ! რამდენია, რამდენია ამგვარად მთვრალი*; ამდენად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხელოვნება, შთაგონება და მისით მოგვრილი ღვთაებრივი ამაღლებულობა და ექსტაზი ამ შემთხვევაში ერთდროულად უკავშირდება დიონისურ თრობას და აპოლონურ სინათლეს (რომელსაც ტანჯვის ჩრდილი, ანუ ტრაგედიის შავი ნალველი არ ახლავს; მოცემული მხატვრული სახეების მიხედვით, პათოსის, ვნების ხთონური შავი ნაპრალი ზეციური ღმერთის ოლიმპიურ გვირგვინზე ნაშლილია). ეს ასეც იყო მოსალოდნელი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლექსში ხელოვნებით მოგვრილ შემოქმედებით სიხარულზეა საუბარი, ხელოვნება კი მისი მფარველი აპოლონის გარეშე წარმოუდგენელია. გარდა ამისა, ლექსში მოცემული ეს ორგვარი ატრიბუტიკა, ვფიქრობთ, ცხადად წარმოაჩენს გალაკტიონის მიერ ეპოქალური მოვლენების, სიმბოლისტურ-მოდერნისტული ესთეტიკის ღრმა ცოდნას (სიმბოლისტიკის ესთეტიკაში აპოლონის ნიციშესეულ წარმოსახულებას უპირისპირდება სამყაროს მშვენიერების ჭეშმარიტად ელინური, ბავშვური, ნათელი და გულუბრყვილო აპოლონურ-ჰომეროსული გააზრება; იმავე ესთეტიკაში დიონისე აპოლონის დელფური მისტერიების განუყოფელ ხთონურ ნაწილად არის მიჩნეული). აშკარაა, რომ გალაკტიონის ამ ლექსის სახეები აპოლონისა და დიონისეს სახეებს ასევე განუყოფლად წარმოსახავს: ყრმა დიონისე, როგორც ძეობის გამოვლენა, აპოლონურ სხივზე მდგარად არის წარ-

მოდგენილი.<sup>5</sup> ამ თვალსაზრისით, *სხივზე მდგარი ყრმა დიონისეს* ხსენება გალაკტიონის მიერ პრაქსიტელეს ქანდაკებაზე უფრო მეტად (ჰერმესი და ჩვილი დიონისე) აპოლონ-დიონისეს დასახელებულ კავშირზე უნდა მიანიშნებდეს.

მესამე სტროფში ლირიკულ გმირს, რომელიც ოცნებაში მიჰყვება მარმარილოს კიბეებს, *ყოველ მხრით* ელანდება *პრაქსიტელის თვალები*. პრაქსიტელეს ქანდაკებათა მშვენიერება განაპირობა მათი შემოქმედის *თვალებმა*, „შინაგანმა ჭვრეტამ“ (Cicer. Orator, II, 8), ანუ პრაქსიტელეს ლტოლვამ, ვიზუალურად შეესხა ხორცი მშვენიერებისა და ამაღლებულის იდეალისთვის. აქ *პრაქსიტელის თვალები*, ისევე, როგორც ლექსის სახელწოდება „მარმარილო“ მეტონიმიურად აღნიშნავს ხელოვნებას.

ლექსის ძირითადი მოტივია ზეალსვლა მარმარილოს (როგორც უკვე ვიცით, ამ შემთხვევაში — ხელოვნების) კიბეებზე — ზეალსვლა ანტიკური ხელოვნებისკენ, ხელოვნების იდეალურ სამყაროსთან მიახლოება. შემთხვევითი არაა, რომ პოეტი მიმართავს სტროფული პარალელიზმის ხერხს — სამივე სტროფი იწყება ზმნით *აჰყვე* (I სტროფი: *აჰყვე კიბეებს, სადაც სფინქსი ქვებს ეფერება...*; II სტროფი: *აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე...*; III სტროფი: *აჰყვე ოცნებით მარმარილოს თლილ საფეხურებს...*). ამდენად, თუ გავითვალისწინებთ მარმარილოს კონცეპტის მნიშვნელობას ამ ლექსში, ზეალსვლა მარმარილოს კიბეებზე უნდა გავიაზროთ, როგორც გაცოცხლება — ოცნებაში, ფანტაზიაში — ანტიკური სამყაროსი და ანტიკური ხელოვნებისა, სადაც ანმყო და ანტიკურობა, სუბიექტური (ოცნების) დრო და ობიექტური დრო ერთმანეთს ერწყმის. ამაღლებულის განცდით დროისა და სივრცის სამანი გადალახულია, კლასიკური მარადიულობა, „მშვენიერი ნამი“ შეჩერებულია. შემოქმედის მიერ შემოქმედის თანაგანცდა უეჭველს ხდის პოეზიისა და ზოგადად ხელოვნების საშუალებით უკვდავებასთან და ჭეშმარიტებასთან ზიარების შესაძლებლობას.

ასეთივე სტროფული პარალელიზმით და თანაბრად არის წარმოდგენილი ლექსის სამსავე სტროფში შემოქმედებითი თანაგანცდისა და თანასწორობის იდეაც (გავიხსენოთ ამ იდეის ინტერპრეტაცია ლონგინოსთან). ხელოვნებით მოგვრილი ბედნიერების განცდა ღვთაებრივ ძრწოლას იწვევს (და *შიშში გრძნობდე, რომ ახლოა ბედნიერება ... სულში გენიით ატეხილი რეკავს ლერწამი* — I სტროფი). ეს გრძნობა არა მხოლოდ ანტიკური ქანდაკების, არამედ ზოგადად მაღალი ხელოვნების გაცნობიერებით მოგვრილი ნეტარებაა (*აჰყვე კიბეებს, სადაც სფინქსი ქვებს ეფერება ... და ვან დეიკის ლანდებივით მწვანდება ლამე* — I სტროფი). გალაკტიონი არა მხოლოდ წინამორბედ დიდებულ ხელოვანთა გენიის უბრალოდ თანაგანმცდელია, არამედ იგი გრძნობს მათ თანაბარ შემოქ-

მედებით ძალას და ამაღლებულობას, მარადიული ხელოვნებით შთაგონებას: *გრძნობდე, რომ ისევ უკვდავია თქვენი მსგავსება: ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება, ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე* (II სტროფი). შემოქმედ სულთა მსგავსება და სიახლოვე ამ ნეტარების მარადიულობასა და სიცხოვლეს გამოხატავს, რაც წარმოდგენილია აგრეთვე მრავალჯერადობისა და განმეორებადობის ნიშნით: *ჰდა ყოფნა ასე, მოლანდება ასი ათასი* (III სტროფი; შესაძლებელია, ეს ფრაზა დიონისეს ცნობილ მრავალსახეობრიობასაც მიანიშნებდეს).

სტროფული პარალელიზმის ზეგავლენით ლექსის ტექსტი უფრო მკვეთრად და დანაწევრებული, ვიდრე ამ ხერხის გამოუყენებლობის შემთხვევაში იქნებოდა — *აჰყვე... აჰყვე... აჰყვე...* წარმოგვიდგენს ლექსის სტრუქტურას, როგორც საფეხურებრივს. ამ შტაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს სტროფების ბოლო სტრიქონთა პარალელიზმი (I–II სტროფები: *ოჰ! რამდენია, რამდენია ასეთი რამე!*; III სტროფი: *ოჰ! რამდენია, რამდენია ამგვარად მთვრალი!*). ამიტომ თითოეული სტროფი წარმოგვიდგება, როგორც თვითკმარი, დასრულებული მთლიანობა, ცალკე „საფეხური“. სიტყვები *რამდენი, რამდენი...* მიემართება თლილი მარმარილოს საფეხურების უსასრულო რაოდენობას (ანუ ანაწევრებს დროს უსასრულო რაოდენობის მომენტებად და სამი მათგანი — ამ საოცნებო კიბის სამი საფეხური — ობიექტივირებულია თვით „მარმარილოს“ სტრუქტურაში), გზას ხელოვნების იდეალისკენ — ანტიკური სამყაროსკენ, რომელიც, ამგვარად, იმდენად **მაღალია**, რომ მასთან მიახლოება უსასრულოდ გრძელდება.

წანარმოების მიხედვით, ანტიკური ხელოვნება ამაღლებულია — თანამედროვე ხელოვნებასთან შედარებით თვისებრივად უფრო მაღალია (მასთან მიახლოების მცდელობა ლირიკულ გმირს წარმოუდგება, როგორც ოცნებაში მოლანდებულ მარმარილოს კიბეზე **ზეადსვლა**) და განსაცვიფრებელი (**იდუმალი, უჩვეულო**). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ განსაცვიფრებლისა და ამაღლებულის კატეგორიები გალაკტიონთან წარმოგვიდგება, როგორც თვით ანტიკური ეპოქის, ანტიკური ხელოვნების იდეალური (წამოსახვითი) ხატის ატრიბუტები.

გალაკტიონის ლტოლვა მშვენიერებისაკენ, დახვეწილი ფორმისკენ და შინაარსის ამაღლებულობისკენ, აგრეთვე — ფორმა-შინაარსის იდეალური კავშირისკენ მისი შემოქმედების დასაწყისიდანვე ამჟღავნებს. *სიხარულით და შუქით შემობურვილი* პოეზიის საკრალურობისა და პირველქმნილობის იდეაც, დაკავშირებული შემოქმედის განწმენდილ სულთან (ანუ შემოქმედებითი სულის ამაღლებულობასთან, ეთიკურისა და ესთეტიკურის ლონგინოსთან წარმოდგენილი კავშირით) გალაკტიონმა ასევე თავისი შემოქმე-

დების დასაწყის პერიოდში (1920 წ.) გამოთქვა: *სული გვექონდეს უსპეტაკეს თოვლისა ... სიკვდილამდის მექნება მხოლოდ ერთი სიხარულის შეგნება: პოეზია უპირველეს ყოვლისა*. გალაკტიონი ავითარებს პოეტის დანიშნულების — ამაღლებულთან წილნაწყარობის იდეას, რომელიც საზოგადოდ ახალმა პოეზიამ, ხოლო კონკრეტულად ახალმა ქართულმა პოეზიამ შეიმუშავა (ილია, აკაკი, ვაჟა). როგორც აღნიშნავენ, ბიბლიური წინასწარმეტყველის პოეტით ჩანაცვლებამ გამოიწვია საკრალური ტექსტების პოეზიით ან, ზოგადად, სეკულარიზებული კულტურით ჩანაცვლება (ლოტმანი 1996: 88-89; კუვე 2005: 88). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონი ეხმიანება აგრეთვე მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელ იმ ახალ კულტურულ კოდს, რომელმაც პოეტის დანიშნულებისა და პოეტურობის გაგების საკითხში იჩინა თავი და კონკრეტულად სიმბოლიზმისათვის გახდა დამახასიათებელი: პოეზიისა და მუსიკის უზენაესობის იდეა ვერლენის შემოქმედებიდან მომდინარედ ითვლება, რომელსაც გალაკტიონი არაერთგზის მოიხსენიებს, როგორც თავის წინამორბედს. გალაკტიონის *მხოლოდ ერთი სიხარულის შეგრძნება და პოეზია უპირველეს ყოვლისა* ეხმიანება სწორედ იმ კონცეპტუალურ ცვლილებას, რომელიც ახალმა დრომ მოიტანა და რომლის მიხედვით, ხელოვნება ფილოსოფიას აღემატება, ხოლო ესთეტიკა — ეთიკას (ტაბაჩნიკოვა 2005: 188-189). რამდენადაც *პოეზია უპირველეს ყოვლისა* გულისხმობს ესთეტიკურისა და ეთიკურის ლონგინესეულ კავშირს, ანუ შემოქმედის სულის განწმენდას, სრულყოფილებისაკენ და მშვენიერებისაკენ წარმართვას, რითაც იგი თავის თავში იტევს მთელს სამყაროს, ამდენად იგი უნდა ნიშნავდეს საღვთო მშვენიერების, ჭეშმარიტებისა და ჰარმონიის შემეცნების სიხარულს და ამაღლებულობას. ამ თვალსაზრისითაც პოეზიის უზენაესობის იდეა ამაღლებულის ანტიკურ გაგებასთან არის ახლოს.

იმავე პერიოდში (1915 წ.) შექმნილი ლექსის — „შიშველი“ — სახელწოდება შეიძლება განმარტებულ იქნას ბოლო სტროფიდან გამომდინარე:

*ელადა, ელადა!  
აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს,—  
ასეთი სინათლით შუბლი უელავდა  
ვენერა მილოსელს!*

ანუ ელინური სული გამჭვირვალეა („მსუბუქი სამოსელი“ აქვს, ზეციური პირველქმნილი სიშიშვლით, სილამაზით და ნათლით არის შემოსილი) და უშუალოდ გამოიხატება ადამიანის გარეგნობაში (სხეულსაც სიმსუბუქეს და სილამაზეს ანიჭებს). სწორედ ამ ნიშნით ადარებს ლირიკული გმირი სატროფოს მშვენიერებას ანტი-

კური სილამაზის იდეალს — იმას, რაც სრულყოფილია და, ამდენად, უჩვეულო, განსაცვიფრებელი.

მეორე მხრივ, ლექსის პირველსავე სტრიქონებში განსაზღვრულია სიმალლის ცნება. ესაა *სიმალლე ლაჟვარდთა, ვარსკვლავთა სიმალლე, სიმალლე ზამბახის!*

აშკარაა, რომ აქ მოცემულია *სიმალლის* სამგვარი ატრიბუცია: მრავლობითი რიცხვის ფორმა სიმბოლისტთა მხატვრული ენისთვის დამახასიათებელ პოლისემანტიკურობას ანიჭებს სიტყვას *ლაჟვარდთა* — ის წარმოგვიდგება არა როგორც ფერის სახელი, არამედ — როგორც ზერეალური სამყაროს აღმნიშვნელი სიტყვა (შდრ. ბიბლ. „ცათა“). მისი ზეგავლენით *სიმალლეც* საგანგებო სემანტიკით აღიჭურვება და ამაღლებულის მნიშვნელობით გვევლინება; *ვარსკვლავთა სიმალლე* ფიზიკური სიმალლის, ვარსკვლავთა სიშორის აღსანიშნავადაა მოხმობილი და, ბოლოს, *სიმალლე ზამბახის*, პოეზიაში გავრცელებული უბინოების, სევდის, მიუნვდომლობის მეტაფორით, რა თქმა უნდა, მშვენიერებას და ამაღლებულობას აღნიშნავს. ამგვარად, მსაზღვრელ-საზღვრულის ჩვეულებრივი წყობა სიმალლის ჩვეულ მნიშვნელობას შეესაბამება, ინვერსიული წყობისას კი ეს სიტყვა გადატანითი მნიშვნელობით გამოიყენება. *ვარსკვლავთა სიმალლე* (II სტრიქონი), ხიაზმის რიტორიკული ხერხით გამოხატული, ხაზს უსვამს სიმალლის, როგორც *ამაღლებულის* (პირველი და მესამე სტრიქონები) სემანტიკას.

მაშასადამე, ნაწარმოებში ამაღლებული და განსაცვიფრებელი მოიცავს ქანდაკებას, ლაჟვარდთ, აგრეთვე — ზამბახის, ქალის გედისებრი *მალალი* ყელისა და დაფნით შემოსილი თმების, სინათლით მოელვარე შუბლის მშვენიერებას. ეს არის ელიზური სული, დახვეწილად გამოხატული ქვის ნატიფი სამოსლით. მთლიანად ხორციელდება „კალოკაგათიას“ ანტიკური პრინციპი — ლამაზი სხეულისა და ლამაზი სულის ჰარმონია.

იმავე პერიოდში (1915 წ.), როცა შეიქმნა ანტიკური ხელოვნებით აღტაცების გამომხატველი ზემოთ განხილული ორი ლექსი, გალაკტიონი ქმნის კიდევ ერთ ნაწარმოებს (*სალამოვ, ვიცი, ბალში შეხვალ ეკლესიიდან და გაოცების მწუხარებას მასთან მიიტან*), სადაც განსაცვიფრებელი და ამაღლებული სრულიად სხვაგვარადაა წარმოდგენილი. ეს არც არის გასაკვირი. გალაკტიონი ძიების პროცესშია. შემოქმედის წინაშეა კაცობრიობის სულიერი გამოცდილების ყველა საფეხური. მას არჩევანის საშუალება აქვს. თეორია, ანუ ჭვრეტა, აქ მეტაფიზიკურ საწყისებთან არის დაკავშირებული. *გაოცების მწუხარება* რელიგიური განცდაა და არა ესთეტიკური (სალამო, მწუხრი ბალში შედის ეკლესიიდან და არა ბალიდან ეკლესიაში). ამიტომაც არის ეს განცდა მწუხარება და არა სიხარული. მაგრამ ეს მწუხარება ღვთაებრივი სიხარულის დასა-

წყისია, რომელიც არ არის ლექსში ცხადად გამოთქმული, მაგრამ იგულისხმება „სურნელებით ავსებული ლოცვანის“, „მხევალთა გალობის“, „ლამით ნაგრძნობი სამების“, „ვარდების ცვარის“ სახეებში, თუნდაც მათ საფუძველს კონკრეტული ლიტერატურული ინფორმაცია წარმოადგენდეს.<sup>6</sup>

გალაკტიონისეული *გაოცების მწუხარება* მხოლოდ თეოლოგიური ინტერპრეტაციით თუ აიხსნება, რადგან ანტიკურ თეორიაში გაოცებას სიხარული მოაქვს უშუალოდ და არა მწუხარების გზით.<sup>7</sup> იგი თეოლოგიაში განიმარტება, როგორც ღვთაებრივი სიბრძნით გაოცება. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ *გაოცების მწუხარება* ტკივილია ამ სიბრძნის წვდომისა, ტკივილია საცნაური სახედველის ფართოდ გახელისა, რადგან თვალთა დაწუნება (დახუჭვა) დაფარულის ხედვის სანინდარია. ამასთანავე მიიჩნევენ, რომ ღვთაებრივი სიბრძნე პოეტისათვის უდრის დიდ ხელოვნებას (კვირიკაშვილი 1983: 128, 131). შეიძლება განვსაზღვროთ, რომ ეს არის ამალღებული მწუხარება, ღვთაებრივი სიხარულის მომტანი მწუხარება, რომელსაც, პატრისტიკის მიხედვით, ნათლისღების ძალა აქვს. იმავე პატრისტიკაში განსხვავებულია საღვთო მწუხარება და ცოდვის მწუხარება. ლექსში გამოთქმული ლირიკული გმირის მწუხარებაც არაამქვეყნიურია, უფრო სწორად, წარმავალ ამქვეყნიურ მწუხარებაზე მაღლამდგომია, რადგან ღმერთის გულისათვის დანალვლიანება წარმოშობს მონანიებას გადასარჩენად, ხოლო ამქვეყნიური ნალველი სიკვდილის მშობელია, პავლე მოციქულის მიხედვით („რამეთუ ღმრთისამიერი იგი მწუხარებად სინანულსა ცხორებისასა შეუნანებელსა შეიქმს; ხოლო სოფლისა ამის მწუხარებად სიკუდილსა შეიქმს“ — II კორ. 7, 10). ამის მაგალითად პატრისტიკიდან დამონმებულია იოვანე ოქროპირის ჰომილიები: „საღმრთოდ მწუხარებად განსდევნის ცოდვისა მწუხარებასა“; „სინანულისა ცრემლთა ძალი ნათლისღებისა აქუს“ (იოვანე ოქროპირი, შიშისათჳს ღმრთისა და სინანულისა).

მწუხარების თეოლოგიური გაგება შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ცოდვის მწუხარებისაგან გათავისუფლება უფრო მაღალ საფეხურზე ასვლისას, როგორც ჭეშმარიტების, უმაღლესი სიბრძნის ძიებით, მიღმურის, მარადიულის, დაფარულის ჭვრეტით გამოწვეული ღრმა შინაგანი მწუხარება; საკუთარი თავისა და ღვთის შეუცნობლობით მიღებული საღვთო მწუხარება, რომელიც საკუთარი ნების ღვთის ნებისადმი დამორჩილებით და გონების მოკრებით მიიღწევა. მაშასადამე, ბრძენი, მაღლად მხედველი ამსოფლიური მწუხარებისაგან თავისუფლდება საღვთო მწუხარებისათვის. ეს არის სულის მწუხარება, რომელიც სრულყოფილებისას უფრო და უფრო ივსება უკმარისობის გრძნობით, ისევე როგორც მეტის ცოდნა-შემეცნებით კიდევ უფრო აშკარავდება ჩვენი უცო-



დინრობა.<sup>8</sup> ამისი მაგალითი ისევ პატრისტიკიდანაა მოყვანილი: „ოდეს მოიკუეთოს კაცმან ნებაჲ თჳსი და არა ჰხედვიდეს კაცთა ცოდვასა, მაშინ შეიკრიბნეს გულისსიტყუანი თჳსნი, და ოდეს შეჰკრიბნენ გულისსიტყუანი, შვან მათ მნუხარებაჲ საღმრთოჲ, და მნუხარებაჲმან შვნეს ცრემლნი და გლოვაჲ“ (მამათა სწავლანი 1955: 5, 316).

გალაკტიონის „გაოცების მნუხარებას“, როგორც ვთქვით, აკავშირებენ ხელოვნებით მოგვრილ არისტოტელესეულ განსაცვიფრებლის ცნებასთან.<sup>9</sup> ვფიქრობთ, რომ შესაძლებელია ეკლესიიდან ბაღში შესული *გაოცების მნუხარების* დაკავშირება განსაცვიფრებლის ცნების ზემოთ წარმოდგენილ თეოლოგიურ გაგებასთან (რომელიც საღვთისმეტყველო თხზულების ზეციური, ტრანცენდენტური წარმოშობით არის განპირობებული და მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატში არის განმარტებული). გალაკტიონის ლექსის შემთხვევაში ჭირგამოვლილი სულის შინაგანი სახედველის ფართოდ გახელა და მიღმურისა და უჩვეულოს ხილვა არის გაოცების მნუხარების მაუნყებელი.

დაბოლოს, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ გალაკტიონმა განსაცვიფრებლის საკუთარი ნყარო და გზა იპოვა. ეს არ არის არც ხელოვნებით მოგვრილი ბედნიერება და არც, ზოგადად, რელიგიური მნუხარება, რომელიც ღვთაებრივი სიხარულის დასაწყისია. ამაღლებული და განსაცვიფრებელი აქ (ლექსში „ჭარხალი“, 1916 წ.) კოლორიტული ბუნების პეიზაჟის ბავშვისეულ განცდაშია წარმოჩენილი.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაწარმოების თემა არის **ენა** — ბავშვობის, სიყმაწვილის ენა, რომელიც ისევე სპეციფიკურია, როგორც სამყაროს ძალზე **კონკრეტული** და **დანაწევრებული** სურათი (ვგულისხმობთ იმას, რომ ლექსში ასახულია სინამდვილის თითქოს ურთიერთდაუკავშირებელი ფრაგმენტები, რომელთაც აერთიანებს მხოლოდ მათი „ბავშვური“ ხედვა, ტექსტობრივ დონეზე კი — დიალექტიზმები და ევფონიური კავშირები). ის ზუსტად შეესაბამება გარესინამდვილის აღქმას ბავშვის მიერ, რომელსაც არ ძალუძს გრძნობადი შთაბეჭდილებების განზოგადება (*ცა წამოინყებ მსხვილ წვიმის სროლას და აბლაბუდას კრებს ბობორიკა ... უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს და ქალი კივის იმ „დოი-დოის“*). ეს ენა დიალექტიზმებითაა გაჯერებული, შესაბამისად, ლექსის შინაარსი „გაბუნდოვანებულია“.<sup>10</sup>

ბობორიკას, ანუ ობობას ქსელი შეიძლება მიწიერი ცოდვის სიმბოლოდ გავიაზროთ სასულიერო ტექსტების ანალოგიით (ეს მნიშვნელობა აქვს „დედაზარდალს“ ძველ ქართულში, გალაკტიონი კი, როგორც აღვნიშნეთ, კარგად იცნობდა სასულიერო მწერლობას). ყმაწვილის *ბობორიკას აბლაბუდასაგან* დაუბინდავი, ე.ი. უცოდველი თვალებით აღქმული სამყარო კი არამიწიერს ჰგავს (ეს

თემა — ყრმობის სამყაროს ამაღლებულობა, ხშირად გამოხატული მისტიკური ბუნდოვანების ამსახველი სახეებით, კიდევ უფრო ხაზგასმულია იმავე პერიოდში შექმნილ მომდევნო ლექსში, ისევე როგორც სხვა ლექსებში: *შემოსილნო გამჭვირვალე ბლონდებით, ყრმობის ქარნო, ნეტა, რად მაგონდებით?*). ამიტომ ყმანვილი დიდი სიმარტივიდან, სისადავიდან ჭვრეტს ამაღლებულობას და უცოდველობას. ზემოთქმული შინაარსი გამოკვეთილი უნდა იყოს მხატვრული ხერხებითაც — ანაფორებით (*ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა, // ეზოში მწვანე ჰყვავდა ბაო*), რითაც იწყება მინიერიდან (ეზოს მწვანე მოლიდან)<sup>11</sup> ზეციურისაკენ ამაღლება. ზეციური ამაღლებულობა კი შემდგომ სტრიქონებში *ბურული ცის* ბუნდოვანებით უნდა იყოს გამოხატული. *ბურული* გურულ-იმერულ დიალექტში ისლის სახურავს ან ისლით დახურულ ნაგებობას ნიშნავს და აშკარად არსებითი სახელია (ლლონტი 1974). საგულისხმოა, რომ სინტაგმაში *ბურული ცა* პოეტი ამ ლექსემას ზედსართავის მნიშვნელობით იყენებს. ამით იგი ახალ შინაარსს დებს მასში და ქმნის კიდევ ერთ ენიგმურ პოეტურ ხატს, რომელიც შინაარსით უახლოვდება ლექსემას *დაბურული/ბურუსი* (ისევე როგორც ბგერწერულად *ნისლის* ანალოგიურია *ისლი*, ანუ *ბურულის* თავდაპირველი მნიშვნელობა). ეს სახეები არაერთგზისაა გამოყენებული გალაკტიონის მიერ ამავე პერიოდის სხვა ლექსებში.<sup>12</sup> ამავე დროს, ეს ბგერწერული ანალოგია უნდა ეხმაურებოდეს პოეტის ლტოლვას პოლისემანტიკური გამოთქმებისკენ, რაც ზემოთაც აღვნიშნეთ. შეუცნობელ მისტიკურ სამყაროზე გადასვლა ხდება შუამავალი სტრიქონის საშუალებით, სადაც *ვაზებში მოცურავე სურის* მხატვრული სახეა წარმოდგენილი. ყოველივე ეს გაძლიერებულია ალიტერაციებითაც, რითაც ხაზგასმულია მოცურავე სურისა და ბურული ცის მოძრაობის პარალელიზმი: *ვაზის ბარდებში სცურავდა სურა, // შენ ბანცალებდი ბურულო ცაო (ბანცალი ბურულისა, როგორც ისლის სახურავიანი სახლისა, ასევე მოასწავებს სიმყურდოვისა და სიმყარის გამოხატულების გადასვლას მოულოდნელი მოვლენებისაკენ). ალიტერაციებით წარმართულია შემდგომი სტრიქონებიც (წამოიწყებს მსხვილ ნვიმის სროლას // აბლაბუდას კრებს ბობორიკა), რაც სტროფების დასაწყისში გადადის ალიტერაციებით გამდიდრებულ კვაზიანაფორებში (ცა ... II სტროფი // უცებ ... III სტროფი // უცებ ... IV სტროფი).<sup>13</sup> ამ უკანასკნელი ხერხით დაფიქსირებულია განყვეტილი კავშირი ყრმობისდროინდელ აღქმასა (ცა) და ზრდასრულ სამყაროს შორის (*უცებ*), გამოხატულია ტრადიციული ბინარული ოპოზიციები: ჰარმონია და დისჰარმონია, ზეციური და მინიერი (აღსანიშნავია, რომ სახელს *ცა* უპირისპირდება ზმნიზედით *უცებ* გამოხატული ეპოქალური მოვლენების მოულოდნელობა).*

მკითხველს ბუნებრივად ებადება კითხვა: რატომ უნდა გალაკტიონმა თავის ამ ნაწარმოებს „ჭარხალი“? სავარაუდოდ, ამის მიზეზი შეიძლება იყოს ის, რომ სტრიქონში, სადაც ნახსენებია სიტყვა *ჭარხალი*, გვხვდება ერთ-ერთი (ამასთან, **ერთადერთი** — ლექსის მთელ ტექსტში) განუმარტავი ენიგმური სახე (*უცებ დაინყებს ჭარხალი ხარხარს*) იმ გალაკტიონისეულ სახეთაგან, რომელთა რაციონალური ახსნა, სიმბოლისტური პოეტიკის თანახმად, შეუძლებელია. თუმცა ლექსის სტრუქტურა, შესაძლოა, იძლეოდეს განმარტების გასაღებს: III და IV სტროფების ლექსემა *უცებ* ერთმანეთთან აზრობრივად აკავშირებს *ჭარხალის ხარხარს*, *ქალის კვილსა* და *ქარის კვეთებით*<sup>14</sup> ბავშვობასთან ასოცირებული *ბირკვილის*, *ბარდების*, *ისლისა* და *ჩელტების აშფოთებას*, ანუ გამოკვეთს დროის უკულმართობას, დისჰარმონიას და ტრაგედიას, შესაძლოა, სისხლიან ეპოქასაც<sup>15</sup> (*უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს და ქალი ჰკივის ... // უცებ აშფოთდა ისლი, ჩელტები*), რომელიც თავის მხრივ, ასამარებს და აბოლოებს სიყმანვილის ამალღებულობას (ბავშვობის დაისს ცხადყოფს *სამხარისა* და *სალამო დროის ხაზგასმა* ლექსის პოეტურ ენაში). ეს გამოხატულია აგრეთვე ხიაზმითა და ალიტერაციებით გამდიდრებული დისტანციური სიმეტრიული პარალელიზმით (*ქარმა მორეკა ... // ეკვეთა ქარი ...*). ამ შინაარსს უნდა ცხადყოფდეს აგრეთვე იმავე პერიოდის მომდევნო ლექსში წარმოდგენილი სახეები, რომლებიც ასევე უკულმართი დროის სისასტიკეს და სულიერ პრობლემებს გამოხატავს: *ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა რა, // სასტიკია სული უამინდოთა* და სტრიქონი: *არარა ბედს ჩემთვის არ აქვს არარა*.

ამგვარად, ლექსში „ჭარხალი“ ერთმანეთს უპირისპირდება ორგვარი „ბუნდოვანება“, ორგვარი *განსაცვიფრებელი* — ის, რომელიც ბავშვობისდროინდელი შთაბეჭდილებების გადმოსაცემადაა მოხმობილი და ის, რომელიც სიმბოლიზმის პოეტიკის კანონებითაა ნაკარნახევი. ასევე, ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სამყარო — ბავშვობა (წარსული) და ზრდასრულობა (ანმყო).

იბადება კიდევ ერთი კითხვა: რა უნდა იყოს ლექსში ანტიკური ესთეტიკის გამომხატველი? ვფიქრობთ, რომ ასეთია ალქმის ყმანვილური სიცხადე და სიცოცხლის სიხალისის ელინურად გულუბრყვილო განცდა (ივანოვი 1923: 188). ბავშვობის წლების განცდა მოიცავს ყრმობის, სულიერი სიჩვილის სიხარულს (როგორც კაცობრიობის ელინური პერიოდის ბავშვობას, ოდენ ესთეტიკურ ხედვას პლატონისეული განმარტებით),<sup>16</sup> რაც გარდაიქნება მონიფულობის პერიოდის სევდაში პირველქმნილი ჰარმონიის დაკარგვის გამო (ანუ კაცობრიობის და კაცთა სულიერი სისრულის მიღწევა და საღვთო ჭეშმარიტების წვდომა სულიერი გზაა, რომელიც მიიღწევა ცხოვრებისეულ ტანჯვათა გადალახვის

გზით; შდრ. ებრ. 5, 12-14; I კორ. 3, 1-2). ამ თვალსაზრისით, ლექსში „ჭარხალი“ ორივე ეს გზა — სეკულარული და სულიერი თავისებურად გაერთიანებულია. ლექსის დასასრულს ცხოვრებისეული გამოცდილებით და ტანჯვით მიღებული ცოდნის გაცხადება, რომ *სიყმანვილე ანი არასდროს იმგვარად აღარ ამეტყველდება*, ცხადყოფს ზემოთქმულს: ყრმის სინრფელით დანახულ ჰარმონიას და მონიფული ადამიანის ცხოვრებისეულ სევდას, რომელსაც უბინო თავალით აღარ შეუძლია პირველქმნილი ჰარმონიის და მშვენიერების დანახვა. პოეტის ბავშვობის წლები კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ბავშვობის გამოხატულებაა, ელინური აღტაცებაა ყოველივე მშვენიერის მიმართ (*ეზოში მწვანე ჰყვაროდა ბაო, ვაზის ბარდებში ცურავდა სურა, შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო*). პოეტის მონიფულობა კი ტანჯვის გზაა (*ეკვეთა ქარი ბარდებსა და რტოს, უცებ ამფოთდა ისლი, ჩელტები*); და ამ განსაცდელით მიღწეული და სულიერი სისრულით გამონვეული გაცნობიერებაა ცოდვით დაცემული ბუნებისა, რომელიც იგულისხმება სინანულით ნათქვამში: *ო, სიყმანვილე! ანი არასდროს იმგვარად აღარ ამეტყველდება*.

მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ბოლო განსახილველ ლექსში ანტიკური და ქრისტიანული ესთეტიკის ერთგვარი სინთეზია წარმოდგენილი.

გალაკტიონის კიდევ არაერთი ლექსი შეიძლება იქნეს განხილული განსაცვიფრებლისა და ამაღლებულის თვალსაზრისით (მაგ., „*ამაღლდი*, სულო, თეთრ აკლდამებზე // *მშვენიერების* ლექსით მქებელი“ და მისთ.). ზემოთ წარმოდგენილი ლექსები მშვენიერებასთან წილნაყარი პოეტური სამყაროს მხოლოდ ერთი ნაწილია და მისი სხვადასხვა კუთხით წარმოჩენის საშუალებაა.

ამგვარად, ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნებები გალაკტიონთან წარმოდგენილია ლონგინესეული სამივე ასპექტით და ჰორიზონტალური პრინციპით: მხატვრული შემოქმედების, შემოქმედის სულისა და ბუნების პეიზაჟის თვალსაზრისით; მეორე მხრივ, ეს ცნებები მასთან წარმოდგენილია ვერტიკალური პრინციპითაც: ტრადიციული ანტიკური და ქრისტიანული გაგებით და მათი სინთეზით. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ეს კატეგორიები ნამდვილად უდევს საფუძვლად განსახილველ ტექსტებს და წარმოადგენენ გალაკტიონის ესთეტიკის ორგანულ ნაწილს, როგორც ისტორიულად განცდილი.

საბოლოოდ შეიძლება ვთქვათ, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში გვხვდება არა მარტო ანტიკური ხელოვნებით და ქრისტიანული კულტურით შთაგონებული სახეები, ანტიკური პოეტიკის კვალი,<sup>17</sup> არამედ შეიმჩნევა ანტიკური და ქრისტიანული ესთეტიკის ერთგვარი გამოძახილი. ცალკე კვლევის საკითხია, ერთი მხრივ,

შესწავლილი ცნებების ანტიკური და ქრისტიანული გააზრების გავლენა სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ სისტემაზე, ზოგადად ახალ პოეტიკასა და სტილისტიკაზე, ხოლო მეორე მხრივ, გალაკტიონის განხილულ ლექსთა ინტერტექსტუალური კავშირები (თუკი ასეთი არსებობს) სიმბოლისტ პოეტთა ტექსტებთან. საგულისხმოა, რომ სიმბოლიზმის თემატიკა, ესთეტიკური სისტემა და სივრცე, ფრაზეოლოგია, ტროპული მეტყველება განმარტებულია როგორც სხვადასხვა გარდასული მსოფლმხედველობისა და მხატვრული საშუალების რეცეფცია (A. Beljy, Simvolizm). ამიტომ გალაკტიონის აღნიშნული ლექსების ანალიზი ამ ამოცანის შესრულების ერთ-ერთ მოსამზადებელ საფეხურად მიგვაჩნია.

### შენიშვნები:

1. ევროპულ პოეზიასთან გალაკტიონის პოეზიის კონცეპტუალური სიახლოვის შესახებ იხ. (თ. დოიაშვილი 2003: 41-61). ქრისტიანული აზროვნებისა და სახეობრიობის, სიმბოლისტური და ქრისტიანული კოდების, როგორც გალაკტიონის შემოქმედების ბუნებრივი კონტექსტის შესახებ (რაც ახსნილია ეროვნული და მოდერნისტული კულტურული ტრადიციებით) იხ. (ნიფურია 2004: 218).
2. ცნების „ბუნებაზე აღმატებული“ ღვთის განგებასთან დაკავშირების შესახებ ქრისტიანულ ლიტერატურაში და სულიწმინდის შთამავლებელი ძალიდან წარმომავლობის შესახებ იხ. (კავარნოსი 1989: 28-29, 52).
3. დანვრილებით იხ. (ბეზარაშვილი 1996)
4. საგულისხმოა, რომ ტერმინოლოგიურად ნ. ბარათაშვილიც განასხვავებს მიწიერ და ზეციურ მშვენიერებას, ანუ ესთეტიკურს და რელიგიურს ერთმანეთისაგან, რასაც გამოხატავს ხიაზმის რიტორიკული ხერხით (ხორციელის გამომხატველი ტერმინი *სილამაზე* რიტმული პერიოდის შემადგენელი კოლონის დასაწყისშია გამოკვეთილი, ხოლო უკვდავებისა და სულიერების გამომხატველი ტერმინი *მშვენიერი* მომდევნო რიტმული ერთეულის დასასრულისკენ არის წარმოდგენილი): *სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების, // თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს*.
5. ვგულისხმობთ იმას, რომ ფ. ნიცშეს მიერ აპოლონურსა და დიონისურს შორის გამოვლენილი წინააღმდეგობის საპირისპიროდ მეცნიერებაში ეს ცნებები განხილულია, როგორც ბერძნულ ესთეტიკაში არსებული ორგანული ურთიერთკავშირი, ანტინომიური ჰარმონია, ერთიანი ღვთაებრივი ძალის ორი მხარე და ვნებათა კათარზისის მიზეზი დელფური და ორფიკული მისტერიების მიხედვით, სადაც სინათლის და მზის კულტი აპოლონურს უკავშირდება, თრობა — დიონისურს, ხოლო ძის ჰიპოსტასობას დიონისეს ყრმობა გამოხატავს (ივანოვი, 1923: 19, 40, 180, 188, 211; ვერესაევი 1924: 17, 27, 31, 36, 56-60, 71). საკითხისადმი ამგვარი დამოკიდებულება, რომელიც რუსი სიმბოლისტის ვიარჩლავ ივანოვის დამსახურებაა, ზოგადად სიმბოლისტების ესთეტიკაშიც აისახა (კირილოვა 2005: 115-123). დიონისურთან გალაკტიონის სულიერი ნათესაობის შესახებ, დიონისეს, როგორც გალაკტიონის საკუთარი „მეს“ ორეულის შესახებ იხ. აგრეთვე (გარდაფხაძე 2002: 179-185). გალაკტიონთან თრობის მნიშვნელობის შესახებ იხ. აგრეთვე (შათირიშვილი 2004: 179).
6. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ გალაკტიონის ლექსი ეხმაურება მ. ლერმონტოვის პოემა „დემონის“ და ა. რუბინშტეინის ოპერა „დემონის“ მოტივებს:

მონასტერში მლოცველ თამართან მიმავალი დემონის შეეჭვებას თავისი გადაწყვეტილების სისწორეში, მხევალთა გალობა-ლოცვას ღმერთისათვის თამარის მფარველობისათვის, თამარის სიკვდილს შეცოდების გამოსასყიდად და სხვ. (ბურჭულაძე 1980 : 94-100).

7. ბიოგრაფები გალაკტიონის განათლების მაღალ დონეს უკავშირებენ მის სასულიერო წარმომავლობას (როგორც მამის, ისე დედის მხრიდან), სასულიერო სემინარიაში მიღებულ ღრმა განსწავლულობას, საღვთო წერილის, ღვთისმეტყველების, ფილოსოფიის, ლოგიკის, ფსიქოლოგიის გულმოდგინე მტუდირებას და ა.შ.

8. საგულისხმოა, რომ ახალ ქართულ პოეზიაში არსებობდა ტრადიცია ამ ორგვარი მწუხარების ცნობისა და გამიჯვნისა. ნ. ბარათაშვილისათვის უცხო არ არის ცოდნა ამგვარი მდგომარეობისა, როცა იგი ამბობს: „მაგრამ, სულო, იგი ცრემლი არ სტიროდა ამ სოფელსა, // სახე შენი მონყენილი არ ჰგავდა ხორციელსა“. აქაც ამქვეყნიური ცრემლის ნაცვლად არახორციელზე, არამინერზეა მინიშნება, მაგრამ ეს უფრო ესთეტიკური განცდაა, ვიდრე პირადი სულიერი რელიგიური გამოცდილება; უფრო სწორად, სულიერი განცდა და სასულიერო ლიტერატურიდან მიღებული ცოდნა ესთეტიზებულია.

9. იხ. (კვირიკაშვილი 1983: 131). აღსანიშნავია, რომ მკვლევარი ღრმად აანალიზებს საკითხს გალაკტიონისეული *მწუხარების* სემანტიკის პატრისტიკული წარმომავლობის შესახებ. მან მიაკვლია მწუხარების თეოლოგიური გაგების საინტერესო განმარტებებს პატერიკებში, რასაც გალაკტიონისეული გაგება უახლოვდება. მას შემდეგ, რაც შესწავლილ იქნა განსაცვიფრებლის ცნების არსი ქრისტიანული ლიტერატურის მიხედვითაც, ცხადი გახდა, რომ გალაკტიონი საკმაოდ კარგად იცნობდა აგრეთვე შუა საუკუნეების ლიტერატურის ესთეტიკას და მის აზრობრივ და ენობრივ-მხატვრულ ასპექტებს, თუმცა ოდენ ლექსიკურ დონეზე განსაცვიფრებლის ცნება, ისევე როგორც რიტორიკის და პოეტიკის სხვა ცნებები, კლასიკური წარმომავლობისაა.

10. გამოთქმულია აზრი, რომ ამ ლექსის მონესრიგებულ ბგერითი ფორმა, დიალექტიზმებში გამოხატული განმეორებადი ბგერების ევფონია მის შინაარსობრივ სტრუქტურას ასახავს. ერთი მხრივ, უცნობი დიალექტიზმების ეს ბგერწერა თითქოს აბუნდოვანებს შინაარსს, მაგრამ მეორე მხრივ, ეს არის ბავშვობის ხმების გახსენება, ვიზუალური შთაბეჭდილების ბგერითი რეპროდუცირება. ეს არის ცდა ბავშვობის განუმეორებელი სამყაროს ხმიური გადმოცემისა, ბგერებში „ამეტყველებული“ სიყმანვილე (თ. დოიაშვილი 1981: 113-115).

11. *ბაო* მოლს ნიშნავს რაჭულად, ხოლო ჩვილს, ძუძუთა ბავშვს ქიზიყურად. ამ სიტყვის დიალექტური პოლისემანტიკურობა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ბავშვის მიერ აღქმულ სამყაროს, როგორც ლექსის თემას, და წარმოაჩენს პოეტის შეგნებულ არჩევანს (ყვაოდა მწვანე მოლი და ყვაოდა სიყმანვილე ერთდროულად). ლექსემას *ბაო* ეხმიანება დიალექტიზმებით გამოხატული სხვა ალიტერაციული სიტყვები: *ბარდები*, *ბობრი*, *ბირკვილი*. ვაზის ბარდების, ბობრის (ქერა ყმანვილის) და ბირკვილის (სახლის რიკულის, გურულ-იმერულად) ბავშვურ იდილიას და სიმყუდროვეს უპირისპირდება უეცრად ამოვარდნილი *ქარის კვეთება* და მის მიერ მოგვრილი (*მორეკილი*) დაბნეულობა.

12. ბურუსის სახის მეტაფიზიკურ და იგავურ მნიშვნელობაზე გალაკტიონის პოეზიაში და მის კავშირზე ადრექრისტიანულ აპოფატეიკასთან, სუფიურ მისტიკასთან და პოლ ვერლენის რს პოეტიკულ-მი დასმულ პრობლემებთან იხ. (კიკნაძე 2002: 79-85). დაფარულისა და ზეციური საფარველის, მისტიკურისა და გამოუთქმელის ჭვრეტის შესახებ ქრისტიანულ ეგზეგეტიკაში და არისტოტელეს ალექსანდრიელ კომენტატორებთან იხ. (ბეზარაშვილი 2004: 260-275).

13. პარონომასიისა და ალიტერაციის შესახებ ამ ლექსში იხ. აგრეთვე შათირიშვილი, 2004: 179. ეს ხერხები, კლასიკური რიტორიკიდან მოყოლებული, ცნობილი სააზროვნო მოდელების გამოკვეთას ემსახურება და შემთხვევით არასოდეს ყოფილა მოხმობილი (იხ. ბეზარაშვილი 2004). საგულისხმოა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია გალაკტიონის მიერ გამოყენებული ბგერწერის ხერხების არა თავისთავადი მნიშვნელობა, არამედ მათი საშუალებით შინაარსის, აზრის ადეკვატურობის მიღწევა (იხ. დოიაშვილი 1981: 23-34; წერეთელი 2002: 107-116).

14. ქარის სახე ცალკე პრობლემაა პოეზიაში. იგი ხშირად ნისლთან, ჩამავალ მზესთან და მწუხრთან ერთად არის წარმოდგენილი გალაკტიონის ლექსებში. ქართან დაკავშირებული მოტივების შესახებ „არტიტულ ყვავილებში“, რომლებიც სისხლისფერი ჭრილობის, სიკვდილის, დაკარგვის, ობლობის, ძველი სამყაროს ნგრევისა და განადგურების გამოხატულებაა, იხ. (შათირიშვილი 2002: 151-161).

15. მადლობას ვუხდით რუსუდან ცანავას, მითორიტულური მოდელებისა და სიმბოლოების მკვლევარს, რომელმაც მიგვითითა *ჭარხალის ხარხარის* ანალოგიაზე ცხოველის დაღებულ ხახასთან. ამ ანალოგიიდან ასოციაციით ერთი საფეხურიღა რჩება აპოკალიფსური *წითელი მკვების* სახემდე (გამოცხ. 17, 3), „რომელი აღმოვალს უფსკრულით“ (გამოცხ. 11, 7). ეგზეგეტიკური განმარტების მიხედვით, „მკვები და მენამული ფერი მისი მძვინვარებისა და კაცისმკვლელობისა სახს არს“ (კესარია-კაბადუკიელი 1961: 55). მიუხედავად ამ ვარაუდისა, ჭარხალის ენიგმური სახე ბოლომდე განუმარტავი რჩება.

16. შდრ. პლატონის მიხედვით, ოდენ ესთეტიკური ხედვა ბერძნული საზოგადოების ბავშვობას მოასწავებს. თავის „სახელმწიფოში“ პლატონი პოეზიას, მითოლოგიას, ხელოვნებას ბალღურ გართობად, თამაშობად მიიჩნევს, ფილოსოფიას კი — გონებრივად მომნიშვნელოვან კაცთა საქმედ, ხოლო ფილოსოფოსს — მშვენიერის, ჭეშმარიტების შემეცნებლად სახავს.

17. მაგ., „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ განხილულია როგორც ანტიკური ეკვრასისის პოეტიკით შექმნილი. იხ. (დოიაშვილი 2004 : 48).

#### დამონეპანი:

**არისტოტელე 1960:** Aristotle. The Poetics; Longinus, On the Sublime. With an English Translation and Introduction by W.H.Fyfe. London: 1960.

**ბეზარაშვილი 1996:** ბეზარაშვილი ქ. მიქაელ ფსელოსის ეპისტოლე-ტრაქტატი საღვთისმეტყველო სტილის შესახებ (გამოკვლევა, თარგმანი, კომენტარები). ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია (X-XII სს.). III, თბ.: 1996.

**ბეზარაშვილი 2004:** ბეზარაშვილი ქ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით. თბ.: 2004.

**ბეზარაშვილი 2006:** ამაღლებულისა და განსაცვიფრებლის ცნება ძველ ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში და რუსთაველთან. რუსთველოლოგია. IV. თბ.: 2006

**ბიჩკოვი 1981:** Бычков В.В. Эстетика поздней Античности. М., 1981.

**ბიჩკოვი 1991:** Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев. 1991.

**ბურჭულაძე 1980:** ბურჭულაძე რ. მხოლოდ ინტეგრალები. თბ.: 1980.

**გარდაფხაძე 2002:** გარდაფხაძე ქ. ანტიკურობა და გალაკტიონი. გალაკტიონოლოგია, I, 2002.

- დოიაშვილი 1981:** დოიაშვილი თ. ლექსის ევფონია. თბ.: 1981.
- დოიაშვილი 2003:** დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი. „გალაკტიონოლოგია“, II, 2003. 2002
- დოიაშვილი 2004:** დოიაშვილი თ. ფრთები და დიადემა. გალაკტიონოლოგია, III, 2004.
- ვერესავეი 1924:** Аполлон и Дионис (О Ницше). М., 1924 .
- ივანოვი 1923:** Иванов Вяч. Дионис и Прадионисийство. Баку. 1923.
- კავარნოსი 1989:** Savarnos C. The Hellenic Christian Philosophical Tradition. Belmont, Massachusetts, 1989.
- კესარია-კაპადოკიელი 1961:** კესარია-კაპადოკიელი ანდრია. თარგმანებაი იოვანეს გამოცხადებისაი, ი. იმნაიშვილის გამოც. ძვ. ქართული ენის კათედრის შრომები, 7, 1961.
- კვარაცხელია 2003:** კვარაცხელია გ. იდუმალება, სიცრუე-თამაში თუ უფრო ღრმა ჭეშმარიტება. გალაკტიონოლოგია, II, თბ.: 2003.
- კვირიკაშვილი 1983:** კვირიკაშვილი ლ. „მწუხარების“ სემანტიკისათვის. მაცნე, ელს, № 3, 1983.
- კიკნაძე 2002:** კიკნაძე ზ. გალაკტიონის ცცხლი და ბურუსი. გალაკტიონოლოგია. I, თბ.: 2002.
- კირილოვა 2005:** Кириллова О. Дмитрий Мережковский: Русский символист между религиозным и эстетическим. Eastern Christian Studies, 6, Leuven, Paris, 2005.
- კუვე 2005:** Couvée P. Aspects of Sublime and Istinnost' in Contemporary Russian Poetry: The Mystic Sublime in the Poetry of Leonid Aronzon and Olga Sedakova. Eastern Christian Studies, 6, 2005.
- ლოტმანი 1996:** Лотман Ю.М. История русской культуры. IV (XVIII- начало XIX века). М., 1996
- მაიერი 1911:** Mayer A. Psellos' Rede über den Rhetorischen Character des Gregorios von Nazianz. Bizantinische Zeitschrift, 20, 1911.
- მამათა სწავლანი 1955:** მამათა სწავლანი (X-XI სს. ხელნაწერების მიხედვით). გამოსცა ი. აბულაძემ. თბ.: 1955.
- ტაბაჩნიკოვა 2005:** Tabachnikova O. Treatment of Aesthetics in Lev Shestov's Search for God. Eastern Christian Studies, 6, 2005.
- ტატარკევიჩი 1972:** W. Tatarkiewicz. The Great Theory of Beauty and its Decline. Journal of Aesthetics and Art Criticism. Winter, 1972.
- ფსევდო-ლონგინე 1975:** ფსევდო-ლონგინე. ამაღლებულისათვის. ძვ. ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ზ. ბრეგვაძემ. თბ.: 1975.
- ლლონტი 1974:** ლლონტი ა. ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა. I, თბ.: 1974.
- შათირიშვილი 2002:** შათირიშვილი ზ. „არტისტული ყვავილების“ ერთი ინვარიანტული მოტივი. გალაკტიონოლოგია. I. თბ.: 2002.
- შათირიშვილი 2004:** შათირიშვილი ზ. გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა. თბ.: 2004.
- წერედიანი 2002:** წერედიანი დ. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. გალაკტიონოლოგია. I. თბ.: 2002.
- წიფურია 2004:** წიფურია ბ. გალაკტიონის ტექსტი სწორ/მცდარ კონტექსტში. „გალაკტიონოლოგია“. II. თბ.: 2004.



## უორდსუორთი და კოლრიჯი: შემოქმედებითი კრიზისის პრობლემა

„პოეზია მძაფარ გრძნობათა სპონტანური გადმოდინებაა. იგი სათავეს სიმშვიდეში გახსენებული ემოციიდან იღებს“ („ლირიკული ბალადები“ 1802) პოზიის ამგვარ განმარტებას ვხვდებით კრებულის „ლირიკული ბალადები“ წინასიტყვაობაში.

ეს კრებული, რომლითაც ინგლისური რომანტიზმის ისტორია იწყება, პირველად 1798 წელს ანონიმურად გამოიცა და ორ მეგობარსა და მაშინ ყველასთვის უცნობ ახალგაზრდა პოეტს უილიამ უორდსუორტსა და სემუელ ტეილორ კოლრიჯს ეკუთვნოდა.

თავისი მძაფრი ლირიზმით, ლექიკისა და სალექსო ფორმის სიახლით, უჩვეულო პოეტური ხატოვანებით „ლირიკული ბალადები“ არა მხოლოდ იმისი ცხადი დასტური იყო, რომ ინგლისურ ლიტერატურაში რაციონალიზმის ორსაუკუნოვანი ბატონობის შემდეგ სრულიად განსხვავებული ხედვისა და ხმის პოეტები გამოჩნდნენ, არამედ იმისაც, რომ არსებითად იცვლებოდა ეპოქის სული და ესთეტიკა..

კოლრიჯისა და უორდსუორტის მიერ პირველად გახმიანებული პოეტური პრინციპები, ისევე, როგორც მათი პოეტური ქმნილებები დიამეტრალურად განსხვავდებოდა კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ეპოქის პოეტიკისაგან, რომელთა ხელში არისტოტელეს მიმეზისის თეორიამ ერთგვარი „დეკორატიულ ხელოვნების“ სახე მიიღო: მაგ. კლასიციზმის მამამთავარი ალექსანდრ პოუპი თვლიდა, რომ პოეტმა უნდა მიზაძოს „მონეს-რიგებულ ბუნებას“, ჯონ დრაიდენი წერდა, რომ „პოეტი შეალამაზებს ბუნებას, თუმცა არ ცვლის მას“, სემუელ ჯონსონი კი მიიჩნევდა, რომ „პოეტმა უნდა გაარჩიოს, თუ ბუნების რომელი ნაწილია, შესაფერი მიზაძვისათვის“.

ამ მოსაზრებებს რომანტიკოსებმა პოეტური წარმოსახვის უსაზღვრო შესაძლებლობები დაუპირისპირეს. რომანტიკოსებისათვის პოეტი სარკესავით კი არ აირეკლავს სამყაროს არამედ მისი შინაგანი ხედვა ახალ სიციცლეს ანიჭებს მას. პოეტი ახალ სამყაროს ქმნის და ამით იგი ღმერთს უტოლდება, რადგან პოეტის მასავით სიტყვით იღწვის. შემოქმედებითი პროცესის ამგვარი მაღალი შეფასება, რომლის აგენტად რომანტიკოსები წარმოსხვას მიიჩნევენ, ყველა რომანტიკოსს აერთიანებს, მიუხედავად მათ შორის არსებული განსხვავებებისა.

დაახლოებით ერთი საუკუნის შემდეგ უილიამ ბუტლერ იეიტსი ერთ-ერთ თავის ლექსში მოხდენილად გამოხატავს იმ პროცესის არსს, რომელიც რომანტიზმის ესეთეტიკამ დაიწყო და რომელიც, იეიტსის აზრით, კიდევ უფრო გაღრმავდა მათ შემდეგ:

სული იქცევა საკუთარი თავის გამცემად,  
თვის მეობის გამომხატველად:  
რადგან სარკე ქცეულა ლამპრად.

იეიტსის „ლამპრად ქცეული სარკე“ სხარტად და ტევადად გამოხატავს რომანტიკოსების მიერ ნამოწყებული რეფორმის არსს, რომელშიც სამყაროს პასიური არეკვლის ადგილი პოეტის ხედვამ და მის შინაგან სამყაროში შექმნილმა „ახალმა სამყარომ“ (კოლრიჯის სიტყვებია) დაიკავა.

„ნარმოსახვა ადამიანის სასრულ გონებაში ღვთაებრივი შესაქმის განმეორება“ — წერდა კოლრიჯი „Biographia Literaria“-ში 1818 წელს. ამ წიგნს, რომელიც ინგლისური რომანტიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი თეორიული ნაშრომია, „ლირიკულ ბალადებებიდან“ ორი ათწლეული აშორებს. კოლრიჯი „Biographia Literaria“-ს უკვე ორმოც წელს გადაცილებული ქმნის, ანუ იმ პერიოდში, როდესაც იგი პოეზიას გამოეთხოვა და ლიტერატურის თეორიასა, ფილოსოფიასა და თეოლოგიას დაუთმო დარჩენილი სოცოცხლე. ამ ნაშრომში იგი თეორიულად აფორმებს იმ მოსაზრებებს, რომელითაც ის და უორდსუორთი იწყებდნენ წერას და რომელიც კოლრიჯს ლირებულად მიაჩნია ორივე პოეტის შემოქმედებითი კრიზისის შემდეგაც და კრიზისის მიუხედავად.

შემოქმედებითმა კრიზისმა, რომელიც ორივე პოეტს შეეხო, კოლრიჯს მეტად, უორდსუორთს ნაკლებად, 1802 წელს იჩინა თავი და ორი შედეგრალური ნაწარმოების თემა გახდა: კოლრიჯის „სასონარკვეთა“ და უორდსუორთის „უკვდავებასთან მიახლოება“. ორივე ნაწარმოები პოეტური შთაგონების დაკარგვასა და ნარმოსახვასთან და მაშასადამე პოეზიასთან გამოთხოვებას შეეხება.

ყველაფერი კი ასე დაიწყო: 1802 წელს კოლრიჯი უორდსუორთსა და მის დას სტუმრობს ინგლისის ჩრდილოეთში, რომელსაც ტბების რეგიონს უწოდებენ, თავისი თვალწარმტაცი ტბების გამო. სწორედ აქ, ერთმანეთთან საუბრითა და ბუნებაში ერთად სეირნობის შთაბეჭდილებებით ჩაისახა ორივე ნაწარმოები. უორდსუორთმა მეგობარს წაუკითხა თავისი ოდა, უფრო სწორად ის 4 სტროფი, რომელიც საბოლოოდ მისი ოდას „უკვდავებასთან მიახლოება“ დაედო საფუძვლად.

ბუნებასთან განმარტობა და რეფლექსია, ჩვეულებრივ რომანტიკოსთა საყვარელი თემაა და მას პოეტის სულისა და ბუნების შერწყმა უნდა მოჰყვეს, რომლის დროსაც ადამიანი სამყაროს განუყოფელ ნაწილად აღიქვამს თავს, ხოლო მისი სული მთელ სამყაროს იტევს. ამგვარ შეგრძნებას კოლრიჯი „ერთიან სიცოცხლეს“ უწოდებს, რომელიც შთაგონების წყაროა. უორდსუორთის ლექსს ასეც ჰქვია; „უკვდავებასთან მიახლოება“, რომლის წყარო ბუნებასთან განმარტობა უნდა იყოს, მაგრამ ბუნების კარი დახურულა. ცისარტყელა, ნაკადული, მდელო, რომელიც ბავშვობასა და სიჭაბუკეში მასში მძაფრ გრძნობებს აღძრავდა, მხოლოდ თავისთვის არსებობს: „მხოლოდ ვხედავ და ველარ ვგრძნობ მათ მშვენებას“ — ნუხს პოეტი.

„სად გასხლტა ჩემი ოცნებები, ხილვები ძველი“, აი კითხვა, რომელიც გაისმა ამ ოთხ სტროფში და რომელსაც პასუხი უორდსუორთმა მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ გასცა: ანუ 1802 წელს დაწყებული ნაწარმოები მხოლოდ 1807 წელს გაიბეჭდა და თავდაპირველ ოთხ სტროფს კიდევ კიდევ ორი იმდენი დაემატა. ლექსს უორდსუორთმა ეპიგრაფად შემდეგი ფრაზა წარუმიძღვარა: „ბავშვი ადამიანის მამა“, რითაც ხაზი გაუსვა მთელი ნაწარმოების ცენტრალურ მოსაზრებას, რომ ბავშვი, თავისი გულუბრყვილობითა და შეურყვნილი ბუნებით უფრო ახლოს მიდის ღვთაებრივთან და რომ ადამიანი ზრდასთან ერთად იძარცვება სამყაროს ინტუიტიური აღქმისგან და კარგავს ბუნებასთან და ღვთაებრივთან კავშირს.

მაგრამ სანამ უორდსუორთი ოდას დაასულდებდა კორიჯი წერს და აქვეყნებს თავის ოდას, რომელიც მისი პასუხია უორდსუორთის მიერ დასმულ კითხვაზე; ამ ორ პოეტს შორის დიალოგზე მიგვანიშნებს ცნობილის სტრიქონი, რომელიც მეორდება ორივე პოეტის ნაწარმოებში:

იყო დრო, როცა ნაკადული, მდელო, ტყეები  
მეჩვენებოდა შემოსილი ციურ ნათელით

— წერდა უორდსუორთი

იყო დრო, როცა თუმც ბილიკი მოჩანდა ძნელი,  
ეს მელოდია ჟღერდა ჩემში.

— ეხმიანება მეგობარს კოლრიჯი.

დიახ, „იყო დრო, როცა“ შთაგონება უფრო ადვილად მოდიოდა. როცა შემოქმედებითი პროცესის დროს პოეტი საკუთარ თავს სამყაროს განუყოფელ ნაწილად აღიქვამდა, იგი ბუნების ფერებს, ხმებსა და ფორმებს ემორჩილებოდა. ან სახვაგვარად რომ ვთქვათ, ორივე პოეტის აღქმაში, შემოქმედებითი პროცესის

დროს პოეტის სული იმდენად ფართოვდება, რომ თითქოს მთელ სამყაროს მოიცავს. ამ დროს შექმნილი ნაწარმოები არსებული სამყაროს ახალი წაკითხაა, რომლის გარეშე ჩვენი წამოგდენა რეალურ სამყაროზე გაცილებით უფრო ღარიბი იქნებოდა.

კოლრიჯს ღრმად სწამს, რომ პოეტი დემიურგივით სიტყვით იღნვის სამყაროში და მის მიერ შექმნილი ხატი ისეთივე აუცილებლობაა ბუნებისათვის, როგორც ბუნების არსებობა ამ ხატის შესაქმნელად:

მხოლოდ მას ვიღებთ ბუნებისგან,  
რასაც თვით ვაძლევთ,  
ჩვენი სიცოცხლით ცოცხლობს იგი.  
(„სასონარკვეთა“)

ამ აზრს კოლრიჯის არაერთ ლექსში შევხვდებით: „რაც უფრო დახვეწილია ჩვენი შეგრძნება მშვენიერებისა, მით უფრო მშვენიერია საგანი“ („ეული ფინიკის ხის ყვავილობა“, 1805). შემოქმედების დროს სულიერი ძალა „სინათლესავით გადმოედინება პოეტისგან და მერე ეს სინათლე ბუნებაში არეკლილი წყალობად უბრუნდება უკან“ („უილიამ უორდსუორთს“, 1807). კოლრიჯის აზრით ადამიანის გონება ღვთის ხატად არის შექმნილი ამიტომ იგი პასიური თვალყურისმადევნებელი ვერ იქნება. ადამიანს თვით რომ არ ჰქონდეს სულში ღვთიური ნაპერწკალი, ვერასდროს დაინახავდა და შეიგრძნებდა გარე სამყაროში მშვენიერსა და ღვთაებრივს: „ვერასდროს იხილავდა თვალი მზეს, თუ თვით მისი ბუნება არ იქნებოდა მზიური“ — ნერდა კოლრიჯი „ლიტერატურულ ბიოგრაფიაში“.

„სასონარკვეთაში“ სწორედ „ხედვის უნარის“ დაკარგვას მისტირის კოლრიჯი. რაც ყველაზე მძაფრად დადუმებული ელოსის ქნარის მხატვრულ სახეში გამოისახა. ეს ინსტრუმენტი, რომელიც ქარის მეოხებით გამოსცემს ხმას კოლრიჯის მთელი შემოქმედების მანძილზე პოეტისა და ქარი კი — შთაგონების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. ამ ოდაში კი ქარი არ ჩანს, მხოლოდ მოლოდინია ქარიშხლის, რომელიც, რაოდენ შემადრწუნებელიც უნდა იყოს მაინც სასურველია, რადგან, იქნებ ამ „შეშლილმა ქნარზე გამკვრელმა“, „ამ ტრაგიკულ ბგერებში სრულყოფილმა მსახიობმა“, „სიშლეგემდე მისულმა პოეტმა“ (ასე ახასიათებს იგი ქარიშხალს) შეძლოს გამოაფხიზლოს მისი მთვლემარე სული. რადგან, რაც უფრო დიდ ქარიშხალს გადაიტავს პოეტის სული, მით უფრო დიადი იქნება მისი ნაღვანი.

ორივე ნაწარმოებს არა მარტო დაკარგულ პოეტურ შთაგონებაზე ნუხილი აერთიანებს, არამედ ლტოლვა სულიერი განახლებისაკენ, რაც უორდსუორთან გაზაფხულითა და ცისარტყე-

ლით, კოლრიჯთან კი ახალი მთავარის გამოჩენით გამოიხატა. თუმცა ერთიცა და მეორეც მხოლოდ ცრუ იმედება აღძრავს. ელიოტამდე ერთი საუკუნით ადრე უორდსუორთი ამბობს, რომ გაზაფხულს ტკივილი მიაქვს, რადგან ბუნების განახლება ილუზიას ქმნის, რომ ადამიანის დროც შეიძლება იყოს ციკლური, და რომ იქნებ შეიძლებოდეს უკან, ბავშვობაში დაბრუნება. (გავიხსენოთ ელიოტის ცნობილი სტრიქონი — „უმონყალო თვეა აპრილი“, — რომლითაც იხსნება მისი „უნაყოფო მინა“). კოლრიჯთანაც ახალი მთავრის გამოჩენას განახლება არ მოაქვს, რაზეც ის ფაქტიც მიუთითებს, რომ ნანარმოებში ახალ მთავარეს კალთაში ძველი უსვენია.

არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ მიუხედავად თემატური მსგავსებისა, ამ ორ ნანარმოებში არსებითი სხვაობაც შეიმჩნევა, რაც უპირველეს ყოვლისა ერთიდაიგივე სახისადმი სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებაში იჩენს თავს. მაგ. ორივე ლექსში ვხვდებით ბავშვის პოეტურ ხატს, რომელიც რომანიკოსთა პოეზიის საყვრელი ხატია და რომელსაც უორდსუორთი „ბრძენს“, „ბრმათა შორის თვალხილულსა“, და „ნინასნარმეტყველს“ უწოდებს. უორდსუორთთან იგი იმ დავინყებულ სამოთხეს უკავშირდება, რომელიც დავკარგეთ და რომელთანაც ბავშვი და ბავშვობა ყველაზე ახლოს იყო. კოლრიჯთან კი აქცენტი სწორედ ბავშვის დაკარგულობაზე და იმ გზის მოძებნის შეუძლებლობაზე კეთდება, რომელიც ბავშვობაში დააბრუნებდა ადამიანს.

ნიშანდობლივია, რომორდსუორთის ლექსი დილას აღწერს, კოლრიჯისა კი — ღამეს. უორდსუორთი შემოქმედებითი კრიზისის ამსახველ ნანარმოებს „უკვდავებასთან მიახლოებას“ უწოდებს და მეტ ყურადღებას იმას უთმობს, რომ ოდესღაც მარადისობა მის სულში გამოძახილს პოულობდა და მისი შთაგონების წყარო იყო, კოლრიჯი კი თავის ლექსს — „სასონარკვეთას“ უწოდებს, რადგან უორდსუორთისგან განსხვავებით, შთაგონების ბედნიერი წამების მოგონებაზე კი არ აკეთებს აქცენტს, არამედ იმ ტკივილის ასახვას ცდილობს, რომელსაც პოეზიასთან გამოთხოვება აღძრავს.

განხვავებულია, გამოსავალიც, რომელსაც ისინი პოულობენ: კოლრიჯისათვის სამყაროს მშვენიერება და ჰარმონია, რომელიც მისთვის დახურულა, სხვებისთვის არსებობს, მათთვის, ვისაც ნაივურობა არ დაუკარგავთ. უორდსუორთი, კი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლექსს რამდენიმე წლის შემდეგ დაუბრუნდა და განავრცო, გაცილებით უფრო პოზიტიური განწყობით აგრძელებს ნანარმოებს: ამ შუალედში თითქოს ის აღმოაჩინა, რომ მიუხედავად შთაგონების კვდომისა, სიცოცხლე და შე-

მოქმედებაც გრძელდება, რადგან თუნდაც იმითი არსებობაა შე-  
საძლებელი, რაც ოდესღაც განუცდია:

თუმც ვერაფერი დააბრუნებს უკან დროებას,  
როცა ყვავილში დიდებული ჩანდა სამყარო,  
ნულარ ვინუხებთ,  
ძალას მოგვცემს მოგონებები...  
(„უკვდავებასთან მიახლოება“)

ორივე ნაწარმოების ფინალში, ისევე, როგორც მათი ხატოვანებაში ვლინდება ის არსებითი განსხვავება, რომელიც ამ ორი პოეტის ტემპერამენტსა და სულიერ ნყოფაში არსებობდა: უორდსუორთი, რომელსაც უფრო პოზიტიური, რაციონალური და განონანსწორებული ბუნება ჰქონდა შემოქმედებითი კრიზისის შემეგაც, მეთოდურად გააგრძელებს ლექსების წერას (თუმცა მისი სახელი ლიტერატურაში ძირითადად მაინც იმ ნაწარმოებებს ეფუძნება, რომელიც 25-35 წლის ასაკშია შექმნილი). კოლრიჯი კი — მხოლოდ დროდადრო უბრუნდება პოეზიას, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ამის გარდაუვალობას გრძნობს და სამაგიეროდ თავის სხვა საყვარელ საქმიანობას ეწევა პროდუქტიულად: წერს თეორიულ შრომებს რომანტიზმის ესთეტიკაზე, მათ შორის „Biographia literaria“-ს, კითხულობს ლექციებს შექსპირზე (ისევე რომანტიზმის ესთეტიკიდან გამომდინარე და იმ მიზნით, რომ რომანტიზმის პოეტიკის წინამორბედად შექსპირი დასახოს), გამოსცემს გაზეთს, რომელიც გერმანული იდეალისტური ფილოსოფიის პოპულარიზაციას ისახავს მიზნად, ქმნის თეოლოგიურ ნაშრომებს.

სულიერ სფეროში, რომანტიკოსებმა პირველმა მოსინჯეს ადამიანის შინაგანი სამყაროს სრულიად უცნობი სფეროები, რომლის გამოხატვამაც, ბუნებრივია გარკვეული სიძნელეების წინაშე დააყენა ისინი. ადამიანის ცნობიერების საზღვრების გაფართოება, უხილავის ხილვისკენ ლტოლვა, რაციონალიზმის ბატონობის შემდეგ სამყაროს ინტუიტიური წვდომის აღორძინება, ახალ გრძნობათა და განცდათა გადმოცემის მცდელობა ახალ გამომსახველობით ფორმებს მოითხოვს; ამ სირთულეებს თვითონაც კარგად აცნობიერებდნენ: კოლრიჯისადმი მიძღვნილ ლექსში უორდსუორთი წერდა, აქამდე უცნობი სიტყვები და ფერები დამჭირდებაო. კოლრიჯი კი შექსპირზე წაკითხულ ლექციებში ადარებდა რა ერთმანეთს ძველ მწერლობასა და ახალ თაობას შენიშნავდა, რომ ძველ მწერლებს „ელეგანტურობა, პროპორციის დაცვა, ღირსება, დიდებულება ახასიათებთ. თანამედროვეები კი — უსაზღვრობას ეძიებენ და ამიტომ მის გამოსახატავად განუსაზღვრელს მიმართავენ: ბუნდოვანი იმედი და

შიში, ვნებათაღელვა, უსასრულობაში ხეტიალი - აი, რა ახასიათებს ახალ თაობას“.

ბუნებრივია, რომ გაუკვალავ გზაზე გამარჯვება და დამარცხება ერთმანეთს ენაცვლება. ამიტომ არის რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი ფრაგმენტულობა, დაუსრულებელ ნაწარმოებთა სიმრავლე. მათ თითქოს ვერ მოახერხეს ბოლომდე განეხორციელებინათ თავისი შესაძლებლობები ტრაგიკული ბედისა, ნაადრევი სიკვდილის, პირადი ცხოვრების მოუწყობლობის და კიდევ ვინ იცის სხვა რამდენი მიზეზის გამო.

ერთი საუკუნის შემდეგ ტომას ელიოტი რომანტიზმის მხატვრული მეთოდის კრიტიკისას დაწერს, რომ რომანტიკოსებს ისტორიზმის შეგრძნება აკლდათ, რაც აუცილებელია პოეტისთვის თუკი იგი 30 წლის ასაკში არ აპირებს წერის შეწყვეტას. იმასაც იტყვის, რომ უშუალო ემოცია ხელოვნებისთვის გამოუსდევარია და „იმპერსონალური“ ემოციის ცნებას შემოიტანს. თუმც სადავოა, თუ რამდენად „იმპერსონალური“ შეიძლება იყოს მხატვრული ნაწარმოები, მაგრამ ელიოტის პოზიცია გასაგებია: თუ პოეზია „სიმშვიდეში გახსენებული ემოციაა“ და მხოლოდ პირადი გამოცდილებით სარგებლობს, მაშინ ემოციათა დაჩლუნგების შემდეგ, რაც ბუნებრივი და გარდაუვალი პროცესია, პოეტური კრიზისი გარდაუვალია.

და მაინც, „სიმშვიდეში გახსენებულმა“ ემოციამ შექმნა ხანმოკლე, მაგრამ შედეგრალური პერიოდი ყველა რომანტიკოსის შემოქმედებაში, ხოლო კოლრიჯისა და უორდუორთის პოეტის შემოქმედებითი კრიზისის ამსახველი ორივე ნაწარმოები თავისი ფაქიზი ხატოვანებით, სიღრმით, პინდარული ოდის ოსტატური გამოყენებით, თავად წარმოადგენს ბრწყინვალე პოეტურ ქმნილებას. რომანტიკოსების დაუმთავრებელი, ფრაგმენტული ნაწარმოებები კი ეპოქის მოუსვენარ, ახლის მაძიებელ, არასტაბილურ, ჩამოუყალიბებელ სულს გამოხატავენ, რომელშიც თანამედროვე ეპოქის ადამიანმა თავის სულიერ ძიებათა და შეჭირვებათა წინამორბედი ჰპოვა.

#### **დამონეგანი:**

**კოლრიჯი 1956:** Coleridge S.T. Biographia Literaria. Ed with an introduction by George Watson. N.Y./L..., 1956

**კოლრიჯი 1996:** Coleridge S.T. Selected Poetry. Ed. With an Introduction by Richard Holmes. Penguin Books, 1996.

**ლირიკული ბალადები: 1802:** Preface to Lyrical Ballads. [www.bartleby.com/39/36.html](http://www.bartleby.com/39/36.html)

**უორდსუორთი 1994:** William Wordsworth. The Collected Poems. Wordsworth Editions Ltd; 1994.

გიორგი ლეონიძის ლექსის მეტრი  
(1918 – 1925 წლები)

გიორგი ლეონიძის ლექსის მეტრი, რომელსაც განვიხილავთ 1918-25 წლებში შექმნილი ოცდაცამეტი ლექსის მაგალითზე, არ არის ისეთი მრავალფეროვანი, როგორც შემდგომ პერიოდში. თვრამეტი ლექსი დაწერილია სქემით 5/5, რვა ლექსი — 14-მარცვლედით, 5/4/5, ორი — 7-მარცვლედით, 4/3, ერთი — 6-მარცვლედით, 3/3 და ოთხი ლექსი 8-მარცვლედით; სამი ლექსი ჰეტეროსილაბურია (ჰეტერომეტრული). უპირატესობას ანიჭებს 10-მარცვლედს, მეტ-ნაკლებად, 14-მარცვლედს (აქედან სამი სონეტია): „სონეტი როდენბახს“, „სონეტი ქართველს ჰუსარებს“ და „სონეტი საქართველოს“.

„სონეტი როდენბახს“ განსაკუთრებით საინტერესოა მეტრული თვალსაზრისით, რადგან მეორე კატრენის მეორე ტაეპი, „კუბოში ეჭდებს დაიტირებენ წვიმის ნოტებით“, დაწერილია მეტრული სქემით, 5/5/5. სხვა არც ერთი ტაეპი არ ამჟღავნებს მახვილის გადაადგილების ტენდენციას. ეს ტაეპი, თავისი ერთადერთობით, ერთგვარი მინიმუმბაა პოეტის ექსპერიმენტზე, ხოლო ის ფაქტი, რომ გამოყენებული აქვს გამონაკლისის სახით, სავარაუდოდ, ამ ექსპერიმენტზე ყურადღების გამახვილების სურვილით უნდა აიხსნას. თუ განვიხილავთ სილაბოტონური სისტემის შესაბამისად, ლოგაედები მოცემულია სპონდესად და დაქტილის კომბინაციით, ხოლო 4-მარცვლედი — მეორე პეონით. როგორც აღინიშნა, გამონაკლისი გვხვდება მეორე კატრენის მეორე ტაეპში — სამ ხუთმარცვლედში, რომელთაგან სამივე სპონდეთი და დაქტილითაა წარმოდგენილი. არის კიდევ ერთი გამონაკლისი (დაქტილი+ქორე) მეორე ტერცეტის პირველ ტაეპში, თუმცა ამ ტენდენციაზე მოგვიანებით ვისაუბრებთ.

1918 წელს დაწერილი „სონეტი ქართველ ჰუსარებს“ გიორგი ლეონიძის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ლექსია, რომელშიც ვლინდება „ცისფერყანწელთა“ ორდენისათვის მეტად მნიშვნელოვანი მახასიათებელი — აღმოსავლური და დასავლური ელემენტების (ნაწილობრივ, იდეოლოგიის) შერწყმა და, ამასთან, გიორგი ლეონიძის, როგორც სიტყვის დიდოსტატის, სრულიად ჩამოყალიბებული სახე. სონეტის ფორმა, თავისთავად, ევროპულია და უაღრესად პოპულარულიც ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში, ხოლო ლექსიკა — აღმოსავლური. საინტერესოა, რომ სარიტმო სიტყვები, ტაეპებისა და ტერცეტების დაბოლოებები სწორედ აღმოსავლური წარმოშობის სიტყვებით არის არის აგებული. საინტერესოა სათაურიც — „სონეტი (დას.) ქართველ (აღ.) ჰუსარებს (დას.)“.



მეტრული თვალსაზრისით, პირველი ტაეპი განსხვავდება სხვა ტაეპებისაგან:

„ჩხარი. ჩქაფანი. აქარება გულარდამარი“.

ლოგაედის ასეთი აგებულება (ქორე+დაქტილი) ამჟამად მასხვილის ფუნქციას. ამას ერთვის ყრუ ბგერების (ჩ ხ ქ ფ) რიგიც. წერტილი, რომელიც 2-მარცვლედსა და 3-მარცვლედს შორის ჩნდება, ასევე — სპეციფიკური ინტონაციის გამოწვევას ემსახურება. ლოგაედები საკმაოდ მრავალფეროვანია: ერთი 5-მარცვლედი (გულარდამარი); 1-მარცვლედი + 4-მარცვლედი (ვით ყაჩაღები, და სატევერები); 2-მარცვლედი + 3-მარცვლედი (ჟღალი თვალები, მათი ვაზირი, როცა თვალები); 3-მარცვლედი + 2-მარცვლედი (ავჟანდის ჟღერით, მთვლემარ ხალიფას); არ გვხვდება 4-მარცვლედის და 1-მარცვლედის კომბინაცია, სამაგიეროდ, ფშვინვიერი ბგერებით არის აგებული ლოგაედი 1-მარცვლედი + 2-მარცვლედი + 2-მარცვლედი (თქვენს თავებს თეფშით).

„26 მაისი“ დანერილია მეტრული სქემით 5/4/5, თუმცა პოეტი აქაც მეტ ყურადღებას უთმობს სტროფიკას (6+4+6+2+4). საინტერესოა ბოლო ტაეპი:

/ / / /  
„ქართლოსის ლანდი ბრწყინვალეობით გამეთარემა – /  
არმაზისაკენ!“

/ /  
ნულარ წავალთ ლეგა ზამთარში“.

„გამეთარემა“ და „ზამთარში“ დისონანსურ რითმას ქმნის, ხოლო მომდევნო ტაეპის პირველი ლოგაედი, „არმაზისაკენ“, პოეტს მოუთავსებია პირველი ტაეპის ბოლოს. ამგვარი გრაფიკული გამოსახულებით პოეტი ამ სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხაზგასმას ცდილობს, თუმცა ლექსის ნაკითხვისას მეტრული სქემა არ ირღვევა.

სქემა 5/5 განსაკუთრებით აქტუალურია გიორგი ლეონიძის პოეზიაში. ლექსში „თავადინა“, იმის მიუხედავად, რომ მოცემულია ლოგაედის თითქმის ყველა ვარიანტი (5-მარცვლედიც და სამი სიტყვით ნაწარმოები ტერფიც), სპონდე და დაქტილი არ იცვლება. კარგად ჩანს, რომ პოეტი ყურადღებას მეტწილად ამახვილებს რითმასა და ალიტერაციაზე, ხოლო მეტრი იზომეტრულ ლექსებში ორიგინალობას არ ავლენს. მაგ.:

/ / / /  
„არღნის თოვლებში გზაჯვარედინი“.  
(ოფორტი)

/ / / /  
„შენი სულია დაუჭედელი“.  
(ატილა)

/ /  
„ბრძოლის წყურვილი სხეულს დაივლის“.  
(სულის არეში ამაყი ქარი) და ა. შ.

გამონაკლისი შეიძლება დავინახოთ ტაეპებში, რომლებიც იწყება შორისდებულებით. მაგალითად, უსათაური ლექსში „სისხლიან ქუჩებს მივანდე თავი“:

/ / /  
„ო, ჩემი ქუჩაც მაშინ იელვებს“,

პირველ ნახევარტაეპედში 1-მარცვლედისა და ორი 2-მარცვლედის კომბინაცია გვაძლევს დექტილსა და ქორეს. შესაძლოა, სპონდეს ქორეთი ჩანაცვლება დავინახოთ ტაეპებში, რომლებშიც ავტორი ინტონაციას ამძაფრებს ტირეს მემვებოთ. ლექსში „მხარე ვაზებში გამოხვეული“ ასეთი ტაეპი ექვსია:

/ / /  
ცა – არნივების კლანჭით გარტყმული  
/ / /  
თაფლი – ხეებზე ჩამოღვენთილი  
/ / /  
მხარე – ნათხარი საძირკველების  
/ / /  
მხარე — სარკინე ფალავნებისა  
/ / /  
მხარე – ვაზებში გამოხვეული  
/ / /  
მთები – ფერადი დროშებივითა

ქორესა და დექტილის კომბინაცია ორი ლოგაედით შედგენილ 10-მარცვლედში სამ მახვილს განათავსებს. იგივე სურათია ლექსში „ტფილისის სასაფლაო“:

/ / / /  
შენ – დაგეშილი დედალი ორბი.

საყურადღებოა, რომ გიორგი ლეონიძის ლექსებში არცთუ ხშირია ლოგაედები, აგებული 3-მარცვლიანი და 2-მარცვლიანი ტერფებით. ეს, შესაძლოა, განპირობებული იყოს იმით, რომ პოეტი, კეთილხმოვნების მიზნით, უპირატესობას ანიჭებდა დაქტილურ რითმას და, გარკვეულწილად, შეგნებულად იცავდა სპონდესა და დექტილის კომბინაციას, ხოლო მათი მონოტონური მონაცვლეობით გამოკვეთდა ევფონიას; ასევე, იმითაც, რომ პოეტის აშკარა გატაცება რითმის მრავალფეროვნებით მოითხოვდა მეტ-ნაკლებად მყარ მეტრულ სქემას. თუმცა ასეთი ტაეპები მაინც გვხვდება

მის ლექსებში და, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ცალკეულ შემთხვევებს შესანიშნავად იყენებს ისევ და ისევ რითმული მრავალფეროვნებისათვის. მაგ.:

„მკვდარი ვერჰარნის მუცელი მშრალი  
ბარბაროსული სისხლის შრიალი“.  
(ტფილისის სასაფლაო)

ტაეპებში, რომლებშიც გამოყენებული აქვს ეს კომბინაცია, კიდევ ერთი დამატებითი მახვილი ჩნდება. მოვიხმოთ იგივე ტაეპი:

/ / / /  
შენ – დაგეშილი დედალი ორბი,  
/ / / /  
შენ – დაგრაგნილი ლევიათანი.

აშკარაა, რომ ამ ორი ტაეპიდან პირველი განსაკუთრებით ეფექტურია თავისი ჟღერადობით, რაც, ალბათ, პოეტის სურვილით არის განპირობებული.

სასვენი ნიშნები, მეტაპლაზმები, დიდნილად განაპირობების მეტრული სქემის შეცვლას. ამასთან, თუ დაერთვის ერთ — ან ორმარცვლიან სიტყვას, აუცილებლად იწვევს მახვილთა გადაადგილებას. თუ ერთმარცვლადი რიგითი სიტყვაა და არ იმიჯნება წინადადების სხვა წევრებისაგან, მას არ შესწევს მნიშვნელოვანი ცვლილების, ტერფის შეცვლის, გამოწვევა. მაგ.:

/ /  
და გატაცებით გულის ნადები.  
(სული კი ელის მეტამორფოზებს)  
/ /  
ვართ შენ რძეებში დარწეულები.  
(ეკლოგა)  
/ /  
და ძველისძველი თითქოს ლაურა.  
/ /  
მე მანვალეზა შენი ხაბარდა.  
(თავადინა)

გიორგი ლეონიძის პოეზიაში მეტრული მრავალფეროვნება განსაკუთრებით 1925 წელს ვლინდება. პოეტი წერს რამდენიმე ლექსს, სქემით 5/5 („ლამე ივერიისა“, „ძველი საქართველო“, „ლოჭინის მწუხრში“), ასევე, 5/3 („ძველი ქართული წარწერები“, „ივერიის ლამე“, „ციცარი“), 4/3 („იოსებ დავითაშვილის სურათზე“, „უჯარმის ნანგრევები“), 4/4 („შავი ზღვის პირას შავი მუხა“). ექვსივე ლექსი დაწერილია ინტერვალური რითმით. 8-მარცვლედები (5/3) აგებულია ლოგაედით (სპონდეუ+დაქტილი) და დაქტილით. 10-

მარცვლედთან შედარებით, სურათი იცვლება. თუკი ლოგადები ერთმანეთს აწონასწორებდნენ და ორი ან სამი სიტყვით გადმოცემულ ნახევარტაქეებში ორი ან სამი მახვილის გაჩენა განპირობებული იყო არა იმდენად მეტრული, რამდენადაც ინტონაციური აუცილებლობით, 8-მარცვლედში, რომლის შემადგენელი ტერფები ასიმეტრიულია, განაწონასწორებისკენ სწრაფვა თავისთავად იჩენს თავს. დავაკვირდეთ „ივრის ღამის“ ტაქეებს:

$\frac{\quad}{5} \quad \frac{\quad}{3}$	$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$
$\frac{\quad}{5} \quad \frac{\quad}{3}$	$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$
$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$	$\frac{\quad}{5} \quad \frac{\quad}{3}$
$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$	$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$
$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$	$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$
$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$	$\frac{\quad}{3} \quad \frac{\quad}{5}$

დავაკვირდეთ ტაქეებს.

3-მარცვლედები მოცემულია ერთი 3-მარცვლიანი სიტყვით, ან 1-მარცვლიანი და 2-მარცვლიანი სიტყვების კომბინაციით; ლოგადები მოცემულია ერთი 5-მარცვლედით, ან 2-მარცვლიანი და 3-მარცვლიანი სიტყვების კომბინაციით (გამონაკლისია “და უწმინდესი ტაძარი”). ველა ლოგადი დაბოლოებულია 3-მარცვლიანი სიტყვით, ხოლო დაქტილი მერყეობს. ამასთან, საყურადღებოა, რომ თითო ტაქეზე მოდის მხოლოდ ორი მახვილი, გამონაკლისის გარეშე, თუმცა, როგორც აღინიშნა, მახვილი ტაქეებში მოძრაობს იმის მიხედვით, თუ რომელ ადგილს იკავებს დაქტილი და ლოგადი.

8-მარცვლედი (4/4) „შავი ზღვის პირს შავი მუხა“ გამართულია მხოლოდ მეორე პეონებით და აბსოლუტურად ერთგვაროვანი რიტმითა და მეტრით ხასიათდება. სქემაში 4/3 („უჯარმის ნანგრევები“) მეორე პეონისა და დაქტილის მონაცვლეობა ირღვევა მხოლოდ ერთხელ, ტაქეში

$$\frac{\quad}{\quad} \quad \frac{\quad}{\quad} \quad \frac{\quad}{\quad}$$
 სისხლს – საძირკვლის წებოდა

ეს ცვლილება განაპირობა, ასევე, მეტაპლაზმამ — ტირემ. 1-მარცვლადი თავისთავად მოსწყდა ტაეპს მახვილით. თანაც, თუ დავაკვირდებით ტაეპს, ალიტერაციის მიზანი — წინანუნისმიერი ბგერების (ს, ძ, წ) თავმოყრა ამ სიტყვების გამოსაყოფად — მიღწეულია მახვილის მეშვეობით.

ტაეპის სქემაა: პირიქი + სპონდე + დაქტილი.

1922 წელს დანერილ ლექსთა შორის საინტერესოა „ლიტანია“, სარიტმო სქემით (abab) და „ახალი მთვარე კახეთში“.

„ლიტანია“ 14-მარცვლედია. მკაფიოდ ჩანს გიორგი ლეონიძის გატაცება რითმით (მეტწილად გვხვდება ასონანსური რითმა). ლექსის პირველი ტაეპი სრულიად განსხვავდება სხვა ტაეპებისაგან. შედგება ერთი 2-მარცვლიანი, ორი 3-მარცვლიანი და ერთი 4-მარცვლიანი სიტყვებით. ეტრული სქემაა 5/3/4, ხოლო მახვილთა განლაგება მოცემულია შემდეგი სახით:

/            /            /  
შენი მუცელი გენით გატენილი  
ლოგაედი(სპონდე+დაქტილი) + დაქტილი + მეორე პეონი

სხვა ტაეპებში ჭარბობს ლოგაედი სპონდესა და დაქტილის კომბინირებით და მეორე პეონი.

„ახალი მთვარე კახეთში“ 7-მარცვლედია, სქემით 4/3. ლექსი გამოირჩევა იმიტაც, რომ ერთმანეთს ენაცვლება 14-მარცვლადი (გაორმაგებული 4/3) და 7-მარცვლადი, თუმცა განსხვავდება სხვა 7-მარცვლადებისაგან. დავაკვირდეთ მეტრულ სქემას პირველი სტროფის მაგალითზე:

/            /            /  
მთვარე ხორციტ გაივსო  
(ქორე + ქორე დაქტილი)

/            /  
მოსწყდა უნაზეს მუცელს  
(ქორე სპონდე+დაქტილი)

/            /  
აბრეშუმის საბუდარს  
(მეორე პეონი დაქტილი)

/            /            /  
ხსნიან რუმბებს მარნებში  
(ქორე + დაქტილი დაქტილი)

/            /  
ყოჩი დაკლეს მყვირალი  
(მეორე პეონი დაქტილი)

/            /  
მოზვერი საგაისო  
(დაქტილი მეორე პეონი)

ორმარცვლიან სიტყვებში გაჩნდა ქორეები, ხოლო ბოლო ტაეპში, 3- და 4-მარცვლიან სიტყვებში განთავსდა დაქტილი და მეორე პეონი. ჰეტერომეტრიზმის პრინციპი აისახა არა მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობაზე, არამედ მეტრულ სქემაზეც.

ამავე წელს არის დაწერილი ლექსი „მთებში“ და კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ პოეტი არა მხოლოდ გატაცებული იყო 7-მარცვლიან (4/3), არამედ ჰეტერომეტრული ლექსისათვის ყველაზე შესაფერის საზომად მიიჩნევდა. ტერფების არაპროპორციული განლაგება, მოკლე ტაეპები, რიტმის თავისუფალი სქემა ლექსს დინამიზმს მატებს. პირველი ტაეპი 4-მარცვლიანია და ორ ქორეს შეიცავს. მეტაპლაზმებით აგებული ტაეპი მოგონების თუ ფიქრში ჩაძირვის ალუზიას ქმნის. მომდევნო ტაეპი 11-მარცვლიანია, ორი მეორე პეონისა და დაქტილის კომბინაციით:

/ / /  
ბუმბერაზთა საშინელი მხედრობა

მესამე ტაეპში მოცემულია მესამე პეონი:

/  
თუ ხარ მონა

ტაეპი იწყება ორი 1-მარცვლიანი სიტყვით, რამაც მახვილის მესამე ხმოვანზე გადაადგილება განაპირობა.

მეტრის თვალსაზრისით, ამ პერიოდში დაწერილ ლექსებს შორის გამოირჩევა „ბარბაროსული ელეგია“ (1923). ლექსი თვრამეტი ტაეპისაგან შედგება. ირველი ორი ტაეპი 10-მარცვლიანია (5/5):

/ / /  
ძველი მზეების დარჩა ვალები  
/ / /  
ვიგონებ იმათ შრიალს ფარჩიანს

პირველ ტაეპში სპონდესა და დაქტილის ტრადიციული კომბინაციით შედგენილი ორი ლოგაედი გვხვდება, ხოლო მეორე ტაეპში დაქტილის, მესამე პეონისა და დაქტილის (3/4/3). მესამე და მეოთხე ტაეპებში მოცემულია ექვსი დაქტილი (ოთხი მესამე ტაეპში, ორი — მეოთხეში). ეორე სტროფი იწყება 14-მარცვლიან (5/4/5), რომელსაც მოჰყვება 8-მარცვლიანი ტაეპი (5/3); მესამე ტაეპის სქემაა 5/3/3:

/ / /  
მტკვარზე ვინც მღერის რომის ელეგიას

მეოთხე ტაეპის – 3/3/5:



## გიორგი ლეონიძე ნიკოლოზ ბარათაშვილის მკვლევარი

როგორც ცნობილია, გიორგი ლეონიძე, არა მხოლოდ ჩინებული პოეტი, არამედ მეტად მნიშვნელოვანი ლიტერატურის მკვლევარიც გახლდათ. განსაკუთრებულია მისი წვლილი ბარათაშვილის კვლევის საქმეში. 30-იანი წლების დასაწყისიდან სისტემატურად იბეჭდებოდა ლეონიძის გამოკვლევები ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. მისი პირველი წერილი პოეტზე 1933 წელს დაიბეჭდა „სალიტერატურო გაზეთში“, ეს იყო ცნობილი გამოკვლევა — „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტისათვის“ (ლეონიძე 1933ა), რომელიც შემდგომშიაც არაერთხელ გამოქვეყნდა.

1933 წელი განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ლეონიძისათვის, როგორც მკვლევარისათვის. ამ წელს კიდევ ორი წერილი იბეჭდება ლეონიძის ბარათაშვილზე „სალიტერატურო გაზეთში“. ესენია: „ბარათაშვილი, მოცარტი და ტოლსტოი“ (ლეონიძე 1933ბ) და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი მოხელე“ (ლეონიძე 1933გ).

1935 წელს გამოდის რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის სამეცნიერო საკვლევო ინსტიტუტის მიერ შედგენილი სქელტანიანი კრებული — „ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, სადაც იბეჭდება ლეონიძის ორი გამოკვლევა პოეტზე, ესენია: 1. „ორი შენიშვნა ბარათაშვილზე“ (ლეონიძე 1935ა: 625-629) და 2. „ნ. ბარათაშვილის ერთი ლექსის ავტოგრაფი“ (ლეონიძე 1935ბ: 639-640).

1938 წლის 15 ოქტომბერს ნიკოლოზ ბარათაშვილი დიდუბის პანთეონიდან მთანმინდაზე გადაასვენეს. ამ პერიოდში პრესაში გამოქვეყნდა არაერთი წერილი და გამოკვლევა პოეტზე, მათ შორის ლეონიძის ზემოხსენებული პუბლიკაცია ბარათაშვილის პორტრეტზე, ახლა უკვე იბეჭდება გაზეთ „კომუნისტსა“ (245) და „საბჭოთა აჭარაში“ (247).

1940 წელს კვლავ გაზეთ „კომუნისტში“ ქვეყნდება ლეონიძის ორი ახალი გამოკვლევა: 1. „სად ცხოვრობდა თბილისში ბარათაშვილი“ (ლეონიძე 1940ა) და 2. „ახლად აღმოჩენილი მოგონებანი დიმიტრი ყიფიანისა ნიკოლოზ ბარათაშვილზე“ (ლეონიძე 1940ბ).

ამავე წელს გამოდის ლიტერატურული მუზეუმის მიერ შედგენილი „ლიტერატურის მატთანე“, რომლის პასუხისმგებელი რედაქტორია გიორგი ლეონიძე. იმ ხანად გ. ლეონიძე ლიტერატურის მუზეუმის დირექტორი იყო და მისი ხელმძღვანელობით იქ ბარათაშვილის ინტენსიური კვლევა მიმდინარეობდა. ამ გამოკვლევათა დიდი ნაწილი ზემოხსენებულ „ლიტერატურის მატთანეში“ გამოქვეყნდა.



ნდა. მათ შორის უმნიშვნელოვანესია გიორგი ლეონიძის ფუნდამენტური ნაშრომი — „ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარშემო“ (ლეონიძე 1940გ: 397-465). აქ თავმოყრილია გ. ლეონიძის როგორც მანამდე გამოქვეყნებული წერილები პოეტზე, ასევე სრულიად ახალი გამოკვლევები. ამავე დროს, მოხმობილია ნაწყვეტები კ. მამაცაშვილის, ზ. ჭიჭინაძის, ი. მეუნარგიასა და სხვათა გამოკვლევებიდან.

ლეონიძის ამ ნაშრომს უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ბარათაშვილის კვლევის საქმეში და ბევრი იქ დასმული საკითხი დღესაც აქტუალურია.

ლეონიძის ამ გამოკვლევათაგან განსაკუთრებით გამოირჩევა წერილი: „ბარათაშვილის პორტრეტისათვის“ (როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი პირველად 1933 წელს დაიბეჭდა). ეს გამოკვლევა დღესაც დიდი ინტერესით სარგებლობს, ვინაიდან ბარათაშვილის პორტრეტის ირგვლივ კვლავ მიმდინარეობს კვლევა-ძიება და არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა.

ლეონიძე თავის გამოკვლევაში ნათელს აჰყენს ბარათაშვილის იმ ყალბი პორტრეტის საკითხს, რომელიც 1904 წლიდან დაწყებული, გასული საუკუნის 30-იან წლებამდე საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა და არაერთხელ გამოქვეყნდა კიდეც. ლეონიძის გამოკვლევის შემდეგ საბოლოოდ აღიკვეთა ამ ყალბი პორტრეტის გავრცელება.

ბარათაშვილის ამ ყალბი პორტრეტის ისტორია ასეთია: 1904 წელს ჟურნალმა „მოგზაურმა“ გამოსცა ვინმე ტარიელ მომცელიძის მიერ შექმნილი ბარათაშვილის პორტრეტი, სადაც პოეტი ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელში, ქულაჯაშია წარმოდგენილი და აღნიშნულია, რომ იგი პოეტის დის პორტრეტისა და ბარათაშვილის თანამედროვეთა გადმოცემების მიხედვითაა შექმნილი. პორტრეტი დაიბეჭდა რუსულ ენოვან კრებულში „Баратовский томик“ (ბარატოვსკი... 1905: 72).

ლეონიძე აღნიშნავს, რომ მომცელიძის ამ სურათს არაფერი აქვს საერთო არც პოეტის დის სახესთან და არც პოეტის თანამედროვეთა გადმოცემებთან, და საერთოდ, პოეტის რეალურ გამოსახულებასთან, როგორც აღწერენ მას ბარბარე ვეზირიშვილი, ნინო ყიფიანი, თუ კონსტანტინე მამაცაშვილი და მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავის დროზევე უარყოფილ იქნა, მაინც გამოსცა სახელგამმა 1929 წელს და ამით ერთგვარი დაკანონება მისცა მასო (ლეონიძე 1940ბ: 420).

გ. ლეონიძეს, დაინტერესებულს ბარათაშვილის პორტრეტის კვლევის საკითხით, მოუძებნია პიროვნება, ძველი მოღვაწე და მთარგმნელი, ივანე ავალიშვილი, რომელსაც ლეონიძის თხოვნით, დაუნერია მოგონება ბარათაშვილის ამ ყალბი, ზემოხსენებული პორტრეტის წარმოშობის შესახებ. ლეონიძე თავის წერილში იმონ-

მებს ავალიშვილის ამ მოგონებას, რომლის საფუძველზე ადგენს, რომ სურათზე გამოსახული პიროვნება არის ივ. ავალიშვილის ნაცნობი, ვინმე ალექსანდრე დავითის ძე ციციშვილი და არა ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ეს სურათი ზაქარია ჭიჭინაძეს უნახავს იასონ ციციშვილთან, რომელსაც შეუქმნია ძმის ეს პორტრეტი. ზაქარიას მოსწონებია სურათი, წამოუღია და ბარათაშვილის პორტრეტად გამოუცხადებია იგი.

როგორც ირკვევა ი. გრიშაშვილის ჩანაწერებიდან, ზ. ჭიჭინაძე, იმ პერიოდში ბარათაშვილის ლექსთა კრებულის გამოცემას ამზადებდა და ცდილობდა მოედებნა პოეტის პორტრეტი და რადგან რეალური ვერ იპოვა, გადაუწყვეტია მისი შეცვლა პირობითი პორტრეტით. გრიშაშვილის ცნობით, ზაქარიას უთქვამს: „რა უშავს, რომ არა გვაქვს ბარათაშვილის პორტრეტი? თუ არა გვაქვს, უნდა შევქმნათ“ (თაქთაქიშვილი 2005: 243) და ალექსანდრე ციციშვილის ხსენებული სურათი ასე უქცევია ზ. ჭიჭინაძეს ბარათაშვილის პორტრეტად.

ბარათაშვილის ამ ყალბი პორტრეტის საკითხს მკვლევარი კიდევ ერთხელ უბრუნდება 1955 წელს, როცა იგი „ლიტერატურულ გაზეთში“ აქვეყნებს გამოკვლევას — „დავით გურამიშვილის პორტრეტისათვის“ (ლეონიძე 1955).

გიორგი ლეონიძე „ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში“ გამოქვეყნებულ წერილში „ბარათაშვილის ერთი ლექსის ავტოგრაფი“ (ლეონიძე 1935ბ: 639-640) შეეხება ბარათაშვილის ლექსის — „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა პირისპირ დაღესტნისა და ჩეჩნელთა, წელსა 1844-სა მძღვანელობასა ქვემა ლუბერნიის მარშლის დიმიტრი თამაზის ძის ორბელიანისა“ — ახლად აღმოჩენილ ავტოგრაფს, რომელიც 1933 წელს მთანმინდის მწერალთა მუზეუმს შეუძენია არტემ გაბუნიასაგან.

ლეონიძის გამოკვლევებიდან დგინდება, რომ ეს ავტოგრაფი ყოფილა მიხეილ ბირთვილის ძე თუმანიშვილის (1818-1875) საკუთრება, მისი არქივიდან. ხელნაწერი დათარიღებულია 1844 წლის 23 სექტემბრით. ბარათაშვილის ყველა გამოცემაში, სადაც ეს ლექსია შესული, იგი სწორედ ასეა დათარიღებული.

ხელნაწერის შესწავლით ლეონიძემ დააზუსტა ერთი ფაქტი, რასაც ბარათაშვილის ლექსის ანალიზისათვის და პოეტის ორიენტაციის სწორი გაგებისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს.

ბარათაშვილის ლექსის ბოლო სტროფის მეორე სტრიქონი თავდაპირველად იკითხებოდა ასე:

„მეფესა თავი შესწირეთ, ვაგლახი ეცით წარმართთა!“

— რაც მერე პოეტს წაუშლია და ასე შეუცვლია:

„იმპერატორსა ემსხვერპლეთ, ვაი დაჰმართეთ წარმართო!“

ლეონიძემ თავის წერილში ჩაურთო ლექსის ავტოგრაფის ფოტოც, სადაც ნათლად ჩანს ავტორისეული სწორება. მკვლევარმა დაასაბუთა, თუ რატომ უნდა აღდგეს ლექსის პირვანდელი ვარიანტი. იგი წერს: „როგორც ვიცით, ხსენებული ლექსი ბარათაშვილის სარეგანშო მოწოდებაა, — ერეკლე მეორის და მისი სარდრის დავით ორბელიანის სახელით — დალესტენელთა წინააღმდეგ. ცნობილია, რომ ერეკლემ და დავით სარდარმა მთელი სიცოცხლე ლეკებთან ბრძოლას შეაღიეს და პოეტიც სწორედ მიტომ მოუხმობს:

„ჰე, ძმანო, ნუთუ არ გესმით მეფის ირაკლის ხმა მაღლით?  
გისმობთ: „ქართველნო, ჰეი, შაბაშ! კურთხევა თქვენდა ზე  
მაღლით!“

ამის შემდეგ მომდევნო სტრიქონში რუსეთის იმპერატორის ხსენება და მოწოდება მისთვის სამსხვერპლოდ, — მოულოდნელობისა და გაუგებრობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა. ამიტომ იყო, რომ პოეტს პოლიტიკურ უპრინციპობას სწამებდნენ.

ახლა კი ჩვენი დედნის მიხედვით ირკვევა, რომ ლექსის დასასრულიც თავდებოდა არა იმპერატორის, არამედ „მეფის“, ე. ი. ირაკლი II-ის სახელის ხსენებით და მისთვის თავის შეწირვის მოწოდებით. პოეტი მიმართავს პატრიოტულ რომანტიკას, — წინაპართა, მამათა ეროვნულ აჩრდილებს და არა რუსის იმპერატორის სილუეტს; — თავდადება ეროვნულ სახელმწიფოებრიობისათვის და არა აღიარება დიდმპყრობელობისა, ანუ შერიგება საქართველოს სამეფოს დამოუკიდებლობის დაკარგვასთან. ასეთ გაუგებრობას გვიფანტავს სტრიქონის აღდგენა თავდაპირველი სახით.

ცხადია, ლექსი დამახინჯებულია გამძვინვარებული ცენზურის იძულებით“, — წერდა ლეონიძე (ლეონიძე 1935ბ: 639).

ეს ლექსი პირველად დაიბეჭდა 1890 წელს ბარათაშვილის თხზულებათა მეოთხე, ზ. ჭიჭინაძისეულ გამოცემაში, სათაურით: „ლაშქრობა ქართველთა კავკასზე“ (ბარათაშვილი 1890: 50-51).

აღსანიშნავია, რომ 1935 წლამდე გამოცემულ ბარათაშვილის ლექსთა კრებულებში, მათ შორის 1890 და აგრეთვე, 1922 წლის გამოცემებში, ეს ლექსი დაბეჭდილია სადაო სტროფის ძველი ნაკითხვით, — „იმპერატორსა ემსხვერპლეთ, ვაი დაჰმართეთ წარმართა!“ (ბარათაშვილი 1922: 50).

ხოლო ლეონიძის გამოკვლევის შემდეგ, ყველა შემდგომ გამოცემაში, იკითხება ლეონიძის მიერ აღდგენილი ტექსტი: „მეფესა თავი შესწირეთ, ვაგლახი ეცის წარმართთა!“ (ბარათაშვილი 1945ა: 43; ბარათაშვილი 1945ბ: 41; ბარათაშვილი 1954: 54).

1935 წელს „ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში“ გამოქვეყნებული ლეონიძის მეორე გამოკვლევა — „ორი შენიშვნა ბარათაშვილზე“ ორი წერილისაგან შედგება. პირველ წერილში — „ნ. ბარათაშვილი და 1841 წ. გურიის აჯანყება“ გ. ლეონიძე შეეხება ბარათაშვილის გრიგოლ ორბელიანისადმი 1841 წლის 18 ოქტომბერს მიწერილ ბარათს, სადაც პოეტი მოიხსენიებს გურიის აჯანყებას (ლეონიძე 1935გ: 625-626).

1841 წელს ორჯერ მოხდა გურიაში აჯანყება. პირველად მაისი-ივნისში, მეორედ აგვისტო-სექტემბერში. ლეონიძე აზუსტებს, რომ სწორედ მეორე, აგვისტო-სექტემბრის ამბოხებაზეა ლაპარაკი ბარათაშვილის წერილში. ლეონიძე იკვლევს, რომ აჯანყების ჩაქრობაში მონაწილეობდნენ ბარათაშვილის ამ წერილში დასახელებული სამხედრო პირები: არლუთინსკი, საგინაშვილი, ჯორჯაძე და პოეტის ბიძა, გრიგოლ ორბელიანი.

მეორე წერილში — „ნ. ბარათაშვილის პოეტური სახელის ისტორიისათვის“ ლეონიძე მიუთითებს, ერთი მხრივ, იმ აღიარებაზე, რაც პოეტს მის თანამედროვე ქართულ საზოგადოებაში ჰქონდა. მკვლევარს მოჰყავს ლევან მელიქიშვილის, გიორგი ერისთავის და ალექსანდრე ორბელიანის ცნობილი გამონათქვამები პოეტზე, სადაც ისინი ხოტბას ასხამენ ბარათაშვილს (ლეონიძე 1935გ: 627-628).

ამავე დროს, ლეონიძე მოიხმობს დიმიტრი ყიფიანის ვაჟის, ნიკოლოზ ყიფიანის წერილს, პეტერბურგიდან მამისადმი მიწერილს 1865 წლის 9 მარტს. ლეონიძეს ეს წერილი აღმოუჩენია მთაწმინდის მწერალთა მუზეუმის დოკუმენტების ფონდში (897). ნიკოლოზ ყიფიანი პეტერბურგიდან წერს მამას: „მერანი“ საკვირველი, მშვენიერი რამ არის. — ნეტა ვინ იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილი? შენ მგონია, იცნობდი, სწავლა სად მიიღო, სამსახურში ყოფილა თუ არა, უვლია სადმე ან რუსეთში, ან იქით, სპარსეთში? რა ხასიათისა იყო, საზოგადოებაში რა იყო, საზოგადოება როგორ უყურებდა?“ (ლეონიძე 1935: 629).

ლეონიძის მიერ ამ წერილის აღმოჩენამ მნიშვნელოვნად გაამდიდრა დოკუმენტური მასალა ბარათაშვილის შესახებ.

\* \* \*

1940 წელს „ლიტერატურულ მატრიანეში“ გამოქვეყნებული ლეონიძის ვრცელი გამოკვლევა „ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარემო“, იყო მოვლენა ბარათაშვილოლოგიაში. ეს იყო ფუნდამენტური ხასიათის ნარკვევი პოეტზე, სადაც ახალი მასალისა და ახლებური ანალიზის საფუძველზე მრავალმხრივ იყო შესწავლილი ბარათაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებასთან დაკავშირებით მთელი რიგი საკითხები.

ამ გამოკვლევაში (ლეონიძე 1940: 397-465) გ. ლეონიძე გვთავაზობს შემდეგ წერილებს: 1. პოეტის შორეული წინაპრები და რევაზ ბარათაშვილი. 2. ნ. ბარათაშვილი და ალ. პუშკინი. 3. კონსტანტინე მამაცაშვილის მოგონებანი ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. 4. დიმიტრი ყიფიანის მოგონებანი ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. 5. ბარათაშვილის ერთი ლექსის ირგვლივ („როს ბედნიერ ვარ...“). 6. ერთი დავიწყებული ლექსი ნ. ბარათაშვილზე (ლაპარაკია ვანო ბარათაშვილის ლექსზე, რომელიც „ცისკარში“ დაიბეჭდა, 1963, № 7 — მ.კ.). 7. ნ. ბარათაშვილი — მოხელე. 8. სად გარდაიცვალა ნ. ბარათაშვილი? 9. ბარათაშვილის უმცროსი და. 10. ნ. ბარათაშვილი და ეგნატე იოსელიანი. 11. ბარათაშვილის მეგობრები და თანამედროვე პოეტები, დავით მაჩაბელი და ალექსანდრე ჩიქოვანი. 12. მიხაკო ორბელიანი. 13. მამუკა ორბელიანი. 14. სად ცხოვრობდა თბილისში ნ. ბარათაშვილი? 15. ბარათაშვილის პორტრეტისათვის. 16. „მერანის“ გენეზისი და ილია ორბელიანის ტყვეობის ამბავი. ნაწყვეტი ილია ორბელიანის მოთხრობიდან შამილთან ტყვეობის შესახებ.

ეს უკანასკნელი იყო ერთი თავი ილია ორბელიანის თხზულებიდან „რვა თვე შამილის ტყვეობაში“, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთ „კავკაზში“ 1849 წელს (№1-5), ხოლო 1857 წელს ე. ვერდერევესკიმ შეიტანა იგი დამატების სახით თავის წიგნში „В плену у Шамиля“ (წიგნი დავით ჭავჭავაძის ოჯახის ტყვეობაზე). ამ მივიწყებულ მასალას მიაგნო გ. ლეონიძემ, თარგმნა იგი ქართულად და დაბეჭდა „ლიტერატურულ მატიანეში“. სრული სახით კი, ილია ორბელიანის ეს თხზულება, გამოაქვეყნა ელიზბარ უბილაყამ, ჯერ აღმანახ „საუნჯეში“ 1883 წელს (№ 3), ხოლო შემდგომ 1991 წელს ცალკე წიგნად, თავისივე თარგმანით, მხოლოდ ის ნაწილი თხზულებისა, 1940 წელს რომ თარგმნა და გამოაქვეყნა გიორგი ლეონიძემ, უცვლელადაა შესული წიგნში (ორბელიანი 1991).

ნიკოლოზ ყიფიანის წერილი მამისადმი, როგორც აღვნიშნეთ, ლეონიძემ გამოაქვეყნა 1935 წელს, იმ დროს დიმიტრი ყიფიანის პასუხი შვილისადმი და მოგონებანი ნიკოლოზ ბარათაშვილზე, ჯერ კიდევ არ იყო ცნობილი. შემდგომში, ლეონიძემ დიმიტრი ყიფიანის ამ პასუხსაც მიაკვლია და გამოაქვეყნა იგი 1940 წელს ჯერ „კომუნისტში“ (№ 46), ხოლო შემდეგ „ლიტერატურულ მატიანეში“ სათაურით „დიმიტრი ყიფიანის მოგონებანი ნიკოლოზ ბარათაშვილზე“ (ლეონიძე 1940: 406-415). ამ მოგონებებში მრავალი საინტერესო და საგულისხმო ცნობაა პოეტის შესახებ, დიმიტრი ყიფიანისა და ბარათაშვილის ურთიერთობებზე, იმ ლიტერატურულ წრეზე, დიმიტრი ყიფიანის ოჯახში იკრიბებოდა. ბარათაშვილი ამ წრეში კითხულობდა, ხშირად პირველად, თავის უკვდავ ქმნილებებს და მეგობართაგან ისმენდა შეფასებებს, ხოლო ზოგჯერ გარკვეულ

რჩევებსა და შენიშვნებსაც, რომელთაც, დ. ყიფიანის ცნობით, პოეტი არაიშვიათად, იზიარებდა და ითვალისწინებდა კიდევც...

(ჩვენ არ ვიცით, ახალგაზრდა გენიოსის შემოქმედებას, ეს, ჩვეულებრივ მოკვდავთა „შენიშვნები“, რამდენად ნაადგებოდა. იქნებ, მის ქმნილებათა ის პირვანდელი ვარიანტები უფრო საინტერესონი და სრულყოფილი იყვნენ?.. — მ.კ.).

დ. ყიფიანის წერილი რუსულ ენაზეა დაწერილი. „მატიანეში“ ლეონიძემ გამოაქვეყნა როგორც რუსული ტექსტი წერილისა, აგრეთვე ქართული თარგმანიც.

ლეონიძის გამოკვლევაში „ერთი ლექსის ირგვლივ“ განხილულია ბარათაშვილის ლექსი „როს ბედნიერ ვარ“ და ამ ლექსის მიმართება უცხოურ წყაროებთან. ლექსი დაწერილია სასიმღეროდ. იგი მიძღვნილია ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი. სამეგრელოს დედოფალმა ეკატერინემ იონა მეუნარგიას გადასცა 1881 წლის აპრილში ბარათაშვილის ხუთი უცნობი ლექსი, მათ შორის „როს ბედნიერ ვარ“. მეუნარგიამ ეს ლექსები გამოაქვეყნა 1882 წელს „ივერიაში“ (№ 4-5).

გ. ლეონიძის გამოკვლევით დგინდება, რომ ამ ლექსს საფუძვლად უდევს ძველი კვარტეტის „კლუნი“-ის ძირითადი მელოდიის ერთ-ერთი ვერსია, რომელიც პოპულარული იყო და იმღერებოდა რუსულ არისტოკრატიულ წრეებში მეცხრამეტე საუკუნეში, ხოლო მისი მუსიკა შეუქმნია მოცარტს.

ლეონიძე „კლუნი“-ის რუსულ ტექსტს ადარებს ბარათაშვილის ლექსს. იგი წერს: „ბარათაშვილის ლექსის და „კლუნი“-ის ვერსიის მსგავსება ზედმიწევნითაა მოტივით, წყობით (რასაკვირველია შინაარსის განსხვავებით) და თვით რეფრენით.

ქართულად: „როს ბედნიერ ვარ შენთან ყოფნითა“.

რუსულად: „Как счастлив а, коль с тобою бываю“.

ქართულად: „არ დაიჯერებ, არ დაიჯერებ, არ დაიჯერებ, თუ ვით სატრფო ხარ“.

რუსულად: „Ты не поверишь, ты не поверишь“.

ამ რუსული სიმღერის წარმოშობის შესახებ სტატია გამოქვეყნებულია 1933 წელს კრებულში „Звенья“ (1933, № 2, 622). როგორც ირკვევა, იგი ლევ ტოლსტოის საყვარელი სიმღერა ყოფილა. „ახლა გამოირკვა, რომ ეს ის სიმღერაა, რომელსაც ნატაშა როსტოვა მღერის“ „Война и Мир“-ში (იხ. „Звенья“, 1933, стр. 618-628), წერს გ.ლეონიძე (ლეონიძე 1940: 418).

ბევრი ახალი დოკუმენტური მასალა თავებში: 7. ბარათაშვილი — მოხელე; 8. სად გარდაიცვალა ნ. ბარათაშვილი? 4. სად ცხოვრობდა ნ. ბარათაშვილი?

ლეონიძეს სკრუპულოზურად გამოუკვლევია პოეტის სამსახურეობრივ მოღვაწეობასთან დაკავშირებული დოკუმენტაცია და დაუზუსტებია მრავალი დეტალი, ბარათაშვილის ცხოვრების ბოლო თვეების საქმიანობას რომ წარმოგვიჩინოს.

მკვლევარი აზუსტებს, რომ ბარათაშვილი ნახეჭევანის მაზრის უფროსის თანაშემწედ ოთხი თვე ყოფილა (1844 წ. ნოემბრიდან 1845 წლის 12 მარტამდე). იგი წერს: „ამ დღეებში ჩვენ ვნახეთ დამადასტურებელი ცნობა, რომ ბარათაშვილი ვიდრე განჯას ნავიდოდა, მართლაც თელავის მაზრის უფროსის თანაშემწედ ყოფილა დანიშნული, მხოლოდ დაუნიშნავთ ტფილისში და კახეთს ჯერ არც კი იყო წასული, რომ განჯაში წაუყვანიათ... ცნობიდან ირკვევა, რომ პოეტს თავისი ადგილი გაუცვლია რამაზ ანდრონიკაშვილისათვის, რომელიც მანამდის განჯის უფროსის თანაშემწის ამსრულებლად ყოფილა“ (ლეონიძე 1940: 422). ეს ცნობა ლეონიძეს ამოუღია „ზაკავკაზსკი ვესტნიკიდან“. ლეონიძის მიერ მოპოვებულ ამ ცნობას ეყრდნობა ბარათაშვილის ბიოგრაფიის შემდეგდროინდელი კვლევები.

მრავალ ხანდაზმულ პირთა გამოკითხვის საფუძველზე, გიორგი ლეონიძემ დააზუსტა, თუ სად ცხოვრობდა თბილისში ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

ანჩისხატის სიახლოვეს, ჩახრუხადის ქუჩაზე №17-ში გაატარა პოეტმა თავისი ცხოვრების ბოლო ოთხი წელი. ლეონიძეს მოჰყავს იმ უბნის მცხოვრებთა ჩანაწერები, რომლებმაც გადმოცემით იცოდნენ, თუ რომელ სახლში ცხოვრობდა პოეტი და ვის ეკუთვნოდა სხვადასხვა დროს ეს სახლი (ლეონიძე 1940: 434-439).

დღეს ეს სახლი აღარ არსებობს, ხოლო ბარათაშვილის მუზეუმი განთავსებულია იმავე ქუჩაზე, მახლობლად იმ სახლისა, რომელიც 1940 წელს, როდესაც ლეონიძე სკრუპულოზურად იკვლევდა ამ საკითხს, ჯერ კიდევ არსებობდა...

გ. ლეონიძე იკვლევს საკითხს, თვით განჯაში გარდაიცვალა ბარათაშვილი, თუ სოფელ მურეთში — „სააგარაკო ადგილი განჯის მახლობლად“ — და გამოთქვამს მოსაზრებას, — სავარაუდოა, რომ სწორედ მურეთში გარდაიცვალა პოეტიო.

ლეონიძე ეყრდნობა ბარონ ნიკოლაის დღიურს, სადაც ბარონი აღნიშნავს, რომ 5 ოქტომბერს იგი იყო განჯაში და ინახულა ის ბინა, სადაც პოეტი ცხოვრობდა. მაგრამ არ ახსენებს, რომ იქ დახვდა ავადმყოფი პოეტი. ლეონიძე ფიქრობს, რომ თუკი ბარათაშვილი იმ დროს თავის ბინაში იყო, ნიკოლაი ამას აუცილებლად აღნიშნავდაო (ლეონიძე 1940: 424). მკვლევარი თანაც ყურადღებას

მიაპყრობს იმ ფაქტს, რომ ბარათაშვილის ორი უკანასკნელი წერილი — ერთი მაიკო ორბელიანისადმი, ხოლო მეორე — ლევან საგინაშვილისადმი, დათარიღებული არიან: პირველი — 10 აგვისტოთი, ხოლო მეორე — 23 აგვისტოთი და ორივე მურუთიდანაა გამოგზავნილი.

1940 წელს „ლიტერატურულ მატრიანეში“ გამოქვეყნებული გიორგი ლეონიძის ფუნდამენტური გამოკვლევა „ბარათაშვილის გარშემო“ შეიცავს უამრავ ახალ დოკუმენტურ მასალას. მრავალი საკითხი პირველად დაყენებული გამოკვლევაში, ახალი კუთხითაა წარმოჩენილი და გაანალიზებული ბარათაშვილის ცხოვრების მთელი რიგი დეტალები და მისი შემოქმედების ნაკლებად შესწავლილი მხარეები.

ლეონიძის ეს გამოკვლევა საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომია ბარათაშვილოლოგიაში და მას გვერდს ვერ აუვლის ბარათაშვილის ვერც ერთი მკვლევარი.

\* \* \*

1945 წელს გამოდის ნიკოლოზ ბარათაშვილის ორი საიუბილეო კრებული, ერთის რედაქტორია კორნელი კეკელიძე, რომელსაც თან ახლავს პ. ინგოროყვას ვრცელი გამოკვლევა პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ, ხოლო მეორე საიუბილეო გამოცემის რედაქტორია გიორგი ლეონიძე. ამ საიუბილეო გამოცემას წინ უძღვის გ. ლეონიძის ნარკვევი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (ცხოვრება და შემოქმედება), ხოლო ბოლოში დართული აქვს ლეონიძის მიერ შედგენილი ბარათაშვილის ლექსებისა და წერილების კომენტარები. ლეონიძის ეს კომენტარები ბარათაშვილის თხზულებათა შემდგომ ყველა გამოცემაში მეორდება რამდენადმე შევსებული სახით. ვერც ერთი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის ამ კომენტარებს, იგი ბარათაშვილოლოგიაში ლეონიძის მიერ შეტანილი დიდი და განსაკუთრებული წვლილია.

საიუბილეო კრებულში შესული გიორგი ლეონიძის ნარკვევი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, სულ 27 გვერდია, მაგრამ მკვლევარი აქ რამდენიმე მეტად საგულისხმო, ორიგინალურ დაკვირვებას გვთავაზობს, რომლებიც მისი მიგნებაა.

ასე მაგალითად, ოცდათორმეტი წლის შეთქმულების ზეგავლენით ხსნის იგი პოეტის ყმანვილობისდროინდელი ლექსების „ბულბული ვარდზედ“ და „შემოლამება მთანმიდაზედ“ პირველი ვარიანტების ზოგად განწყობილებას. იგი წერს:

„ნ. ბარათაშვილის პირველი ლექსის („ბულბული ვარდზედ“) პირველი ვარიანტის ბოლო ორი სტრიქონი ასე იკითხებოდა:



„მაქვნიდა მცირე ნადილი, ვერ მივხვდი კი ძნელობას,  
ესთ განზილდეს, ვინც იწყებს თვისგან შეუძლებლობას“.

ამ ლექსში, რომელიც დაწერილია 1833 წელს, ეჭვი არაა, ლაპარაკი უნდა იყოს იმათ „განზილებაზე, ვინც თავისთვის „შეუძლებელ“ საქმეს მოჰკიდებს ხელს. შეთქმულების იდეით გატაცებული პოეტი გულმტკივნეულად გამოსთქვამს უკმაყოფილებას იმის გამო, რომ ახალგაზრდა შეთქმულებმა ხელი მოსჭიდეს მათთვის მძიმე, შეუძლებელ საქმეს და ბოლომდის ვერ მიიყვანეს.

საყურადღებო მასალას იძლევა ლექსის „შემოღამება მთანმიდაზედ“ პირველი ვარიანტის ანალიზიც. ეს ლექსიც, რომელიც დაწერილია 1833 წელს, ახალი შთაბეჭდილების ქვეშ, უნდა გამოხატავდეს „გულდახურულთა“ განწყობილებას, მაგრამ 1835 წელს, როცა დამარცხების ტკივილი რამდენიმედ მიყუჩდა, ოპტიმისტურად განწყობილი პოეტი ახალს ვარიანტში ასე აბოლოოვებს ლექსს:

„მწუხრი გულისა — სევდა გულისა — ნუგეშსა ამას შენგან  
მიიღებს,  
რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის  
განანათლებს“.

ასეთი განწყობილება კი დაიბადა პოეტში, როცა ქართველმა ახალგაზრდობამ შეთქმულების კატასტროფის შემდეგ ახალი გზები და პოზიცია გამოიხატა“ (ლეონიძე 1945: XIV).

ლექსის „შემოღამება მთანმიდაზედ“ 1833 წლის ვარიანტში დაბოლოება ასეთი იყო: „რომ უტყუენი ჩემნი აღმოვხვრანი შემომახვევენ ფიქრიანობას, / მაშინ მზირალნი შენზედა თვალნი ითხოვენ შენგან მისთვის მისნობას“. ამ სტრიქონთა ჩვენეული ანალიზი გადმოცემულია გამოკვლევაში: „შემოღამება მთანმიდაზედ — ქრისტიანული მოტივები“, რომელიც დაიბეჭდა 2005-2006 წლებში გაზეთ „კალმასობაში“ (კაკაბაძე 2005-2006).

\* \* \*

გ. ლეონიძე ბარათაშვილის პიროვნებას ასე ახასიათებს:

„თვით პოეტი — დენდი, ლამაზი ჭაბუკი, რომელსაც ჰქონდა აგრეთვე რეპუტაცია „ვარშავის ფრანტის“ (ლეონიძე 1945: XXV).

„პოეტი მარტოოდენ საკუთარი ლიტერატურული საქმიანობით არ ყოფილა გატაცებული, მას ახასიათებდა საზოგადო მოღვაწეობის წყურვილი. ქართულ სინამდვილეში მას შეეძლო დიდი საზოგადო მოღვაწის როლის შესრულება“ (ლეონიძე 1945: XXVI).

ბარათაშვილის პოეზიის შესახებ ლეონიძე წერს:

„არც ერთი ქართველი პოეტი, რუსთაველის შემდეგ არ ამაღლებულა ბარათაშვილის ლირიკამდე...“

იგი ერთადერთი ფილოსოფოსი პოეტია თავისი დროისა, ზოგადკაცობრიული იდეების მომღერალი...

ბარათაშვილი პირველი პოეტია მეცხრამეტე საუკუნეში, რომლის ლექსმაც დაჰკრა გულს და ქართველ მკითხველს აგრძნობინა უნაზესი, სპეტაკი გრძნობები დიდი სიყვარულის, სამშობლოს ტრფიალების და პიროვნების თავისუფლებისა. ამ მხრივ იგი მიუღწეველი პოეტია“ (ლეონიძე 1945: XXXI).

გიორგი ლეონიძე ამ ნარკვევში „ბედი ქართლისას“ დიდ, პატრიოტულ ნაწარმოებად მიიჩნევს. არასოდეს ლაპარაკობს პოეტის „ოპტიმიზმზე“, ან რუსული ორიენტაციის მომხრეობაზე, ანდა ერეკლე მეფის ნაბიჯის გამართლებაზე. მსგავსი ანალიზი იმ დროისათვის, 40-იანი წლების შუა ხანებისათვის, თამამი და გაბედული ნაბიჯი იყო მკვლევრის მხრიდან.

#### **დამონებიანი:**

**ბარათაშვილი 1890:** თავადის ბარათაშვილის ლექსები. მეოთხე შევსებული გამოცემა (ზ.ჭიჭინაძის გამოცემა). თბ.: მ. დ. როტინოვის სტამბა, 1890.

**ბარათაშვილი 1922:** ბარათაშვილი ნ. ლექსები, ბედი ქართლისა, წერილები (სამ. ფირცხალავას რედაქციით). ტფ.: სახელმწიფო სტამბა, 1922.

**ბარათაშვილი 1945ა:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი (საიუბილეო გამოცემა) (რედ. კ. კეკელიძე, წიგნს ერთვის: პ. ინგოროყვა — ნ. ბარათაშვილი (ნარკვევი). თბ.: სახელგამი, 1945.

**ბარათაშვილი 1945ბ:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი (საიუბილეო გამოცემა, 1845-1945) (რედ. გ. ლეონიძე. წიგნს ერთვის: ნიკოლოზ ბარათაშვილი (მოკლე ბიოგრაფია), გ. ლეონიძის, გვ. V-XXXII, კომენტარები, შედგენილი გ. ლეონიძის მიერ. გვ. 95-112). თბ.: სახელგამი, 1945.

**ბარათაშვილი 1954:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1954.

**ბარათაშვილი 2005:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებათა სრული კრებული (ლ. თაქთაქიშვილის საერთო რედაქციით). თბ.: „პეგ“, 2005.

**ბარატოვსკი 1905:** Баратовский томик. № 1. "Кавказоведение", Тифлис: 1905.

**თაქთაქიშვილი 2005:** თაქთაქიშვილი ლ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის პორტრეტი. — ნიკოლოზ ბარათაშვილი. თხზულებათა სრული კრებული. თბ.: „პეგ“, 2005.

**კაკაბაძე 2005-2006:** კაკაბაძე მ. „შემოღამება მთაწმიდაზედ — ქრისტიანული მოტივები“. გაზ. „კალმასობა“, № 7, 2005; № 1, 2006.

**ლეონიძე 1933ა:** ლეონიძე გ. ნ. ბარათაშვილის პორტრეტისათვის. გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, № 7, 1933.

**ლეონიძე 1933ბ:** ლეონიძე გ. ბარათაშვილი, მოცარტი და ტოლსტოი. გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, № 8, 1933.

**ლეონიძე 1933გ:** ლეონიძე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი მოხელე. გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, № 12, 1933.

**ლეონიდე 1935ა:** ლეონიდე გ. ორი შენიშვნა ბარათაშვილზე. — ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ნიგნი I. თბ.: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1935.

**ლეონიდე 1935ბ:** ლეონიდე გ. ნ. ბარათაშვილის ერთი ლექსის ავტოგრაფი. — ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ნიგნი I. თბ.: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1935.

**ლეონიდე 1940ა:** ლეონიდე გ. სად ცხოვრობდა თბილისში ნ. ბარათაშვილი? გაზ. „კომუნისტი“, № 225, 1940.

**ლეონიდე 1940,ა:** ლეონიდე გ. ახლად აღმოჩენილი მოგონებანი დიმიტრი ყიფიანისა ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. გაზ. „კომუნისტი“, № 246, 1940.

**ლეონიდე 1940ბ:** ლეონიდე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარშემო. — ლიტერატურული მატრიანე, ნიგნი 1-2. თბ.: „ტექნიკა და შრომა“, 1940.

**ლეონიდე 1945:** ლეონიდე გ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი (მოკლე ბიოგრაფია). — ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი (საიუბილეო გამოცემა 1845-1945) (რედ. გ. ლეონიდე). თბ.: სახელგამი, 1945.

**ლეონიდე 1955:** ლეონიდე გ. დავით გურამიშვილის პორტრეტისათვის. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, № 28, 1955.

**ორბელიანი 1991:** ორბელიანი ი. რვა თვე შამილის ტყვეობაში. თბ.: „საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის ნიგნის მოყვარულთა საზოგადოება“, 1991.

## ლექსად გარდაქმნილი სიჭაბუკე

ეს წინათქმა საგანგებოდ დაინერა და უნდა დართვოდა ჩემს მიერ შედგენილ გიორგი ლეონიძის „100 ლექსს“, მაგრამ, ჩემგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, ასე არ მოხდა.

ე. კ.

უთუოდ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს ის ამბავი, რომ ვაჟა-ფშაველამ თავისი ნაადრევად გარდაცვლილი მეგობრის ობოლ ვაჟს, ცამეტი წლის გიორგი ლეონიძეს, ოქროსფერ ქოჩორზე შეახო გუთანს შეჭიდებული დამაშრული ხელი და ლექსიც უძღვნა. შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ „ცალთვალა დევის“, „ალუდა ქეთელაურისა“ და „გველის-მჭამელის“ დამწერის წინაშე როგორ იდგა ჯიშინი, შეღერებული ყმანვილი, რომელსაც უკვე ლომის ბოკვერის გამოხედვა ჰქონდა.

ამ პატარა ლექსში თავიდან ნუხილია გამოხატული, რადგან ადრე, მისი სიჭაბუკის ჟამს, სამშობლოს მძიმე გასაჭირი ადგა და პოეტი ვერ ხედავდა „ქვეყნის დამხმარე ძალებს“, ახლა კი გამოჩნდნენ ახალგაზრდები, რომელთა ხილვა გულდაკოდილ ვაჟას იმედს უნერგავს; სამწერლო ასპარეზზე გამოსასვლელად შემზადებული გიორგი ლეონიძე, იმხანად, ეტყობა, ისეთ ფხიანობას იჩენდა, გენიალურ წინაპარს ათქმევინა:

დღეს, ვხედავ, გაჰმრავლდებიან,  
მშობელ ქვეყანას შვილები,  
მტერს არ მისცემენ სათელად  
თავის სამშობლოს გმირები,  
მირჩება წყლული გულისა  
ვყურდები ანატირები...

სამი წლის შემდეგ ვაჟა გარდაიცვალა და ეს სიტყვები წმინდა ანდერძად გაჰყვა გიორგი ლეონიძის მთელ ცხოვრებას. ამიტომ იყო — მონიფული, ოცდაათი წლისა, თავის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსში სიამაყითა და მადლიერებით იგონებდა:

როგორც დამლოცა ვაჟა-ფშაველამ,  
დამსკდარი ხელი თავზე დამადო...

მეცხრამეტე საუკუნის მინურულსა და მეოცის გარიჟრაჟზე ქართული ლექსი უკიდურესად დაცემული, გამოფიტული იყო და

თვისებრივი გადახალისება, ფერისცვალება ესაჭიროებოდა. ეს აუცილებელი, საფუძვლიანი რეფორმა, ძირითადად, გალაკტიონ ტაბიძემ და „ცისფერი ყანწების“ ორდენმა განახორციელეს.

აქვე იმის თქმაც შეიძლება — საბოლოოდ, მეოცე საუკუნის ქართულ ლირიკაში ორი უმთავრესი ფიგურა, ტემპერამენტი, სამყაროს ხედვით, შინაგანი წყობით ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული, მაგრამ ერთმანეთზე მხრებმდგომი ორი კოლოსი — გალაკტიონ ტაბიძე და გიორგი ლეონიძე გამოიკვეთა და ჩვენი პოეზიის მომავალიც, მეტწილად, მათ განსაზღვრეს. ეს ამჟამად არავითარ დავას არ უნდა იწვევდეს.

გალაკტიონ ტაბიძის მსგავსად, გიორგი ლეონიძე, ქართველ სიმბოლისტთა ჯგუფის, „ცისფერი ყანწების“ ერთ-ერთი მესვეურთაგანი, იმთავითვე დასავლეთის კულტურულ ღირებულებებსა და ორიენტაციას ანიჭებდა უპირატესობას, მაგრამ არც მშობლიური ფესვები ავიწყდებოდა, რამაც მის ადრინდელ, ერთგვარად საპროგრამო ლექსშიც („ავტოპორტრეტი“) იჩინა თავი:

პოეზიაში, როგორც რუმბში ჩაყუდებული,  
ყველა წვეწებში, ყველა შხამში სული ჩავანე.  
არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული —  
მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე.

რემბო აქ შთაბეჭდილების მოსახდენად არ გახლავთ ნახსენები — ჯანყიანი ბუნების ახალგაზრდა გიორგი ლეონიძე „დანყევლილ პოეტთან“, „მთვრალი ხომალდის“ ავტორთან სულიერ ნათესაობას გრძნობდა; საგანგებო დაკვირვება ზოგ საერთო ნიშანს უეჭველად გამოავლენდა, მაგრამ მცირე წინათქმა საამისოდ არ გამოდგება. არაერთხელ თქმულა — გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში სიმბოლიზმს მაინცდამაინც ღრმა კვალი არ დაუტოვებია, თუმცა ისიც ცხადია, რომ ოცნიანი წლების ცდებმა ფორმისმიერ ძიებებში თვალსაჩინო სამსახური გაუწია.

გიორგი ლეონიძის თაობა მოესწრო დიდი წინაპრების (ილია, აკაკი, ვაჟა... — სანუკვარი ოცნების ასრულებას, საქართველოს დამოუკიდებლობას, მაგრამ ეს ბედნიერება იმდენად ხანმოკლე გამოდგა, გახარება ვერ მოასწრეს. პოეტის ჭაბუკობისდროინდელ (1918) ლექსში „26 მაისი“ უკვე ისმოდა განგაშის ხმა, გაფრთხილება, რომ ნალოლიავეები დამოუკიდებლობა არ დაგვეკარგა, ძველთაგანვე დანერგილი თვითმყოფობა შეგვენარჩუნებინა, ხელახლა არ აღმოვჩენილიყავით დამპყრობელთა კლანჭებში („არმაზისაკენ! ნულარ წავალთ ლეგა ზამთარში!“).

ამაო გამოდგა ეს გაფრთხილება. ქვეყნის გადასარჩენად ხელისუფლებამ თითქმის არაფერი იღონა. სამიოდე წლის შემდეგ ერთ-ერთ უძლიერეს სონეტში „საქართველო“ („შენ ფიროსმანის შვიდ-

ღარიან მარნებში გხედავ“) პოეტი მწვავე სინანულით ახსენებს თავის „დაჩქემილ სულს“, ხოლო ფინალურ სტრიქონებში არცთუ ფარულად დაქარაგმებულია შემოჭრა წითელი რუსეთიდან მოსეული მოძალადეებისა, რომელთაც თეთრ ცხენზე ამხედრებული ქართველი მოლაღაბე წინამძღოლობდა:

მოდის შამქორი. სოღანლული. დროშების მტვერი.  
ზურნით ფალანგებს მოუძღვება კონდოტიერი  
და შენი სისხლი, გაჭედილი, შიშით ზანზარებს.

გიორგი ლეონიძემ საკმაოდ ადრე და თანაც მკაფიოდ გამოავლინა საკუთარი ხელწერა, განუმეორებელი ხმა, პოეტური ხელოვნების საყურადღებო თავისებურებანი. ვისაც მის სიცოცხლეში გამოცემული რჩეულები გადაუთვალეირებია, შეამჩნევდა, რომ თავშია მოქცეული სტროფიკით, ინტონაციურადაც დანარჩენებისაგან განსხვავებული, თამამი პოეტური სახეებით აღბეჭდილი ლექსი „ახალი მთვარე კახეთში“.

ღამის მნათობის მომაჯადოებელ შუქზე მოჩანს ღონიერი სოფელი. იგრძნობა გულუხვი შემოდგომის სიმსუყე. წარმართული ვნებით ალტკინებული გოგო-ბიჭები ლხინს მისცემიან. პოეტის განთქმული „ყივჩალური ლირიკის“ ჩანასახიც აქვე ილანდება, მოქნილნაკვთებიანი, აცეკვებული ყმანვილი ქალის ველურ მოძრაობაში:

მთვარე ხორციტ გაივსო...  
მოსწყდა უნაზეს მუცელს,  
აბრეშუმის საბუდარს,  
მთვარე ხორციტ გაივსო...

ხდიან ქვევრებს მარნებში,  
ყოჩი დაკლეს მყვირალი,  
მოზვერი საგაისო,  
უბნებში გადადიან  
ცეცხლები ყირამალა,  
მღერის ვაჟთა კრებული,  
ყივჩალურად თამაშობს  
გოგო ჩამკვრივებული.

გიორგი ლეონიძეს რაც ღვთისგან ჰქონდა მომადლებული (არწივული მზერა, დაქანებული ზვავის ძალა, რაც მთავარია, სიტყვის სურნელისა და ფეროვნების შეუდარებელი შეგრძნება...). ის არავითარი გარჯითა და ოსტატობით არ მიიღწევა, თანდაყოლილია. ზემოთ მოხმობილი სტრიქონების ავტორს ღრმად სწამდა — სიჭაბუკე და ლექსი ერთიმანეთისაგან განუყოფელია და შემთხვევითი არც ის არის, რომ მისი შედეგების დიდი უმრავლესობა ახალგაზრდობის წლებს განეკუთვნება. ამის ნათელსაყოფად სა-

თაურების ჩამოთვლაც იკმარებს. ვის არ ახსოვს: „ციცარი“, „ღამე ივერიისა“, „უჯარმის ნანგრევები“, „იოსებ დავითაშვილის სურათზე“, „ძველი ქართული ნარნერები“, „ივრის ღამე“, „სიმღერა პირველი თოვლისა“, „მეცამეტე საუკუნე“, „შავლეგო“, „თუკი ვცოცხლობთ, სიმღერების იმედით“, „მთანმინდიდან ქარს მოჰქონდა“, „ნინონმინდის ღამე“, „მეტივეები“, „მყვირალობა“, „ყვიჩალური ღამე“, „ყვიჩალის პაემანი“, „ნავა ლექსი და ნაიღებს“, „გომბორიდან“, „თბილისის პოეტები“, „ივრის პირად“, „საათნავა“, „მამ, რა ვუყოთ, პოეტებო!“, „სიჭაბუკე და ლექსი ერთია“, „ოლე“, „თბილისის განთიადი“, „ტყუპი იაგუნდები“...

რახან თვალნათლივ ხედავდა — „ახალგაზრდობა, დაუდგრომლობა, ზავთი, ყიჟინა“.... ხელიდან უსხლტებოდა, ისლა იღონა, რომ უსასრულობისაკენ მიმქროლავი სიჭაბუკის ბობოქარი წლები ლექსებად გარდასახა.

შთაბეჭდილება გვექმნება — გიორგი ლეონიძე ლექსის წერად მაშინ ჯდებოდა, როცა დაგუბებული სათქმელი ყელში ებჯინებოდა, რათა ქალღმერთად გამოღვრილიყო. სწორედ სხეულში დაუტეველი გავეშებული ძალა იყო ამ ზარიანი შეძახილის მიზეზი:

შენ გელოდება დასასტამბავად  
ათი ათასი ჩანჩქრის ბლავილი;  
სიჭაბუკე და ლექსი ერთია —  
ერთ ჩუქურთმაში გამოყვანილი.

ნიშანდობლივია, რომ „ყვიჩალის პაემანის“ დარად, აქაც ცალფარითმას დასჯეოდა; ჯვარედინ სტრიქონთა მდინარებას სილაღეს დაუკარგავდა, სუნთქვას შებორკავდა, მას კი იმხანად მყვირალობის ჟამი ედგა, სწორფერთან პირისპირ შესაყრელად რქაშემართული ხარირმის გამთანგავი ჟინი სძრავდა, თავს ველარ იოკებდა.

„ქართულ მინაში ყელამდე ჩაფლულ პოეტს“ ღრმად ჰქონდა გადგმული ფესვები მშობელ ნიადაგში, მაგრამ მისთვის ცისკენ ლტოლვაც ასეთივე ბუნებრივი იყო. ამიტომაც ნებაზე ჰყავდა მიშვებული ჯიქურ, სტიქიურად მოვარდნილი სტრიქონები:

ლექსო, სად ივლი, სადამდე?  
მე აღარ შეგეკითხები...  
არ დავარდება მინაზე  
აჟღერებული სიტყვები.

ამის მთქმელს სიყრმიდან, პატარა ბიჭობიდანვე ჰქონდა შეთვისებული-შესისხლხორცებული ხალხის მეტყველება, ხალხური პოეზიის მადლი და ვისაც ეს ეეჭვება, იმას პოეზიისა სრულიად არაფერი გაეგება.

გიორგი ლეონიძის რჩეულ ლექსებს, მისივე სტრიქონები რომ მოვიშველიოთ, „ჩამოქაფული ჩანჩქერის ჟრჟოლა“ დაჰყვება, უჩვეულო ძალისა და წარუდინებელი მშვენიერების გამო, თვითეული მათგანი ბევრჯერ ყოფილა ლიტერატორთა აღფრთოვანების საგანი („ოლეს“ ძნელად თუ მოეძებნება ბადალი) და ვფიქრობთ, მათზე საგანგებო მსჯელობა საჭირო აღარაა; ვისთვისაც ძვირფასი და ახლობელია ქართული პოეზია, თითქმის ყველამ ზეპირად იცის ეს ლექსები.

პოეზიის ჭეშმარიტი დამფასებლის წინაშე მთელი ძალით ფეთქავს, გვაჯადოებს.

თავდადებულად გამრჯე, მშრომელი, ამავე დროს, გაშლილი ლხინის, უნაპირო აღტაცების კაცი იყო, თუმცა კარგად იცოდა — ხანში შესულ ადამიანს სიცოცხლის ხალისი ეკარგება და ყველაზე მეტად სწორედ ეს თრგუნავდა („გულს სურვილები გაეცლებიან“), ისიც გასიგრძეგანებული ჰქონდა — დროს მხოლოდ ნამდვილი შემოქმედის დანატოვარი უძლებს, გულგრილი მარადისობის პირისპირ პოეტად დაბადებულის სრულყოფილი ქმნილებები რჩება. „...უკვდავების დღეს მხოლოდ ლექსები დაესწრებიან“. აკი თავად უთქვამს თავისი სიცოცხლის ბოლო გაზაფხულზე, პატარძელში ჩასულს, წინ ჩემი ლექსები მიმიძღვებიანო.

ჭარმაგმა, ორმოცდაათ წელს გადაშორებულმა, ამოთქვა დაბალ შაირზე განყობილი, ნიავექარივით ლალი სიმღერა „გაზაფხული“, რომელიც თითქოს მისი ასი ლექსის დამწყობობებს, გზის დალოცვას ჰგავს. პოეტი მკერდგაღელილი ეგებება წელიწადის ულამაზეს დროს, რათა ხელი ჩასჭიდოს, განუშორებლად მასთან დარჩეს. სხვანაირი სითბო და სიკეთე ახლავს გაზაფხულთან ამ გულმხურვალე შეხმიანებას:

რომელ მერანზე მოფრინდი,  
რომელ მქროლავი რაშითა?  
„ლილეოს“ ქუხილთა ხმებში,  
ნიაღვარების ტაშითა.

ვინა სთქვა, სინაზით მოხვალ,  
ენძელებით და იითა?  
სადაც მწვანე ფრთას დაიქნევ,  
ვაჟკაცურ ძგერას მიიტან!

სალამი,  
ასჯერ სალამი!  
შენ, გაზაფხულის დგრილო!  
ყინულს დალენავ,  
ხმატკბილად  
წყარომ რომ დაიწკრილოს...



მე გულს დავლენავ,  
ნაკვესარ  
ლექსმა რომ დაიდგრილოს!  
შორიდან გეხარხარები,  
მოდო, სულ ერთად ვიაროთ...

ეს მარადიული ზეიმია, არ გახლავთ ჩვეულებრივი, წუთიერი აღტაცება, მაშინვე რომ გადაგივლის. „სალამი, ასჯერ სალამი!“ — ყველას ვინც გიორგი ლეონიძის ამ ლამაზ ნიგნს — „ას ლექსს“ — ხელში აიღებს, გადაშლის და წაიკითხავს. გვჯერა, იგი უმაღლეს დარწმუნდება — ნუმის ყვავილებით დაფიფქულ სტრიქონებს ძალა და ელვარება არასოდეს მოაკლდება.

## გიორგი ლეონიძის ქართული

გიორგი ლეონიძეს „მუხლადი,“ „ბედაური“ სიტყვა უყვარდა. „არავითარი „მცირე“ არ უნდა ყოფილიყო მისი წილკერძი“ (ინანიშვილი 1984: 148). მისი დიდებული ქართული თითქოს ერთგვარად ეხამებოდა მის წარმოსადგობას. „იგი იყო დიდი და ძლიერი, ძლიერი მხარ-მკლავით, ძლიერი სუნთქვით“ (იქვე), ძლიერი განცდით და გამორჩეული „ხმაძალიანობით“ (კვაჭანტირაძე 1984: 3). იგი „სისავსით“, „ჭარბი ფერებით“ ხატავდა საგნებსა და მოვლენებს“ (მარგველაშვილი 1970: 86).

ასე აფასებდნენ მას თანამედროვენი.

თვითონაც ასე ფიქრობდა:

„დღეს ხეობაში ჩემი ლექსი ჰქრის,  
მინით შესვრილი ტახის ღონისა,  
ასამალღებელს ახლა მე ვიტყვი,  
სათქმელს მიმინოს მოკვილითა,  
აჰა, სამშობლოვ, სიტყვა ქართული“.  
(ლეონიძე 2008: 115)

გიორგი ლეონიძის პოეტურ სიტყვას ის შეუღწევადი, უფლისგან მომადლებული პოეტური მუხტი დაჰყვა, რომელსაც სიტყვა მხატვრულ-ესთეტიკურ ხარისხში აჰყავს და ხშირად პროზასაც პოეზიად აქცევს. მისი „ნატვრის ხის“ ქართულიც პროზისა და პოეზიის ზღვარზეა.

გიორგი ლეონიძის სიტყვით, ჭეშმარიტ მხატვრულ შემოქმედებას სახეებით მოაზროვნე მწერლები ქმნიან. მათგან „ზოგი „სმენის“ მხატვარია, ზოგი — „თვალის“ მხატვარი (ლეონიძე 2000: 618). თავად გ. ლეონიძე მხოლოდ „თვალისა“ და „სმენის“ მხატვარი არ ყოფილა.

ვაჟასეული მხატვრული სახეების შემდეგ, „რაც გაცნობიერებულ იქნა მხედველობითს შეგრძნებებზე აღმოცენებულ სახეთა მხატვრული ღირებულება, გიორგი ლეონიძემ შეძლო ორიგინალური მხატვრული ხატების შექმნა იმ მონაცემთა მომარჯვების გზით, რომელიც გემოსა და სუნის ნიაღში მოიპოვა“ (კიკნაძე 1957: 295). ამიტომაც იგი არა მარტო ვიზუალურად წარმოუსახავს მკითხველს, რომ „ატმის ქვეშ ვარდისფერი თოვლი დევს“, რომ „ამოითეთრა კავკასიონმა“, ან:

„მოჩანს სამშობლოს იერის ქალები,  
როგორც სასანთლე გაჩაღებული“...

არამედ ასმენინებს კიდევც „სამაჭრე ღარის შხრიალს“ და იმ მუსიკას, რომელსაც „რიყიანი და ხმიანი იორი“ გამოსცემს, როგორც პოეტის „ყრმობის ემბაზი“, მისი „პირველი პოეტური საასპარეზო“; მაგრამ არა მარტო სამყარო, ხშირად გულიც მღერის: „ასალამურ-და გული ჩემი სიყვარულითა“ (89, 20).

„სამასწლოვანი ფშატი“, „პატარძელის იები“, „ბლუჯეულად რომ ამოდოდა სოფლის ტყისპირებში“, და „დაბადაგებული ცაცხვი“ ირგვლივ სიტკბოსა და სურნელებს აფრქვევენ: დროს არ მოუშლია ყრმობისას დაკმეული სურნელი:

„მიყვარს ცაცხვის სურნელი,  
ჩემი ყრმობის სურნელი“.

ან:

„მაფრქვიონ შუქი-სურნელი  
პატარძელის იებმა“.

გ. ლეონიძესთან ზოგჯერ საკუთარი სახელიც კი სუნისა და გემოს მიხედვითაა მოტივირებული (**თაფლუა, თავთუხა, ფორთოხალა, დუდღუბა...**) ამიტომაც ქალი შეიძლება იყოს „სახელგემრიელი“, „შაქარტუჩა“. შეიძლება აბსტრაქტულ სახელსაც კი ჰქონდეს **სუნი** და **გემო**; შეიძლება ხეტიალი „გატკბილდეს“:

„და თბილისის ძველ ქუჩებში  
გატკბილდება ხეტიალი“.

გ. ლეონიძესთან სიტყვასაც აქვს თავისებური **სუნი** და **გემო**. მასთან დასტურდება როგორც საყოველთაოდ ცნობილი სიტყვათშეხამებანი: „სიტყვა გრძნეული“, „სიტყვა წრფელი“, „სიტყვა მეფური“, ასევე მოულოდნელი სინთაგმატური ნყვილებიც: სიტყვა „**მოშაქრულ-მოშარბათული**“, „**თაფლ-ერბოიანი**“. **სიტყვისგან** ნაწარმოები **ნასიტყვიც** (ანუ ნათქვამი) გემოს უკავშირდება...

პოეტი **გემოსა** და **სუნის** შეგრძნებათა გამოსხატვით უხდის მადლობას ძველი ნიგნის მწერალს:

„თაფლით ნასიტყვი, **ვარდის ენით გადათარგმნილი ...**  
სადღაც შენდობას იხვენება ნიგნის მკობელი“.  
(ლეონიძე 2000: 250)

მაგრამ სიტყვა შეიძლება იყოს „ჩანაბასრიც“, „ალმასის გამყრელიც“, „ცივი“ ან „შხამისმდენელიც“ ...ასეთ სიტყვებს ერიდება პოეტი: „ადამიანის სულს ატლანქებსო“ (ლეონიძე 2000: 640).

პოეტს ანუხებს, რომ საზოგადოება თითქოს „გაცივდა“: „პოეზიაშიც კი იგრძნობა ცივი სიტყვების სიჭარბე“ (ლეონიძე 2000: 616), და დაეძებს დეიდა მაიკოს ალერსიან მიმართვებს („ჩემო გაშლილო იაო“, „ნამლად დაგენაყე, ნამლად დაგედე“, „ჩემი ცხოვრების ნიავო!“...), მაგრამ ვერ პოულობს და კითხულობს: „რატომ აღარ ესმით ეს **ტკბილქართული** ჩვენს ბავშვებს, შვილებსა და შვილიშვილებს? რატომ დაჰკარგეს ჩვენმა ქალებმა ეს საალერსო სიტყვები? ნუთუ ისე გახვედა ჩვენი გული, რომ ეს თბილი მდედრული სიტყვები აღარ არიან ჩვენთვის საჭირონი?“ „ხომ გვცვივა უამსიტყვებოდ?!“ (ლეონიძე 2008: 339-340).

თავად პოეტი საგანგებოდ არჩევდა ყოველ სიტყვას: „მე სიტყვას ფიზიკურად განვიცდი, ყნოსვით ვიგებ, რომელ სიტყვას უდგას სული, რომელია უსისხლო, მომჭკნარი“ (ლეონიძე 2000: 616). ცნობილია, რომ სძულდა სიკვდილზე საუბარი და ხშირად მეტაფორულად გამოხატავდა თავისი პერსონაჟების ამ ქვეყნიდან წასვლას: „ნინია ბუნებაში გადამდნარიყო“, „მარიტა გადავიდა ეთერის ქვეყანაში“, „ღმერთს ჩაბარდა ჩვენი ციციკორე“...

მეტაფორულობა გიორგი ლეონიძის აზროვნების სტილია.

მეტსახელებზედაც (**ჭამჭურა, ცერო, თოხიტარა, ნიპრუა...**) რომ არაფერი ვთქვათ, რომლებიც ასე სახიერად წარმოსახავენ პერსონაჟს, ხშირად ჩვეულებრივი პირის სახელებიც კი მოტივირებულია. მაგალითად, **ჩორეხი, მარიტა, ემანუელი...**

კლდესავით მტკიცე და ძლიერი ადამიანი ცხოვრების უსამართლობამ **ჩორეხივით** აქცია (**ჩორეხი** (ხევს.), **ჩორახი** (მოხ.) — „მინა ჩამოშლილი, კლდიანი ფლატეები, ჩონჩხიანი, დაღარული კლდე — ქავთარაძე 1985: 385) — შეარყია, გამოფიტა, მოადუნა. როგორც ავტორი წერს, ჩორეხმა „სულის დროშა დაკეცა“, „ჩუმად დნებოდა, ჩანვა, ჩაიმუშლა“ (ლეონიძე 2008: 428).

ასევე მოტივირებულია სახელი **მარიტა**, რომელიც საგანგებოდ შეურქმევია ავტორს მშვენიერი მარიტასათვის, რომელიც „თითქოს მზეს ჩამოვარდნოდა“ (ლეონიძე 2008: 392). საბას მიხედვით კი „მარიტა (მარიოტა) ცის გრკალსა ეწოდების, რომელსა ბუნობასა მზე მას ზედა ვალს გასწორებასა დლისა და ღამისასა“ (ორბელიანი: 1965-1966).

გიორგი ლეონიძეს მეტაფორული მნიშვნელობით, მაგრამ ირონიული შეფერილობით გამოუყენებია პირის სახელი **ემანუელი** (ებრაულად: „ჩვენთან არს ღმერთი!“), რადგანაც უხმარია ქვეყნის დამაქცევარ ისტორიულ პირთან ატილასთან, შესადარებლად, რომელმაც მოსპო და გაანადგურა ყველაფერი, მაგრამ ისე მოაქვს თავი, თითქოს „ღვთის კალთა“ გადაეფარებინოს ქვეყნისთვის:

„ჩვენც, „ღვთის მათრახო“, შემოგვირბინე...  
დალენე ყველა, რაც ჩვენ გვაბრძამებს!  
ჩვენი ხატები ისროლე კარში,  
გამოუცხადე ჩვენს ღმერთს დუელი:  
ტყვე დემონებით ეტლების ქარში  
მობრძანდი, როგორც **ემანუელი!**“  
(ლეონიძე 2008: 20)

გიორგი ლეონიძის ქართული მდიდარია სხვადასხვა სახის ტროპებით. სწორედ ისინი ქმნიან მხატვრულ სახეებს:

**მეტაფორები:**

„ცა ატმებით მსხმოიარე, ჩახჩახა  
და გაზაფხულს რძის სუნი ასდიოდა“.

**შედარებები:**

„როგორც საძროხე ქვაბს ოხშივარი,  
ქართლის ხეობებს ასდის ნისლები“.

ერთმანეთზე აკინძული ეპითეტები, რომლებიც „სისავსით“, ქარბი ფერებით წარმოსახავენ საგნებსა და მოვლენებს:

„თამადა იჯდა **მორჭმული, თავგზიანი, დამყარებული, დადგინებული, თამალობადაკურთხებული, შეერთხმებული** სუფრასთან“  
(ლეონიძე 2008: 303).

ამასთანავე, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი მხატვრული ხატებისა, გ.ლეონიძის ენაში დასტურდება შინაგან განცდათა გამომხატველი სიტყვათმეხამებანი, რომელთაც შეიძლება „გრძნობითი ხატები ეწოდოს:

„დარჩეს ეს ტუჩი **კოცნის ელვით ხელუხლებელი**“, „...**დამნაცროს ელვამ შენი ტანისა**“, „**ცეცხლის სანოლში** შემოგძარცვე შესაბურავი“ და ა. შ.

ამრიგად, „მხედველობითი ხატები“, „სმენითი ეფექტები“, „სუნისა“ და „გემოს“ შეგრძნებანი, შინაგან განცდათა გამომხატველი სიტყვათმეხამებანი მიუთითებენ, რომ გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში საკმაოდ გაფართოებულია საგანთა მხატვრულად აღქმის საზღვრები. გიორგი ლეონიძე პოეტური ხედვის შემოქმედია და მისი ქართული უპირველესად მხატვრული ხატებით იქცევის ყურადღებას.

**ამასთანავე, ეს ხატები დინამიკურია.** თითქოს ყოველი საგანი თრთის, მოძრაობს, მოქმედებს...

ამის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ პოეტის მიერ ნაწარმოები ლექსიკა უმეტესად ნასახელარი ზმნებია: „ახლაც შორიდან **გვეშურდულები**“, „ქართლოსის ლანდი ბრწყინვალეებით **გამეთარემა**“, „თეთრი გვირგვინი უცხოელმა **შეგილამისა**“...

არაიშვიათია -**ობ** სუფიქსიანი საშუალო გვარის ზმნები, რომელთაც მრავალგზისობა შემოაქვთ თხრობაში (**სალამურობს... მშვენიერობს... უკვდავობს...**), ასევე თხრობის დინამიკურობას განაპირობებს **მიმღობათა (აბორგებული... დამკრახული..., დამცრობილი...), საწყისთა (ზრინვა, ტკრციალი, გარჯილობა)** და ისეთი კომპოზიტების სიუხვე, რომელთა მეორე კომპონენტი **სახელზმნა (ბროლშენაციები, გულდამერცხლებული, რქაგალალებული, ელდადაკრული), ან ქონების სახელია (თავისწვერა, ჯილათვალება, თავქარა) ...**

ნაწარმოები ლექსიკის ექსპრესიულობა უფრო კარგად ჩანს გაბმულ ტექსტში, განსაკუთრებით — თანწყობილსა და შერწყმულ წინადადებებში და ე.წ. შერწყმულ განკერძოებებში, რაც ძალზე დამახასიათებელია გ. ლეონიძის ქართულისათვის.

ერთ-ერთი ნიმუში ასეთია:

**„ბორგი, უსმინარი კაცი იყო ხვედია. ვის არ ახსოვს ჩვენს სოფელში უკეთური, გულლორლიანი, ღვარძლიანი, ენიდან შხამის მდენელი... დამშალული, შეკვამლული, ჩაღრუბლული, თანაც წყალდასხმულ-ნაცრისფერი“** (ლეონიძე 2008: 243).

ერთგვარ ნევრებს — ერთმანეთის მიყოლებით აკინძულ ეპითეტებს — დინამიკურობაც შემოაქვთ თხრობაში და, ამასთანავე, „სისავსით“ ახასიათებენ პერსონაჟს და, როგორც სინონიმური სიტყვები, ძირითად თვისებებს განამტკიცებენ.

ექსპრესიულობას ისიც განაპირობებს, რომ ხშირად საზღვრული ჩავარდნილია და მსაზღვრელი **პარაფრაზის** მნიშვნელობას იძენს, რის გამოც მკაფიოდ იკვეთება სახასიათო ნიშანი. ამის კარგი მაგალითია:

**„ახლაც თვალნინ მიდგა — ზანგელა, დაგიშრულქოჩრიანი, ჯილათვალება, დაგეშილ მიმინოსავით ტანსწრაფი, ერთი სიტყვით, სანდომობით საყვარელი“** (ლეონიძე 2008: 282).

ამავე დანიშნულებით ხშირია შერწყმული განკერძოებანი: **„თვალცეცხლი იყო შალია, თავგული, სხარტი, ლალი, გულზავი, გიჟმაჟი, გაშლილი გუნებისა, ამაყი, სამხედროსაკენ მიმდრეკი...“** (ლეონიძე 2008: 281).

შერწყმული წინადადება და შერწყმული განკერძოებანი გიორგი ლეონიძის თხრობის სტილია და დინამიკურობას ესეც აძლიერებს, ვინაიდან ექსპრესიულობა უპირველესად თვით შერწყმული წინადადების ბუნებაშია.

შინაარსობრივად განსხვავებულ პასაჟებში ამავე მიზნით ავტორი წარმატებით იყენებს ისეთ რთულ თანწყობილ წინადადებას, რომელშიც სინონიმური შინაარსის მარტივი წინადადებებია გაერთიანებული. მაგალითად:

„მაიკოს გულს ღამე გაუთენდა, დანათრთვილარი გული მოუთბა, პირს შუქი ამოეფინა, მისი წილი მზე განათდა“ (ლეონიძე 2008: 347).

ეს თანწყობილი წინადადება, გარდა იმისა, რომ აზრობრივ მთლიანობას განამტკიცებს, რიტმული პროზის ნიმუშიცაა. პირველ ორ წინადადებაში ათ-ათი მარცვალა, მეორე ორში — რვა-რვა.

ეს არ არის შემთხვევითი. გიორგი ლეონიძის ლექსიკა-ფრაზეოლოგიით უაღრესად მდიდარი ქართული „რიტმული“ პროზის იშვიათი ნიმუშია. გვხვდება გართმული ფრაზებიც: **„გუგუნება სუფრა, ღულუნება ბუხარი“**.

გ. ლეონიძის პროზაში ადვილი საპოვნელია რიტმულობის ყველა ნიშანი (კოშორიძე 1995: 139-151) ესენია: ბგერათა, მარცვალთა, სიტყვათა და ხშირად ფრაზათა გამეორება.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ზმნისწინთა გამეორება, რადგანაც, როგორც თავკიდურა ელემენტები, მახვილიან მარცვლებს წარმოადგენენ და ამიტომ ფრაზა უფრო რიტმულ-მუსიკალურია: **„ნაკვერჩხალმა მოსუსხა, მოსწვა, მოთუთქა პატარძლის მზეტანი“...**

მეორდება მსგავსი სიტყვები: **ვარჩიე, ამოგარჩიე... თავძერა, თავქარა...**

მეორდება ერთი და იგივე სიტყვა:

**„პოეტური თვალით, პოეტური გულით და დიდი ოცნებით გასხივოსნებული სხვაც ბევრი დადის ქვეყანაზე“**.

დამახასიათებელია მომდევნო წინადადების დაწყება იმ სიტყვით, რომლითაც ბოლოვდება წინა წინადადება:

**„თითქოს ეზოში ია შემოვიდა. შემოვიდა და შემოეფინა“**.

ასეთი პაუზიანი გამეორება ქართული ზღაპრის ენას ახასიათებს (უთურგაიძე, გიუნაშვილი, ჩხუბიანიშვილი 1979), ხოლო კლასიკურ მწერლობაში ილიას (აფრიდონიძე 1989: 63), მ. ჯავახიშვილს (ჭუმბურიძე 1962: 92), რევაზ ინანიშვილსა და თამაზ ბიბილურს (კოშორიძე 2005: 261-284) და სხვებს.

ხშირად პირველი წინადადების პირველი სიტყვა **ანაფორულად** მეორდება:

**„ქვეყანა უპატრონო ნუ გგონიათ, ქვეყანას ვილაცა პატრონობს“**.

**„ავარდა სიყვარულის ალი, ავარდა, აგიზგიზდა“...**

გამეორებულ შემასმენლებს არაიშვიათად და კავშირი აერთებს: **ბარდნიდა და ბარდნიდა; წამოუშინა და წამოუშინა**. ასეთ განმეორებებს მრავალგზისობის შინაარსი შემოაქვთ თხრობაში, რაც თხრობის დინამიკურობას აძლიერებს. ამგვარი გამეორებანი კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოკვეთს გ. ლეონიძის მჭიდრო კავშირს ხალხურ სიტყვიერებასთან, კერძოდ, ზღაპრის ენასთან.

მეორდება მიმსგავსებული სინტაქსური კონსტრუქციები: **„მე ხომ ის პატარა ბიჭი ვარ, იისფერთვალეა, ყვითელქოჩრიანი, ლო-**

ყებატკრეცილი თქვენს შორის რომ დავრბოდი! **მე ისა ვარ**, თქვენს კევრზე რომ ვიჯექი, თქვენი გუთნის საყვეარის უღელზე...

**მე ისა ვარ**, წიგნებს რომ გიკითხავდით, თქვენგან რომ ვინერდი შაირებს, გამოცანებს, სიმღერებს“ (ლეონიძე 2008: 213).

ერთ-ერთი ფუნქცია ასეთი სტროფული გამეორებისა სათქმელის აზრობრივი მთლიანობის გამოკვეთაა.

ხშირდ წინადადებები ორი-სამი გვერდის შემდეგაც კი მეორდება ისე, რომ გამეორებულ წინადადებათა გამთიმველი პასაჟი გამეორებული წინადადების მიმართ კონტრასტულია. სწორედ ამ კონტრასტის მეშვეობით გამეორებული წინადადებები პერსონაჟის სულიერი განწყობილების გამოკვეთის ფუნქციას იძენენ.

ამის ერთ-ერთი ნიმუშია მოთხრობა „სოფლის შარაზე“, რომელიც ასე იწყება:

**„შუადღის სიცხე ანთია სოფელში. სიჩუმეს მხოლოდ ჭრიჭინობელას დამღლეი ჭრიჭინი არღვევს... გზას სძინავს“** (ლეონიძე 2008: 351).

ავტორის სიტყვით, სიჩუმეში „გზას სძინავს“, პერსონაჟის რწმუნებით კი — „მინის ქვეშ ხმა ისმის“, „მოდის გუგუნით ... დელგმა, ნიაღვრის როხი“ (ლეონიძე 2008: 354).

სწორედ ამ სიტყვების შემდეგ მეორდება მოთხრობის დასაწყისი ოდნავი ცვლილებით:

**„შუადღის სიცხე ანთია სოფელში და სიჩუმეს მხოლოდ ჭრიჭინობელას დამღლეი ჭრიჭინი არღვევს“** (იქვე). კონტრასტის მხატვრული ხერხით ავტორი მარჯვედ უპირისპირებს ერთმანეთს ობიექტურ რეალობას (ირგვლივ სიჩუმეა!) და პერსონაჟის მიერ აღქმულ სამყაროს (ირგვლივ გაცოფებული მღელვარება და ნიაღვრის როხია!).

ამგვარი გამეორება გიორგი ლეონიძის ქართულის სტილური ნიშანია; ამით იგი პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ სურათს ქმნის.

ასე რომ, გამეორების მხატვრული ხერხი მხოლოდ რიტმულობას და დინამიკურობას არ ემსახურება. იგი თხრობაში გარკვეულ განწყობილებას განამტკიცებს და ხშირად პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ სახეს ქმნის („ჩორეხში“ — ზირაქ მღვდლისას, „ჩირიკსა“ და „ჩიკოტელაში“ — ჩიკოტელასას).

ამგვარი გამეორებანი სწორედ იმიტომ, რომ ქართული ზღაპრის მკვიდრ ასოციაციებს ქმნიან, ნათელყოფენ გიორგი ლეონიძის ქართულის მტკიცე კავშირს ხალხურ სიტყვიერებასთან.

**ამის დასტურია ის ინტონაციური მრავალფეროვნება, რომელიც გიორგი ლეონიძის ქართულს ახასიათებს.**

ავტორის იუმორით სავსე თხრობას ენაცვლება პერსონაჟის მონოლოგი, რომელიც უფრო დრამატულ პასაჟებში გვხვდება,



მოქმედ პირთა ცოცხალი დიალოგები, დიალოგიზებული მეტყველება და ლირიკული ნიაღვრები ...

წუთისოფლისაგან გამწარებული ყადორის („სამთო საბალახე“) მონოლოგში მლელვარებისა და შინაგანი განცდების გამოსახატავად კითხვითი და ძახილის წინადადებებია მომარჯვებული, ე.წ. რიტორიკული შეძახილი: „აბა, მაშინ კარგი ბიჭები ვიყავით, როცა დიდ ომებში ჩვენი გვარის მედგარი ძახილი გაისმოდა: „დაჰკარ! დაჰკარი!“ ან კიდევ: „ეს რა დროება მოდის!“ „მეც ხომ ძეხორციელი ვარ, მეც ხომ მინდა არსებობა!“ ასევე — რიტორიკული მიმართვა: „სინდისი დაიკარგა, ზრდილობა და პატივისცემა გაქრა, მაშ საქართველოც ხომ დაიღუპა, მითხარ, ყნაწვილო, შენ გენაცვალე!“

რიტორიკული მიმართვა, რიტორიკული შეკითხვისგან განსხვავებით, პასუხს საჭიროებს („დაჟინებულად მიცქეროდა ყადორი და ჩემგან ელოდა თავისი სიტყვის დადასტურებას“), თუმცა პასუხი არ ჩანს და მონოლოგი გრძელდება.

ოდესლაც დიდებული ოჯახიშვილის — ყადორის წინაპრებს ავტორი საკუთარი სახელებითაც (ჯანზურაბი, ამილღაბარი, შერმაზანი) გამოარჩევს.

ცხოვრების უსამართლობით გულნატკენი ყადორის რიტორიკულ თხრობას (მონოლოგს) ყოველდღიურობით გამწარებული, „უყოლეი, უქონელი, უპოვარი“ ცოლ-ქმრის დიალოგი უპირისპირდება:

„თითქოს ახლაც ჩამესმის ყურში ცოლ-ქმრის შეჯავახება:

— **ადე, კაცო, ადე, ძილუავ, არ გამოცხვი ძილითა?**

— თავი დამანებე, დედაკაცო, რას იღერლები ძალღივითა... ნევს თაღრია და თან ფიქრობს.

— **ავდგე, თორე ვაზით დაგრაგნილი ზვარი** არ მელოდეს, ხარის ენის ტოლა ვენახი მიგდია რაღაცა, იმას შენც ეყოფი.

— **ავდგე**, თორემ გამართული გუთანი არ მიცდიდეს, შებმული ურემი, ცხვრის ფარა.

— **ადე, თავხმელო**, ცისკარი გადავიდა!

— **ადე**, მთელი ქვეყანა სარჩოთი აივსო; — არ ცხრებოდა ცოლი, თუმცა მხოლოდ ჯერ ცისკრის ციალი კრთოდა ცაზე.

— **შე ძუძუნანყვეტო, რას მისძარ-მოსძარი ხმელეთი.** დედამინა შეიზნიქა შენი ჭყვირილით“ ... და ა. შ. (ლეონიძე 2008: 224-225).

მოყვანილ დიალოგში უპირველესად თვალში საცემია **გამეორების ეფექტი**. ერთი მხრივ: „**ადე, კაცო, ადე!**“ **ადე, თავხმელო!** **ადე, მთელი ქვეყანა სარჩოთი აივსო...**, მეორე მხრივ: „**ავდგე, თორე...**“ ასეთი გამეორება განწყობილების სტაბილურობასაც ემსახურება და ხალხური სასაუბრო მეტყველების ნიშნითაცაა დალდასმული. ხალხური მეტყველების იერს ანიჭებს სასაუბრო სიტყვის მასალა: „**არ გამოცხვი ძილითა?**“ „**ხარისტოლა ვენახი**“, „**რას იღერლები ძალღივითა**“ და მიმართვის ფორმები: „**ადე, კაცო!**“ „**თავი დამანე-**

**ბე, დედაკაცო!** „ადე, თავხმელო“... „ადე, შე გასაციებელო“... „შე ძუძუნანყვეტო“... აგრეთვე — მეტსახელი **ძილუა** და ა. შ.

არაიშვიათად თხრობას აცოცხლებს ყურადღების გასამახვილებლად ჩართული ლირიკული ნიაღვრები. ავტორისეული მიმართვები მკითხველისადმი, მკითხველთან კონტაქტის ყველაზე მარჯვე საშუალება, დიალოგიზებული მეტყველება, რომელშიც ავტორი მიმართვის საშუალებებად იყენებს კითხვით წინადადებებსა და მეორე პირის ფორმებს.

მაგალითად: „სწორედ ამ დროს, როცა მზემ უკანასკნელი სხივები ჩაწურა ჩასავლეთში, გამოჩნდა ივრიდან მომავალი **იცით ვინ? თვითონ მიხედვებით**“ (ლეონიძე 2008: 274).

ზოგჯერ თითქოს მკითხველის შეკითხვაც ივარაუდება:

„— **და კიდევ ვინ? როგორ თუ ვინ?** ჩემი ორი კარის მეზობელი ჩირიკი და ჩიკოტელა.

— იცი კი, რა არის ჩირიკი? ხომ გაგიგონიათ, ყველა მინვება, მონვება, ჩირიკი ხეზე განვება“ (იქვე).

აქ ავტორი გამოცანის ყაიდაზე აგებულ ფრაზას ჩაურთავს, რომელიც განსხვავებული ვარიანტითაა მოწოდებული: **ყველა მინვება, მონვება, მასკუნტელა კუნტიაო** (ხალხური სიბრძნე 1965: 389).

ზოგჯერ ასეთ დიალოგში წარმოსახვითი მკითხველის პასუხი ივარაუდება, რადგან კითხვას კონტრშეკითხვა მოჰყვება:

„— იცი, რა არის სამოყვრო ამინდი?

— არა?“ (იქვე).

ამას მოსდევს სამოყვრო ამინდის განმარტება.

ზოგჯერ ავტორი გრაფიკული საშუალებებით (ხმოვნის გამოყოფით, ხმოვნის დაგრძელებით...) წარმოთქმის ინტონაციასაც შეაგრძნობინებს მკითხველს. მაგალითად:

— ყველაწინმე კი არ გეგონოთ, ძველი გვარის ნაკვირტალია, - იტყოდა მისი ცოლი თებრო, როდესაც ქმარი გადასძახებდა:

— **შუშაბანდის ვარდო-ო!** (ლეონიძე 2008: 449).

გრაფიკული საშუალებით ინტონაციის ამგვარი გამოხატვა ენის მეტყველებაში გადაყვანის მცდელობაა.

ენის აქტუალიზაციის ნიმუშია აგრეთვე:

„გადმოვდგებოდით ბაღები სოფლის ბექობზე, დავჭიმავდით ყელის ძარღვებს და დავიძახებდით:

— **კიკრიკიკოოო!**“ (გ. ლეონიძე 2008: 263).

ამგვარი ფრაზით ვიზუალურადაც აღიქმება მონათხრობი და ბალღობისდროინდელი ხმებიც ამოტივტივდება ადამიანის ცნობიერებაში.

ასე რომ, გიორგი ლეონიძის ქართული ინტონაციურადაც მრავალფეროვანია.

ინტონაციური თავისებურებანი (განსაკუთრებით პერსონაჟთა დიალოგები), გამეორების ეფექტი და ქართული სოფლის ბუნებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მხატვრული სახეები მკაფიოდ წარმოაჩენს, რომ გიორგი ლეონიძე ქართულ მინაში ღრმად ფესვგამდგარი შემოქმედია. ამას ნათლად უჩვენებს სასაუბრო მეტყველებიდან მოპოვებული მრავალფეროვანი ლექსიკა-ფრაზეოლოგია, რომელიც ასე შეესატყვისება იმ ხალხის ბუნებასა და ფსიქოლოგიას, ვის შესახებაც მოგვითხრობს ავტორი.

გ. ლეონიძის ქართულს ხალხური მეტყველების იერს ანიჭებს:

1. **ფორმულბად ქცეული სასაუბრო სიტყვის მასალა** (მოდია ახლა და იპოვე... არც აცია, არც აცხელა...დაინყო და რა დაინყო... სოფელი ვინ? ერთი კაცი!...);

2. **ხალხში გავრცელებული მზამზარეული ფრაზეოლოგია** (სანთლით ნარჩევი ქალია... ახლა დაზომე გზა ... ეგ რა ცოდვის კითხულია?... მერე რა ღვინოა? სწორეთ მზის თვალი აქვს ჩაყოლილი);

3. ხალხის წიაღიდან შესული **წყევლის** (მინამ კი დაგიკეტოს პირი, შე ულხინებლო! შე ნაცარდასაყრელო, ავთვალო!), **მოფერების** (ჭირი მოგჭამე... იმ ადგილის ჭირიმე, სადაც შენ მომაგონდები...), **დალოცვის** (ყველანმინდა შეგეწიოთ!... აი, გაძეხ კარგი მზითა!...), **ფიცილის** (მამ სვეტიცხოვლის დამქცევი ვიყო, თუ გილალატო... მცხეთის სამირონეს გეფიცები...) **ფორმულები**.

4. **იდომური გამოთქმები** (ნემსს ეცმოდა... კიდურზე მიგვიყვანა... გუნდრუკს უკმევდა...) და **ხატოვანი სიტყვა-თქმანი** (ეს რა ხლინკი მიყო, ეს რა აქლემი გამიკეთა... მარილი არ აგიტირდა აქამდეო...).

გ. ლეონიძისეული **მარილი არ აგიტირდა აქამდე?** უკავშირდება ხალხში გავრცელებულ ხატოვან შესიტყვებას „მარილი ტირის“. ამ გამოთქმაში თ.სახოკიას მარილისადმი ხალხის პატივისცემა დაუნახავს. ხალხს მარილი, ამ შემთხვევაში, სულიერად წარმოუდგენია, დანესტიანებული მარილისათვის სიტყვა **დასველება** არ უკადრებია და ამიტომ უთქვამს: **მარილი ტირისო** (სახოკია 1979: 373).

გ. ლეონიძეს ამ გამოთქმასთან ქართველი კაცის ერთი გამორჩეული თვისება — სტუმართმოყვარეობა დაუკავშირებია, თანაც გამოთქმა — **მარილი ტირის** — განუახლებია: **განა მარილი არ აგიტირდა აქამდე?** (ე.ი. განა შენს მარილს სტუმარი არ მოენატრაო?).

ზოგი მყარი გამოთქმა ხალხური სიტყვიერებიდან ჩანს შესული მის პროზაში: „ხალხი დამწყემსდა“... „ხმლის ენაზე ალაპარაკდა სუფრა“... „სიტყვა გალორდა“ და ა. შ.

დასტურდება ავტორისეული მყარი გამოთქმებიც. მაგალითად, **აპოლონის ლილიპუტები** (ნათქვამია ვაიმწერლებისა და ვაიმეცნიერების მიმართ) გ.ლეონიძეს შეურქმევია უნიჭო, უბადრუკი მიმ-

ბაძველებისათვის, რომლებიც ისევე ვერ შეედრებიან ჭეშმარიტ შემოქმედთ, როგორც მახინჯი ლილიჰუტები — მშვენიერ აპოლონს. სინონიმური მნიშვნელობითაა ნახმარი „**ლირიკული ქარიყლაპია**“.

„ჰყავთ ცოცხლებშიაც თანამდებარე  
დღეს **ლირიკული ქარიყლაპია**,  
ზოგია სხვისი ჩანგლის ყაჩალი,  
და ზოგიც კიდევ უმიზრაფოა“.  
(ლეონიძე 2008: 86)

გ. ლეონიძის მჭიდრო კავშირს ხალხურ სიტყვიერებასთან ადასტურებს მის შემოქმედებაში უხვად მიმოხეული ანდაზები და აფორისტული თქმები, რომელთა საშუალებითაც მწერალი სათქმელს გამოკვეთილ მიმართულებას აძლევს. ივარაუდება ანდაზებისა და ხალხური გამოთქმების ამგვარი ჩანართები:

„ღრეობა გახურდა. ყველაზე მეტად თაყა ლხინობდა. **კაცი რომ იხარჯებოდეს, არარას არგებს დრეკაო!** — ხუმრობდა თავის თავზე“ (ლეონიძე 2008: 315).

ან კიდევ:

„— დალიე ნათლულებისა! — უთხრა მკაცრად თამადამ. თან ყანნი გადაანოდა

— რომ არ დამპატიყეს, მაინც დავლიო?!

— **კარგი ქვა კედლიდან არ გადმოვარდება!**

თამადამ დაიურვა უბელო მოჭიხვინე ცხენი“ (იქვე, 317).

ასევე:

„— იცი თუ არა, ყველა კაცი რომ არ არის ღირსი კაცობის სახელის ტარებისა. იცი, **რომ ზოგი ფრინველია — სჭამენ, ფრინველია, რომ ხორცს აჭმევენ. კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძევს კაცით კაცამდისო**“ (ლეონიძე 2008: 375).

წარმოდგენილ ტექსტში ავტორისეულ წინადადებას მოჰყვება ანდაზა ოდნავი შეცვლით: **ფრინველია, რომ იმის ხორცსა სჭამენ, ფრინველია, რომ ხორცს აჭმევენ** (უმიკაშვილი 1964: 243), ხოლო ანდაზას მოჰყვება რუსთაველის ცნობილი სტრიქონები (ისიც ოდნავი ცვლილებით!): **„კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“**, რაც შემთხვევითი არ არის. ანდაზურ-აფორისტული თქმები სხვაც ბევრია როგორც კლასიკური მწერლობიდან, ასევე — ბიბლიიდან. მაგალითად:

ლეონიძე — **კაცი პურადი უნდა იყოს, ნადიმნათელი.**

„ქილილა და დამანა“ — **ნადიმნათელი, პურადი მზისაცა შესაყრელია.** (ხალხ. სიბრძნე 1965: 359);

ლეონიძე — **შური უძლეველია.**

„ქილილა და დამანა“: **უკურნებელი სენია შური**“ (იქვე);

ლეონიძე: **„ღვინო ახარებს გულსა კაცისასაო“.**

ბიბლია — „და ღვინო ახარებს გულსა კაცისასა“ („ფსალმუნი“, 103, 15).

ეს მდიდარი და მრავალფეროვანი ფრაზეოლოგია ლექსიკითაც ამდიდრებდა მწერლის შემოქმედებას. ერთი თვალის გადავლენითაც კი ნათელია, რომ გიორგი ლეონიძის ქართულში ლექსიკის თვალსაზრისით ნაშლილია ზღვარი ძველსა და ახალ ქართულს შორის (კომპორიძე 2001: 120-128). ახალ სალიტერატურო ქართულში დამკვიდრებული ერთეულების გვერდით სინონიმურ წყვილებს ქმნის ხან ძველქართული ლექსიკა (**მტრედი** და **გვიძინი**, **მონყოლა** და **განკარგება**, **ბოსტანი** და **მტილი...**), ხან — დიალექტური (**ეურჩება** და **უარშიობს**, **ლოჯი** და **ხარალი**, **ტოლი** და **ბარდიბარი...**).

დიალექტური ლექსიკის უმეტესობა მთის კილოთა კუთვნილებაა: **ფშავ-ხევს.:** **ზრიმლი** (ცვარ-ნამი), **დაადიდებდა** (ზვარაკად შენირვისას დიდებას იტყოდა), **მოჭქირსლავს** (წვრილ-წვრილად მოთოვს), **მოხევ.:** მოიქუეშია (დაჯაბნა, ქვეშ მოიგდო), **მთიულ.:** გალეგა (ჭუჭყიანი), **თავგადანაყარი** (თავგადასავალი), **ქართლ-კახ.:** **დამარმარებული** (დაკრიალებული), **გამოჩნიკული** (ძალიან გამხდარი), **გაიჯეჯილებს** (გათამამდება), **საკუთრივ კახური:** **დამწონი** (სახელოვანი, ღირსეული), **დაუბეჯითეს** (აქტიურად შეაძლიეს), **ინგილ.:** **კაპარჭელა** (ჭრელი ძაფისგან მოქსოვილი წინდები), **იმერ.:** **თვალჩაჩხი** (ჭრელთვალება), **გურ.:** **მოსპეტილი** (მოკრიალებული), **მესხ.-ჯავახ.:** **ლაღალუნტა** (ფართოფოთლიანი ბალახი, გაფცქენილი იჭმება) და ა. შ.

როგორც ძველქართული ლექსიკიდან, ასევე დიალექტებიდან გ. ლეონიძე ახალ-ახალ სიტყვებს აწარმოებდა და ზოგჯერ განსხვავებულ მნიშვნელობასაც აქსოვდა მათში. ასე, მაგალითად, ძველქართული სიტყვისაგან **ზუზღა** (ბალღამი, წყლული — ილ. აბ.) უწარმოებია ზმნური ფორმა **დაზუზღავდა**, რაც, ტექსტის მიხედვით, ტკივილიან სიარულს ნიშნავს: „მწვანე, დაგესლებული, მტირალი **დაზუზღავდა ეზოში**“ (ლეონიძე 2008: 563).

ასევე სიტყვა **სულმოკლე** ძველ ქართულში განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარებოდა, ნიშნავდა მოუძღურებულს, მოდუნებულს, ჭკუანაკლულს (ილ. აბ.).

გიორგი ლეონიძეს ამ სიტყვისაგან უწარმოებია ზმნური ფორმა **დაასულმოკლა** და ძველქართული მნიშვნელობა შეუნარჩუნებია მისთვის: „ქვეყნის გულგრილობამ **დაასულმოკლა** ციციკორე“ (იქვე: 561).

ახალ სიტყვათა საწარმოებლად მწერალი ხშირად დიალექტურ ლექსიკასაც იყენებდა. მაგალითად, სიტყვა **შეიმარეშოს** უწარმოებია იმერულში დადასტურებული სიტყვისაგან **მარეშალი** | **მარეშელი**, რომელიც წვრილფეხა საქონლისა და შინაურ ფრინველთა წარმართული ღვთაებაა (აქედან ნაწარმოები **მარეშლობა** დადას-

ტურებული აქვს ქ. ძონენიძეს — ძონენიძე 1974: 230) როგორც მარეშლის დღესასწაული ყველიერის წინა კვირას.

**მივიის დიალექტური მნიშვნელობაა ჩაქსოვილი კომპოზიტი ძვალმივი** (ხევს.: მივი — ხერხემლის მალა — ჭინჭარაული 2005).

გ. ლეონიძეს **ძვალმივი** ხერხემლის მნიშვნელობით უხმარია:

„და თუ ფრთამ დაგაღალატა,  
თუ დაგელენა **ძვალმივი**,  
არ შედრკე, დღესაც, ხვალაცა  
შეგეშველება არნივი“.

(ლეონიძე 2008: 146)

გ. ლეონიძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხალხურ სიტყვიერებასა და დიალექტურ ლექსიკას (ქურდოვანიძე 2004: 202-238). იგი ხალხურ შემოქმედებას „მწერლობის აუცილებელ ვიტამინებს“ უწოდებდა (შამანაძე 1970: 165).

გ. ლეონიძეს, ღირსეული წინაპრების მსგავსად (ილია, აკაკი, ი.გოგებაშვილი), კარგად ესმოდა, რომ ხალხის ენა სალიტერატურო ენის საიმედო ბურჯია და სალიტერატურო ენა მას უნდა ემყარებოდეს.

ამით აიხსნება, რომ ხალხში გაბნეულ, მაგრამ მივიწყებულ ლექსიკა-ფრაზეოლოგიას საგანგებოდ აგროვებდა მწერალი და მოხდენილად იყენებდა თავის შემოქმედებაში იმ მიზნით, რათა მომავალი თაობისათვის, ანუ, როგორც თავად იტყოდა, „ბოლოქართველებისათვის“, **გადაერჩინა ქართული სიტყვა**.

„ვით მეთავთავე ქალები კრეფენ  
ყანის ნამკალში ჰურის თავთავეს,  
ისე ვკრეფ ხალხში სიტყვებს ნაფერთლებს“.

ამიტომაც, რომ მშობლიური ქვეყნის წიაღიდან გულუხვად ნასაზრდოები მისი ქართული ასე მდიდარია არა მარტო ხალხური ფრაზეოლოგიით, ხატოვანი სიტყვებით, იდიომური გამოთქმებით... არამედ — სხვადასხვა დარგის ლექსიკითაც (მაგ.: მცენარეთა სახელწოდებებით: **კოკროჭინა, ვარდკაჭაჭა, ოქროშინდა, წალიკა, ხაჭიჭორა, ფურფუშა, ფამფარა, შალგა** და სხვ.).

გ. ლეონიძის ენაში ყურადღებას იქცევს ორწევრა სიტყვათშეხამებანი, რომელთაგან აღვნიშნავთ ზოგიერთს (კოშორიძე 2004: 256).

ხალხური მეტყველების წიაღიდან შეთვისებული სინტაგმური წყვილები, რომლებიც დღეს აღარ იხმარება, მწერალს წარმოჩენილი აქვს როგორც ისტორიზმები. ესენია: **პირის მეღვინე, ლიტრის კაცი, სანუთროს ჯამი** და სხვ.

უხვადაა ასევე სინტაგმური წყვილები, რომლებიც რეალურად არსებობს. მათი დასახელება, ამ შესიტყვებათა გააქტიურება მათს

განმტკიცება-დამკვიდრებას ნიშნავს. მაგ.: **ყანის მუხლი, ვაზის დედა (ანუ დედავაზი), პურის ცილა, ქარფხა ცხენი, მინდვრის თაგვი, სიმინდის ფრჩხილი.**

ზოგი მათგანი ლექსიკონებში არც გვხვდება (მაგალითად, **სიმინდის ფრჩხილი**).

ქეგლ-ში **ფრჩხილის** სხვადასხვა მნიშვნელობაა მითითებული, მაგრამ არც აქაა ახსნილი **სიმინდის ფრჩხილი**. მწერლის მშობლიურ კუთხეში, გარეკახეთში, დაადასტურეს, რომ ნამდვილად არსებობს **სიმინდის ფრჩხილი**, რომელიც სიმინდის მარცვლის ის ნაწილია, რომლითაც მარცვალი მიმაგრებულია ქეჩერზე (ანუ ნაქურზე). აქედან იწყება სიმინდის გაღვიება, მასზეა დამოკიდებული მოსავლიანობაც.

ვფიქრობ, **ფრჩხილის** ეს მნიშვნელობა კუთვნილ ადგილს დაიკავებს ლექსიკონებში.

გ. ლეონიძე ზოგჯერ თვითონ ქმნიდა ახალ შესიტყვებებს ბუნებაში არსებული რაიმე შესიტყვების ანალოგიით. მაგალითად: **სამრავალკაცო სუფრა** (შდრ.: **სამრავალკაცო საძვალე**), **ობოლი სახრე** (შდრ.: **ობოლი მარგალიტი**), **ღვინის კაპი** (შდრ.: **წყლის კაპი**) და ა. შ.

გ. ლეონიძის ენაში ბევრი სინტაგმატური წყვილი ავტორისეულია. მათს მხატვრულ ღირებულებას მხოლოდ კონტექსტი წარმოაჩენს. ასეთ წყვილებს ხშირად მეტაფორული ეპითეტის მნიშვნელობა აქვს. ესენია: **სიმღერების მწყემსი, მთვარის კიბე, ტყვიის კურატი, ტყვიით მთვრალეები** (იხ. ვრცლად: კოშორიძე 2004: 256) და სხვა.

ზოგჯერ ასეთ წყვილებს პოეტი ევფონიის მიზნებსაც უქვემდებარებდა. ასეთია, მაგალითად, **სულის ვეფთარი** (ანუ სულის ბეგთარი, სულის ჯავშანი. **ვეფთარი** — თუშური დიალექტის ნიშუშია). ამ სიტყვათშეხამებით გ. ლეონიძემ მეტაფორული ეპითეტის ულამაზესი ხატი შექმნა, ვინაიდან, ტექსტის მიხედვით, **სულის ვეფთარი** მეტაფორული ეპითეტია სატრფოსი, რომელიც პოეტისათვის სულის სიმხნევისა და სიმტკიცის მიმნიჭებელი, მისი **სულის მცველია** (ანუ ბეგთარია, ჯავშანია).

ტექსტი ასეთია:

„თუ შენ აღარ ხარ,  
ვის ვაძლევ სალამს  
(შენც დამლენიხარ, **სულის ვეფთარო**),  
ნავიდე რომელ იარუსალიმს,  
რომელ ქარიშხალს ამოვეფარო“.  
(ლეონიძე 2008: 166)

გ. ლეონიძის შემოქმედება ერთ-ერთი მთავარი ბურჟია მე-20 საუკუნის ქართული მწერლობისა არა მარტო თავისი თემატიკით, არამედ — ენითაც.

ამას ნათლად უჩვენებს მწერლის ენის შედარება-შეჯერება ქართული ენის განმარტებითს ლექსიკონთან.

1. ბევრი სიტყვა ლექსიკონში მხოლოდ გ. ლეონიძის მიხედვითაა დამონმებული. მაგალითად, **ხიდური** (პატარა ხიდი), **ჭვრიტილო** (ჭუჭრუტანა, ნახვრეტი), **თავგაზიდული** (თავგასული)...

2. ზოგი სიტყვა ქეგლ-ში ლიტერატურული მასალის გარეშეა გამოტანილი, გიორგი ლეონიძის შემოქმედება კი საამისოდ უხვ საილუსტრაციო მასალას იძლევა. მაგ.: **დუბელა** (თბილი, უგემური წყალი), **ძირხვენა** (ზოგი მცენარის საკვებად ვარგისი ძირი), **ხარალი** (სიმინდის მინისზედა ფესვები — ლოჯები, კარტოფილის ამონაყარი).

3. გ. ლეონიძის ქართული ხშირად აზუსტებს, სრულყოფს ამა თუ იმ სიტყვის სემანტიკას; მათ რიცხვშია **აფშრუკვა**, **კოჟანდარა**, **ზრო** და სხვ. შევნიშნავთ, რომ **ზრო** საბასთან განმარტებულია, როგორც ისრის წვერი. ამ განმარტებას იმეორებენ სხვა ქართული ლექსიკონები. ვ. თოფურიას ბესიკის ენაში **ზრო** დაუდასტურებია **მცენარის ტანის**, აგრეთვე **ტანადობის მნიშვნელობით** (თოფურია 1962: 212). ეს სემანტიკა დღესაც ცოცხალია ხალხურ მეტყველებაში, კერძოდ, გარეკახეთში.

გ. ლეონიძეს საჭიროდ დაუნახავს გაეაქტიურებინა ამ სიტყვის მნიშვნელობა. **ზრო** დასტურდება როგორც პოეზიაში („ამ კვირტში გხედავ, / ყვავილის **ზროში** / სიცოცხლის ნიშნად / რომ მიჩნეულა“...), ასევე — პროზაში („როგორ იმედიანად აიყრის **ზრო** ტანს და დაიყვავილებს ბუტკო“).

მივიწყებულ სიტყვათა ხშირი ხმარებით გ. ლეონიძე ხელს უწყობს ამ სიტყვათა მნიშვნელობის გაცოცხლებას-დამკვიდრებას სალიტერატურო ენაში, რაც ენის ლექსიკური ფონდის მუდმივ განახლება-განმტკიცებას ემსახურება.

გ. ლეონიძის ენაში დასტურდება სიტყვები, რომლებიც უკვე საერთო-სახალხო ენის კუთვნილებაა, მაგრამ ქეგლ-ში არაა შეტანილი. ასეთებია: **ხელმაგარი** (ხელმოჭერილი, ძუნწი), **სარჯულავი** (სალოცავი), **სისხლმაჭარა** (სისხლდაუდუღებელი), **საყველანმინდო** (ყოვლად წმინდა მარიამ ღვთისმშობლის სადღეგრძელო), რომლის მნიშვნელობის წარმოჩენასაც ცალკე მოთხრობა, „ღვინჯუა“, მიუძღვნა (ამ მოთხრობის სათაური პირველად „დაგვიანებული სადღეგრძელო“ იყო).

ამ სიტყვებს შორის ბევრი სიტყვა თვით გ. ლეონიძის მიერაა ნაწარმოები. ესენია: **კლდეკიბური**, **ცალხიდა**, **ქვაკიბე**, **სეფესანთელი**, **ბერიქალა**... ქეგლ-ში მხოლოდ ეს უკანასკნელია შეტანილი (ბე-



რიქალა) და სიტყვა **ნაერთბაშევი**, რომელიც ახსნილია, როგორც **ერთბაშად** ნათქვამი:

„აჟღერდა ღრუბლის ჩერომდე  
სიმღერა **ნაერთბაშევი**“.

ქეგლ-ის მიერ ხელოვნურ ფორმად მიჩნეული ეს სიტყვა, ეტყობა, მწერალს თვითონ მოსწონდა, რადგანაც შემდგომ სემანტიკაც კი გაუფართოვა. პროზაში სხვა მნიშვნელობით იხმარა — **შემცბარის, შეძრულის, ელდანაკრავის** მნიშვნელობით: „ღვინჯუა ყურებს არ უჯერებდა, ისე იყო **ნაერთბაშევი**“.

სიტყვანარმოების საშუალებათა ამგვარი „მოსინჯვა“ ერთხელ კიდევ მოწმობს იმას, რომ გ. ლეონიძეს გააზრებული დამოკიდებულება ჰქონდა ენასთან. იგი ნამდვილი სიტყვათშემოქმედი იყო.

გ. ლეონიძის ლექსიკა-ფრაზეოლოგიით მდიდარ ქართულს დვრიტა დაუდო სალიტერატურო ქართულთან ყველაზე დაახლოებულმა დიალექტმა გარეკახურმა; შეავსო და განამტკიცა კლასიკურმა მწერლობამ. ასე რომ, გიორგი ლეონიძის ქართული კლასიკური მწერლობისა და ხალხური მეტყველების ნაზავია და ნასაზრდოებია სრულიად საქართველოს წიაღით.

გ. ლეონიძე არა მარტო თავისი შემოქმედების თემატიკით, არამედ ენითაც მე-20 საუკუნის ქართული მწერლობის ერთ-ერთი მთავარი ბურჟია, უშრეტი წყაროა ქართული სალიტერატურო ენის ლექსიკური ფონდის გამდიდრება-განმტკიცებისა.

გ. ლეონიძის აზროვნების სტილი **მეტაფორულია**. იგი **პოეტური ხედვის** შემოქმედი. მისი ქართული მდიდარია **სხვადასხვა სახის მხატვრული ხატებით, დინამიკურია** (რასაც დიდად განაპირობებს ნაწარმოები ლექსიკა და გამეორების მხატვრული ხერხი), რიტმულ-მუსიკალურია, ინტონაციურად მრავალფეროვანია და ხალხურია.

ეს თვისებანი ერთმანეთს არ გამოორიცხავენ (უმეტესად თანაარსებობენ). სწორედ ეს თანაარსებობაა განმსაზღვრელი მისი „ხმაძლიანი“, „მუხლადი“ ქართულისა.

## დამონეპანი:

- აბულაძე 1973:** აბულაძე ი. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. 1973.
- აფრიდონიძე 1989:** აფრიდონიძე შ. ილიას სტილისათვის. — ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები. IX. 1989.
- თოფურია 1962:** თოფურია ვ. ლექსიკონი. — ბესიკი. თხზულებათა სრული კრებული. აღ. ბარამიძისა და ვ. თოფურიას რედაქციით. 1962.
- ინანიშვილი 1984:** ინანიშვილი რ. მოგონებათა სამი ფურცელი. — „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“. 1984.
- კვაჭანტირაძე 1984:** კვაჭანტირაძე თ. ხმაბალიანი. — „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“. 1984.
- კიენაძე 1957:** გიორგი ლეონიძის პოეტური სტილი. — მეტყველების სტილის საკითხები. 1957.
- კოშორიძე 2005:** კოშორიძე ე. თამაზ ბიბილურის „წელიწადის დრონი“ (ენობრივ-სტილისტიკური ანალიზი). — მწერლის ენა და სტილის საკითხები. 2005.
- კოშორიძე 2004:** კოშორიძე ე. გიორგი ლეონიძის „ნატვრის ხის“ ენისა და სტილის საკითხები. — „ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები“. წიგნი მე-12. 2004.
- ლეონიძე 2008:** „მცხეთის მთებში“. — ბიბლიოთეკა ბავშვებისთვის. ლეონიძე გ. ნატვრის ხე. პოეზია, პროზა. თბ.: „ნაკადული“, 2008.
- ლეონიძე 2000:** „ვნახოთ, დაღვინდეს მაჭარი“ (საუბარი სახალხო პოეტთან): წიგნში: ლეონიძე გ. ოლე. შემდგენელი და რედაქტორი ი. ორჯონიკიძე. თბ.: 2000.
- ლეონიძე 2000:** „საქართველოს ცრემლები“ (შედგენილი ნესტან ლეონიძის მიერ). თბ.: 2000.
- მარგველაშვილი 1970:** მარგველაშვილი გ. ადიდებული დამნიფებული სიცოცხლის მესობები. — გიორგი ლეონიძე. საიუბილეო კრებული. 1970.
- ორბელიანი 1965-1966:** ორბელიანი ს.-ს. ლექსიკონი ქართული. თხზულებანი. ტ. IV1 – IV2, 1965-1966.
- სახოკია 1967:** სახოკია თ. ხალხური ანდაზები. 1967.
- სახოკია 1979:** სახოკია თ. ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი. 1979.
- „ფსალმუნი“ 1983:** „ფსალმუნი, დავითი“. — მცხეთური ხელნაწერები. წიგნი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ელ. დოჩანაშვილმა. 1983.
- ქავთარაძე 1985:** ქავთარაძე ვ. ქართული ენის მოხეური კილო. თბ.: „მეცნიერება“, 1985.
- ძონენიძე 1974:** ძონენიძე ქ. ზემოიმერული ლექსიკონი. თბ.: 1974.
- ჭინჭარაული 2005:** ჭინჭარაული ა. ხევსურული ლექსიკონი. თბ.: „ქართული ენა“, 2005.
- ჭუმბურიძე 1962:** ჭუმბურიძე ზ. „არსენა მარაბდელი“ (ენობრივ-სტილისტიკური ეტიუდი). — სალიტერატურო ენა და მწერლობა. 1962.
- ხალხური სიბრძნე 1965:** ანდაზები, მახვილსიტყვაობა, გამოცანები. — „ხალხური სიბრძნე“ ხუთ ტომად. ტ. V. 1967.

## ენის გაუცხოება გერმანულენოვან ეთნოგრაფიულ პოეტიკაში

თანამედროვე გერმანულენოვან ლირიკაში ტრანსკულტურული<sup>1</sup> მოტივების აქტუალობა უკავშირდება გერმანიაში ეთნიკურად არაგერმანულ ავტორთა იმიგრაციული ნაკადის მატებას და მათი თვითდამკვიდრებისა და იდენტობის მოპოვების პრობლემას. დროის, სივრცისა და კულტურათა მიჯნაზე პიროვნების ადგილსამყოფელისა და იდენტობის განსაზღვრა ამ ავტორთა ლირიული თხრობის მთავარ ობიექტს წარმოადგენს, რომელშიც იკვეთება ქრონოლოგიურად განსაზღვრული ორი ძირითადი ტენდენცია. ეს ტენდენციები ერთმანეთს ემიჯნებიან იდენტობის პრობლემის გააზრების დონით, პოეტური ტექსტების თემატიკით და გერმანული ენის გამოხატულებისა და შინაარსის პლანის ერთეულების სახეცვლილების ინტენსიურობით. **პირველი თაობის იმიგრანტ პოეტთა** ლექსების ძირითადი თემებია: „ისტორიული“ სამშობლოს დაკარგვით და „უცხო“ სამშობლოში საკუთარი მარგინალობის შეგრძნებით გამოწვეული განცდები, გარშემომყოფთა გულგრილობა და მათთან კომუნიკაციისა და კონტაქტის დეფიციტი, დუხჭირი ყოფა, იდენტობის კრიზისი და გერმანულ კულტურასა და იდენტობასთან მიკედლების მცდელობა. პრობლემათა ამ ფონზე ენობრივი ტრანსფორმაციები ნაკლებად აქტუალურია. იგი უფრო დაქვემდებარებულ, „აღწერით“ ფუნქციას ასრულებს, თუმცა უკვე იკვეთება გერმანულის როგორც პოეზიის ენის სტანდარტულ დონეზე დაუფლების და ამ გზით გერმანულ სალიტერატურო სივრცეში თვითდამკვიდრების ტენდენცია. **მეორე და მესამე თაობის იმიგრანტ პოეტთა** მოტივაცია, თეზაურუსი და თვითრეალიზაციის დონე თვისებრივად იცვლება: მათი ერთი ნაწილი თავის ლექსებში ცდილობს ლიტერატურული ხერხების გამოყენებით განსაზღვროს „უცხო“ გერმანულ სამყაროში საკუთარი ადგილი და იდენტობა, მეორე ნაწილი კი იმავე მიზნის მისაღწევად ექსპერიმენტის ობიექტად აქცევს გერმანულ ენას — მათი „საკუთარი“ და „უცხო“ სამყაროს დამაკავშირებელ მედიუმს. გერმანულ ენას, რომელიც თავად უნდა წარმოადგენდეს ლირიული აღწერის საგანს, ეს ავტორები იყენებენ არა იმდენად ემოციურად ამაღლებული გრძნობებისა თუ განცდების გადმოსაცემად, ბუნებისა თუ ქალის სილამაზის ხოტბის შესასხმელად, რამდენადაც ლირიული „მე“-ს შემეცნებისა და რევიზიისათვის, „ორი სამყაროს“ შუაში მოქცეული ტრანსკულტურული სივრცისა და ამ სივრცეში საკუთარი ადგილის

რეფლექსიისათვის. წინა პლანზეა წამოწეული როგორც „ისტორიულ“, ასევე „უცხო“ სამშობლოში „უცხოდ“ დარჩენის, გაუცხოების პრობლემა, რაც ავტორს აიძულებს გააგრძელოს პერმანენტული ძიება და მიგრაცია, თუმცა ამჯერად უკვე მეტაფორული გაგებით — საკუთარი ცნობიერებისა და გერმანული ენის წიაღში. იმიგრანტი ავტორის ხედვა, მისი პერსპექტივა მოიცავს არა მხოლოდ მის საკუთარ სამყაროს, არამედ მის გარემომცველ გერმანულ საზოგადოებასაც, რომლის ერთი ნაწილი მკვეთრად *ემიჯნება ყოველგვარ „უცხოს“*, მეორე ნაწილი ცდილობს „უცხოს“ *ინტეგრაციას* გერმანულ სივრცეში, მესამე კი რეალურად მიიჩნევენ ერთმანეთთან *დაპირისპირებულ კულტურათა თანაცხოვრებას* და *ჰიბრიდული იდენტობების* ჩამოყალიბებას. გერმანულ სამყაროში არსებობს მეოთხე თვალსაზრისიც, რომელიც ცალსახად უჭერს მხარს დისტინქტურ, *საწინააღმდეგო პოლუსებად აღქმულ იდენტობებს*. ამ კონცეფციის მიხედვით, სუბიექტი და გარესამყარო, უმცირესობა და უმრავლესობა, „უცხო“ და „საკუთარი“ ერთმანეთს განაპირობებენ. ისინი ერთი მთელის ნაწილებად უნდა იქნან აღქმული და მხოლოდ დეფინიციურად ერთმანეთისაგან გამიჯნული. სუბიექტისა და გარესამყაროს ამ უკანასკნელ მოდელს უფრო პროგრესულად მიიჩნევენ, თუმცა ის მაინც ვერ აღწევს თავს სუბიექტის „ჰიბრიდიზაციის“ დილემას. ჩამოთვლილ პოზიციათა სიჭრელე განაპირობებს იმიგრანტი პოეტის „პერსპექტივების“ მუდმივ ცვლას, რომელიც მას ერთი მხრივ აიძულებს „იმოდროს ორ სამყაროს შორის“ — „ისტორიულ“ და „უცხო“ სამშობლოს შორის, მეორე მხრივ კი საშუალებას აძლევს მას შეიმეცნოს როგორც საკუთარი თავი, ასევე მისი გარემომცველი „უცხო“ სამყარო. იმიგრანტი პოეტები თავისი შემეცნებითი პოტენციალის გამლის სურვილს ასე აწლერებენ: „უცხოეთთან შეხვედრა — საკუთარ თავთან შეხვედრაა უცხოეთში“ (სარგუთ შოლქუნი<sup>2</sup>), „სამყაროს ფორებზე ხელის შეხებაა წყვილიაღმის“, რომელმაც: „ხიდი უნდა გასდოს ჩემგან და ჩემკენ“ (ადელ კარაშოლი<sup>3</sup>).

გერმანულ-თურქი პოეტის **ზეჰრა ჩირაქის** ლექსში „სხვისი თვალებით“, <sup>4</sup> თავს იჩენს ერთგვარი შიში „უცხოს“ წინაშე და ამავე დროს — „უცხოს“ ტყავში ჩაძრომის, მისი გაგების, მასთან შეთვისების სურვილი. ავტორის ლირიულ „მე“-ს გერმანელი მეზობლისაკენ აქვს მიპყრობილი თვალეები, თუმცა მას ეს ლექსში პირიქითა აქვს წარმოდგენილი — როგორც მისკენ მიმართული მზერა მეზობლისა. სიტყვა „მზერა“ ავტორისათვის „შეცნობის“ მეტაფორაა. *შესაცნობი კი მდგომარეობს „საკუთარისა“ და „უცხოს“ როლების გაცვლაში*, მათი თვალსაზრისების ურთიერთჩანაცვლების შესაძლებლობაში:

So zu sehen wie der Nachbar  
 wenn er an seinem Fenster steht  
 zu hören was er lauschen kann  
 sozusagen wie er zu sein  
 mit dem gleichen Hund spazieren gehen  
 mit der gleichen Frau zu schlafen  
 seine Angst vor mir zu haben  
 und keine Angst vor ihm  
 dem jeden Tag aus dem Weg zu gehen  
 und die Türen leise schließen  
 an solchen Tagen wie er zu sein  
 mit den Augen eines anderen.

მსურს ისე ვხედავდე  
 როგორც სარკმელთან მდგარი ჩემი  
 მეზობელი  
 მესმოდეს რისი მოსმენაც  
 მისთვისაა შესაძლებელი  
 ჩამოვდიოდე სასაიროდ იმავე  
 ძაღლით  
 თავს ვინონებდე ყოველ ღამე იმავე  
 ქალით  
 გემო გავუგო მის შიშს ჩემ მიმართ  
 და არა ვგრძნობდე ჩემს შიშს მის  
 მიმართ  
 რიდით ვუთმობდე ყოველდღე გზას  
 და უხმაუროდ ვხურავდე კარს  
 არავის დავრჩე რაიმის ვალში  
 ისეთი ვიყო როგორც ის არის  
 „უცხოთა“ თვალში.

იმიგრანტი პროექტის ლექსში ქვეცნობიერადაა გამოხატული დღევანდელი გლობალიზებული სამყაროს მახასიათებელი სურვილი უცხო კულტურის შემეცნებისა და გაგებისა, „სხვის“ სულში ნვდომისა. ეს ტენდენცია სხვადასხვა კულტურათა შორის კომუნიკაციის დაჩქარების საწინდარი და წინაპირობაა, რომლისთვისაც მიუღებელია მულტიკულტურული დიალოგის შეჩერება და შეყოვნება. როგორც ჩანს, ეს სულისკვეთება ლექსში გამოხატულია იმპლიციტურად — *პაუზების* (სასვენი ნიშნების) დეფიციტით, რომელთა შორის გამონაკლისი, უმთავრესად, მხოლოდ ლექსის ბოლოს დასმული წერტილია. მეორე მხრივ, მუსულმან ავტორსა და ქრისტიანული სამყაროს წარმომადგენელს შორის როლების გაცვლა გარკვეულ საფრთხესაც შეიძლება შეიცავდეს. სამყაროს „ორმაგი ხედვა“ ან სრულიად განსხვავებული „უცხო“ პერსპექტივის გათავისება იწვევს ორივე კულტურის დისტინქტური მახასიათებლების გამოკვეთას და ამიშვლებს მათ აზრს „განსხვავებულისა“ და „უცხოს“ შესახებ, რაც ერთმანეთის წინაშე გაუცნობიერებულ შიშს ბადებს.

„უცხოს ტყავში ყოფნის“ სურვილი იგრძნობა თურქული წარმოშობის პროექტის **ზაფერ შენოჯაქის** ლექსთა ციკლშიც: „ცვალებადი შუქ-ჩრდილი“. ავტორისეული „მე“ მისი „ჭვრეტის“ ობიექტის სამოსს ირგებს ლექსში: „შენ ვითომ მე ვარ“.<sup>5</sup>

du hast deinen Mantel vergessen letzte Nacht	წუხელ ღამით ჩემთან დაგრჩა მოსასხამი
ich habe mich in ihm schlafen gelegt geträumt als wäre ich du	ძილში ისე ჩავიხუტე თითქოს ვიყავ მისი ხაში
am Morgan fand ich deine Hand im Mantel versteckt und legte meine dazu.	მესიზმრა რომ „მე“ ვითომ „შენ“-ად გადავიქეცი მოსასხამში ჩაყრილ შენს ხელს მოვეფერე ხელი ვტაცე, რადგან თავად გამექეცი.

უნდა ითქვას, რომ როგორც ზ. ჩირაქი, ასევე ზ. შენოჯაქი თავის ლექსებში მხოლოდ როლების გაცვლის ხერხს არ მიმართავენ. მათთვის ლირიკის ენა მორფოლოგიური და სინტაქსური ნორმის დარღვევისა და სათქმელის თავისებური გამოხატვის არენადაა ქცეული: დარღვეულია წინადადებათა სინტაქსური კონსტრუქციები, ადგილი აქვს წინდებულებისა და ნაწილაკების გამოტოვებას, ზმნის ელიფსისს, უგულვებლყოფილია სასვენი ნიშნები და სხვ., რაც ავტორის ინტენციის მრავალმრიანი დეკოდირების საშუალებას იძლევა.

სწორად, როლებისა და პერსპექტივების ცვლა, ენობრივი ძიებები თუ ექსპერიმენტები, გარე სამყაროდან მიღებული ნეგატიური იმპულსებითაა ნასაზრდოები. ამ ლიტერატურული ხერხების მეშვეობით ავტორები ცდილობენ განსაზღვრონ და შეაფასონ საკუთარი იდენტობა „უცხო“ ეგზისტენციალურ სამყოფელში. როგორც ჩანს, ზ. ჩირაქი მომდევნო ლექსში სწორედ ამ მიზნით ირგებს საწინააღმდეგო პერსპექტივას — იგი დომინანტური კულტურის წარმომადგენელთა თვალთ უყურებს მიგრანტად წოდებულ ლირიულ „მე“-ს, რომელიც როგორც „სხვა, „უცხო“ იდენტობის მატარებელი, გერმანელი საზოგადოებისათვის მაინც მიუღებელი რჩება. ლექსში ასახული კულტურათა შორის კომუნიკაციის დეფიციტი გამოყენებულია რეალურ სინამდვილეში ამ მწვავე საკითხის განსახილველად და ამ გზით, მიგრანტ სუბიექტსა და მის გარე სამყაროს შორის მიმართებების დასარეგულირებლად. სიტყვათა დამარცვლის მეშვეობით ლექსში დემონსტრირებულია, თუ როგორ შეიძლება დანაწევრდეს და მარტივ შემადგენლებად დაიშალოს როგორც სიტყვა „მიგრანტი“, ასევე მიგრანტად წოდებული პიროვნება:

Ein gehend Stück barfuß	ერთი რალაც მიმავალი ფეხშიშველის
einlaufend fürBaß	ჩამოსულის კარის ამტალახებელის
Ein Wanderer	ერთი რალაც მიმავალი ფეხშიშველის
ein Wand er er	ჩამოსულის კარის ამტალახებელის
ein Wander er	მოხეტიალის
Einwand erer	ერთი მო ხე ტიალ ის
Einwander er	ერთი მუშა — მოხეტია ლის
Einwanderer	შთამომავლობითი პროტესტი
Ein –	ეს მიგრანტი
w	მოხეტიალ ი
aderer.	ერთი —
	მ
	ტიალი. <sup>20</sup>

ლექსში სიტყვა: „ein Wanderer“ (მოხეტიალე, მიგრანტი) მორფოლოგიურადაა პუანტირებული და დანაწევრებული, რაც იწვევს სხვა სიტყვათა მნიშვნელობების, მათი გრაფიკული თუ შინაარსობრივი ხატის ასოციაციას და შესაბამისი კონოტაციების გაჩენას. ავტორის მიერ მიგრანტის დასახასიათებლად შექმნილი, ოკაზიონალური სიტყვა „barfuß“ ასოცირდება როგორც სიტყვა „bar“-თან (ფეხშიშველი), ასევე სიტყვა „füßer“-თან (ცოცხალი არსება, რომელსაც განუსაზღვრელი რაოდენობის ფეხები შეიძლება გააჩნდეს). ბნკარში: „შთამომავლობითი პროტესტი“ ავტორის მიერ ასევე შეგნებულადაა გამოყენებული ოკაზიონალიზმი „erer“, რომელსაც მართალია მნიშვნელობა არ გააჩნია, მაგრამ იწვევს სიტყვა „ererben“-ის („მემკვიდრეობით მიღებული“) პირველი ნაწილის ასოციაციას და მიანიშნებს მიგრანტის შეუპოვარ და გამტან ბუნებაზე. სიტყვა „მიგრანტი“-ის („Wanderer“) დამარცვლის შედეგად იკვეთება მისი შემადგენელი ნაწილების მნიშვნელობა: „ein Wand er er“ („ის – მიგრანტი — კედელს ეჯახება“), რითაც ავტორი იმას უსვამს ხაზს, რომ „მიგრანტი“ ეჯახება ნაციონალისტური მენტალიტეტის კედელს, რომელიც ხელს უშლის მის ასიმილაციასა და ინტეგრაციას გერმანულ საზოგადოებაში. (ქართულ თარგმანში სიტყვა „მო ხე ტიალ ის“ დამარცვლის შედეგად გამოყოფილი მარცვალი ითარგმნება როგორც „ხე“ და არა როგორც „კედელი“). ლექსის ფინალურ ნაწილში სიტყვა „Ein w anderer“-ის (თარგმანში: „ერთი — მ ტიალი“) დაყოფა-გახლეჩის შედეგად გამოიყოფა სიტყვა: „ანდერერ“ („სხვა“, „უცხო“), როგორც მიგრანტის თანმდევი დალი.

ზ. ჩირაქის მომდევნო ლექსში რეფლექსიის საგანი გერმანული ენის „გათამაშების“ შესაძლებლობებია პოეტის შემოქმედების უსასრულო პროცესში. ამ ლექსით ავტორი ინფორმაციას გვანვდის არა მხოლოდ ფილმის გადაღებისა და „ღვინისა და ქალის

დაგემოვნების“ შესახებ, არამედ გერმანული ენის „ხელით მოსინჯვის“, მისი „შეხების“ შესაძლებლობების შესახებ. ლექსში შეგნებულადაა აღრეული სიტყვათა (die Kamera, der Film) მდებრობითი და მამრობითი სქესის არტიკლები, გამოყენებული ლექსიკა და ფრაზოლოგია ორაზროვანია და ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

der Kamera die Film was ausgewachsene Freiheit Abtastversuche probeweise Weinprobe – Weiberprobe der Kamera die Film (...) im Großformat auf den Runkt gebracht seitenweise und spiegelverkehrt so durchsichtig ist der blaue Himmel die Kamera der Film Augen überall soweit das Blickfeld reicht (...)	(მამრი) კამერა (მდედრი) ფილმი, ესაა ხიბლი — ხელით შეხების უფლების თავანყვეტილი თავისუფლების ღვინის და ქალის დაგემოვნების (მამრ) კამერას (მდედრი) ფილმი (...)
die Kameras dem Film eine Welle überschlägt die andere bis zur nächsten keiner behält die beste Aussicht einer stellt sich vorne dran und sieht alles der Kamera die Film (...)	თავგამოდებით (ფართო ფორმატში) აჰყავს ექსტაზში ხან მხარის ხან პროფილის შეცვლით ხან კი ანფაზში რა გამჭვირვალეა ცისფერი ზეცა! (მამრი) ფილმი (მდედრი) კამერით უკიდევანო თვალსაწიერით, ირგვლივ თვალეზით (...) ფილმს კამერებმა გადაუარეს როგორც ტალღებმა ვერც ერთი ინარჩუნეს უკეთეს ხედს ერთი მათგანი ვერ ურიგდება ბედს წინ გასვლას ბედავს და ყველაფერს ხედავს (მამრი) კამერა (მდედრი) ფილმი (...) <sup>18</sup>

ენობრივ ექსპერიმენტს იშვიათად თუ იყენებს ვინმე ისე აქტიურად, როგორც ანდალუზიელი ესპანურ/გერმანულენოვანი ლირიკოსი **ჟოზე ფ. ა. ოლივერი**. იგი გამუდმებით ქმნის ახალ სიტყვებს, სურათ-ხატებსა და კომპოზიტებს, რომელთა თარგმნა გამოცდილი მთარგმნელისთვისაც კი მეტად რთულ ამოცანას წარმოადგენს. მისი ერთ-ერთი ასეთი ლექსია: „სიტყვის პოვნა 20 ივლისს“.<sup>19</sup>

totenteller, wachsmalversiegelt den widerlauten wortkörpern zu: gehörig // leibbuch neuweiß: nach- ruf auf dem weg ins gedächtnis	მკვდართა ლანგრები სანთლით პირდალუქული ანტიბგერები ფრაზათა სხეულს შეკედლებული:
--	--



schneemantel / “es sprießen immerfort  
die sanften / Toten“ [Mayröcker] wie  
sanfter schutz, schneemantel. (...)

s-schleife / z-kurve ins süd-  
gestickte monogramm / flügelnetz  
auf dem kopfkissen, pfauenauge –  
(hemdsärmelige nacht) barfüßig  
später: samenlinnen / “Nueva York  
en un poeta”  
von tod zu tod wiederholung  
machleid.

Celan, abstumm wie?  
abstammen – fällt mir ein:  
gaststumm und rindenriß der Feme-  
Eiche  
nachfurchen mit dem zeigefinger, mit  
dem schneezeigefinger fürchten (fürcht  
/  
von innen her auszutrocknen) dann  
lindenkoscher blattherbsten: (...)

მათი მეგზურია // სიცოცხლის  
ახალი თეთრი ნიგნი და  
ხსოვნის გზაზე — ნეკროლოგი,  
თოვლის მანტია. (...)  
ჩვენი მფარველი სათნო სულების  
ხსნელთა სამოსში მოსილი  
მიცვალეზულების  
ხსოვნა ნათელში მარადიულ  
ლამპრად ანთია  
მას გარს არტყია თოვლის მანტია.  
(...)

სამხრეთისაკენ!  
შ-სერპანტინი / ზ-მოსახვევი —  
მის ამოქარგულ მონოგრამაში რომ  
გაეხვევი /  
ჩაიძირები ყურთბალიძის ფრთათა  
ბადეში,  
შთაინთქმევი ფარშევანგის თვალ-  
უკუნ ღამეში  
მერე კი სადღაც ფეხშიშველა  
მოხეტიალედ დაიკარგები.  
მოგვიანებით: დაიწყება თესლთა  
ძიება /  
„Nueva York en un poeta”  
ცოდვა-გოდების გამეორება,  
სიკვდილთა წყების გამოძიება.

ცელანო, უცხო სტუმარივით  
როგორ დაგადუმეს?  
საკუთარი ნარმოშობით თევზივით  
გაგაჩუმეს  
საჩვენებელი თითით თემიდას  
სასწორს ბზარი გაუჩინეს,  
თოვლის საჩვენებელი თითით  
დაღარეს და შეაშინეს.  
(შიშით შინაგანად მთლიანად  
გამოფიტეს)  
შემდეგ კი ცაცხვს ნამდვილი  
შემოდგომის ფოთოლცვენის  
ჟამი დაუყენეს (...)

ლექსის დეკოდირების პროცესში ბგერებისა და სიტყვების მო-  
ცემული სემანტიკითა და თანმიმდევრობით ნელ-ნელა იზრდება  
დაძაბულობა იქმნება სემანტიკური კომპრესიები. სიტყვები ალი-  
ტერაციებით, ხმოვნებითა და დიფთონგებითაა (au, ö, u, o) ერთმა-

ნეთთან გადაჯაჭვული. სიტყვათა სემანტიკური კონსტელაციები ინვევენ ისტორიული ფაქტების (ჰოლოკოსტის) ასოციაციებს, ჩნდება მათთან დაკავშირებული ესთეტიკური ინოვაციები და ოკაზიონალური ახალწარმონაქმნები („თოვლის მანტია — საჩვენებელი თითი — თოვლის საჩვენებელი თითი“). ბგერათა ნაკადი იქცევა შინაგან მონოლოგად, რომელიც გადაქცეულია პოეტის შინაგანი და გარემომცველი სამყაროს მაკავშირებელ მედიუმად. ენობრივი ცნობიერება მიგრაციის პრობლემის რეფლექსიადაა ქცეული.

მიგრაციის საკითხის ვერბალური რეფლექსიის სფეროში გადატანა, ავტორს „ორმაგი ხედვისა“ და *იდენტობის საკითხის თემატიკების* საშუალებას აძლევს. ლექსში: „ნასული და ჩამოსული“<sup>9</sup> ზ. ჩირაქი სვამს კითხვას, თუ რა ემართება მიგრანტის ფესვებს — მის „ძველ“ იდენტობას?

Was geschieht mit den Wurzeln  
wollen sie alle der Erde müde  
in den Himmel ragen?  
oder gehen sie wandern zum Glück  
und schlagen sich in Biegungen nieder  
auf Stellen die gerade verlassen.

რა მოსდით ფესვებს  
მინა მობეზრდათ და ზეცისკენ  
ინვდიან მკლავებს?  
ან იქნებ უნდათ ბედის საძებრად  
იხეციალონ,  
წრეში იარონ და იმავ ადგილს  
დაენარცხონ  
ერთი წუთის წინ რომ მიატოვეს.

დასმულ კითხვას იგი თავად სცემს პასუხს მომდევნო ლექსით:

Meine Wurzeln haben Knoten  
die sind mir unterwegs gebunden  
überall wo Blüten sich sehen möchten  
wird aus dem Spazier – ein Wurzelstock  
ungeborgen fühle ich mich nicht  
nur die Klimazonen schwanken

დაკვირტებულა ჩემი ფესვები  
მე ეს კვირტები გზებმა შემაბეს  
სადაც შევყონდი ფლირტი გააბეს  
ჩემმა ხელჯობმა ფესვი გაიდგა  
და აქაური სული ჩაიდგა  
თუმცა თავს უცხოდ არ ვგრძნობდი  
მაგრამ  
სხვა გეოზონის ამინდი იდგა.

აქ ავტორის წარმოსახვითი „მე“ მგზავრის როლშია, რომელსაც ყველა სასურველ ადგილზე შეუძლია შეჩერება და „ფესვის გადგმა“. საკუთარ თავთან გამართული დიალოგი ლირიულ „მე“-ს თითქოსდა სიუცხოვისაგან იცავს. იგი აქაურ სულს იდგამს (სიტყვასიტყვით: „მას შინაგანი დაცულობის გრძნობა აქვს“), მიუხედავად იმისა, რომ „კლიმატური ზონა“ (თარგმანში: გეოზონა) განსხვავებული და „მერყევიანია“. მიგრანტი ავტორის მშობლიური ფესვები მისი წარმოსახვითი მოგზაურობის დროს ნაირფერ კვირტებს ისხამენ, რომლებიც მის იდენტობას ჰიბრიდულ თვისებებს, მის ენას კი — ტრანსკულტურულ ელფერს სძენენ.

ზეჰრა ჩირაქის აზრით, „უცხოობის“ გამოცდილება და განცდა შეიძლება ბევრს გააჩნდეს, მაგრამ პოეტის შინაგან სამყაროს აქვს განსაკუთრებული მოთხოვნილება იმისა, რომ *გააცნობიეროს საკუთარი ცხოვრების გზა წარმოსახვითი მიგრაციის მეშვეობით*. „უცხოს“ აღქმა დინამიური პროცესია, რომელიც თავისთავად გამორიცხავს დოგმატურ აზროვნებას და „უცხო“-ს სტერეოტიპების ჩამოყალიბებას. ლექსში: „ვოიაჟერი“,<sup>7</sup> ლირიული გმირისათვის ასევე შინაგან აუცილებლობადაა ქცეული უცხო ქვეყნებში მოგზაურობა, თუმცა სინამდვილეში ესაა ლირიული „მე“-ს წარმოსახვითი მოგზაურობა საკუთარ თავში, რაც ქმნის ნინაპირობას რეალური მოგზაურობის წამონყებისათვის:

Die Augendeckel schliessen mit dem Wissen alles ist eingepackt die Zeit der Ort der Umstand Eine Mücke in den Kopf geraten einfach durch das Auge sie summt sie kreist sie sticht.	თვალთა სარქველი დაშვებულია დრო, ადგილი და გარემოება ვიცი რომ უკვე ჩალაგებულია. თვალი რომ მქონდა ღია მამინ შემიძვრა თავში მოგზაურობის ჭია იკბინება და წრიალებს წუის, ტვინში მიტრიალებს.
--	---

ეს აბეზარი ჭია (კოლო), რომელიც მოსვენებას არ აძლევს ავტორისულ „მე“-ს, გარე სამყაროდან შემოჭრილი იმპულსი და ამავე დროს მისი საკუთარი მოუსვენარი ხასიათია, რომელიც მას გამუდმებით შემეცნების შარაგზაზე მიერეკება. ეს „ჭია“ მისი „ეგო“-ს ნაწილი, მისი არსებობის ბუნებრივი მდგომარეობა და მისი პოზიტიური გამოცდილებაა. ავტორს არ სურს მასთან განშორება და რეალურ ყოფით სამყაროსთან პირისპირ დარჩენა.

სირიელი პოეტის **ადელ კარაშოლის** მომდევნო ლექსში კი დომინირებს *„უცხოზე“ შექმნილი სტერეოტიპი*. ლირიული „მე“ ნეგატიურად აღიქვამს „უცხო ხაფანგს“ და აღმოსავლური სიბრძნით გვმოდვრავს, თუ როგორ უნდა დავაღწიოთ თავი მის ტყვეობას.

Laß das Fremde dich nicht fangen In seinem Netz Sieh den andern lange an und langsam Die Vergänglichkeit des fremden Augenblicks Greift dann ratlos nicht mehr Durch dich hindurch.	მთელი სიდინჯით და გულისყურით თვალი ადევნე უცხო სამყაროს რომ არ გაგაბას თავის ბადეში და არ გაგიჟდეს ძვალსა და რბილში უცხო სამშობლოს გაუტანლობა და უცხო წამის წარმავალობა. <sup>6</sup>
---	---

**ჟოზე ფ. ა. ოლივერის** ლექსში „უცხო“,<sup>8</sup> გმირის წარმოსახვითი შინაგანი და გარეგანი სამყაროების გადაკვეთაზე, *ქრება დაპირისპირება „უცხოსა“ და „საკუთარს“ შორის*. ავტორს სურს „უცხო“ საკუთარ თავში შეიმეცნოს:

von außen  
suche ich Verständnis  
für das Fremde  
ohne  
mich zu erinnern  
an das Fremde  
im Innern

ჩემს გარეთ ვცდილობ  
გაუფგო უცხო  
იმას ვერ ვხვდები  
რომ იგი ჩემში  
საკუთარ „მე“-ში  
უნდა ვეძებო.

„ორმაგი ხედვა“ და პერსპექტივათა მონაცვლეობა, რომლებიც შედეგია „უცხო“ სამყაროში არაგერმანელი პოეტის ხანგრძლივი ყოფნისა, თავისთავად გამორიცხავენ მის მიერ ცალსახა იდენტობის მოპოვების შესაძლებლობას. სწორედ ამიტომ იმიგრანტ ავტორთა ლექსებში ფიგურირებს რეალური სინამდვილის მიღმა მდგარი ჰიბრიდული სუბიექტი — ავტორის თვითჩანახატი. ის აღარაა იდენტობის მაძიებელი, არამედ ორმაგად გაუცხოებული, სხვადასხვა პერსპექტივებს შორის მერყევი სუბიექტი. ის აღარც კრიტიკული და აღარც დიპლომატიური დიალოგის ინიციატორია, არამედ ჩამოყალიბებული დაპირისპირების მიღმა მდგარი პიროვნებაა, რომელსაც ახლებური ხედვა აქვს შექმნილი. „ჰიბრიდი“ ავტორის ლირიული თხრობის საგანი „უცხოა“ როგორც გერმანელებისათვის, ასევე თავად ავტორისათვის, რადგან ის *შუალედურ კულტურულ პარადიგმაშია* მოქცეული, რომელშიც წარსულისა და აწმყოს, „ისტორიული“ და „უცხო სამშობლოს“ დისლოკაცია „ენობრივი თამაშის“ საგნადაა ქცეული. ასეთ ლირიულ ტექსტებში გერმანული ენა ემსახურება არა იმიგრანტთა უსამშობლოობისა და იდენტობის პრობლემის ასახვას, არამედ მათი „გაუცხოების“, „ჰიბრიდიზაციის“ და „ორენოვნების“ აღწერას. ამასთან, რეალური გაუცხოების პრობლემა ჩანაცვლებულია „აბსტრაქტული გაუცხოების“ ფენომენით — გაურკვეველი „შუალედური სივრცით“. სწორედ ამ სივრცის დაკავება სურთ იმიგრანტ პოეტებს, რადგან ისინი ვეღარც „ისტორიულ“ და ვეღარც „უცხო“ სამშობლოში ვერ გრძნობენ თავს კარგად. ისინი ზოგჯერ პოეზიის საგნად აქცევენ მშობლების იმიგრაციამდელ „გაუცხოებას“ საკუთარ სამშობლოში, რომლებმაც ისევე იწვნიეს იქ უცხოობისა და გამიჯნულობის გემო, როგორც „უცხო“ სამშობლოში. აქტუალური ხდება შუალედურ სივრცეში „ორ სკამს“ შორის — „ისტორიულ“ და „უცხო“ სამშობლოს შორის მოძრაობის თემა, რომელიც რეალურად გადმოსცემს მათ სულიერ მდგომარეობასა და ყოფას.

**ჟოზე ფ. ა. ოლივერი** ცდილობს ქრონიკული გაუცხოების გრძნობას პოზიტიური ფინალი მოუძებნოს ლექსში: „სკამები“:<sup>10</sup>

Stühle bauen	სკამების აგება
Stühle besetzen	სკამების დაკავება
Stühle bekämpfen	სკამების გადალახვა
Stühle umwerfen	და გადაყირავება
Zwischen den Stühlen	მათ შორის სივრცის
land erobern	ძიება და მოპოვება
Stuhllos leben	უსკამოდ ცხოვრება
zwischen den Stühlen	გვრჩება უფლება შევინარჩუნოთ
lebt die Möglichkeit	სკამებს შორის მოძრაობის თავისუფლება.
in Bewegung zu bleiben.	

როგორც ამ სტრიქონებიდან ვგებულობთ, „სკამებს შორის სივრცეში“ ყოფნის პოზიციური მხარე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორს მათ შორის თავისუფლად მოძრაობა შეუძლია: ის არაა მიჯაჭვული ერთ რომელიმე კულტურას, რომლის გადასახედიდანაც „სხვა“, „უცხო“ კულტურის პასიური ჭვრეტით დაკმაყოფილდებოდა. ავტორისათვის „უცხოს“ აღქმა დინამიური პროცესია, რომლის დროსაც როგორც „უცხო“ სუბიექტი, ასევე დომინანტური კულტურის ობიექტი (სკამი) პოზიციებს იცვლიან. იმიგრანტ პოეტთა უმრავლესობა სკეპტიკურადაა განწყობილი ცალსახა იდენტობის მოდელის მიმართ, ამ უკანასკნელის შინაგანი კონსტრუქციის სიმყიფისა და სისუსტის გამო. ამიტომ ისინი ისწრაფვიან მეტაფორული სურათ-ხატებით აღწერონ კულტურულ ჰორიზონტებს შორის განფენილი შუალედური სივრცე, რადგან „არ იციან, თუ სად უნდა იყვნენ სინამდვილეში“. „ისინი არ იმყოფებიან იქ, სადაც არიან“, მათ ენას სამშობლო არ გააჩნია“ (ლასლო კშიბა).<sup>11</sup>

მაგრამ ყველა ვერ ახერხებს შუალედურ სივრცეში დამკვიდრებას. მრავალი ლექსი ქცეულია იზოლაციისაგან მიყენებული სულიერი ტკივილის ქრონიკად, რომელიც ხან კონკრეტული ლექსიკით, ხან კი აბსტრაქტული პერიფრაზირებით აღწერს პოეტის ავტობიოგრაფიული ხასიათის განცდებს. ლირიკა იძენს საკუთარი თავისადმი მინერული წერილის ან *საკუთარ თავთან გამართული წარმოსახვითი დიალოგის* დამატებით ფუნქციას. არაბი პოეტის **ნევფელ კუმარტის** ლექსში: „ორ სამყაროს შორის“<sup>12</sup> ჩატეხილია *ორი კულტურის შემაერთებელი ხიდი*, რის გამოც ლირიული „მე“ ორადაა გახლეჩილი:

Zwischen	ორი
zwei	სამყაროს
Welten	შორის
inmitten	შუაში
unendlicher	და უსასრულო
Einsamkeit	მარტობაში
möchte	მსურს ხიდად ვიქცე
ich eine Brücke sein	მაგრამ

Doch  
kann ich  
kaum Fuß fassen  
an dem einen Ufer  
vom anderen  
löse ich mich  
immer mehr  
Die Brücke bricht  
droht mich  
zu zerreißen  
in der Mitte.

ვერ ვწვდები  
მეორე ნაპირს და  
არ ვიცი  
როგორ მოვიქცე.  
ნაპირი მცილდება  
ხიდი ტყდება  
და წელში განყვეტიტ მემუქრება

მიგრანტი პოეტის სულიერი და ფიზიკური ტკივილი კლასიკურადაა ფორმულირებული ზაფერ შენოჯაქის ლექსში: — „ფეხებით ორ პლანეტაზე ვდგები“, <sup>13</sup> რომელშიც თემატიზებულია ორ სამყაროს, ორ ენას შორის მერყეობის პრობლემა:

Ich habe meine Füße auf zwei Planeten  
wenn sie sich in Bewegung setzen  
zerren sie mich mit  
ich falle  
ich trage zwei Welten in mir  
aber keine ist ganz  
sie bluten ständig  
die Grenze verläuft  
mitten durch meine Zunge.  
ich rüttle daran wie ein Häftling  
das Spiel an einer Wunde.

ფეხებით ორ პლანეტაზე ვდგები  
ისინი მოძრაობას რომ იწყებენ  
შუაზე ვიხლიჩები და ვვარდები  
ჩემში ორ სამყაროს ვატარებ  
ორ სისხლმდენ ჭრილობად  
დავატარებ  
რადგან არც ერთი არაა მთელი  
მათ შორის საზღვარი ენას შუაზე  
მიყოფს მინანვერებს.  
მაგრამ მას მაინც ძალას ვატან, არ  
ვაჩერებ  
ისე როგორც პატიმარი არ ასვენებს  
თავის მტკივან იარებს.

ზ. შენოჯაქის ლექსი მიანიშნებს ნებისმიერი მიგრაციის ჰიბრიდულ ფინალზე, რასაც იგი გლობალიზებული სამყაროს უნივერსალურ კანონად აღიქვამს.

მიგრანტი ავტორებს ენა აღარ მიაჩნიათ იმ სუბსტანციად, რომელიც მხოლოდ ჰომოგენური იდენტობის ასახვას უნდა ემსახურებოდეს. ენა მათ ლექსებში გაორებისა და ჰიბრიდულობის გამოხატვის საშუალებაა. ადელ კარაშოლი ლექსში: „ჩახუტებული მერიდიანები“, <sup>14</sup> წარმოგვიდგენს ჰიბრიდულ პიროვნულ მოდელს, რომელიც შუალედურ სივრცეში, ენობრივ იდენტობათა არჩევანის წინაშე დგას.

In zwei Sprachen bildet sich der Satz  
In zwei Welten greifen die Hände  
Im Traum spricht in Deutsch mit mir die  
Mutter  
In Arabisch mein sächsisch Weib.

წინადადება ორ ენაზე იბადება,  
ჩემი ხელები ორ სამყაროს  
ებლაუჭება,  
სიზმარში დედა მესაუბრება  
გერმანულად  
ცხადში — საქსონელი ცოლი  
არაბულად.

აქ სახეზეა სხვადასხვა კულტურის წარმომადგენელთა *ენობრივი იდენტობების ჰიბრიდული აღრევა*. კულტურულად და ენობრივად გაორებული ლირიული „მე“ ორმაგადაა გაუცხოებული. ავტორი თითქოსდა ენათა გადაკვეთის ჰიბრიდულ გზაჯვარედინზეა მიჯაჭვული, რაც მას ტრანსკულტურული ხედვის უნარს ანიჭებს და ტრადიციული გერმანული კონვენციონალიზმიდან ათავისუფლებს. როგორც ა. კარაშოლის, ასევე ნ. კუმარტის პოზიცია მომდევნო ლექსში: „ენის შესახებ“<sup>15</sup> უპირისპირდება გერმანიაში მე-19 საუკუნიდან დამკვიდრებულ, „ნაციონალური იდენტობის გრძობად“ ნოდებულ კონცეპტს: „კულტურის, ენისა და რელიგიის ერთიანობის“ შესახებ და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს „საკუთარისა“ და „უცხო“ გამმიჯვინელ ტრადიციას. ორივე ლექსში თემატიზებული მრავალენოვანი იდენტობის საკითხი, მაინც გერმანული ენის სასარგებლოდაა გადაჭრილი:

die sprache meiner eltern ist arabisch heimlich nur gesprochen die sprache ihres landes ist türkisch gesprochen auf der straße in der geborgten heimat ist deutsch die sprache meiner gedichte.	ჩემი მშობლების ენა არაბულია მასზე ჩუმად საუბრობენ მისი ქვეყნის ენა თურქულია რომელზეც ქუჩაში ლაპარაკობენ ქვეყანაში, რომელსაც შევეთვისე გერმანულია ენა ჩემი ლექსებისა.
---	--

იტალიელი ლირიკოსის **ფრანკო ბიონდის** ლექსში: „ენის წარმევა I“<sup>16</sup> *გერმანული ენა* წარმოდგენილია როგორც კულტურულ იდენტობებს შორის აღმართული ბარიერი და მკაცრი *გერმანული ხასიათის ინდიკატორი*:

Nicht die Sprache hält uns auseinander der Zaun lebt im Zeigefinger er grenzt dich und mich ab auf dem Boden der Gebrauchsanweisungen und entwurzelt jeden Konflikt jede Begegnung.	მხოლოდ ენა კი არ არის ჩვენი დამაშორებელი ბარიერი საჩვენებელ თითში ჩაიშენეს სასაზღვრო ჯებირი განიერი რომელსაც სურს „მოხმარების წესის“ ბაზაზე მე და შენ ერთმანეთს დაგვაცილოს და როგორც ყოველი კონფლიქტი ასევე ერთმანეთთან შეხვედრა თავიდან აგვაცილოს.
---	--

არაგერმანულ პოეტთა გერმანიის მულტიკულტურულ სივრცეში იმიგრაციამ გამოიწვია არა მხოლოდ მათი პიროვნული ხასიათისა და ენობრივი იდენტობის ჰიბრიდიზაცია, არამედ მათი *რელიგიური გაორება* და რელიგიური მსოფლალქმის შეცვლა.





იცეკვება, ინდოელივით სპილოს ზურგზე ჩიტივით შემოსკუპულს ჩამო-  
ედინებოდა და სიზმარში... წარმატ ბოსფორს იხილავდა.<sup>21</sup>

ჰიბრიდი ავტორები სხვადასხვა ენის შვილები არიან და სხვადასხვაგ-  
ვარად იხსენებენ დაკარგულ „მთლიანობას“, მაგრამ ყოველი მათგანი  
ინარჩუნებს და ამკვიდრებს მენტალურ თუ ვერბალურ აზროვნებას გერ-  
მანულენოვან ეთნოგრაფიულ პოეტიკაში

#### **დამონებიანი:**

**ველში 1997:** Welsch W. “Transkulturalität. Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen”, in: *Texte zur Wirtschaft und zur Wissenschaft*, 28.2.1997, ინტერნეტში: [http://www.tzw.biz/www/home/article.php?p\\_if=409](http://www.tzw.biz/www/home/article.php?p_if=409) Juni 2006, Abschnitt III. Zu Möglichkeiten und Funktionen literarischer Modellierung von Transkulturalität am Beispiel zweisprachiger Texte der Goethezeit.

ვოლფგანგ ველშის მიხედვით ცნება „ტრანსკულტურული“ გულისხმობს კულტურის ისეთ გაგებას, რომელიც აღარ ეფუძნება ჰომოგენურობის კონსტრუქტს — ნაციონალური კულტურების ტრადიციულ კონცეპტს, არამედ ემყარება კულტურული იდენტობის არაჰომოგენურ, ჰიბრიდულ გაგებას, რომლის თანახმად, „საკუთარმა“ სწორედ „უცხო“ კულტურის ელემენტები უნდა შეისისხლხორცოს. ეს კონცეპტი უარყოფს კულტურათა ურთიერთდაპირისპირებულ ოპოზიციებს და კულტურული გამიჯვნის მცდელობებს.

**კარაშოლი 1984:** Karasholi A. “Daheim in der Fremde. Gedichte”. Halle, Leipzig: 1984.

**კარაშოლი 1995:** Karasholi A. “Also sprach Abdulla. Gedichte“. München: 1995.

**კარაშოლი 1999:** Carasholi A. “Umarmung der Meridiane”, in: “Wenn Damaskus nicht wäre. Gedichte”, München: 1999.

**კუმარტი 1985:** Cumart N. “Zwischen zwei welten”. S. 6. in: “Herz in der Schlinge” 1985. Stade.

**კშიბა 2001:** Csiba L. “Das Komma in der Milch. Prosa und Gedichte”, Halle: 2001.

**ოლივერი 1997:** Oliver J. F. A. “Fremd”, in: “Auf-Bruch”, 4 Aufl. Berlin: 1997, S. 13.

**ოლივერი 1997:** Oliver J. F. A. “Stühle”, in: “Auf-Bruch: Lyrik”, 4 Aufl. Berlin: 1997, S. 54.

**შენოჯაქი 2005:** Şenocak Z. “Wechselnde Lichtverhältnisse I”, in: *Übergang. Ausgewählte Gedichte 1980-2005*, München: 2005, S. 71.

**შენოჯაქი 2005:** Şenocak Z. “Ich habe meine Füße auf zwei Planeten”, in: *Übergang. Ausgewählte Gedichte 1980-2005*, BerlinL 2005, S. 147.

**შოლქენი 2000:** Şölçün S. “Literatur der türkischen Minderheit” in: Carmine Chiellino (Hg.): *“Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch”*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 142.

**ჩირაქი 1994:** Çirak Z. “Ab – und Zugezogenes”, in: *“Fremde Flügel auf eigener Schulter. Gedichte.”*, Köln: 1994, S. 32.

**ჩირაქი 1999:** Çirak Z. “Voyageur”, in: Joachim Lottmann (Hg): *Kanaksta. Geschichten von Deutschen und anderen Ausländern. Mit einem Vorwort von Feridun Zaimoglu*, Berlin: 1999, S. 101.

**ჩირაქი 2006:** Çirak Z. *Mit den Augen eines anderen*: [http://www.juergen-walter.com/web\\_tauglich/zusammenarbeit\\_mit\\_zehra\\_cirak.html](http://www.juergen-walter.com/web_tauglich/zusammenarbeit_mit_zehra_cirak.html) Juni 2006.

**„ქეთევანის წიგნი“  
(ერთი ლექსის ანალიზი)**

საქართველოს ისტორიას გიორგი ლეონიძის პოეზიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია — იგი მთელ მის პოეზიას მსჭვალავს. „ქართლის ცხოვრება“ პოეტის განუყრელი საკითხავი წიგნია და მას არაერთი ლექსი მიუძღვნა — „წიგნი „ქართლის ცხოვრება“, „მინაწერი ქართლის ცხოვრებაზე“, „მე ვკითხულობდი „ქართლის ცხოვრებას“. გიორგი ლეონიძის პოეზიის სახეობრივ-პოეტურ სისტემაში ფართოდაა წარმოდგენილი ქართულ ქრონიკაში ასახული ეპიზოდები და ისტორიული პირები. 1941 წელს დაიწერა გიორგი ლეონიძის ორი ლექსი — „დიდ თამარს“ და „დავით აღმაშენებელს“. ორივე ლექსი ამკობს და ხოტბას ასხამს საქართველოს ისტორიის ამ ორ უდიდეს ფიგურას, ამ ორ ლექსს საერთო, სახოტბო ინტონაცია აერთიანებს, ორივე მაჟორულ ტონებშია დაწერილი. 1943 წელს კი დიდ ისტორიულ პიროვნებათა თემაზე შექმნილ ლექსებს კიდევ ერთი ლექსი ემატება. ეს არის „ქეთევანის წიგნი“. იგი სრულიად განსხვავებულია როგორც ტონალობით, ისე მხატვრული სახეების სისტემით. ლექსი რვამარცვლიანია, იგი ათი სტროფისგან შედგება. მოგვყავს სრული ტექსტი:

**ქეთევანის წიგნი**

საქართველოს მუზეუმში ინახება ხელნაწერი  
ლოცვანი, ქეთევან დედოფლის ტყვეობაში ნაქო-  
ნი. წიგნის ფურცლებს დღესაც ატყვია ცრემლის  
ლაქები და ერთგან სისხლის ნაწვეთალი.

ღამეა, სულ წვიმს. განა ცას  
ამდენი უნდა ეწვიმა?  
გული შემიკრთო უეცრივ  
აჩრდილმა გადმოხვენილმა.

დედოფლის შესამოსელში  
ხელთ წიგნი გამოატარა,  
ვიცი, წიგნებში სიტყბოა,  
რად მწვავს ეს წიგნი პატარა?

ან მისი ხელსი აღება  
რამ უნდა გამაბედინოს?  
ზედ ცრემლის ლაქა აცხია...  
ვიღაცას უნდა ეტიროს!

ვიცი, ვინც არის პატრონი,  
ან ნიგნი ვისაც ხლებია,  
მისი მიმკრთალი ფურცლები  
სიმწარით იკურცხლებიან.

რაც ვერ დანერა კალამმა,  
ალბათ ცრემლმა სთქვა მალულმა,  
სამშობლოს ფიქრზე საკანში,  
ირანს, ტყვედ გადაჩქმალულმა.

რა დაიტირა, რას გვეტყვის  
დედოფლის ცრემლის ნალენითი?  
თუ მოინატრა შორიდან  
თავისი ტკბილი კახეთი?

ამ ნიგნზე თვალთა გიშრების  
ყოველი დანამნამება  
ფიქრით იწვოდა, ვით ზიდოს  
მან მომავალი წამება.

შანთით, მარწუხით დახლიჩეს,  
გაზით უფლიჯეს ძუძუნი,  
ყორნებს მიუგდეს საჭმელად,  
ათას ხმლით გადაკუნული.

ათასი ელვის ნათელი  
დედოფლის სახე ყოფილა.  
ო, რა თვალეები... ქართლისთვის  
სიკვდილით გადალობილან.

არ მასვენებენ, სულ მდევენ,  
ის განიერი თვალეები...  
პატარა ნიგნი საუბე,  
ზედ ნიგნის ნანვეთალები...

ლექსის ეპიგრაფიდან ჩანს, თუ რაოდენ დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია პოეტზე „ლოცვანის“ ნახვას, რომელშიც მან ქეთევან დედოფლის მთელი ტრაგიკული ისტორია ამოიკითხა. „ცრემლის ლაქები“ და „სისხლის ნანვეთალები“ — უკვე ამ ოთხ სიტყვაში იკითხება ავტორის შინაგანი განცდის სიძლიერე, რომელიც შემდეგ პოეტურ სტრიქონებად იქცა.

ამა თუ იმ სახის მეტყველების პროცესი გულისხმობს ადამიანის ჩაყენებას ამა თუ იმ მდგომარეობაში. მეტყველების ამა თუ იმ სახეობას წინ უსწრებს ადამიანის ადამიანის გარკვეული მდგომარეობა, მისი მომართვა და მზაობა სამეტყველოდ, რაც მხოლოდ სამეტყველო საშუალებებს კი არ შეეხება, არამედ მთლიანად ადამიანს — დანყებული მისი ფიზიკური მდგომარეობიდან განცდათა

გამოკვეთილ შინაარსამდე. ეს პროცესი ძალიან მნიშვნელოვანია შემოქმედისთვის, რადგან მხოლოდ ამ ნიადაგზე ხდება შესაძლებელი მეტყველების მიმდინარეობა ბუნებრივი სახით, რადგან ადამიანი ასე ცდილობს შევიდეს თავისი გამოსახატავი საგნისა და მოვლენის წინაშე. ეს პროცესი განსაზღვრავს, თუ როგორ სიტყვიერი საშუალებები უნდა იქნას გამოყენებული და როგორ უნდა იქნას გააზრებული მოცემული მასალა (გრიგოლ კიკნაძე. 1957: 355).

პოეტის ემოციური განწყობა ლექსის პირველივე სტრიქონებიდან ჩანს. „ქეთევანის წიგნი“ ანჟამბემანით იწყება, პირველი ტაეპი წყდება და მისი ნაწილი მეორე ტაეპში გადადის, რაც სალექსო ფრაზის ინტონაციას სასაუბრო ხასიათს სძენს:

„ღამეა. სულ წვიმს. განა ცას  
ამდენი უნდა ეწვიმა?“

ეს წვიმიანი, სევდიანი ამინდი არის ის ფონი, რომელზეც პოეტის წარმოსახვითი სამყარო იშლება და იმაგინაციის სიღრმეებიდან ჩნდება „აჩრდილი გადმოხვეწილი“. ლექსი იდუმალების ესთეტიკის პრინციპზეა აგებული და „დედოფლის შესამოსელში“ გამოწყობილი „აჩრდილი“ იდუმალების ატმოსფეროს ქმნის. ამასთან, ლექსი ამოცნობის პრინციპსაც შეიცავს: თუ სათაურსა და ეპიგრაფს გამოვტოვებთ, გამოცანაა, ვის ეძღვნება იგი: მასში სახელი არცერთხელ არ არის მოხსენიებული, ლექსში ქეთევანის აღმნიშვნელია მხოლოდ — „დედოფალი“. მაგრამ დედოფლის სახე სტროფებსა და სტრიქონებში ნელ-ნელა, მარაოს ფრთებით იშლება, თანდათანობით ჩნდება მინიშნებები, რომლებიც მის ვინაობას ზუსტი შტრიხებით გვამცნობენ და გვიახლოებენ მის ვიზუალურ ხატს: „სამშობლოს ფიქრზე საკანში, ირანს ტყვედ გადაჩქმალულმა“, „თუ მონატრა შორიდან თავისი ტკბილი კახეთი?“ ამ სტრიქონებში ისეთი მეტყველი დეტალბია თავმოყრილი, რომ შეუძლებელია, თუნდაც სათაურისა და ეპიგრაფის გარეშე ქართველმა მკითხველმა ქეთევან წამებული არ ამოიცნოს.

ლექსში „წვიმა“ ის ფონია, რომელიც მის ეოციურ განწყობას ამძაფრებს და თავისი შინაარსობრივი დატვირთვით ეხმაურება „ცრემლს“ და „ტირილს“. ამ ტროპებს პოეტი ლექსში არაერთხელ მიმართავს:

„ზედ ცრემლის ლაქა აცხია. . .  
ვილაცას უნდა ეტირნოს!“

„მისი მიმკრთალი ფურცლები  
სიმწარით იკურცხლებიან“.

„რა დაიტირა, რას გვეტყვის  
დედოფლის ცრემლის ნალევნითი?“  
„პატარა ნიგნი საუბე,  
ზედ ნიგნის ნანვეთალები...“

საინტერესო ხერხია ერთ დეტალზე — ნიგნზე, როგორც გმირის ატრიბუტზე — აქცენტის გაკეთება და მისი მეშვეობით გმირის განცდების ამოკითხვა:

„ვიცი ნიგნებში სიტკობა,  
რად მწვავს ეს ნიგნი პატარა?“

„ან მისი ხელში ალება  
რამ უნდა გამაბედინოს?...“

„ვიცი, ვინც არის პატრონი,  
ან ნიგნი ვისაც ჰხლება,  
მისი მიმკრთალი ფურცლები  
სიმნარით იკურცხლებიან“.

ეს სტყევები მკითხველს ეპიგრაფთან აგზავნის, ეუბნება, რომ ეს ქეთევან დედოფლის ტყვეობაში ნაქონი „ლოცვანია“, რომლის ფურცლებს დღესაც ამჩნევია ცრემლები და სისხლის ნანვეთალი. „ლოცვანი“ დედოფლის ის ერთადერთი ნუგეშია ტყვეობაში, რომელიც მას ამხნევეს, რომელსაც ის თავის დარდს ანდობს და რომელსაც თავისი სამშობლოსა და ოჯახის მიძიმე ხვედრზე ფიქრისას ცრემლებით ალტობს. ფაქტიურად, დედოფლის ნაქონი „ლოცვანი“ მისი ტრაგიკული ისტორიის მთხრობელია, რადგან ეს არის ნიგნი, რომელიც ტყვეობაში რწმენასა და სიმტკიცეს მატებდა მას. ქეთევან წამებულის ამბის გადმოსაცემად პოეტმა ყველაზე ზუსტ დეტალს — „ლოცვანს“ — მიაგნო.

ლექსში არ არის განსაკუთრებულად ხელმოსაკიდი ისტორიული ფაქტები, მხოლოდ კონტურებია:

„რაც ვერ დანერა კალამმა,  
ალბათ ცრემლმა სთქვა მალულმა,  
სამშობლოს ფიქრზე საკანში,  
ირანს, ტყვედ გადაჩქმალულმა“.

მხოლოდ რამდენიმე დეტალი და პოტის განცდა. წვიმიან ღამეს, როდესაც მას დედოფლის აჩრდილი გამოეცხადა, მის გონებაში ცოცხლდება ქეთევან დედოფლის მთელი ისტორია და იგი ტკივილი კითხულობს:

„თუ მოინატრა შორიდან  
თავისი ტკბილი კახეთი?“

გიორგი ლეონიძე მეტად ოსტატურად იყენებს მინიშნებებს და მიუხედავად იმისა, რომ ერთ სიტყვიტაც კი არ არის ნახსენები, მკითხველს თვალწინ წარმოუდგება XVII საუკუნის საქართველოს ისტორიის უმძიმესი სურათები: თუ როგორ ააოხრა შაჰ-აბაზმა კახეთი, როგორ გარეკა ირანს ქართული მოსახლეობა, როგორ დაატყვევა შირაზში ქეთევან დედოფალი, როგორ დააშორა იგი თავის შვილივილებს, როგორ სასტიკად აწამა მცირეწლოვანი უფლისწულები, როგორ მტკიცედ იცავდა ქეთევანი თავის სარწმუნოებას, რომელიც იქ მყოფი ქართველი ქალებისთვის სარწმუნოების ერთგულების ნიმუში იყო და რომლებიც მისი შემხედვარე გაათათრებაზე უარს ამბობდნენ. ამაზე ლექსში ერთი სიტყვაც არ არის ნათქვამი, მაგრამ ლექსის კითხვისას სწორედ ეს ისტორია ახსენდება მკითხველს:

„ამ წიგნზე თვალთა გიშრების  
ყოველი დანამწამება  
ფიქრით იწვოდა, ვით ზიდოს  
მან მომავალი წამება“.

დედოფლის განცდებს წამების წინ გადმოგვცემს, ქეთევან დედოფლის წამების თვითმხილველი და აღმწერი, შირაზში მოღვაწე პორტუგალიელი ბერი ამბროზიო დუშ ანჟუში. ქეთევანის ამქვეყნიური ცხოვრების ბოლო წუთების შესახებ იგი წერს: „როდესაც შაჰის მსაჯულები შირაზში ჩავიდნენ და დედოფალს აცნობეს, რომ ან სარწმუნოება უნდა დაეთმო, ან საშინელი სიკვდილისთვის მომზადებულიყო, ქეთევანს მათეს სიტყვებით მიუმართავს მათთვის: „ნუ გეშინინ მათგან, რომელთა მოსწყვიდნენ ხორცნი თქუენნი, ხოლო სულსა ვერ ხელ-ენიფების მოკვლად“; წამების წინ კი დედოფალი სამლოცველოში მუხლებზე დაცემულა, რათა დიდი გულმოდგინებით ელოცა“ (დუშ ანჟუში 1987: 198, 38).

როგორც უკვე შევნიშნეთ, თავად ლექსში არც ერთხელ არ არის ნახსენები ქეთევან დედოფლის სახელი. იგი საცნაური ხდება რამდენიმე მინიშნებით, ესენია: „დედოფალი“, „წიგნი“, „ცრემლი“, „საკანი“, „ირანი“, „ტყვე“, „კახეთი“. ეს მინიშნებები სიტყვა-სიმბოლოებია, რომლებშიც საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული ეპიზოდებია კოდირებული.

ლექსის კულმინაციური მომენტი ქეთევან დედოფლის წამების ნატურალისტური აღწერა:

„შანთით, მარწუხით დახლიჩეს,  
გაზით უგლიჯეს ძუძუნი,  
ყორნებს მიუგდეს საჭმელად,  
ათას ხმლით გადაკუნული“.

აქ აშკარაა ვაჟას სტრიქონების რემინისცენცია:

„არწივი ვნახე დაჭრილი  
ყვავ-ყორნებს ეომებოდა!“

უკვე ვახსენეთ, რომ თამარ მეფისა და დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილი ლექსები ტონალობით სრულიად განსხვავდება ქეთევან დედოფლისადმი მიძღვნილი ლექსებისგან, შესაბამისად, ლექსიკაც სრულიად განსხვავებულია. „ელვა“ და „ნათელია“ მხოლოდ ის ტროპები, რომლებიც მონარქებისადმი მიძღვნილი ლექსებისთვისაა საერთო, მაგრამ დატვირთვა განსხვავებულია. „დიდ თამარში“ ვხვდებით: „შენ მოათენე პირის ნათელით“, „შენის ნათელით ნათამამარი“, „შენ გაჰკარ ელვა მისი სულისა“, „დღეს რომ მსოფლიო გადაანათა“. „დავით აღმაშენებელში“: „აბჯრის ჩხერაში, ხმალთა ელვაში“. „ქეთევანის წიგნში“ კი ეს ორი ტროპი გაერთიანებულია და ასეთ სახეს იძენს:

„ათასი ელვის ნათელი  
დედოფლის სახე ყოფილა“.

აქ „ათასი ელვის ნათელი“ წმინდანის ნიშნის ასოციაციას იწვევს და ამ შემთხვევაში გაშლილ მეტაფორადაც შეძლება ჩაითვალოს, რაც ქეთევანის წმინდანობაზე მიუთითებს.

ლექსის სტილის თავისებურებათა შორის უნდა გამოიყოს კითხვები: ლექსში გამოყენებულია როგორც სტილისტური ფიგურა, რიტორიკული შეკითხვა

„ღამეა. სულ წვიმს. განა ცას  
ამდენი უნდა ეწვიმა?“

ისე კითხვები, რომლებსაც პოეტის მიერ პასუხი აქვთ გაცემული ავტორის სულიერი განწყობილების, მისი განცდების შესაბამისად; ეს კითხვები ლექსისადმი ინტერესის სიმძაფრის უზრუნველყოფას ემსახურება:

„რად მწვავს ეს წიგნი პატარა?“

„ან მისი ხელში აღება  
რამ უნდა გამაბედინოს?“

„რა დაიტირა, რას გვეტყვის  
დედოფლის ცრემლის ნალღენთი?  
თუ მოინატრა შორიდან  
თავისი ტკბილი კახეთი?“

ლექსის დომინანტია ორი სიტყვა — „წიგნი“ და „ცრემლი“, რომელთაც ასახვა ლექსის ბგერწერაშიც ჰპოვეს. ლექსის ჟრერადო-

ბაში ამ სიტყვების ყველაზე მკვეთრი ბგერების „ნ“ და „ცრ“ სისტემური ორგანიზება ჩანს. პირველ სტროფში ბგერა „ნ“ სამჯერ მეორდება.

I სტროფი: ნვიმს – ენვიმა – გადმოხვენილმა

II სტროფი: ნიგნი — ნიგნებში — მწვავს — ნიგნი

IV სტროფი: ნიგნი — სიმნრით

VI სტროფი: ნიგნზე — დანამნამება — ინვოდა — ნამება.

აქვე იჩენს თავს „ცრ“ კომპლექსი:

I სტროფი: უეცრივ

III სტროფი: ცრემლი

IV სტროფი: ფურცლები, იკურცხლებიან

V სტროფი: ცრემლი

X სტროფი: ცრემლის

„ნ“ და „ცრ“ ბგერების დომინანტობა ლექსში თითქოს აძლიერებს პირველსავე სტრიქონებში დახატული ბუნების სურათს, რომელიც პოეტის ფსიქოლოგიურ განწყობას გამოხატავს და განცდასთან არის დაკავშირებული, შემდეგ სტროფებში ნვიმას უკვე ადამიანის ცრემლები ენაცვლება:

აქ გიორგი ლეონიძის პოეზიისთვის დამახასიათებელ კიდევე ერთ საკითხზე გვინდა ყურადღების გამახვილება. გრიგოლ კიკნაძე აღნიშნავს, რომ გიორგი ლეონიძის სიძლიერე **გემოსა და სუნის შეგრძნებათა გამომხატველი სიტყვების საფუძველზე აგებულ ხატებში** მჟღავნდება (კიკნაძე: 299) და ამის საილუსტრაციოდ „ქეთევანის ნიგიც“ გვაძლევს მასალას: „ვიცი ნიგნებში სიტკბოა“, „თუ მოინატრა შორიდან თავისი ტკბილი კახეთი?“, „მისი მიმკრთალი ფურცლები სიმნარით იკურცხლებიან“.

„ქეთევანის ნიგნში“ არის ერთი რუსთველური სიტყვა, „დანამნამება“, \* სიტყვა „დანამნამება“, როგორც ჩანს სიტყვა „დახამამების“ ნაცვლადაა ნახმარი. პოეტმა რუსთველური სიტყვა გამოიყენა, „ხ“ ბგერის „ნ“ ბგერით შეცვლამ არაჩვეულებრივი ეფექტი გამოიწვია, რადგან სიტყვაში ორჯერ მეორდება ბგერათა ჯგუფი „ნამ“, რაც თითქოს ნამების მოლოდინს გამოხატავს და ამძაფრებს განცდას, მეტიც, სიტყვის მეორე ნაწილში მთლიანად იკითხება სიტყვა „ნამება“, რაც სტროფის სარითმო სიტყვას წარმოადგენს:

„ამ ნიგნზე თვალთა გიშრების  
ყოველი **დანამნამება**  
ფიქრით ინვოდა, ვით ზიდოს  
მან მომავალი **ნამება**“.

\* ამაზე მიგვითითა მ. კარბელაშვილმა (ვეფხისტყაოსანი. სტრ. 295,1)



დაბოლოს, ეს ლექსი, რომელიც უალრესად შთამბეჭდავი ვიზუალური ხატებით არის შექმნილი, უკვე ლექსის ჩარჩოებს მიღმა, მკითხველის წარმოსახვაში კიდევ ერთ ვიზუალურ ხატს, თავად პოეტის სახეს აცოცხლებს, რომელიც თავისი ერის ისტორიით სუნთქავს:

„მე ვკითხულობდი „ქართლის ცხოვრებას“  
წუხელის დიდხანს, გათენებამდი“.

#### **დამონებიანი:**

**დუშ ანუში 1987:** დუშ ანუში, ამბროზიო. ნამდვილი ცნობები უბრწყინვალესი დედოფლის ქეთევანის, დოპოლის, სახელოვან მონამებრივ სიკვდილზე სპარსეთის მთავარ ქალაქ შირაზში, შაჰ-აბასის ბრძანებით 1624 წლის 22 სექტემბერს / რ. გულბენკიანი. ნამდვილი ცნობები საქართველოს დედოფლის ქეთევანის მონამებრივი სიკვდილის შესახებ. ფრანგულიდან თარგმნეს ი. ტაბალუამ და ც. ბიბილეიშვილმა. თბ.: „მეცნიერება“, 1987.

**კიკნაძე 1957:** კიკნაძე გრ. მეტყველების სტილის საკითხები. თბ.: სტალინის სახ. თსუ გამომცემლობა. 1957.

**ლეონიძე გ.** ლექსები. თბ.: 1999.

## ლექსთნყოფის კანონზომიერი სისტემისა და კანონზომიერი დიაქრონიის შესახებ

1. ზოგადი დებულება, რომელზეც აგებულია წინამდებარე ნაშრომი, ასეთია (სილაგაძე 1987:71): 1) ლექსთნყოფის განვითარება/დიაქრონია კანონზომიერია ისევე, როგორც ლექსთნყოფის სისტემა; 2) განვითარების კანონზომიერებები მიემართება სისტემის კანონზომიერებებს.\* დებულების მეორე ნაწილში, რომელიც ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა, ხაზგასმულია ის, რომ განვითარება სრულად მიემართება სისტემის კანონზომიერებებს, ასახავს რა მათ თავის ენაზე, ე.ი. თავისი სპეციფიკის ფარგლებში, რაც კონკრეტულად შეიძლება, მაგალითად, იმას ნიშნავდეს, რომ, თუ სისტემა არის სტრუქტურულ ერთეულთა იერარქია, განვითარება არის იმ საფეხურთა იერარქია, რომლებზეც ერთეულთა სტრუქტურული სახე ყალიბდება.

2. განვითარების კანონზომიერი ხასიათი კონკრეტულად რამდენიმე მხრივ შეიძლება გამოვლინდეს.

ა) დიაქრონიაში გვაქვს გარკვეული ნიშნებით მარკირებული საფეხურები, რომლებიც თავიანთ თანმიმდევრობაში ან მონაცვლეობაში კანონზომიერ სურათს გვიჩვენებენ. მაგალითად, ქართული ლექსთნყოფის განვითარებაში სისტემის რეალიზაციის საფეხურების თანმიმდევრობა/მონაცვლეობა შემდეგ წესს ემორჩილება — „ყოველი ორი საფეხური, რომელთა შორის არის მესამე, პრინციპულად ანალოგიურია“, რაც რეალურად გვაძლევს ოთხ საფეხურს შემდეგი სქემით: კოდიფიკაცია — რეფორმა — კოდიფიკაცია — რეფორმა (სილაგაძე 1987:72).

ბ) სისტემის კანონზომიერებების ასახვა დიაქრონიაში მჟღავნდება იმაშიც, რომ ყოველი საფეხური ან ამკვიდრებს/ავითარებს რაღაცას ან უარყოფს; ის, რაც მკვიდრდება (მეორდება), არის ის, რაც ეთანხმება სისტემის სტრუქტურულ წესებს; ის, რაც უარიყოფა (აღარ მეორდება), არის ის, რაც არ ეთანხმება.

გ) სისტემის ყოველი ელემენტი განვითარების კანონზომიერ გზას გაივლის, რაც, კერძოდ, იმაში ვლინდება, რომ ამა თუ იმ საფეხურზე, ან ერთზე მეტი საფეხურის ფარგლებში, მოცემული მეტრული ფორმის თუ მოცემული ერთეულის რეალიზაციისას

---

\* დებულების პირველი ნაწილი შდრ რ. იაკობსონის გამონათქვამს: «Впервые осознается неразрывность идей закономерной системы и ее изменений, в свою очередь закономерных.» (იაკობსონი 1984 : XIV).

გვაქვს ჯერ საწყისი, შემდეგ — ბოლო ეტაპი, როდესაც იგი იმ სახეს იღებს, რომელიც სრულად შეესაბამება სათანადო სტრუქტურულ წესებს.

დ) რაც მთავარია, კანონზომიერ სურათს გვიჩვენებს სისტემაში მოქმედი წესის ან წესების განვითარება; კერძოდ, დიაქრონიის ყოველი საფეხური წარმოადგენს ახალ ეტაპს სტრუქტურული წესების ჩამოყალიბების გზაზე, კანონზომიერად დაკავშირებულს ან ამ წესების კონკრეტულ ფრაგმენტებთან, ან სისტემის ერთეულთა დონეებთან და ა.შ.

ამჯერად ჩვენთვის ეს უკანასკნელი მოვლენაა საინტერესო.

3. მოკლედ (და გამარტივებულად) აღვწეროთ ქართული ლექსთწყობის სისტემა. იგი არის ბინარულ რიტმულ ერთეულთა სისტემა, რომელიც ოთხ იერარქიულ დონეს შეიცავს: ორწევრედი, სტრიქონი, ორსტრიქონედი, სტროფი.

ორწევრედის, როგორც პირველი/ქვედა (საბაზისო) ერთეულის, სისტემა სამი ქვესისტემითაა წარმოდგენილი: I. 5+5, 5+4, 5+3, 5+2, 5+1, 5+0; II. 4+4, 4+3, 4+2, 4+1, 4+0; III. 3+3, 3+2, 3+1, 3+0.

ციფრები აღნიშნავენ ბინარული სტრუქტურის მქონე ორწევრედის შემადგენელი მონაკვეთების (სეგმენტების) სილაბურ სიგრძეს. „პლუსი“ აღნიშნავს ორ შემადგენელს შორის რიტმულ გასაყარს (ასეთივე გასაყარი აქვს ყოველი სხვა დონის ერთეულს, როგორც ბინარულ სტრუქტურას; რიტმული გასაყარის შესახებ იხ. სილაგაძე 2009). ორწევრედის სტრუქტურული სახის შექმნაში რამდენიმე წესი მონაწილეობს, ამათგან მთავარია შემდეგი: ორწევრედის მეორე შემადგენელი პირველზე გრძელი არაა; სხვა სიტყვებით: პირველი შემადგენელი სიგრძით ტოლია მეორისა ან მასზე გრძელია (სილაგაძე 1987:31-35; აგრეთვე: სილაგაძე 1985; სილაგაძე 1986). სიმბოლურად ეს წესი ასე ჩაიწერება:  $n \geq k$ .

მეორე, უფრო მაღალი, იერარქიული დონის ერთეულია სტრიქონი, რომელიც ორი ორწევრედისგან (როგორც დიფერენციალური შემადგენლისგან) შემდგარი ბინარული სტრუქტურაა. მაგალითად: (5+5)+(5+5).

ორი სტრიქონისგან შედგება შემდეგი დონის ერთეული — ორსტრიქონედი. ორი ორსტრიქონედისგან — სტროფი.

თითოეული დონის ერთეულის სტრუქტურას რამდენიმე საკუთარი წესი განსაზღვრავს, მაგრამ  $n \geq k$  წესი ყველასთვის საერთო, პრინციპულია.

4. რაც შეეხება დიაქრონიას, როგორც ითქვა, ქართული ლექსთწყობის განვითარებაში გამოიყოფა სისტემის რეალიზაციის ოთხი საფეხური (მძრ ერთეულთა იერარქიის ოთხი დონე). თითოეულს საკუთარი დამახასიათებელი ნიშნები აქვს (ხოლო მთლიანი სურათი განვითარების კანონზომიერ გზას ასახავს). ასე მაგა-

ლითად, პირველ საფეხურზე სისტემის პირველი დონის ერთეულისთვის გვაქვს მხოლოდ სამი ორწევრედი:  $5+5$ ,  $5+3$  და  $4+4$ ; მეორე საფეხურზე სრულადაა რეალიზებული  $4+X$  ქვესისტემა,  $5+X$  ქვესისტემაში მხოლოდ ორი ცარიელი ადგილია, გაჩნდა  $3+X$  ქვესისტემის პირველი წარმომადგენელი და ა.შ.

საფეხურების მიხედვით განვითარების კანონზომიერ სურათს განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ასახავს  $n \geq k$  წესის ჩამოყალიბების პროცესი. ეს წესი ორნაწილიანია: შემადგენელთა ტოლობა და პირველი უფრო გრძელი შემადგენელი. ამ სახით ეს წესი განვითარების პირველ საფეხურზე გვაქვს მხოლოდ პირველი დონის ერთეულისთვის — ორწევრედისთვის, ყველა სხვა ერთეულში მოქმედებს  $n=k$  წესი. ამის შემდეგ განვითარებაში  $n \geq k$  წესი ყოველ მომდევნო საფეხურზე ყალიბდება ყოველი მომდევნო დონის ერთეულში: მეორე საფეხურზე  $n \geq k$  რეალიზებულია მეორე დონის ერთეულშიც — სტრიქონში; მესამე საფეხურზე — მესამე დონის ერთეულშიც, ორსტრიქონედში; მეოთხე საფეხურზე — მეოთხე დონის ერთეულშიც, სტროფში. განვითარება ამ შემთხვევაში „პლუს ერთის“ მექანიზმს ემყარება: პირველ საფეხურზე  $n \geq k$  გვაქვს ერთ დონეზე (ორწევრედში); მეორე საფეხურზე, „პლუს ერთის“ პრინციპით, გვაქვს ორ დონეზე:  $1+1=2$ ; მესამე საფეხურზე გვაქვს  $2+1=3$  დონეზე; ბოლო, მეოთხე, საფეხურზე გვაქვს  $3+1=4$  დონეზე.

საბოლოოდ:  $n \geq k$  წესის ჩამოყალიბებაში ყოველი საფეხური არის გადასვლა ოთხიდან ერთ მოცემულ ერთეულში შემადგენელთა ტოლობის პრინციპიდან ( $n=k$ ) შემადგენელთა ტოლობისა და პირველი უფრო გრძელი შემადგენლის პრინციპზე ( $n \geq k$ ).

ამგვარად, ჩვენ გვაქვს განვითარებისა და სისტემის სრულად ჰარმონიული მიმართება. 1) განვითარებაში კანონზომიერი საფეხურების იერარქიაა — სისტემაში სტრუქტურულ ერთეულთა დონეების იერარქიაა: ოთხი საფეხური განვითარებაში — ოთხი დონე ერთეულთა სისტემაში. 2) განვითარების იერარქია მიემართება სისტემის იერარქიას:  $n \geq k$  წესის რეალიზება თანმიმდევრულადაა განხორციელებული ოთხ საფეხურზე სისტემის ოთხი დონისთვის.

5. შეიძლება კიდევ ერთი დებულების ჩამოყალიბება: სისტემის განვითარებაში ამოსავალი (ფიქსირებულია) მდგომარეობის რეკონსტრუირება/პოსტულირება შესაძლებელია იმის გამო, რომ არსებობს სისტემისა და განვითარების კანონზომიერებათა სრული შესაბამისობა.

ქართული ლექსის მაგალითზე ეს დებულება კარგად ილუსტრირდება.

თუ ზემოთ აღწერილ სურათს პირიქით — საფეხურების უკუხვლით — განვიხილავთ, ასეთ სურათს მივიღებთ: ბოლო, მეოთხე

საფეხურზე  $n \geq k$  წესი რეალიზებულია ყველა, ოთხივე, დონეზე, ე.ი. არსად არ გვაქვს  $n = k$  წესი; მესამე საფეხურზე  $n \geq k$  რეალიზებულია სამი დონის ერთეულში, — ერთგან, მეოთხე დონის ერთეულში, გვაქვს  $n = k$ ; მეორე საფეხურზე წესი რეალიზებული ორი დონის ერთეულში, — ორგან, მეოთხე და მესამე დონის ერთეულებში, გვაქვს  $n = k$ ; პირველ საფეხურზე წესი რეალიზებულია მხოლოდ ერთ, პირველი დონის, ერთეულში, — დანარჩენ სამში გვაქვს  $n = k$ . ბუნებრივია აღდგენა პირველისწინა საფეხურისა, სადაც პირველი დონის ერთეულშიც (ორწევრედში) მოქმედებს  $n = k$  წესი, ე.ი. ყველა დონის ერთეულის სტრუქტურას განსაზღვრავს მხოლოდ  $n = k$  წესი (სილაგაძე 1987:100). უკუგანვითარების შესაბამისად, რეკონსტრუქცია ამ შემთხვევაში ემყარება „მინუს ერთის“ მექანიზმს (შდრ. ზემოთ — „პლუს ერთი“), რომელიც განსაზღვრავს დაღმასვლის კანონზომიერებას საფეხურების მიხედვით  $n \geq k$  წესის რეალიზებაში: მეოთხე, ბოლო, საფეხურზე ეს წესი რეალიზებულია სისტემის ოთხსავე დონეზე; ბოლოდან მომდევნო, განვითარებაში მესამე, საფეხურზე, „მინუს ერთის“ პრინციპით,  $n \geq k$  გვაქვს სამ დონეზე:  $4-1=3$ ; დაღმასვლაში მომდევნო, განვითარებაში მეორე, საფეხურზე ეს წესი რეალიზებულია  $3-1=2$  დონეზე; მომდევნო, განვითარებაში პირველ, საფეხურზე  $n \geq k$  რეალიზებულია  $2-1=1$  დონეზე. აღდგენა: პირველისწინა საფეხურზე  $n \geq k$  წესი რეალიზებულია  $1-1=0$  დონეზე, ე.ი. არცერთი დონის ერთეულში. სხვა სიტყვებით: პირველისწინა, რეკონსტრუირებული, საფეხური ის მდგომარეობაა, რომელშიც ყველა დონის ბინარულ ერთეულში მოქმედებს შემადგენელთა ტოლობის წესი  $n = k$  (დროში ეს საფეხური IV-V საუკუნეების წინ ივარაუდება).

	IV საფ.	III საფ.	II საფ.	I საფ.	*საფ.
IV დონე	$n \geq k$	$n = k$	$n = k$	$n = k$	$n = k$
III დონე	$n \geq k$	$n \geq k$	$n = k$	$n = k$	$n = k$
II დონე	$n \geq k$	$n \geq k$	$n \geq k$	$n = k$	$n = k$
I დონე	$n \geq k$	$n \geq k$	$n \geq k$	$n \geq k$	$n = k$

კანონზომიერებათა გათვალისწინებით, მთელი ამ სურათის (რეკონსტრუირებული საფეხურის ჩათვლით) დახასიათება სხვადასხვანაირად შეიძლება.

ა) ოთხი საფეხური განისაზღვრება ოთხი დონის ერთეულში არატოლ შემადგენლებად დაყოფის პრინციპის შემოტანით: პირველი საფეხური — პირველ დონეზე, მეორე საფეხური — მეორე დონეზე, მესამე საფეხური — მესამე დონეზე, მეოთხე საფეხური — მეოთხე დონეზე (სხვანაირად: ყოველ საფეხურზე მოცემული დონის ერთეულში  $n \geq k$  წესის ჩამოყალიბებას წინ უსწრებს წინა საფეხური, რომელშიც ამავე ერთეულში ეს წესი არ არის რეალიზებული და გვაქვს მხოლოდ ტოლობის წესი).

ბ) ყოველი უფრო მაღალი დონის ერთეული საფეხურეობრივ განვითარებაში სტრუქტურულად იმეორებს შესაბამისი უფრო დაბალი (ქვედა) დონის ერთეულს: უტოლობის პრინციპი პირველ საფეხურზე გვაქვს პირველი დონის ერთეულში, შემდეგ მეორე საფეხურზე ამა იმეორებს მეორე დონის ერთეული და ა.შ.

გ) ყოველი საფეხურის ფარგლებში გვაქვს დაბალი დონის ერთეულში (ან ერთეულებში) ტოლობის პრინციპის „დარღვევა“ ისე, რომ შესაბამის მაღალ დონეზე (ან დონეებზე) ეს პრინციპი დაცულია.

დ) საფეხურებისა და დონეების ურთიერთმიმართება შემდეგ კანონზომიერ სურათს იძლევა: ბოლო საფეხურზე ყველა დონის ერთეულში  $n \geq k$  წესია, სანყის (აღდგენილ) საფეხურზე — ყველგან მხოლოდ  $n = k$  წესი (ამ ორ, სანყის და ბოლო, მდგომარეობას შორის გვაქვს საფეხურები, რომლებშიც  $n = k$  ტრანსფორმირდება  $n \geq k$  წესში პირველი დონის ერთეულიდან დაწყებული მეოთხე დონის ერთეულამდე).

#### ღამონმეპანი:

**იაკობსონი 1984:** Якобсон Р. Вместо предисловия. – Гамкრелидзе Т.В., Иванов В. В. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тб.: 1984.

**სილაგაძე 1985:** Silagadze A. Das prinzipielle Schema des Zeilenbaus und der Verknüpfung von Zeilen im georgischen Gedicht. – Georgica, Heft 8, Jena-Tbilissi: 1985.

**სილაგაძე 1986:** Силагдзе А. Особенности строения строки в грузинском стихе. — თსუ შრომები, 261, ლიტერატურათმცოდნეობა. 1986.

**სილაგაძე 1987:** სილაგაძე ა. ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ. თბ.: 1987.

**სილაგაძე 2009:** Silagadze A. The Problem of Qualification of the Georgian Verse. – Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences, vol. 3, no. 3. 2009.

## გიორგი ლეონიძის ერთი ლექსის სახისმეტყველებისათვის

გიორგი ლეონიძის შემოქმედების სახისმეტყველებას გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის თხზულებათა მხატვრული სისტემის საფუძვლიანი შესწავლის საქმეში. ამ მხრივ გვსურს, ზოგი რამ ვთქვათ მისი ერთი ცნობილი ლექსის სახისმეტყველების შესახებ.

ხალხურ სიტყვიერ კულტურასთან გიორგი ლეონიძის შემოქმედებითი კავშირი მრავალფეროვანია. პოეტისათვის ფასეულია ერის ფოლკლორული სიმდიდრის არა მხოლოდ ზოდები, არამედ ნამცეცებიც კი; ამიტომაც არის, რომ მის შემოქმედება მდიდარია ზეპირსიტყვიერი ლექსით თუ ზღაპარით, თქმულებით თუ ლეგენდით, ანდაზით თუ აფორიზმებით... ეს ხალხური მასალა პოეტის სულიერ ქურაში გატარებისას იცვლის ფერსა და სამოსს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ხალხური აზრი მაინც ინარჩუნებს ინდივიდუალობას, არაფერში ითქვიფება, ბოლომდე რჩება თვითნაბად ოქროდ, რომელიც საუკუნეებს მიჰყვება სულიერ საზრდოდ და სამკაულად.

გ. ლეონიძის ლექსი „არ დაიდარდო, დედაო“... არაერთხელ ყოფილა ფოლკლორისტიკისა თუ ლიტერატურათმცოდნეთა დაკვირვების საგანი. ჩვენ თხზულების ერთ, გამორჩეულ კომპოზიციურ ასპექტზე გადაგვაქვს ყურადღება. მიგვაჩნია, რომ ლექსი „არ დაიდარდო, დედაო...“ სამი ფოლკლორულ-მითოლოგიური ფენისაგან შედგება. ტექტის მიხედვით პირველია — „დღეო გადიდდი, გადიდდი“, მეორე — „ბეჭზე არწივი მეხატა“, მესამე — „დამალეთ ჩემი სამარი“.

ფოლკლორულ და მითოლოგიურ მასალებზე დაკვირვება ააშკარავებს, რომ მზის შეჩერებისა და ამრიგად დღის ხანგრძლივობის გადიდების მოტივი უძველესია. იგი არაერთმა ფოლკლორულმა ძეგლმა მოიტანა ჩვენამდე და არაერთი მწერლის შემოქმედებაში გადავიდა, როგორც სახისმეტყველების კლასიკური მაგალითი. ასე მოხდა გ. ლეონიძის შემოქმედების შემთხვევაშიც (ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ვაჟა-ფშაველას, გიორგი შატბერაშვილის, იოსებ ნონეშვილისა და სხვათა თხზულებანი).

გ. ლეონიძის ხსენებულ ლექსს — „არ დაიდარდო, დედაო“... წამძღვარებული აქვს ავტორისეული ეპიგრაფი — „1943 წ. ნოემბერს, ტამანის ნახევარკუნძულზე ვინახულე უცნობი ქართველი მეომრის საფლავი. ლევანი რქმეოდა“.

თეთრთმეტსტროფიან ლექსში თხზულების ლირიკული გმირი თვითდახასიათების, თვითალიარების ხერხით შემოჰყავს პოეტს, რითაც სამუდამოდ ამკვიდრებს მკითხველის გულსა და გონებაში, სულსა და მენსიერებაში.

ლექსის მესამე და მეთერთმეტე სტროფები მჭიდრო კავშირშია ხალხურ სიტყვიერ შემოქმედებასთან. ეს სტროფებია:

ნუ დაიდარდებ, დედაო,  
მნარე სიკვდილის სევდასა.  
დღეო, გადიდდი, გადიდდი,  
შვილი ეყრება დედასა!  
არ დაიდარდო დედაო,  
ნუ მიეცემი სევდასა.  
დღეო, გადიდდი, გადიდდი,  
შვილი ეყრება დედასა.

გავიხსენოთ ის ფოლკლორული წყაროები, რომელთა დვრიტაზე უნდა იყოს აღმოცენებული ორივე საანალიზო სტროფის მესამე ტაეპი — „დღეო, გადიდდი, გადიდდი...“.

ხალხურ ეპიკურ თხზულებაში „მზის ასული“ გადმოცემულია, მზის შეჩერებისა და ამრიგად, დღის გადიდების სურვილი:

„ნავიდა კაცი და დაიწყო ულოს გრეხა. შუადღემდის ულო გრიხა, მერე მოუდო ნამგალი და გაუსვა. ის იყო ერთი ძნალა ჰქონდა შესაკრავი, რომ ჩადის მზე. მოუხადა კაცმა ქუდი მზეს და შეევედრა:

ნუ ჩახვალ, ჯერ ცოტა მოიცადეო!  
მაგრამ მზემ აღარ მოიცადა...“  
(ხალხური სიბრძნე 1963: 100)

წარმოდგენილი პასაჟი ხალხურ არაერთ ეპიკურ ძეგლშია ფიქსირებული (ზღაპარში ეს ის საინტერესო ეპიზოდია, რომლის გამოყენების საფუძველზე ვაჟა-ფშაველას პოემა „უიღბლო იღბლიანია“ აგებული!). ამ მხრივ ხაზგასასმელია ხალხური სამგლოვიარო პოეზიის ერთი ნაკადი — ეს გახლავთ ხმითნატირლები.

ენათმეცნიერი ალ. ჭინჭარაულის მიერ ჩანერილი ერთი ხმითნატირალი ასეთია:

მზეო, დაბრუნდი, დაგვიანდიო,  
ძიოლათ კარჩი დატრიალდიო  
ძიოლათ ერთა ოუქმებსაო,  
ლამაზი მელიქაის შვილიო.  
(ქართული ხალხური პოეზია 1976: 75)

ალ. ოჩიაურს 1936 წელს ჩაუწერია „დედის ნატირალი შვილზე“:



მზეო, დადეგ და დაგვიანდი,  
მზე სდგეხარ უკენობისაო.  
ვიყრებით დედაშვილობითაო,  
მამაშვიდობებენ ბერდიასაო.  
(ქართული ხალხური პოეზია 1976: 104)

ახლა უფრო ნათელია, თუ რა ფოლკლორული სახისმეტყველება უნდა კვებავდეს გ. ლეონიძის ლექსის „არ დაიდარდო, დედაო“... ტაეპს „დღეო, გადიდდი, გადიდდი“.

გ. ლეონიძის ლექსში „არ დაიდარდო დედაო“ ზოგადად ხალხურ ყოფიერებასთან და არა მხოლოდ მის სიტყვიერ კულტურასთან ზიარების თვალსაზრისით, ცალკე გამოვყოფთ ტაეპს — „დამალეთ ჩემი სამარი!“

ვიდრე ამონარიდი ტაეპის შესახებ საუბარს განვაგრძობდეთ, საჭიროდ ჩავთვალეთ თუშური ხალხური დატირების ჩვენამდე ნატიფად მოსული უმშვენიერესი რიტუალის თანამდევნი, მრავალვარიანტად ცნობილი ხალხური დალაიდან ერთი ელემენტი გაგვეხსენებინა: მოდალავენი სევედიანი მინორით მოთქვამენ:

კახეთში კახნი გიკითხვენ:  
არს ქისტეთ დიჩინსთნაო,  
დიჩინიანთას გიკითხვენ:  
არს ქალაქს, ჯარბს ხყრისაო,  
ქალაქს კითხულობს ბატონი,  
ნასულა უფალთანაო.  
(მაკალათია 1983: 181)

ტექსტის ეს ეპიზოდი ვარიანტულ ცვლილებებს ხშირად განიცდის, რაც ბევრ რამეზეა დამოკიდებული. ტექსტის თ. უთურგაიძისეულ ვარიანტში ეს ადგილი ასე იკითხება:

ლეკეთში ლეკნი გიკითხვენ:  
— კახეთს არს ბატონსთანავ!  
გიკითხვენ ბატონიანნი:  
ქისტეთს არს დიჩინსთანავ!  
გიკითხვენ თავის სნორები:  
ნავიდა უფალსთანავ!  
(ქართული ხალხური პოეზია 1976: 241-242)

გ. ლეონიძის ხსენებული ლექსის მე-7 და მე-8 სტროფები ასეთია:

მტერთან ჩემ სიკვდილს ნუ იტყვიო,  
დამალეთ ჩემი სამარი!  
თუ მტერმა გიკითხოს, უთხარით,  
კრემლშია, სტალინთან არი!

და თუ სტალინმა მიკითხოს,  
უთხარ, არ ვიყავ ჯაბანი,  
იქ ვდგევარ, სადაც ნათობენ  
სტალინის მამაპაპანი!

(ლეონიძე 1958: 305)

საუკუნის ძეგლი იოანე საბანისძეს „აბოს წამება“ გვამცნობს, რომ აბო ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი თავდადების მისაბამ მაგალითად იქცა. აბოს შეუვალობით განრისხებულმა ამირამ „უბრძანა განყვანება მისი გარე და მოკუეთა თავისა მისისა“ (ქრესტომათია 1946: 67).

აბო მართლმადიდებელთა სათაყვანო გმირია. აბოს საფლავმა გადაინაცვლა არა საგოდებელზე, არამედ ადამიანთა გულეებში; აბოს გვამის დაკრძალვის შიშმა, მისი ხსოვნის აფიშირებას გამოორჩეული საფუძველი მისცა, გაასამმაგა ეს ხსოვნა, ახალი სიცოცხლე შესძინა მას.

სამარის გაუჩინარების, დამალვის ტრადიციის შესახებ, რომ მხოლოდ თამარ მეფის საფლავის დღემდე გასაიდუმლოების ფაქტი გაგვეხსენებინა, ესეც იკმარებდა, იმისათვის რომ დიდი პოეტს მამულისათვის თავშენიერი გმირის ანდერძი გაეხმოვანებინა: მტერთან ჩემს სიკვდილს ნუ იტყვიითო, დამალეთო ჩემი სამარე.

მტერთაგან მოწინააღმდეგის საფლავის შებილწვა-შეურაცხყოფის შესახებ არაერთხელ გვიყვება ჩვენი ხალხური ზღაპარიც.

გ. ლეონიძის ლექსში „არ დაიდარდო, დედაო“ დამონმებული ტაეპის — „ბეჭზე არწივი მეხატა“ საუბარს მოსვირინგების შესახებ ენციკლოპედიური განმარტების დამონმებით დავინწყებდით.

მოსვირინგება — „ტატუირება“ (ფრანგ. tatouez < ინგლ. tattoo...) სხეულზე გამოსახულების გამოყვანა კანქვეშ ნემსით, საღებავის შეყვანის საშუალებით. გავრცელებულია მსოფლოს მრავალ ხალხში ქვის ხანიდან, რასაც მონმობს აღმოჩენილი რქის, ძვლის და ქვის სპეციალური იარაღები. ტატუირების ჩვეულება განვითარდა სხეულის შეღებვის წესიდან და მასთან ერთად არსებობდა. პირველყოფილ ხალხებში ტატუირება შეიცავს რელიგიური და მითოლოგიური წარმოდგენების ანარეკლს, განსაზღვრავს პიროვნების სოციალურ სტატუსს თავის სოციალურ ჯგუფში, ასევე დაკავშირებულია ტოტემისტურ წარმოდგენებთან. ფართოდ იყენებენ ინიციაციის (ინიციაცია — / ლათ. initianito საიდუმლოებათა შესრულება/ — პირველყოფილ საზოგადოებაში ჭაბუკების განდობის, დალოცვის ცერემონია, რის შემდეგაც ისინი ითვლებოდნენ დასრულებულ მამაკაცებად / ჭაბაშვილი 1989:196).

შედარებით გვიან რომსა და შუა საუკუნეების ევროპაში მოსვირინგებას იყენებდნენ სამხედრო ტყვეებისა და სხვადასხვა სახის დამნაშავისათვის ნიშნის დასადებად. ზოგი გადმონაშთი მი-

უთითებს, რომ ტატუირება შესაძლოა საქართველოშიც იყო გავრცელებული“ (ქსე 1975: 665).

წარმოდგენილი ენციკლოპედიური ცოდნა გვიმონებებს, რომ მოსვირინგება:

— შეიცავს რელიგიური და მითოლოგიური წარმოდგენის ანარეკლს;

— დაკავშირებულია ტოტემისტურ წარმოდგენებთან;

— სხვადასხვა ფიგურის გამოყვანა სახესა და სხეულის სხვა ნაწილებზე შესაძლებელია საქართველოშიც იყო გავრცელებული.

დასაშვებად მიგვაჩნია, რომ მოსვირინგებაში რელიგიური და მითოლოგიური წარმოდგენები და ამრიგად სხეულის სხვადასხვა ნაწილებზე სხვადასხვა საგნების (ცხოველი, ფრინველი, ქვეწარმავალი, საბრძოლო იარაღი და სხვ.) გამოსახულების იმიტირება, სხვადასხვა შინაარსის ტექსტთან თუ საგნებთან ერთად, ბუნებრივი უნდა ყოფილიყო, როგორც ადამიანის ფსიქო-ფიზიკური მდგომარეობის თავისებური გამოვლენა. ეს ფაქტი ტრადიციით ახლაც გრძელდება.

ამ სვირინგ-სიმბოლიკურ ნიშან-სახეებში ძალიან ხშირად ფიქსირებულია სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირება და ბრძოლა. ვფიქრობთ, რომ ეს „მხატვრობა“ თვით მისი მატარებლის შინაგან ფსიქოლოგიურ ყოფასა თუ სამყაროზე მიუთითებს, მისი მატარებლის სულის ბიოგრაფიის შემადგენელი ელემენტია.

იმისათვის, რომ ფართო წარმოდგენა ვიქონიოთ გ. ლეონიდის ლექსში ხსენებული არნივის („ბეჭზე არნივი მხატვა“) სახისმეტყველების სივრცეზე, ამისათვის ერთი „მითოლოგიური ლექსიკონისეული“ განმარტება გამოგვადგება. მიგვაჩნია, რომ ეს დამონებება ჩვენი მკითხველის ყველა ჰიპოთეზას დააკმაყოფილებს იმის შესახებ თუ, რას უნდა გულისხმობდეს დიდი პოეტი კაი ყმის ბეჭზე მოსვირინგებული არნივის თემატიკაში, მის შინა არსში.

„არნივი — (ბერძ. aetos. aemi — ქროლა, ლივლივი) — სწრაფი ქროლისათვის. აგუიტო ქარის ღმერთი. ძველ ხალხთა წარმოდგენაში მზის, შუქისა და ძლიერების სიმბოლო იყო. სამხედრო ძალის სიმბოლოდ პირველად სპარსელებმა იხმარეს... საერთოდ, ძლიერების, გამარჯვების, ნაყოფიერების სიმბოლო იყო... მისნობაში კეთილ მაუნყებლად ითვლებოდა. ასევე სიკეთეს განასახიერებდა ქრისტიანულ სიმბოლიკაში... პოეტურ ხელოვნებაშიც ძლიერების, ლაყვარდების სიმბოლოა“... (გელოვანი 1983: 78). მაშასადამე, სიმბოლიკის წესით, არნივი ყოფილა: მზის, შუქის, ფიზიკური ძლიერების, ნაყოფიერების, კეთილმაუნყებლობის, სიკეთის და ა.შ. სიმბოლო, რაც მთლიანდება გ. ლეონიდის ლექსის ლირიკული გმი-

რის ბიოგრაფიაში და ყალიბდება სახისმეტყველების კლასიკურ მაგალითად.

გავიხსენოთ ლექსის პირველ ორ სტროფი და ჩვენს განცდებში უმაღლესად გამოთვლიანდება ყოველივე ზემოთ თქმული:

ვისაც უნდოდა ქართველი  
რომ გამხდარიყო ხიზანი,  
დავკარი, ვიყავ მართალი,  
ვით ჩემი ტყვიის მიზანი...  
ლიმილის ბიჭი ვიყავი,  
ბეჭზე არნივი მებატა,  
ცხრამეტი წლისა შევსრულდი,  
ოცი არ გადამეხადა,  
სამშობლოს დროშა მეჭირა,  
მტერს ვეცემოდი მებადა.

ლექსი პირველი ტაეპიდან ბოლომდე ეპიტაფიისათვის ბუნებრივი პოეტური ხერხითაა სრულქმნილი, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ლიმილის ბიჭისადმი ჩვენს სიყვარულს, მოკრძალებასა და თანაგრძნობას.

სამშობლოს დროშის მპყრობელი და მტერზე მუდამ შემტევი ბუნების ჭაბუკი კაი ყმის ზესრულყოფილი პოეტური ხატია, რაც თაობათა ხსოვნას მემკვიდრეობით გადაეცემა. ეგ ის კაი ყმაა, ვისზედაც ხალხი დღემდე მღერის:

კაი ყმა, მგელი არნივი  
არც ერთ არ გაინურთნება!

ცნობილია, რომ ხმითნატირალი სამგლოვიარო პოეზიის ერთ-ერთი ძველთ უძველესი ჟანრია. ცხადია, აქ სახისმეტყველების სამყაროც მარად ძველი და მარად განახლებადია. არნივის მხატვრული სახეც უთუოდ ძველი უნდა იყოს... გიორგიზე ერთ ხმითნატირალში ნათქვამია:

ვეფხო, დახყარე იარაღი,  
არნივმა დაიჭუჭკენ მხარნიო  
ჯიხვო, სანულთით გადმოღვარდიო,  
ირემო, დაინაყენ რქანიო.  
(ქართული ხალხური პოეზია 1976: 96)

ჩანს ეროვნული ფლორა და ფაუნა, მისი ცხოველ-ფრინველთა სამყარო ნოყიერი ნიადაგია ხალხური პოეზიისა და თვით ხმითნატირალისთვისაც.

ლიმილის ბიჭის ბეჭზე მოსვირინგებული არნივი გახლავთ ხალხის მიერ ღვთაებამდე ამაღლებული, ღმერთამდე აზიდული კაცური კაცი, ვის მაგალითსაც მიჰყვება ერი, ვინც არის ჩვენი ერის, მამულის, ენისა და სარწმუნოების მუხლჩაუხრელი და ჩაუთვლემელი მეციხოვნე.

**დამონებიანი:**

**გელოვანი 1983:** გელოვანი ა. მითოლოგიური ლექსიკონი. თბ.: 1983.

**ლეონიძე 1958:** ლეონიძე გ. რჩეული. თბ.: 1958.

**მაკალათია 1983:** მაკალათია ს. თუშეთი. თბ.: 1983.

**ქსე 1975:** ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. IX. თბ.: 1975.

**ქართული ხალხური პოეზია 1976:** ქართული ხალხური პოეზია. ტ. V. თბ.: 1976.

**ქრესტომათია 1946:** ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია. ტ. I. თბ.: 1946.

**ჭაბაშვილი 1989:** ჭაბაშვილი მ. უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ.: 1989.

**ხალხური სიბრძნე 1963:** ხალხური სიბრძნე. ტ. I. თბ.: 1963.

გიორგი ლეონიძის მეტრიკა XX საუკუნის  
10-იან წლებში

ქართული პოეტიკის რეფორმას, რომელიც XX საუკუნის ათიან წლებში განხორციელდა, განაპირობებდა მხატვრული ენის, რითმის, რიტმის, ბგერწერისა და ზოგადად, ყველა სალექსო კომპონენტის გადახალისება. მისი ერთ-ერთი ნაწილი მეტრული რეკონსტრუქციებიც იყო, რომელიც სიახლედ აღიქმებოდა ტრადიციული მეტრიკის ფონზე. ვერსიფიკაციული ძიებანი, ცხადია, ხელშემწყობ ფაქტორს წარმოადგენდა ლექსის ესთეტიკური ღირებულების ზრდისათვის, ანუ იმისათვის, რაც არსებითი მიზანი იყო იმჟამინდელი პოეტური რეფორმაციისა. მართალია, ახალგაზრდა შემოქმედთა მიერ 1914 წელს გამოცემულ კრებულებში ძირითად ფონს სწორედ ტრადიციული მეტრიკა ქმნიდა, ხოლო ახალი სახეობები მეტრულ უმცირესობას წარმოადგენდა, სამაგიეროდ, ათწლეულის მეორე ნახევრიდან საყოველთაოდ ნაცად სალექსო საზომებს უკვე მასშტაბურად შეენაცვლა ოდესღაც ფრაგმენტული სახით არსებული, ან სულაც ორიგინალური სახეობები.

უმართებულო იქნებოდა, არ მიგვეთითებინა იმის თაობაზეც, რომ აღნიშნული პოეტიკური ძიებანი განსაზღვრა ლექსის შაბლონიდან გამოხნის აუცილებლობის შეგნებამ. განახლების ტენდენციას კი, ნაწილობრივ, მოდერნისტულ-სიმბოლისტური ესთეტიკა, უფრო მეტად კი — გალარიბებული პოეტიკური არსენალი და მასში გაჩენილი შიდა ევოლუციური ბიძგები განაპირობებდა.

10-იანი წლების შემოქმედმა თაობამ XX საუკუნეში, თავის პირველსავე კრებულებში გამოავლინა ტრადიციული თემატიკისაგან თავდაღწევის სურვილი, — მისწრაფება ინოვაციური ხედვისაკენ. ამ მოსაზრებას ადასტურებს აკაკი განწერელიასეული დაკვირვება გალაკტიონის იმდროინდელ შემოქმედებაზე, რომელიც მთელი თაობის მიმართაც შეიძლებოდა განზოგადებულიყო. მკვლევარი მიუთითებდა იმის შესახებ, რომ გალაკტიონი თავის პოეტურ ცხოვრებაში მიემართებოდა რომანტიკული ლირიკის ნაცადი გზით, — დიდი სიფაქიზით იმეორებდა ძველ მოტივებს; მაგრამ ფერების ზუსტი განაწილება, პეიზაჟის ხატვის უნარი, დიდი ემოციური ძალა ამ ლექსებისა ცხადყოფდა, რომ რომანტიკულმა ლირიკამ უკვე ამონწურა თავისი თავი და ერთგვარი სტილურ და თემატურ შაბლონად იქცა (ტკივილებთან შეგუების, მისგან თავისებური ტკბობის განცდა). ჩანს, რომ ეს თაობები სარგებლობდნენ

რომანტიკული მსოფლხედვის უკანასკნელი შესაძლებლობებით (განერელია 1962: 269).

ცხადია, მხატვრულ აზროვნებაში გაჩენილი კრიზისი ამნიფებდა არამხოლოდ იდეურ-თემატური გადახალისების მოთხოვნილებას; — ინყება სტილური ძიებანი, მეტრულ-რიტმული ფაქტორის დახვეწა... თუმცა, ჯერ კიდევ საკმაოდ ძლიერია გაბატონებული პოეტიკური ნორმები. ამიტომაც, აღნიშნულ ცვლილებებს ნელი, ევოლუციური ხასიათი აქვს. გასული საუკუნის ათიანი წლები ტრადიციული ვერსიფიკაციით წარმოდგენილ შემოქმედებას გვთავაზობს გიორგი ლეონიძის პოეტიკის სახით, რადგან ამ პერიოდის ლექსთა მეტრიკა XIX საუკუნისა და 900-იანი წლებიდან მომდინარე საზომებითაა წარმოდგენილი. მხოლოდ თანდათან, მოგვიანებით ჩნდება პოეტისეულ ლექსწყობაში აღნიშნული ეპოქისათვის უჩვეულო სახეობები და ისიც, — ერთეული ნიმუშების სახით. ამ მხრივ, შესაძლებელია ითქვას, რომ გიორგი ლეონიძე ნაკლებად უსწორებს მხარს ვერსიფიკატორთა იმ თაობას, რომელიც საგანგებოდ აწარმოებდა ამგვარ ძიებას (გალაკტიონი, იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, სანდრო შანშიაშვილი, კოტე მაცაშვილი და სხვ.). ამდენად, ეს პერიოდი ვერ მოგვცემს სრულ წარმოდგენას გიორგი ლეონიძის მეტრზე, ანუ იმ ვერსიფიკაციულ არჩევანზე, რომლითაც ისმ მოგვიანებით დამკვიდრდა ქართულ პოეტიკაში.

აღნიშნული საკითხი საგანგებოდ შეისწავლა მკვლევარმა დინარა ფორჩხიძემ და, რაც უფრო საინტერესოა, დაკვირვების შედეგად, მან მოგვცა საინტერესო დასკვნა არა მხოლოდ პოეტისათვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი სალექსო საზომების შესახებ, არამედ საგულისხმო მოსაზრებანიც ურთიერთმიმართების საკითხებზე; კერძოდ, იმის თაობაზე, თუ რამდენადაა შესაძლებელი, რომ ლექსის ზომა განაპირობებდეს მის შემეცნებითსა თუ ესთეტიკურ წარმატებულობას. მკვლევრის დაკვირვებით, პოეტის ლექსების დაახლოებით ნახევარი ათმარცვლედითაა წარმოდგენილი, დაახლოებით მეოთხედი — რვამარცვლედით, ერთი მეოთხედი — თოთხმეტმარცვლედით, შვიდმარცვლედით, თხუთმეტმარცვლედით, თერთმეტმარცვლედითა თუ შერეული საზომებით. გამოკვლევის თანახმად: „ათმარცვლედი გიორგი ლეონიძისათვის ნაირგვარი შინაარსის, განცდა-განწყობილების გადმოცემის საშუალებაა, მისთვის მეტად მისაღები, სანდო და უღალატო, ტევადი და გამომსახველი“ (ფორჩხიძე 2001: 372). აქვე მართებულია მინიშნებული ერთ თავისებურებაზეც: „ახალგაზრდობის წლებში ამ საზომით დაწერილი ლექსების უმრავლესობა ნალვლიანი განცდების გამომხატველია, შემოქმედებითი ცხოვრების მომდევნო წლებში კი, პირიქით, ათმარცვლიან ლექსთა უმრავლე-

სობა რწმენით, იმედითა და სიხარულითაა გაჯერებული“ (ფორჩხიძე 2001: 367).

სრულიად განსხვავებულ ვითარებას ვიხილავთ გიორგი ლეონიძის 10-იანი წლების ლექსნყოფაზე დაკვირვების შედეგად. უნდა ითქვას, რომ ჩვენი დასკვნები ვერ განაცხადებს პრეტენზიას აბსოლუტურ სიზუსტეზე, თუმცა პოეტის ადრეული ლირიკის მეტრულ-რიტმული ძიების სურათის აღდგენის შედეგად ჩვენი მითითებული ძირეული ტენდენციების შესახებ მართებულია და ზოგადი კანონზომიერების მაჩვენებელი.

შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისი პოეტისა, ხასიათდება საკუთარი ხმის, სტილის ძიებით. მასზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ადრინდელი გიორგი ლეონიძე არ ჰგავს იმ გოგლა ლეონიძეს, რომელსაც საყოველთაოდ იცნობს ქართველი მკითხველი. ძიების პროცესი ემჩნევა ლექსნყოფას, რამეთუ მეტრიკის უდიდესი ნაწილი თექვსმეტმარცვლიანი საზომითაა წარმოდგენილი. ცხადია, საქმე ეხება არა რუსთველურ შაირს, რომელმაც საგრძნობი მოდიფიცირება განიცადა რითმის, გრაფიკის, სტროფიკის, ინტონაციის მხრივ საუკუნეთა მანძილზე. ამ შემთხვევაშიც, ნაცვლად კატრენული ორგანიზებისა, პოეტი ახდენს საზომის დატეხას სხვადასხვა რიტმულ ერთეულებად: თექვსმეტმარცვლედის, რვა-მარცვლედის, ოთხმარცვლედის სახით, რომლის მიზანიც არის ინტონაციური, მელოდიური ვარიაციების შექმნა, თვითგამოხატვის მეტი ხარისხის მიღწევა:

ვით ლხინსა და დღესასწაულს —	4/4
რადგან ვიცი დამიტირებს შენი შავი ზანგუბარი	44/44
მისთვის მნახო მოკისკისე	4/4
თითქოს ხატის დღეობაში გადამეკრას არაყბარი	44/44
(ლეონიძე 2001: 95).	

თექვსმეტმარცვლიანი საზომის გამოყენების მაღალი სიხშირე გიორგი ლეონიძის ადრეულ ლირიკაში გამოძახილია იმ საერთო მნიგნობრული ტრადიციისა, რომელიც ინერციით გადმოვიდა XIX საუკუნიდან და გრძელდებოდა XX საუკუნის 20-იან წლებამდე. ათიანი წლების პირველ ნახევარში სწორედ ამ საზომს იყენებდა ყველაზე ხშირად გალაკტიონი, რომ აღარაფერი ვთქვათ სხვა პოეტებზე. აღნიშნული მოვლენა, როგორც უკვე ითქვა, აიხსნება იმით, რომ თექვსმეტმარცვლიანი საზომი და მისი სახეობანი მეტად გავრცელებული იყო როგორც მნიგნობრულ, ასევე ხალხურ პოეზიაში. 44/44-ს გამოყენების სიხშირის მიხედვით გიორგი ლეონიძის ადრეულ ლირიკაში მხოლოდ ორმუხლანი ათმარცვლედი 5/5 ჩამორჩება, — ნყოფა, რომელიც ესოდენ ბუნებრივი და მოსახერხებელია ქართული ლექსისათვის. ადვილად სავარა-



უდებელია, რომ ეს ფაქტი განპირობებული იყოს იმ წარმატებული კავშირით, რაც პოეტურ მეტყველებასა და სასაუბრო ენას შორის არსებობს. ამას რეალურ რიტმზე დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომელიც გვიდასტურებს მოსაზრებას აღნიშნული საზომის ამოუნერავე შესაძლებლობების შესახებ.

ოდნავ ნაკლებად, მაგრამ მაინც ხშირად იყენებს პოეტი ბესიკური ნყოფის თოთხმეტმარცვლედს, 5/4/5-ს, რომელსაც წამყვანი ადგილი ეკავა 10-იანი წლების გალაკტიონის და კიდევ უფრო მეტად, „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკაში. მაგრამ, თუ ორთოდოქსი სიმბოლისტების: პაოლო იაშვილის, ტიცციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის მეტრიკაში უდიდესი ნაწილი ამ საზომითაა წარმოდგენილი და იგი ჭარბობს ესოდენ პრიორიტეტულ ორმუხლიან ათამარცვლედს, გიორგი ლეონიძესთან ეს მიმართება შეცვლილია. შესაძლოა ეს ფაქტი იმითაც აიხსნებოდეს, რომ ქართველ სიმბოლისტთაგან ყველაზე არაბუნებრივად სწორედ გიორგი ლეონიძესთან გამოვლინდა მოდერნისტული ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი განწყობილებანი. გამორიცხული არ უნდა იყოს, რომ სონეტის, როგორც „ცისფერყანწელთა“ საყვარელი სალექსო ფორმის სტრუქტურულ-ინტონაციური გათავისებურების შედეგი იყოს ის გარემოება, რომ ორთოდოქს სიმბოლისტთა შემოქმედებაში მეტრიკის უდიდესი ნაწილი „მცირე ბესიკური ტრიმეტრითა“ შესრულებული. გიორგი ლეონიძემ კი ეს საზომი ოდნავ უკანა პლანზე გადაწია და მეორე ადგილზე დააყენა. თუმცა, უნდა ითქვას აგრეთვე, რომ ამ ნყოფით მან სონეტის თხზვის სავალდებულო მოთხოვნებიც დააკმაყოფილა („სონეტი როდენბახს“, „თაისი“, „საქართველოში“, „სონეტი მეორე“, „სონეტი ქართველ ჰუსარებს“).

მყარ სალექსო ფორმათაგან თავს გვახსენებს 1917 წლით დათარიღებული ლექსი „ტყის ტრიოლეტები“, რომელიც ამ ნყოფის ერთ-ერთი ნიმუშია საკვლევ პერიოდში. თუმცა, პოეტს არც აქ დაუცავს კანონიკური სიზუსტე ტექსტის კომპოზიციაში და სტრიქონთა ორჯერადი განმეორების ნაცვლად თავსა და ბოლოში, გვაქვს მხოლოდ ფრაზათა განმეორება. ტრიოლეტის ფორმის სპეციფიკასთან ლექსს აახლოვებს რვასტრიქონიანობა და თავად განწყობილება — ის გამჭვირვალე სევდა და სიმსუბუქე, რითაც გამოირჩევა „ცისფერყანწელთა“ იმდროინდელი ტრიოლეტები.

საგულისხმოა, რომ პირველი სიახლეები მეტრიკის სფეროში გიორგი ლეონიძეს შემოაქვს 1916 წლიდან. ნაცვლად ბესიკური თოთხმეტმარცვლიანი ნყოფისა, სწორედ ამ წლით თარიღდებიან გურამიშვილისეული „ზუბოვკის“ მეტრი — 4442 და „ლურჯა ცხენებისეული“ საზომი — 43/43 („შაირი“ და „თამარ-ყვავილი“). საინტერესოა ჟღერადობას ქმნის განსხვავებული მუხლებით შედგენი-

ლი შვიდმარცვლიან ნახევარსტრიქონთა ურთიერთმონაცვლეობა ამ უკანასკნელში:

შემოდგომის დილითა აჰყვავდება სოსანი, 43 43  
ჰშვენის, როგორც მეფესთან ქალი-გვირგვინოსანი, 25 25  
ჰშვენის, როგორც კრებაში ქალწულ ქალის თვალები, 25 25  
როგორც მთვარის ღიმილზე მყინვარის მწვერვალები... 43 34  
(ლეონიძე 2001: 89).

პოეტი ამავე საზომს იყენებს მომდევნო 1917 წელსაც, ლექსებში: „ლელის“ და „ლურჯი თვალი“. ამ უკანასკნელის პირველი სტროფი ჰეტეროსილაბურია, გვაქვს ორი თხუთმეტმარცვლიანი (43 43) სტრიქონის მიმართება მომდევნო ორ თოთხმეტმარცვლიან სტრიქონთან — 43/43. საინტერესო ინტონაციურ შეთავსებას იწვევს ამ ლექსის ნაირფეროვანი სტროფული კომპოზიცია კატრენის, მრჩობლედისა და სამტაეპოვანი სტროფიკის სახით.

თოთხმეტმარცვლადი 43/43 არის ის მეტრულის ახეობა, რომელმაც უშუალო მონაწილეობა მიიღო XX საუკუნის ათიანი წლების სალექსო რეფორმაში. ეს საზომი პირველად გამოჩნდა ჯერ იოსებ გრიშაშვილის (1913 წ.), ხოლო მოგვიანებით, გალაკტიონის (1915 წ.) მეტრიკაში. როგორც ცნობილია, ამ საზომმა განაპირობა ნაწილობრივ „ლურჯა ცხენების“ ნოვატორული ბუნება. რაც შეეხება გიორგი ლეონიძეს, მის შემოქმედებაში დაძებნილი ნიმუშები, სადაც აღნიშნული ნყობაა გამოყენებული („ლელის“, „ლურჯი თვალი“), ამკარად რიტმულ-ინტონაციური ძიების კვალს ატარებს. პოეტი ტეხს სტრიქონებს სამტაეპოვანი სტროფიკის ფარგლებში, ტეხს — ემიოციური აქცენტირების მიზნით:

ნახვედი...  
და ნახვედი, დამიტოვე ნაღველი,  
ცისკარი-ლა მშთენია, შენი გამომსახველი.  
(ლეონიძე 2001: 105)

მონოტონური ორტაეპედის გვერდით, სადაც სეგმენტთა ურთიერთმიმართება იდენტური იყო (43/25, 43/25), ამ სტროფში სამმარცვლიანი მუხლი ცალკე პნკარადაა გამოტანილი, ხოლო ფრაზათა განმეორებით რიტმს ენიჭება რხევადობა და ემოციურობა. ძირითადად კი, ამ ლექსის მეტრული ხერხემალია სეგმენტთა სქემა 43/25. აქა-იქ რიტმული ნახაზის შეცვლა ლექსის მელოდიურობას აძლიერებს.

რასაკვირველია, იმ წლებში, როდესაც პოეტი ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ძიების პროცესში იმყოფებოდა, იგი შეეცდებოდა რიტმულ-ინტონაციური ნიშნით საკუთარი ლექსწყობა

ბის არა მხოლოდ დახვეწას, არამედ მეტი სიახლეების დამკვიდრებასაც. ამის თავისებურ გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ პროზაული ფორმით დაწერილი ვერლიბრის ნიმუშები: „ითვრებოდეთ“, „ქართლი“, „თამარ“. ამგვარი ნიმუშები ცხადყოფს პოეტის ინტერესს თავისუფალი ლექსისადმი, სადაც უაღრესად თვითყოფადი პოეტური ნიჭის წყალობით ახერხებს, რომ საზომის იგნორირების მიუხედავად, მთელი არსებით განიცადოს და სრული სიმძაფრით გადმოსცეს მშობლიური ქვეყნის ტრაგიკული წარსული: „შენი დაღურსმული სული მალრჩობს, შენს ემაფოტის გზაზე ჩემი თვალები დაიხევა“... და ა. შ.

საგანგებოდ უნდა შევეხოთ პოეტის მიერ რვამარცვლიანი შაირის გამოყენების თავისებურებას. თუ 20-იანი წლებიდან აღნიშნული საზომი გიორგი ლეონიძის ვერსიფიკაციულ სახედ იქცა, რაც უფრო ითქმის დაბალი შაირის (5/3) მიმართ, — სრულიად საპირისპირო სურათი გვეშლება თვალწინ პოეტის ადრეულ შემოქმედებაზე დაკვირვებისას. ამ წლებში რვამარცვლედის თითო-ოროლა ნიმუშს თუ შევხვდებით. თანაც აქ, მაღალი შაირის სახეობა უფრო დომინირებს. რაც შეეხება დაბალ შაირს, რომლითაც შესრულებულია პოეტის შემოქმედების უდიდესი ნაწილი 20-იანი წლებიდან, აქ იგი სანთლით საძებარია. შესაძლოა, ამის მიზეზი სიმბოლისტებთან პოეტის ახლო ურთიერთობაში მდგომარეობდეს, ისინი არ ცნობდნენ და იყენებდნენ ამ ვერსიფიკაციულ სახეობას. მაგრამ მაშინ, როდესაც პოეტი დაუბრუნდა საკუთარ თავს, შეიმუშავა თვითმყოფადი პოეტური ხმა და სტრუქტურა, — შაირის წყობა მისთვის განუყოფელი ვერსიფიკაციული ნასაზრდოები პოეტი გახლდათ, უდიდეს პატივს მიაგებდა ვაჟაფშაველას, რომელმაც სწორედ დაბალი შაირის სახეობით შეძლო პოეტური გენიის სრულად გამოვლენა. თავისთავად ცხადია, რომ ისეთი „ქართულ მიწაში ყელამდე ჩაფლული პოეტი“, როგორც გიორგი ლეონიძე იყო, ქართული ლექსწყობის ტრადიციებს ქართულად გააგრძელებდა და მასში საკუთარი ხმით დამკვიდრდებოდა.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ლექსის რეფორმაციის ეპოქაში, რომელიც XX საუკუნის ათიან წლებს მოიცავს, გიორგი ლეონიძეს ჯერ კიდევ არა აქვს გამოკვეთილი ინდივიდუალური სტილი, ის ბუნებრივად არ მყოფობს ამ დროში. ეს წლები თავად იყო ლექსის ფერისცვალებისა და პოეტური ღირსების აღდგენის პერიდი, რომელიც მთელი იმჟამინდელი თაობის ძალისხმევით უნდა განხორციელებულიყო. ის ფაქტი, რომ გიორგი ლეონიძეს საგანგებო და მასშტაბური ძიებები არ უწარმოებია ვერსიფიკაციის სფეროში იმ დროისათვის, არ ქმნის იმის წინაპირობას, რომ

მისი თვითმყოფადობა სამომავლოდაც არ შედგებოდა. XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ეს თვითმყოფადობა განსაზღვრა იმ ცხოველმყოფელმა თემებმა და იდეებმა, რაც ესოდენ ბუნებრივი და შთამბეჭდავი აღმოჩნდა ქართული სულისა და ცნობიერებისათვის. პოეტის შემოქმედებითი კრედიო ნაკლებად იყო დაკავშირებული კომპოზიციური ძიების პროცესთან. გიორგი ლეონიძის პოეტური გენია მუდამ იყო განსაზღვრული ერთი ცხოველმყოფელი მრწამსით: ლექსი არის სიცოცხლის ძალმოსილებისა და ამქვეყნიური სილამაზის მეხოტბე და გამომხატველი და ეს იმდენად დიდი სინამდვილე იყო პოეტისათვის, რომ მას საგანგებოდ აღარ დაჭირებია მუსიკალური ხმების, ნოტების აღმოჩენა ბუნებასა თუ ცხოვრებაში. მან ტრადიციული ხმებითა და საზომებით შეძლო სიცოცხლის მშვენიერების გადმოცემა. სწორედ ეს გახლავთ გიორგი ლეონიძის შემოქმედებითი თავისებურებაც.

**გიორგი ლეონიძის პოეზიის ვერსიფიკაციის ამსახველი  
მეტრული სქემა XX საუკუნის ათიან წლებში  
(1910-1919)**

	მეტრული სქემები	გამოყენების სიხშირე
1.	44/44	28
2.	5/5	27
3.	5/4/5	15
4.	4/4	13
5.	3/5	5
6.	55/55	4
7.	43/43	3
8.	5-მარცვლედი	3
9.	4 4 3	2
10.	53/53	1
11.	44 42	1

**დამონეგანი:**

**განერელია 1962:** განერელია აკ. რჩეული ნაწერები. ტ. IV თბ.: 1962.

**ლეონიძე 2001:** ლეონიძე გ. „საქართველოს ცრემლები“. თბ.: 2001.

**ფორჩხიძე 2001:** ფორჩხიძე დ. გიორგი ლეონიძის ლექსის მეტრი. — გიორგი ლეონიძე. თბ.: „საარი“, 2001.

## გალაკტიონი და გოგლა

გალაკტიონი და გოგლა! — რატომ ასეთი ხმამაღალი ამბავი. გალაკტიონსაც და გოგლასაც მთელი ქვეყანა იცნობს. ნუთუ ეს საკმარისი არ არის? მაგრამ ლიტერატურაში არსებობს მემკვიდრეობითი საკითხის მნიშვნელობა. ამასთანავე მათ შორის ერთგვარი პარალელის გავლებაა აუცილებელი, რადგან რაც დრო გადის, იზრდება ინტერესი მათი შემოქმედებისადმი.

გალაკტიონი და გოგლა — ერთი ეპოქის ორი პოეტი — მათ ურთიერთობაში იყო მეგობრული ფესტიცი, ქიშპობაც, ლიტერატურული ამრეზილობაც და ირონიაც. ამ განწყობილებათა გამოხატვა არაოფიციალურია. ისინი მეტწილად უბის წიგნაკებსა და დღიურებშია გაბნეული და არა ერთი დიამეტრალურად განსხვავებული პლასტის შემცველია. საგულისხმოა ისიც, რომ ეს დამოკიდებულება დაახლოებით თანაბარი პოეტური შესაძლებლობის ხელოვანთა შემოქმედებას გულისხმობს და ამდენად საინტერესოა დაკვირვება მათ ადამიანურ და პოეტურ ბიოგრაფიებზე.

გალაკტიონ ტაბიძე დაიბადა 1892 წლის 17 ნოემბერს ვანის რაიონის სოფელ ყყვიშში.

გოგლა ლეონიძე — 1897 წლის 27 დეკემბერს საგარეჯოს რაიონის სოფელ პატარძელში.

გალაკტიონის მამა — მასწავლებელი ვასილ ტაბიძე, პოეტის დაბადებამდე შვიდი თვით ადრე, 23 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

გოგლას მამა — ნიკო ლეონიძე, ვაჟა-ფშაველას სიყრმის მეგობარი, ლიტერატორი, მასწავლებელი ძალიან ახალგაზრდა გარდაიცვალა.

გალაკტიონის მამამ ანდერძად დაიბარა, შვილები გაუნათლებელი არ დამიტოვოთო.

ერთი წლის ობოლ გოგლას მამის ბიბლიოთეკა დარჩა, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა მის ცხოვრებაში.

გალაკტიონის დედა — მაკრინე ადგიშვილი — დედის ხაზით შერვაშიძეთა გვარიდან იყო. მისი დიდედის, ბერიძის დედა, შერვაშიძის ასული გახლდათ.

გოგლას დედა — სოფიო გულისაშვილი, ნინოწმინდის დეკანოზის ასული, ხუთ ობოლს ზრდიდა.

გალაკტიონის ძმა — აბესალომი (პროკლე) პედაგოგი იყო.

1899 წელს გალაკტიონი ქუთაისის დეკანოზ ნესტორ ყუბანიშვილის ერთკლასიან მოსამზადებელ სკოლაში შევიდა.

გოგლამ ოჯახში შეისწავლა წერა-კითხვა. შემდეგ პატარძე-  
ულის სკოლაში განაგრძო სწავლა.

1908 წელს გალაკტიონი სწავლას აგრძელებს თბილისის სასუ-  
ლიერო სემინარიაში. 1910 წელს ის ტოვებს სემინარიას და მასწავ-  
ლებლობს ფარცხნალასა და ბათუმში.

1911 წელს გოგლამ გამოაქვეყნა პირველი ლექსი „მცხეთა“. მას  
პოეტური გზა დიდმა ვაჟამ დაულოცა.

1913 წელს გოგლა სასულიერო სემინარიაში შედის.

1914 წელს ტუტუ გვარამიას გამომცემლობაში დაიბეჭდა  
გალაკტიონის პირველი წიგნი.

1916 წელს გალაკტიონი დაქორწინდა ოლია ოკუჯავაზე.  
გოგლას მეუღლე გახლდათ ეფემია გედევანიშვილი.

1916 წელს გამოვიდა გოგლას პოეტური კრებული „საფირონი“.

1918 წელს გალაკტიონმა დაამთავრა მოსკოვის სცენისმოყვა-  
რეთა ექვსთვიანი სარეჟისორო კურსი.

1918 წელს გოგლამ დაამთავრა სასულიერო სემინარია.

1919 წელს გამოვიდა გალაკტიონის „არტისტული ყვავილები“.

1918 წელს გოგლა „ცისფერყანწელთა“ ორდენის წევრი ხდება.

1920 წელს გალაკტიონს მიენიჭა „პოეტების მეფის“ ტიტული.

1919 წელს გოგლა თსუ-ში აგრძელებს სწავლას.

1922 წელს გალაკტიონი ჟურნალ „ლომისის“ რედაქტორია.

1922 წელს გოგლა სალიტერატურო გაზეთ „ბახტრიონს“  
რედაქტორობს.

1922-23 წლებში დაარსდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“.

1927 წელს გამოვიდა გალაკტიონის „ზარნიშისი წიგნი“.

1931 წელს გოგლა ლიტერატურის მუზეუმის დირექტორია.

1932 წელს გალაკტიონს მიენიჭა სახალხო პოეტის წოდება და  
გადაეცა ლენინის ორდენი.

1935 წელს გალაკტიონი პარიზში მწერალთა პირველი ანტიფა-  
შისტური კონგრესის დელეგატია.

1938 წელს გამოვიდა გოგლას ლექსების კრებული.

1943 წელს აღინიშნა გალაკტიონის შემოქმედებითი მოღვაწე-  
ობის 50 წელი.

1944 წელს გალაკტიონი და გოგლა მეცნიერებათა აკადემიის  
ნამდვილი წევრები ხდებიან.

1959 წელს დაბადების 60 წლისთავთან დაკავშირებით გოგლა  
ლეონიძეს სახალხო პოეტის წოდება მიენიჭა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს წილად ერგო  
უმამობის უხეში განცდა მთელი ცხოვრება ეტარებინა.

ასევე გოგლა ლეონიძესაც.

1929 წლის დეკემბერში გალაკტიონის მეუღლე ოლია ოკუჯავა  
უზბეკეთში გადაასახლეს, სადაც მან სამი წელი დაჰყო. 1937 წელს

იგი ხელმეორედ დააპატიმრეს და სამუდამოდ გადაასახლეს. 1941 წელს კი დახვრიტეს.

გოგლას სატროფომ, ლელი (ელენე) ლორთქიფანიძემ თვითმკვლევლობით დაასრულა სიცოცხლე. მისი ხსოვნა სამუდამოდ დამკვიდრდა „ლირიკის ელიზეუმში“.

გალაკტიონი ძმის გარდაცვალების შემდეგ ატარებს წვერს და ბიბლიურ ნმინდანს ემსგავსება.

20-იან წლებში გოგლა სისხლისმიერ ძმას გლოვობს.

30-იან წლებში გოგლა „ცისფერყანწელთა“ ტრაგიკულ დასასრულს დასტირის. სულიერი ძმების ბედს განიცდის გალაკტიონიც. ერთ-ერთ ჩანაწერში ამ მდგომარეობას იგი „მიხაკისფერ შემლილობად“ მოიხსენიებს. მეორეგან ასეთ სულისშემძვრელ ჩანაწერს ვაწყდებით, „ტიციან ტაბიძის მწამებელი – კრიმიანი- მაშინ თურმე 21 წლის იყო“. ეს ტკივილები კი არ აკნინებს, არამედ მათი სულები ისეთ განზომილებაში გადაჰყავს, სადაც დიდი ნამების ატანა დიდბუნებოვნების ნიშანი ხდება.

1959 წლის 17 მარტს გალაკტიონი თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს.

1966 წლის 9 აგვისტოს გარდაიცვალა გოგლა.

2000 წლის 25 ივნისს გალაკტიონის საქართველოს მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ შეუწდო თვითმკვლელობა.

გალაკტიონი და გოგლა მთანმინდაზე განისვენებენ.

გალაკტიონის პოეზიის ბალში ატმის ყვავილების სურნელი დგას. ატმის რტოა მისი პოეზიის სიმბოლო. ქართულ პოეზიაში იგი ატმის ყვავილების ციკლის ავტორია.

„გოგლას პოეზიაში მარტოხე „ოლე“ გვამახსოვრებს თავს. მისი პროზის მარტოხე კი „ნატვრის ხეა“, — რომელთაც თითქოს შემთხვევით, მაგრამ ორივეს მარადიული მცველი მიუჩინა: ოლეს — ოლოლები, ნატვრის ხეს კი მასზე შეყინული ელიოზი“, — წერს პროფესორი თამარ ბარბაქაძე (ბარბაქაძე 2001: 3).

გალაკტიონის ბიოგრაფიიდან ირკვევა, რომ პირველი კრებულის გამოცემისთანავე (1914 წ. ივნისი) იგი გამოეყო თავის თანამედროვე პოეტებს. 1916 წლის ოქტომბერ-ნოემბერში გამოვიდა „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი, სადაც მისი ნებართვის გარეშე დაიბეჭდა „მთანმინდის მთვარე“ და „ლურჯა ცხენები“.

„მარტოობის ორდენის კავალერი“ უარყოფს „ცისფერყანწელთა“ ორდენის წევრობას. ერთგან წერს: „ქუთაისში გამოვიდა სამხატვრო-სალიტერატურო ჟურნალი, ქართველი სიმბოლისტების ორგანო. თანამშრომლები: კ. ნადირაძე, გ. ტაბიძე, ს. ცირეკიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, — და იქვე მინაწერი, — იდიოტიზმი ამაზე შორს ვერ წავა“. იგი თავს არ თვლის „ცისფერყანწელად“ (ტაბიძე 2008ბ: 304).

გოგლა ლეონიძისათვის კი „ცისფერყანწელთა“ ორდენის წევრობა მხოლოდ ჭაბუკური გატაცება და ბოჰემური ტრფიალი არ ყოფილა. შინაგანმა დრამატიზმმა, პირადულმა მძაფრმა განცდებმა და მსოფლალქმამ შესაბამისი ფორმა მოითხოვა, და ამიტომაც გაიზიარა მან პოეზიით დაშანთული ცამეტი ყანწელის მანიფესტი.

1915 წლიდან გალაკტიონი ახალი ხელოვნებისაკენ იღებს კურსს. თუ მანამ პოეტის შემოქმედებითი ზრდა ევოლუციური იყო, გარდატეხა უკვე ამკარა ხდება. გალაკტიონის ლექსის თვისობრივი განახლების პერიოდი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს „ცისფერყანწელთა“ კოლექტიურ გამოსვლას. გალაკტიონის „art poetiq“ ერთი წლით ადრე იწერება, ვიდრე ტიცციანის მანიფესტი. სანამ „ცისფერყანწელები“ თავიანთ ჯგუფს აფორმებენ, გარითმულ თუ გაურითმავ დეკლარაციებს წერენ და ჟურნალის გამოცემისთვის ემზადებიან, ყოველდღიური, ყოველკვირეული და ყოველთვიური პრესის ფურცლებზე გალაკტიონის შედეგები იბეჭდება.

ეს რთული და მწვავე ბრძოლის პერიოდი იყო, რომელიც არ შეიძლება არ არეკლილიყო მის ჩანაწერებსა თუ დღიურებში. ამ ბრძოლას გალაკტიონი რაინდული სიღარბისლით წარმართავდა. მოკრძალებით ექცეოდა მათ, რომელთაც თავისი ლექსის ხასიათით უპირისპირდებოდა. გალაკტიონის პოეტურ რეფორმას ეთიკური მხარეც ჰქონდა, რადგან დაპირისპირება არასდროს ქცეულა ხმამაღალი განცხადებებისა და შეურაცხმყოფელი პოეტური გამოსვლების საბაზი. მაგრამ გალაკტიონიც ადამიანი იყო, თან სწამდა თავისი ერთადერთობა და განუმეორებლობა („ვნუხვარ, ერთადერთი ვარ“). რასაც გარეგნულად კარგად უმკლადებოდა, ათას სტრიქონშია გამოყვანილი. გალაკტიონის საარქივო გამოცემის ოცდახუთი ტომის ამ მიმართებით ნაკითხვამ ულევო გულისტკივილიანი ჩანაწერი ამოგვანვევინა. დიდი პოეტების ბიოგრაფიული ჩანაწერები, უბის წიგნაკები თუ დღიურები, რაც არ უნდა წვრილმან ამბავს უკირკიტებდეს, მაინც საინტერესოა.

გოგლა ლეონიძე პუბლიცისტურ წერილში „ჩაბნელებული არმაზი“ — მიმოიხილავს ქართული ლექსის განვითარების გზას და ასკვნის: „ქართველი მოლექსენი დღეს ვერ იჩენენ ორიგინალობას, მათში მხოლოდ ქართული ენის მუსიკალური სვინდისია დაცული. საკუთარი მათ არა მოეპოვებათ რა. მათ არ შესწევთ სუბიექტური მღერის უნარი. მათ არ აბადიათ საკუთარი სიმღერა“.

„... არ იქნება ეს სიმართლე, ...ჩემზე სწერია: „ტია-ტიონით, — მღერის ტაბიძე გალაკტიონი“. — შეუნიშნავს „მთანმინდის მთვარის“, „თოვლის“, „მერისა“ და „ლურჯა ცხენების“ ავტორს. (ტაბიძე 2008ა: 205).

*პოეტი თავის გულისტკივილს ერთგან ასე გამოხატავს: „ამას არ უნდა დიდი კვლევა... „ცისფერყანწელები“ ახლა არიან კოლაუ*



ნადირაძე, შალვა აფხაიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე.. ისინი ახერხებენ ფუტურისტებთან საერთო ენის გამონახვას. საინტერესოა, რა კავშირშია მათთან გიორგი ლეონიძე... მათ სხვა, წინანდელი პოზიციები დატოვეს, მხოლოდ ჩემს წინააღმდეგ დგანან ძველ პოზიციაზე“ (ტაბიძე 2008გ: 242-43).

„გალაკტიონი მარტოსული იყო და არავის არ იკარებდა, - იგონებს პოეტი სილოვან ნარიშვიანიძე, - აქვე უნდა ითქვას, რომ გოგლა ლეონიძე დიდად აფასებდა მის პოეზიას“ („ლიტ. საქართველო“ 2000წ. 22 IX). თითქოს ამ მოგონებას ეხმაურებაო, ასეთი ლექსი ჩაუნერია გალაკტიონს.

ღამეებს ვათევ, კვლავ სიხარულით  
ჩემკენ ოცნება მოდის მხარულით,  
ბედნიერება-მარტოობაა —  
რა ვპოვე ბრბოში მე სიარულით.  
(„უძილო ღამეები“, ტაბიძე 2008დ: 119)

აქ კი ერთგვარი კმაყოფილებით წერს: „... სულიაშვილი, მოსაშვილი და ლეონიძე რომ ყოფილიყვნენ, ისინიც მხარს დამიჭერდნენ. მიღებულ იქნა წინადადება ჩემი იუბილეს მონყოფის შესახებ“ (ტაბიძე 2008ა: 304). ჩანანერი უთაროლოა.

გალაკტიონი შეჩვეულია ელიტისაგან ზურგმექცევას. თუმცა დუმილი ზოგჯერ აშკარად თქმულზეც უარესია. ელიტა „არტიტულ ყვავილებს“ გაუჩუმდა, „ზარნიშვიანი ნიგნი“ ვერ შეამჩნია. 1922 წლის ივნისს, „პოეტების მეფეს“ პირველივე აფიშირებული საღამო ჩაუშალეს. 1947 წელს, მარტში, კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამოცხადებული საღამო აუკრძალეს და გასაკვირი არ არის, რომ ამ ჩანანერით მადლიერებას გამოხატავს.

უთქვამთ: პოეტი რომ მოკლა, ამისთვის ტყვია არ არის საჭირო, პოეტს სიტყვა კლავს და სიტყვა აცოცხლებსო.

სხვაგან ასეთ რამეს ჩაინიშნავს: „ლეონიძემ გადახედა გამოცემათა გეგმებს და თქვა: გალაკტიონის აკადემიური გამოცემა ამ წელს უნდა მოგვარდესო“ (ტაბიძე 2008დ: 484), რაც მისთვის ძალზედ მნიშვნელოვანი იყო. მით უმეტეს, როცა მის ბიოგრაფიაში მავანთა სიტყვა და საქმე აცდენილი იყო ერთმანეთს. 1954 წელს სტალინურ პრემიაზე წარადგინეს და პრემია არ მიანიჭეს. 1957 წელს „მშვიდობის ნიგნი“ არ დაუბეჭდეს.

გალაკტიონმა ამაღლებულ ოცნებასა და დამძიმებულ სინამდვილეს შორის გაატარა ნუთისოფელი. ერთგან ძალიან გაულიზიანებია წერილის შინაარსს... „მართლაც აკლია „ლიტერატურა და ხელოვნებას“ ლიტერატურული სინდისი... წერილს წერდე საბჭოთა მწერლობაზე და არ ახსენო გალაკტიონ ტაბიძე? თურმე ეს შესაძლებელი ყოფილა! საბჭოთა მწერლებად აქ ნახსენები არიან:

გიორგი ლეონიძე... გრიგოლ აბაშიძე... გამოდის, რომ საბჭოთა პოეზია იწყება ლეონიძით და მთავრდება აბაშიძით?“ (ტ. XXI, გვ.521-523).

არც ეს გულსტიკივილია უსაფუძვლო, რადგან 1958 წელს ლეონიძის პრემიაზე უთხრეს უარი, ხან დეკადენტობას სწამებდნენ, ხან — სიმბოლიზმის ეპიგონობას.

პოეტი ერთ-ერთ კრიტიკოსს საყვედურობს ცალმხრივობის გამო: „სტალინურ ეპოქას“ კრიტიკოსი იწყებს გიორგი ლეონიძის ლექსების დაწყების ხანიდან... 1925 წლიდან... ამკარაა, აქ კრიტიკოსი განგებ სჩადის სიყალბეს, იგი ამახინჯებს, რევს, ფალსიფიკაციას უკეთებს ქრონოლოგიას... რას უშვება კრიტიკოსი დანარჩენებს, მაგ: მამაშვილს, მოსაშვილს, ჩიქოვანს, ეულს? და სხვებს? თურმე ყველას წინ მიუძღოდა ლეონიძე, ამკარა ცალმხრივობაა... ამკარა მიკერძობაა“. რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ასეთი რამ ჩაუწერია: „ლეონიძე არ არის პირველხარისხოვანი ოსტატი“ (ტაბიძე 2008ბ: 267-268).

ჯიბო ლომაშვილი იგონებს: „მას, [გოგლას], არასდროს უთქვამს პირველი ვარო, მაგრამ ხშირად იტყოდა, — „მეოთხე ხომ ვარო!“ ერთხელ, კერძოდ, 1958 წელს – ვაჟაობაზე, გალაკტიონი არ რჩებოდა გაშლილ სუფრასთან და გიორგი ეუბნებოდა მას: „გალაკტიონ, შენ ხომ ჩვენს შორის პირველი ხარ, პირველი, და გთხოვთ ჩვენთან, სუფრასთან მობრძანდით. გალაკტიონი კი არ გაჩერდა და თბილისისაკენ წამოვიდა“.

გალაკტიონი ისევ წუხს: „ის [გოგლა] ამტკიცებს, რომ „მე სხვა ვარ, გალაკტიონ ტაბიძე სხვაო“, ე.ი. მე უფრო მაღლა ვდგევარო... ის უმტკიცებს (რომ პირველი პოეტი) შალვა რადიანს, აბზიანიძეს, ხერხეულიძეს და სხვებს... იმას, რომ ჩემზე მაღლა დგას. აღწევს კიდევაც მიზანს... ქედმაღლობს. ჯერ ჩემი ამბავი კარგად არ იცის“ (ტაბიძე 2008დ: 206).

მოსკოვში, დეკადაზე ყოფნისას ასეთი დაკვირვება უწარმოებია: „სულ ერთნაირი თვალეები აქვთ, [დეკადის მონაწილეებს] ალბათ, ხშირად ხვდებიან ერთმანეთს... რატომ აქვთ ასე ერთნაირი თვალეები, ასეთი თვალეები ახლა მწერალთა კავშირშიც გადმოვიდა. სახისა და თვალეების მოძრაობის იგივე იერი, ასე წარმოიდგინეთ, ლეონიძესაც იგივე იერი გადადებია. სრულიად ახალი იერი, რალაც სხვანაირი, ლოთი-ფოთური“.

ჟურნალისტმა ლევან ჯავახიშვილმა ექსკლუზიური ინტერვიუ ჩამოართვა გალაკტიონის მძღოლს, წყნეთელ არჩილ მღებრიშვილს. აი, რას გვიამბობს იგი: „[გალაკტიონს] გოგლა ლეონიძე უყვარდა ძალიან. ამ კაცს, [გოგლას] ერთხელ არ უთქვამს გალაკტიონი ლოთიაო. [გალაკტიონი] იძახდა, გოგლა ვაჟკაცია, რამდენჯერ მთვრალი ვუნახივარ და საყვედური არ დასცდენიაო“.

ისევ მოსკოვი. 23 მარტი. დეკადა. „ლეონიძე შემხვდა სასტუმროსთან, მითხრა: „—არ გისადილნია, კაცო! მოდი აქ შევიდეთო“. მე ვუთხარი, რომ საქმეზე მეჩქარება-მეთქი. „დროშები მალლა, მალლა, სულ მალლა! ... მაგრამ ლეონიძე თავისას განაგრძობს. იგი მთვრალი შემხვდა... აგვიკლო ყველა... ახლაც მთვრალია. გოგლამ შემდეგ მე მომმართა: გალაკტიონ, წავიდეთ ჩემთან, დავლიოთ ლვინოო. მე მადლობა ვუთხარი დიდი, შემოვივლი როგორმემეთქი. იგი წავიდა. ლამის 12-ის ნახევარი იყო. (ესეც შენი დეკადის მონაწილე)“ (ტაბიძე 2008ბ: 499).

გალაკტიონის მძლოლის ნაამბობიდან: „ერთხელ მწერალთა კავშირში ჩემი (გალაკტიონის) ლოთობის საკიხი განიხილეს. ზოგი ჩემს გარიცხვას ითხოვდა კიდევ, თუ სმას არ დაანებებს თავს, გავრიცხავთო.

გოგლა ამდგარა და უთქვამს — კარგით, დავუშვათ გალაკტიონი გავრიცხეთ, მერე რას ვშვრებითო? ვილაცას უთქვამს, მერე რა მოხდა, უგალაკტიონოდ მწერალთა კავშირი არ იარსებებსო? გოგლას გასცინებია, მაშინ ამ კავშირს სახელი გადავარქვათ, ფხიზელ და არამსმელ მწერალთა კავშირი დავარქვათ, გალაკტიონი კი, გინდა კავშირის წევრი იყოს, გინდა არა, მაინც გალაკტიონად დარჩება. იმათ იკითხონ, ათტომეული რომ გამოუციათ უკვე და გალაკტიონის ერთი ლექსის საღირალი ჯერაც ვერ დაუნერიათ“.

ერთგან გალაკტიონს დაუნომრავს მოსმენილი: „ყური ვუგდე რადიოს. ლეონიძე ითხოვს: იგი ითხოვს პარტიისაგან 1) მე ჩემი საკუთარი ხმა მაქვსო 2) მე ძირითადად ქართველი ვარო 3) მე სამშობლოს მომღერალი ვარო 4) მე ვაჟამ დამლოცაო 5) ახლა შენ გენაცვალო! ეს არის ახალი ტონი. თხოვნა პარტიისადმი ლექსით. ის თხოვს პარტიას რალაცას; მაგრამ ის რალაც, არ გააჩნია პარტიას“ (ტაბიძე 2008ა: 232).

პოეტი ემზარ კვიციანიშვილი გოგლასადმი მიძღვნილ წერილში საყვედურობს მასზე პასკვილის დამწერს, რომელიც გოგლა ლეონიძეს, გრიგოლ ორბელიანისა და გალაკტიონ ტაბიძის ფონზე, მიუხედავად დიდი ნიჭიერებისა, უზნეო პიროვნებად იხსენიებს. იგი [გოგლა] თურმე, არა იძულებით, არამედ შეგნებულად ემსახურებოდა საბჭოთა რეჟიმს და თითქოს ამას უმსხვერპლია მისი პოეზიაც.

ემზარ კვიციანიშვილი წერს: „ვითარება ისეა წარმოდგენილი, თითქოს, გალაკტიონ ტაბიძე მხოლოდ ბალასტმეურეველ “წმინდა ხელოვნებას“ ემსახურა. გალაკტიონ ტაბიძეს არაფრად არ ესაჭიროება ყალბისმქმნელის ეს თვალთმაქცური ილეთები; საბჭოეთსა და მის ბელადებს იგი გიორგი ლეონიძეზე არანაკლებ ხოტბას ასხამდა.

ეს ორივე მათგანის ტრაგედია იყო, ორივე მათგანის პოეზია საგრძნობლად დაზარალდა ამის გამო; მაგრამ ორივენი გიგანტურ ფიგურებად დარჩნენ და, ამდენად, სინამდვილის შელამაზება სრულიად ზედმეტია, რეალობას თვალი უნდა გავუსწოროთ“.

გალაკტიონი თავის უბის ნიგნაკში ინიშნავს: „აკადემიაში ექვსი ხმა მიიღო [გოგლამ]. შარია მ ჩაინიშნა. შემოიღო სახელწოდება „პოეტი-აკადემიკოსი“ და ძალიან იჭიმება“ (ტაბიძე 2008გ: 238).

გოგლას შვილიშვილი, გიორგი ქავთარაძე წერილში „გოგლა ახლოდან... წელთა სიმორიდან“ იგონებს: „ერთხელ ზედმეტად გათამამებული მის კაბინეტში შესულს ხუმრობით შემომიტია, — „შენ ეტყობა არ იცი, რამხელა პოეტს ელაპარაკებო“. მეც იხტიბარი არ გავიტეხე და ხუმრობითვე შევეკითხე: „შენ უფრო დიდი პოეტი ხარ თუ გალაკტიონი?“ უეცრად სრულიად სერიოზულად მიპასუხა: „გალაკტიონიც დიდი პოეტია, ძალზე ფაქიზი პოეტური ბუნების, პოეზიის გედია“. მერე ისევ ხუმრობითვე დასძინა: „შენ მე ეგერე ნუ მიყურებ, მე ლომი ვარ, ლომი! ჩემს ფასს მხოლოდ ჩემი ასი წლის იუბილეზე გაიგებ!“

გალაკტიონი ყველაფერს ამჩნევს და ისევ ინიშნავს: „ლეონიძე — შემთხვევით არაა. აბრალებს. არ არის მართალი, გინდაც იყოს ლომები... გ. ტაბიძე. ჩიქოვანი. იოსები არ მოვა, ავადაა გრიშაშვილი. ირაკლი და მისი აბაშიძე“ (ტაბიძე 2008დ: 270).

არჩილ მღებრიშვილის მოგონებიდან: „მწერალთა კავშირში გალაკტიონის ლოთობის საკითხის განხილვისას, ირაკლი აბაშიძე ამდგარა, თემა დახურულია, ვერდიქტი გამოტანილია: გალაკტიონი რჩება კავშირის წევრად. გოგლას გაუგრძელება, რომც გავრიცხვოთ, რა უნდა ნავართვათ გალაკტიონს. ერთი კაბინეტი აქვს და იქაც თვეში ერთხელ შემოივლის ხოლმეო. ნიჭს მაგას ვერავინ წაართმევს და გალაკტიონი გალაკტიონად დარჩება. ჩვენ ვიკითხოთ მერე, მაგის ხელნაწერები კი ხელიდან ხელში გადავა. არადა, დავუშვათ, გავრიცხვოთ, უკეთესი ვინ უნდა მივიღოთ, იქნებ მითხრას ვინმემო. ამით დაუმთავრებია გოგლას.“

მართლა ძალიან უყვარდა გოგლას გალაკტიონი. კახეთში თუ თბილისში, არ მახსოვს პურ-მარილი გაეკეთებინოს და გალაკტიონი არ დაეპატიჟოს... გალაკტიონიც პატივს თავისებურად სცემდა... გოგლა რომ დაპატიჟებდა, იმ დღეს არ სვამდა... იძახდა, ჩემს გოგლას არ ვაწყენინებ, დღეს არ დავლევ, ფხიზელი უნდა მივიდეო! სულ გათიშული მთვრალიც რომ მიმიტანონ, მაინც არაფერს იტყვის, და აი, სწორედ ამიტომ არ მინდა რომ ნასვამი მივიდეო“.

— ასე ასრულებს მოგონებას გალაკტიონის მძლოლი. ცხადია, რომ არაფერი გამოეპარება: „ლეონიძემ აკადემიაში გვერდით გამიარა. თავი უგუნებოდ დამიკრა (ხელის ჩამორთმევაზე ლაპარაკი ზედმეტია) ალბათ, ცუდადაა მისი საქმე“. თუმცა

დაკონკრეტებული არაფერია (ტაბიძე 2008დ: 334). მაგრამ ასეთი რამეც შეუნიშნავს: „იერიშით მოდის ფეიგინი (რუს მწერალთა თავმჯდომარე), თითქოს ლეონიძეს კონფლიქტი მოუვიდა“ (ტაბიძე 2008დ: 113).

ერთგან დაინტერესდება: „ვინ არის ნეტავ ის გუნია, ლეონიძეს რომ აქებს“ (ტაბიძე 2008ბ: 242).

სხვაგან ასე დაუნყვილებია, „მე და გრიშაშვილი“ (ტაბიძე 2008ბ: 538).

თორმეტტომეულის XII ტომში მართებული დასკვნა აქვს პოემა „ფორთოხალაზე“. „ფორთოხალა“ სიუჟეტური ლექსია, მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ სიუჟეტი არ ეხერხება ლეონიძეს ისევე, როგორც არ ეხერხებოდა იგი ბევრს ჩვენს პოეტს. ამ მხრივ თითქმის ერთსა და იგივე (იმავე) სურათს იძლევა როგორც ლეონიძის, ისე ტაბიძის, გრიშაშვილის, აბაშელის, ირ. აბაშიძისა და ჩიქოვანის პოეზია. საინტერესოა პოეტ ემზარ კვიტიანიშვილის მოგონება რითმა მეფეთა-შემომეფეთას შესახებ.

იგი იგონებს გოგლას ნაამბობს: „...ამ ბოლო დროს რითმას შეუშვეს ხელი, აფუჩეჩებენ, სტრიქონმა ძალა და მოქნილობა დაკარგა. აგრე არ გამოვა საქმე. რითმა, აი, ასეთი უნდა, მე რომ მაქვს-“ნინონმინდის ღამეში“ — „მეფეთა-შემომეფეთა“ ... მხრები შეერხა, მძაფრი მახვილით დაჭედა ეს სიტყვები, — შიგ გულში უნდა ურტყამდეს!“ 1926 წელს ქვეყნდება გიორგი ლეონიძის ცნობილი ლექსი „ნინონმინდის ღამე“.

ნინონმინდა... პალატები მეფეთა...  
გალავანში - ჯამი აქაფებული.  
შენი სახე რისთვის შემომეფეთა,  
ხატი იყავ - ვეფხვი დაქალებული...

ერთი და იგივე რითმა სხვადასხვა სიტყვიერ და რიტმულ გარემოცვაში სხვადასხვაგვარად ჟღერს.

1921 წლის 25 იანვარს გალაკტიონი პოეტების მეფედ აირჩიეს.

1922 წელს იწყებს „მარტოობას“, წერს ცალფა რითმით განწყობილ მხოლოდ ოთხნახევარ სტრიქონს (რომელსაც ნახევარი სტრიქონი მოაკვეცეს და ისე შეიტანეს თორმეტტომეულის მეორე ტომში, თუმცა მეშვიდეში ცალკეა „დაუმთავრებელი ლექსები“).

უპირველესი მომანიჭეს დაფნა მეფეთა,  
ამ დღეს მოვიდა თეთრი თოვლი და მარტოობა  
გავალე კარი, თეთრი თოვლი შემომეფეთა,  
მივზურე კარი, მარტოობამ დაისადგურა!  
ამიერიდან მე მარტო ვარ...

1915 წელს უნდა იყოს დანერგილი უსათაურო „ელვარე და ლომფერი“, აქაც ჰქონდა ასეთივე:

ცხრა არჩევის დღე იყო  
პოეტების მეფეთა,  
ცხრაასცხრაში გრიგალი  
გზაზე შემომეფეთა.

ლექსი 1927 წელს დაბეჭდა პირველად და ეს სტროფი ამოიღო. ბაირონის არც ეს თარგმანი გამოუქვეყნებია.

გათავდა! გუშინ მძლეთამძლობა  
გვირგვინოსანი მეფე მეფეთა —  
დღეს უსახელო ხარ სახეობა  
რომელს დაცემის მზე შეეფეთა.  
(ჯავახიძე 1991: 405-406)

მეფეთა — შემომეფეთა ზიარი რითმაა გალაკტიონისა და გოგლას პოეზიაში. რითმის წყვილეული ორივე ლექსში იდენტურია, თუმცა ორივეგან სხვადასხვა განწყობილებისა და შინაარსის შემცველი.

გალაკტიონის მეფეთა — შემომეფეთა თოვლის ფიფქის სინმინდისა და სისპეტაკის შეგრძნებას ბადებს. „დაფნა მეფეთა“ ის გვირგვინია, რომლის სიმძიმეს მარტოობაში უფრო გრძნობს პოეტების მეფე.

გოგლას რითმაში აქცენტირებულია ზმნა ვ შემომეფეთა. ხოლო სინტაგმას „ვეფხვი დაქალებული“, ასოციაციურიად ნესტანდარეჯანის ხატებასთან მივყავართ. ამდენად, რითმა „მეფეთა — შემომეფეთა“ მამრის უცაბედ, მოხდენილ შეკრთომას ჩამოჰგავს და ამდენად, მოულოდნელ და იშვიათ რითმათა რიგს განეკუთვნება.

ჩვენი დაკვირვებით, გალაკტიონ ტაბიძესა და გოგლა ლეონიძეს შეცნობილი ჰქონდათ ურთიერთსიმალლე. კვლევისას ხელთ გვექონდა გალაკტიონ ტაბიძის „საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად“; დასანანია, რომ არ არსებობს გოგლა ლეონიძის ასეთივე გამოცემა და ძირითადად წერილებითა და მოგონებებით შემოვიფარგლეთ. ეს, რა თქმა უნდა, უკმარისობის განცდას ბადებდა, თუმცა ვფიქრობთ, რომ გალაკტიონის მიერ სამიზნედ გოგლას არჩევა, მისი პოეზიის აღიარებითაა გაპირობებული. ფაქტია, რომ გენიოსები პოეტურ მეტოქეობას არ უწევენ და გამჭვირვალე ქვეტექსტებით არ მიმართავენ მათ, რომელთა ნიჭიცა და შემოქმედებითი ენერჯიაც სათუთა მათთვის.

მწერალი რევაზ ინანიშვილი წერს: „როცა უკანასკნელ გზაზე მივაცილებდით, ბევრი ლაპარაკი იყო ლეონიძის ადგილზე ლიტე-

რატურულ სამყაროში. ზოგნი — ეროვნული სანყისებიდან გამომდინარე — ენოდნენ მას განუზომლად მალლა, იმდენად მალლა, რომ იქედან ძლივსლა მოჩანდა ჩვენი პოეზიის სხვა მწვერვალები“. არც იმ მწვერვალიდან და არც ასეთი შეთანასწორებით არაფერი მოჰკლებია გალაკტიონის ლექსების გუგუნს გალაკტიკაში. რევაზ თვარაძემ ქართველ მწერლებს გალაკტიონის სტრიქონები მოარგო და მიუსადაგა...საინტერესოა, „პოეტების მეფის“ რომელ ციტატას მოიხდენს უკეთ გოგლა ლეონიდე — XX საუკუნის „ქართული სიტყვის ბაზიერი“.

#### **ღამონმეზანი:**

**ტაბიდე 1970:** ტაბიდე გ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. XII. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

**ტაბიდე 2008ა:** ტაბიდე გ. „საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად“. ლიტერატურის მატინე. ტ. XVI. თბ.: 2008.

**ტაბიდე 2008ბ:** ტაბიდე გ. „საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად“. ლიტერატურის მატინე. ტ. XVII. თბ.: 2008.

**ტაბიდე 2008გ:** ტაბიდე გ. „საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად“. ლიტერატურის მატინე. ტ. XVIII. თბ.: 2008.

**ტაბიდე 2008დ:** ტაბიდე გ. „საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად“. ლიტერატურის მატინე. ტ. XIX. თბ.: 2008.

**ჯავახიდე 1991:** ჯავახიდე ვ. უცნობი. თბ.: „ნაკადული“, 1991.

(<http://burusi.wordpress.com/2010/03/20/galaktion-2/>)

*ნუნუ ბალავაძე*

**„განა ლექსი ლექსი არი თუ დარჩება მუნჯი?“  
(გიორგი ლეონიძის თბილისური ლექსის ევფონია)**

ლექსისა და პროზის განმასხვავებელ ნიშანთაგან ევფონია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია, რაც კეთილხმოვანებას ნიშნავს. მას თითქმის ყველა პოეტი მიმართავს. ამ თვალსაზრისით გიორგი ლეონიძის პოეზია იპყრობს მკითხველის ყურადღებას, რომელთანაც გამოვყოფდით თბილისისადმი მიძღვნილ ლექსებს (სხვადასხვა დროს დაწერილს, მაგრამ, თითქოსდა, ერთ პერიოდში შექმნილს). გურამ ასათიანი აღნიშნავდა, რომ „გიორგი ლეონიძე ქართული მწერლობის სარბიელზე პოეტების იმ სახელოვან პლეადასთან ერთად გამოვიდა, რომელთაც თავიანთი შემოქმედებით ე. წ. ურბანისტული, ქალაქური აზროვნება დაამკვიდრეს XX საუკუნის პოეზიაში. სოფლური სიმყუდროვე, იდილია თითქოს სამუდამოდ ჩაბარდა დროს...“ (ლეონიძე 2001: 146). გიორგი ლეონიძის თბილისისადმი მიძღვნილი ლექსები თავიანთი ბგერწერით საინტერესო და მნიშვნელოვანია.

აკაკი ხინთიბიძე წერდა: „ევფონია საიმედო ძალაა დიდი პოეტის ხელში აზრობრივი გამძაფრების დროს, მხატვრული ეფექტის მისაღწევად“ (ხინთიბიძე 2000: 105). აქედან გამომდინარე, გიორგი ლეონიძის ზემოაღნიშნულ ლექსებში ვნახავთ, რა დატვირთვა ენიჭება ევფონიას მხატვრული სახის, ანდა ლექსის მელოდიის შექმნაში.

გიორგი ლეონიძე ლექსში „თბილისის ოსტატები“ კიბურ ალიტერაციას მიმართავს:

„აქ ადიდებენ დამპალ კინტოს, თათრულ მუხამბაზს,  
აბანოს წვირეს, შუა ბაზრის კორიანტელსა,  
გაბერილ შარვალს, ყარაჩოხელს... (გასამხელია?)  
აქ ივინყებენ ფიროსმანის მზიან მუშამბას...“  
(ლეონიძე 1980: 79)

პირველი სტრიქონის ბოლო ნაწილი ბგერწერით უკავშირდება მეორე სტრიქონის დასაწყისს. „თათრულ მუხამბაზს“ მოსდევს „აბანოს წვირეს“, სადაც **მ, ხ, ბ, ნ, რ** ბგერები ერთმანეთთან მელოდიურად ჯდება. გარდა ამისა, ალიტერაცია გამოხატავს ლექსის განწყობილებას, რომელშიც ძველი თბილისის სურათები ცოცხლდება: კინტო თავისი დამახასიათებელი ჩაცმულობით,



თათრული მუხამბაზი, აბანო, ბაზარი და რაც მთავარია — ფიროსმანი. ამ სახელების ჩამოთვლა იმიტომ ჭირდება პოეტს, რომ ეს ყველაფერი თბილისის სავიზიტო ბარათია. ამასთანავე, გიორგი ლეონიძე შეგნებულად მიმართავს ე. წ. მუხამბაზურ კილოს. ლექსში გვხვდება 5 სავრცობიც, რაც დამახასიათებელია „თბილისური“ ლექსისთვის:

„აბანოს წვირეს, შუა ბაზრის კორიანტელსა,  
ბექა ოპიზარს, ოსტატობის წმინდა ანდერძსა“.  
(ლეონიძე 1980: 80)

ბოლო სტროფში ასონანსს ვხვდებით:

„ვხედავთ მათ ნათელს, შარავანდედს სცვივა ფანტელი,  
ათი ათასი მთაწმინდაზე ბრწყინავს სანთელი,  
თავს დაგნათიან, სატახტოო, დიდო, უკვდავო,  
რომ მათმა სხივმა სამუდამოდ გაგასუფთავოს!“  
(ლეონიძე 1980:80)

სიტყვები: „ათი ათასი“, „მთაწმინდა“, „ბრწყინვა“ ერთმანეთთან შინაარსობრივად ზუსტად ჯდება. მთაწმინდა წმინდა ადგილია, სადაც, პოეტის წარმოდგენაში, სანთლები უნდა ბრწყინავდეს. რაც შეეხება „ათი ათასს“ — ეს ევფონიურად სიტყვას „მთაწმინდა“ ესადაგება, რადგან აქ შეუსაბამო იქნებოდა თუნდაც „ასი ათასი“.

ბოლო ორ ხაზში **ი**, **ა**, **ო** ხმოვნების მონაცვლეობა, ანუ ასონანსია:

„თავს დაგნათიან სატახტოო, დიდო, უკვდავო,  
რომ მათმა სხივმა სამუდამოდ გაგასუფთავოს!“

გამოყენებული ასონანსი ესადაგება ლექსის ფინალს, რომელიც მაღლიერებითა და მომავლის რწმენით არის სავსე.

ლექსში „თბილისის პოეტები“ თითქმის ყველა სტრიქონში ასონანსს ვხვდებით:

„ჩვენ ბევრი ვართ პოეტები  
თითქოს ღრუბლის ხორო,  
ბევრი როგორც საყვარელთან  
სამელნესთან ცხოვრობს“.  
(ლეონიძე 1980: 88)

პირველ სტრიქონში **ფ**, **ი** ხმოვნები მონაცვლეობენ, ხოლო მომდევნოში **ი** და **ჟ**. რაც შეეხება სიტყვას „პოეტი“, იგი სხვადასხვა

სიტყვასთან სხვადასხვა ელფერს იძენს. „ბევრი პოეტი“ — **ბ, კ** თანხმომვანთა სამეულის ბგერებია და ჰარმონიულად ჯდებათ ერთმანეთში; „ძველი პოეტი“ — თითქოსდა კონტრასტულ ნწყილს ქმნის როგორც ფორმით, ისე შინაარსობრივად:

„ბევრი მუქთად ატრიალებს  
სიტყვას სანაყელსა,  
ძველ პოეტებს ვერ აჰყვება  
ვერც ბესიკის ყელსა“.  
(ლეონიძე 1980: 88)

როგორც ვხედავთ, გიორგი ლეონიძის წარმოდგენაში „ბევრი პოეტი“ ახალ დროს უკაეშირდება, რომელიც ვერ შეედრება „ძველ პოეტს“, იგივე „ბესიკის ყელს“. აქედან გამომდინარე, გიორგი ლეონიძე ახალი თბილისის პოეტებს ასე ახასიათებს: „ჩვენ კი — შენი მღვრია მტკვარი“ — ეს სტრიქონი კი კიბური ალიტერაციის მეორიდან მესამე სტრიქონს ერწყმის:

„...შენით ბედნიერთა,  
ლექსებითურთ თან ნაგვილს  
ქალაქის სხვა მტვერთან“.  
(ლეონიძე 1980: 88)

„ბედნიერთა“ და „ლექსებითურთ“ ლოგიკურად მიდიან სტროფის ბოლო ნაწილთან — „მტვერთან“, რომლებშიც **რ, თ** თანხმომვანები შინაარსსა და ფორმას აერთიანებენ.

გიორგი ლეონიძე ლექსში „მაშ, რა ვუყოთ, პოეტებო“... თითქმის ყოველ სტრიქონში მიმართავს ევფონიას. ისევ ქართული ლექსის მკვლევარს აკაკი ხითინიძეს მოვიშველიებ, რომელიც ამბობდა: „პოეტი შეიძლება საგანგებოდ ეძებდეს ლექსის საზომს, რითმას, მეტაფორას, მაგრამ იგი არასგზით არ ეძებს ალიტერაციებს, რომელთა შორის ევფონიური თანხმობა სუფევს. ცალკეული შემთხვევები ამგვარი ძიებისა ხელოვნური და ფორმალისტურია, რაც ჭეშმარიტ პოეზიად არ ჩაითვლება“ (ხინთიბიძე 2000: 102). ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ პოეტი გიორგი ლეონიძე კი არ „მიმართავს“ ევფონიას, არამედ მას ასე გამოსდის ლექსი. მაგრამ აკაკი ხინთიბიძე ამასაც შენიშნავს: „არც ბგერწერის შემთხვევითობაზე ლაპარაკი შეიძლება. მას დიდი როლი აქვს დაკისრებული მხატვრული სახის შექმნის პროცესში“ (ხინთიბიძე 2000: 102). შესაბამისად, გიორგი ლეონიძის თბილისური ციკლის ლექსებში სიტყვათა ბგერწერა დიდ როლს თამაშობს.

„გადეყარა ნარიყალას  
ნაცრიანი ბური...  
ხაში,  
ხილი  
და თონიდან ამოყრილი პური“.  
(ლეონიძე 1980: 101)

საინტერესოა ლექსის პირველივე სტრიქონი — „გადეყარა ნარიყალას“. პოეტს რომ დაეწერა „დაეფინა ნარიყალას“ ან სხვა ამგვარი შინაარსის ფრაზა, მაშინ ეს ორი სიტყვა ევფონიურ წყვილს ვერ შექმნიდა. **ყ, რ, ლ** ბგერები ერთმანეთს მიჰყვება თანმიმდევრულად. ანდა:

„ისევ-ისე დამწიფდება  
ვერის ბალში ბალი“.  
(ლეონიძე 1980:101)

**ბ, ჯ** თანხმოვანსა და ხმოვანს მესამე სტრიქონშიც მოსდევს იმავე ბგერებისგან შემდგარი სიტყვა:

„აბანოდან ამაივლის  
თვალციციმა ქალი“.  
(ლეონიძე 1980: 102)

ამასთანავე, თუ პირველსა და მეორე სტრიქონში **ღ, ფ**-ს ასონანსს ვხვდებით, მესამე და მეოთხე სტრიქონებში უკვე **ჯ, მ**-ს ასონანსია. აქედან გამომდინარე, გიორგი ლეონიძის ლექსი იმდენად ევფონიურია, რომ მასში ერთდროულად ალიტერაციაც არის და ასონანსიც. შესაბამისად, პოეტს თამამად შეუძლია თქვას შემდეგი შინაარსის სიტყვები:

„განა ლექსი ლექსი არი,  
თუ დარჩება მუნჯი?“.  
(ლეონიძე 1980: 102)

ლექსში თითოეულ სიტყვას, ბგერას თავისი სათქმელი უნდა ჰქონდეს, რაც პოეტის შეგნებაში ნიშნავს იმას, რომ პოეზიაში ყველაფერი მეტყველდება, გული იბერტყება ხუნჯინივით და სტრიქონებში ჯდება მუსიკა და ფერი — ერთგვარი კოდი და განწყობილება ლექსისა.

„ჰკივის თათრულ სიმღერებით  
მწველი ეთიმ-გურჯი,  
სწვეთს ღვინოში ჩანობილი  
ფიროსმანის ფუნჯი“.  
(ლეონიძე 1980: 102)

**ს, ნ, ჩ** თანხმობენ აცოცხლებს ფიროსმანის ფერთა პალიტრას, რომლებშიც წარსული და აწმყო ერთმანეთს ენაცვლება მტირალი ჭიანურით, მეტივეთი და წყნეთური მანვნის ქილით...  
მომდევნო ლექსი „საათნავა“ შემდეგი სტრიქონებით იწყება:

„ეს საწყალი საათნავა  
სიყვარულმა გაათავა“.  
(ლეონიძე 19870: 103)

მიუხედავად იმისა, რომ აქ, ერთი შეხედვით, ევფონია არ ჩანს, თავისი შინაარსით პოეტი ასონანსს სთავაზობს მკითხველს: „საათნავა — გაათავა“ არა მხოლოდ რითმას ქმნის. **ა** და **თ** ბგერები და ამასთან ერთად „სიყვარულმა“ უნდა ითქვას, რომ ლექსი-კურ ევფონიას გვაძლევს.

მომდევნო სტროფში ასონანსები და ალიტერაცია ერთმანეთს ენაცვლება:

„შენი თარი — შავარდენი  
არის ოქროს ავჟანდითა“.  
(ლეონიძე 1980: 104)

**შ, ნ, რ** და ამის პარალელურად **ა, თ, ი** ბგერები, ანდა ცალკეული ფრაზები: „პირლამაზი მეზობელი“ — ვხვდებით: მსაზღვრელი და საზღვრული ერთმანეთს ალიტერაციით უკავშირდება — **ზ, ლ** თანხმობენ ორივე სიტყვაშია.

ლექსის ბოლო სტროფში კი ევფონია თითქმის ყველგან გვხვდება:

„დღეს თბილისის მეიდანზე  
მე ვარ ლექსის ქანდირბაზი;  
სამქებაროდ ჩახჩახებენ  
ჩირალდანი, ფიანდაზი“.  
(ლეონიძე 1980: 104)

ისევ ე. წ. კიბური ალიტერაციაა „ქანდირბაზი — სამქებაროდ“ მომდევნო სტრიქონზე გადადის. ასევე გადადის ფრაზა: „ჩახჩახებენ — ჩირალდანი“...

თამაზ ვასაძე შენიშნავს, რომ „პოეტი ის არის, ვისაც ენა თავის საიდუმლოს გაანდობს და ამით სამყაროს ნამდვილი სახის დანახვის შესაძლებლობას ანიჭებს“ (ლეონიძე 2001:261). გიორგი ლეონიძეც „თბილისის განთიადში“ ქალაქისგან გამონვეულ შთაბეჭდილებებს ხატავს:

„აქ ყველა ბიჭი საზანდრობს  
ყველა ჰკვეხს წინაპართა;  
გულგამოჭრილი საზამთრო  
შემოგანათებს პარვითა“.  
(ლეონიძე 1980: 127)

ისევ თბილისი ჩნდება მთელი თავისი დიდებულებით: აივნებზე გადმოკიდებული ნოხები, მტკვარი, მთაწმინდა. ამ ყველაფერს კი პოეტი ალიტერაციებით გადმოსცემს:

„გამოველ, მსურდა ყვავილი,  
ლამაზ ქალისთვის მეყიდნა,  
დაჭრილ ხევისურის თავივით  
მთვარე მთებს გადმოეყვინთა“.  
(ლეონიძე 1980: 127)

მესამე სტრიქონის ბოლო სიტყვა ჯაჭვურად ერწყმის მომდევნო სტრიქონის ყველა ფრაზას: „თავივით მთვარე მთებს გადმოეყვინთა“.

უნდა აღინიშნოს ერთი: გ. ლეონიძის ევფონია კლასიკური ხაზით არ შემოდის ლექსში. მასთან, ხშირ შემთხვევაში, ბგერწერა იწყება სიტყვის მეორე ნაწილიდან და ასე გრძელდება მომდევნო სტრიქონის ბოლომდე:

„დაჩნდა სინა/თლე ლალივით  
კალმანის ნითელ ხალივით“...  
(ლეონიძე 1980: 127)

**თ, ლ** ბგერების თამაშია. ყოველივე ამასთან ერთად კი ცალკეული ფრაზები შემოდინან:

„ალარ ახსოვდა ტოლები  
არც მტრის დარტყმული ტორები...“

„ქუჩას, შუკას და მოედანს  
ვარდი ეყარა მრავალი“...

ანდა: „ხმა ერთი ძალით შეკრული  
ეხოებს ეხეთქებოდა“...  
(ლეონიძე 19870: 127)

ამგვარ ჩვენებებს მოჰყვება დილა:

„როცა ცისკარმა მეტეხზე  
ლამის ღვარები მილამა  
წყალში გამოჩნდა მეთევზე,  
ბრწყინვა დაიწყო დილამა“.  
(ლეონიძე 1980: 127)

ისევე ფიროსმანი სდევს თან პოეტის ლექსს. მნიშვნელობა არა აქვს, ამას პირდაპირ იტყვის თუ არა. მეთევზე ფიროსმანთან ასოცირდება მკითხველის აღქმაში.

ამ ყველაფრის ფონზე თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ „გიორგი ლეონიძე თანამედროვე ქართული პოეტური სიტყვის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური შემოქმედი და შესანიშნავი პოეტია“ და „ევფონიური ნყოფა, მასზე დაფუძნებული ტონის სიმალლე მჭიდრო კავშირშია შინაარსთან, ლექსის განწყობილებასთან“, აქედან გამომდინარე, ვხვდებით — გიორგი ლეონიძის თბილისური ლექსის ევფონია თავისი სემანტიკით პირდაპირ შინაარსდება პოეტისავე სიტყვებში:

„განა ლექსი ლექსი არი  
თუ დარჩება მუნჯი?..“.  
(ლეონიძე 1980: 107)

#### **დამოწმებანი:**

**ლეონიძე 1980:** ლეონიძე გ. ერთტომეული. თბ.: „მერანი“, 1980.

**ლეონიძე 2001:** ლეონიძე გ. „ოლე და ოლოლები“. თბ.: „საარი“, 2001.

**ხინთიბიძე 2000:** ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსმცოდნეობა. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2000.

## გიორგი ლეონიძე — „ჭაშნიკის“ მკვლევარი

გიორგი ლეონიძე ერთ-ერთი იმ იშვიათთაგანია, ვინც შეეცადა საკუთარი ნიჭი და შესაძლებლობა გამოეყვინა, როგორც პოეტს, პროზაიკოსსა და მეცნიერს.

მკვლევრის ამპლუაში საკმაოდ პატარა ასაკში მოევიდნა საზოგადოებას იგი და, შეიძლება ითქვას, რომ მისი მეცნიერული კვლევა-ძიებისადმი მისწრაფება მხოლოდ გატაცება არ ყოფილა. ამაზე მეტყველებს მისი გამოკვლევების სიმრავლე და ღირებულება.

გიორგი ლეონიძეს ეკუთვნის მთელი რიგი მონოგრაფიული გამოკვლევებისა და წერილებისა: ვახტანგ მეექვსის, საიათნოვას, დავით გურამიშვილის, ბესიკ გაბაშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ფიროსმანის, ივანე მაჩაბლის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, ვასილ ბარნოვის, მამია გურიელის, ალექსანდრე ყაზბეგის და სხვათა ცხოვრებისა თუ შემოქმედების შესახებ.

თითოეული მათგანის გაცნობისას, დავინახავთ მკვლევრის უდიდეს მონდომებას და პასუხისმგებლობას არჩეული საქმისადმი. იგი ცდილობს, დაწვრილებითი ინფორმაცია მოგვანოდოს და, რაც შეიძლება, ნათელი სურათი დაგვიხატოს შემოქმედთა გასაცნობად.

გარდა ბიოგრაფიული ესკიზისა და შემოქმედების მიმოხილვისა, ავტორი პოეტიკურ დაკვირვებასაც გვანვდის. ამ თვალსაზრისით, უმნიშვნელოვანესია გიორგი ლეონიძის მიერ 1920 წელს გამოცემული „ჭაშნიკი. ლექსის სწავლის წიგნი“, რომელსაც დაურთო ვრცელი წინასიტყვაობა.

ნორა კოტინოვი, სტატიაში „გიორგი ლეონიძის გამოკვლევები და გამოცემები“, „ჭაშნიკის“ წინასიტყვაობის მოკლე მიმოხილვის შემდეგ, დაასკვნის: „ვფიქრობთ, ნაშრომის განხილვიდან კარგად ჩანს ჭაბუკი მკვლევარის ანალიტიკური აზროვნების ნიჭი, რომელიც საოცრად ჰარმონიულადაა შეზავებული მისი, როგორც პოეტის, მეტაფორულ აზროვნებასთან და პოეტურ მედიტაციებთან“ (კოტინოვი 2000: 107).

გიორგი ლეონიძის ამ გამოცემას წინ უსწრებდა ალ. ხახანაშვილის მიერ 1900 წელს ჟურნალ „მოამბეში“ დაბეჭდილი „სწავლა ლექსის თქმისა“, ხახანაშვილისავე წინასიტყვაობით, რომელშიც შეფასებულია ბარათაშვილის ნაშრომის მნიშვნელობა და ადგილი ქართული ლიტერატურის შესწავლის საქმეში. შემდგომ ამისა,

გივი მიქაძე ბეჭდავს დასახელებულ პოეტიკურ ტრაქტატს, ჯერ თბილისის უნივერსიტეტის სტუდენტთა სამეცნიერო შრომების კრებულში 1950 წელს, შემდეგ „ქართული პოეტიკის ქრესტომათიაში“, 1954 წელს და მამუკა ბარათაშვილის თხზულებათა კრებულში 1969 წელს.

აღსანიშნავია, რომ გიორგი ლეონიძე ამ საქმეს 19-20 წლის ასაკში მოეჭიდა და თავი შესანიშნავად გაართვა. წინასიტყვაობა, პირველ ყოვლისა, ხასიათდება სისტემურობით. გამოკვლევა, პირობითად, რამდენიმე ნაწილად შეიძლება დავყოთ. თავდაპირველად, მოცემულია მოკლე შეფასება „ჭაშნიკისა“. გიორგი ლეონიძე მიიჩნევს, რომ იგი ძველი პოეტიკის რესტავრაციაა, შეცვლილი და გათანამედროვეებული. ამ თვალსაზრისის დასადასტურებლად მოაქვს, ერთი მხრივ, შოთას პოეტიკა, ჩახრუხაულის, ძაგნაკორულის, ფისტიკაურის მეტრები და „ვისრამიანის“ პროზა, რომელთა გათვალისწინება გვაფიქრებინებს, რომ XII საუკუნეში ჩვენ გვექონდა კაზმული გემოვნების საკუთარი კოდექსი, მეორე მხრივ, კი, ციტატა ტექსტიდან, სადაც მამუკა ბარათაშვილი შესრულებული სამუშაოს შესახებ მსჯელობს: „ეს თითო სტრიქონი ძველი იყო და ეს მთელი ლექსები მეფისავე ბრძანებით მე მამუკა ბარათაშვილმა ვსტევი. მას ქვეითი ხმების ლექსები სულ ასე და გავარჩიე ძველი ძველად და ახალი ახლად სწერია მთქმელი სახელებითურთ. ამ ძველის თითო სტრიქონისაგან ვიპოვე ეს ახალი და ამ ძველის მთქმელი არ ვიცოდი“ (ლეონიძე 1920: V).

ამასთანავე, სათაურზეც გვამახვილებინებს ყურადღებას: „სწავლა ლექსთა თქმისა, დასაწყისი პირველი წიგნისა ამის ჭაშნიკის, პოვნილი მამუკა ბარათაშვილისა მიერ ძველთა ნათქვამთაგან“, და საბოლოოდ გვარწმუნებს პირველნათქვამის სისწორეში.

უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი ლეონიძის ეს თვალსაზრისი სიახლე იყო. აღ. ხახანაშვილი „ჭაშნიკის“ პირველი პუბლიკაციის წინასიტყვაობაში მიუთითებდა, რომ მამუკა ბარათაშვილის „ლექსთა-სწავლა ჩვენში პირველი თეორიული მოძღვრებაა“ (ხახანაშვილი 1900: 50). როგორც ჩანს, გიორგი ლეონიძის აზრი არც შემდეგ გაუზიარებიათ. 1958 წელს გამოცემულ „მამუკა ბარათაშვილში“ გივი მიქაძე შენიშნავს: „აღნიშნული შრომა, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მამუკას ნაწერებიდან, რადგან ის წარმოადგენს ქართული ლექსის ბუნების შესწავლის პირველ ცდას“ (მიქაძე 1958: 45).

უფრო მოგვიანებით კი, აკაკი ხინთიბიძე აღნიშნავს: „ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში არ იქნა გაზიარებული გიორგი ლეონიძის აზრი — „ჭაშნიკი“ ძველი პოეტიკის რესტავრაციააო. სათაურის ფრაგმენტი — „პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ ძველთა ნათქვამთაგან“, როგორც მიუთითებენ, იმას უნდა ნიშ-



ნავდეს, რომ მამუკას საილუსტრაციო მასალა თავისი თხზულებებისათვის „ძველთა ნათქვამთაგან“ ამოუკრებია (აკაკი განერელია, გივი მიქაძე) თხზულების სათაურში ლექსების პოვნაზეა ლაპარაკი — „სწავლა ლექსის თქმისა და დასაწყისი პირველი წიგნისა ამის ჭაშნიკისა, პოვნილი“ ...და არა ლექსის თქმის სწავლის პოვნაზე. ჭაშნიკი ლექსებს ეწოდება და არა „სწავლასა“: „უნოდე წიგნსა ამას ჭაშნიკი ლექსთა სახელად“ (ბარათაშვილი 1981: 42).

აკაკი ხინთიბიძის აზრით, „პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ“ სტერეოტიპული ფრაზაა, რომლითაც შუა საუკუნეებში ნაწარმოების სიძველისა და კომპეტენტურობის ხაზგასმას ცდილობდნენ.

ამავე აზრს გამოთქვამს აკაკი განერელია, როდესაც „ქართულ კლასიკურ ლექსში“ ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიის მიმოხილვისას „ჭაშნიკზე“ და, საკუთრივ, მის სათაურზე მსჯელობს. „სათაური თითქოს მიუთითებს „ჭაშნიკის“ პროტოტიპზე ძველ ქართულ ლიტერატურაში. მაგრამ მამუკამდე ჩვენ არ ვიცნობთ პოეტიკის სახელმძღვანელოს და გამოთქმა — „პოვნილი ...ძველთა ნათქვამთაგან“ — უნდა ნიშნავდეს ავტორის მიერ მაგალითებისა და ნიმუშების დასახელებას უმთავრესად კლასიკური პოეზიიდან (ჩახრუხაძე, რუსთაველი) (განერელია 1953: 44).

აქვე უნდა ვახსენოთ ნინო დარბაისელის ნაშრომი „მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ ანუ „სწავლა ლექსის თქმისა“ და ევროპული ვერსიფიკაციული ტრაქტატები“, სადაც ავტორი რ. ბარამიძის აზრის გათვალისწინებით, შენიშნავს, რომ „პოვნა“ პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა ყოფილიყო გაგებული, შეეხებოდა დართულ საილუსტრაციო მასალებს და არა დასაწყისსა და „ტანს“ ლექსისა (დარბაისელი: 2).

წინასიტყვაობაში გიორგი ლეონიძე აღნიშნავს ვახტანგ მეექვსის დამსახურებასაც ქართული ლიტერატურის, სამართლის, ისტორიისა და გრამატიკის შესწავლის საქმეში, რის შემდეგაც უბრუნდება „ჭაშნიკს“ და ცდილობს მისი ორიგინალობის გარკვევას. ვარაუდობს, რომ მამუკა ბარათაშვილის ტექსტი ჰორაციუსის და არისტოტელეს ტრაქტატების გავლენას უნდა განიცდიდეს და არავითარ შემთხვევაში ბუალოს პოეტიკისა, თუ „რუსული სხოლასტიკისა“, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისინი შედარებით გვიან შეიქმნენ.

გიორგი ლეონიძის ეს შენიშვნა მეტად მნიშვნელოვანია. მანამდე ალ. ხახანაშვილი მიუთითებდა, რომ „ჭაშნიკი“ ჰორაციუსის და ბუალოს პოეტიკებს მოგვაგონებს. ლეონიძე კი, ცდილობს, ქართულ პოეტიკურ ტრაქტატს კუთვნილი ადგილი მიუჩინოს მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეში.

ყოველივე ზემოთ თქმულის მიუხედავად, მკვლევარი მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკას ისტორიული თვალსაზრისით უფრო ღირებულად მიიჩნევს, ვიდრე — ესთეტიკურით და ამის მიზეზად ასახელებს იმას, რომ ეს „დიდაქტიკური კოდექსი მაჩვენებელია, თუ ქართული პოეზია მეთვრამეტე საუკუნეში რა დაბლა მდგარა თეორიული გაგებით, როცა მისი პრაქტიკული ნიმუშები შედარებით მაღალი იყო“ (ლეონიძე 1920: VII).

თუმცა აკაკი განერელიას აზრით, მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, სწორედ ქართულ პოეზიაში განვითარებული მოვლენების თეორიული გამოძახილი იყო: „დრო იყო უკვე ხმარებული საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციისა, ისეთი სახელმძღვანელოს შექმნისა, რომელიც თანამედროვეებს გაურკვევედა ამა თუ იმ საზომის ბუნებას და დააკანონებდა მისი უშეცდომოდ ხმარების წესებს. ანალოგიური განძრახვის ანარეკლი მოიპოვება თვითონ მამუკას მთელ რიგ მითითებებში. მისი „ჭაშნიკი“ არის ვერსიფიკაციის სახელმძღვანელო, რომელიც ასწავლის საზომში სიტყვების ერთმანეთთან „შენწყობის“, „მუხლების“ შეხამებას სტროფში და ა.შ.“ (განერელია 1953: 43).

აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ „ჭაშნიკი“ შეიქმნა კლასიციზმის ეპოქაში და როგორც ირმა რატიანი აღნიშნავს, „მეთვრამეტე საუკუნეში შექმნილი ეს თეორიული ტრაქტატი თავისი არსით, თუ სტრუქტურით სქოლასტიკურ-დიდაქტიკურ ხასიათს ატარებს და სავსებით ესადაგება ნეოკლასიკურ ატმოსფეროს“ (რატიანი 2007: 20).

გიორგი ლეონიძე ხაზს უსვამს პოეტიკის რელიგიური ნიშნის მახასიათებელს და საინტერესოდ რაცხს, აღნიშნოს, „რომ ძველი ქართული პოეზია, რომელიც იყო გაგიჟებული შაირი ეროსის“ (ლეონიძე 1920 : VII), აღიარებს დიდაქტიკური „სამღთო“ პოეზიის უპირატესობას. ამას კი ქართული სამღვდელოებისა და მეფეების ძალდატანების შედეგად მიიჩნევს. გამოთქმული აზრის ნათელსაყოფად, მოჰყავს რამდენიმე ციტატა, მათ შორის:

„არჩილ მეფე: „ორი არის სიტყვის ცოდნა.  
სამღვდელო და საერო, სამღვდელოსა  
მცოდინარე, საეროსა მოერიო“.  
(ლეონიძე 1920: VII).

და „საერო პოეზია მისთვის მოიგონეს, „რომ ერისკაცნი უსწავლელნი და ცოდნა დაკლებულნი არ დარჩნენ და ამაზედ იხალისებდნენ და საჭაბუკოსა საქმესა ყურსა მიუპყრობდესო“, ამბობს ძველი პოეტი“ (ლეონიძე 1920: VIII).

წინასიტყვაობის შემდეგი ნაწილი უშუალოდ ტექსტის ანალიზს მოიცავს და მოკლედ ახასიათებს „ჭაშნიკის“ ვერსიფიკაციას, მას-

ში განხილული სალექსო ფორმებითურთ. მათ შორის: შაირს, გრძელ შაირს, მდენარს, წყობილ მრავალმუხლედს, იამბიკოს და ა.შ. აქვე მოჰყავს რამდენიმე სქემა, რათა უფრო ნათელი გახადოს მკითხველისთვის საკუთარი დაკვირვების შედეგი.

მიუხედავად გიორგი ლეონიძის დამსახურებისა ტექსტის კვლევის თვალსაზრისით, მართებულად შენიშნავს აკაკი განერელია, რომ მეტრიკის თვალსაზრისით, მამუკა ბარათაშვილის ეს ნაშრომი, ლიტერატურის ისტორიკოსების მიერ, შეუსწავლელია. მისი დაკვირვებით, „ჩვენი მწერლობის ისტორიკოსები „ჭაშნიკში“ ხედავდნენ უმთავრესად ნორმატიული პოეტიკის ნიმუშს და იგი მარტოდენ იდეოლოგიური მხრით აინტერესებდათ. ცნობილია, რომ „ჭაშნიკის“ ავტორის კლასიკურმა შეხედულებებმა საგრძნობი გავლენა იქონიეს მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაზე, განსაკუთრებით მის ემიგრანტულ ფრთაზე (მაგ., დავიტ გურამიშვილზე, რომლის მისტიკური ლაღადისი და ბიბლიური თემებისადმი ინტერესი ნაწილობრივ მამუკას თეორიულ შეხედულებათა საფუძველზეა აღმოცენებული) (განერელია 1953: 43).

გიორგი ლეონიძე „ჭაშნიკის“ ნაკლად მიიჩნევს იმას, რომ ეს პოეტიკური ტრაქტატი „ლექსის კეთებას აკანონებს, ნაცვლად იმისა, რომ პოეტმა აითვისოს გავლენები სამყაროს მოძალების, საკუთარი გრძნობით განიცადოს, გარდახსნას თავისი შეგნებით და რიტმით ამჟღავნოს“ (ლეონიძე 1920: XIII). ავტორი მამუკა ბარათაშვილის იდეალად პოეზიაში ასახელებს ჭკუას, რომელმაც არ იცის შთაგონება, გრძნობა და ფანტაზია. ამავე დროს, აღნიშნავს, რომ ტრაქტატში ყველაზე საინტერესო სიახლის თვალსაზრისით, არის ის ნაწილი, სადაც საუბარია „ლექსის საიდუმლოს დაცვაზე“. ორაზროვანი ფრაზებით მწერალს შეუძლია ძირითადი აზრის დაფარვა და გადახვეული გზებით სიარული, რაც, თავის მხრივ, ნაწარმოებს განსაკუთრებულ მშვენიერებას და სიდიადეს ანიჭებს.

ამასთან დაკავშირებით, აკაკი ხინთიბიძე მიუთითებს: „სწორედ შენიშნავენ, რომ ტრაქტატის ამ ადგილას გიორგი ლეონიძემ უფრო მეტი დაინახა, ვიდრე ეს ავტორს ჰქონდა ნაგულისხმევი. თუმცა 1920 წელს, როცა ეს სიტყვები დაინერა, ქართულ ლექსში მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნება მაღალ რანგში იყო ასული და სრულიად გასაგებია „ცისფერყანწელთა“ ორდენის წევრის ალტაცება XVIII საუკუნის პოეტიკურ ტრაქტატში „საიდუმლოს შენახვის“ აღმოჩენით“ (ბარათაშვილი 1981: 47).

გიორგი ლეონიძე უყურადღებოდ არ ტოვებს იმ ფაქტს, რომ „ჭაშნიკის“ ავტორი არ საუბრობს ეპოსზე, რაც „მაშინ საქართველოში თავის ზვიად დღეებს ათავებდა“ (ლეონიძე 1920: XIV).

მოცემულ საკითხზე მსჯელობისას, ალ. ხახანაშვილი შენიშნავს, რომ ეპოსთან ერთად, ბარათაშვილი დრამასაც უგულვებელყოფს, მაშინ, როცა, ევროპელები თანაბრად განიხილავენ ეპოსსაც, ლირიკასაც და დრამასაც. მკვლევარი თავიდანვე ხსნის ამ „ნაკლოვანების“ მიზეზს: „დრამაზეც არ ჩამოვადო ბაასი ამ ვახტანგ მეფის თანამედროვემ იმიტომ, რომ საქართველოში იმ დროს ჯერ არ იყო გავრცელებული გრამატიკული ნაწერები; რაც შეეხება ეპოსს, იქნება იმან განგებ სიჩუმედ გაიარა, რადგან არ ჰსურდა „თათრული“ გავლენის განმტკიცება, როგორც ზნეობის დამრღვეველი ნაწარმოებისა“ (ხახანაშვილი 1900: 51).

გიორგი ლეონიძე აღნიშნავს ასევე, რომ თავის პოეტიკაში მამუკა ბარათაშვილი, საკუთარი ლექსითი ნიმუშების გარდა, ჩაურთავს ვახტანგ მეფის, სულხან-საბა ორბელიანის და სხვათა ლექსებს, რომელთა შესამჩნევ გავლენასაც განიცდის იგი. აქვე მიუთითებს, რომ „ჭაშნიკი“ მამუკა ბარათაშვილის მწერლობის პირველ პერიოდს ეკუთვნის, რასაც ტექსტის „გაუჩაღბაობის“ და „ზოგან გაუგებრობის“ მიზეზად ასახელებს.

საბოლოოდ, ავტორი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ამ ტრაქტატის სახით, ხელთ გვაქვს არქაული პოეტიკა, რომლის შექმნის შემდეგ, ქართული ლექსი „მძლავრად დაიქნა, როგორც ფორმით, ისე ლირიკული გაქანებით“ (ლეონიძე 1920: XV).

გიორგი ლეონიძის აზრით, მამუკა ბარათაშვილი, თავისი პოეტიკით, მოდერნისტი, ნოვატორი იყო იმ ეპოქის, რომელშიც მოღვაწეობდა და არა ეპიგონი. ის ავტორის უდიდეს დამსახურებად მიიჩნევს, რომ მოცემული ტექსტი „პირველი ცდაა ქართული პოეზიის განკანონებისა“. მართალია, არ წარმოადგენს რაიმე ლირებულებას ახალი ქართული პოეზიისთვის, მაგრამ იბეჭდება, რათა პატივისცემის ღირსია ძველი საქართველოს ისტორიული, ლოგიკური თვითშემოქმედება.

როგორც კორნელი კეკელიძე შენიშნავს, „მეცნიერული კვლევა-ძიების საქმეში მარტო ის კი არ არის დასაფასებელი, თუ რა დადებითი შედეგი მიიღო მკვლევარმა, არამედ ისიც, რამდენად დაინტერესა მან სხვა მკვლევარი და რამდენად წარმართა შემდგომი კვლევისთვის. ამ მხრივ, გ. ლეონიძის საქმიანობა ფასდაუდებელია, რადგან ის მუდამ აღვიძებს მეცნიერულ აზრს და ეწევა წინ“ (კეკელიძე 1974 : 243).

მართლაც, ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ გიორგი ლეონიძის დაკვირვებანი საკვლევო სფეროს ირგვლივ, არ შემოიფარგლება მშრალი ინფორმაციულობით. ავტორი ცდილობს, ტექსტის ანალიზთან ერთად, მოგვანოდოს მისი წარმომავლობის, დანიშნულების და ლირებულების შესახებ საკუთარი ვერსიები, შეაფასოს ტექსტის როლი, წარსული

და თანამედროვე ეპოქების ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის სფეროში. რაც, კიდევ ერთხელ, ხაზს უსვამს გიორგი ლეონიძის, როგორც მეცნიერის დიდ დამსახურებას ქართული ლიტერატურის წინაშე.

**დამონებიანი:**

**ბარათაშვილი 1981:** ბარათაშვილი. სწავლა ლექსის თქმისა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.

**განერელია 1953:** განერელია ა. ქართული კლასიკური ლექსი. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1953.

**დარბაისელი:** დარბაისელი ნ. მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ ანუ „სწავლა ლექსის თქმისა“ და ევროპული ვერსიფიკაციული ტრაქტატები (ხელნაწერის სახით).

**კეკელიძე 1974:** კეკელიძე კ. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. თბ.: „მეცნიერება“, 1974.

**კოტინოვი 2000:** კოტინოვი ნ. გიორგი ლეონიძე 100. თბ.: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2000.

**ლეონიძე 1920:** ლეონიძე გ. ჭაშნიკი. მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა. თბ.: სამხედრო სამინისტროს სტამბა, 1920.

**მიქაძე 1958:** მიქაძე. მამუკა ბარათაშვილი (ცხოვრება და შემოქმედება). თბ.: „ცოდნა“, 1958.

**რატიანი 2007:** რატიანი ი. ჟანრის თეორია. თბ.: „უნივერსალი“, 2007.

**ხახანაშვილი 1900:** ხახანაშვილი. XVIII საუკუნის ქართული თეორია „ლექსთა-წყობა“. „მოამბე“, № 12. თბ.: 1900.

ხის სიმბოლიკა გიორგი ლეონიძის ლირიკაში  
(ოცნებები – ოლეზე)

ხის სიმბოლოური მნიშვნელობა მრავალფეროვანია, იგი უკავშირდება ნაყოფიერებას, ყვავილობას, ადამიანური ცხოვრების, დრო — ჟამის ცვალებადობას (გაზაფხული — ზაფხული, შემოდგომა ზამთარი).

თვითონ ხის აგებულება იძლევა საბაზს მისი სიმბოლოდ გადაზარებისა, ფესვები მიწის სიღრმეებში უდგას და კენწრო კი ზეცაში აქვს აწვდენილი, შემაერთებელია მიწისა და ცისა. როგორც რ. სირაძე აღნიშნავს: ხე – ჯვარსახოვანია, ვერტიკალი და ჰორიზონტალი გადაკვეთილია მის ტანში (სირაძე 2000: 190).

ქართველებისთვის ხეს წარმატობაშიც ჰქონდა სიმბოლოური დატვირთვა, მაგალითად ვაზი მითოსის ხანაში ღვთაებრივ მცენარედ ითვლებოდა, მას თაყვანს სცემდნენ.

სამეგრელოში კი დღესაც ცნობილია მუხის უძველესი სალოცავი ჭყონდიდი ანუ დიდი მუხა.

ხე — ქრისტიანობამ უფრო მაშტაბურად გადაიაზრა, ზოგიერთი მითოსური წარმოდგენა გააქრისტიანა და საკუთარიც დაამკვიდრა. ჯვარი — ქრისტიანობის მთავარი სიმბოლო ხისგან შეიქმნა. სამოთხეში ორი ხე ყვავდა ერთდროულად: ხე — ცნობადისა და ხე — სიცოცხლისა. ცნობადი ხის ნაყოფის გემოს ხილვამ დალუპა და სამოთხე დააკარგვინა პირველ ადამიანს, თუმცა შემდეგ ხემვე დაუბრუნა მას დაკარგული სამოთხე. იესო ქრისტეს ჯვარცმის საიდუმლოთი, მაცხოვარი გახდა: „სიკვდილისა სიკვდილითა დამთრგუნველი“.

სვეტიცხოველის აღმართვამდე თავდაპირველად იყო ხის ბოძები, ხისგან შეიქმნა სვეტიცხოველიც, ქრისტიანობის უდიდესი სასწაული საქართველოში.

ქართულ მწერლობაში ხეს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს, მწერალი თუ პოეტი არ დარჩენილა, რომ ხისთვის არ მიეძღვნა ერთი სტროფი მაინც. მოყოლებული მეოთხე საუკუნის „ნინოს ცხოვრებით“ და დამთავრებული XX საუკუნის მწერლობით: კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე...

ქართველებისთვის საყვარელ თუ საკულტო ხეებად: სვეტიცხოველი, ვაზი და მუხა რჩებოდა და რჩება.

გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში, პროზასა თუ პოეზიაში ხის სიმბოლიკას აშკარად გამოკვეთილი ადგილი უჭირავს.

მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ პოეტის ხესთან დამოკიდებულება უფრო მითოსური და წარმართულია, თუმცა ვფიქრობ, რომ „ლეონიდის ხეების“ პირველ სახე, პარადიგმა სვეტიცხოველია.

სანამ ლირიკაზე გადავიდოდე ორი სიტყვით პროზას შევეხები. პირველ რიგში კი „ნატვრის ხეს“.

ელიოზმა დიაკონის მიერ ნახსენებ უკვდავების, „ვეშა-წყაროს“ დალევაზე და ამით მარადიული სიცოცხლის მოპოვებაზე უარი განაცხადა, რად უნდოდა ასეთი სანყალი და ლატაკი სიცოცხლე? მას სხვა რამე სურდა და დაეძებდა კიდეც, ჯერ ოქროკვრცხას, შემდეგ ნათელთევზას, (ნათელი და ოქრო — ქრისტიანობის მთავარი ატრიბუტები), ბოლოს კი ჯადოსნურ, ნატვრის ხეს.

შუალამისას ტყეში თუ ცის გახსნას შეესწრება ელიოზი, მაშინ დაინახავს ტურფად აყვავებულ ჯადოსნურ ხეს. თუ იმ ხის ნაყოფი ხელ იგდო, ერთი გაკვნეცა და სილარიბე მაშინვე ჩამოშორდება. ნაყოფის გემოს ხილვა და ნატვრის ხე სამოთხეში არსებულ ხეებზე მიუთითებს, მისი იპოდიგმებია. ელიოზმა უკვდავება არ ისურვა (მაშინ ვეშა –წყაროს ძებნას დაიწყებდა), მას სხვა რამე სურდა — სილატაკის დაძლევა. მაგრამ როგორი მეოცნებედაც და „პოეტადაც“ ელიოზს ავტორი გვიხასიათებს, მისთვის მხოლოდ მატერიალური სიკეთე არ იქნებოდა მთავარი. იქნებ სილატაკის დაძლევის ძიება რწმენის, „რალაც სხვის“ ძიების ტოლფასი იყო? ერთ ზამთარსაც გაფიჩხული ელიოზი ტყიდან ჩამოასვენეს. ნატვრის ხის ძიებაში გაყინულიყო.

მართლაც ულამაზესი ხე ამოერჩია ელიოზს, ყინვისაგან ათასნაირი ჯინჯილები, არშიებით და რუშებით მორთული. ელიოზმა ნამდვილად იპოვა თავის ოცნების ხე და რადგან მისი ბედნიერება, „სიმდიდრე“ და „სილატაკის ჩამოცილება“ რეალურ, მკაცრ სამყაროში შეუძლებელი იყო ელიოზი მოკვდა. თუმცა აიხდინა ოცნება: მარადიულ, ამ ქვეყნიურ სიცოცხლეზე უარის თქმით და ნატვრის ხის ნაყოფის გასინჯვით, იგი სულიერ მარადიულობას, სიმდიდრეს ეზიარა, ამქვეყნიური სილატაკე დაძლია, მოიშორა.

„ცხოვრების ხის“ თავისებური ასახვაა მოთხრობაში; „ცხოვრება ესტატე ლაფაჩისა“, გონებამიბნედილი ესტატეს ხილვები აქვს; ტბის პირად ხე წარმოესახება, თეთრად გადაფოთილი, თეთრი ფრინველებითა და ბავშვებით დახუნძლული. (ლეონიძე 1990: 34) ლირიკაში ხისადმი მიძღვნილ საგალობლად შეიძლება ჩაითვალოს გიორგი ლეონიძის „ოლე“, რომელსაც მკვლევართა უმრავლესობა მწერლის ავტოპორტრეტად მიიჩნევს, ოთარ ჩხეიძე წერს; „მის არსებაში, ერთი ერთადერთი, გაუნელებელი და განუყრელი განცდით იგი მარტოობისა, განცდით უდიდესი, ოლეობისა“ (ჩხეიძე 2001: 459).

ოლე მარტო ხეა საჩრდილობლად დატოვებული, ალბათ ამ მარტობის გამო თუ ადარებენ პოეტს.

ლეონიძე ოლეს სახრჩობელას ადარებს, არწივს ფრთებ მომსხვრეულს. ფრთები — ძლიერების სიმბოლო, ამქვეყნიური რეალობისგან გაქცევის საშუალება, რეალურისაგან ირეალურში გადასვლის გზა. ფრთები მომსხვრეულია, დარჩენილია მხოლოდ მატერიალური, ამქვეყნიური.

ოლე რაშია, მინას მიჭედილი — რაში თავდავინყების, უსასრულობის, თავისუფლების და ქროლვის სიმბოლო, მიჭედილ — დატყვევებულია. ოლე პარტახია, ნამეხარია.

ოლე არ უნდა იყოს მხოლოდ ავტორის ავტოპორტრეტი, იგი ლეონიძის დროინდელი საქართველოცაა, „ხე ბრუნდე“ და „ხე მართალი“ — ისტორიის, დროის ბრუნვაში ქერქვახდილი და შიგნიდან გამომწვარ — გამოლადრული. მომსხვრეულ ფრთებიანი არწივი ვაჟას დაჭრილი არწივია, საქართველოა.

ოლეს სიმარტოვე საქართველოს სიმარტოვეა, მარტოდ დარჩენილი სისხლიანი კომუნიზმის წინაშე — როგორც ოლე მეხის წინაშე.

საგულისხმოა, რომ პოეტი ოლეს ბალღამის და ცრემლის სვეტს უწოდებს. სვეტი ქართველთა ცნობიერებაში სვეტიცხოველთან არის გაიგივებული, ამიტომ ეს სახე მძაფრ განცდებს ინვესს, სვეტიცხოვლობა ცრემლად არის გარდასახული.

ოლეს მუდმივი მოლოდინი, მუდმივი გულის ტკივილი ბაზალეთის ტბის ქვეშ, აკვანში მნოლიარე (აკვანიც ხომ ხისაა) ილიასეული გმირის მოლოდინია.

ოლეს „ოქროს თავი“ ცისკენ იყურება. ოქრო — ღვთაებრიობის, ბრწყინვალეების სიმბოლო. ცისკენ სწრაფვა, ზეაღსვლა, ზრდა მინიდან ზეცისაკენ — ხეების თვისება და ქრისტიანული რელიგიის მიხედვით ადამიანების მონოდება, დანიშნულებაა.

ლექსის მეხუთე ნაწილი პოეტის მიერ ოლეს იმქვეყნიურობაში ხილვაა, პოეტის ოცნებაა, ოცნება — ოლეზე.

ოლეს ცაში წასაყვანად ზეციური კიბე ჩამოეშვება. კიბე „მსოფლიო ხის“ ერთგვარი ანალოგიაა, რომლის კენწეროც ცას ებჯინება, ხოლო ფესვები ქვესკნელშია ჩაზრდილი.

კიბე ასევე ქრისტიანული სიმბოლოცაა, ღვთისმშობლის ერთ ერთი სიმბოლური სახე. ასევე იაკობის სიზმარისეული კიბე. „მიჰქრის ცაში წასაყვანად/ აკიბული კიბე, დააყრიან ტოროლები ატლასებს და დიბებს“. დიბა — ატლასები ზღაპრული სამყაროა, ზღაპრების — დიდებულების და ბრწყინვალეების გამომხატველი.

პოეტის ზმანებაში ოლე ზეცად იჭრება, მზე გულზე იკრავს, („მზე დედაა ჩემი...“) ფესვებს უკოცნის, ვარსკვლავები თავს ევლებიან, სალამურს აკვრევიანებენ, ნუგეშს სცემენ... ლექსის ეს



მომენტი საოცრად ჰგავს „ნმ. ნინოს ცხოვრებიდან“ სვეტიცხოვლის აღმართვის და პატიოსანი ჯვრის ეპიზოდს

სვეტიცხოვლის „ცეცხლისსახეობა“ ლეონიდის პოეტური ხედვით ოლესთვის მზის კოცნაა.

სვეტიცხოველი ქართულმა მწერლობამ საქართველოს სულად გაიაზრა. „ოლეს“ ავტორის თანამედროვეობაში საქართველოს სული, სვეტიცხოველი ნამეხარი გამხდარა...

ნამეხარი მარტო ხე (სამშობლო) ოცნებებში სვეტიცხოველია, რეალობაში ბაღმის და ცრემლის სვეტი. სვეტიცხოველობა მოაკლდა პოეტის დროინდელ ოლეს.

ზმანება მთავრდება, პოეტს კვლავ აგონდება ღიახეზე მდგარი მარტო ხე, დახლეჩილი შრეებად და კეცებად. ეს შრეები დაქუცმაცებაა და გათითოკაცებაა, ოდითგანვე რომ მოსდგამს ქართველობას. თუ „ოლეს“ გავიაზრებთ, როგორც ავტორის ავტოპორტრეტს, რას უნდა ნიშნავდეს ეს შრეები? ვფიქრობ, ამ ლექსში უფრო მეტი განცდები და შეგრძნებებია, ვიდრე ვინრო პიროვნული მარტოობა. ოლეს ასპარეზი უფრო ფართოა, ამიტომაც ოლე გენიალური.

„ყორნისაგან ჩაყეფილია“ ქვეყანა, ცხადია, ყორანში ვინ მოიაზრება. ვაჟა-ფშაველა: „არნივი ვნახე დაჭრილი (ლეონიდის ფრთებ მომსხვრეული ოლე) ყვავ — ყორნებს (ყორნისაგან ჩაყეფილი) ეომებოდა“. ვაჟას დაჭრილი არნივი ლეონიდის ნამეხარი ოლეა.

თუ ლექსის დასაწყისში ოლე მომსხვრეულფრთებიან არნივს ემსგავსება, ლექსის ბოლოსკენ ეს ფრთები უკვე განყვეტილია, განყვეტილია პოეტის მოთმინებაც, იგი მიმართავს ოლეს; „რაშო მინას მიჭედილო, / გასჭერ, აიქროლე“. ეს მოწოდებაა ქმედების, ილიასეული მჩქეფარე თერგის მოწონება და მდუმარე, უმოქმედო მყინვარწვევრის სიძულვილია.

პოეტის ოცნებები გრძელდება, მას სურს მარტო ხე ოლე ღიახევის რძიან ქაფში ტივად შემოცურდეს. მდინარის წყალი, რძე განწმენდის, შეცვლის, ინიციაციის ერთ ერთი საშუალება იყო მითებსა და ზღაპრებში. ლეონიდეს მარტო ხის ასეთი გარდასახვა სურს. მისი ოცნებაა პარტახი, ნამეხარი მარტო ხე დედაბოძად, ხეთა წინამძღვრად იქცეს.

ასეთია პოეტის სურვილი, ოცნება ოლეზე, ოცნება მომავლის საქართველოზე.

ლექსი კათარზისით მთავრდება; ნამეხარი, ტყავდამსკდარი, დამდნარძვლებიანი ოლე, ლექსის დასასრულს ქართველთათვის უწმინდეს დედაბოძად გარდაისახება. ლექსის მეხუთე ნაწილში, ავტორის (თუ ოლეს?) ოცნების ახდენის რეალიზებაა მოცემული.

ლექსი „ოლე“ შვიდი ნაწილისაგან შედგება. პირველ ნაწილში 20 ტაეპია, დასაწყისში ვხვდებით ჰეტეროსილაბიზმს 8:6:2:2:4, შემდეგ კი იზოსილაბიზმს — 6 მარცვლიანი და 8 მარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობით. მარცვალთა ასეთი გადანაწილებით ავტორი თითქოს ხის აღნაგობის ილუზიას ქმნის: ფესვი განიერი, ტანი ვიწრო და ფართო ვარჯი — სნორტოტოვანი (8:6 — ფესვი, 2:2:4 — ტანი, 8:6:8:6:6... ვარჯი.) ლექსის პირველ ნაწილში ვხვდებით როგორც თანაბარმარცვლიან რითმებს, ისე არათანაბარმარცვლიანებსაც. არის ასონანსის შემთხვევებიც. რითმა ტერნარულია (abab). ლექსის ამ მონაკვეთში ერთად — ერთი არაიდენტური „სარიტმო წყვილია“; „სახრჩობელა — ჰგევხარ“, ასეთი დისონანსური რითმა სწორედ, რომ სიტყვა „სახრჩობელას“ შესაფერისია. „აიქროლე — ოლე“ შეთავსებული რითმაა და ოლეს ზეცისკენ სწრაფვის, ქროლვის წინასახეა, არქეტიპია.

„ოლეს“ მეორე ნაწილში 24 ტაეპია, თუ ლექსის წინა მონაკვეთში მარცვალთა რაოდენობა დაბლიდან (მცირედან) — მაღლისკენ (გაზრდისკენ) მიდის, აქ პირიქით მაღლიდან — დაბლისკენ. შინაარსობრივი ხაზიც ზემოდან ქვემოთ მიმავალია, ვარჯიდან — ფესვებისკენ, ზეციდან — მიწისკენ. ამიტომაცაა აქ ამდენი ნაჯახების ლანდება, გრიგალების დაჯახება, მოთხრა თუ ყინვა.

დასაწყისში რითმა მოსაზღვრე და შეთავსებულია (ნაჯახები — დამჯახები), შემდეგ კი არაიდენტური რითმების ზღვა მოდის. ეს მონაკვეთი ასე სრულდება 6:4:4:4:2 — ბოლოს „მარტოხეო ოლე“ — ლექსის რიტმი ვარჯიდან ფესვებშია ჩაღწეული!

ლექსის მესამე ნაწილში რიტმულად სიმშვიდეა, 8 და 6 მარცვლიანი ტაეპები მონაცვლეობს. რითმა აქ ტერნარულია (abab) და გვხვდება მოსაზღვრე რითმაც.

მეოთხე და მეხუთე მონაკვეთში იგივე იგივე სურათია: 8 და 6 მარცვლიანი სტრიქონები ცვლიან ერთმანეთს, რითმა არაიდენტურია.

ლექსის მეექვსე ნაწილში ასეთი შემთხვევა გვაქვს: 2:2:4:6:8:6:8:6:8:6, მიწიდან ზეცისკენ, თუმცა შინაარსობრივად ოლე ისევ მარტოობის შხამით არის მოწამლული, ალბათ ასეც უნდა იყოს ზეალსვლა, გარდასახვა ხომ ტანჯვის, დაცემის გზით ხორციელდება.

„ოლეს“ მეშვიდე ნაწილი ოთხმარცვლიანი და ორმარცვლიანი ტაეპების მონაცვლეობაა, ლექსი ორმარცვლიანი „ოლეთი“ მთავრდება.

ხის საქართველოს სახე-სიმბოლოდ წარმოდგენა ლეონიძის ლირიკაში გრძელდება. ლექსში „ტყე ეცემოდა“ საქართველო ტყედ არის მოაზრებული, რომელიც უამრავი ხეებისგან შედგება, ეს ხეები კი ქართველი ვაჟკაცებია, რომლებსაც „კაპასი ცული“ ჰკვეთს.

პოეტი ხის შეგრძნებებს აადამიანურებს: „დიდი ხერხის ქვეშ ხემ შეიკვნესა“, ხის ჭრილის კვნესად გარდაქმნა, განსაკუთრებული პოეტური ხედვაა, ვაჟასეული ხედვა.

„ვაჟკაცი ხე“ — მუხაა, რომელსაც ფესვები მიწის სიღრმეში გაუდგამს, ხოლო ვარჯი ზეცას მიუწვდომია. ერთგვარი გამტარია, ლიმინალური ხიდია ამქვეყნიურ რეალობასა (მიწას) და იმქვეყნიურ ირეალობას (ზეცას) შორის.

ლეონიდის მუხა „თავნისლიანია“, თავზე მოხვეული ნისლი კი ვიზუალურად შარავანდთან ასოცირდება. ტყე კაცურად, ადამიანურად ქვითინებდა და ფესვში „მადლი ციური“ უშრებოდა, საქართველოს მიწის სიღრმეებიდან (ისტორიიდან, წარსულიდან) შეწოვილი მადლით მუხა იზრდებოდა, ვაჟკაცდებოდა, „მუხდებოდა“.

ამ მადლის ამოშრობა, ფესვების მიწიდან ამოყრა, ქვეყნის ბედ-ილბალს უკავშირდება. მშობლიურ მიწისგან მოშორება, ხომ წარსულთან მონყვეტას ნიშნავს.

ტყეს გვირგვინიც ქონია, „ოქროს წვიმებით გადანვიმული“. „თავნისლიანობა“, „ოქრო“, „გვირგვინი“ — მონამეთა შარავანდედს უნდა გულისხმობდეს.

ლექსის დასაწყისში თუ პოეტი, მხოლოდ ჩვეულებრივ ტყეზე და ხეებზე წერს და შესაძლოა, მათ უკან რაიმე აზრი არც იგულისხმებოდეს, ლექსში მხოლოდ ტყეების გაჩეხვით გამონვეული სევდა იყოს ნაჩვენები, ლექსის დასასრულს ავტორი უკვე ამკარად აღნიშნავს, რომ სამშობლოს მიწის ნიაღში მუხის ფესვები არ გახმება, მოკვეთილი ხეების ადგილას უკეთესი ხეები, უკეთესი ვაჟკაცები დაიზრდებიან (შედ. „კიდევაც დაიზრდებიან ალგეთს ლეკვები მგლისანი...“).

საინტერესოა ლექსის დასაწყისი: მრავალწერტილი და „აი, კაპასმა ცულმა იელვა“ — გარდა იმისა, რომ ასეთი დასაწყისი ექსპრესიულია, მკითხველი პირდაპირ ყოველგვარი შესავლის გარეშე ეჯახება მწარე სინამდვილეს, ეს მრავალწერტილი ლექსში გამოცემული ამბის წინა ისტორიასაც გულისხმობს, რომლის გამოცემაც ავტორს არ გაუხდია საჭიროდ.

ლექსი „პატარძლეული“ ოთხ კატრენიანი ლექსია, საინტერესოა მისი ტრენარული რითმა. ყოველი სტროფის მეორე ტაეპის ბოლო სიტყვა ომონიმური რითმით ერთმეება ერთმანეთს: „პატარძლეული — გადარწეული“, „ათასწლეული — გადაქცეული“, „განძეული — არ-დალეული“, „ათასეული — პატარძლეული“, ყოველთვის გართმულია სიტყვის ნაწილი: ეული — რაც ავტორის ეულობის გამომხატველია.

სტრიქონთა მარცვლიანობა იზოსილაბურია, ყველა ტაეპი ათ მარცვლიანია.

მეორე სტროფში სიბერისგან გადაქცეული დიდი ფშატის ხე იწონებს თავს, მესამე სტროფი ისევ ამ ფშატის ხეს ეძღვნება, რომლის ფესვებშიც პოეტს ხალხის მზის ოქრო (ღვთაებრიობის სიმბოლო) და განძეული (სულიერი საზრდო, რწმენა) უხილვია.

ფესვები ისტორიაა, საქართველოს წარსულია, ამ ფესვებში კომუნიზმის ეპოქაში პოეტს რწმენის სიმბოლოები წარმოუსახავს.

ლექსში „ბარათაშვილის წმინდა არაგვო“, პოეტის ოცნება მოხუცი ვერხვის ტოტის ქროლვას ედრება. ასე იწყება ლექსი და ბარათაშვილისეულ განწყობას ამკვიდრებს. ეს მონაკვეთი ხუთმარცვლიანი სტრიქონებისგან შედგება. ვერხვის ფოთოლთა ნელი შრიალი გალაკტიონისათვის შორეული ზღაპრის მოგონებაა, ვაჟასთვის კი მწარე სიმარტოვის შეძახილი. ვაჟას „ვერხვში“ — ვერხვი მარტოობისაგან თავის დაღწევაზე ოცნებობს, თავისნაირებთან ყოფნაზე. ვაჟას ვერხვი ლეონიძის ოლეა, ოლეს ეულობაა. პოეტის ოცნება კი მარტოობისგან განშორებაა, „მარტოხეობის“ დაძლევაა, ამიტომ წააგავს მისი ოცნება ვერხვის ფოთოლთა შრიას. ბარათაშვილიც ხომ სულით ობლობით იტანჯებოდა, ამიტომაც დაიწყო ბარათაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი გიორგი ლეონიძემ საკუთარი ობლობიდან თავისდაღწევის ოცნებით.

შთამბეჭდავია ლეონიძის ლექსი „შავი ზღვის პირს შავი მუხა“, მუხა შავია, ოლესავით მარტოა და თანაც შავი ზღვის პირას შრიალებს. შავი ფერი ძალზე გამოკვეთილია და რა თქმა უნდა სევდას, დეპრესიას და ნალველს გამოხატავს. შავი ზღვის პირას მდგარი შავი მუხა საქართველოა, პოეტი მარტოდ მდგარ მუხას „ტყეთა ნარჩენს“ უწოდებს, ადრე ტყე ყოფილა, მრავალი ხე (შედ. „ტყე ეცემოდა“), ახლა მხოლოდ ერთი მუხალა დგას. პოეტის სამშობლოს მსგავსად — ოდესღაც „ნიკოფსიიდან — დარუბანდამდე“ გადაჭიმული საქართველოდან მხოლოდ სულ მცირე ნაწილია შემორჩა, როგორც უსიერი ტყიდან — შავი მუხა. თუმცა პოეტის თქმით, მთელი ტყე ამ მუხაში შრიალებს.

ამ ლექსის მეორე ნაწილში ავტორს იდუმალების ესთეტიკა შემოაქვს და ბოლომდე ამოხსნის საშუალებას არ იძლევა.

ლექსში „ბევრჯერ მოვწურავთ მნიფე ბრონეულს“ ქართლის ტრაგიკული ბედია დახატული. რომელსაც აბჯარაცმულს და ჯვარცმულს რა აღარ მოუნია (ასო ბგერა ჯ-ს ამდენჯერ გამოყენება იმ ჯვარზე მიუთითებს, რომელსაც საქართველო ატარებს.) პოეტი წერს, რომ ქართველები: „ბევრჯერ მოვწურავთ მნიფე ბრონეულს, / კვლავაც შევტყორცნით ცაში ოცნებას“. ბრონეულის წვენი ქრისტიანობაში იწვევს მონამეთა სისხლის ასოციაციას (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 44), ბრონეულის მონურვა თავისთავად მისი წვენის გამონურვას გულისხმობს. პოეტი მონამეთა სისხლის დათხევას მოელის მომავალშიც, საქართველოს ბედი

ხომ ასეთია, მას ყოველი ეპოქა ძვირფას სისხლს სთხოვს. ლექსში ჩვიდმეტი ტაეპია, ჰეტეროსილაბური საზომით: 10:3:2:5:5:5:10:5:5:3:7:10:10:10:10:10:10, ეს ლექსიც მეტრულად ლეონიდის მომდევნო „ხეა“, ფესვით — 10, ტანით — 5:5:5:10:5:5:3:7 და სწორტოტოვანი ვარჯით: 10:10:10:10:10:10. ფესვი და ვარჯი ერთნაირია, ტოლია. ხის მსგავსად ცას მიემართება, აქ ვერტიკალი ჰორიზონტალს სჯაბნის.

ხე პოეტისთვის ცოცხალი არსებაა, იგი თუთისგანაა გაზრდილი, თუთის ხიდან ჩამოვარდნილი დაკენკილი ნაყოფი, პოეტისთვის სხივის ჩამოვარდნაა („დილა კრწანისის ბაღში“).

ქართლად გიორგი ლეონიძე ხშირად მთელ საქართველოს მოიხსენიებს, ამიტომ ლექსი „ქართლის ბაღი“ — ძალზე საინტერესოა. ბაღი ძველთაგანვე იდეალური სამყაროს, კოსმიური ნესრიგისა და ჰარმონიის მინიერი განსხეულებაა. (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 37)

ეს არის დაკარგული და ხელახლა აღმოჩენილი სამოთხე. ბაღი ამავე დროს ცნობიერის სიმბოლოცაა, რომელიც უკავშირდება ტყეს როგორც არაცნობიერს (ოკეანე და კუნძული).

ქართულ მწერლობაში ბაღის საინტერესო სახეები გვაქვს, ბესიკის „სევდის ბაღი“ თუ ოთარ ჭილაძის „დარიაჩანგის ბაღი“ (გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა). ლეონიდის ბაღში იაგუნდი წვიმს და სურნელება დაქრის. ამ ბაღში ვაშლის ხის ყვავილი მშვენიერი ქალის სახეა, ვაშლი ქალური სანყისია, (ვაშლის ყვავილი ხომ ყმანვილი ქალის სილამაზეს განასახიერებს აგრეთვე ჯონ გოლსურთის მოთხრობაში „ვაშლის ყვავილობა“), ხოლო ალვის ხე საქორწინოდ მორთული სიძეა, ალვა — ვაჟური სანყისია.

პოეტის თვალთახედვით ატამი — აკვანში ახლად გაღვიძებული ტურფა ყმანვილია. აქვე თუთაცაა, რა თქმა უნდა თეთრი (ლეონიდის ბაღში არაფერი არ არის მუქი, აქ შავის ადგილი არ არის).

ვაზი ვარსკვლავჩახვეულია, შინდის ლალები, მარწყვის ლალები, ბროწეულის თონის ნაკვერჩხლები... პოეტი ისე აღწერს ამ მშვენიერ ბაღს, თითქოს უამრავ ძვირფას ქვას მოეყაროს ერთად თავი. ეს ნამდვილი ფერწერაა, ულამაზესი საქართველოსი, სადაც ბაღშიც კი ოჯახური სანყისი იკვეთება; ალვა — მამა, ვაშლი — დედა, შვილი — ატამი. (რვა მარცვლიანი სტრიქონები, 10 კატრენი, არათანაბარ მარცვლიანი, არაიდენტური.)

გიორგი ლეონიდისთვის ქალის სიყვარულის წარმავლობაც კი ხეს უკავშირდება, პოეტის ხედვით სიყვარულიც ისე გაიპარება, როგორც ქლიავი მწიფდება ადრე და უცებ მოილევა ხოლმე. („გაიპარა ქლიავი“.)

ლექსში „სიზმარი“, ლეონიძე ზმანებაში ხეს იხილავს, რომელსაც შარავანდი ჰშვენის. (შედ. „ტყე ეცემოდა“). აქ ხე პირვანდელი სვეტიცხოველია — რომლისგან ღვთაებრივი აკვნებიც ითლებოდა გმირებისთვის, ამ ხისგანვე გამოთლილა კუბოებიც. გმირებს სამშობლო (ლეონიძის სიზმარისეული ხე) ბადებს და სამშობლო ხდება მათი დაღუპვის მიზეზიც.

გიორგი ლეონიძის ლირიკაში ხშირად ხე სახრჩობელადაც არის წარმოსახული, უარყოფითად არის გააზრებული. ყოველი ხის არქეტიპი, ცნობადის ხე გახდა ადამიანის დაღუპვის, სამოთხიდან გამოძევების მიზეზი (*გრიგოლ ნოსელის მსჯელობით, ბიბლიაში ვკითხულობთ, რომ ორივე ხე — „ხე ცხოვრებისა“ და „ხე ცნობადისა“ — არსებობდა სამოთხის ცენტრში. როგორ შეიძლება ერთ ცენტრში, ერთ წერტილში ერთდროულად არსებობდეს ორი ხე? თან, როდესაც „ცხოვრების ხის“ ნაყოფი არის ცხოვრება., „ცნობადის ხისა“ კი სიკვდილი. გრიგოლ ნოსელი განმარტავს, რომ ეს მოჩვენებითი წინააღმდეგობა დაირღვევა, თუ ამ საკითხის არსს ჩვენვდებით. როდესაც „ცხოვრების ხე“ ჰყვავდა და გამოიღებდა ნაყოფს, „ცნობადი ხე“ მაშინ პოტენციურად არსებობდა, ხოლო როდესაც ადამიანმა ისურვა სხვა ნაყოფი, „ცხოვრების ხე“ გაქრა და სამოთხის თავისუფალი ცენტრი დაიკავა „ცნობადმა ხემ“. აქედან გამომდინარე ხის სახრჩობელად გააზრება გასაგებია).*

ხშირად პოეტი ხეში საყვარელი ადამიანის სულს ხედავს გადასულს, ეს მისი მითოსური რწმენაა. მაგალითად ლექსი: „ესენინი“: „ახლაც, არყის ხეს, სადაც შევხედავ// ხელს გადავხევევ და შენა მგონიხარ... / და მჯერა მარტი თოვლს რომ შეხვეტავს,/ ამწვანებულ ხედ ისევ მოგვიხვალ!“.

ხე — პოეტის შემოქმედებაში ისეა ფესვებ გადაგმული, რომ პოეტის მეტყველებაშიც გადასულა. მაგალითად; „გული დარგული“, (ივრის პირად), „მოხეხილი სიტყვის ლანანი“ (ახალი მინდვრის სიმღერა), „იქიდან ლექსი ამორხეულა“ (ფრაგმენტი), „შენ დამიმინიფე სიტყვები“ (კახეთი) და სხვა.

ზოგადად შეიძლება ითქვას, რომ გიორგი ლეონიძის ლირიკაში ხის სიმბოლური გააზრება შემდეგნაირია:

- ხე — სვეტიცხოველი
- ხე — სამოთხის, ცხოვრების ხე
- ხე — საქართველო
- ხე — სახრჩობელა (კუბო)
- ხე — მითოსური წარმოდგენა
- ხე — ვაჟკაცი
- ხე — ქალური (ვაჟური, ოჯახური) სანყისი
- ხე — მშობელი
- ხე — ბავშვობის მოგონება.

და ბოლოს გიორგი ლეონიძის ერთი ნერილი „ქართული სახე-  
ლები“, რომელიც „ლიტერატურულ გაზეთში“ დაიბეჭდა, პოეტი  
წუხს იმაზე რომ მომრავლდა უცხოური, არა ქართული სახელები  
და ძირძველი სახელები დაიკარგა. ამიტომ საკუთარ სიას აქვეყ-  
ნებს, სადაც ქალის სახელებად ვკითხულობთ; ალვა, ატმურა,  
ბრონეულა, იასამანი, ჩინარი... ვაჟის სახელი; გულაბი.. (ლეონიძე  
2000: 513)

#### **დამონეგანი:**

**აბზიანიძე, ელაშვილი 2006:** აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა  
ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ტომი I. თბ.: „ბაკმი“, 2006.

**ლეონიძე 1980:** ლეონიძე გ. ლექსები, პოემები. თბილისი: „მერანი“, 1980.

**ლეონიძე 1990:** ლეონიძე გ. ნატვრის ხე. თბ.: „მერანი“, 1990.

**ლეონიძე 2000:** ორჯონიკიძე ი. (რედაქტორი). გიორგი ლეონიძე. თბილისი:  
ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა  
„ლიტერატურის მატთანე“, 2000.

**ნესმელოვი 1887:** Несмелов В. Догматическая система Григория Нисского.  
Казань: 1887.

**სირაძე 2000:** სირაძე რ. ქართული კულტურის საფუძვლები. თბ.: თბილისის  
უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

**შანიძე 1979:** შანიძე მ. (რედაქტორი). შატბერდის კრებული X საუკუნისა. თბ.:  
„მეცნიერება“, 1979.

**ჩხეიძე 2001:** ჩხეიძე (რედაქტორი). გიორგი ლეონიძე. თბ.: „საარი“, 2001.

### „მოდავრიშე თვალები“ (ელის)“

გიორგი ლეონიძე ქართული პოეტური სიტყვის ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური ოსტატია. ის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია სიყვარულის თემას: „სიყვარულო შენ გეკუთვნის ჩემი ქნარი, ჩემი ბაგე — მზის დასვლისას ქება მითხარ, ცისკრად ისევ მაგუშაგე“, — წერს „სიყვარულის ბადეში“ გახვეული პოეტი („სიყვარული“. 1916 წელი). თავის სატრფიალო ლირიკაში, როგორც ამას გურამ ასათიანიც მიუთითებს, პოეტი უპირატესობას ანიჭებს პათეტიკურ კილოს, დაუოკებელი ვნების, ექსტაზის გამოსახატავად. აქ ხშირად იგრძნობა მწვავე ტკივილი და წრფელი სევდაც, მაგრამ სიყვარული გიორგი ლეონიძეს მაინც წარმოდგენილი აქვს, როგორც უდიდესი ამქვეყნიური ბედნიერება, რომელსაც მეტი სინათლე და შუქი შეაქვს თვით სინამდვილის განცდაში.

„შუქით ივსება ჩემთვის ქვეყანა  
როცა ჩემთან ხარ სახემცინარი“.  
(ლეონიძე 2000: 95)

„ლეონიძის პოეტური სახე თითქოს შინაგან შუქს გამოსცემს იმ ძვირფასი ქვების მსგავსად, რომლებითაც იგი ხშირად რთავს ქართულ ლექსს. სიყვარული, ჭაბუკური ნდომა და გატაცება მისი შთაგონების მთავარი წყაროა. და აი ამ შთაგონების შუქზე მას მთელი ქვეყანა, სინამდვილის ყოველი საგანი განსაკუთრებული ელფერით წარმოუდგება. თითქოს თავისი პირველქმნილი ელვარება აქვთ დაბრუნებული ძველი ქართული პოეზიიდან ნასესხებ ძვირფას თვლებს: ლალსა და საფირონს, მარგალიტის ცრემლებსა და ტყუპ იაგუნდს“ (ასათიანი 2001: 141).

„აქ ვარსკვლავი ნათობს ორი, როგორც ორი მარგალიტი,  
დღეს ვერ მათრობს ვერც ია და ოლეანდრა ალისფერი,  
დღეს ეგ თვალი მადავრიშებს  
ამეთვისტო ლალისფერი“.  
(ლეონიძე 2000: 94)

ამ ეპითეტებით ამკობს პოეტი სატრფოს — ელენე ლორთქიფანიძეს. პოეტური სახეების დღესასწაულებრივი ფერადოვნება, მკვეთრი და კაშკაშა საღებავები მისი მხატვრული სპეციფიკის თავისებურებაა.

1916-1917 წლებში პოეტს ერთი გოგონა უყვარდა. „ხილულ ღვთაებად მოვლინებული“, „სახენარმტაცი, ყვავილოვანი“ —



ლეელი ლორთქიფანიძე, მაგრამ, სამწუხაროდ, ლეელი ჯერ გაუთხოვდა პოეტს, შემდეგ კი ცოტა ხანში თავი მოიკლა... „ამ ამბავმა გოგლას უდიდესი, ენით გამოუთქმელი მწუხარება მიაყენა. სანყალი გოგლა, სიბერეშიც გაიხსენებდა ხოლმე ლელის და ნალვლიან ფიქრს მიეცემოდაო“ — იგონებს მასზე ვეფხო აკობაშვილი (<http://gogla.edu.ge/masze/2.htm>).

იორგი ლეონიძემ 1917 წელს ორი ლექსი უძღვნა ელენე ლორთქიფანიძის ხსოვნას. მასვე ეძღვნება ასევე უმშვენიერესი ლექსები ლეონიძის პოეზიიდან: „მოდავრიშე თვალები“ (ელის), „ღამის ჩვენება“, „სიყვარული“, „რად“, „ქალს“.

ერის ფრომის აზრით, „ადამიანი ნებისმიერ ასაკში, ნებისმიერ საზოგადოებაში დგას ერთი და იმავე პრობლემის წინაშე, როგორ დააღწიოს თავი იზოლირებულ მდგომარეობას, როგორ მიაღწიოს ერთობას, როგორ გასცდეს პირადი ცხოვრების ჩარჩოებს და ჰპოვოს სრული ჰარმონია“ (ფრომი 1991: 232). იზოლირებული მდგომარეობიდან თავის დაღწევის ერთ-ერთ ეფექტურ საშუალებად ფრომი სიყვარულს მიიჩნევს.

მართლაც, გიორგი ლეონიძე საკუთარი არსებობის საზრისს ქაბუკობისას ლეელი ლორთქიფანიძის სიყვარულით ხსნის, რომლითაც ცდილობს, მიაღწიოს ერთობას და, როგორც ფრომი აღნიშნავს, ჰპოვოს სულიერი ჰარმონია.

„ღამის ჩვენებაში“ შუალამისას აივანზე მჯდარი გადაღლილი პოეტი, ვარდისფერ ფიქრებს რომ მისცემია, ჩურჩულით მოუხმობს ლელის, თავის სიყვარულს:

„მე მაგონდება შენი სახე ღიმილმორთული  
შენი თვალები — ცისარტყელაშემოვლელი!  
ნეტამც აქ იყო ღამე ვარდად გაიშლებოდა,  
არ იქნებოდა ეს ქვეყანა ჩემთვის სამარე!“  
(ლეონიძე 2000: 81)

— წერს იგი.

სიყვარულით დააღწევდა მარტოობას თავს და აღარ გახდებოდა ვარსკვლავების დასაცინი ან ხეთა შესაბრალისი. „ცრემლის ნისლებს“ გადაიყრიდა და გაქრობას აღარ ინატრებდა, როგორც ამას ნატრობს იგი „ღამის ჩვენების“ ბოლო სტრიქონში.

„ახ ვყოფილიყავ მაშინ წუთი, ხომ გავქრებოდი,  
არ აჰყვებოდა ჩემს სიმღერას ცრემლის ნისლები“.  
(ლეონიძე 2000: 81)

და დავიწყებულ სიმღერასავით აჟღერდებოდა სიყვარულთან ერთად პოეტი. „ჩემი მზე, ჩემი ბედნიერება, მოულოდნელი სიმ-

დიდრე“ — ასეთი შედარებებით ამკობს პოეტი სატრფოს ცისარტყელაშემოვლებულ თვალებსა და „მხიარულ შუქისმფრქვეველ სახეს“.

„ეროტიკული სიყვარული გამორჩევითი ხასიათისაა. განსაკუთრებით მეორე ადამიანში მას უყვარს მთელი კაცობრიობა, ყოველი ცოცხალი. თუკი მე ჭეშმარიტად მიყვარს ერთი პიროვნება, მაშინ მე მიყვარს ყველა ადამიანი, მიყვარს მთელი სამყარო, მიყვარს სიცოცხლე. თუკი მე შემძლია ერთ ადამიანს ვუთხრა, „მე შენ მიყვარხარ“, მაშინ იმის უნარიც უნდა შემწევდეს, რომ ვთქვა: „მე შენი სახით მიყვარს ყველა, შენით მიყვარს მთელი სამყარო, ჩემი თავიც კი მიყვარს შენში“ (ფრომი 1991: 247). — აღნიშნავს ერის ფრომი. გიორგი ლეონიძე კი წერს: „რად მინდა ბედი, როცა გხედავ პირმოცინარეს — შენი ღიმილი დამიბრუნებს გამქრალ გაზაფხულს“ (ლეონიძე 2000: 81). პოეტს ბედნიერება მხოლოდ ლელისთან ერთად წარმოუდგენია — შემოდგომა გაზაფხულად მაშინ გარდაიქმნება, თუ საყვარელი ადამიანი გვერდით ეყოლება პოეტს. მაშინ შეძლებს იგი შეერწყას ერთობას, შეიყვაროს სამყარო და საკუთარი თავი.

ლექსი „ღამის ჩვენება“ თოთხმეტმარცვლიანი, ბესიკური საზომით (5/4/5) არის დაწერილი, რაც სონეტისტების საყვარელი საზომია. ლექსნყოფა სონეტისა იზოსილაბურია. ლექსს ახასიათებს რითმის სპორადული ხასიათი, რითაც იგი ერთგვარად უახლოვდება თეთრ ლექსს. პოეტი სონეტში ხშირად მიმართავს ლ ბგერის ალიტერაციას, რომელსაც თითქოს ერთგვარი რიტმის ფუნქციაც კი ეკისრება ლექსში (მაგ.: სასიხარულო, ღიმილმორთული, შემოვლებული, გაფითრებული, შეყვარებული, ეტლი, პეპელა). ლ ბგერის ალიტერირებას ლექსში სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. ამ ხერხით პოეტი, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, ლელისთან კიდევ უფრო აახლოებს ლექსს.

პოეტის სულს რომ ჩავწვდეთ, საჭიროა მის შემოქმედებაში ის სიტყვები მოვძებნოთ, რომელიც ყველაზე ხშირად გვხვდება. სიტყვა გაგვიმხელს, რითია პოეტი შეპყრობილი — ამბობს ბოდლერი.

სიყვარულზე დაწერილ ლექსებში ლეონიძე ხშირად ხმარობს ყვავილს, რაც მასთან ალეგორიულად სიყვარულს ასახავს: „გულში დაგუბდა სიყვარულის ბედნიერება, გული ჩამიკვდა, ვით ყვავილში მთვრალი პეპელა“ (ლეონიძე 2000: 81) — აღწერს ღამის ჩვენების განცდებს პოეტი. „ერთი ხარ დაზრიფი, ათას ყვავილს ჯობიხარ“ — ამ სიტყვებით ამკობს პოეტი სატრფოს, „ყვავილთა სამოსს“ — ლელი ლორთქიფანიძეს („ლელის“, 1917).

ელენე ლორთქიფანიძისადმი მიძღვნილი ლექსები კამკამა და ჰაეროვანია, „ღრუბელშიგან გადაშლილი ცისარტყელასავით ფე-

რადოვანი და ყოვლისმომცველი სიყვარულის სხივით კაშკაშებს“. ლექსების უმეტესობა (თუ არ ჩავთვლით — „ლამის ჩვენებს“ და „რად“) მოსაზღვრე რითმითაა დაწერილი და გრძელსაზომიანობით გამოირჩევა, რაც ლეონიძის შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი. „სიყვარული“, „ლევი“ და „ქალს“ თექვსმეტმარცვლიანი შა-ირითაა დაწერილი; მეტრი იზოსილაბურია. აქედან „სიყვარული“ და „ქალს“ მაღალრუსთველურითაა დაწერილი, 4-მარცვლიანი მუხლებისგან შედგება და უფრო ჩქარი ტემპით იკითხება (4/4//4/4). ლექსი „სიყვარული“ ერთგვარი ჰიმნია ამ გრძნობისა. სიყვარული აქ თვითონ ღმერთია. იგი ყოვლისმომცველი, ყოვლის დამბადებელია. „სული ჩემი გეზიარა, სული ჩემი შენ დაჰბადე...“ (ლეონიძე 2000: 95) — წერს პოეტი. ეს ლექსი შინაარსით ახლოსაა 138-ე ფსალმუნთან, რომელშიც დავი მეფსალმუნე შემდეგ სიტყ-ვებს წარმოთქვამს:

„საით წარუვალ შენს სულს და შენს სახეს  
სად გავექცევი?...  
...სიბნელეც ვერ დაბინდავს შენგან და ღამე  
დღესავით გაანათებს;  
რა სინათლე და რა სიბნელე —“

უფალი ყველგანაა დღისით და ღამით — ამბობს დავითი ღმერთზე, რომელმაც გამოძერწა იგი დედის საშოში:

„გადიდებ, რადგან საოცრებით ვარ შენივთული;  
საკვირველია საქმენი შენნი  
და ჩემმა სულმა იცის ეს სავსებით“.  
(ახალი აღთქმა 1993: 673)

გიორგი ლეონიძემ კი იცის სიყვარულის ძალა და მთლიანად მას ეკუთვნის პოეტი. „სიყვარულო შენ გეკუთვნის ჩემი ქნარი, ჩემი ბაგე“ („სიყვარული“, 1916 წ.), სიყვარულს უძღვნის იგი ფსალმუნებს და ხოტბა-დიდებას ასხამს მას, როგორც დავითი მე-6 ფსალმუნში:

„უფალო დილდილობით მოისმინე ჩემი ხმა,  
დილაადრიან შევემზადები შენთვის და დაგელოდები.  
მე შენი უხვი ნყალობით მოვალ შენთან და გეთაყვანები“.  
(ახალი აღთქმა 1993: 673)

ლეონიძე ამგვარ ქებას სიყვარულს ასხამს: „მზის დასვლისას ქება მითხარ, ცისკრად ისევ მაგუშაგე“, — ამბობს პოეტი, რაც ერთგვარი პერიფრაზია ალ. ჭავჭავაძის საფლავზე წაწერილი ფსალმუნის სიტყვებისა:

„მწუხრსა განუსვენოს ტირილმან  
და ცისკარსა სიხარულმან“.

ლექსში „ქალს“ სატროფო „უკვდავების მახარობლად“ ქცეულა პოეტისათვის და როგორც ბელა ნიფურია აღნიშნავს, ამ ლექსის მიხედვით სწორედ ერთი ადამიანი შეიძლება ხსნიდეს გზას სამყაროს შეცნობისაკენ, უკვდავებასთან ზიარებისაკენ და თუ დახშულია გზა ამ ადამიანისაკენ, დახშულია ის გზაც, რომელიც ერთიდან მთელისაკენ, ზოგადისაკენ, მარადიულისაკენ უნდა გასდლოლოდა შემოქმედს. „ან ვარსკვლავებს შევქვითინებ: სად ვედებდე უკვდავებას“ — ეუბნება იგი გარდაცლილ „ქალს“ ელენე ლორთქიფანიძეს, რომელიც

„ერთხელ იგი ბაღას ქსოვდა...  
ერთხელ ისიც იცინოდა,  
ადნებოდა ველს სიმღერად...  
ახლა გაქრა...  
რად?  
სად?“ (ლეონიძე 2000: 89)

ლექსში „რად“ გიორგი ლეონიძე მსჯელობს სიცოცხლის წარმავლობაზე, გამოსახავს ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს, რომლებიც მისთვის პიროვნულადაც არის მტკივნეული, რამდენადაც ის შესაძლოა ერთი ადამიანის სიკვდილის შემდეგ გახდა მისთვის აღსაქმელი.

რაც შეეხება ლექსს „ლელის“ დაბალი შაირითაა (5/3//5/3) გამართული, სადაც რეჩიტაციისას მუხლები აგრძელებს ტაეპს და ლექსი უფრო გრძელი ჩანს. ელენე ლორთქიფანიძეა აქაც პოეტისათვის „ხილული ღვთაება“, ღმერთივით „თვალშეუდგამი“. შენჩემთვის ერთი ხარ, შეიძლება ასეთი აკროსტიხიც კი შედგეს ამ ლექსის ექვსტაეპედიდან, სადაც ორგზის მეორდება პირის ნაცვალსახელი — შენ, ხოლო თვითონ ლელი მოხსენიებულია, როგორც შველი, ლექსის დასაწყისშივე.

„ლელის“ მსგავსად ლექსი „ლელიც“ (1917წ.) მოსაზღვრე რითმითაა დაწერილი. საზომი აქაც იზოსილაბურია, თუმცა მისგან განსხვავებით ეს ლექსი ჩახრუხაულითაა დაწერილი (5/5//5/5). იგი სულ 10 სტრიქონისგან შედგება. პირველ ექვს სტრიქონში პოეტი არსებობის პრობლემას წამოჭრის, სვამს კითხვებს სამყაროსადმი, უხილავის, ღმერთის სახის ძიებაში რომ ვერ მიმხვდარა სიკვდილ-სიცოცხლის არსს. ჩვენს თვალწინ იშლება არსებობის პრობლემა. გვიჩნდება კითხვები, რომლებსაც ბოლო ოთხ სტრიქონში უპასუხებს ავტორი. მას მიაჩნია, რომ არსებობას აზრი აქვს იმდენად, რამდენადაც ძალგის გიყვარდეს ვინმე.

„როგორც დემონმა გიპოვე ლელი! ხილულ ღვთაებად მოვლი-  
ნებული“ (ლეონიძე 2000: 101), — მიმართავს იგი სატრფოს. ეს  
ლექსი საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ მასში როგორც ჩახრუხა-  
ულისთვისაა დამახასიათებელი, არის როგორც შიდა რითმები,  
ასევე პირველი და მეორე ნახევრები სტრიქონებისა ცაკ-ცალკე  
ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად იხმარება.

### ლელი

„იგი მომწყურდა... და დიდი ხნობით,  
შევლალადებდი დაბნელებულ ცას,  
დიდხანს ვეძებდი უხილავ სახეს,  
დიდხანს ვეძებდი სახეს ღმერთისას...

მაგრამ ვინ ნახა, მაგრამ ვინ უწყის  
სიცოცხლე ჩვენი და დასასრული?  
ბევრი გვინახავს კუბოს მდებარე,  
ბევრი გვინახავს მიწად შთასრული!

საით მიდიან? — არას ამბობენ...  
თვით არ იციან, რისთვის კვდებიან...  
გუილთ ცივნი და უსიცოცხლონი  
მიმქრალ თვალებით გვეთხოვებიან...

და რაც ძიებამ ვერ მომანიჭა  
ის შენში ვპოვე, ო, ლელი, ლელი,  
სახე წარმტაცი, ყვავილოვანი,  
სახე ძვირფასი და მომხიბვლელი...

მე შენს თვალებში ამოვიკითხე,  
რად მომევლინე მიწას ვნებული,  
როგორც დემონმა გიპოვე, ლელი.  
ხილულ ღვთაებად მოვლინებული“.  
(ლეონიძე 2000: 101)

ლექსის პირველი ნახევრის ბოლო კატრენი ამ სახით იკითხება:

„და, რაც ძიებამ ვერ მომანიჭა  
სახე წარმტაცი, ყვავილოვანი  
მე შენს თვალებში ამოვიკითხე,  
როგორც დემონმა გიპოვე ლელი!“

ლექსის II ნახევრის ბოლო კატრენი კი ასეთ სახეს იღებს:

„ის შენში ვპოვე ო, ლელი, ლელი,  
სახე ძვირფასი და მომხიბვლელი  
რად მოვევლინე მიწას ვნებული  
ხილულ ღვთაებად მოვლინებული“.

ლექსის ამგვარი ნაკითხვისას ხილულ ღვთაებად უკვე უკვე პოეტი გვევლინება, რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს ზემოთ უკვე ნახსენებ ე. ფრომის სიტყვებს: „ჩემი თავიც კი მიყვარს შენში“. დემონი სიყვარულის ძალით ხილულ ღვთაებად გარდაიქმნა. ხილული რვთაება კი მისი სიყვარული ლელი ლორთქიფანიძეა, „ნარმტაცი“, „ყვავილოვანი“ სახე, დიდი ხნის შემდეგ რომ იპოვა დავრიშადქცეულმა.

ლექსი „მოდავრიშე თვალები (ელის)“ (1916 წ.) მაღალი შაირითაა დაწერილი. საზომი ჰეტეროსილაზურია (16:8). აქ მოხეტილად, დავრიში პოეტი თექვსმეტმეცვლიანი სტრიქონებიდან რვამარცვლიან სტრიქონებზე და პირიქით დაეხეტება. ლექსი სამი ნაწილისაგან შედგება, რომლებშიც სიყვარულის ყოვლისმომცველ ძალაზე მოგვითხრობს პოეტი, დავრიშად რომ აქცია იგი. „გულის ჩუმ საყდარში“ „თაფლის სანთელივით“ რომ კრთიან, სწორედ ეს ორი ვარსკვლავი, მეტეორივით კაშკაშა, მარგალიტისსადარი თვალი ადავრიშებს პოეტს.“

„დღეს ეგ თვალი მადავრიშებს  
ამეთვისტო ვარდისფერი“.  
(ლეონიძე 2000: 94)

წერს დავრიშადქცეული გოგლა, რომელიც სიყვარულის მეშვეობით ცდილობს ქრისტიანულ და მუსლიმანურ რელიგიათა ურთიერთდაკავშირებას.

დავრიში მოხეტილად მუსლიმანი ბერია, თუმცა სიყვარულისგან დავრიშადქცეული პოეტი ამავედროულად ალუბლის ქვეშ ირმის წყაროსკენ მიილტვის, რაც ერთგვარი გამოძახილია 41-ე ფსალმუნისა, რომელიც შემდეგი სიტყვებით იწყება:

„როგორც ირემი მიილტვის წყლის ნაკადულისკენ,  
ისე მიილტვის ჩემი სული შენსკენ ღმერთო!  
ძლიერი და უკვდავი ღმერთის წყურვილი აქვს ჩემს სულს.  
როდის მოვალ და ვიხილავ სახეს ღმერთისას.“  
(ახალი აღთქმა... 1993: 565)

„ვითარცა სურინ ირემსა  
წყაროსა მიმართ წყალთასა, ეგრეცა  
სურინ სულსა ჩემსა შენდამი!“

ძლიერი და უკვდავი ღმერთის წყურვილს ლეონიძე სიყვარულით იკლავს, ხატად და სალოცავად საყვარელი ქალის თვალები რომ გაუხდია. სწორედ მათთან „საუბრად და შესაყრელად ილტვის პოეტის სული. „ჩემი ცრემლები ჰაერად მქონდა დღისით და

ღამით, რაკი მეტყოდნენ ყოველდღიურად „სად არის ღმერთი შენი?“ — ასე ამთავრებს ფსალმუნს დავითი, ლეონიძე კი წერს:

„და მეც სიკვდილს ვეგებები,  
ვით ლხინსა და დღესასწაულს —  
რადგან ვიცი დამიტირებს შენი შავი  
ზანგუბარი —“

(ლეონიძე 2000: 94-95)

სატრფოს ცრემლები ის საზრდოა, სიკვდილს ხატის დღეობად რომ გადაუქცევს პოეტს. ღვთისკენ მიმავალ გზას გაუკაფავს და გალაკტიონივით აფიქრებინებს, რომ „სიკვდილის გზა არრა არის ვარდისფერ გზის გარდა.“ „რომ აჩრდილნო, მე თქვენს ახლოს სიკვდილს ვეგებები“, — წერს გალაკტიონი, რომლის გამოძახილიცაა ლეონიძის შემდეგი სიტყვები:

„და ყოველდღე ვსუნთქავ სიკვდილს,  
გაზაფხულთან შენართაულს  
და მეც სიკვდილს ვეგებები,  
ვით ლხინსა და დღესასწაულს —“  
(ლეონიძე 2000: 94-95)

მესამე ნაწილი ლექსისა ასევე უახლოვდება მეთორმეტე ფსალმუნს...

„მომხედე, მიპასუხე, უფალო ღმერთო ჩემო!  
მოჰფინე ნათელი ჩემს თვალებს,  
რომ არ დავიძინო სასიკვდილოდ!..  
ხოლო მე შენი წყალობის იმედი მაქვს.  
შენი შველით იხარებს ჩემი გული  
ვუგალობებ უფალს, ჩემს კეთილისმყოფელს.“  
(ახალი აღთქმა... 1993: 533)

ამ სიტყვებით ესაუბრება დავითი უფალს. ლექსის III ნაწილში კი სიკვდილით შეზარული პოეტი „მზე მომეცით! მზე მომეცით! ფირფატივით ვიძახოდეთ“ — წერს, რაც შინაარსობრივად ერთგვარად ახლოსაა დავითის ზემოთ მოყვანილ სიტყვებთან:

„მოჰფინე ნათელი ჩემს თვალებს,  
რომ არ დავიძინო სასიკვდილოდ“.

დავითისგან განსხვავებით პოეტს სატრფოს იმედი აქვს, ხატად და სალოცავად რომ გაუხდია. „ხატის დღეობაში“ არაყბარით დაილოცება და როგორც დავითი ღმერთს, ისე უგალობს ისიც სიყვარულს „ვუგალობებ უფალს ჩემს კეთილისმყოფელს“ — ლელის. ლელისადმი მიძღვნილ ლექსებში აშკარად იგრძნობა პოეტის

ორიენტაცია სიმბოლისტური თემებისადმი. ასეთ თემებად გვევლინება ლეონიძესთან სწრაფვა უხილავისადმი და იდუმალისადმი, ირეალური, წარმოსახული სამყაროსადმი, ფიქრი სიკვდილსა და ამ სამყაროში პოეტის მიუსაფრობაზე. ეს სწორედ ის თემებია, რომლებიც სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის საკვანძო თემებს უკავშირდება.

ამ ლექსებში სიკვდილისა თუ უკვდავების მიუწვდომლობის თემები, როგორც ბელა ნიფურია აღნიშნავს, რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია საკუთარი სიცოცხლის სასრულობის განცდასთანაც, მაგრამ უფრო მტკივნეულად ეს განწყობილებანი უკავშირდება „ქალს“, სატრფოს სახეზას, ელენე ლორთქიფანიძეს.

რთული სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად პოეტი მიმართავს „შეუთავსებელთა შეწყვილებას“, რომელსაც ჩვეულებრივ ოქსიმორონს უწოდებენ: „როგორც კუბოში პატარძალი“, „ვსუნთქავ სიკვდილს გაზაფხულთან შენართაულს.“

ელენე ლორთქიფანიძისადმი მიძღვნილ ლექსებში პოეტი ხშირად ერთმანეთთან აწყვილებს საპირისპირო ცნებებს: მუსულმანობა და ქრისტიანობა, სიცოცხლე — სამარე (სიკვდილი), სიცილი — ტირილი, სიცოცხლე — დასასრული, დემონი — ხილული ღვთაება. თითქმის ყოველ ლექსს მსჭვალავს მათი მღელვარე ანტითეზა.

#### **დამონეზანი:**

**ასათიანი 2001:** ასათიანი გ. გიორგი ლეონიძე. თბ.: „საარი“, 2001.

**ახალი აღთქმა... 1993:** „ახალი აღთქმა და ფსალმუნები“. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი. სტოკჰოლმი: 1993.

**ლეონიძე 2000:** ლეონიძე გ. ლექსების კრებული: „საქართველოს ცრემლები“. შედგენილი ნესტან ლეონიძის მიერ. თბ.: 2000.

**ფრომი 1991:** ფრომი ე. სიყვარულის ხელოვნება (ინგლისურიდან თარგმნა ი. ელუაშვილმა). „ლიტერატურა და ხელოვნება“. № 1, 3. თბ.: „მეცნიერება“. 1991.

<http://gogla.edu.ge/masze/2.htm>

<http://publish.dlf.ge/vaxtangvi/asatianiguram/shemoqmedeba/tanamdevi%20sulebi/tanamdevi%20sulebi.htm>



## სარჩევი

<b>ზაზა აბზიანიძე</b> „ნატვრის ხე“.....	3
<b>თამარ ბარბაქაძე</b> „მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს...“.....	10
<b>ქეთევან ბეზარაშვილი, თამარ ლომიძე</b> ამალღებულისა და განსაცვიფრებლის ცნებები ძველ ლიტერატურულ-თეორიულ ნააზრევში და გალაკტიონთან.....	19
<b>მანანა გელაშვილი</b> უორდსუორთი და კოლრიჯი: შემოქმედებითი კრიზისის პრობლემა.....	41
<b>ქეთევან ენუქიძე</b> გიორგი ლეონიძის ლექსის მეტრი (1918 – 1925 წლები).....	48
<b>მანანა კაკაბაძე</b> გიორგი ლეონიძე — ნიკოლოზ ბარათაშვილის მკვლევარი.....	56
<b>ემზარ კვიციანიშვილი</b> ლექსად გარდაქმნილი სიჭაბუკე.....	68
<b>ელენე კოშორიძე</b> გიორგი ლეონიძის ქართული.....	74
<b>სოფიო მუჯირი</b> ენის გაუცხოება გერმანულენოვან ეთნოგრაფიულ პოეტიკაში.....	91
<b>მაია ნაჭყებია</b> „ქეთევანის წიგნი“ (ერთი ლექსის ანალიზი).....	106

<b>აპოლონ სილაგაძე</b> ლექსთწყობის კანონზომიერი სისტემისა და კანონზომიერი დიაქრონიის შესახებ.....	114
---	-----

<b>ნინო სოზაშვილი</b> გიორგი ლეონიძის ერთი ლექსის სახისმეტყველებისათვის.....	119
--	-----

<b>შორენა ქურთიშვილი</b> გიორგი ლეონიძის მეტრიკა XX საუკუნის 10-იან წლებში.....	126
---	-----

<b>თამილა ნონორია</b> გალაკტიონი და გოგლა.....	133
---	-----

\*\*\*

<b>ნუნუ ბალავაძე</b> „განა ლექსი ლექსი არი, თუ დარჩება მუნჯი?“ (გიორგი ლეონიძის თბილისური ლექსის ევფონია).....	144
--	-----

<b>ლანა გრძელიშვილი</b> გიორგი ლეონიძე — „ჭაშნიკის“ მკვლევარი.....	151
---	-----

<b>ინა იმედაშვილი</b> ხის სიმბოლიკა გიორგი ლეონიძის ლირიკაში (ოცნებები — ოლეზე).....	158
--	-----

<b>თამთა კალატოზიშვილი</b> „მოდავრიშე თვალები“ (ელის).....	168
---	-----