

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტი

**XX საუკუნის  
ქართული ლიტერატურა**

**ნაწილი II**

თბილისი  
2020

UDC(უაკ) 821.353.109  
მ-567

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტის საგამომცემლო პროგრამა

„ქართული მწერლობა.  
პერიოდები და მიმართულებანი“

**პროგრამის ხელმძღვანელი**  
ირმა რატიანი

**რედაქტორები**  
მანანა კვაჭანტირაძე  
ირმა რატიანი

**ოპერატორ-დამკაბადონებელი**  
თინათინ დუგლაძე

**ყდის დიზაინერი**  
ნოდარ სუმბაძე

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

დაიბეჭდა თსუ გამომცემლობის სტამბაში  
0179 თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 1  
1, Ilia Chavchavadze Avenue, 0179, Tbilisi  
Tel. 995 (32) 225 14 32, 995 (32) 225 27 38

ISBN

## შინაარსი

### **მაია ჯალიაშვილი**

ქართული მოდერნიზმი.....5

### **მაია ჯალიაშვილი**

გალაკტიონ ტაბიძე.....48

### **მანანა კვატაია**

გრიგოლ რობაქიძე.....99

### **ლალი ავალიანი**

„ცისფერყანწელები“.....159

### **ლალი ავალიანი**

პაოლო იაშვილი.....200

### **ზოია ცხადაია**

ტიციან ტაბიძე.....240

### **ინგა მილორავა**

ვალერიან გაფრინდაშვილი.....286

### **ემზარ კვიციანიშვილი**

გიორგი ლეონიძე.....312

### **ინგა მილორავა**

კოლაუ ნადირაძე.....359

### **მაკა ჯოხაძე**

სანდრო ცირეკიძე.....381

<b>მირანდა ტყეშელაშვილი</b>	
სერგო კლდიაშვილი.....	403
<b>მაია ჯაღიაშვილი</b>	
<b>მანანა კვაჭანტირაძე</b>	
ნიკოლო მინიშვილი.....	433
<b>ნონა კუბრეიშვილი</b>	
სალტერატურო პერიოდიკა.....	472
<b>პირთა საძიებელი.....</b>	<b>509</b>

## ქართული მოდერნიზმი



მოდერნიზმს ლიტერატურათმცოდნენი განიხილავენ, როგორც ეკლექტურ კულტურულ-ესთეტიკურ ფენომენს, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა სახელოვნებო მიმართულებასა და კონცეფციას. მისი დასაწყისი იმ მნიშვნელოვან ცვლილებებს უკავშირდება, რომლებიც მე-19 საუკუნის ბოლო პერიოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურსა თუ კულტურულ ცხოვრებაში განხორციელდა. მის ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო ინტუიტივიზმის, ფროიდიზმის, პრაგმატიზმის, ნეოპოზიტივიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა იდეებმა და ახალი სკოლების გამოჩენამ (იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ახალი დრამა, კუბიზმი, იმაჟიზმი, ფუტურიზმი, ავანგარდიზმი და სხვ.). სხვადასხვა სკოლასა და მიმართულებას, რომლებიც დამკვიდრებას განსხვავებული პროგრამებითა და მანიფესტებით ცდილობდნენ, აერთიანებდათ მიმდინარე ეპოქალური გარდაქმნების მხატვრული გარდასახვის ნეურვილი. ისტორიულ-პოლიტიკურმა ქარტეხილებმა გაამძაფრა რწმენის კრიზისი (ნიცშეს მიერ გამოცხადე-

ბული „ღმერთის სიკვდილით“ ალბეჭდილი) და სულიერ ღირებულებათა კრახი გამოიწვია. პოლიტიკურ-სოციალურმა მოვლენებმა (რევოლუციებმა, პირველმა მსოფლიო ომმა) თითქმის მთლიანად შეცვალა სამყაროზე წარმოდგენა. ხელოვანნი გრძნობდნენ, რომ საჭირო იყო კლასიკური რეალიზმის მხატვრული ენის რადიკალური განახლება, რათა გამოსახულიყო ირეალური, ირაციონალური, მეტაფიზიკური სამყარო („a realibus ad realiora“ – „რეალობიდან ზერეალურისკენ“). ხელოვნების საგანი ხდებოდა ჭეშმარიტების ძიების წყურვილი, მისტიკური, ირაციონალური სამყაროს წვდომა. სწორედ ეს გახდა მძლავრი იმპულსი მოდერნიზტული მსოფლალქმის ჩამოყალიბებისა, რომელიც გულისხმობდა ადამიანის ქვეცნობიერში წვდომას, რაც „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით ხორციელდებოდა. ცხოვრებისეული პროცესების ქვეცნობიერის ანალოგიით ინტერპრეტაციას ხელს უწყობდა ფილოსოფოსთა და მეცნიერთა ნაშრომები, მათ შორის, ფრანგი ფილოსოფოსის, ანრი ბერგსონის „ცნობიერების უშუალო მონაცემები“ (1889), ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქონალიზის დოქტრინა („შესავალი ფსიქონალიზში“, (1915), „მე და სხვა“ (1923 წ.) და სხვ. ფროიდი თავის გამოკვლევაში „ფსიქონალიზის სიძნელე“ (1917 წ.) წერდა, რომ კაცობრიობის თავმოყვარეობამ მეცნიერული კვლევის მხრიდან სამი მძიმე შეურაცხყოფა განიცადა:

1. კოსმოლოგიური (კოპერნიკის თეორია, რომ მზის გარშემო ტრიალებდა დედამიწა, ჰელიოცენტრიზმი);

2. ბიოლოგიური შეურაცხყოფა (დარვინის თეორიამ დაამტკიცა, რომ ადამიანის წინაპარი მაიმუნი);

3. ფსიქოლოგიური შეურაცხყოფა (ფროიდის თეორიამ გამოავლინა, რომ ადამიანს მართავს ლიბიდო, სექსუალური ლტოლვები, რომლებსაც „მე“ მთლიანად ვერ აკონტროლებს. განუხორციელებელი ლტოლვები ხელოვნებაში სუბლიმირდება (ჩანაცვლდება), „მე“ არაა ბატონი საკუთარ სახლში“ (ფროიდი 1917: 2-5).

მოდერნიზმის ხელოვნებაზე უდიდესი გავლენა ჰქონდა კარლ გუსტავ იუნგის არქეტიპების თეორიას, კოლექტიური არაცნობიერის ნიადაგზე წარმოქმნილ სახეებსა და სიმბოლოებს („არაცნობიერის ფსიქოლოგია“ (1912 წ.), აინშტაინის ფარდობითობის თეორიას (1915 წ.) და სხვ.

მოდერნიზმის ცნების მრავალმნიშვნელოვნებაზე მეტყველებს ლიტერატორთა, კულტუროლოგთა, ფილოსოფოსთა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა ნაშრომები. ლოსევის აზრით, მოდერნიზმი გულისხმობს უსაზღვრო რაოდენობის სხვადასხვა სტილს (ლოსევი 1993: 153). მის აღმოცენებას უკავშირებენ ფრანგ „დანყევლილ პოეტებს“ (პოლ ვერლენს, არტურ რემბოს, სტეფან მალარმეს) და შარლ ბოდლერის 1857 წელს დაბეჭდილ წიგნს, „ბოროტების ყვავილებს“ („Les Fleurs du Mal“).

კულტურათა ურთიერთგავლენის გაღრმავების შედეგად, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისისთვის განსაკუთრებით გაძლიერდა და დაჩქარდა, ევროპულ-ამერიკული მოდერნიზმის საზღვრები გაფართოვდა. დაიწყო მსოფლიო მასშტაბის ე.წ. მოდერნიზმული მხატვრული პროცესი, რომლის ერთ-ერთ გამოკვეთილ ნიშნად იქცა რეალისტური მხატვრული პრინციპების უარყოფა და გამოსახვის ექსპერიმენტული ძიებები.

შარლ ბოდლერმა 1859 წელს პირველად ახსენა სიტყვა „modernité“ თანამედროვე ხელოვნების უჩვეულობის გამოსახატავად. ამ „ხელოვნებას უნარი ჰქონდა, არა მხოლოდ დაენახა დიდი ქალაქის უდაბნოში ადამიანის განადგურება, არამედ ეგრძნო აქამდე უჩვეულო იდუმალი მშვენიერება“ (ფრიდრიხი 1990: 12).

ჩ. ჯენკსის აზრით, მოდერნიზმმა „ახალი ცნობიერებისა და სოციალური სინამდვილის შესაქმნელად“ მძინარე საზოგადოების გამოფხიზლება განიზრახა, ეს იყო პირველი მნიშვნელოვანი პასუხი სოციალურ კრიზისსა და რელიგიის მარცხზე. პოსტქრისტიანული საზოგადოების პირისპირ აღმოჩენილმა ინტელექტუალურმა და შემოქმედებითმა ელიტამ ახლებურად განსაზღვრა საკუთარი სულიერი სიმაღლის შესაფერისი დანიშნულება – საზოგადოების მკურნალობა. ამას ჯენკსი „ჭერიკულ მოდერნიზმს“ უწოდებდა, ხოლო ხელოვანისთვის დაკისრებულ მოვალეობას, შეექმნა ახალი სივრცეები – „აგნოსტიკურ მოდერნიზმს“ (ჯენკსი 1999: 72).

მოდერნიზმი დაუპირისპირდა ესთეტიკური ნორმების დაცემას, რის საფრთხესაც ინდუსტრიალიზმით ზურგამაგრებული კულტურის დემოკრატიზაცია წარმოქმნიდა. მოდერნიზმის ძირითადი და ძირეული ლოგიკა წარსულის დონის შენარჩუნებას

ესწრაფვოდა. მისი ძირითადი ასპექტები იყო: რადიკალურად განხორციელებული ინოვაციები, წარსულის ხელოვნების გამორჩეულ ნიმუშებზე ორიენტირება, ესთეტიკური სიმაღლის შენარჩუნებისთვის ბრძოლა, ირაციონალური სამყაროს ასახვა.

„მოდერნიზმი გულისხმობს უმცენარო დიდი ქალაქების სამყაროს, – წერს ჰუგო ფრიდრიხი, – მის სიმახინჯეს, ასფალტს, ხელოვნურ განათებას, ქვის თხრილებს, ცოდვებს და ადამიანთა ზიმზიმში მარტოსულობას. ასევე, გულისხმობს ორთქლითა და ელექტრონით ამუშავებული ტექნიკისა და პროგრესის ეპოქას. ბოდლერი პროგრესს განმარტავს, როგორც „სულის პროგრესულ დასუსტებას, მატერიის პროგრესულ გაბატონებას“, სხვაგან: როგორც „სულის ატროფიას“. ჩვენ ვიცით, რომ არის „უსასრულო ზიზი“ პლაკატების, გაზეთების მიმართ, „ყველაფრის გამაუფასურებელი დემოკრატიის აღმავლობის მიმართ“. მსგავსი რამ თქვეს სტენდალმა, ტოკვილმა და, ცოტა მოგვიანებით, ფლობერმაც, მაგრამ ბოდლერის მოდერნიზმის ცნებას მეორე მხარეც აქვს, იგი დისონანსურია და უარყოფითს მიმზიდველს ხდის. უბადრუკს, ლპობადს, ბოროტს, ღამეულს, ხელოვნურს თავისი ხიბლი აქვს, რომელიც პოეტურ აღქმას იმსახურებს. ისინი შეიცავენ იდუმალებას, რომელსაც პოეზია ახალ გზებზე გაჰყავს. ბოდლერი დიდი ქალაქის ნაგავში მისტერიას გრძნობს. მისი ლირიკა ამ მისტერიას გამოხატავს ფოსფორისებურ ნათებად“ (ფრიდრიხი 1990: 271).

მოდერნიზმმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს გამოხატვის ფორმას, სტილს, სინტაქსს, ზოგადად, წერის ტექნიკას და ამგვარად შინაარსი მათზე დამოკიდებულად აქციეს. ამის დასტურად შეიძლება მოვიხმოთ რამდენიმე მწერლის გამონათქვამი. თომას მანის ციტატა „ტონიო კროგერიდან“: „ის, რაზეც წერს ხელოვანი, არასოდეს არ არის მთავარი“, ან გუსტავ ფლობერის ნათქვამი: „მსურდა, დამეწერა წიგნი არაფერზე“. ისიც შეიძლება გავიხსენოთ, რომ ნიცშემ „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ უწოდა წიგნი „ყველასთვის და არავისთვის“, ხოლო ბოდლერმა თავის წიგნს „ხელოვნური სამოთხეები“ მიაწერა: „წიგნი მკვდრებისთვის“.

როგორც ცნობილია, ჯეიმს ჯოისმა და მისმა მიმდევრებმა შექმნეს შემოქმედებითი პროფესიონალიზმის მაღალი დონე, რო-



მელიც თანამდევნი იყო მათი საზოგადოებისაგან განმარტოებისა და გაუცხოებისა. იმავდროულად, მკითხველი აწყდებოდა დიდ სიძნელეს, რაც დაკავშირებული იყო მათ სტილთან, თხრობის დარღვეულ თანმიმდევრობასთან, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის უარყოფასთან. ამიტომაც, მოდერნისტული ლიტერატურა პოპულარული იყო მხოლოდ ინტელექტუალთა წრეში. ამ ტექსტებს სჭირდებათ განმმარტებელნი, კომენტატორები, რომლებიც მკითხველსა და ტექსტს შორის შუამავლობენ. ეზრა პაუნდისა და ჯოისის რთულ ნაწარმოებებს სჭირდებოდათ ახსნა, თუმცა, ვისაც ესმოდა, აფასებდა კიდევაც მათ მაღალ ღირებულებას და ჭეშმარიტ მხატვრულ ღირსებას. ა. ლოსევის აზრით, ბოლო ასი წლის განმავლობაში მკითხველი ინტერესდება ხელოვნებით არა მხოლოდ როგორც ცხოვრების ამსახველით, არამედ უფრო მეტად – ხელოვნებაზე რეფლექსიით. რეალური სინამდვილე მოდერნისტული ესთეტიკისთვის არის არა თვითონ ნამდვილი, რეალური სინამდვილე, არამედ ხელოვნება (ლოსევი 1988: 153).

ჯეიმს ჯოისი ფიქრობდა, რომ კლასიკურ ლიტერატურას უფრო მეტად „დღის შუქი“ აინტერესებდა, თანამედროვე ლიტერატურას კი მწუხრი. პიროვნების „დღის შუქი“ გულისხმობდა მხატვრულ სახეთა იმ გამჭვირვალობასა და სიცხადესაც, რაც დამახასიათებელი იყო კლასიკური ლიტერატურისთვის. პიროვნების „მწუხრით“ დაინტერესება კი მოდერნისტულ ხელოვნებაში გამოიხატა, როგორც აქცენტირება ქვეცნობიერზე, ხშირად ბნელ, უხეშსა და სტიქიურ ძალაზე. მოდერნისტები ცდილობდნენ ამ ძალისთვის შესაბამისი ფორმის მოძებნას, რაც განაპირობებდა ხშირად მხატვრულ სახეთა ბუნდოვანებას, სირთულეს.

ვან გოგი XIX საუკუნის მიწურულს წერდა თავის ძმას: „ჩვენს ეპოქას ის უსაზღვრო პოეტურობა ახასიათებს, რაც შემოდგომას ანდა მზის ჩასვლას, როცა უკვე აშკარაა, რომ ბუნებაში იდუმალი გარდაქმნა ხდება. აი, თუნდაც ხელოვნება – დელაკრუას, კოროს, მილეს, დიუპრეს და ტროიონის, ბრეტონის, რუსოს, დობინის შემდეგ დეკადანსი აქაც იგრძნობა, მაგრამ იგი – ეს დეკადანსი – აღსავსეა ისეთი დიდი მომხიბვლელობით. გასაოცრად მშვენიერი სურათები ჯერ კიდევ დაიხატება, თუმცა, ახლაც ყოველდღიურად იხატება“ (ვან გოგი 1981: 159).

საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ 1823 წელს გოეთე ეკერმანთან საუბრობს დროის სულის დაძლევაზე. მისი აზრით, „მთელი ნიჭი ფუჭად დახარჯულია, თუ საგანი არაფრად ვარგა და რაკი თანამედროვე მხატვრებს შესაფერისი საგნები ვერ შეურჩევიათ, მთელი „თანამედროვე ხელოვნება კოჭლობს“. მაგალითად მას მოჰყავს თავისი „მეთევზე“ და ამბობს: „ისინი ხელავენ ჩემს „მეთევზეს“, იმას არ უფიქრდებიან, რომ აქ დასახატავი არაფერია. ამ ბალადაში ხომ მარტოოდენ წყლის განცდაა ასახული, მისი სასიამოვნო მიზიდულობა, ზაფხულობით რომ საბანაოდ გვიწვევს, სხვა აქ არაფერი არაა და როგორ უნდა დაიხატოს ამგვარი რამ“ (გოეთე 1988: 31). XX საუკუნის მხატვრობამ კი სწორედ ასეთი „რალაცების“ დახატვა მოახერხა, მოდერნისტულმა მწერლობამ კი აღწერისა და განსჯის საგნად გახადა.

მოდერნისტული ლიტერატურის ზოგად დამახასიათებელ ნიშნებს შორის შეიძლება დავასახელოთ შემდეგი: მხატვრული ტექსტის ახალი არქიტექტონიკა; თხრობის განსხვავებული სტრუქტურები; პოეზიისა და პროზის სინთეზი; ლირიკული ნაკადების სიჭარბე; თხრობის ფრაგმენტულობა და ასოციაციურობა; მხატვრული დრო-სივრცის განსხვავებულად წარმოჩენა; სტილური მრავალფეროვნება; მითოლოგიური აზროვნების, სიუჟეტების, სახეების შემოტანა, ე. წ. „მითოდოლოგიური მეთოდის“ გამოყენება (ელიოტმა ასე უწოდა ჯოისის თხრობის მეთოდს); ურბანული ლანდშაფტები; რეალობის ექსპერიმენტული მხატვრული მეტამორფოზები; რეალობის მხატვრული მოდელირების ახალი ფორმები; რეფლექსურობა, როგორც თხრობის საყრდენი; ზერეალობის (უხილავის, შეუცნობლის, ირაციონალურის, სიზმრისეულის) გამოსახვის მცდელობა; ადამიანის ქვეცნობიერის მხატვრული ანალიზი; ცნობიერების ნაკადის ტექნიკის გამოყენება. მხატვრულ სახე-სიმბოლოთა მრავალშრიანობა და მრავალმნიშვნელოვნება; მხატვრული ტექსტის პალიმფსესტურობა; თხრობის ალეგორიულობა და მეტაფორულობა; თხრობის მუსიკალურობა და ფერადოვნება (აზრის, ფერის, ბგერისა და სურნელის სინთეზი). სამყაროს მხოლოდ ირაციონალურ-ინტუიციური გზით შემეცნების შესაძლებლობა და შესაბამის მხატვრულ ფორმებში გამოსახვა; კოდირებულ-დაშიფრულ სახეთა სიჭარბე; ინტერტექსტუალობა; მკითხველთან გაუცხოება,

ელიტარულობა და ინტელექტუალიზმი; ღვთაებრივი სამყაროს ნვდომის პოეტურ-რელიგიური გზების სინთეზი; პერსონაჟთა ასოციალურობა; „დიდ ნარატივთა“ (მაგალითად, სიკეთისა და ბოროტების) მიღმა დგომა, გაუცხოება; ტრადიციით განპირობებული ლიტერატურული კანონების, სტერეოტიპების, შაბლონების უარყოფა; ანტინატურალიზმი; ნიღბების სიყვარული; ლიტერატურა, როგორც თამაში; სტილის არტიზმი, თეატრალურობა; ხელოვნურობა; დეკორატიულობა; წმინდა ხელოვნების პრინციპები; სიმახინჯის ესთეტიზება; დენდიზმი და ესთეტიზმი; „პრინციპი: „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“; ხელოვნების დეჰუმანიზაცია; ასოციალურობა და აპოლიტიკურობა; დასავლურ და აღმოსავლურ ესთეტიკათა სინთეზი.

მოდერნიზმის „სახარებად“ გამოცხადებულ ჯემს ჯოისის „ულისემი“ ჰომეროსის „ოდისეასთან“ პარალელის გამოყენება ტომას სტერნს ელიოტმა სამეცნიერო აღმოჩენის ტოლფასად ჩათვალა. იგი წერდა, რომ მანამდე რომანი ასეთ საფუძველზე არავის ჰქონდა აგებული. ელიოტის აზრით, ამ რომანის შემდეგ შესაძლებელი გახდა, თხრობის მეთოდის ნაცვლად მითოსური მეთოდის გამოყენება. ამ ახალ მეთოდს იგი ასე განმარტავდა: „ეს არის უბრალოდ შემოწმების, ფორმისა და მნიშვნელობის დადგენის გზა ამოებისა და ანარქიის იმ უზარმაზარ პანორამაში, თანამედროვეობა რომ ჰქვია. ეს ის მეთოდია, მისტერ იეიტსმა რომ მოიმარჯვა და, დარწმუნებული ვარ, მისი საჭიროებაც თანამედროვეთაგან პირველად სწორედ მანვე შეიქმნა“ (ელიოტი 1989: 420).

მ. ელიადეს აზრით, ამ საუკუნის დასაწყისიდან სახვითმა ხელოვნებამ, ისევე როგორც ლიტერატურამ და მუსიკამ, ისეთი რადიკალური ცვლილებები განიცადა, რომ შესაძლებელი გახდა, გველაპარაკა „მხატვრული მეტყველების ნგრევაზე“. მხატვრობაში დაწყებული „მეტყველების ეს ნგრევა“ პოეზიაზე, რომანზე და ბოლოს თეატრზეც გავრცელდა. ზოგიერთ შემთხვევაში საქმე ეხება დაკანონებული მხატვრული სამყაროს ნამდვილ მოსპობას. ეს არის უკან დახევა ქაოსისკენ, დასაბამიერისკენ. მხატვარს სურდა, დასულიყო საგნის ჩანასახოვან მოდალობამდე, რათა ნულიდან დაეწყო ხელოვნების ისტორია. ხელოვნებმა

ხელი შეუწყვეს საკუთარი მხატვრული სამყაროს ნგრევას სხვა სამყაროს შესაქმნელად. ეს კულტურული ფენომენი კი ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან სწორედ ხელოვანი წარმოადგენს ამა თუ იმ ცივილიზაციისა და საზოგადოების ნამდვილ შემოქმედ ძალას. თავისი შემოქმედებით ხელოვანი სოციალური თუ კულტურული ცხოვრების სხვა სფეროში მომხდარ მოვლენებს ერთი თუ ორი თაობით უსწრებს წინ.

მხატვრული მეტყველების ნგრევა ფსიქოანალიზის აღმავლობასაც დაემთხვა. სიღრმისეულმა ფსიქოლოგიამ გააძლიერა ინტერესი სანყისების მიმართ. სამყაროს აღსასრულის მითმა ახალი ღირებულება შეიძინა თანამედროვე სამყაროში. თანამედროვე შემოქმედი მიხვდა, რომ ნამდვილი ხელახალი დაწყება მხოლოდ ნამდვილი დასასრულის შემდეგ შეიძლება. თანამედროვეთა შორის პირველმა ხელოვანმა წამოიწყო რეალურად თავისი სამყაროს ნგრევა, რათა ხელმეორედ შეექმნა მხატვრული სამყარო, რომელშიც „აღამიანი ერთდროულად განიცდის არსებობას, ოცნებას და ჭვრეტით ტკბობას“ (ელიადე 1992: 141).

მოდერნისტული ხელოვნების სათავეებთან „დგანან“: არტურ შოპენჰაუერი, რიჰარდ ვაგნერი, ფრიდრიხ ნიცშე, ანრი ბერგსონი, ოსკარ უაილდი და სხვ. მათმა ფილოსოფიურმა, მუსიკალურმა და ლიტერატურულმა მოღვაწეობამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ახალი, მოდერნისტული სტილის შექმნაზე. თავისი უმთავრესი ნაშრომი „სამყარო, ვითარცა ნება და წარმოდგენა“ არტურ შოპენჰაუერმა 1818 წელს გამოსცა, როცა კულტურული სამყარო, მიუხედავად „რომანტიზმის ბატონობისა“, ჯერ კიდევ შორს იყო „საყოველთაო ირაციონალიზმისაგან“. „ტანჯული და დიადი რიჰარდ ვაგნერი“ კი, როგორც მას თომას მანი უწოდებდა, უკვე 30-იანი წლებიდან ქმნიდა მუსიკალურ დრამებს და თავის შემოქმედებაში შოპენჰაუერის იდეებს ასხამდა ხორცს. 1870 წელს კი გამოსცა ნიგნი „მომლოცველობა ბეთჰოვენთან“, რომელშიც ღრმად გააანალიზა და წარმოაჩინა თავისი „მოდერნის“ ესთეტიკური თეორია.

შოპენჰაუერი, როგორც ცნობილია, „ქადაგებდა“ მსოფლიო შეუცნობელ ნებაზე. ეს ნება არ ექვემდებარებოდა არანაირ ლოგიკურ ფორმასა და ფილოსოფიურ სისტემას. შოპენჰაუერმა ირაციონალური, მეტაფიზიკური, არაცნობიერი სამყაროს კვლევით ხელოვნებას ახალი გზები დაუხასხა. იგი ფიქრობდა, რომ მხოლოდ

მუსიკა, უწმინდესი ირაციონალურობა ასახავდა მსოფლიო ნებას. მუსიკა სიამოვნებას ანიჭებდა ადამიანებს, რადგან ათავისუფლებდა ყოველგვარი მოქმედებისაგან და ამგვარად მსოფლიო ნებისგანაც. ადამიანს შესაძლებლობას აძლევდა, ინტელექტით განეჭვრიტა მსოფლიო ირაციონალური ქაოსი. ნებისა და მოქმედების უარყოფა, ინტელექტად „გარდასახვა“ და ყველაფრის ჭვრეტა, როგორც მხატვრული სინამდვილისა – სწორედ ეს იყო შოპენჰაუერის ესთეტიკა.

სწორედ ამ დროს, 1870-71 წლებში, გამოვიდა ფრიდრიხ ნიცშეს წიგნი „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“, რომელიც ვაგნერს ეძღვნებოდა და კლასიკური ფილოლოგიის მასალის მოხმობით ამტკიცებდა ანტიკურ ტრაგედიაში აპოლონურისა და დიონისური ძალების შერწყმას. ეს თეორია თითქმის არ განსხვავდებოდა შოპენჰაუერისა და ვაგნერის შეხედულებებისაგან. ხელოვნებაში აქცენტები კვლავ ირაციონალურზე იყო გადატანილი. ხელოვნების სამყაროზე რეალურზე აღმატებულობა ნიცშემ ასე გამოხატა: „სამყაროს არსებობა გამართლებულია მხოლოდ, როგორც ესთეტიკური ფენომენისა“ (ნიცშე 2016: 39).

ოსკარ უაილდმა მთლიანად განყვიტა კავშირი რეალობასთან, მორალთან, რელიგიასა და ლოგიკურ სისტემასთან და შექმნა „წმინდა ესთეტიზმი“. შოპენჰაუერის, ნიცშესა და უაილდის მოღვაწეობამ სამუდამოდ „გაანადგურა მხატვრული რეალიზმი“, როგორც მარტივი და პირდაპირი ასახვა სინამდვილისა. მას შემდეგ ყველაზე ნაფიცი რეალისტიც კი ვერ აუვლის გვერდს მათ გავლენას, თუმცა შეიძლება არც კი ჰქონდეს მათი რაიმე ნაკითხული. გრიგოლ რობაქიძე ამას „ატმოსფერულ გავლენას“ უწოდებდა. ეს იყო „დროის სული“, რომელმაც ყველა შემოქმედს თავისი კვალი დაატყო.

მოდერნისტულ ხელოვნებაში აქცენტირდა ორპლანიანობა (შოპენჰაუერის მსოფლიო ნება და იდეების სამყარო, ნიცშეს აპოლონი და დიონისე, უაილდის ესთეტიზმი და ფილოსოფიური სისტემა). საზოგადოდ, რეალიზმი არ უარყოფდა ესთეტიკურ ორპლანიანობას, მაგრამ მოდერნიზმმა ერთმანეთს დაამორა ნაწილი და მთელი, საგანი და ფერი. ხელოვნების მრავალპლანიანი სტრუქტურებიდან მოდერნიზმი გამოყოფდა მხოლოდ ერთ მხარეს და სხვები „შთაინთქმებოდა“. ხშირად იგი გადაჭარბებულ ყუ-

რადღებას აქცევდა მახინჯსა და აბსურდულსაც (მაგალითად, ბოდლერის „ლეში“). ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „ჩვენი დროის პოეტებს გაბედულად შეჰყავთ ლირიკაში საშინელი და მახინჯი სახეები... სიმახინჯე ქმნის ახალ სილამაზეს. ეს სასწაული სიმახინჯის ფერისცვალებისა ხდება ზედმინეწით. ლირიკაში სიმახინჯე ჩვენ გვესმის, როგორც სიმბოლო და როგორც ირონია. მახინჯს ჩვენ ყოველთვის ვგულისხმობთ, როგორც მოვლენის ზედაპირს, როგორც ფანტასტიურ ნიღაბს. ჩვენ არ გვიტაცებს ის, რაც პირდაპირი სახით გვევლინება – ჩვენ გვინდა ნიღაბი. ყველაზე უფრო საშინელი და ირონიული ნიღაბი მშვენიერის არის სიმახინჯე. ზღაპრებში ბაყაყი გადაიქცევა დედოფლად. მახინჯში დატყვევებულია და იტანჯება მშვენიერი სული, რომელიც განთავისუფლებული უნდა იქნას ხელოვნების ჯადოქრობით“ (ცისფერყანწილები 2018: 422).

სამეცნიერო ლიტერატურაში ევროპული მოდერნიზმის „ოქროს ხანად“ XX საუკუნის 20-იანი წლებია აღიარებული. სწორედ ამ დროს, 1922 წელს დაიბეჭდა მოდერნიზმის „სახარება“ – ჯეიმს ჯოისის „ულისე“. ამ დროს წერდნენ მოდერნისტულ ნაწარმოებებს ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის მეტრი თომას სტერნზ ელიოტი, ამერიკული მოდერნიზმის პატრიარქი ეზრა პაუნდი. სწორედ 20-იან წლებში მოხდა ხელოვნებაში უდიდესი ცვლილებები. „ეს ის დროა, როდესაც ჰენრი მური აცხადებს, რომ „მშვენიერება რენესანსული გაგებით“ არც არის და არც არასოდეს იქნება მისი შემოქმედების მიზანი... როდესაც ხოსე ორტეგა ი გასეტი მთელ მუსიკას ბეთჰოვენიდან ვაგნერამდე ჰუმანიზმის „სენით“ შეპყრობილ „რომანტიკული სუბიექტივიზმის გამომხატველ მელოდრამას“ უწოდებს და წინ წამოსწევს „ხელოვნების დეჰუმანიზაციის“ პრინციპს. 1924 წელს პირველად გამოიცემა ტ.ე. ჰიუმის „მოსაზრებანი“, რომელშიც ავტორი რადიკალურად მოაზროვნე ინტელიგენციას ლიბერალურ-ბურჟუაზიული ჰუმანიზმის იდეალებთან ბრძოლისკენ მოუწოდებს. ამავე დროს, პაბლო პიკასო აცხადებს, რომ მისი შემოქმედების ძირითადი ავტორიტეტები მანიერიზმისა და ბაროკოს ეპოქის დიდი ესპანელი მხატვრები ელ გრეკო და სურბარანი არიან, „ნეოკლასიციზმის“ მიმდევარი იგორ სტრავინსკი 20-იან წლებში დიდადაა გატაცებული ბაროკოს მუსიკის „მოდელირებით“...

რუსულ პოეზიაში ანალოგიურ ექსპერიმენტებს მიმართავს შუა საკუნეებისა და ბაროკოს ხელოვნებით გატაცებული ოსიპ მანდელშტამი, რომელიც წერს, რომ მისი მიზანია „გოთიკა შეიტანოს სიტყვათა ურთიერთობაში მსგავსად სებასტიან ბახისა, რომელმაც იგი მუსიკაში დაამკვიდრა“. ამავე პერიოდის ესპანეთში პოეტთა და ლიტერატორთა მთელი თაობა გატაცებით სწავლობს ლუის დე გონგორას პოეზიას და მის მიერ შექმნილ რთულ მეტაფორას. იტალიაში ილვიძებს მძაფრი ინტერესი მარინოს შემოქმედების მიმართ, ხოლო ინგლისში იხსენებენ და ეროვნული სიამაყის გვირგვინს ადგამენ XVII საუკუნის პოეტთა მივიწყებულ მეტაფიზიკური სკოლის მამამთავარს მანიერისტ პოეტ ჯონ დონს“ (კობახიძე 1984: 103).

ელიოტი სწორედ მეტაფიზიკოს პოეტებს მიიჩნევდა XX საუკუნის მოდერნისტების წინაპრად. მათ შემოქმედებაში ხორციელდებოდა „გრძნობადი ალქმის მთლიანობა“. პოეტი ამთლიანებდა წარმოსახვაში ერთი შეხედვით ქაოსურ, მოუნესრიგებელ, ერთმანეთთან დაუკავშირებელ მოვლენებს. ელიოტი მახვილგონიერებას უწოდებდა გარემოსთან პოეტის ინტელექტუალურ-ემოციურ მიმართებას, არაერთგვაროვან ცნებათა კონტრასტულ შეპირისპირებას. ამგვარი მახვილგონიერება იკვეთება ქართველ მოდერნისტებთანაც, რომლებიც სამყაროსთან ინტელექტუალურ-ემოციურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ. ელიოტის „უნაყოფო მიწა“ (1922 წ.) იყო მოდერნისტული ლიტერატურის კლასიკური ნიმუში. ამ ნაწარმოებში იმდენი ასოციაციაა ერთად თავმოყრილი, იმდენი მინიშნებაა (ლიტერატურული, რელიგიური, მითოლოგიური, ფილოსოფიური ტექსტებიდან), რომ მხოლოდ ინტელექტუალურ მკითხველს შეუძლია ამ მხატვრულ სამყაროში სიღრმისეულად ჩანვლომა. მოდერნიზმის ესთეტიკას ქმნიდნენ და ავითარებდნენ ისეთი ავტორები, როგორებიც იყვნენ: ჯეიმს ჯოისი, ვირჯინია ვულფი, მარსელ პრუსტი, თომას ელიოტი, უილიამ ფოლკნერი, ჰერმან ჰესე, შტეფან ცვაიგი, რობერტ მუზილი და სხვ.

მოდერნისტ შემოქმედთათვის მახლობელი აღმოჩნდა მანიერნიზმისა და ბაროკოს ესთეტიკა, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო არარენესანსული იდეალები. ეს იყო მეტაფიზიკური დუალიზმი, სამყაროს გაორებული ჭვრეტა, ჰარმონიული პიროვნების რღვევა, ბუნებასთან კავშირის განწყვეტა, ადამიანის უძლუ-

რების აღიარება, ადამიანის ხორცად და სულად გახლეჩა. ოსვალდ შპენგლერმა ბაროკოს „ევროპის უდიდესი სტილი“ უწოდა. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის 20-იან წლებში ფილოსოფიურ-ესთეტიკურსა და კულტუროლოგიურ მოძღვრებებში წარმოჩნდა შუა საუკუნეების, კერძოდ, ბაროკოს ხელოვნებაზე ორიენტაცია. ამ დროს აღორძინდა შუა საუკუნეების რელიგიურ-მისტიკური კოსმოგონიური სისტემები. რენესანსული პიროვნება, როგორც სამყაროს იერარქიის უმაღლესი მწვერვალი, ჩამოიქცა და კვლავ ქრისტიანული ღვთაება იქცა თაყვანისცემის საგნად. სამყაროს დარად ცხოვრებასაც დაეკარგა მთლიანობა და ადამიანსაც. რელიგია და მხატვრული აზროვნება ერთმანეთს შეერწყა.

მოდერნისტული ტენდენციების წარმოჩენა მსოფლიო ლიტერატურაში მეოცე საუკუნის 30-იანი წლების ბოლომდე გაგრძელდა. მეორე მსოფლიო ომმა და შემდგომმა პოლიტიკურ-სოციალურმა თუ კულტურულმა მოვლენებმა, მატერიალურ-ტექნიკურმა პროგრესმა, ადამიანის მიერ კოსმოსის ათვისებამ და მეცნიერების უახლესმა აღმოჩენებმა, ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივმა თეორიებმა სამყაროს მხატვრული გარდასახვის განსხვავებული ფორმები წარმოშვეს და პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას გაუკვალეს გზა.

როგორ წარმოჩნდა ქართულ ლიტერატურაში მოდერნიზმი?

მოდერნიზმი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში განსაზღვრული და შეფასებულია, როგორც XX საუკუნის 10-იან, 20-იან წლებში ლიტერატურაში მიმდინარე რთული და მრავალმნიშვნელოვანი პროცესი, რომელიც სინამდვილის მხატვრულად გარდასახვისა და გამოსახვის, გამოთქმის ახალ ფორმათა ექსპერიმენტულ ძიებებში გამოიხატა. მოდერნიზმი იქცა სხვადასხვა იზმის (იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი და სხვ.) ერთგვარ გამაერთიანებელ ცნებად (თუმცა, ამ იზმების „შიგნით“ იყო ერთმანეთის გამომრიცხავი, სრულიად განსხვავებული ტენდენციები). მოდერნიზმი ქართულ ლიტერატურაში წარმოჩნდა, როგორც ტრადიციისა და ნოვაციის, „ძველისა“ და „ახლის“ ორიგინალური და უჩვეულო სინთეზის მცდელობა. ქართული კულტურა ტრადიციულად ევროპაში მიმდინარე პროცესთა პარალელურად და ანალოგიურად ვითარდებოდა.



ლიტერატურა თავის შინაგან კანონზომიერებებს მიჰყვებოდა და ავლენდა იმგვარ ტენდენციებს, რომლებიც შეიძლება ჰქონოდა ნებისმიერ თვითკმარ კულტურას. XX საუკუნის დასაწყისიდან კი წინა საუკუნეების ერთგვარი ხელოვნური ჩაკეტილობა შიგნიდანვე მომზადდა დასარღვევად. არჩილ ჯორჯაძის წერილები ამის შესანიშნავი დასტური იყო. მისი „ესთეტიზმი“, ევროპულ კულტურაზე ორიენტირებული თვალსაზრისები, ირაციონალიზმის ქადაგება, ხელოვნების „სოციალური სამსახურის“ ბორკილებისგან თავდახსნა ქმნიდა სრულიად სხვაგვარ ლიტერატურულ ატმოსფეროს. ფრანგული კულტურით გატაცებული კიტა აბაშიძე მისდევდა „ბუნებრივი ცვალებადობის“ უნივერსალურ პრინციპს და კანონზომიერად მიიჩნევდა სიმბოლიზმის გამოჩენას, როგორც ლიტერატურაში მიმდინარე ევოლუციური პროცესის ერთ რგოლს. კიტა აბაშიძის ნაწერებს, მის მიერ ახალთაობის შეხედულებათა გაზიარებას და თანადგომას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული კულტურის განახლებისა და გადახალისებისათვის.

თანდათან საქართველოშიც გამოჩნდნენ ახალი სახელები: შოპენჰაუერი, ნიცშე, ფროიდი, იუნგი, ოსკარ უაილდი, ვაგნერი და სხვები. ჭოლა ლომთათიძეს ეტყობოდა სკანდინავიური სკოლის, ა. სტრინდბერგისა და კ. ჰამსუნის გავლენა, ნ. ლორთქიფანიძეს ვენის სკოლისა – ა. შნიცლერისა და პ. ალტენბერგისა. გავლენის არეალი თანდათან იზრდებოდა და მათში უფრო მეტად იჭრებოდა თანადროული ევროპის ცნობილ მწერალთა სახელები. გავლენა კი მიბაძვასაც გულისხმობდა და მისწრაფებასაც – ქართულ ლიტერატურაში მოძიებულები სიახლეები. ერთი მხრივ, შინაგანად იგრძნობოდა ლიტერატურის გადახალისების აუცილებლობა (ეს პროცესი, თუმცა ნელა, მაინც ხორციელდებოდა), მეორე მხრივ, ახალთაობა არა იმპულსურად, არამედ გაცნობიერებულად მიმართავდა დასავლური ლიტერატურისთვის ნიშანდობლივ ექსპერიმენტებსაც.

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პროზაში მძლავრობდა რეალისტური ნაკადი, მაგრამ თანდათან გაჩნდა მოდერნისტული ტენდენციები. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი იყო:

ა) ვასილ ბარნოვის მიერ პროზის ერთგვარი რეფორმაცია. მის რომანებში შემოიჭრა პოეტური ელემენტები. ქარაგმული,

სტილიზებული მეტყველება, მეტაფორების სიჭარბე, უცნაური პერსონაჟები უკვე ქმნიდნენ სრულიად ახალ მხატვრულ გარემოს, რომელშიც სამყაროს ძველი ტკივილები ახლებურად ხშიანდებოდა. მის პროზაში პირველად გაჩნდა ძლიერი მისწრაფება მდიდარ ძველ ქართულ ლიტერატურასთან „მიბრუნებისა“ (ენა, სინტაქსი, რიტმული და პოეტური პროზა), სამყაროს მისტიკური ხედვისა და მისი „ესთეტიკური ათვისებისა“.

ბ) ქართულ პროზაში მომხდარი ცვლილებების ძირები იძებნება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც. მან ეგზისტენციალური და სოციალურ-ეთიკური პრობლემები თავისებურად წარმოაჩინა. მის შემოქმედებაში გამოვლინდა ქვეცნობიერის მიმართ დიდი ინტერესი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში მითის აღორძინება. მისი პერსონაჟების აზროვნებაზე თანაბრად ზემოქმედებდა რეალური და მითური სინამდვილე.

გ) მნიშვნელოვანი იყო ჭოლა ლომთათიძის პროზაში შემოჭრილი სიახლეები – ლირიკული ნიაღვრების სიჭარბე, ემოციების სიუხვე, ასოციაციური აზროვნების ელემენტები, ტრადიციული თხრობის რღვევა, ადამიანის უჩვეულო სულიერი მდგომარეობის დეტალური ანალიზის ცდა.

დ) სრულიად ახალ ლიტერატურულ ატმოსფეროს ქმნიდა შიო არაგვისპირელის ცალკეულ ნოველებში წარმოჩენილი ადამიანის შინაგანი სამყარო, ფსიქოლოგიზმი, სულის უცნობ სიღრმეთა მხატვრული ინტერპრეტაციები და სხვ.

მეოცე საუკუნის 10-იანი წლებიდან საქართველოში მოდერნისტულ ნაწარმოებებს ქმნიდნენ ნიკო ლორთქიფანიძე, ლეო ქიაჩელი, დია ჩიანელი, სანდრო ცირეკიძე და სხვები. თანდათან გამოიკვეთა თხრობის ახალი ტექნიკა, მოდერნიზმის ესთეტიკის პრინციპები. ცვლილებები ხორციელდებოდა პოეზიაშიც (გრიგოლ რობაქიძე, „ცისფერყანწლები“, გალაკტიონ ტაბიძე, სანდრო შანშიაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი და სხვ.). ალექსანდრე აბაშელის მიერ 1913 წელს გამოცემული ლექსთა კრებული „მზის სიცილი“ გამოირჩეოდა არა მხოლოდ რიტმისა და რითმის ექსპერიმენტული ძიებებით, არამედ წარმოსახული სამყაროსკენ სწრაფვის თემატიკითაც. ლალი ავალიანის აზრით: „ვეროპის ახალი პოეზიის მიმართ, ცხადია, არც გრიშაშვილი იყო გულგრილი, „ანტივეროპეიზაციასაც“ ვერასგზით დავწამებთ. მანაც, რა თქმა

უნდა, ისარგებლა ე. წ. ახალი პოეზიის მიღწევებით, და არა მხოლოდ ფორმის თვალსაზრისით (გავიხსენოთ თუნდაც მისი ე.წ. ეროტიკული ლექსები)“ (ავალიანი 2016: 52).

ქართული მწერლობის ისტორიაში განსაკუთრებით გამორჩეულია XX საუკუნის 20-იანი წლები. ამ დროს ლიტერატურაში სამყაროს მხატვრული გარდასახვის თვალსაზრისით მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა. ქართულმა მწერლობამ შეძლო „ვეროპის რადიუსით გამართვა“. XX საუკუნის 20-იანი წლები საქართველოსთვისაც მოდერნიზმის „ოქროს ხანა“ იყო. წინამართან ილიას მკვლევლობას გალაკტიონმა დიდი ეპოქის დასასრული უწოდა („წინამურში რომ მოჰკლეს ილია, / მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“). სამწუხაროდ, ეს ტრაგიკული მოვლენა გახდა ერთგვარი ზღვარგამყოფი თუ სანიშნი, რომელმაც „ფანტასტიკური ხიდი“ გამოაჩინა. „ფანტასტიკური ხიდი“ სწორედ ახალი ხელოვნება იყო. საინტერესოა, რომ ევროპაშიც დაახლოებით ამ წლებში წარმოჩნდა სიახლეები. ვირჯინია ვულფმა 1910 წელი გამოაცხადა „ლიტერატურული რევოლუციის“ დასაწყისად.

მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებისთვის მოდერნიზმი წარმოჩნდა, როგორც ქართული კულტურის განმსაზღვრელი სახე. ქართული მწერლობის გადახალისება გამოიწვია დასავლური ფილოსოფიის, ლიტერატურის, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში მომხდარი აღმოჩენების უშუალო გაცნობამ და მხატვრულმა გადააზრებამ. „ჩვენ თუმცა მოწყვეტილნი ვიყავით უკანასკნელი წლების ევროპისგან, მაგრამ იდეები ხშირად ჰაერის ტალღას მიმოჰყვებიან, ამიტომ ჩვენი უახლოესი ლიტერატურის დვრიტა დასუნთქულია ამ ზოგად ევროპიული სულიერი განწყობილებით“, – წერდა კონსტანტინე გამსახურდია (გამსახურდია 1986: 21).

გრიგოლ რობაქიძე ფიქრობდა, რომ ხშირად შეუტყობლად იპარება სულში „ატმოსფერული გავლენა იდეების“: „მერეჟკოვსკის ერთ შარშანდელ ფელეტონში ეს ამგვარი აფორიზმით გამოითქვა: „ბევრ ჩვენგანს არ წაუკითხავს კანტის „კრიტიკა წმინდა გონების“, მაგრამ სიკვდილის დროს უსათუოდ იგრძნობს იმის გავლენასო“ (ტაბიძე 1916: 32).

„მოდერნიზმის სახარების“ პირველ მოციქულად საქართველოში გამოჩნდა გრიგოლ რობაქიძე. იგი იყო ქართული მოდერნიზმის გამორჩეული თეორეტიკოსიც. მის მიერ ევროპული მწერლო-

ბის პროპაგანდას, წმინდა ხელოვნების ქადაგებას, „ქართული ძირების“ ძიებას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა მაშინდელი შემოქმედებითი ახალგაზრდობისთვის. მისი ლექციები და წერილები ქართულსა და მსოფლიო ლიტერატურაზე იყო ერთგვარი წყარო, ერთი მხრივ, ევროპული და, მეორე მხრივ, ქართული სულის შესაცნობად („სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, „შოთა რუსთაველი“, „საკრალური წყობა“, „მზის ხანა ქართველთა“, „ფრიდრიხ ნიცშეს გარშემო“, „ოსკარ უაილდი“, „სტეფან მალარმე“, „დიონისოს კულტი და საქართველო“, „ქართული მოდერნიზმი“, „ფრიდრიხ ნიცშე და იდეა მარადი მობრუნებისა“, „ექსპრესიონიზმი“ და სხვ.“). მოდერნიზმს ის არა მხოლოდ თეორიულად იაზრებდა და განმარტავდა, არამედ ქმნიდა კიდევაც მოდერნისტულ პოეზიასა და პროზას.

ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგები იყვნენ ა. ჯორჯაძე, კ.აბაშიძე, „ცისფერყანწელები“, კ. გამსახურდია. მათი წერილები აღსავსეა „ქართული სულის რენესანსზე“ ფიქრით. ამ ოცნების განსახორციელებლად კი, მათი აზრით, საჭირო იყო ქართული სიტყვის განახლება, ფასეულობათა გადაფასება. ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაში გამოვლინდა ის თავისებურებები, რომლებიც, ზოგადად, ევროპულ მოდერნიზმს ახასიათებდა: რეალიზმის კანონების უარყოფა, ირაციონალიზმი, მითისა და თანამედროვეობის პარალელები, თხრობის თანმიმდევრობის დარღვევა, სიუჟეტის ერთიანობის უარყოფა, ირონია, ორაზროვნება, ენისა და წერის ტექნიკის ერთგვარი დაპირისპირება შინაარსთან, შემოქმედის როლის ხაზგასმა საზოგადოებაში, ინტერესის საგანი – ხელოვნება და არა ცხოვრება და სხვა.

XX საუკუნის ქართული ლიტერატურისთვის ნიშანდობლივია მითის (ბერძნული, შუამდინარული, ქართული) აღორძინება, რამაც ირეალურის, დაფარულის, მეტაფიზიკურის, იდუმალის მხატვრული დამუშავების ახალი ასპექტები წარმოაჩინა. ამ პერიოდის პროზაში გაჩნდა ტენდენცია საგნების გამოხატვიდან იდეების, შთაბეჭდილებების, სიმბოლოების გამოხატვისკენ. ამ ტენდენციებმა ქართულ ლიტერატურაში წარმოაჩინა იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული, სიმბოლისტური ლიტერატურული ნაკადები. საინტერესო იყო ფუტურისტთა ექსპერიმენტებიც მცირე ჟანრის სფეროში. ხშირ შემთხვევაში სხვადასხვა ლიტერატურული ნაკა-

დი ერთი მხატვრული ტექსტის „სივრცეში“ წარმოჩნდებოდა, რაც ქმნიდა მოდერნისტული მხატვრული ტექსტის თავისებურებას.

XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ მწერლობაში შეინიშნება რეალურისა და წარმოსახულის, ერთი შეხედვით, ქაოსური, ბუნდოვანი, გაურკვეველი უთიერთმონაცვლეობა, მაგრამ დაკვირვებისას იძებნება ჰარმონიის სულ სხვაგვარი პრინციპები, კომპოზიციისა და სტრუქტურის მტკიცე საყრდენები.

მწერლობაში წარმოჩნდა რეალობის სრულიად ახლებური მხატვრული მეტამორფოზები. რეალობა განიხილებოდა, როგორც მრავალშრიანი სუბსტანცია, როგორც ერთგვარი პალიმფსესტი. მწერლობამ მიზნად დაისახა ხილულიდან უხილავისკენ გარდამავალი საფეხურების ანალიზი და მხატვრული გამოსახვა. პროზის ტრადიციული ჟანრები შეიმოსა ახალი ელფერით. პროზა და პოეზია ერთგვარად სინთეზირდა. საზოგადოდ, რეალობა მხატვრულ ტექსტში „ლაგდება“, „ფორმდება“ გარკვეული წარმოდგენების მიხედვით. ერთი და იგივე რეალობა სხვადასხვა წერტილიდან განსხვავებულად მოჩანს. ეს „ხედვა“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს პოზიციის რაობასაც, რასაც განაპირობებს ინდივიდუალური ნიჭი, რელიგიური რწმენა, ფილოსოფიური აზროვნება, ტრადიცია, ფსიქოლოგიური მდგომარეობა და სხვა. რეალობა აღიბეჭდება თვალში, გულში, სულსა და გონებაში. ხელოვნებაში გამოიკვეთება ხან თვალთ, ხან გულით, ხან სულით და ხან გონებით აღქმული რეალობა. ამის მიხედვით თხრობისას ჭარბობს: რეალისტური, მისტიკური, ემოციური, რელიგიური თუ ფილოსოფიური განწყობილებები. რა თქმა უნდა, ამგვარი დაყოფა პირობითია. სხვადასხვა დროს წინა რიგში ხან ერთი პოზიცია იყო, ხან მეორე. XX საუკუნის 20-იან წლებში კი ეს ყველა ერთგვარად სინთეზირდა.

ქართული მოდერნიზმის გამოკვეთილი და გამორჩეული შენაკადი იყო ქართული სიმბოლიზმი, რომელსაც უპირველესად, „ცისფერყანწელები“ წარმოადგენდნენ. „ცისფერყანწელების“, როგორც პირველი მოდერნისტული დაჯგუფების მიერ დასახული დასავლური კულტურული და საზოგადოებრივი ორიენტირები აქტუალურია საქართველოში მოდერნიზმის არსებობის მთელი პერიოდის განმავლობაში“ (ნიფურია 2010: 12). გრიგოლ რობაქიძემ, „ცისფერყანწელთა“ უპირველესმა მოძღვარმა, თანადროული მსოფლიო ლიტერატურისა და ფილოსოფიის შესახებ ლექციები-

თა და თეორიულ-ესთეტიკური შეხედულებებით გზა გაუკვალა ახალგაზრდა მწერლებს მოდერნისტული ხელოვნებისაკენ. „ცხოვრების განცდის მოდერნისტული სტილი მხატვრული სიტყვის მწყობრ განსახიერებაში – აი, რა იყო მათი აღთქმის ახალი სჯულის ფიცარი. ქუთაისის დუქნები უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გარდაიქმნა, სადაც ხრინწიანი ორღანის და აუცილებელი „მრავალჟამიერის“ გვერდით მოისმა ძვირფასი სახელები: ედგარ პო და შარლ ბოდლერი, ფრიდრიხ ნიცშე და ოსკარ უაილდი, პოლ ვერლენი და სტეფან მალარმე, ხოზე მარია ერედია და ემილ ვერჰარნი, კონსტანტინ ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი, ანდრეი ბელი და ვიაჩესლავ ივანოვი, ინოკენტი ანენსკი, ალექსანდრ ბლოკი და სხვ.“ – წერდა გრიგოლ რობაქიძე (რობაქიძე 2014: 56). მართლაც, თბილისსა და ქუთაისში ხშირად იმართებოდა სხვადასხვა ლიტერატურული შეხვედრა, რომლებშიც ქართველებთან ერთად ცნობილი რუსი პოეტებიც მონაწილეობდნენ, მათ შორის, თევდორე სოლოგუბი, იგორ სევერიანინი, ვლადიმერ მაიაკოვსკი, დავით ბურლიუკი, ვასილ კამენსკი და სხვ. ქართველი პოეტები კარგად იცნობდნენ რუს სიმბოლისტთა შემოქმედებას და მეგობრობდნენ კიდევაც მათთან, მაგალითად, ანდრეი ბელისთან, რომელმაც თავის წიგნში „ქარი კავკასიიდან“ გაიხსენა თავისი შეხვედრები პაოლო იაშვილსა და ტიცციან ტაბიძესთან.

ჟურნალ „ცისფერი ყანებში“ (1916 წ. ქუთაისში გამოვიდა ორი ნომერი) დაბეჭდილი წერილებით, ლექსებითა და მინიატურებით წარმოჩნდა, რომ ერთგვარი „ახალი ეპოქა“ იწყებოდა ქართულ ლიტერატურაში. პაოლო იაშვილმა თავისი „პირველთქმით“ საზოგადოებას ამცნო, რომ „ცისფერყანნელები“ „ოცნებადაკარგულ“ ხალხს მომავლის ცისფერ ტაძრისაკენ „განწმენდილ გზას“ ასწავლიდნენ. მათი იდეალები და კერპებიც ქართველი მკითხველისთვის ახალი და უცხო, უპირველესად კი, ფრანგული პოეზიის სახელებით იყო განსაზღვრული: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი. ადიდე, ხალხო, ეს ჩვენი მრისხანე ქალაქი, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობდნენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე, სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დაწყევლილი ჭაბუკი“. ტიცციან ტაბიძემ თავის ორ წერილში („ცისფერი ყანებით“) თეორიულად ახსნა და განმარტა სიმბოლიზმის პრინციპები. ისინი

თამამად დაუპირისპირდნენ არა მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნის რეალისტურ, არამედ, ზოგადად, კლასიკურ ხელოვნებას: „პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტე,/ ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა, შექსპირს უარი./ რა ვქნა, თუ ჩემთვის ბეთჰოვენი მხოლოდ ყრუ არი / და რომ წარსულმა ვერ გადმომცა მე ანდამატი“. რეალიზმის დემოკრატიული სულისკვეთებით გამსჭვალული მწერლობის სტრატეგია: „ხელოვნება ხალხისთვის“ მათ „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ პრინციპით ჩაანაცვლეს და მკითხველებს დაშორდნენ. პაოლო იაშვილის მიერ შექმნილმა მისტიფიკაციამ, ელენე დარიანმა, ეროტიკული ლექსებით საზოგადოების რისხვა გამოიწვია. პაოლო იაშვილის „ფარშევანგები ქალაქში“ და „წითელი ხარი“, ტიციან ტაბიძის „ცხენი ანგელოსით“ და ქალდეას ციკლის ლექსები, ვალერიან გაფრინდაშვილის დაისებით, ორეულებითა და სარკეებით სავსე პოეზია უჩვეულო თემატიკითა თუ მხატვრული სახე-სიმბოლოებით სრულიად ახალ ესთეტიკას ამკვიდრებდნენ და თავიანთ მკითხველს ქმნიდნენ. „ისინი ფართო საზოგადოების გემოვნებას დუელში იწვევდნენ. მოდერნიზმს ხშირ შემთხვევაში თან ახლდა ეპატაჟის ტენდენცია“ (ლომძე 2016: 14). სიმბოლისტთა ერთგვარი „რაინდული კოდექსი“, ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგში“ ჩამოყალიბებული, ტრადიციული მკითხველის შოკს იწვევდა:

სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა  
გარდა თვითმკვლელობის.  
არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო, ან აკაკი,  
მე მირჩენია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა.  
სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა  
გარდა სიგიჟის.

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, მოდერნისტული ესთეტიკა მჟღავნებოდა სხვადასხვა რაკურსითა და ინტენსივობით ცისფერყანწელების, გალაკტიონ ტაბიძის, იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებაში. მოდერნიზმმა, სწორედ სიახლეთა ძიების მნიშვნელობით, თანდათან მოიცვა მთელი ქართულ კულტურა, რაც აღიქმებოდა კიდევ, როგორც „რენესანსი“ („ცისფერყანწელები“ მიზნად ისახავდნენ რუსთველის პოეტიკის აღორძინებას). XX

საუკუნის დასაწყისიდან 10-იანი წლების ბოლომდე ეს პროცესი გამოიხატებოდა ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებში დაბეჭდილი მხატვრული თუ თეორიული მასალით, სადაც აისახებოდა მოდერნიზმისთვის ნიშანდობლივი იდეალები. მოდერნიზმის ესთეტიკის დამკვიდრებას ხელს უწყობდა სხვადასხვა ბეჭდური გამოცემა, მათ შორის, ჟურნალები: „ოქროს ვერძი“ (1913 წ.), „ცისფერი ყანწები“ (1916 წ.), „ლეილა“ (1917 წ.), „მეოცნებე ნიამორები“ (1919-1924 წ.), „შვილდოსანი“ (1920 წ.), „ბახტრიონი“ (1922 წ.), „ილიონი“ (1922 წ.),  $H_2SO_4$  (1924 წ.). გაზეთები: „რუბიკონი“ (1923), „ლაშარი“ (1923), „ბარრიკადი“ (1924 წ.), „ბახტრიონი“, „პოეზიის დღე“ (1927 წ.) და სხვ.

ძნელია დასაზღვრა ცალკეული იზმის მიჯნისა, რომელიც მაშინ ქართულ ლიტერატურაში გაჩნდა. მოდერნიზმი თავის თავში მოიცავდა ყველა სტილურ ძიებას. ყველაზე ძლიერი, რა თქმა უნდა, მაინც პოეზიაში განხორციელებული ცვლილებები იყო, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, უპირველესად, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის მოღვაწეობით გამოიხატა (პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე, კოლაუ ნადირაძე, გიორგი ლეონიძე, ნიკოლო მინიშვილი, შალვა აფხაიძე, რაჟდენ გვეტაძე, სერგო კლდიაშვილი, შალვა კარმელი, ივანე ყიფიანი, ლელი ჯაფარიძე, გიონ საგანელი). 1924 წ. გაზ. „ბარრიკადში“ ტიცვიან ტაბიძე ამაყად აცხადებდა: „დარჩება ხსენება იმ ორდენისა, რომელსაც შეადგენს 13 კაცი და ისტორიული ანალოგიით, როგორც ცამეტმა ასირიელმა მამებმა საქართველოში დასთესეს ორთოდოქსი ქრისტიანობა, ისე „ცისფერყანწელბმა“ ნამდვილი პოეზია“. ისინი თავიანთ ჯგუფს ორდენად მოიხსენიებდნენ და ამგვარად ქვეტექსტურად გულისხმობდნენ იმ ბრძოლას, რომელიც განახლების პროცესში აუცილებლად მოუწევდათ ძველ ესთეტიკურ იდეალებთან. სახელწოდება კი მრავალმნიშვნელოვანი იყო. ცისფერი გამოხატავდა როგორც რომანტიზმთან კავშირს, ასევე ირაციონალურისკენ, ღვთაებრივისკენ სწრაფვას. ყანწები კი თრობის, ექსტაზის გზით სამყაროს შემეცნების საშუალებად მოიაზრებოდა, თან ეროვნულ თავისთავადობასაც ესმებოდა ხაზი. მოდერნისტულ პროზაშიც გამოჩნდნენ ახალი მწერლები, რომელთა მინიატურებმა, ესკიზებმა, ჩანახატებმა, მოთხრობებმა წარმოაჩინეს ქართული ლიტერატურის ახალი სახე.



ფრანგი ლიტერატორი რემი დე გურმონი მიიჩნევდა, რომ სიმბოლისტური სკოლის ძირითადი პრინციპები იყო: ა) ინდივიდუალიზმი; ბ) შემოქმედების თავისუფლება; გ) დასწავლილი ფორმულების უარყოფა; დ) ანტინატურალიზმი; ე) ლტოლვა ყოველივე არაჩვეულებრივისკენ, უცნაურისკენაც კი; ვ) იდეალიზმი; ზ) სოციალური ფაქტების უგულვებელყოფა; თ) მხოლოდ იმ ხაზების გადმოცემა, რომლებიც ერთ ადამიანს მეორისგან განასხვავებს; ი) საგნებსა და მოვლენებში არსებითის დაჭერა და გადმოცემა.

„ცისფერყანწლები“ იღებდნენ ამ განმარტებას ზოგადად და თავიანთ წერილებში უფრო შლიდნენ და აზუსტებდნენ ზოგიერთ პუნქტს. ისინი ცდილობდნენ, მოეძებნათ სამყაროს „ათვისების“ ახალი ფორმები. ტიცვიან ტაბიძე შენიშნავდა ერთ წერილში არსებით საკითხს: „სიმბოლიზმის, როგორც პრიმატი „როგორის რაზე“ – გაუგებრობაა. ამგვარი დასმა საკითხის მიუღებელია, რადგან იგი გულისხმობს განცალკევებას იქ, სადაც კონკრეტულად არსებობს მხოლოდ ერთიანობა, მაგრამ ფორმას უნდა მიექცეს დიდი ყურადღება“. ისინი ქართულ პოეზიაში არტისტულობითა და ესთეტიზმით გამოირჩეოდნენ (ჯგუფის სახელწოდება, ფრანგულ ყაიდაზე გადაკეთებული სახელები, ექსტრაგაგანტური ქცევა და ჩაცმულობა ამაზე მეტყველებდა). ფრანგულსა და ქართულ პოეზიას შორის ერთი საერთო ასპექტი იყო დენდიზმი, ერთგვარი ინტელექტუალური სტილი, რომელიც გულისხმობდა ტრადიციული ლიტერატურისაგან განსხვავებულ მხატვრულ აზროვნებას. ვალერიან გაფრინდაშვილის აზრით, მალარმეს დენდობა აისახებოდა მისი პოეზიის თეთრ ფერში, რაშიც იკვეთებოდა მისი ამპარტავანი სევედა.

პოეტური დენდიზმის ძირითადი პრინციპები ასე შეიძლება გამოიკვეთოს:

1. ხელოვნურობის პრიმატი (მხატვრულ შემოქმედებასა და ცხოვრებაში);
2. ორიგინალურობა (შემოქმედებაში, ცხოვრებაში, ჩაცმაში, ქცევასა და საერთოდ ყველაფერში);
3. საკუთარი „მე“-ს გამორჩეულობის განსაკუთრებული შეგრძნება;
4. პოეტური ნიღბების სიყვარული (სხვადაყოფნის მისტერიით საკუთარი შინაგანი სამყაროს წვდომა);
5. ბოჰემა;
6. სიმახინჯის ესთეტიზება და სხვ.

საქართველოში მოდერნიზმის პირველ „მქადაგებლად“ ცის-ფერყანწელებმა გრიგოლ რობაქიძე აღიარეს. ტიცციან ტაბიძე წერდა: „პირველი მოციქული სიმბოლიზმის სიტყვიერად ქადაგებდა მოდერნიზმის სახარებას. გრიგოლ რობაქიძის აქაფებული სიტყვა, აღმაფრენი ფანტაზია, თვალისმომჭრელი სახეები ძვირფასი მოგონებაა ჩვენი ახალგაზრდობისა. პირველად იმან შეგვახედა იოჰანანანის მოჭრილ თავს, პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცუმეს მწვალბელი სიტყვა“ (ტაბიძე 1916: 30). ტიცციან ტაბიძის აზრით, გრიგოლ რობაქიძემდე საქართველოში მოდერნიზმი არ არსებობდა და ვაჟა-ფშაველასა და ი. გრიშაშვილის მოდერნისტობის ისტორია მხოლოდ გაუგებრობა იყო. „გრიგოლ რობაქიძემ დაწერა პირველი სიმბოლისტური ლექსები“. „მისი ლექსები და ესეები იქცა მობრუნების პუნქტად ქართულ მწერლობაში“ (ტაბიძე 1916: 41). კ. გამსახურდიაც გრ. რობაქიძეს მიიჩნევდა საქართველოში მოდერნიზმის დამწყებად.

მოდერნიზმი, ტიცციან ტაბიძის აზრით, დაუპირისპირდა ქართულ ლიტერატურში გამეფებულ „ბატონ შაბლონს“, რომელიც „მალაყს გადადიოდა“ ქართულ მწერლობაში. ქართველმა მოდერნისტებმა უპირველეს ამოცანად დავინყებული სიტყვის აღდგენა დაისახეს მიზნად: „ქართული სიტყვის გაღატაკებას დიდი ყურადღება მიაქციეს გრიგოლ რობაქიძემ და არჩილ ჯორჯაძემ“. არჩილ ჯორჯაძე ცდილობდა „ქართული ფილოსოფიის განყვეტილი ძაფის შეკვრას და ქართული ეროვნული აზროვნების რესტავრაციას უკავშირებდა სიმბოლისტურ სკოლას“ (ტაბიძე 1916: 41).

გრიგოლ რობაქიძე უახლესი ხელოვნების მიზანს ხედავდა ფორმის მიერ ქაოსის დაძლევაში და საქართველოს რენესანსსაც სწორედ ამას უკავშირებდა. „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, – წარმოვთქვი ერთხელ; – და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითიდღე უფრო ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში ამკარავდება და კიდევ დიდი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს. ეს ფიქრი მებადება, როცა შევსცქერო ჩვენი უახლესი ხელოვნების ზრდას“ (რობაქიძე 1913: 35).

ქართველი მწერლები კარგად გრძნობდნენ, რომ უცხოურ მოდერნიზმს ქართული კულტურა მომზადებული უნდა დახვედ-

როდა. ტიცციანი ხაზს უსვამდა ქართული მწერლობის შინაგან მზადყოფნას სიახლეებისათვის: „წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნულ კულტურის ყველა ფოლაქებ შეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები“ (ტაბიძე 1916: 41).

ქართველი სიმბოლისტები აქტიურად იყენებდნენ ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ სახეებს, რათა გამოეხატათ ირეალური, იდუმალი, მიღმა სამყაროს რაობა. შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ ესთეტიკის პრინციპები ირეკლება ქართველ სიმბოლისტთა პოეზიაში. მათთვისაც მნიშვნელოვანი გახდა ფერის, მუსიკის, სურნელის ერთიანობაში წარმოჩენა (ბოდლერის „კავშირები“). მათს პოეზიაში არის როგორც პირდაპირი მინიშნებები, როდესაც ასახელებენ ფრანგ პოეტებს, ასევე შენიღბული ასოციაციური ნაკადები, რომელთა შესამეცნებლად საჭიროა პირველწყაროების ცოდნა. ფრანგ პოეტთა აზრები, შეხედულებები მათთვის იყო ერთგვარი პოეტური ორიენტირები. ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ჩემ წინ ბოდლერი გადაშლილი, ვით სახარება“, ტიცციან ტაბიძე: „ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“. ტიცციან ტაბიძის აზრით, მომავალ დიდ ქართველ შემოქმედში უნდა „შეერთებულიყო“ რუსთაველი და მაღარმე. რუსთაველს იგი იაზრებდა, როგორც ქართული კულტურის ტრადიციას, მაღარმეს კი – ევროპისას. ამგვარად, უნდა განხორციელებულიყო დიდი კულტურული დიალოგი საქართველოსა და ევროპას შორის. დასავლურსა და აღმოსავლურ კულტურებს ისინი თავიანთ პოეზიაში ერთ კონტექსტში მოაქცევდნენ და ამგვარად აფართოებდნენ, აღრმავებდნენ, ამრავალფეროვნებდნენ სააზროვნო არეალსა და ესთეტიკას: „ჭაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში /ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“ (ტიციან ტაბიძე). „არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული,/ მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე“ (გიორგი ლეონიძე).

ინტერტექსტუალობა მოდერნისტულ მხატვრულ ნაწარმოებთა უმთავრეს მახასიათებლად წარმოჩნდა. მხატვრული განზომილება იქმნებოდა კულტურის კოდებით, ციტატებით, სხვა ნაწარმოებთა პერსონაჟების შემოყვანით, მხატვრულ სახეთა „სესხებით“,

ანალოგიით, ალუზიებით, რემინისცენციებით და სხვა ტიპის მინიშნებებით (პირდაპირ თუ შეფარულად). მაგალითად, ტიცთან ტაბიძის „ბირგამიის ტყე“ გამოირჩევა ალუზიებით, რომელთაც მკითხველი სხვადასხვა დრო-სივრცეში გაჰყავთ. აქ შემოიჭრება სხვა ტექსტები, მოტივები, სახელები: შექსპირის „მაკბეტი“ და „ჰამლეტი“, პიერო და კოლომბინა, არტურ რემბო, დე-კვინსი (ყვითელი მალაელის სახე), ქალდეა, მერი და სხვ. აქ, სახელების ფეიერვერკში, გამოიკვეთება ქართველ პოეტთა, ჰაოლო იაშვილისა და ვალერიან გაფრინდაშვილის სახელებიც. ისინი პოეტს თამამად შეჰყავს ამ გლობალურ მასკარადში, რომელიც თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების გადატვირთულობას და, შესაბამისად, გამონვეულ ამაოების განცდას წარმოაჩენს.

„ენის მუსიკალურ ენერჯის ჯადოქარი“ უწოდა ტიცთან ტაბიძემ ბესიკს და იგი ქართული სიმბოლიზმის, საზოგადოდ კი, ქართული მოდერნიზმის მამამთავრად გამოაცხადა. ქართველი მოდერნისტები ფიქრობდნენ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში წმინდა ხელოვნების გატეხილი ხერხემალი სიმბოლისტებს უნდა აღედგინათ სწორედ რუსთაველთან პირდაპირი კავშირით, მასთან ხიდის გადებით – ხოლო „საყრდენად“ სწორედ ბესიკი გამოადგებოდათ, რომელიც რუსთაველის პოეტიკის ღირსეული მემკვიდრე იყო.

მოდერნისტები ასაბუთებდნენ იმ კავშირს, რომელიც არსებობდა სიმბოლიზმსა და ნამდვილ ქართულ პოეზიას შორის (რუსთაველიდან ბესიკამდე). ისინი ფიქრობდნენ, რომ რუსეთმა გეზი შეუცვალა ქართულ კულტურას და თავისი სახე დააკარგვინა: „ინდივიდუალიზმი, თავისუფლება შემოქმედების, ხელოვნების თვითმიზნობა, რომელსაც დღეს ქადაგებს ეს სკოლა (სიმბოლისტების), საქართველოსთვის ახალი არ არის. რუსთაველისა და ბესიკის შემდეგ ამის მტკიცება თითქოს გაუგებრობაა“ (ტაბიძე 1916: 41).

ქართველი მოდერნისტები არც იმას ივინყებდნენ, რომ XX საუკუნის ადამიანი განსხვავდებოდა ძველი საუკუნეების ადამიანისგან ცხოვრების წესით, მსოფლხედველობით, ცნობიერებით, გარემოს აღქმით – ყოველივე ეს კი გავლენას ახდენდა კულტურაზე. თანამედროვე ცხოვრებამ ხელოვნებასაც ახალი პერსპექტივები გაუჩინა, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ

„ძველი ქართული პოეტიკა“ იყო ნოყიერი ნიადაგი და წყარო მოდერნიზმისთვის.

ტიციან ტაბიძე ფიქრობდა, რომ რუსთველსა და ბესიკში „საქართველომ შეკრიბა მთელი თავისი მხატვრული ენერგია“, მათ კი ერთმანეთთან ანათესავებდათ „შემოქმედების ინტენსივობა“. ტიციანის აზრით, ბესიკმა გააგრძელა რუსთველის ესთეტიკური იდეალები. მან განწმინდა ლირიკული თემა. „მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპითეტი, ნაწრდილთა, ნიუანსების გამოხმობა, ენის მუსიკალური ენერჯის ჯადოქრობა მას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად“. ბესიკს ტიციანი „სიტყვის ჟონგლიორსაც“ უწოდებდა, რომელმაც დაასწრო თეოდორ დე ბანვილს და თქვა, რომ პოეტისთვის ყველაზე საინტერესო წიგნი ლექსიკონი იყო.

საგულისხმოა, რომ ქართველები ცდილობდნენ მოდერნიზმის ძირების ეროვნულ ნიაღში დაძებნას, როგორც ამას აკეთებდნენ ინგლისსა, ესპანეთსა თუ სხვა ქვეყნებში (ინგლისში ჯონ დონს „ეყრდნობოდნენ“, ესპანეთში – გონგორას და სხვა).

ქართველი მოდერნიზტებისათვის დავით გურამიშვილის სახელიც უწმინდესი იყო. ვ. გაფრინდაშვილის აზრით, „გურამიშვილი ენათესავება თავისი შემოქმედებით ფრანგ დეკადენტებს და მეოცე საუკუნის ქართველ პოეტებს. მის რითმებსა და სახეებს (ხანდისხან შეუგნებლად – ატავისტურად) იმეორებს თანამედროვე პოეზია“. „გურამიშვილს აქვს გამძაფრებული სახეები, რომელთაც არ დაიზარებდა თავის ედემისთვის ახალი პოეზიის მღვდელთმთავარი ბოდლერი“. „მთელი ვერლენის მათხოვრობა არის გურამიშვილის ლირიკაში, არის ვერლენის ღვთისმოსავობა. თავადი გურამიშვილი იყო ბოჰემა თავისი ცხოვრებით და მის პოეზიაში იშლება ბოჰემური მსოფლმხედველობა“ (გაფრინდაშვილი 1990: 494). ვალ. გაფრინდაშვილი გურამიშვილის პოეზიას ადარებს ბოდლერის, ვერლენის, ლაფორგის, ფრანსუა ვიონის, შატობრიანის, ედგარ პოს შემოქმედებას. უპირველესად კი, მას რუსთველის მემკვიდრედ აცხადებს.

მოდერნიზმი ვალერიან გაფრინდაშვილისთვისაც ნიშნავდა „რუსთველისა და ძველი პოეტების რენესანსს“ (გაფრინდაშვილი 1990: 494). იგი ფიქრობდა, რომ ეს რენესანსი ლექსიკონის აღდგენით უნდა დაწყებულიყო. „თანდათან უნდა დავიბრუნოთ წარ-

სული, როგორც პომპეია და გერკულანუმი. გურამიშვილი არის საფეხური იმისთვის, რომ ჩვენ შევიდეთ რუსთაველის სასახლეში და უკანასკნელად დავბრმავდეთ მისი ლალებით და ზურმუხტებით“ (გაფრინდაშვილი 1990: 494).

„ცისფერყანწლებთან“ ერთად მოდერნიზმის ესთეტიკის პრინციპებით წერდნენ: გალაკტიონ ტაბიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, დემნა შენგელაია, ლეო ქიაჩელი და სხვები. აღსანიშნავია, რომ პოეზიაში მოდერნიზმი მთელი თავისი მრავალფეროვნებით ყველაზე უკეთესად მანც გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში წარმოჩნდა. 1919 წელს გამოცემული მისი კრებული „არტისტული ყვავილები“ ლიტერატურათმცოდნეებმა ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ რანგისა და გავლენის წიგნად აღიარეს. მართლაც, ამ კრებულის ლექსები გამოირჩეოდა პოეტური ექსპერიმენტებით, გამოთქმის ხელოვნების სრულიად ახალი ოსტატობით, რითმისა და რიტმის ორიგინალურობით, სახეთა სიმბოლურობით, ირაციონალიზმითა და მისტიკურობით თემურ დოიაშვილის აზრით, „პოეტური რეფორმა, რომელმაც განსაზღვრა ქართული პოეზიის განახლებისა და განვითარების დასავლური გზა XX საუკუნეში, უპირველესად, გალაკტიონ ტაბიძის სახელს და მის ეპოქალურ წიგნს – დიდ წიგნს! – უკავშირდება“ (დოიაშვილი 2016: 3). მისივე აზრით, „გასული საუკუნის 10-იან წლებში გალაკტიონის მიერ განხორციელებულმა რეფორმამ შვა თვისებრივად ახალი პოეზია და ლექსი – განახლებული ვერსიფიკაციით, მრავალხმოვანი რითმით, უნიკალური ევფონიურმელოდიური ორგანიზაციით და, რაც მთავარია, მანამდე არ არსებული პოეტური ენით, რომელსაც პიროვნების შინარეალობის ადეკვატური გადმოცემის უნარი ჰქონდა“ (დოიაშვილი 2009: 26). „გალაკტიონის ესთეტიკური სიტყვა იქცა ახალი ლიტერატურის ფუძედ და ლიბოდ, ქართული პოეტური მეტყველების ნორმად“ (სიგუა 2002: 79).

მხატვრული ლიტერატურა არის ერთგვარი ჯადოსნური სარკე, რომელშიც ადამიანის ყოველგვარი შესაძლებლობა, ოცნება, წარმოსახვა, რეალობის ათასგვარი მეტამორფოზა (რეალობის პოლიტიკურ, სოციალური, ეკონომიკური, კულტურული კონტექსტი) ირეკლება.

1. რეალისტური ლიტერატურის „მხატვრულ სარკეში“ რეალობა პირდაპირ აირეკლება (ილია ჭავჭავაძე: „ეს მოთხრობა

სარკე იყოს და მე – თუ გინდა – მთქმელი ვიქნები. დააკვირდი, იქნება გენიშნოს რამე“ („კაცია-ადამიანი?!“), ან აკაკი წერეთელი: „ეს გული სარკედ ქცეული/ბუნების ნათავხედია,/ მხოლოდ მის სახეს გიჩვენებთ,/ რასაც შიგ ჩაუხედია“ („პოეტი“, „მესარკე“) და სხვ. ამ შემთხვევაში, ლიტერატურასა და მკითხველს შორის უშუალო კონტაქტია. მწერლები ცდილობენ, მკითხველისთვის გასაგებად წერონ, სწორედ ამ კონტექსტში დაუწუნა აკაკიმ ენა „მარგალიტების მთესველ“ ვაჟას (აკაკისვე შეფასებით).

2. მოდერნისტული ლიტერატურის სარკეში კი რეალობა „გამრუდებულად“ აისახება – საგნები და მოვლენები პირდაპირ აღარ იცნობა, მკითხველის სიძულვილი თანამედროვე ხელოვნებისა, ოსკარ უაილდის აზრით, იმით აიხსნება, რომ ის ლიტერატურის სარკეში თავის თავს ველარ ხედავს. ამ შემთხვევაში, მკითხველის ლიტერატურასთან გაუცხოება ხდება. ჩნდება ელიტარული მკითხველის ცნებაც. როგორც „ცისფერყანწელი“ სანდრო ცირეკიძე მიიჩნევდა, გენიოს პოეტს შეიძლება მხოლოდ ერთი მკითხველი აღმოჩენოდა და რომ პოეზია იყო კონუსი, რომლის მწვერვალზე მხოლოდ ერთეულები ადიოდნენ. ვალერიან გაფრინდაშვილი აცხადებდა: „ლირიკა არავისთვის სავალდებულო არ არის, ის არისტოკრატიულია ზედმიწევნით“. მათი მრავალი პოეტური სახე მოითხოვს ინტელექტს, დაწმენდილ, შეუცდომელ პოეტურ გემოვნებას.

20-იანი წლების ქართულ პროზაში წარმოდგენილია ადამიანის ცნობიერების ყველა შრის მხატვრული ანალიზი. ზ. ფროიდის, კ. იუნგის, ა. ბერგსონის და სხვა მეცნიერთა გამოკვლევების გაცნობის საფუძველზე წარმოიქმნა „სულის ძიების“, სულის სიღრმეთა მხატვრული გამოსახვის ახალი ასპექტები. დ. შენგელაიას, გრ. რობაქიძის, კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში ხდება, ერთი მხრივ, ჩაღრმავება „სამყაროს სულისკენ“ (გოეთეს „თაურფენომენების“ ძიება). „ჭეშმარიტად მომგონებელია ნამდვილი ხელოვანი, – წერს გრიგოლ რობაქიძე, – რამდენად ძლიერია მისი ნიჭი მქნელობისა, იმდენად ფართო და ღრმაა მისი ხსოვნა, მისი მნემოსინა. ხელოვანი სცილდება შემოქმედების ჟამს ემპირიულ-პიროვნულ საზღვრებს და ფანტაზიის გაშლით ერთვის ნარნარ ძაფთ მსოფლიო ქსოვილისას. იგი იხსენებს „ნარსულს“ მთელი მისი განცდით იდუმალ ყოფისა, იგი იგონებს მის ცდას ამ

განცდილის ყოფად-ქცევისა, და ახლა თვითონ ასხამს იმა ყოფილს ხელოვნურ სახეებად“ (რობაქიძე 1996: 78). მეორე მხრივ, მწერალი „მიემართება“ ერის სულისაკენ (კარდუსთან ზიარება): „შემოქმედებით აქტივი ხელოვანი სცილდება ემპირიულ საზღვრებს და შთაგონებით ფრთაასხმული თავს გადადის ყოფითს ავსილს ჭურჭელს ინდივიდუალობისას, მაგრამ ვიკითხოთ, სად გადადის იგი ამ ჟამს? პასუხი ერთია: ერის სულში. ყოველი ხელოვანი ორგანიული ნაწილია ერის სხეულისა, სული მისი ინდივიდუალი სახეა ერის სულისა. თვითონ ერის სული კი ცოცხალია, მთლიანი არსია, რომელიც მთლიან სიცოცხლედ ფეთქავს ბუნების შეუცნობელ კუთხეში“ (რობაქიძე 1996: 78).

XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ პროზაში მხატვრულად განსახოვნდა სხვადასხვა მითოლოგიური არქეტიპი, რომელთაც იუნგმა კოლექტიური არაცნობიერი უწოდა. როგორც ცნობილია, ხშირად შინაგანი იმპულსი ხელოვანს „ატყვევებს“ და „საკუთარ ნებაზე“ ამეტყველებს, თითქოსდა კარნახობს ნაგრძნობისა თუ გამოსათქმელის ფორმას. ხელოვანი ქმნის, მისი მზერა მიმართულია ხილული რეალობისკენ, იმავდროულად, მოქმედებს „შინაგანი კარნახი“. არაცნობიერში აისახება არა ის, რაც უშუალოდ მოდის გარემოდან, არამედ რაღაც სხვა. ის გაუცნობიერებელი სიღრმე კი აღმოაჩენებს უცნობ, უხილავ წარსულს, რომელიც უცხოა შემოქმედისთვის, მაგრამ რომლის შესახებაც ის ჰყვება „არქეტიპის ბიძგით“.

საინტერესოა, რომ მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ქართველ მწერალთა მხატვრულ აზროვნებაში აღორძინდა ტრადიციული პრინციპები, რომლებიც არსებობდა შუა საუკუნეების ლიტერატურაში და რაც მოგვიანო ხანებში დავიწყებას მიეცა, განსაკუთრებით XIX საუკუნეში, როდესაც გმირის სრულყოფილად დახატვისთვის ცხოვრების რომელიმე ცოცხალი ხასიათის ზუსტ გადაღებას მიიჩნევდნენ აუცილებლად.

შუა საუკუნეების ავტორი კი იყენებდა ბიბლიას, ანტიკურ მითოლოგიას, ფოლკლორს და სიმბოლოების საშუალებით ქმნიდა მხატვრულ სამყაროს, გმირის სახეში კი განასახიერებდა რაიმე იდეას ან მსოფლმხედველობრივ კონცეფციას. XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართველ პროზაიკოსთა მხატვრული სამყარო სწორედ ამგვარი სახეების სიმრავლით ხასიათდება.



20-იანი წლების ქართული მწერლობა უხვად „იკვებებოდა“ არა მხოლოდ ქვეცნობიერის ანალიზის, არამედ დრო-სივრცესთან დაკავშირებული კვლევის შედეგებით. ლიტერატურაში გაჩნდა დრო-სივრცის ახლებური აღქმა და გამოსატყვა. მხატვრულ ნაწარმოებში დაირღვა დროის ჩვეული მდინარება, გაჩნდა პარალელური, განტოტვილი, თანმხვედრი დროები. ასევე „დეფორმირდა“ სივრცეც. გარდასული, ისტორიული მოვლენები გადაეხლართა აწმყოს, დაშორებული გეოგრაფიული სივრცეები ერთმანეთს შეერწყა, დაირღვა ჩვეული პროპორციები.

ამ პერიოდის მწერლობისთვის ნიშანდობლივია წმინდა ხელოვნების კულტი, აქედან – ხელოვნების არისტოკრატიულობა. კ. გამსახურდია წერდა: „ჩვენი დროის ხელოვნება არისტოკრატიულია თავის ბუნებით. კულტურის ემანაცია რჩეულების თავზე გადმოდის, როგორც სულიწმინდა ათთორმეტ მოციქულთა თავზე. მილიონებმა რომ ბუნებასა და ხელოვნებაში დაცული საიდუმლოებანი გაიგონ, ქვეყანა საგიჟეთად გადაიქცეოდა“ (გამსახურდია 1986: 26).

მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების ქართული მოდერნისტული მწერლობისთვის დამახასიათებელია მცირე ჟანრების სიჭარბე. რადგან სამყარომ მთხრობლის ცნობიერებაში გადაინაცვლა, ამან მოიტანა კომპოზიციის, სიუჟეტის, ფაბულის ახლებური ვარიაციები. თხრობაში ჭარბად შემოიჭრა ლირიკული ნაკადი, ესეს ელემენტები, განსჯა და სხვა; იმავდროულად, ძლიერი იყო რეალისტური ნაკადი. ყველაზე გამოკვეთილად მოჩანდა მიხეილ ჯავახიშვილი, რომლის ნეორეალისტური პროზა ქმნიდა თავისებურ სახეს („ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი საყელო“, „არსენა მარაბდელი“, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „ქალის ტვირთი“, „ოქროს კბილი“, „პატარა დედაკაცი“, „ლამბალო და ყაშა“, „ორი შვილი“, „დამპატიჟე“, „დამდნარი ჯაჭვი“, „მართალი აბდულაჰ“, „ტყის კაცი“, „კურდღელი“, „ჩანჩურა“, „კურკა“ და სხვ.). მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ნარატიული მრავალფეროვნება, ლექსიკის სიმდიდრე, თემატური სიახლეები მის რომანებსა და მოთხრობებს სრულიად განსხვავებულ ადგილს უმკვიდრებდა ქართულ ლიტერატურაში. მის პროზაში სიღრმისეულად წარმოჩნდა ადამიანური სამყარო თავისი ფსიქოლოგიური სიღრმეებით, სქესთა ურთიერთობა, ეროტიზმი (რომელიც არაცნობიერისა და ლიბიდოს შესახებ ფრო-

იდის კვლევებს ირეკლავდა), იბსენისეული და მოპასანისეული დრამატულობით ასახული, ირაციონალური სულიერი სინამდვილის აქამდე უჩვეულო ნიუანსები. მნიშვნელოვანი იყო ავანტიურისტული რომანის ჟანრის აღორძინება („კვაჭი კვაჭანტირაძე“), ე.წ. „ტრიქსტერული გმირის“ (მ. კვაჭანტირაძე) შთამბეჭდავი სიღრმე და ფერადოვნება. როგორც მანანა კვაჭანტირაძე აღნიშნავს: „მიხეილ ჯავახიშვილი ეპოქალური მწერალი იყო, და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ წარმატებით შეძლო რეალიზმის კლასიკური ტრადიციებისა და მოდერნიზმის სინთეზი, არამედ იმიტომაც, რომ შემოიტანა მთელი რიგი კონცეპტები, რომელთა დამუშავებაც გაგრძელდა ლიტერატურის განვითარების მომდევნო ეტაპებზე და გრძელდება დღესაც. სინთეზში ვგულისხმობთ როგორც ორივე ამ მიმართულების თემატურ-ფორმალური შესაძლებლობების ახლებურ გამოყენებას მსოფლმხედველობრივ და სტილურ დონეებზე, ისე სახეთა რეალისტური სიცხადისა და გროტესკული პოლისემანტიზმის ურთიერთშერწყმას“ (კვაჭანტირაძე 2010: 40).

XX საუკუნის 20-იან წლებში ქართულ პროზაში შექმნილი ახალი ტიპის რომანისთვის (დემნა შენგელაიას „სანავარდო“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ და გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“), საზოგადოდ, დამახასიათებელი იყო რთული სტრუქტურა, მრავალშრიანობა, სხვადასხვა სტილთა შეზავება. ქართველი მოდერნისტებისთვის რომანი იქცა ერთგვარ ნოვატორულ-ექსპერიმენტულ ჟანრად. მასში მოჭარბდა პირობითი სახეები, პარაბოლა, ასოციაცია, რემინისცენცია, ალუზია. მწერლის ინტერესის უპირველესი საგანი გახდა არა სინამდვილე თავისთავად, არამედ წარმოსახვაში ტრანსფორმირებული. ყურადღება გადატანილ იქნა ერთი პერსონაჟის სულიერ ცხოვრებაზე და რომანი ინტროვერსული გახდა. ქართული მოდერნისტული რომანი XIX საუკუნის რომანებისგან განსხვავებით, აღარ იყო სოციალურ-პანორამული თუ რომანტიკულ-ნატურალისტური (ლ. არდაზიანი, გრ. რჩეულიშვილი, გ. წერეთელი, ე. ნინოშვილი, ა. ერისთავ-ხოშტარია). კ. გამსახურდია წერდა: „თემატურად XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურა ძლიერ ღარიბია. ვარდი, ბულბული, ერი, კლასობრივი და ეროვნული ჩაგვრა – ეს იყო მთელი მოტივები“. იგი ქართული ლიტერატურა-

რის „გენერალურ პრობლემად“ მიიჩნევდა „ვინრო ეთნიკური ფარგლების გადალახვას“, „პროვინციალიზმის ძირს დამხობას“.

გარკვეულ პერიოდში ქართულ სინამდვილეში რომანის ჟანრის მიმართ დიდი უნდობლობა გაჩნდა. ს. ცირეკიძე წერდა: „ქართული რომანისთვის საბედისწერო შეიქმნა „ვეფხისტყაოსნის“ უჩვეულო ავტორიტეტი“ (ცირეკიძე 1986: 144). სხვათა შორის, ამგვარი დაეჭვება ჩვენშიც და უცხოეთშიც რომანის ჟანრის მიმართ არა ერთხელ გაჩენილა. რომანის კრიზისზე წერდნენ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სტილისა და მსოფლმხედველობის მწერლები. ალბერტო მორავია მიიჩნევდა, რომ ზნეობრივი რომანი დაასრულა ფლობერმა, ხოლო ფსიქოლოგიური – პრუსტმა, რომ რომანისტი შეიძლება იყოს მხოლოდ მოწმე რომანის დაცემისა, რადგან ირღვევა ბურჟუაზიული სამყარო, რომელიც კვებავდა ამ ხელოვნებას, რომ რომანის დაკნინების საბოლოო ფორმაა მონყენილობა, გულგრილობა. თუმცა ამგვარი ეჭვები არ გამართლდა და მსოფლიო ლიტერატურაში ამ ჟანრის არაერთი გამორჩეული ნიმუში შეიქმნა.

XX საუკუნის 10-იან წლებში იმდენად მოზღვავდა მცირე ფორმის ნაწარმოებები, რომ იშვიათად შეხვდებოდით ვრცელ მოთხრობებს. ლეო ქიაჩელი წერილში „ქართული რომანის ზოგი ამოცანა“, შენიშნავდა, რომ რომანის უქონლობა ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის ფაქტი იყო: „ქართველ მწერლებს მეტწილად მომენტის ანალიზი ეხერხებათ, სახეებისა და იდეების შორი შეხება, სიმბოლოების ერთი-ორი დაყვილება. მე მგონია, რომ ჩვენი რომანებიც ამ საზომს არ გასცილებია. ამ თვალსაზრისით, ისინი უმრავლეს შემთხვევაში უფრო მოთხრობებია. რომანი უთუოდ მოითხოვს დიდ სინთეზს და, რაც მთავარია, ამ სინთეზის იდეურ და მხატვრულ გაშლას, ეპიურ სიმბოლოების დარჯაკში გატარებას“ (ქიაჩელი 1986: 265).

ეს „დიდი სინთეზი“ კი განხორციელდა დემნა შენგელაიას, კონსტანტინე გამსახურდიასა და გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ რომანებში. „სანავარდოს“, „დიონისოს ლიმილსა“ და „გველის პერანგში“ სრულყოფილად წარმოჩნდა მოდერნიზმის პრინციპები. ქართული ლიტერატურის ევროპის ასპარეზზე გასვლას ხელი შეუწყო „გველის პერანგის“ გერმანულ ენაზე გამოცემამ, შტეფან ცვაიგის წინასიტყვაობით. ცნობილ მწერალთა

გამოხმაურებანი ამ რომანზე ცხადყოფდნენ იმ დიდ ინტერესს, რომელსაც საქართველო, როგორც მსოფლიო კულტურულ რუკაზე „ახლად გამოჩენილი“ (ცვაიგი) ქვეყანა იწვევდა.

მოდერნისტულ პროზაში გამოვლინდა სამყაროს მიმართ მწერლის სრულიად ახლებური დამოკიდებულება. ავტორის „თანამედროვეობა“ განსაზღვრავდა სამწერლობო სტილს. თანამედროვეობა კი გულისხმობდა ანმყოს იმგვარ აღქმას, რომელიც იერთებდა წარსულსაც და მომავალსაც. თავის ცნობილ ესეში „ადამიანის სულიერი პრობლემა“ კ. იუნგი თანამედროვეობას განიხილავდა არა როგორც დროულ ქრონოლოგიასთან დაკავშირებულ მოვლენას, არამედ, როგორც კულტურულ-ფსიქოლოგიურს. მისი აზრით, თანამედროვე ადამიანად ყოფნა ნიშნავდა ანმყოს „გაგებას“ და რაც შეიძლება ნაკლებად ყოფნას არაცნობიერის ტყვეობაში. მიმდინარე დროის მომავლის თვალთშეხედვას და შეფასებას. იგი თანამედროვედ მიიჩნევდა რჩეულ ადამიანს (ყიასაშვილი 1988: 25). სწორედ ამგვარი რჩეულები იყვნენ ქართველი მოდერნისტები, რომელთა ნაწარმოებების გმირები ეპოქის სულიერ ტკივილებს გამოხატავდნენ.

კონსტანტინე ბრეგაძის აზრით, ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმი უნიკალური მოვლენაა ევროპულ ლიტერატურაში და იგი არ წარმოადგენს ევროპული მოდერნიზმის უბრალო ეპიგონურ დანამატს ან პერიფერიულ სფეროს. პირიქით, ქართული მოდერნიზმი ქმნის ევროპული მოდერნიზმის სრულიად ორიგინალურ ვარიანტს (ბრეგაძე 2013: 11).

ქართველმა მოდერნისტებმა მწერლობა აქციეს წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებად. აქ მკითხველს აღელვებდა არა მხოლოდ კონკრეტულ ადამიანთა სატკივარი, არამედ იგი განიცდიდა მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც განუყოფელ მთლიანობას. მკითხველი მხოლოდ რეალურს მისადაგებულ განცდებსა და სურათებს კი არ დაეძებდა, არამედ ტკბებოდა რეალობის უჩვეულოდ ტრანსფორმირებული სახეებით. ამ რომანებში არაჩვეულებრივი ძალით წარმოჩნდა, მართლაც, „წმინდა მხატვრულობა, წმინდა ძალმოსილება“ (ხოხე ორტიგა ი გასეტი).

ტრადიციული ქართული მწერლობის პერსონაჟები ძალიან ჰგავდნენ ჩვეულებრივ ადამიანებს. მოდერნისტულ ტექსტებში კი გარკვეული ძალისხმევია საჭირო, რომ „მიუხვდე“ მწერალს.

აქ წინა რიგში წამოიწია „ესთეტიკური ტკობის“ ფენომენმა. ზნეობრივ პრობლემებს გადააჭარბა ფილოსოფიურ-რელიგიურმა და ესთეტიკურმა საკითხებმა. ოსკარ უაილდი, გოეთეს დარად, კათარზისს წმინდა ესთეტიკურ ფენომენად მიიჩნევდა. მისი აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოჩენილ განცდებთან ზიარებით მკითხველი განიწმინდება არა ზნეობრივად, არამედ ესთეტიკურად. ამგვარი „განწმენდის“ ფუნქცია იტვირთა ქართულმა მოდერნისტულმა ლიტერატურამაც.

როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის ქართულ პროზაში იშვიათად იყო პირწმინდად ესთეტიკური ელემენტები. ქართველი მწერლები ცდილობდნენ, რაც შეიძლება მკაფიოდ და ღრმად აესახათ ადამიანური ყოფა, ყოველდღიური თუ საზოგადო პრობლემები, ეროვნული, წარმავალი თუ მარადიული წყევლა-კრულვიანი საკითხავები. ეს იყო რეალისტური მწერლობის უმთავრესი პრინციპები (ნატურალისტური თუ რომანტიკული მიმართება სინამდვილესთან არსებითად არაფერს ცვლიდა). ამ ნაწარმოებთა აღსაქმელად არ იყო საჭირო სპეციფიკური „მხატვრული აღქმა“. მხატვრული ტექსტის სიძლიერე იზომებოდა იმ ძალის ინტენსივობით, რომელსაც ის იწვევდა მკითხველში, უმთავრესი იყო, თუ როგორ იმსჯელებოდა მკითხველი პერსონაჟების ტანჯვითა თუ სიხარულით (ქართული სალიტერატურო კრიტიკა XIX საუკუნის ქართულ ნაწარმოებებს ძირითადად ამ კუთხით განიხილავდა).

მხატვრული ლიტერატურა აღიქმებოდა, როგორც ცხოვრების ნაწილი და არა სინამდვილისაგან განსხვავებული სრულიად „ახალი სინამდვილე“. ზუსტად შენიშნავდა ხოსე ორტეგა ი გასეტი, რომ რეალისტური და რომანტიკული სკოლების მხატვრულ პროდუქციაში ჭარბობდა „ადამიანური, მეტად ადამიანური“ (გასეტი 1992: 9).

ქართულ მოდერნისტულ ლიტერატურაში გვხვდება წმინდა მხატვრული ფორმები, ირეალურობა. ეს ფორმები ხშირად არღვევენ ადამიანთა სახეებისა თუ კაცთა ბედის ჩვეულებრივ წარმოდგენას. „სანავარდოს“, „გველის პერანგის“, „დიონისოს ღიმილის“ „გამოგონილი ცხოვრება“ ერთგვარად აუქმებს „უშუალო ცხოვრებას“ და ეს იწვევს მხატვრულ ტკობას. ამ რომანთა ბევრი პასაჟი იწვევს სპეციფიკურ ესთეტიკურ გრძნობას – ერთგვარ მეორეულ ემოციას, რომელიც დაკავშირებულია ინტელექტსა და

ინტუიციასთან. ამ რომანებში წარმოჩენილი სურათები ხშირად არ მოითხოვენ მკითხველის „ჩარევას“, პირიქით, ინვევენ ერთგვარ გრძნობიერ გულგრილობას, იმავდროულად, გონებისმიერ აქტივობას, ინტუიციური გზების ინტენსივობას. მოდერნისტულ მხატვრულ ნაწარმოებებში სინამდვილე ხან სიზმარში, ხან ჩვენებასა თუ ხილვაში, ხან ლეგენდასა და ზღაპარშია ტრანსფორმირებული ხშირად იმგვარად, რომ რეალობის „პირველადი ხატება“ თითქმის აღარ მოჩანს. სამყარო არა მხოლოდ საგნებისა და მოვლენების, არამედ ადამიანთა იდეებისგანაც შედგება. მოდერნისტმა მწერლებმა, რომელთა მზერა ადამიანთა შინაგანი სამყაროსკენ უფრო იყო მიმართული, ვიდრე გარეთ, იდეები აქციეს მხატვრული გამოსახვის საგნად. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა მეტაფორას და მას მიენიჭა დამოუკიდებელი სუბსტანციური მნიშვნელობა. აქამდე მას უფრო მეტად ჰქონდა ორნამენტის, დეკორაციის ფუნქცია. ახალი ძალა და ენერჯია გამოავლინა ქართულმა სიტყვამ, რომელიც იქცა არა მხოლოდ გარკვეული აზრის, არამედ ფერისა და მუსიკის წარმომჩენად.

ქართულ მოდერნისტულ პროზაში სინთეზირდა პროზისა და პოეზიის ელემენტები. ყურადღება გამახვილდა ფერწერული სიზუსტით შესრულებულ შუქ-ჩრდილის თამაშზე, ფერებისა და მუსიკალური რიტმის ნიუანსებზე. შარლ ბოდლერი რომანს „ნაბუშარ ჟანრად“ მიიჩნევდა, რომელსაც არ გააჩნდა საზღვრები. კ. გამსახურდიას აზრით, მან მოძებნა „სინთეტიური გეზი“ ევროპულსა და სპარსულ სამიჯნურო რომანს შორის (გულისხმობდა, ერთი მხრივ, ფრანგულ რომანსა და, მეორე მხრივ, „ვისრამიანს“): „დიონისოს ღიმილი“ გენეტიკურად დასავლური რომანიდან გამოდის. მე-18, მე-19 საუკუნეების ევროპული რომანი ახალგაზრდა კაცის ბიოისტორიას იძლეოდა (გოეთე, შატობრიანი, სტენდალი, ფრანსი, ბალზაკი და სხვ.)“ (გამსახურდია 2012: 454).

კონსტანტინე გამსახურდიამ თვითონვე გამოკვეთა ის სი-ახლეები, რომლებიც „დიონისოს ღიმილში“ გამოვლინდა. ეს იყო: ა) კულტურული რომანი (XIX საუკუნის საქართველოში არ იყო ამის ტრადიცია); ბ) რომანი „გამართული“ იყო პოეტური პროზით; გ) მოხდა ევროპული და სპარსული სამიჯნურო რომანის სინთეზი; დ) რომანი სავსე იყო ფორმალური ძიებებით; ე) რომანს ჰქონდა ურთულესი ფორმა (13 ქება და 59 ნოველა); ვ) ქართული

მოდერნისტული რომანი გენეტიკურად დაუკავშირდა დასავლურ რომანს; ზ) რომანში წარმოჩნდნენ ახალი ტიპის პერსონაჟები, „ევროპული გაგების“ გმირები; თ) ყურადღება გამახვილდა ადამიანის სულიერ ტრაგიზმზე, მის „ზედმეტობაზე“; ი) რომანში აისახა ევროპული ცივილიზაციის სურათები; კ) რომანში აღორძინდა ძველი ქართული პროზის ტრადიციები („დიონისოს ღიმლის“ მეორედ გამოცემის გამო).

ლიტერატურა, საზოგადოდ, გაიაზრება, როგორც მწერლის დიალოგი სამყაროსთან. შემოქმედი უპასუხებს რეალობას, ეწინააღმდეგება ან ეთანხმება და სამყაროს ახალ მხატვრულ განზომილებაში თვითონაც რეალიზდება. შილერი ამას განმარტავდა, როგორც ერთგვარ თამაშს. მოდერნისტულ ლიტერატურაში ამ თამაშის წესები გართულდა და გამრავალფეროვნდა. XX საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ მოდერნისტულ პროზაში გაიზარდა შემოქმედი სუბიექტის აქტიურობა. მწერალი ხშირად პერსონაჟებად აქცევდა თავის ცალკეულ თვისებას, ოცნებასა თუ მისწრაფებას. მხატვრული ლიტერატურა იქცა თვითშემეცნების საშუალებად. სულში ჩაღრმავებამ თხრობაში შემოიტანა მისტიკურ-რელიგიური ინტონაციები. მხატვრული ტექსტი იქცა სამყაროს ერთგვარ შიფრად. გართულდა სიმბოლოების გამოცნობა, რადგან ცალკეულ სახეებს მიენიჭათ მრავალმნიშვნელოვნება. ერთმანეთს ჩაენაცვლა რეალური და ირეალური სიბრტყეები. ხასიათების არქეტიპულობამ გამოავლინა სამყაროს ზოგადი კანონზომიერებები. მოდერნისტული ნაწარმოების გმირი გაიაზრება მრავალმნიშვნელოვნად, როგორც კონკრეტული ადამიანი კონკრეტულ ეპოქაში, იმავდროულად, იგი იხატება უშორეს წარსულთან მიმართებით (მითი, ბიბლია, ზღაპარი, ლეგენდა). ეპიზოდების სხვადასხვა „განზომილებაში“ გააზრება წარმოაჩენს მოდერნისტულ ტექსტებში გამოხატული პრობლემების სიღრმეს. „მოდერნი, მითოზირებული, მოითხოვს უდიდეს დაძაბულობასა, ცოდნას მოითხოვს, სიღრმისეულ ცოდნასა, მითებისა და მითოსისა, რელიგიებისა და რელიგიისა, ფილოსოფიებისა და ფილოსოფიისა, იდეებისა და იდეისა, ისტორიებისა და ისტორიისა, თეოლოგიისა, პოლიტიკისა, პოლიტიკონომიისა, ფსიქოლოგიისა, ბიოლოგიისა“, – წერს ოთარ ჩხეიძე (ჩხეიძე 1986: 315).

ქართული მოდერნისტული მწერლობა ბევრი რამით წააგავს ევროპულს, მაგრამ ერთი არსებითი ნიშნითაც განსხვავდება – ეს არის მტკივნეული ეროვნული პრობლემების გამოხატვის ინტერესი. პროზასა და პოეზიაში ხან შეფარულად, ალეგორიებითა და სიმბოლოებით, ხან კი ცხადად და გამჭვირვალედ ირეკლება საქართველოს ბედი. ამით ის აგრძელებს XIX საუკუნის მწერლობის ტრადიციას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, პრობლემის მხატვრული გადაწყვეტის გზით კი მნიშვნელოვნად განსხვავდება. საგულისხმოა, რომ მოდერნისტულ ძიებებს ფართო ასპარეზი სწორედ განთავისუფლებულ, დამოუკიდებელ საქართველოში (1918-1921 წლები) შეექმნა. ისიც აღსანიშნავია, რომ მოდერნისტები ქართული კულტურის აღმავლობას სახელმწიფოებრივი სიმტკიცის, ქვეყნის საერთაშორისო ასპარეზზე აღიარებისა და დამკვიდრების წინაპირობად თუ ხელისშემწყობ მოვლენად მიიჩნევდნენ.

ქართველ მოდერნისტთა შემოქმედებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა ქართული ლიტერატურული ტრადიცია, იმავდროულად, პიროვნული ნიჭიერება მათ სიახლეთა ძიებისკენ უბიძგებდა. თომას სტერნზ ელიოტის აზრით, ტრადიცია მხოლოდ იმას როდი ნიშნავს, რომ ერთი თაობა ბრმად და ერთგულად ბაძავდეს წინა თაობას, მაშინ ეს სიტყვა უეჭველად დაკარგავდა აზრს: „ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ისტორიის შეგრძნებას, ეს კი იმას გულისხმობს, რომ წარსული არა მარტო წარსულად აღვიქვათ, არამედ თანამედროვეობადაც. ისტორიის შეგრძნება აწერინებს კაცს არა მხოლოდ თავისი თაობის პოზიციიდან გამომდინარე, არამედ ისე, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა, ჰომეროსიდან მოკიდებული და მასთან ერთად მისი მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურა ერთდროულად არსებობენ და ერთიან წესრიგს ქმნიან. ისტორიის შეგრძნება, რომელიც შეგრძნებაა დროისა და წარმავლობისა, – ორივესი ერთად, – მწერალს ტრადიციულობას ანიჭებს. აგრეთვე მძაფრად შეაგრძნობინებს ადგილს დროსა და თანადროულობაში“ (ელიოტი 2010: 98).

ქართულ მოდერნიზმს წარმოადგენდა იმპრესიონისტული პროზაც, რომელსაც უპირველესად ნიკო ლორთქიფანიძე ქმნიდა და ამკვიდრებდა. შთაბეჭდილებაზე აქცენტირება, თხრობის



ფრაგმენტულობა, ასოციაციურობა, ხატვის „პუნტილისტური ტექნიკა“, ამბის გადმოცემის ქვეტექსტურობა, ერთგვარი აისბერგული პრინციპი, ლაკონიზმი, იუველირის დარი ტექნიკა, შუქ-ჩრდილების ნიუანსობრივი გადმოცემა, მცირე ჟანრების მოზღვავება – ქართულ პროზას განვითარების ახალ პერსპექტივებს უჩენდა („შელოცვა რადიოთი“, „თავსაფრიალი დედაკაცი“, „ტრაგედია უგმირთ“, „საშობაო მინიატურები“, „დადიანის ასული და მათხოვარი“ და სხვ.) მცირე ჟანრებს შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა მინიატურა, რომელსაც ახალი სათქმელის გამოსახატავად წარმატებით იყენებდნენ სანდრო ცირეკიძე, ჯაჯუ ჯორჯიკია, არისტო ჭუმბაძე, დია ჩიანელი, სერგო კლდიაშვილი, ანტონ დეკანოზიშვილი, ივანე ზურაბიშვილი და სხვანი.

მოდერნისტული ესთეტიკა გამჟღავნდა ქართულ ექსპრესიონიზმში, რომელიც წარმოჩნდა გრიგოლ რობაქიძის დრამებით („ლონდა“, „მალმტრემი“. „ლამარა“ და სხვ. კონსტანტინე გამსახურდიას დრამა-მისტერიით „გარსი მარადი“ და ნოველებით („ლილი“, „ქალის რძე“, „საათები“, „ტაბუ“, „კლარა“, „პორცელანი“, „ფოტოგრაფი“ „ზარები გრიგალში“ და სხვ.), ლეო ქიაჩელის მოთხრობებით („შეურაცხყოფილი“, „ცოდვის შვილები“, „ნუთისოფელი“, „ჯადოსანი“, „Escalade“ და სხვ.). ფანტასმაგორია, მისტიკა, ქვეცნობიერი, ეროტიზმი, ფსიქოლოგიზმი, ირაციონალიზმი და თხრობის ახალი ტექნიკური საშუალებების ძიება არის დამახასიათებელი ამ ტიპის ნაწარმოებთათვის. ერეკლე ტატიშვილი წერდა: „დღევანდელი ხელოვნების არეზე გაბატონებული ექსპრესიონისტული მიმართულება კვლავ ერთი მთელის ნახევარია. იმპრესიონისტი უსმენდა და უტყვი იყო. ექსპრესიონისტს არაფერი ესმის, მხოლოდ მეტყველებს. იმპრესიონისტი იცნობს ობიექტს და ცოტა ზედმეტს, ექსპრესიონიზმი კი მარტო სუბიექტით და მისი ზედმეტით სულდგმულობს. პირველი გარემოს პროექციას, მეორე თვით, საკუთარი ძალებით ქმნის სამყაროს პროექციას. პირველიც და მეორეც მხოლოდ მარადი იანუხის სახეა და გამოჰკვეთს მის მთლიან სახეს“ (ტატიშვილი 1993: 100).

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ექსპრესიონიზმს აინტერესებდა ადამიანის კოსმოსურ ყოფასთან უშუალო შერთვა: „არის მხოლოდ ერთი გრძნობა: კოსმიური გრძნობა: ყოვლის შემცველი და

ყოვლის დამტყვენელი. განუყოფელი და განუწევრებელი. წამი არა, არამედ – მარადისობა.... სული ომს უცხადებს თვითმპყრობელ მატერიას. სული ილაშქრებს „რეალური ფაქტების წინააღმდეგ“. სული არღვევს „ყოველდღიურობის ფიზიკას“... ხელოვნება – ეს დაჭერაა საგნებზე ღვთის კვალისა. იგი იჭერს ღვთიურ ნომოსს სამყაროსას. მაგრამ რა გზით? მხოლოდ ექსტაზით. ექსტაზით უნდა გაარღვიოს სულმა ტრანსცენსი. მხოლოდ მაშინ იხილავს იგი ღმერთს“ (რობაქიძე 1996: 344).

კ. გამსახურდიას აზრით, ექსპრესიონიზმში მეობა წარმოჩნდება კოსმოსის საზომად. პიროვნების ჰარმონიისთვის საჭიროა მე-სა და კოსმოსს შორის ხიდის გადება. მწერლის აზრით, სამყარო და ბუნება ერთი დიდი და მისტიკური გამოცხადებაა, ამიტომაც ხელოვნება ხდება ვიზიონერული. ხილული რეალობა უარიყოფება უფრო ძლიერი და მაღალი რეალობის შესაქმნელად. ამ მაღალ რეალობას რომანში ქმნის სწორედ მითი. სივრცე წარმოჩნდება, როგორც „ვიზიონერული ფასადი სულობისა“, ამიტომაც წინ წამოინეგვს ჭკრეტა. სწორედ ამ გზით შეიძლება პირველიდებთან მიახლება. მწერალი ღვთიურ მისტიკრიას შეიგრძნობს ყველგან, თვით ჭვარტილიან ქარხანაშიც კი. ხელოვნება მას აძლევს საშუალებას, ფიზიკური გადაადგილების გარეშე მოიხილოს ღვთის შექმნილი მთელი სამყარო. ექსპრესიონიზმა კიდევ უფრო გამძაფრებულად წარმოაჩინა ადამიანის გაუცხოება და მარტოსულობა, ეს მანიფესტურად გამოიხატა ექსპრესიონისტი მხატვრის, ედუარდ მუნკის ცნობილ ნახატში „ყვირილი“.

მოდერნისტულ კონტექსტს რელიგიურ-მისტიკური ინტონაციებით ამრავალფეროვნებდა ტერენტი გრანელი, რომლის პოეზია, გამსჭვალული ნიციშეანური სასონარკვეთილებითა და სიკვდილის წინათგრძნობით თავისებურ კვალს ტოვებდა მკითხველის შთაბეჭდილებაში.

ქართული ფუტურიზმიც (რომელიც ავანგარდიზმდაც მოიხსენიება), მოდერნიზმის კონტექსტში მოიაზრება. „ქართული პროზის რენესანსი მჭიდროდ უკავშირდება  $H_2SO_4$ -ის ლიტერატურულ სახელს“, – წერდა 1927 წელს ჟ. „მემარცხენეობაში“ აკაკი განერელია (განერელია 1927: 275). ქართველი ფუტურისტები თავიანთი ჟურნალ-გაზეთებით ერთგვარ ანტიესთეტიკურ პლატფორმას ქმნიდნენ და ექსპერიმენტების გზით გამოსახვის ახალ

ფორმებს დაეძებნენ. ახალგაზრდა ავანგარდისტები ხელოვნების გარდაქმნის რადიკალური იდეებით გამოდიოდნენ: ბენო გორდეზიანი, ნიოგოლ ჩაჩავა, ირაკლი გამრეკელი, პავლო ნოზაძე, ჟანგო ლოლობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი, ბიძინა აბულაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია, შალვა აღზაზიშვილი. თავიანთი შეხედულებებით ხელოვნებისა თუ ყოფის სხვადასხვა საკითხზე ისინი მკვეთრად ემიჯნებოდნენ წინარე ლიტერატურულ სკოლებს, უპირველესად კი, სიმბოლისტებს, რომელთა ესთეტიზმი გადმონაშთად და რომანტიკული მსოფლგანცდის დაგვიანებულ გამოძახილად მიაჩნდათ.

$H_2SO_4$ -ში წარმოჩნდა ყველა ის ექსპერიმენტი, რომლებსაც ისინი ახორციელებდნენ სიტყვიერი გამოთქმის სფეროში. მათ ენობრივ „სალტმორტალებს“ ამძაფრებდა ორიგინალურად, სხვადასხვა ვარიაციით გამოყენებული შრიფტი, დიდი და პატარა ასოების მონაცვლეობა, თავდაყირა დაბეჭდილი ტექსტი, კონოენისთვის დამახასიათებელი მონტაჟური ტექნიკით აწყობილი მასალა, გრაფიკული ფიგურები, სარეკლამო ნარატივისთვის ნიშანდობლივი ელემენტების გამოყენება. ორიგინალური გამოხატვის მეთოდს, ზაუმს, უნდა წარმოეჩინა თანამედროვე სამყაროს უსაზრისობა, ქაოსურობა, სააზროვნო ცენტრების მოშლა, ძველი, ტრადიციული ცხოვრების სრულიად შეცვლა და ამის საფუძველზე ყოფის არსობრივად გამოსახატავად სრულიად ახალი გზების ძიების მემბოხური სულისკვეთება. ყოველივე ამას ხაზს უსვამდა და ამძაფრებდა ირაკლი გამრეკელის აბსტრაქციონისტული ნახატები, რომლებსაც მკითხველი უჩვეული წარმოსახვითი სივრცეებისა და განზომილებებისთვის უნდა ეზიარებინა.

ის, რასაც გალაკტიონი 20-იან წლებში ერთ წერილში ქართული პოეზიის შესახებ წერდა, თავისუფლად შეიძლება საერთოდ მაშინდელ მწერლობაზე განვაზოგადოთ. მისი აზრით, თანამედროვე პოეზიას დიდი კავშირი ჰქონდა ძველ საქართველოსთან. ახალი ლიტერატურა შეეცადა წარსულისგან „შეუხსრულებელი“ იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი. სტილი უფრო ღრმა, ხელოვნური, ნიუანსებითა და ძიებებით სავსე, განმორებული წინანდელ ჩვეულებრივ ენას. პალიტრათა ყველა ფერით და ტექნიკურ ლექსიკონთა სიტყვებით, კლავიატურის ნოტებით: „იდეები უკანასკნელთა მიერ გად-

მოცემულნი არიან გამოუცნობელი და ძლივს შესამჩნევი, ძლივს დასაჭერი ანარეკლით, ფორმა კი გადმოცემულია ნისლიდან და დაბურულ სახეებით. სტილი სავსეა ნევროზით. მოუშორებელი იდეების ჰალუცინაციებით, რომელნიც პირდაპირ შეშლამდე, შერყევამდე მიდის“. „ახალ სტილში არის ბუნდოვანება და ამ ნისლში ძლივს გასარჩევად ირევიან ცრუმორწმუნეობის სანთლები, უძილო ღამეების საშიშარი აჩრდილები, საშინელი ღამეები, სულიერი ქენჯნა, რომელიც იღვიძებს სულ მცირეოდენ ხმაურობაზე, საოცარი ოცნებები, რომელიც გაუკვირდებოდა დღის სიცხადეს, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც კი მოწყენილს, გამოუსახველს და გაუგებრად საშინელს ინახავს სული თავის უძირო და შეუცნობელ ხვეულებში“ (ტაბიძე 1986: 245).

მოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში (პოეზიასა, პროზასა და დრამატურგიაში) წარმოჩნდა, როგორც სამყაროს სრულიად ახლებური გამოხატვა. ლირიკული გმირები თუ პერსონაჟები სამყაროს შეიგრძნობენ არა როგორც ერთხელ შექმნილსა და დასრულებულს, არამედ როგორც მარად ქმნადს, ამიტომაც როგორც თვითონ ფორმა ნაწარმოებებისა, ასევე შინაარსი ერთგვარად დენადია, გარდამავალი, მოლივლივე. პერსონაჟს შეუძლია შეცვალოს დროის დინება, გადაადგილოს სივრცეები, ერთმანეთში შეურიოს ცა და მიწა და შექმნას ახალი, ჯერ არნახული სამყარო.

როცა კაფკას პიკასოს ნახატი „ვარდისფერი ქალები უზარმაზარი ფეხებით“ აღუნერეს და მხატვარს დეფორმატორი უწოდეს, მწერალმა თქვა: „ის უბრალოდ აღნიშნავს სიმახინჯეს, რომელსაც ჩვენი შემეცნება ჯერ კიდევ ვერ იაზრებს. ხელოვნება ხან სარკეა, ხან კი წინ მიდის, როგორც საათი“. ქართული მოდერნისტული პროზაც ქართულ სინამდვილეში იყო ერთგვარი წინსვლა, რომელიც სახელოვნებო წრეებმა აღიარეს, თუმცა მკითხველთა ნაწილისთვის მიუღებელი იყო.

როგორც ცნობილია, მხატვრული ნაწარმოები ყოველი ახალი მკითხველის წინაშე დაუსრულებლად ახალ ასპექტებს წარმოაჩენს. მსოფლიო თუ ქართული მოდერნისტული ტექსტები ღიაა თანამედროვე თუ მომავალი მკითხველის ინტერპრეტაციებისთვის, რადგან მოდერნისტი მწერლები, უპირველეს ყოვლისა, ზრუნავდნენ და ფიქრობდნენ მხატვრული ტექსტების ახალ, საინტერესო ფორმაზე, თხრობისა და გამოთქმის ახალ ტექნიკაზე,

ფერთა და მუსიკით გამრავალფეროვნებულ სტილზე, ხაზგასმულ ტროპულ მეტყველებაზე, სამყაროსა და სულის ნაცნობი თუ უცნობი ნახნაგების ახლებურად წარმოჩენაზე.

სამწუხაროდ, საბჭოთა ტოტალიტარულმა რეჟიმმა აკრძალა ყოველგვარი ექსპერიმენტი და ძიება ხელოვნებაში. მან კულტურა და, კერძოდ, მწერლობა, იდეოლოგიის მარწუხებში მოაქცია და სრულიად მოწყვიტა იმ პროცესებს, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურაში მიმდინარეობდა. როგორც ირმა რატიანი წერს: „გასული საუკუნის 30-იან წლებში ხელისუფლების მიერ ჩატარებული დიდი „პოლიტიკური წმენდის“ შედეგად ქართული ლიტერატურა (ისევე როგორც სხვა საბჭოთა ქვეყნების ლიტერატურები) სრულიად იზოლირებული აღმოჩნდა საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესისგან: ქართულმა მოდერნიზმმა და ავანგარდმა შეწყვიტეს არსებობა; ქართულმა მწერლობამ ვერ მოასწრო სრულყოფილად გადანაცვლება ექსისტენციალიზმისა და „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლობის სიბრტყეზე; ახალმა, საბჭოთა ლიტერატურულმა კანონმა ჩაანაცვლა უნივერსალური კანონი და ქართული ლიტერატურა დისტანცირდა საერთაშორისო ლიტერატურულ სივრცესთან (რატიანი 2015: 69).

### **დამონებიანი:**

**ავალიანი 2016:** ავალიანი ლ. „ქართული მოდერნიზმის სათავეებთან“. კრ-ში: *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016.

**ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013.

**გასეტი 1992:** გასეტი ხ. *ხელოვნების დეჰუმანიზაცია*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1992.

**გაფრინდაშვილი 1990:** გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990.

**გოეთე 1988:** *გოეთეს საუბრები ეკერმანთან*. ბათუმი: გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“, 1988.

**გამსახურდია 1986:** გამსახურდია კ. „მოზაიკები“. წგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესსე. XX საუკუნის 20-იანი წლები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

**გამსახურდია 2012:** გამსახურდია კ. „დიონისოს ღიმისის“ *მეორედ გამოცემის გამო*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.

**განერელია 1927:** განერელია აკ. *დემნა შენგელაია*. ჟურნ. მემარცხენეობა, №1, თბილისი: 1927.

**დოიაშვილი 2009:** დოიაშვილი თ. „თვალსაზრისი“. კრიტიკა. №4. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

**დოიაშვილი 2019:** დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვაილები – 100“. *გალაკტიონოლოგია*, ტ. VIII. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019.

**ელიადე 1992:** ელიადე მ. *მითის ასპექტები*. ჟურნ. „ივერია“ (ქართ. ევროპ. ინსტ. ჟურნ). №1, №2, 1992, 1993.

**ელიოტი 1989:** ელიოტი თ.ს. *ულისე. მითი და წესრიგი. ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

**ელიოტი 2010:** ელიოტი თ. ს. „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“. *ლიტერატურის თეორია*, II. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის ინსტიტუტი“, 2010.

**ვან გოგი 1981:** ვინსენტ ვან გოგი. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1981.

**კვაჭანტირაძე 2010:** კავაჭანტირაძე მ. „ტრიქსტერი როგორც ანტიგმირი (მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“)“. კრ-ში: *ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. თბილისი: 2010.

**კობახიძე 1984:** კობახიძე თ. „ჯეიმს ჯოისი და ტ.ს. ელიოტი. მითისა და წესრიგის ძიება“. კრ-ში: *ჯეიმს ჯოისი – 100*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ. „მოდერნიზმი, როგორც ინვარიანტი“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016.

**ლოსევი 1993:** ლოსევი ა. *დუმელი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1993.

**მოდერნიზმისა ... 2010:** *მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2010.

**ნიცშე 2016:** ნიცშე ფრ. *ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენის მწერლობა“, 2016.

**რატიანი 2015:** რატიანი ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015.

**რობაქიძე 1913:** რობაქიძე გრ. *ბარათები „ოქროს ვერძს“*. ოქროს ვერძი. № 3. ქუთაისი: 1913.

**რობაქიძე 1914:** რობაქიძე გრ. „ქართული მოდერნიზმი“. ნგ-ში: *ომი და კულტურა*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2014.

**რობაქიძე 1996:** რობაქიძე გრ. „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“. კრ-ში: *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: გამომცემლობა „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

**რობაქიძე 1996:** რობაქიძე გრ. „ექსპრესიონიზმი“. ნგ-ში: *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: გამომცემლობა „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

**სიგუა 2008:** სიგუა ს. *მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008.

**ტაბიძე 1986:** ტაბიძე გ. „ძვირფასი საფლავები“. ნგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესე*. XX საუკუნის 20-იანი წლები. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

**ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტ. *ჟურნ. ცისფერი ყანნებით*. ქუთაისი: 1916.

**ტატიშვილი 1993:** ტატიშვილი ე. *ეკლიანი გზით ვარსკვლავებისკენ*. რჩეულ-თა ბიბლიოთეკა, თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1993.

**ფრიდრიხი 1990:** ფრიდრიხი ჰ. *თანამედროვე ლირიკის სტრუქტურა*, ჟურნ. საუნჯე, №5, თბილისი: 1990.

**ფროიდი 1917:** ფროიდი ზ. „ფსიქოანალიზის სინკლე“, <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/froidi-fsiaoanalizi.pdf>

**ქიაჩელი 1986:** ქიაჩელი ლ. „ქართული რომანის ზოგი ამოცანა“. ნგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესე*. XX საუკუნის 20-იანი წლები. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

**ყიასაშვილი 1988:** ყიასაშვილი ნ. „თანამედროვეობა და მოდერნიზმი“. კრ-ში: *დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა*. თბილისი: გამომცემლობა თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988.

**ჩხეიძე 1986:** ჩხეიძე ო. *რკალი (ლიტერატურული წერილები)*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1986.

**ცირეკიძე 1986:** ცირეკიძე ს. „ორსახიანი იანუსი. რიტმი პროზაში“. ნგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ესე*. XX საუკუნის 20-იანი წლები. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

**„ცისფერყანწლები“ 2018:** „ცისფერყანწლები“ (კრებული, შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი მაია ჯალიაშვილი). თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2018.

**ნიფურია 2010:** ნიფურია ბ. „მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში“. კრ-ში: *მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე*. თბილისი: 2010.

**ჯენკსი 1999:** ჯენკსი ჩ. „პოსტმოდერნი გვიან-მოდერნის წინააღმდეგ“. ნგ-ში: *პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1999.

## გალაკტიონ ტაბიძე (1891-1959)

*ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია  
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები.*

„ეფემერა“

### გალაკტიონი – ახალი პოეტური ენის შემოქმედი



„ყოველი საიდუმლოდ ამას ენასა შინა დამარხულ არს“, – წერს იოანე ზოსიმე თავის ცნობილ საგალობელში: „ქებად და დიდებად ქართული-სა ენისად (X ს.). ქართული ენა რომ დიდ საიდუმლოს ინახავს, ეს საუკეთესოდ გალაკტიონის პოეზიის კითხვისას წარმოჩნდება. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო, შეექმნა ახალი პოეზია, როგორც სტეფან მალარმე იტყოდა, იმგვარი „ლექსი, რომელიც გადაადნობდა სიტყვებს ახალ, მთლიან სიტყვად, სიტყვა-შელოცვად, გამოიწვევდა საკვირველ შეგრძნებას – თით-

ქოს ასეთი, თავისთავად საკმაოდ უბრალო ენობრივი ფენომენი მანამდე არასდროს გვსმენია“ (მალარმე 1997: 7).

გალაკტიონმა შექმნა ახალი პოეტური ენა, რომლის შეცნობა და გააზრება გულისხმობს სრულიად უჩვეულო სამყაროსთან ზიარებას, ერთგვარ გასხივოსნებას სიტყვების არსში ჩასაწვდო-



მად და მათი საიდუმლოს ასახსნელად. მისი ლექსები მკითხველს თითქოს თვალს უხელს საგნებისა და მოვლენების განსხვავებულ კუთხით დასანახავად, აქამდე უხილავის შესამჩნევად, სმენას უმახვილებს, რომ გაიგოს ათასი ხმა, რომლებითაც ავსებულია სამყარო, ყური დაუგდოს კოსმიურ მუსიკას, ისევე მიუახლოვდეს ღვთაებრივს, როგორც ოდესღაც სამოთხეში იყო, როცა უშუალო ჭვრეტდა ლოგოსს და შეიმეცნებდა სიყვარულს.

გალაკტიონის პოეზია შინაგანად ზრდის და ათავისუფლებს ადამიანს, შეაგრძნობინებს, რომ ნამდვილი ხსნა სიტყვაშია, მის მეტაფიზიკურ განზომილებაში. მისი სიტყვის მაგია და ენერგია მკითხველზე ზემოქმედებს, როგორც შელოცვა. ის ქართული გენისა და ენის წიაღიდან მოდიოდა და მოჰქონდა ქართველობის, როგორც სიცოცხლის მასაზრდოებელი წყაროს, შეგრძნება:

წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული,  
ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის.  
(„ეფემერა“)

ვინაც გაიგებს ჩუქურთმას ქართულს,  
ის პოეზიას ჩემსას გაიგებს.  
(„ვით არ მიყვარდეს სამშობლო ჩემი“)

მისი პოეზიის ფუნდამენტს ქართული კულტურული მემკვიდრეობა, ისტორიის უძველესი ფესვები შეადგენდა, საიდანაც უხვად საზრდოობდა.

გალაკტიონის პოეზიით მოგვრილი თავისუფლება არის ხსნა მატერიალურ სამყაროზე მიჯაჭვულობისაგან, ერთგვარი გზამკვლევა ირაციონალური, მეტაფიზიკური განზომილებებისკენ, რომლებშიც წარმოსახვით შეაღწევს პოეტი და მკითხველსაც გაიყოლებს, რათა შეაგრძნობინოს, რომ ნამდვილი სიცოცხლისათვის „არა პურითა ხოლო ცხონდების კაცი“, არამედ პოეტური სიტყვითაც.

მაქვს მკერდს მიდებული  
ქნარი, როგორც მინდა.  
(„ქებათა ქება ნიკორწმინდას“)

პოეზიით გაცხადებული თავისუფლება გალაკტიონს უხსნის იმ დაბრკოლებას, ბარათაშვილს რომ ელობებოდა („ანცა რა თვალნი ლაყვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა მოისწრაფიან,/მაგრამ შენამდე ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან“ („შემოლამება მთანმინდაზედ“). იგი თითქოს გადალახავს ბედისწერის საზღვარს, გონების უძღურებას და ეზიარება „განგებას ციურს“.

გალაკტიონი შთააგონებს მკითხველს, რომ ლალად შეხედოს ირგვლივ ყოველივეს, ხილულ საგანთა და მოვლენათა მიღმა დაინახოს წარუვალნი და ამ თავისუფალი მზერით უფრო მშვენიერი, ფერადოვანი და სურნელოვანი გახადოს სიცოცხლე: „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს /გადაზნექილი სიზმრების წელი“ („ალგები თოვლში“). „და ეს თვალეზი სერაფიმთა ხმას /უსმენდნენ ტანჯვით და მოკრძალებით“ („მას გახელილი დარჩა თვალეზი“), „ველად ყრია ლურჯი კომში და ცისფერი ატამი“ („ომნიბუსით“).

სამყაროს ამგვარი უცნაური ხატოვანი აღქმისგან მოგვრილი წარმოსახვა საოცარ შეგრძნებებს ჰგვრის ადამიანს: „უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს“ („ჭარხალი“), „მკრთალი ვარდები დასცვივა ხელებს“ („ალგები თოვლში“), „ჰაერი ლურჯი აბრეშუმი“ („სასაფლაონი“), „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარი“ („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“) და სხვ. მკითხველს თვალსაწიერი უფართოვდება, თითქოს სამყაროს ჩაკეტილი კარი იხსნება და მისწვდება დაფარულ საუნჯეს. უპირველესი ღირებულება კი ქართული ენაა, სიტყვებია, რომლებშიც კოდირებულია სიცოცხლის კანონზომიერებანი. გალაკტიონი თითქოს ჯადოქარივით ათავისუფლებს სიტყვებში დაფარულ შინაარსს და მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის.

გასაოცარი პოეტური ექსპერიმენტები ლექსის არქიტექტონიკის, ტროპული მეტყველების, რიტმისა და რითმის სფეროში ავლენენ გალაკტიონის დიდოსტატობას სიტყვათქმნადობის საქმეში. მის შემოქმედებაში დასრულდა და სრულყოფილად გამოვლინდა ქართველ პოეტთა მოდერნისტული (სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული, ფუტურისტული, ექსპრესიონისტული და სხვ.) ძიებები. მან მისცა ფორმა და შინაარსი გამოუთქმელს, მიღმურს, ირაციონალურსა და მისტიკურს. თავისი „ლურჯა ცხენებით“, პოეტური ინტეგრალებით, სახე-სიმბოლოებით გალაკტიონმა შეძლო გაეხედა ხილულ საგანთა და მოვლენათა მიღმა და მკითხველი ეზიარებინა აქამდე შეუცნობელი პოეტური სანახებისთვის.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეტურ სამყაროში შესვლა დაუსრულებელი მოგზაურობაა საკუთარი თავისა და სამყაროს აღმოსაჩენად. აქ არის მოხელთებული ყოველივე ის, რაც ჩვეულებრივი მოკვდავისთვის ძნელად წარმოსადგენი თუ გამოსათქმელია.

გალაკტიონის პოეზია ერთი დიდი საიდუმლოა, რომელსაც დრო და ჟამი უფრო მეტი იდუმალებით შემოსავს. მასთან ყოველგვარი მიახლოება სიშორეს უფრო შეგვაგრძნობინებს, რათა არ გაცვდეს და გაშაბლონდეს სიყვარული, რადგან ამოხსნილი და გააზრებული კარგავს ხიზლსა და მიმზიდველობას, განსაკუთრებით ეს ითქმის იმ შედეგებზე, რომელთა შესახებ ფიქრიც კი, არა თუ განსჯა, იწვევს აღტაცებასა და ერთგვარ ექსტაზს. შეიძლება კი აღტაცების გამოხატვა? შარლ ბოდლერი თეოფილ გოტიეს პოეზიაზე საუბარს სწორედ ამ სიძნელის აღნიშვნით იწყებს: „აღტაცება გამოხატულების სირთულით სიყვარულს ჰგავს. სად შეიძლება იპოვო მძაფრად შეფერადებული გამოთქმები დახვეწილი ელფერით, რაც მიესადაგება უმაღლეს გრძნობასო?“ (ბოდლერი 1996: 78).

გალაკტიონი თავის განუმეორებელ მხატვრულ სამყაროს მშობლიური ენის, ერთი შეხედვით, ასე კარგად ნაცნობი და ჩვეულებრივი სიტყვებით ქმნიდა, მაგრამ ამავე სიტყვებში აქამდე შეუმჩნეველ უცნაურ შინაარსობრივ თუ ემოციურ ნიუანსებს აღმოაჩენდა და სულ სხვანაირად გამოხატავდა ყოველივეს, მათ შორის, სამშობლოს სიყვარულს:

სალამოს ლანდები, ვით ბინდი ნიავის  
მიდამოს სდებია,  
გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის,  
ეს ჩემი სამშობლოს მთებია.  
(„დაბრუნება“)

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ გავიარე,  
რაა მამული.  
(„მამული“)

გალაკტიონი თავისი ცხოვრებითა და შემოქმედებით ჩვენთვის კარგად ნაცნობიცაა და უცნობიც. ნაცნობი, რადგან მის შესახებ უამრავი ნაშრომი, ესე, მოგონება დანერვილა, არაერთი მხატვრული ტექსტის (რომანი, მოთხრობა, ლექსი და სხვ.) პერსონაჟიც

გამხდარა, მაგრამ მაინც უცნობად რჩება, რადგან მისი პოეზიის იდუმალება, მხატვრულ სახეთა უჩვეულო შინაგანი სტრუქტურა ამხელს გალაკტიონის, როგორც პოეტის, მიუწვდომლობას. „ის ჰაერივით შემოდის ჩვენს არსებაში, ჰაერივით, რომელსაც ვერ ამჩნევ, ვერც გრძნობ, მაგრამ ურომლისოდაც სიცოცხლე არ შეგიძლია“ (ჭილაძე 2003: 11). ის არის პოეტი, რომელიც მუდმივად თანამედროვეა და თითქოს ველარც კი წარმოგვიდგენია დრო, როცა მისი პოეზია არ არსებობდა. გალაკტიონის პოეზიის გადასახედიდან ქართული სიტყვის დიდოსტატებიც – რუსთაველი, გურამიშვილი, ბარათაშვილი, აკაკი – სულ სხვანაირად აღიქმებიან.

ოთარ ჩხეიძე ერთ ნოველაში („ცვრიან ბალახზე“) გვიხატავს: „პირველმა სხივმა როგორ შეჭხსნა კარები ტყისა, როგორ გამოვიდა გალაკტიონი მთლადგანუწული, თავითფეხებამდე ცვარით აღვსილი, გულზე მიეკრა ვეება კონა ბალახებისა, ყვავილებისა, სახე შიგ ჩაერგო და ციმციმებდა, ციმციმებდა პირველსხივებში“ (ჩხეიძე 2014: 68).

მკითხველის წარმოსახვაში ასეთი გასხვიოსნებულის, შარავანდედიანი, სამყაროს პირველადმომჩენის სიხარულით მადლგადაფენილი სახით აღიბეჭდება პოეტი:

აღმოვაჩინე მთელი სამყარო,  
ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველი.  
(„დადგა აგვისტო“)

„სიყმაწვილიდანვე მარტო დარჩა. ყველგან და ყოველთვის მარტო იყო. ვეება მხრებით დაატარებდა საკუთარ მარტოობას და ისე გაუცხოვდა, თავისი ბუნებრივი ხმით არც კი გველაპარაკებოდა. უბრალოდ ჩაცმული – ყველასაგან გამოირჩეოდა, შიგნიდან ანათებდა და ამდიდრებდა გარემოს, და არა მარტო ფიზიკურად იდგა მთელი თავით მალა. ერთი შეხედვითაც შეატყობდით: სხვა კაცი იყო“ (ჯავახიძე 1996: 3).

შთენილხარ მარტო, სრულიად მარტო.  
რითმების გარდა არაფერი მაქვს,  
რითი გაგართო? როგორ გაგართო?  
(„ავადმყოფს“)

ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა: „იგი მარტოა. ამ მარტოობაშია მისი ძალა. იგი არავის ეკარება, ამიტომ არც სხვა ეკარებს მას. ყრიამულ ცხოვრებაში იგი განდევილია, თუმც მუდამ ხალხში ტრიალებს, მაგრამ ერთი აზრით: უფრო გამოჰკვეთოს თავისი განდგომილობა. ძვირად უჯდება კი, მაგრამ მისთვის უფრო ძვირფასია ეულის ამაყი ცრემლები“ (კოტეტიშვილი 2016: 158).

რატომ არის ასეთი მნიშვნელოვანი გალაკტიონის პოეზია?

მან ესთეტიკური ღირებულება დაუბრუნა ქართულ სიტყვას; მან გაამდიდრა ქართული ენის პოეტური ლექსიკა ახალი სიტყვებით, პოეტური ნეოლოგიზმებით, რომელთაც აქამდე ცნობილი თუ უცნობი ხერხითა და საშუალებით ქმნიდა; მან პოეზიის კონტექსტად აქცია კაცობრიობის მთელი კულტურულ-ინტელექტუალური გამოცდილება: ჰომეროსიდან თანამედროვეობამდე (სხვადასხვა ტიპის ინტერტექსტუალური პარალელების მოხმობით); მისი პოეზიის სიღრმეები ირეკლავენ ბიბლიურ სახისმეტყველებას; ორიგინალური და უჩვეულო მეტაფორული და სიმბოლური მხატვრული სახეებით იგი სწვდება და მხატვრულად იაზრებს სამყაროს პირველსაწყისებს; მისი პოეტური აზროვნების ფორმა ირეკლავს ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროს მრავალფეროვნებას; მან გადალახა კიპლინგის ნაწინასწარმეტყველვეი პესიმიზმი და მის პოეზიაში აღმოსავლეთი და დასავლეთი ერთმანეთს „შეხვდა“ (ვგულისხმობთ ღირებულებებსა და მხატვრული გამოსახვის ფორმებს); მის პოეზიაში განხორციელდა დიდი სინთეზი ტრადიციისა (ქართული ჰიმნოგრაფია, რუსთაველის პოეტიკა, გურამიშვილის რელიგიური ექსტაზი, ბესიკ გაბაშვილის რიტმიკა, რომანტიკოსების მისტიკა, ქართული ფოლკლორის გამოცდილება და სხვ.) და ნოვაციისა (მოდერნისტული ესთეტიკა); მის პოეზიაში გაცხადდა ტიცინან ტაბიძის მიერ გამოთქმული ოცნება, რომ მომავალ დიდ ქართველ პოეტში უნდა „შეერთებულიყო რუსთაველი და მალარმე“; მან დახვეწა და გაამდიდრა ქართული ლექსის რიტმული სტრუქტურა (ვგულისხმობთ, როგორც კონვენციურ, ასევე თავისუფალ ლექსს (ვერლიბრს)); მან შექმნა პოეზიის მანამდე გამოუხატავი ფერწერულ-ვიზუალური ხატები; მის პოეზიაში სრულყოფილად წარმოჩნდა სიტყვის ფერი, სურნელი, „სულის მუსიკა“ (წერედიანი 2014: 248); მან შექმნა პოეზიის მელოდიურობის ორიგინალური მეთოდები; მან შექმნა ორიგინალური რითმები; მისი ლექსების

პალიმფსესტურობა წარმოაჩენს ზღაპრის, ლეგენდის, მითის შრეებს, რომლებიც ადამიანური გამოცდილების უშორეს და უცნობ სანყისებს ამხელენ; მისი ლექსების მხატვრული დრო-სივრცული არეალი მკითხველს ჭეშმარიტებასთან (ადამიანის წამიერი და მარადიული არსებობის) საიდუმლოსთან, სამყაროს უნივერსალურ კანონზომიერებებთან მიაახლებენ; გალაკტიონის პოეზიამ განსაზღვრა მთელი მისი შემდგომი პოეზიის სახე. მისი ნოვატორული მიღწევები დღემდე გადაულახავია, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლექსის სტილისტიკა, არქიტექტონიკა, გამოსახვის ტექნიკა განვითარდა და გამრავალფეროვნდა. გალაკტიონი, ქართული თუ მსოფლიო კულტურის მდიდარი ტრადიციებით ნასაზრდოები, თვითონაც გავლენას ახდენს ამ ტრადიციის აღქმაზე. როგორც ჟერარ ჟენეტი წერს: „კითხვის საპირისპირო დროის მიხედვით, სერვანტესი და კაფკა თანამედროვეები არიან და კაფკამ არანაკლები გავლენა იქონია სერვანტესზე, ვიდრე სერვანტესმა კაფკაზე“ (ჟენეტი 2010: 12). გალაკტიონიც გავლენას ახდენს იმაზე, თუ როგორ აღვიქვამთ რუსთაველსა თუ სხვა კლასიკოსებს.

გალაკტიონისთვის პოეზია იყო სიბრძნის დარგი, „საღმრთო საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“ (რუსთველი), ამიტომ ლექსებს იმგვარად ქმნიდა, რომ „ორგზითვე ნაყოფს მოსცემდა, ვისგანაც მოირხეოდა“ (გურამიშვილი). ასე რომ, გალაკტიონის პოეზია იხსნება „მომრხეველის“, ე.ი. გამგების, ამხსნელის სულის, გულისა და გონების შესაბამისად.

რუსთაველი მისთვის იყო პოეზიის საზომი. 1924 წლის დღიურის ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ:

სიტყვაში: გალაკტიონიმდენივე ანბანია,  
 რამდენიც სიტყვაში – რუსთაველი.  
 [რაც მისი სისწორით პარნასზე აველი]  
 ამაზე ვფიქრობდი რამდენი ხანია.  
 [გზას] იქვერ [პოულობენ ნელი] მიწვდებიან შელლის ნიავები.  
 გზას ვერ პოულობენ მწკრივი წეროები.  
 ..... ველოლიავები.  
 ოდნავ ირხევიან ჩალის ღეროები.

(ლიტერატურის მუზეუმის ელექტრონული მასალა,  
<http://galaktion.ge/?page=Diaries&year=1924&p=1&id=3331>)

„რუსთაველი მახსოვს ბავშვი“ – ამ მეტაფორულ ნათქვამში ირეკლება წყურვილი მასთან გატოლებისა. მართლაც, რუსთაველი იყო მისი სულიერი ნათესავი, რომლის კვალსაც მიჰყვებოდა. მასაც ჯერ ლექსი „სწავდა“, „მერე – მზე, ჯერ – მზე და მერე – ლექსები“ („ვნერ ვინმე მესხი მელექსე“). გალაკტიონის დღიურში ვკითხულობთ: „როდესაც ბალმონტმა „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნა დაასრულა, უთქვამს: რუსთაველის შემდეგ მე არავის სათარგმნელად ხელს არ მოვკიდებ, გარდა გალაკტიონისაო. გადათარგმნა კიდევაც ოცამდე ლექსი“ (ტაბიძე 1992: 24).

გალაკტიონის მრავალფეროვანი შემოქმედება კვლევისა და გააზრების ასეთივე მრავალფეროვან კონტექსტებს მოითხოვს. ბელა ნიფურია მართებულად შენიშნავს: „გალაკტიონი არის ის პოეტი, რომლის შემოქმედებაშიც მოხდა ყველაზე სრულყოფილი რეალიზაცია სიმბოლიზმის თეორიული პრინციპებისა. შესაბამისად, მისი ლექსებისთვის, უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, სიმბოლისტური პერიოდის ლექსებისთვის, რომელთა შორისაც მოექცევა შედეგების დიდი ნაწილიც, ყველაზე ბუნებრივი მსოფლმხედველობრივი/სახეობრივი კონტექსტია სიმბოლიზმი, უფრო ზოგადად, მოდერნიზმი. მაგრამ გალაკტიონი ქართული ლიტერატურის დიქციონარი პროცესის გამგრძელებელიცაა, იმ პროცესისა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ყველაზე მკვეთრად არის ორიენტირებული ქრისტიანულ აზროვნებასა და სახეობრიობაზე, ამდენად, მისი შემოქმედებისათვის ასევე ბუნებრივი კონტექსტია ქრისტიანობა. ამასთანავე, ამ კონტექსტთან მიმართებას გალაკტიონი ამჟღავნებს არა მხოლოდ ქართული ლიტერატურისა და ქართველი ერის ტრადიციასთან კუთვნილების თვალსაზრისით, არამედ იმ მხრივაც, რომ სარწმუნოებრივი პრობლემები უაღრესად გამწვავებული სახით მუშავდება მოდერნისტული ეპოქის მსოფლმხედველობაშიც. არის კიდევ ერთი კონტექსტი, საბჭოური კონტექსტი, რომელიც შეიძლება იყოს კიდევ ბუნებრივი პოეტის კონიუნქტურული ლექსებისათვის, მაგრამ ის თავსმოხვეულ კონტექსტად შეიძლება მივიჩნიოთ გალაკტიონისთვის – წინარე პერიოდის ლექსების ფონზე; მით უფრო აგრესიულია ეს კონტექსტი წინარესაბჭოური პერიოდის ლექსებისა და საბჭოური ხანის არაკონიუნქტურული ნაწარმოებებისათვის“ (ნიფურია 2015: 51).

## გალაკტიონი რეალურსა და წარმოსახვით სივრცეებში – ცხოვრების გზა და შემოქმედებითი სამყარო

გალაკტიონის სახელი ქართველი მკითხველისთვის მითი და ლეგენდაა, როგორც ეს შესანიშნავად გამოხატა შოთა ნიშნიანიძემ ლექსში „ლეგენდა“, რომელშიც წარმოჩენილია, როგორ გადაუწყვიტეს ბედი ზეციურმა ძალებმა პოეტს, რომელიც ერთდროულად ბედნიერიც უნდა ყოფილიყო და უბედურიც:

ბოლოს კი შავი ანგელოსი წამოიმართა  
და შავი სიტყვა განუცხადა ცათა ბინადართ:  
სასჯელი გინდათ? მაშინ დიდი კაცი დავბადოთ,  
სახელ-დიდებით შესწვდებოდეს ცათა კაბადონს.  
ოლონდ დავბადოთ სულთა მედროშე,  
უთუოდ მგოსნად  
და უთუოდ – საქართველოში  
...  
იმ ღამეს ჭყვიშთან ვერ დიოდა წყნარად რიონი,  
თურმე იმ ღამით დაიბადა გალაკტიონი.  
(ტაბიძე 2015: 9. „ლეგენდა“)

გალაკტიონ ტაბიძე 1891 (ზოგიერთ ავტობიოგრაფიაში 1892 წელი უწერია) წლის 17 ნოემბერს მდ. რიონის ნაპირას, ულამაზეს სოფელ ჭყვიშში (ვანის რაიონი) დაიბადა. თვითონ როგორც განმარტავს, ჭყვიში მეგრულად ნიშნავს „მწყემსს“. მეტაფორულად თუ ვიტყვით, ბედმა ის ქართული ენის მწყემსად აქცია, რომელმაც არა თუ მოუარა სიტყვას, არამედ გაამრავლა და მისი ჭეშმარიტი არსი და დანიშნულება წარმოაჩინა.

ასეთი ვნება ავტობიოგრაფიის შედგენისა, შეცვლისა, გადაკეთებისა, ალბათ არავის ჰქონია ქართულ მწერლობაში, გალაკტიონის გარდა. ამას მონიშნავს ლიტერატურის მუზეუმში დაცული ხელნაწერები. მას წლების განმავლობაში ათეულობით ავტობიოგრაფია აქვს დაწერილი, ზოგი ემოციურად, ზოგი – მშრალად, თუმცა ყველგან იგრძნობა მშობლიური ფესვების უდიდესი სიყვარული: „ქუთაისიდან 30 ვერსის მანძილზე მდებარეობს ჩემი სამშობლო, სოფელი ჭყვიში; ტრიალი მინდვრებითაა შემორტყ-



მული, მთები ოცნებასავით შორსა სჩანან... სოფლის გვერდით დინჯი და აუშფოთებელი რიონი მიდის... მე არ ვიცი, საიდანაა ამ სოფელში ჩამოსახლებული ჩვენი გვარი, ის კია, რომ ბავშვობისას სიამაყით ვათვალისწინებდი ჩვენს სასაფლაოს, იქ ჩემი პაპის პაპაც კი მარხია, რომელიც მღვდელი ყოფილა; ეს საგვარეულო წესი იყო ჩვენი, რომ მამაჩემამდე ყველანი მღვდლები იყვნენ. გარდა თვით მამაჩემისა, რომელსაც წილად სოფლის მასწავლებლობა ხვდა და ამ ვალდებულებაშიც მოჰკვდა, სრულიად ახალგაზრდა და ჯან-ლონით სავსე... თუ რამდენად კეთილსინდისიერად ეკიდებოდა ის თავის მოვალეობას, აქედანაცაა სჩანს: მაშინ გაზეთი „ივერია“ გამოდიოდა (ჭავჭავაძის რედაქტორობით) და მე ხელში ჩამივარდა ეხლახან ერთი ნომერი ამ გაზეთისა, სადაც ნეკროლოგიით გამოთქმულია ღრმა მწუხარება ახალგაზრდა პატიოსან მუშაკის სიკვდილის გამო. დავრჩით ობლად, მე და ჩემი უფროსი პატარა ძმა. დაბადებული არ ვიყავ“ (ლიტერატურის მუზეუმის ელექტრონული მასალა, <http://galaktion.ge/index.php?page=Autobiography&year=1920&p=1&id=4038>).

გალაკტიონის მამა, ვასილ ტაბიძე, დედის ფეხმძიმობისას, 23 წლისა, გალაკტიონის დაბადებამდე შვიდი თვით ადრე, ფილტვების ანთებით გარდაიცვალა. სიკვდილის წინ გაუმხელია მისთვის მაკრინე ადეიშვილს ფეხმძიმობის ამბავი. ვასილს ღვინო მოუთხოვია და მომავალი შვილი ასე დაულოცავს: „ეს გაუმარჯოს პატარა ადამიანს, რომელიც შვიდი თვის შემდეგ დაიბადებო“ (ტაბიძე 1982: 40).

მამისგან გალაკტიონს კარგი ბიბლიოთეკა და დედის ნაამბობი ძვირფასი მოგონებები დარჩა: „ამ წიგნთსაცავის წყალობით მე ყოველთვის უფრო მეტი ვიცოდი, რაც სიზმრადაც არ მოელანდებოდათ ჩემს მასწავლებლებს არც სოფლის სკოლაში, არც სასულიერო სასწავლებელში, არც ტფილისის სემინარიაში...“. გალაკტიონისთვის მამა საფიცარი პიროვნება იყო, ამიტომ, როცა სურდა, თავისი აზრისთვის დამაჯერებლობა მიენიჭებინა, ასე ამბობდა: „მამაჩემის, ვასილის სულს ვფიცავარ“ (ტაბიძე 1982: 40).

გალაკტიონს დედის მხრიდანაც წინაპრები სასულიერო პირები ჰყავდა. „ჩემი წინაპრები დედის ხაზით მოდიან აფხაზეთის მეფეების, შერვაშიძეთა გვარიდან – ჩემი დიდედის, გურული ქალის, ბერიძის დედა იყო შერვაშიძის ასული. ამგვარად, ჩემში არის

სამნაირი ქართული სისხლი: აფხაზების, გურულისა და იმერლის“ მაკრინე ადვიშვილი ვასილის ერთგული დარჩა, კერა არ გაუცივებია და ორი ვაჟიშვილი ისე დაზარდა, არც სარჩო მოუკლია და არც სწავლა-განათლება. საგულისხმოა, რომ მაკრინე დღიურებს წერდა და შვილებიც მიაჩვია ყოველდღიური ჩანაწერების გაკეთებას. მას კარგად სცოდნია ლიტერატურა, გატაცებული ყოფილა ხალხური პოეზიით და თვითონაც არაერთხელ გამოუთქვამს ლექსი (ტაბიძე 1982: 44). იგი ჩონგურზეც შესანიშნავად მღეროდა. „მაკრინეს ღმერთი სწამდა და რელიგიურ ნესებსაც ზუსტად იცავდა, მაგრამ შორს იდგა ფანატიზმისგან. დედამ ლოცვები შეასწავლა შვილებს, ხშირად შეახსენებდა ათ მცნებას, უხაროდა, როცა მისი ვაჟები ბიძას, იუსტინე ტაბიძეს მღვდელმსახურებაში ეხმარებოდნენ, მაგრამ შვილების აღზრდისას მხოლოდ რელიგიას არ ეყრდნობოდა, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვრულ ლიტერატურას, ისტორიას... დედა გვერდით მოისვამდა ბიჭებს და ზღაპრებს, თქმულებებს, ლექსებს უამბობდა, წიგნებს უკითხავდა. გალაკტიონს დიდ სიხარულს ჰგვრიდა „კვალისა“ და „ჯეჯილის“ ნომრების ფურცვლა“ (ტაბიძე 1982: 86). 1922 წელს გალაკტიონი დედას წერდა: „მე ჩემი საქმე მაქვს. ეს საქმე მწერლობაა, კალამია – რაკი თავიდანვე ამ გზას დავადექი, არასდროს ამ გზიდან არ გადავუხვევ და ჩემსას მაინც გავიტან. ჩემზე ნუ დარდობ, დედაჩემო!“ (ტაბიძე 1982: 48). ერთ წერილში გალაკტიონი დედას „ხავერდის დედას“ (გალაკტიონი 2019: 10) უწოდებს და ასე პოეტურად გამოხატავს თავის განცდას. მას დედა 1935 წელს გარდაეცვალა. მის დღიურში ვკითხულობთ: „დავკარგე დედა და მასთან ერთად დავკარგე იმედი, ნუგეში, თანამგრძნობი... უდედოდ ცხოვრება ვერ წარმომედგინა, მაგრამ ვაი... დავტოვე ჭყვიში და მასთან ერთად დავტოვე დედის ახლადშეზინული საფლავი... ნუხელის ძილში ვწუხდი, რომ უკვე აღარავისთვისა ვარ ისე ძვირფასი, როგორიც ვიყავი ჩემი დედისათვის... ვწუხდი, რომ ჩემი მომხრე, თანამგრძნობი და დამცველი არავინ არის-მეთქი. ამ დროს ჩემი ოთახის ფანჯარას დედაჩემი მოადგა: გატუნია, შვილო, რამ დაგაღონა, ბიჭო! შენ, შვილო, ყველასთვის ხარ საჭირო და თუ დაგჭირდა, დამცველი და თანამგრძნობნიცა გყავს. გაიხსენე შენი ლექსი, შენი ჭირიმე: „ო, ნანა, ნანა...“ დედაჩემი გაქრა, გამომეღვიძა“.

გალაკტიონის უფროსი ძმა პროკლე, იგივე აბესალომ ტაბიძე, მისი მეგობარი და დამცველი იყო. მწერლობის ნიჭი მასაც ჰქონდა, ახალგაზრდობაში მოთხრობებს წერდა და აქვეყნებდა, თუმცა შემდეგ ამ საქმეს თავი მიანება და მთელი ნიჭი და ენერგია მასწავლებლობას მოახმარა. პროკლე ბავშვობიდან გვერდში ედგა თავის არაპრაქტიკულ, დაბნეულ ძმას, რომელსაც ხან ნიშანი ჰქონდა გამოსასწორებელი, ხან გამოცდა ჩასაბარებელი, ხან ათასი წვრილმან-მსხვილმანი მოსაგვარებელი. დედა წერდა აბესალომს: „გალაკტიონს ნუ გაუწყრები, ნურც ამხანაგებში შეარცხვენ, როცა მარტო იყვეს, მაშინ დაარიგე, იქნებ რაიმე შეისმინოს“ (ტაბიძე 1982: 73).

წლები გადიოდა, მაგრამ გალაკტიონი დიდ ბავშვად რჩებოდა, ამიტომ ისევ მოუღლებლად არიგებდა უფროსი ძმა (1913 წ.): „იცი, გალაკტიონ, შენ როდესაც გაქვს ფული, ბავშვივით იცი ფლანგვა, სულ არ გაუფრთხილდები ხოლმე. შემდეგ კი გაჭირვებაში ცხოვრობ. ეხლა, თუ რაიმე დაგრჩა, იყიდე ლამაზი, სუფთა ტანსაცმელი“, „მეტი სიფხიზლე. არაყი და ღვინო ეს ეშმაკის სულია, დიდების წასართმევედ მოგზავნილი და სახელის დასამდაბლებლად შემოპარული. აი, აქ გჭირია თავის დაჭერა“ (1923 წ.). „თბილისში უთუოდ დიდი სიცივეები იქნება, თუ ძმა ხარ, თავს მოუფრთხილდი, არ გაცივდე“ (1945 წ.).

გალაკტიონსაც ეიმედებოდა ძმა, რომელმაც ყველაზე უკეთესად იცოდა გენიოსი ძმის ხასიათი. აბესალომი რძალს, ოლია ოკუჯავას წერდა: „მას ისე ვერ გაზომავთ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს: „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ და გარეშე პოეზიისა, ოცნებისა და მალლა-მალლა ფრენისა მას არაფერი აინტერესებს. დიდებულია იგი, როცა მალლა-მალლა დაფრინავს, მხოლოდ სასაცილოა, როდესაც ძირს ეშვება და ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს იღებს. ამიტომ, დაო, ბევრი რამ უნდა ვაკაპიოთ, თუ იგი გვიყვარს! 7 წელინადია, სახლში არ ყოფილა, 7 წელინადია, დედა არ უნახავს, მაგრამ რა ვქნათ, მაინც ლმობიერი უნდა ვიქნეთ, მაინც უნდა გვიყვარდეს ეს უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებული დიდი ადამიანი და გულუბრყვილო ბავშვი“ (ტაბიძე 1982: 78).

პროკლე 1948 წელს გარდაიცვალა. ნოდარ ტაბიძე, პროკლეს შვილი, გალაკტიონის უსაყვარლესი ძმისშვილი, რომელმაც არაერთი მნიშვნელოვანი მოგონება და წიგნი დაწერა გალაკტიონზე,

იგონებს: „დასაფლავების დღეს ბარბაცით მიჰყვებოდა საყვარელი ძმის ცხედარს. გათხრილ საფლავთან დაიხარა. უკანასკნელად ეამბორა და კუბოში კონვერტი ჩაუდო, რომელშიც სისხლით და ცრემლით დაწერილი ლექსი იდო. დაცარიელდა მზისქვეშეთი. გალაკტიონი ადგილს ვერ პოულობდა. სასმელს მიეძალა. ცდილობდა ღვინოში ჩაეკლა დარდი. თვე-ნახევარი არ გამოფხიზლებულა. მერე ძმის პატივსაცემად წვერი მოუშვა და გაჩნდა კიდეც ერთი საფიცარი – „აბესალომის სულს გეფიცები“ (ტაბიძე 1982: 77).

გალაკტიონს ხორციელი ნათესავებიდან გამორჩეულია ბიძა, ტიციან ტაბიძის მამა იუსტინე ტაბიძე, მღვდელი, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა გალაკტიონის პიროვნებაზე. იგი სწავლა-განათლებისა და სხვა საჭირობო საკითხების შესახებ წერილებს აქვეყნებდა ილია ჭავჭავაძის „ივერიაში“.

ტიციანი და გალაკტიონი მეგობრობდნენ. ტიციანი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც ბიძაშვილის ტალანტი შეამჩნია და შესანიშნავი წერილითაც („მარტოობის ორდნის კავალერი“) გამოეხმაურა მის პირველ კრებულს, თუმცა მერე მათი გზები გაიყო, რადგან გალაკტიონი „ცისფერი ყანწების“ ძმობაში ვერ ჩაენერა („ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში (1916 წ.) დაიბეჭდა მისი ორი ლექსი: „ლურჯა ცხენები“ და „მთანმინდის მთვარე“). მას არ შეეძლო ყოფილიყო რაიმე ჯგუფსა, წრესა თუ ჩარჩოში, რადგან ყოველგვარი საზღვრები ევიწროებოდა.

ტიციან ტაბიძე შემდეგ გალაკტიონისთვის მიძღვნილ ლექსში წერდა:

ერთი ოცნების, ერთი გვარის ვართ ტყუპის ცალი,  
ერთად ლუბიან ჩვენ მამების კუბოს ფიცარი.  
ორპირის ფშანის ერთად ვწოვეთ ჩვენ უწყურები  
და ლექსებითაც ერთმანეთს არ დავემდურებით...  
გაუყოფელი დაგვრჩა ეზო, სახლი და კარი,  
რიონის ტალღად დაგვედევნა სიტყვა ანკარა.  
ერთია ჩვენი სამუდამო ხაშმის ემბაზი,  
ლექსი ქართული გაიმართა ორპირის ხაზით.  
(„გალაკტიონ ტაბიძეს“)

გრიგოლ რობაქიძე წერს: „ნიჭი, ძამიკო, ნიჭი“, – ხშირად ამბობდა გალაკტიონი. „ძამიკო“ – ამ სიტყვაში ვხედავ მთელს გალაკტი-

ონს. ეთქვა „ძმაო“ – თქმა არ იქნებოდა ღიმილ-მოვლებული. ეთქვა „ძამია“ – თქმით არ იქნებოდა „შორიახლოობა“ დაცული. სულ სხვაა „ძამიკო“: აქ ღიმილსაც ვხედავთ და შორიახლოობასაც ვგრძნობთ. განერელია ამბობს: „ძამიკოს“ გალაკტიონი „ყველა თანამოსაკეს და უმცროს მეგობარს ეძახდა“. ამ „ძამიკოში“ უნდა ყოფილიყო, ასე მგონია, ტონი „უფროსური“: უმცროს მეგობართადმი არა მხოლოდ ასაკის მხრით, თანამოსაკეთადმი კი ოდნავ ასაკის გარე მიხედვითაც: ორივე შემთხვევაში მეგობრული. ერთი რამ მაგონდება აქ. მაგონდება ვითარ სიზმარი: გალაკტიონის მიმართვა ტიცციანისადმი შეხვედრისას: „ტიციანო!“ ამ მიმართვაშიც – საკუთრივ მისი „ონ“-ით დაბოლოვებაში – მთლად ვლინდებოდა გალაკტიონი. „ტიციანო!“ ხალისიანი შეფრქვევით შეგებება უფროსური – „უფროსური“ ხნოვანების მიხედვით. ტონი: თითქო გამომწვევი და თანაც მამხნევებელი. ერთიც მორცხვი იყო და მეორეც. ვიმეორებ. „ტიციანო!“ მორცხვობას გალაკტიონისა აქ სითამამე ჰვარავდა უფროსისა – ტიცციანის მორცხვობა კი რალაც შემაგებებელი „შორისდებულის“ იზადრებოდა. ამ წუთში ნათესაურობა მათი ქალწულური სინაზით იფინებოდა: ორივეს ახასიათებდა – აქ რუსულ ენას უნდა დავესესხო – „ცელომუდრიე“. მაგონდება ეს და ვხედავ მათ“... „ერთ პოეტზე საუბრისას – ამბობს აკაკი განერელია – გალაკტიონმა ეს თქვაო: „დაიმონ არ უზის სულში, ძამიკო, დაიმონ“. „დაიმონ“: ბერძნული გამოთქმით და გაგებით: განპიროვნებულ-წარმოსახული იდუმალი ძალა, მბუდობი ადამიანის ბუნებაში ვითარ წარმმართველი უკანასკნელისა. „დაიმონ არ უზის სულში“: ეს ნიშნავს – ვაცხადოთ გალაკტიონის ფარული აზრი – რომ სიტყვას მისსა, „იმ“ პოეტისა, არ აქვს შიგნითგან, სიღრმითგან ამოხეთქილი ძალა. მოჰყავს რა გალაკტიონის აზრი „იმ“ პოეტზე – „დაიმონ არ უზის სულში“ – ავტორი უმატებს: „და ხმამაღლა ჩაიმღერა (გალაკტიონმა) თავისივე ლექსის ერთი ტაეპი: – აი რა არის თავიდათავი! ვხედავთ: რომ გალაკტიონი თავის თავში გრძნობდა „დაიმონს“. საგულვებელია: რომ იგი მით იყო შეპყრობილი, აყვანილი. ამას ჰგულისხმობს რამოდენიმედ ამ წერილის შესავალში ნათქვამი: რომ გალაკტიონი „ჭირვეული“ იყო, შაირით ჭირვეული“ (რობაქიძე 1996: 87).

## „ჩემი ქუთაისი“

შინაური სწავლა-განათლების შემდეგ, 1899 წელს, გალაკტიონი შეიყვანეს ქუთაისში, დეკანოზ ნესტორ ყუბანიეშვილის სახლში გახსნილ კერძო, ერთკლასიან მოსამზადებელ სკოლაში. 1900 წელს მან სწავლა ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში გააგრძელა. ამ დროს ქუთაისი გამოირჩეოდა კულტურული ცხოვრებით. გამოდიოდა რამდენიმე ჟურნალ-გაზეთი, იმართებოდა თეატრალური წარმოდგენები, არსებობდა სხვადასხვა ტიპის სასწავლებელი. ამ დროიდან გალაკტიონი აქტიურად კითხულობდა მხატვრულ ლიტერატურას. 1905 წლის მის მოსწავლეობისდროინდელ რვეულში ჩამოთვლილია 46 წიგნი, მათ შორის: სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, ნიკო ლომოურის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ანტონ ფურცელაძის, იკობ გოგებაშვილის, ალექსანდრე ყაზბეგის და სხვათა ნაწარმოებები (ტაბიძე 1982: 24). საგულისხმოა, რომ ის წაკითხული წიგნების შესახებ შთაბეჭდილებებსაც წერდა, ინიშნავდა მოწონებულ ფრაზებს. ამ დროიდანვე ჩნდება მის რვეულებში ფანქრით შესრულებული ჩანახატები, პენიზაჟები, მწერალთა სახეები, აბსტრაქტული კომპოზიციები.

ქუთაისი გალაკტიონის საყვარელ ქალაქად იქცა:

წყალტუბოდან ქუთაისში  
მიმავალო ქარო,  
თუ მაისის ქუთაისმა  
გკითხოს, ვინა ხარო,  
უპასუხე, რომ სუნთქვა ხარ,  
არ კი უთხრა – ვისი,  
ისეც იგრძნობს ქუთაისი,  
ჩემი ქუთაისი!

(„წყალტუბოდან ქუთაისში“)

ლადო ასათიანი იგონებდა: „მწვანე ბაზარში ვნახე გალაკტიონი. ქეიფობდა ქუთაისელ მემწვანილეებთან და „მეტაჩქეებთან“. ზამთარი იყო – ქუთაისური ქარყინვა. გულგაღელილს მოუჩანდა ნითლად ალაჟღაჟებული ვაჟკაცური მკერდი“ (გალაკტიონოლოგია 2010: 495).

„გალაკტიონს სამუშაო ოთახში, თვალსაჩინო ადგილას ედო ბაგრატიის ტაძრის კაპიტელის ნატეხი. იგი ქართული ხელოვნებისა და სულის ამეტყველებად მიაჩნდა და კიდევ იმიტომაც უყვარდა, რომ ქუთათურ შთაბეჭდილებებს უცხოველებდა“ (ტაბიძე 1985: 98). ამ დროის დღიურებსა და ჩანაწერებში ჩანს, რა გაფაციცებით ადევნებდა თვალს პოეტი ქუთაისში მიმდინარე საზოგადოებრივ ცხოვრებას, პრესას, საპროტესტო გამოსვლებს, როგორ თანაუგრძობდა მემამბოხე სულისკვეთების რევოლუციონერებს.

ამ დროს გალაკტიონი უკვე ინტენსიურად წერს ლექსებს, მოთხრობებს, თარგმნის კიდევაც. „1906 წ. სცემს ხელნაწერ ჟურნალს „დღიური“, რომელშიც თავსდება მისივე ლექსები, მოთხრობები, პიესები, ამავე წელს სანდრო წერეთლის სახლში იდგმება პიესა „წითელიშვილის რაზმი“. იგი აწყობს ოჯახურ სალიტერატურო საღამოებს. საოჯახო საღამოებზე იდგმებოდა პიესები, რომლის ავტორი, რეჟისორი, მსახიობი ამხანაგებთან ერთად – იყო გალაკტიონი“ (ავტობიოგრაფიიდან, ლიტერატურის მუზეუმის ელექტრონული მასალა, <http://galaktion.ge/?page=Autobiography&id=4047>).

## „მე თბილისი ავირჩიე“

1908 წელს გალაკტიონმა სწავლა თბილისის სასულიერო სემინარიაში გააგრძელა. ამავე წელს მან სემინარიაში გამოსცა ხელნაწერი გაზეთი „შუქი“ (ორი ნომერი), რომლის უმეტესი მასალა მის მიერვეა დაწერილი, მათ შორის, სარედაქციო წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ: „ჩვენი ახალი გაზეთი „შუქიც“... ეცდება იცნოს, გააპოს და ოდნავ მაინც გაანათოს სიბნელით მოცული სემინარიის ატმოსფერა“ (ტაბიძე 1985: 125).

1908 წლის 29 სექტემბერს მისი ლექსები „შავი ღრუბელი“ და „მთვარე კაშკაშებს“ დაიბეჭდა „ჩვენს კვალსა“ და „ამირანში“. გალაკტიონს დღიურში ჩაუნერია: „როდესაც ჩემი პირველი ლექსი დაიბეჭდა, ჩემს ცხოვრებაში შემოიჭრა რაღაც ახალი. მე მეჩვენებოდა, რომ სადღაც გაიღო კარი და მე ვინრო და ბნელი საკნიდან ამოვედი თავისუფალ ასპარეზზე და ყველგან, სადაც თვალი გასწვდებოდა, იყო მზე, მოძრაობა და სინათლე“ (ტაბიძე 1985: 131).

სემინარიელი გალაკტიონი უამრავ წიგნს კითხულობს, წერს, მაგრამ სავალდებულო საგნებში დიდ სიბეჯითეს ვერ იჩენს და გამოცდას ვერ აბარებს, რასაც მისი იმავე კლასში დატოვება მოჰყვება. გალაკტიონი თვითმკვლელობის მიზნით კარბოლმჟავას სვამს, მაგრამ გადაარჩენენ. ეს იყო მისი პირველი მცდელობა თვითმკვლელობისა, რომელზე ფიქრიც მერე მთელი სიცოცხლის განმავლობაში თან სდევდა. ერთ ჩანანერში წერს, ერთ დილას „ანგარიშმიუცემლად მივვარდი ფანჯარას, საიდანაც მზის შუქი შემოდოდა და დაუწყე კოცნა ფანჯრის მინებს, თითქოს გონებადაკარგული ვკოცნიდი დიდხანს მზის შუქს, საიდანაც დილის მზის სხივი შემოდოდა“ და ამ დროს ჩაესმა დედის ხმა: გადარიე, შვილო? „მე შევკრთი იმ წუთშივე უდიდესი სიხარული უფრო დიდი დარცხვენის გრძნობად შემეცვალა. დიდი ხანია დავეძებ მე ამ სიკვდილს. მე ვიყავი ყოველთვის მზად სიკვდილისთვის“ (ტაბიძე 1992: 127). საგულისხმოა, რომ საბოლოოდაც მიღმა სამყაროში გასასვლელად სწორედაც ფანჯარა აირჩია.

გალაკტიონს არ მოსწონდა სემინარიის სწავლა-აღზრდის სისტემა, პედაგოგთა მეთოდები. მის ადრეულ ნაწერებში კი მოჩანს ცხოვრებით უკმაყოფილება, ის ყურადღებას აქცევდა სოციალ-პოლიტიკურ საკითხებს, ოცნებობდა უკეთეს საზოგადოებაზე, რომელიც იქნებოდა სამართლიანი, ნიჭისა და ღირსების დამფასებელი. გალაკტიონის ბეშვობის, ყრმობისა და სიჭაბუკის შესახებ შესანიშნავად მოგვითხრობს ნოდარ ტაბიძე წიგნში „გალაკტიონი“ (2000 წ.).

საზოგადოებისგან გაუცხოება და სულიერი მარტოობა სიყმანვილიდანვე ახასიათებდა პოეტს, ამას მონმობენ მისი დღიურის ჩანანერები: „მე აღვაგე ტაძარი, ტაძარი ჩემი ტანჯვა-წამებისა, რომელშიც შესვლა არ შეუძლია, ჩემს გარდა, არავის. მე არ შემიძლია, გადმოგვკეთ, თუ როგორ ვენამე, ვერ ვიტყვი, ვერ გამოვთქვამ ამას. აი, ამიტომ მე მენანება ამ ტაძრის დატოვება, მეშინია დავუახლოვდე ადამიანებს“. აქედანვე მიეძალა ღვინოს: „ღვინო, წყეულ ღვინო! მე არ მეგონა, თუ ასე მივეჩვეოდი... ბახუსი მეტისმეტად მონყალეა... ის მშვენიერი საშუალებაა გულში იმედისა და სიცოცხლის ჩასანერგად“.

სემინარიაში სწავლისას განსაკუთრებით დაუმეგობრდა ქუჩუ ქავთარაძეს, რომელიც დემონის ფსევდონიმით წერდა. სამწუ-



ხაროდ, ამ ახალგაზრდა, ნიჭიერმა ცისფერთვალა პოეტმა თავი მოიკლა, რამაც გალაკტიონი უფრო დააობლა. სწავლას ის ვერ უდებდა გულს და ამიტომაც 1910 წელს გალაკტიონმა მიატოვა თბილისის სასულიერო სემინარია. ამავე წელს სამასწავლებლო გამოცდები ჩააბარა და მასწავლებლად დაინიშნა მუშაობა ხარაგაულის რაიონის სოფელ ფარცხნალაში: „მახსოვს ხარაგაულის/ სევდიანი სადგური. /მისი ყრუ სამკაული, – აცვივნილი აგური“. ეს პატარა უსათაურო ლექსი კარგად ირეკლავს პოეტის მაშინდელ განწყობილებას. მიყრუებული სოფელი, მცირე ჯამაგირი ვერაფერ სასწავლებლად ვერ ჰპირდებოდა. სწორედ ამ პერიოდში დაინიშნა მიმონერა რაისა ჩიხლაძესთან, რომელიც პოეტის ხანმოკლე სასიყვარულო გატაცებად იქცა. 1911 წლის ივნისში გალაკტიონ ტაბიძე მასწავლებლობას თავს ანებებს და საცხოვრებლად გადადის ქუთაისში, სადაც მუშაობს გაზეთების: „კოლხიდის“, „მნათობისა“ და „თანამედროვე აზრის“ – რედაქციებში. იგი მონაწილეობდა სხვადასხვა ლიტერატურულ შეკრებაში. მას უკვე იცნობდა საზოგადოება, როგორც გამორჩეულ პოეტს (აკაკი წერეთელი, კ. აბაშიძე, ი. გრიშაშვილი, ტ. ტაბიძე, ივ. გომართელი, ალ. აბაშელი, რ. ფანცხავა (ხომლედი), აკ. პაპავა, ი. იმედაშვილი და სხვა).

გალაკტიონის დღიურის ჩანაწერები მოწმობენ, როგორ ვერ ეგუებოდა რეალობას, პრაქტიკულ ყოფას, როგორ ოცნებობდა, როგორ ქმნიდა, აინტერესებდა ქართული და მსოფლიო კულტურა, ისტორია, განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ლექსიკას, ინიშნავდა სიტყვებს, განმარტებებს, ზედმინევნით ეცნობოდა ქართულსა და რუსულ ენაზე გამომავალ სალიტერატურო ჟურნალ-გაზეთებს. „წერდა ყველაფერზე, რაც ხელში მოხვდებოდა, რასაც წააწყდებოდა, რასაც იშოვიდა: ტელეგრაფის ბლანკზე, კონვერტზე, ღია ბარათზე, აფიშაზე, კინოსა და ტროლეიბუსის ბილეთებზეც კი. წერდა ნიგნისა და გაზეთის, ჟურნალისა და კალენდრის არშიებზე. ამ უკანასკნელს ხშირად იყენებდა, თავისუფალ ფართობს მაქსიმალურად ითვისებდა და დღიურების შესაბამის ქრონოლოგიასაც იცავდა თარიღების კვალდაკვალ. ნაბეჭდ ტექსტზეც უწერია: ორენოვანებიც გვხვდება – პალიმფსესტები, უფრო სწორად – ანტიპალიმფსესტები, რადგან ძველი ნაბეჭდი უკეთ იკითხება, ვიდრე გვიანდელი ნაწერი“ (ჯავახიძე 1996: 112).

1911 წელს უკვე სურდა წიგნის გამოცემა. კრებულის სახელწოდება უნდა ყოფილიყო „გრძნობათა ნიაღვარი“ (ტაბიძე 1985: 223) წიგნი 200 მანეთამდე ჯდება და გალაკტიონმა ამ თანხის მოპოვება ვერ მოახერხა. ასეთივე მარცხით დამთავრდა წიგნის გამოცემის მცდელობა 1913 წელს.

1912 წელს გალაკტიონ ტაბიძემ მონაწილეობა მიიღო გაზეთ „თემის“ ლიტერატურულ კონკურსში, აქ მისმა ლექსმა „უხილავი“ მესამე პრემია დაიმსახურა. 1914 წელს, დიდი ხნის მცდელობის შემდეგ, ქუთაისში, ტუტუკუ გვარამიას გამომცემლობაში, დაიბეჭდა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების პირველი წიგნი, რომელმაც ერთბაშად მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება და დიდი პოპულარობა მოიპოვა.

გალაკტიონი 1919 წლიდან უკვე მუდმივად ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა თბილისში, როგორც ერთ ლექსში წერს: „და ვით ქრისტემ გალილეა აირჩია, / მე თბილისი ავირჩიე ბებერი“ („დღეს თბილისი ფერში ნაირნაირშია“).

## **„უსიყვარულოდ არ არსებობს არც უკვდავება“**

1913 წელს გალაკტიონმა ოლია ოკუჯავა გაიცნო და შეუყვარდა. ოლია ქუთაისში ცნობილი სტეფანე და ელისაბედ ოკუჯავეების მრავალშვილიანი ოჯახის შვილი იყო. მისი უფროსი ძმები, მიხეილი და ვლადიმერი, პარტიული მუშაკები იყვნენ. ოლიამ ქუთაისის ქალთა გიმნაზია დაამთავრა და პედაგოგად დაიწყო მუშაობა ჭიათურაში. აქტიური და ხალისიანი ახალგაზრდა იყო, უყვარდა პოეზია, თეატრი, ხელოვნება, ზოგადად. გატაცებული იყო მარქსიზმით. ოლიამ მოსკოვში გააგრძელა სწავლა, დაამთავრა სცენისმოყვარეთა კურსები. 1916 წელს გალაკტიონ ტაბიძე ოლიაზე დაქორწინდა და მასთან ერთად, გაემგზავრა მოსკოვში. ნოდარ ტაბიძის წიგნში ვკითხულობთ: „ოლია ოკუჯავა 1921 წელს ბრუნდება საქართველოში და სამსახურს იწყებს მუშათა და გლეხთა ინსპექციაში. შემდეგ საქართველოს უმაღლეს სასამართლოში გადადის. 1929-32 წლებში გადასახლებული იყო შუა აზიაში. 1932 წლის ოქტომბრიდან კვლავ თბილისშია. 1937 წელს მეორედ დააპატიმრეს“ (ტაბიძე 1996: 197).

ოლიასა და გალაკტიონის მიმოწერა ამხელს მათს დიდ სიყვარულს. ოლია შემოქმედებითი ბუნების ადამიანი იყო, მის წერილებში ჩანს სამყაროს მისეული პოეტური აღქმა. იგი ზრუნავდა გალაკტიონზე, გრძნობდა, რომ გენიალური პოეტის ცოლობა არგუნა ღმერთმა. გალაკტიონის წერილები მოწმობენ ამ დიდ სიყვარულს: „სადა ხარ ეხლა, ოლოლ! რომ იცოდე, რანაირ მდგომარეობაში ვარ, ისე მინდა ეხლა შენს ახლოს ვიყო, შენს სუნთქვას ვგრძნობდე, მაგრამ ყველაფერი ეს ისეა შესაძლებელი, როგორც ცისა და დედამიწის შეერთება. მე მგონია, ჩემი უკანასკნელი სიყვარული გედის სიმღერა იყო იმ ბედნიერების, რომელსაც ასე განვიცდიდი მარტოობის დროს ჩემს სიყმაწვილეში. მე მგონია, არასდროს არ განმეორდება ის დაუბრუნებელი წამები, მთელი თავისი სიმშვენიერით და სილამაზით. რა საშინელი მარტოობაა! რა უსაზღვრო უთვისტომობაა, რაგვარი უფსკრული მიდგას წინ და მიპირებს შთანთქმას, მეშინია, ოლოლ, მეშინია!“ (1913 წელი). „მას შემდეგ, რაც შენ წადი, რალაც საშინელმა სიცარიელემ მოიცვა ჩემი არსება. სიცარიელემ, რომლის განადგურებას არ ვიცი რანაირი მდგომარეობა შეძლებს და რა არის მისი წამალი? როდესაც შენ აქ იყავი, მე შემეძლო დამენახე შენ. ჩემთვის უბრალოდ შენს ახლოს ყოფნა საკმარისი იყო, რომ შენს გარდა არაფერზე არ მეფიქრა. როდესაც მწარე ფიქრები, სევდიანი და სასონარკვეთილი სულიერი განწყობილება შემიპყრობდა, მე მოვქროდი შენსკენ, თუმცა არც შენგან მესმოდა დამამშვიდებელი საუბარი, მაგრამ უბრალო სიახლოვე საკმარისი იყო ჩემთვის, ვიმეორებ ჩემს გულს საშინლად სწამლავდა შენიანების იქ ყოფნა“ (1914 წ.). „ოლკინ, ძვირფასო ოლკინ, უსათუოდ ჩამოდი მალე, თორემ თავს მოვიკლავ, ასე აღარ შემიძლია. როცა შენთან ვარ, ოლკინ, არასდროს ასეთი საქმე არ დამემართება. მაინც რა სულელურადაა მთელი ჩემი ცხოვრება მოწყობილი. არაფერს იგი არ ჰგავს. სახსნელი გზა არსადაა, პირდაპირ. ოჰ, ნეტავი ეხლა შენთან ვიყო, მე ყველაფერს გეტყოდი, ოლკინ, მითხარი, გიყვარვარ ძველებურად? მე მგონია, არა!.. ჩემგვარი კაცი განა შეიძლება ვინმეს უყვარდეს? დადებითად ძლიერი ჩემში არაფერი არ არის. რომ ვიყო ბაირონი, ლერმონტოვი, გიოტე... მაშინ შემიყვარებდნენ. მე კი ისე პატარა და დანვრილმანებული კაცი ვარ... მაგრამ არაფერია „Мы ещё повоюем“. შენ ის მითხარი, გიყვარვარ ძველებურად? მე კი ისეე

ძველებურად, გაგიჟებით და დიდი სიყვარულით მიყვარხარ! მე ვერ წარმომიდგენია, რომ მე და ლოლი ერთმანეთს დავცილდებით როდისმე, რაღაც ძნელი წარმოსადგენია ეს. შენ როგორ ფიქრობ, ოლკინ. მომწერე, ოლკინ, თუ რანაირად და როგორ გიყვარვარ, რისთვის გიყვარვარ ყველაფერი, ყველაფერი მომწერე რას იზამ, ოლკინ, მე რომ მოვკვდე?" (1914 წ.) (ტაბიძე 1989: 562-566).

ოლიასა და გალაკტიონს ერთობლივი რომანის დაწერაც ჰქონდათ გადანყვებილი. ოლიას წერილები ამხელენ მის პოეტურ ნიჭსა და ენერგიას. მათ ეს რომანი ვერ დაწერეს, მაგრამ მათი ურთიერთობა, მათსავე მიმონერაში აღბეჭდილი, ერთად თავმოყრილი, მკითხველმა შეიძლება დიდი სიყვარულის რომანივით სულმოუთქმელად წაიკითხოს. ოლა ოკუჯავა 1929 წელს ტროცკიზმში ამხილეს, დააპატიმრეს და უზბეკეთში გადაასახლეს, სადაც მან სამი წელი დაჰყო. 1937 წელს ოლა ისევ ტროცკისტობის ბრალდებით ხელმეორედ დააპატიმრეს და სამუდამოდ გადაასახლეს. მასთან გამომშვიდობება გალაკტიონმა აღბეჭდა ლექსში „უკანასკნელი მატარებელი“:

ცხოვრების ეტლის სადარებელი  
საცაა გავა მატარებელი.  
მიემგზავრება იმედი ჩემი  
ბედის ვარსკვლავის სადარებელი.  
ვიცი, ამ წასვლას რა ეწოდება, –  
რა საჭიროა ეხლა გოდება.  
მატარებლისგან როს მიმიღია  
ან თანაგრძნობა, ან შეცოდება?

ოლია ოკუჯავა 1941 წლის სექტემბერში სხვა პოლიტპატიმრებთან ერთად დახვრიტეს ტყეში, ქალაქ ორიოლთან.

ოლიას გარდა, გალაკტიონს სასიყვარულო ურთიერთობა ჰქონდა რამდენიმე ქალთან, მათ შორის, ლიდა მეგრელიძესა და ოლგა დარიუსთან. ნინო კვირიკაძესთან კი ოჯახური სიტბო იპოვა. თუმცა, მისი პოეზიის მთავარი ქალი მერი იყო, რომლის სახეში ერთმანეთს შეერწყა რეალური და წარმოსახული. ცნობილია, რომ ქუთაისელ ლამაზმან მერი შერვაშიძესთან, რომელიც გიგუ-

შა ერისთავს გაჰყვა ცოლად, გალაკტიონს ურთიერთობა არ ჰქონია. მერი შერვაშიძე პარიზში ცხოვრობდა, ერთხანს კოკო შანელის მოდელიც ყოფილა. სავარაუდოდ, გალაკტიონის მერის ჰყავდა ინგლისური პოეზიის (ბაირონი, შელი) ლიტერატურული პროტოტიპები. მთავარი ისაა, რომ მერი იქცა ღვთაებრივი, წარუვალი, მიუწვდომელი სიყვარულის სიმბოლოდ. ამ მუხამ გალაკტიონს პოეზიის გზით სიყვარულის ღვთაებრივი არსი შეამეცნებინა:

რაც უფრო შორს ხარ – მით უფრო ვტკბები!  
მე შენში მიყვარს ოცნება ჩემი.  
ხელუხლებელი – როგორც მზის სხივი,  
მიუწვდომელი – როგორც ედემი.  
(„რაც უფრო შორს ხარ“)

ცნობილია, რომ შედეგრის შექმნასთან ხელოვანის ასაკს კავშირი არა აქვს, რადგან სრულყოფილებას, რომელიც ამგვარ ნაწარმოებში მიიღწევა, სული ქმნის და არა სხეული, სული, რომელიც მარადიულია და დრო-სივრცეში დაუსაზღვრავი. სიყმანვილის ჟამსაა შექმნილი ბარათაშვილისა და არტურ რემბოს არაერთი შედეგრი, გოეთემ კი, 80 წელს გადაცილებულმა, შექმნა „ფაუსტის“ II ნაწილი. სწორედ სული გამოავლენს ადამიანის ღვთაებრივთან წილობას, როგორც ბარათაშვილი ამბობს: „და ვით კერძოსა ღვთაებობისა, /რად გრწამს არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა“ („რად ჰყვედრი კაცსა“). საუკუნო ტრფობა ის ღვთაებრივი სანყისია ადამიანში, რომელიც მასში ხელოვანს აღვიძებს და ზრდის. ამგვარი რჩეული იყო გალაკტიონი, რომელსაც სიყმანვილეში დანერილ ლექსებში უკვე ჰქონდა იმგვარი სტრიქონები, რომელნიც ადასტურებდნენ, რომ ის ჩვეულებრივ მოკვდავთაგან განსხვავებულ სიზმრებს ხედავდა. ამიტომაც ვერ აუვლის მკვლევარი გვერდს მის ადრეულ, ყმანვილური პერიოდის შემოქმედებას. ლევან ბრეგაძეც სწორედ ამას იკვლევს ვრცელ ნერილში „ხელოვნება და ხელოვანი გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში“: „იგი, თითქმის ნორჩი პოეტი შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის ჩინებულ ცოდნას ამჟღავნებს“ (ბრეგაძე 2008: 35).

## გალაკტიონი და აკაკი

გალაკტიონს განსაკუთრებით უყვარდა აკაკი წერეთელი. „პირველად აკაკის ხარაგაულის სადგურში ჩამომდგარი მატარებლის ფანჯარაში მოჰკრა თვალი სოფლის ახალგაზრდა მასწავლებელმა: – კუპედან ღმერთივით გადმოიხედა... მე თვალებით ვჭამდი ამ სახეს“ (ჯავახაძე 1985: 204). შემდეგ პირადადაც შეხვდა და ძალიან განიცადა მისი სიკვდილი. ეამაყებოდა დარია ახვლედიანის მოგონება: „ვკითხე: – ბატონო აკაკი, თქვენს შემდეგ ვინ მიგაჩნიათ პოეტად ჩვენში-თქვა. – ვაჟა-ფშაველა და ცახელიო. – ესენი ხომ ვიცით, ბატონო, ახალგაზრდების შესახებ მინდა გავიგოთ თქვენი აზრი. – ახალგაზრდებში? – ჩაფიქრდა და დინჯად წარმოსთქვა, – ახალგაზრდებში გალაკტიონ ტაბიძეს უსათუოდ დიდი მომავალი აქვს, იმას ბევრი სიახლე შემოაქვს ჩვენს პოეზიაში“ (ჯავახაძე 1996: 203).

ყველასთვის ცნობილია ერთი ფოტო, რომელზეც გალაკტიონი და აკაკი გვრდიგვერდ არიან გამოსახულნი. ეს გალაკტიონის ოცნების ფრთაშესხმაა, გამართლებული სიყალბე. ვახტანგ ჯავახაძის „უცნობში“ ამასთან დაკავშირებით ვკითხულობთ: 1914 წელს ქუთაისში აკაკისთან და სხვა ქართველ მწერლებთან გადაღებული ფოტოსურათიდან გალაკტიონს აკაკის პორტრეტი ამოუჭრია და თავისი ფოტო მიუდგამს გვერდით (რადგან თავის კერპთან ჯერჯერობით ფოტოზეც შორს იდგა, ყველაზე შორს). აკაკი ზის, თვითონ ფეხზე დგას, დაუმონტაჟებია, გაუდიდება და მუყაოზე დაუკრავს: აკაკი აკაკის ჰგავს, რეტუშირებული გალაკტიონი თავის თავს არ ჰგავს“ (ჯავახაძე 1996: 205)

გალაკტიონ ტაბიძე წერდა: „ის იყო მგოსანი, რომელიც ჰკაფავდა გზას წარსულისაგან მომავლისკენ. თავისი ცხოვრებით და გაბედული ლიტერატურული გამოსვლებით მან უდიდესი როლი ითამაშა ქართველი ერის განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. აკაკის ჩანგის მომხიბვლელობა გამოიხატებოდა იმ ზნეობრივ სიძლიერეში, რომელიც შეადგენდა პოეტის პიროვნებას. მან შესწირა თავი ერს, წმინდათაწმინდას, სამშობლოს. აი, რანაირად ისახება ჩემს წარმოდგენაში მეცხრამეტე საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის ისტორიული მდგომარეობა და პიროვნება“ (ტაბიძე 1992:

81). აკაკის მეფური ლანდი გალაკტიონს მუდამ თან დაჰყვებოდა, როგორც ფარული შემწე და წამქეზებელი პოეტური ძიებებისკენ სწრაფვაში, ამიტომაც არაერთი ლექსი უძღვნა მას.

## პირველი კრებული

1914 წელს გალაკტიონმა ლექსების პირველი კრებული გამოსცა, რომელსაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. 2014 წელს „გალაკტიონოლოგიის“ მე-7 ნიგნი მიეძღვნა გალაკტიონ ტაბიძის პირველი ნიგნის გამოცემიდან ას წლისთავს და მთლიანად დაიბეჭდა თეიმურაზ დოიაშვილის წინასიტყვაობით. მისი აზრით: „ჩვენ წინაშეა არა ტრადიციული „რჩეული“, არამედ ერთიანი ტექსტი – ნიგნი-მთლიანობა“, „ნიგნის რეალურ პლანში ამოიცნობა მგზავრისა და გზის თემა“ (დოიაშვილი 2014: 18). ავტორის აზრით, „გალაკტიონის პირველი ნიგნი წარმოადგენს ტექსტ-მითს, რომელსაც სპეციფიკური სტრუქტურული ორგანიზაცია აქვს. ლექსებში გაბნეული ბუნდოვანი სახეები მითოლოგემებია, ანუ მითის შეკუმშული ფრაგმენტები“. „გალაკტიონის ნიგნის რეალურ პლანში გადმოცემული „მოგზაურობის“ მიღმა ვლ. სოლოვიოვის სამყაროს მითის მითოპოეტური შინაარსი იკითხება“ (დოიაშვილი 2014: 22). წერილში გაანალიზებულია ამ ლექსების პოეტიკა. თეიმურაზ დოიაშვილის დასკვნით, „ეს ნიგნი უნიკალური მოვლენა იყო თავისი დროის ქართულ პოეზიაში“.

თვით გალაკტიონი ტიცციანს შესჩიოდა: „ამ ნიგნით მე ვფიქრობდი ქვეყნის აფეთქებას და ჩემ მაგიერ გერმანია აფეთქებს ქვეყანასო“.

ამ ნიგნს აღტაცებული წერილებით გამოეხმაურნენ ივანე გომართელი, ტიცციან ტაბიძე, აკაკი ჰაპავა, გრიგოლ რობაქიძე ვ. ყიფიანი, მ. ნულუკიძე, ა. აბაშელი და სხვები.

გალაკტიონმა 1916 წელს გამოცემულ „ცისფერი ყანების“ პირველ ნომერში ორი ლექსი დაბეჭდა: „ლურჯა ცხენები“ და „მთანმინდის მთვარე“, თუმცა „ცისფერყანწელებთან“ მისი მეგობრობა დიდხანს არ გაგრძელებულა. 1916 წელს ოლია ოკუჯავასადმი მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: „სამუდამოდ დავშორდით ერთმანეთს მე, გაფრინდაშვილი და იაშვილი. ძალიან

დიდი ჩხუბი მოგვივიდა და ვუთხარით ერთმანეთს ისეთი სიტყვები, რომლებიც ამის შემდეგ დაახლოვების ნებას არ მოგვცემს. მე არ ვნანობ“ (1916 წ. დეკემბერი).

1918 წელს გალაკტიონმა დაამთავრა მოსკოვის სცენისმოყვარეთა ექვსთვიანი სარეჟისორო კურსები. თუმცა მას რეჟისორად არ უმუშავია, მაგრამ დღიურის ჩანაწერები მოწმობენ მის იმგვარ მრავალმხრივ ნიჭს, რომელიც რეჟისორისთვისაა აუცილებელი. იგი საოცარი გატაცებით გეგმავდა თავის სალამოებს, ყოველ დეტალსა და ნიუანსს ითვალისწინებდა, მოსაწვევსა თუ აფიშასაც წინასწარ წარმოიდგენდა.

### **„არტისტული ყვავილები“**

1919 წელს გამოვიდა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების მეორე კრებული „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ („არტისტული ყვავილები“), რომელიც თეიმურაზ დოიაშვილმა შეაფასა, როგორც ეპოქალური: „გალაკტიონის, როგორც რეფორმატორისა და „ახალი პოეზიის“ მესაძირკვლის პოზიცია გაამყარა ეპოქალურმა წიგნმა „არტისტული ყვავილები“ (1919), რომელიც დღემდე ეროვნული ლირიკის მწვერვალად რჩება“ (დოიაშვილი 2009: 27). „გალაკტიონ ტაბიძე პირველი კრებულის გამოცემისთანავე გამოეყო თავისი თაობის პოეტებს, ამაღლდა მათზე და სათავეში ჩაუდგა ლექსის განახლების პროცესს“ (ა.ხინთიბიძე). კრებულისთვის წამძღვარებული ეპიგრაფები, შარლ ბოდლერის, თეოფილ გოტიეს, პოლ ვერლენისა და ანრი რენიეს ლექსების სტრიქონები, ამხელენ პოეტის სულიერ ნათესაობას ფრანგულ პოეზიასთან. ამ კრებულში წარმოჩნდა გალაკტიონის შექმნილი ახალი პოეტური ენა, ტროპული სახეები, რომელთა უმთავრესი დანიშნულება ზერეალური, მარადიული, წარუვალი მშვენიერების მატერიალურ სამყაროში წარმოჩენაა. მკითხველის გაყვანა ყოფიერების ქაოსიდან პირველსაწყისების განზომილებაში ჭეშმარიტ მშვენიერებასთან საზიარებლად. რა თქმა უნდა, ამგვარი პოეზიის აღქმისთვის, ისევე როგორც რელიგიური ტექსტებისთვის, საჭიროა მეექვსე გრძნობა, ინტელექტითა და ინტუიციით ნასაზრდოები. სათაურშივე გაცხადდა პოეტის მთავარი სათქმელი, რომელიც



ხელოვნების ყოველგვარ მატერიალურზე ამაღლებულობას გულისხმობდა. გალაკტიონი წერდა: „თავის ქალა არტისტული ყვა-ვილებით“ – იგულისხმება თავის ქალა (სიკვდილი), არტისტული ყვა-ვილებით (ხელოვნება), რომელმა უნდა გაიმარჯვოს? – რა თქმა უნდა ხელოვნებამ“. „თავის ქალა – სიმბოლო ჩვენი არსებო-ბისა საშინელი წლების. ყვა-ვილები – სიმბოლო არტისტული გრძნობებისა მშვენიერებისადმი. ეს ყვა-ვილები მე მოვათავსე არა პრიუდონის ვაზაში, არამედ თავის ქალაში“ (ტაბიძე 1992: 100).

ღმერთი და მშვენიერება გალაკტიონის პოეტურ განზომილე-ბაში ერთმანეთსაა შერწყმული, როგორც განუყოფელი ერთიანო-ბა. ის პოეტური ხატები, რომლებიც პოეტმა ამ კრებულში შექმნა, იქცა გალაკტიონის პოეზიის განუმეორებელი ფენომენის გან-მსაზღვრელად. კრებულში გამოიკვეთა ამქვეყნიური ამოებისა და უსაშველობის განცდა, რომელიც დროის ცვალებადობასთან ერთად გამძაფრდა:

ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი  
არ არის, არ არის, არ არის!

(„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“)

კრებულში თავმოყრილი ლექსების სემანტიკური ველები (გა-ჯერებული მსოფლიო და ქართული კულტურის მრავალგვარი გამოცდილების კოდებით) სიმბოლურ-ალეგორიული სახეების გაშიფვრასა და ამოცნობას გულისხმობდა, ინტერპრეტაციების მრავალფეროვნებას. ეს ანიჭებს გალაკტიონის ლექსებს იმ მშვე-ნიერებასა და იდუმალებას, რომლებიც მხოლოდ მაღალი რანგის ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი. „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „საუბარ ედგარზე“, „მარიამ ანტუანეტა“, „თოვლი“, „ათოვდა ზამთრია ბალებს, „ატმის ყვა-ვილები“, „ვინ არის ეს ქალი?“, „გობელენი“, „მგლოვიარე სერაფიმები“, „ორხიდეები“ „შენ და დემონი“, „მას გახელილი დარჩა თვალები, „ცამეტი წლის ხარ, „ლოცვისათვის“, „ი.ა.“ „მე მოვალ“ და სხვ. (სულ 76 ლექსი) წარმოაჩენენ იმ ესთეტიკას, რომელიც მოდერნიზმისთვისაა და-მახასიათებელი და თანვე არ გულისხმობენ არანაირი „იზმის“ ჩარჩოებს, რადგან აქვთ ის მუხტი და ენერგია, რომელთა სა-შუალებით პოეტი დროისა და სივრცის გადალახვას ახერხებს.

2019 წელს გამოცემული „გალაკტიონოლოგიის“ მე-8 ტომი მთლიანად „არტისტული ყვავილები“ 100 წლისთავს მიეძღვნა.

„არტისტული ყვავილები“ („თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“) სრულად წარმოაჩენს მის მოდერნისტულ ესთეტიკას. 10-იანი წლებიდან საქართველოს ხელოვნებასა და კულტურაში განახლების დიდი პროცესი დაიწყო. ამ გზაზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა „ცისფერყანწელების“ პოეტურმა სკოლამ. გალაკტიონისთვის მისაღები იყო სიმბოლისტური მსოფლმხედველობა. თუმცა სიმბოლიზმი მისთვის ერთგვარი ჩარჩოები იყო, ამიტომაც გააფართოვა მისი საზღვრები. იგი მოდერნისტია და მის შემოქმედებას მსჭვალავს მოდერნიზმის სხვადასხვა შენაკადი: სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, სიურრეალიზმი და სხვ. მან, შეიძლება ითქვას, უამრავი მხრიდან შეუტია სიტყვის საიდუმლოებას, რათა ბოლომდე ამოეხსნა და გამოეყენებინა მისი შესაძლებლობები, თუმცა გალაკტიონის პოეზია გვარწმუნებს, რომ, რაც უფრო მეტად ჩახვალ სიტყვის სიღრმეებში, მით ახალ შეუცნობელ სანახებს აღმოაჩენ, რადგან სიტყვა ლოგოსია, ღმერთია და მისი შემეცნება ღვთის არსების, ჭეშმარიტების გააზრება-გაცნობიერებას უდრის, რაც ბოლომდე შეუძლებელია მოკვდავისთვის, როგორც ეს სასონარკვეთილმა ბარათაშვილმა თქვა: „მაგრამ ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვდავნი განგებას ციურს“ („შემოღამება მთანმინდაზედ“).

ვახტანგ კოტეტიშვილმა მეოცე საუკუნის 20-იან წლებშივე შენიშნა გალაკტიონის პოეზიის მრავალფეროვნება: „გალაკტიონ ტაბიძე ჯერ კიდევ მბორგავი პოეტია. ხელოვნების გზათა განშტოებაში ის ჯერ ბორძიკობს. პარნასელები, სიმბოლისტები, დეკადენტები, დემონისტები... ყველაზე ლოცულობს, ყველას შეთავსება სწადიან. ფორმა თუ შინაარსი? ეს ძველი საკითხი მის პოეზიასაც მეტად სტანჯავს. სიმბოლისტების ფორმის და დეკადენტების ფსიქოლოგიური განწყობილების შერიგებას ცდილობს გულმოდგინედ. მას თითქოს არ სურს, რომ პოეზია სიტყვათა მწყობრი დალაგება იყოს მხოლოდ. მთელის თავისი რითმებით, ასონანსებით. მას სურს სიტყვათა შეერთება, შეხამება, რაც აზროვნებას გულისხმობს, ან, კანტის ენით რომ ვთქვათ, „აზროვნება ნიშნავს შეკავშირებას და შეერთებას“. მაგრამ მას ხშირად პარნასიზმის იდეოლოგიაც იტაცებს, და მის ლექსებში ირღვევა

ბუნებრივი ასოციაცია, თანმიმყოლობა და ლექსიკონებიდან ან მუზეუმის კატალოგებიდან ამოკრეფილის სიტყვებილა რჩება“ (კოტეტიშვილი 2016: 160).

1921 წლის 25 იანვარს პოეტების ერთმა ჯგუფმა გალაკტიონი „პოეტების მეფედ“ აირჩია. როგორც გაზეთ გაზეთი „ბრძოლა“ (1921 წ. 29 იანვარი, რუს. ენაზე) აღნიშნავდა, საქართველოს ლიტერატურულმა ახალგაზრდობამ „პოეტების მეფის“ არჩევნები ჩაატარა და ეს ნოდება ერთხმად მიანიჭა გალაკტიონ ტაბიძეს, ყველაზე ღირსეულს, რომელსაც უდიდესი გავლენა აქვს თანამედროვე პოეზიაზე. თუმცა ამავე გაზეთის რედაქციამ სამი დღის შემდეგ მოიბოდიშა, რომ მწერალთა კავშირმა არ დაადასტურა არჩევნების ფაქტი (ჯავახიძე 1986: 45).

## გალაკტიონი – რედაქტორი

1922 წელს გალაკტიონ ტაბიძის რედაქტორობით საქართველოს მწერალთა კავშირი გამოსცემდა ჟურნალ „ლომისს“. ამავე წელს პოეტმა დააარსა საკუთარი ლიტერატურული ორგანო „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, რომელიც გამოდიოდა 1922-1923 წლებში (საქართველოში აქამდე საკუთარი სახელის მხოლოდ ერთი ჟურნალი იყო „აკაკის თვითი კრებული“ (1897-1900 წლები). ჟურნალის გამოცემისას განსაკუთრებით მხარში ედგა სემინარიელი მეგობარი და მწერალი მიხეილ ბოჭორიშვილი. მათი მიმონერა მოწმობს იმას, რომ გალაკტიონს მისი სახით ერთგული მეგობარი ჰყავდა („შენ ერთი და მხოლოდ შენ ერთი ხარ ჩემი მეგობარი, ჩემი გულის ტოლი, ს ხვა არავინ გამაჩნია“. გვახსენდება სტრიქონები: „ო, ჩემი სული ბევრს დაიმონებს,/ მეგობრები კი არ მეყვარება“ („შენ ერთი მაინც“).

ჟურნალი საკმაოდ მრავალფეროვანია თემატურად და ავტორების თვალსაზრისითაც. მან თანამშრომლებად მოიწვია დავით კლდიაშვილი, ვასილ ბარნოვი, გიორგი ქუჩიშვილი, შიო არაგვისპირელი და სხვები. სულ 9 ნომერი გამოვდა. ყოველი ნომერი იხსნება გალაკტიონის წერილით. პირველ ნომერში დაბეჭდილია გალაკტიონის ლიტერატურული მანიფესტი, რომელშიც ჩამოყალიბებულია თანამედროვე ხელოვნების პრინციპები. ეს არის

მეტაფორული ტექსტი, რომელშიც პოეტი გადმოსცემს ეპოქის რიტმსა და პულსაციას: „ისევ მრისხანე და დაუსვენებელი ენერგიით მიეშურება წინ ჩვენი პლანეტა. თანამედროვეობა შეუბრალებელ კლანჭებში ახრჩობს ძველს, ახალგაზრდა კბილებით იგი ღრღნის მარმარილოების საფეხურებს წარსულისას. ამ საბედისწერო მკვლევლობას გადარჩება მხოლოდ ის, რაც ძლიერია არა მარტო დღეს, არამედ საუკუნეებში“. პოეტის აზრით, სინამდვილე დაემსგავსა ფანტასმაგორიას: „თქვენ: პოეტებო, მხატვრებო, არტისტებო, მწერლებო, შესძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს ისე, როგორც მოითხოვს თანამედროვეობა?“ მისი აზრით, „პოეზია სამუდამო გამოცანაა“, „ჩვენს დროში პოეზია, რომელიც არ მიდის უფსკრულის პირად, ისევ ნაკლები ყურადღების ღირსია, როგორც ყოველივე, რაც კი ამ უფსკრულში ჩაიჩეხება“. უდიდებულეს რითმებში ახლა უნდა ისმოდეს პლანეტათა შეჯახება, ომები ვარსკვლავეთის რაზმისა, გააფთრებული მზეების მიერ უეცრად ანთებული ცეცხლის ღრუბელი. ქართული ხმა უნდა ისმოდეს ამ ფანტასტიურ დროს“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011: 9).

პოეტი ხელოვანების დევიზად მიიჩნევს მოწოდებას: „ან განახლება ან სიკვდილი“. „ძირს ყოველგვარი რუტინა, დრომოჭმული და შემოქმედების უნარს მოკლებული ელემენტები. გაუმარჯოს ახალ შემოქმედებას“. ყოველ ნომერში დაბეჭდილია გალაკტიონის ლექსები, აგრეთვე, გიორგი ქუჩიშვილის, საფო მგელაძის, ტერენტი გრანელის, შიო მღვიმელის, ბაბილინას, გობრონ აგარელისა და სხვათა ლექსები, მოთხრობები, თარგმანები, კრიტიკული წერილები, სალიტერატურო მიმოხილვა, აგრეთვე სტატიები ფერწერის, ქანდაკების, მუსიკის, თეატრის შესახებ. გალაკტიონისა და მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ლექსები, წერილები.

მიუხედავად მანიფესტის ერთგვარი პათეტიკურობისა, ეს იყო აკადემიური სტილის ჟურნალი. რომლის მშვიდ მდინარებას ისევ გალაკტიონის სრულიად განსხვავებული პოეტური ხედვით აღბეჭდილი ლექსები არღვევდა.

იმ მცირერიცხოვან ადამიანებს შორის, რომელთაც გალაკტიონი ენდობოდა, იყო მხატვარი თედორე ჩუდევცი. სწორედ მან დახატა გალაკტიონის პირველი პორტრეტი, რომელიც დაიკარგა,

მაგრამ არსებობს მისი დახატული სხვა პორტრეტებიც. იყო პერიოდები, როდესაც გალაკტიონი ჩუდეცკის ოჯახში ცხოვრობდა.

ამან შექმნა ლეგენდა, რომ გალაკტიონი თავის ტოლად არავის აღიარებდა.

ჩემს გალაკტიონს მე ვკითხე ერთხელ

(ის „მთვრალი“ იყო, როგორც ყოველთვის!):

– ბატონო გალაკტიონ, თქვენ პირველი ხართ,

დაგვისახელეთ მეორე პოეტი...

უცებ, ჭინკებით გავესო თვალი –

თვისი სიმაღლით ის იყო მთვრალი,

– საქართველოში?! – ჩაიქირქილა

და ლომურ წვერზე

მოისვა ბრჭყალი.

(ლებანიძე 1991: 9)

გალაკტიონს არ მოსწონდა, როცა მის პოეზიაზე ქართველი, რუსი თუ ფრანგი პოეტების გავლენაზე მსჯელობდნენ: „ეს სულელი რადიანი – რას მახსენებს გრიშაშვილის გვერდით, ვერ გამიგია“ (გალაკტიონოლოგია 2003: 25). „ბაჟანი ბედავს თქვას ჩემზე ის, რაც არავის უთქვამს. თითქოს ჩემზე მიაკოვსკი ახდენდა გავლენას“ (გალაკტიონოლოგია 2003: 21).

## „დრო, დრო აღნიშნე“

ის პოლიტიკურ-სოციალური მოვლენები, რომლებიც საქართველოსა და მსოფლიოში ხდებოდა, ყოველთვის პოულობდა გალაკტიონის პოეზიაში გამოძახილს, ხან ზედაპირულად, ხან პოეტურ სახე-სიმბოლოებში დაშიფრულად. ასე შემოიჭრა მის მხატვრულ წარმოსახვაში რევოლუციები, მსოფლიოს ნგრევა, ახალი იდეოლოგიები და რეჟიმები. მიუხედავად იმისა, რომ ის განზე იდგა პოლიტიკური პროცესებისაგან, მის პოეზიაში აღიბეჭდებოდა ეპოქის ყოველი ჩქამი და პულსაცია.

ჟურნალ „მნათობის“ მეხუთე ნომერში დაიბეჭდა გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „მოგონებები იმ დღეებისა, როცა იელვა“, რომელ-

შიც წარმოჩნდა 1921-24 წლებში საქართველოში მომხდარი ტრაგედია. საბჭოთა მთავრობამ გალაკტიონი დააპატიმრა და მეტეხის ციხეში ჩასვა ამ პოემის დაბეჭდვისათვის, ხოლო ნომრის ტირაჟი მთლიანად გაანადგურა. ერთდღიანმა პატიმრობამ გალაკტიონს მოურჩენელი ჭრილობა გაუჩინა. ახლობლებმა შეამჩნიეს, რომ გალაკტიონი შეიცვალა, თითქოს ხმაც კი დაინვრილა, ნიღაბი აიფარა.

მეფისტოფელური სულისკვეთებით გამსჭვალული, უღმერთო საბჭოთა იდეოლოგია ათასი გზითა და საშუალებით თრგუნავდა თავისუფალ ხელოვნებას, „ათვინიერებდა“, როგორც აკაკი ბაქრაძემ მოსწრებულად შეაფასა ეს მოვლენა და შესანიშნავი ნიგნიც დაწერა ამავე სახელწოდებით („მწერლობის მოთვინიერება“). გალაკტიონიც, ერთი შეხედვით, დროის მდინარებას მიჰყვებოდა, ცდილობდა ცხოვრებისთვის ფეხის ანყობას, წერდა, ბეჭდავდა (1925 წელს, „მნათობის“ მეათე ნომერში იბეჭდება გალაკტიონის ასი ლექსი, 1927 წელს – ლექსების ერთტომეული „ზარნიშიანი ნიგნი“, ამავე წელს – ერთდღიური გამოცემა „გალაკტიონი“, მისთვის მიძღვნილი ნაწარმოებებით), 1927 წელს მწერალთა ჯგუფ „არიფიონში“ მონაწილეობდა. თარგმანებზე ზრუნავდა, მკითხველებთან შეხვედრებზე დადიოდა (ქ. სოხუმში იმართება პოეტისადმი მიძღვნილი დიდი საზეიმო საღამო, აქ მას მიაღრმევინ ლირას წარწერით: „გალაკტიონს – პოეტების მეფეს“), იუბილევებს უმართავდნენ (1928 წელს ჩატარდა პოეტის მოღვაწეობის 20 წლის იუბილე, 1933 სახალხო პოეტის წოდება მიანიჭეს და ლენინის ორდენით დააჯილდოვეს. 1938 წელს საქართველოს მწერალთა კავშირმა აღნიშნა გალაკტიონის სალიტერატურო მოღვაწეობის 30 წლის იუბილე, 1943 წელს – 50-ე და სალიტერატურო მოღვაწეობის 35-ე წლისთავი).

პოეტი წერდა, ნიგნებს გამოსცემდა, მატერიალურად ხან უჭირდა და ხან ულხინდა. მისი დღიურის ჩანაწერები მისი ცხოვრების თითქმის ყოველ ნაბიჯს ზედმიწევნით წარმოაჩენენ, მაგრამ მისი სულის ანაბეჭდებს მხოლოდ მისი პოეზია ინახავს, ის ლექსები, რომელთაც არ ატყვიან კონიუნქტურისა და „ემმაკთან გარიგების“ (ვგულისხმობთ საბჭოთა მთავრობასთან თანამშრომლობას) არანაირი კვალი.

1935 წელს გალაკტიონი მონაწილეობდა კულტურის დაცვის პარიზის მსოფლიო კონგრესში. პოეტი, როგორც იქნა, მოხვდა ნაოცნებარ „ხელოვნების მექაში“. ეს 10-დღიანი მოგზაურობა მისთვის „მოლოცვასავით“ იყო. რა თქმა უნდა, მას შეეძლო შეხვედროდა ემიგრანტებს, მაგრამ სიფრთხილე ორმხრივი იყო. როგორც ცნობილია, გამგზავრებამდე გალაკტიონი ბერიასთან იყო „გულთბილ შეხვედრაზე“. „დააპატიმრეს საბჭოთა დელეგაციის თითქმის ნახევარი. და თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ მრავალ რეპრესირებულს სწორედ პარიზის შეხვედრები წაუყენეს ბრალდებად, გალაკტიონის სიფრთხილე სავსებით გასაგები და გამართლებულია. მოგვიანებით შევიტყობთ: გალაკტიონთან შეხვედრის სურვილი ჰქონდა გრიგოლ რობაქიძესაც. მაგრამ მასთან შეხვედრა მით უფრო სახიფათო გახლდათ“ (ჯავახიძე 1985: 210).

„ნახე პარიზი და დაგმე“, – დანერა ერთ ლექსში, ეს ალბათ იმ გავლენებისგან გათავისუფლებას გულისხმობდა უპირველესად, რომლებიც, სავარაუდოდ, მას უნდა განეცადა. მაგრამ, როგორც გოეთე ამბობს, არავის უსეირნია ამაოდ პალმების ჩრდილში. გალაკტიონი ყველა გავლენას საკუთარ გამოცდილებად აქცევდა. გალაკტიონს მუსიკაც შესანიშნავად ესმის და ფერწერაც (ის ხშირად ახსენებს მოცარტს, ბეთჰოვენს, პაგანინის და სხვ.), ამას მისი არა მხოლოდ პოეზია, არამედ ჩანაწერებიც მოწმობენ. 1936 წლის 24 ივლისს მოსკოვში ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონიის მოსმენის შემდეგ აღტაცება ასე გაუხატავს: „ინყება ნელა. შემდეგ შორი ექო. რამდენი ნაზი სიყვარულია. იზრდება ჰანგები. ნელი პიანო. რაკრაკებს ნაკადული. უერთდება მას მეორე ნაკადი. უცებ ორივე შეწყდა, თითქოს მიწაში დაიკარგა და ამოვიდა ისევ ნელი პიანოთი სხვადან. ბულბულები გახმაურება. ნელი ქარი იზრდება. იზრდება, იზრდება და აი ფორტე... ისევ პიანო – მშვიდი გამოხმაურება, უნაზესი ლირიკა პოეტის მიუსესი. ისევ პროტესტია? ხმა სადღაც დაიკარგა და ამოხეთქა პიანომ. იზრდება ფორტეთი. ნელი ვალსია? ცელქი ქარი გიჟურად დატრიალობს. გიჟური ცეკვა, იდილიური დაწყება პასტორალისა. დასვენება. სინელე მწუხარე პროცესიის. სოლო გულსაკლავი ვიოლონჩელოსი, რომელსაც აჰყვამ სკრიპკა, შემდეგ სხვა და მთელი ორკესტრი... ჰანგები ერთ-

მანეთში ხვეულებად იხლართებიან, სტირიან, თუ იგონებენ?“ (ჯავახაძე 1985: 336).

გალაკტიონის ლექსებზე არაერთი მუსიკალური ნაწარმოებია შექმნილი. ბიძინა კვერნაძე გაცხადებული იყო: „ნუთუ სიტყვიერ ხელოვნებას მართლა შეუძლია, გადაურჩინოს მუსიკას ამდენი მელოდია, ამდენი ინტონაცია“, გია ყანჩელი აღნიშნავდა: „გალაკტიონი ჩემთვის ამოუცნობი განზომილებაა... მე არ ძალმიძს გალაკტიონის მუსიკისმაგვარი მუსიკის შექმნა“ (გალაკტიონოლოგია 2003: 208).

1944 წელს გალაკტიონ ტაბიძე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი გახდა. 1941-45 წლებში გალაკტიონი მუშაობდა გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციაში და აქვეყნებდა ლექსებს ომის თემაზე.

გალაკტიონი მძიმე დროებას, ასე თუ ისე, უმკლავდებოდა და საჭიროების შემთხვევაში, სიმამაცესაც იჩენდა. გრიგოლ რობაქიძის სახელი საბჭოთა საქართველოში იკრძალებოდა, როგორც მოღალატისა და ფაშისტისა. „1947 წელს, სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტში გრიგოლ რობაქიძის დასთან ერთად ქართველი მწერლები დაიბარეს. გრიგოლ რობაქიძის დისშვილი გვაუწყებს: დედაჩემისაგან ვიცი, რომ ყველაზე პირდაპირი პასუხი გალაკტიონს გაუცია: გრიგოლ რობაქიძე ჩვენი მასწავლებელი იყო და მისი ერთადერთი დანაშაული იმაშია, რომ ყველა ბოთლს ვერ ერგებოდაო“ (ჯავახაძე 1985: 70).

გალაკტიონი ხანდახან პირდაპირი იყო და ირონიული. ერთხელ ერთ პოეტს თავისი ლექსების რუსული თარგმანები გამოუცია. გალაკტიონს შეხვედრისას უთქვამს: „შესანიშნავია, ძამიკო, ახლა ნახე ერთი კარგი მთარგმნელი და ქართულად ათარგმნინეო“ (ხინთიბიძე 2009: 37).

იყო პერიოდები, როდესაც გალაკტიონს მატერიალურად ძალიან უჭირდა, საჭმლისა და ჩასაცმელ-დასახურის ფული არ ჰქონდა. ამის შესახებ ფიქრებს უამრავ ჩანაწერს ანდობდა: „ფული აღარა მაქვს სრულიად. იმედიც არავისა და არაფრის. კატასტროფიული მდგომარეობაა“, „მშვიერი ვზივარ სამკითხველოში... ვკითხულობ... დამავინწყდა შიმშილი, დამავინწყდა, რომ ავად ვარ“, „არავინ არ იცის, რაა სიღარიბე, რანაირად დამამცირებელი, პიროვნების ფეხქვეშ გამქეღველია იგი“, „ვნევარ. მწოლიარე კაცი



უკეთესად იტანს შიმშილს“. მის ძმისშვილს ვილაც კაცი შეხვედრია და რომ გაუგია, გალაკტიონი ბიძა იყო მისი, უთქვამს, ჩემი დიდი მეგობარია, რამდენჯერ ღვინო მასთან ერთად დამილევიაო. გალაკტიონის კომენტარი: საინტერესოა, ვინ ოხერი იყო (1929 წ.) (გალაკტიონოლოგია 2003: 20), „მე მინდა ვუთხრა ჩემს უსინდისო მტრებს: წყნარად, თქვენ არავითარი უფლება არ გაქვთ, დიახ, არ გაქვთ, ხმამაღლა მელაპარაკოთ: მე ყოველთვის მზადა ვარ სიკვდილისათვის“ (ტაბიძე 1992: 68).

პოეტი გულს ლექსებში იოხებდა, თავის მხატვრულ სამყაროში ხომ უმდიდრესი კაცი იყო საქართველოში (და არა მხოლოდ საქართველოში!) ამას გრძნობდა და გამოხატავდა, ვაჟასავით სჯეროდა: „მთლად მე მეკუთვნის ქვეყანაო“ და გარეგნულ „სიშიშვლეს“ არად აგდებდა. თავისი გზა, მიზანი და მისია კარგად ჰქონდა გააზრებული. ამ გზიდან არასოდეს გადაუხვევია, ფიზიკურად ეცემოდა, მაგრამ ყოველთვის დგებოდა, ენერჯიას ქართული ენის წიაღიდან იკრებდა და ფენიქსივით ახლდებოდა საკუთარ შემოქმედებით ცეცხლშივე ჩაბუგული.

ბუნებით პატიოსანს, ტყუილის თქმაც არ შეეძლო. ცნობილმა უკრაინელმა პოეტმა მიკოლა ბაჟანმა შემოუთვალა, წერილი დაენერა მის მიერ უკრაინულად ნათარგმნ „ვეფხისტყაოსანზე“ და შეეფასებინა, როგორც შედევერი, ორიგინალს არ ჩამოუვარდებო: „უკრაინული ენა არ ვიცი და როგორ უნდა ვთქვა რამე? გავოცდი, როგორ შეიძლება ასეთი წინადადებით მიმართო პოეტს“ (გალაკტიონოლოგია 2003: 21). „უნდა დავწერო წერილი „მე, როგორც პიროვნება“. იქ შიგადაშიგ ნახსენები იქნება მხოლოდ ნერვები“ (ტაბიძე 1992: 54).

## **გალაკტიონი და მწერალთა კავშირი**

გალაკტიონი მწერალთა კავშირის წევრი კი იყო, მაგრამ ყოველგვარ გაერთიანებასა და კავშირს ირონიით უყურებდა, განსაკუთრებით კი საბჭოთა ქართველ მწერალთა კავშირს, რომლის შესახებაც დღიურში ჩაუნერია: „მწერალთა კავშირში შვიდი განყოფილებაა: 1. „მწვერვალთა კავშირი“ – გულისხმობს ლიტერატურულ მწვერვალებს. ისიც ძალიან ცოტანი არიან,

მწვერვალები. 2. მწერალთა კავშირი – გულისხმობს მწერლებს. 3. მწერელთა კავშირი – გულისხმობს არამწერლებს, მწერალთა კავშირში. 4. გადამწერელთა კავშირი – გულისხმობს კრიტიკოსების სექციას, გასაგებია, რატომ. 5. მიმომწერელთა კავშირი – გულისხმობს კანცელარიის მუშაკებს-მწერლებს. 5. ჩამწერელთა კავშირი – მეგონორარეებს. 7. მწერთა კავშირი – გულისხმობს მწერებს და სხვადასხვა პარაზიტს, გასაგებია, მგონი. ასეთია მწერალთა კავშირში საქმეთა ვითარება“ (ტაბიძე 1992 :84).

სოციალიზმის პათეტიკური მშენებლობის ხანაში გალაკტიონ ტაბიძესაც უხდებოდა ძალით „თვალის“ დაბრმავება, „ცბიერება“, რადგან „ლორებში ჩავარდნილს“ (პაოლო იაშვილი) გამოსავალი არ ჰქონდა:

რა უყავ შენს სულს, ოდესმე კეთილს,  
ქვეყნად რომ სურდა ცეცხლის მოდება?  
ეხლა იმავ სულს დაღლილს, დაფლეთილს,  
დახედავ და არ შეგეცოდება.  
(„იარე, კაცი შენ აღარ გქვიან“)

პოეტი შინაგანად ყოველთვის ნუხდა და განიცდიდა ქვეყნის ბედს. ერთხელ, ვერის ხიდზე მოაჯირზე გადაყუდებულა, მდინარის ტალღებისთვის გაუშტერებია თვალი და თანხმლებისთვის უთქვამს: ნუთუ ვერ ხედავ, ჩემო ძვირფასო, რომ საქართველო წყალს მიაქვს, წყალს მიაქვს, წყალს მიაქვს“ (გალაკტიონოლოგია 2010: 499), ლექსში კი წერდა: „ყველაფერი არის ძლიერ კარგად,/ ყველაფერი ძლიერ ცუდად არის“ („მთვარის ჩრდილი ბარს ეფინა ქარგად“).

გალაკტიონი სრულიად მარტოსულად გრძნობდა თავს, ახლობელს შესჩიოდა: „ქვეყანას უმტკიცებენ, რომ მე ავადმყოფი ვარ და თანაც ფსიქიკური! აბა, მეგობრებო, აბა! იმდენს იზამენ, რომ მართლა გამაგიჟებენ“ (გალაკტიონოლოგია 2010: 504). 1953-57 წლებში გალაკტიონი განაგებდა საქართველოს მწერალთა კავშირის პოეზიის სექციას. „1958 წელს თბილისის ოპერის თეატრში მისი სამწერლო მოღვაწეობის 50 წლისთავი აღინიშნა. ტაში და ოვაციები არ დაკლებია, მაგრამ სალამოს დამთავრების შემდეგ უნახავთ: მარტოდმარტო ფეხით მიდიოდა სახლისკენ“ (ხინთიბიძე 2009: 43).

## „მშვიდობის წიგნი“

1945-56 წლებში გალაკტიონი წერს 1081 სტროფად დაყოფილ პოემას, სახელწოდებით „მშვიდობის წიგნი“, რომლის მთავარი იდეა არის წიგნის, როგორც ერის უნივერსალური იდენტობის გამომხატველი ფენომენის ძიება. ამ წიგნს („წმინდა რომაა წიგნი ქართული“) დაეძებს ტარიელი, რუსთველის და გალაკტიონის, ესე იგი, ზოგადად, პოეტის ალტერ-ეგო. გალაკტიონის აზრით, ისევე, როგორც წმინდა ნერილში, წიგნში უფალმა გამოხატა თავისი და ადამიანის რაობანი, ღვთისა და კაცის ურთიერთობისა თუ სამყაროს შექმნის უზოგადესი კანონზომიერებანი, ასევე პოეტს შეეძლო წიგნით იმავე მისიის აღსრულება, რაც სამყაროს შემოქმედს, საყოველთაო მშვიდობის, ჰარმონიისა და ბედნიერების დამკვიდრება ქვეყნიერებაზე. წიგნის, როგორც მისტიკური ფენომენის გააზრება, ეხმიანება მსოფლიოს მითებს, ლეგენდებსა თუ ლიტერატურულ შედეგებს. მაგალითად, ცნობილია, რომ არგონავტების მითის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას შორის, ერთი ისიცაა, რომ ოქროს საწმისი იყო წიგნი, ქართული ანბანით დანერგილი, რომელიც ინახავდა საიდუმლოს. დანტეს „ღთაებრივ კომედიას“ ლირიკულ გმირს რომაელი პოეტი ვერგილიუსი მიუძღვება ჯოჯოხეთისა და სამოთხისკენ, სწორედ ის, წიგნის (უპირველესად, „ენეიდას“) ავტორი შეამეცნებინებს მას სამყაროს არსს და ადამიანის დანიშნულების გამოცანას ამოახსნევინებს. ეს დანიშნულება კი ღვთაებრივ სიყვარულთან, ბეატრიჩესთან, შეხვედრა და ნეტარებაა, მშვიდობაა. „ვეფხისტყაოსნის“ ნესტანი, როგორც ღვთაებრივი სიყვარულის, უმაღლესი საიდუმლოს განსახიერება, გალაკტიონის პოემაში ტრანსფორმირდა მისტიკურ წიგნად, რომელიც ინახავდა ადამიანური არსებობის შიფრს. ეს არის ინტერტექსტი, თანაც ძალზე ფართო – ცხადი და ფარული: რუსთაველიც, ბიბლიაც, ყველაფერი, რაც კი დანერგილ სიტყვას, ზოგადად, წიგნის კულტურას უკავშირდება. ეს წიგნი არის საქართველოს დაკარგული თავისუფლების სიმბოლო. ასე იგავურად გამოხატა გალაკტიონმა საბჭოთა, „მეფისტოფელურ“ დროში თავისუფლების წყურვილი, მისი მოპოვების აუცილებლობა ერის გადასარჩენად: „ვერა ვერ მოსხლეს წიგნი – სიცოცხლე, წიგნი – სინდისი“ (233-ე სტროფი).

გალაკტიონმა იცოდა სიტყვის ძალა: „შიშის ზარს სცემდა პოეზია უფრო მეტად, / ვინემ ფერმკრთალი შეთქმულება აჯანყებისთვის“ („საუბარი ლირიკის შესახებ“). „მშვიდობის წიგნი“ იყო გამოძახილი მეორე მსოფლიო ომისა, რომელმაც უამრავი ადამიანის სიცოცხლე შეინირა.

## „ჩაანყვეთ რიგში ცამეტი ტყვია“

1959 წლის 17 მარტს „პოეტების მეფემ“ სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. „მოულოდნელი ხილვების პოეტი“ (სიმონ ჩიქოვანი) „ვარდისფერი გზით“ და „ლურჯა ცხენებით“ გაეშურა მარადისობისკენ, იმის შესაგრძნობ-შესამეცნებლად, რაც მთელი სიცოცხლე ასე იზიდავდა. „სიმშვიდე დაუფლებოდა მას, ვისაც აქამდე ერთი დღეც არ ჰქონია მშვიდი, უსატყვივარო“ (ჩხეიძე 2010: 889). ოთარ ჭილაძე წერს: „ჩემმა თაობამ ღმერთის სიკვდილი იხილა. ის დღეები, როცა გალაკტიონი მწერალთა კავშირში ესვენა, საზეიმო უფრო იყო, ვიდრე სამგლოვიარო. მწერალთა კავშირი იმ დღეებში მართლა ჰგავდა ტაძარს, სადაც ყველა მორწმუნეს შეეძლო შესვლა უფლის სახილველად.

ის კი, უფალი, მშვიდად, მედიდურად, მომხიბვლელადაც კი, იწვა მაღალ კუბოში, ყვავილებში ჩაფლული, და ჩვენ, პოეტები კი არა, პოეზიის თავყანისმცემლები, მორწმუნეთა ალტყინებით, ტანჯვანარევი სიამით, ჭირისუფლის უფლებამოსილებით ვირეოდით ნახევრად ბნელ დარბაზში, სადაც კუბო იდგა, რადგან ჩვენს ალტყინებას, სიამესა და უფლებამოსილებას პოეზიის – ამ უძველესი და უმშვენიერესი რელიგიის – საიდუმლოებათა ღრმა ცოდნა კი არ ბადებდა, არამედ – განუსაზღვრელი ნდობა, შეურყვევლი რწმენა მისდამი. სადაც ღმერთი ასვენია, იქ ურწმუნობაზე და უნდობლობაზე ლაპარაკი თავისთავად გამორიცხულია“ (ჭილაძე 2003: 15).

გალაკტიონის სიცოცხლის ბოლო დღეს ასე აღწერს ვახტანგ ჯავახიძე წიგნში „უცნობი“: „დღეს უნდა გადავვარდე, თორემ ცუდ ხასიათზე ვარ. დღეს. დღეს. უსათუოდ“... მესამედ და უკანასკნელად შევიდა ოთხმოცდამეთორმეტე ოთახში, უაივნო თავისუფალ

ოთახში, განყოფილების გამგის კაბინეტში, მიხურა კარი, გაიხადა ავადმყოფის ხალათი, დადო ტახტზე, აიღო ვენური სკამი, მიიტანა ფანჯარასთან, გამოალო ფანჯარა, ორმაგი ფანჯარა, ავიდა ჯერ სკამზე, მერე – ფანჯრის რაფაზე და

– მე ვერაფერს ვერ ვხედავ, ჩემი დემონის ცეცხლოვან თვალებს გარდა!

დასკვნები მკითხველმა გამოიტანოს:

– სარკმელს გააღებს ამღვრეული გალაკტიონი და ქვაფენილებს შურდულივით დაენარცხება (მიხეილ ქვლივიძე).

– გალაკტიონმა, ვიცით, თვითონ გაშალა ფრთები (მურმან ლებანიძე).

– პოეტისათვის კარგი სიკვდილი უკანასკნელი კარგი ლექსია (გიორგი შატბერაშვილი).

ასე რომ, ეს არ იყო მარტო ლამაზი ლეგენდა. ლეგენდა სიცოცხლეშიც ბევრი შეუქმნეს. ყველა არ იყო რეალური, მაგრამ უხდებოდა. ლეგენდებს მთავარი ლეგენდა აკლდა. დაკრძალვის დღემ დაადასტურა ეს ჰიპოთეზა...

... არც სიკვდილში ჰქონია „ვარდისფერი გზა“: როდესაც კრძალავდნენ, გაჭრილი სამარე ვინრო აღმოჩნდა. ერთხელ კიდევე შეგვახსენა: თქვენ რომ გგონიათ, ის არ ვარო. ამ დროს მაგიდაზე დასაბეჭდად ხელმოწერილი ანაბეჭდები მენყო. იმ საბედისწერო დღესაც, რამდენიმე საათით ადრე, ნოდარს დაავალა, ჩვენთან შემოევლო და წიგნის ამბავი ეკითხა. წიგნი ერთი თვის შემდეგ დაიბეჭდა. ვერ მოესწრო. ვერ მოესწრო თავისი გაორებული ცხოვრების უკანასკნელ სიხარულს“ (ჯავახიძე 1985: 474).

გალაკტიონის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით აღძრულ საქმეში წერია: „გალაკტიონი სამკურნალო კომბინატის პირველი კორპუსის მეოთხე სართულიდან გადახტა. გალაკტიონის სიკვდილის ფაქტთან დაკავშირებით აღიძრა სისხლის სამართლის საქმე, დაიხურა 15 აპრილს, მინანერით „მოისპოს“ (ეროვნული არქივი, 1959 წელი, ლიტერატურის მუზეუმის ელექტრონული მასალა, <http://galaktion.ge/?page=Chronicle&year=1959&p=1&id=4395>).

გალაკტიონი, როგორც „მეფე და მგოსანი“, მთანმინდაზე დაკრძალეს. „მომეჩვენა, რომ ნათლის უზარმაზარმა ჩქერალმა სამუდამოდ მიატოვა საქართველო“, – წერდა თამაზ ჩხენკელი (გალაკტიონოლოგია 2010: 473).

გალაკტიონმა დახვეწა არა მხოლოდ კონვენციური თუ თავისუფალი ლექსის, არამედ ლირიკული პოემის ჟანრიც და გაამრავალფეროვნა როგორც თემატიკის, ასევე რითმისა და რიტმის თვალსაზრისით. ამას მონიშნა მისი პოემები: „სატანა“, „თასი“, „მწყემსი“, „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“, „პუშკინი“, „აკაკი წერეთელი“, „ამირანი“, „სინათლის ყვავილი“ და სხვ. 1924 წელს გამოცემული პოემა „ჯონ რიდი“ განსაკუთრებით იქცევდა ყურადღებას ვერლიბრის ოსტატობითაც.

შეგებრალეა თვითონ კაენიც,  
თუკი პოეტის ჰქვია სახელი.  
(„შენ ერთი მაინც“)

– წერს ერთ ლექსში გალაკტიონი და ამგვარად წარმოაჩენს პოეზიას, როგორც ხსნას და ტანჯვას ერთდროულად.

გალაკტიონმა სრულიად ახალი ეპოქა დაიწყო ქართულ პოეზიაში. ეს თვითონ ამგვარად გამოხატა ერთ ლექსში: „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია,/ მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი. /ძველი სიმღერა და იდილია, /ფანტასტიური გამოჩნდა ხიდი“. მას შესწევდა ძალა ქადილისა: „მე მთელ დედამიწას დუელში ვინვევ“ (ტაბიძე 1992: 127).

თავდაპირველად მის ლექსებს ეტყობოდათ სხვადასხვა გავლენა, მათ შორის: ილიასი, აკაკისა („მე ბავშვობიდანვე ღმერთს ვუდარებდი აკაკის“ „აქ ჩემს ახლო აკაკის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით“), რუსი თუ ფრანგი პოეტებისა („ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დალუპულ მამას“). შემდეგ თანდათან გამოიკვეთა მისი ორიგინალური ხელწერა.

## **პოეზია უპირველეს ყოვლისა – „მთანმინდის მთვარე“ და სხვა ფერადები**

გალაკტიონი გვევლინება სიტყვის ჯადოქრად და ალქიმიკოსად, რომელსაც შეუძლია ჩვეულებრივი სიტყვების გარდაქმნა და მათი იმგვარ კონტექსტში მოქცევა, რომელსაც მკითხველი სულ სხვა განზომილებაში გაჰყავს. იგი, რა თქმა უნდა, იზიარებს ქართველ სიმბოლისტთა (ზოგადად, მოდერნისტთა) თვალსაზ-

რისს, რომ „ხელოვნება არავის მსახური არ არის“, რომ „ხელოვნება ხელოვნებისთვისაა“, თუმცა მას არცერთგან არ გამოუთქვამს რეალისტების (უპირველესად, ილიასა და აკაკის) მიმართ მკაცრი შეფასებები. ლია სტურუა გალაკტიონს ვაჟა-ფშაველას შვილად მიიჩნევს. მისი აზრით, მიუხედავად მათი ვერშეხვდრისა, „ვაჟას უკვე უყვარდა გალაკტიონი. მისი მთების სიმაღლე-სითეთრეში, ჩვეულებრივი თვალისთვის დაუნახავი, უკვე შეჭრილი იყო დაბინდული ქლიავის ფერი, ხოლო მზის ჩასვლა-ამოსვლაში – ადამიანური სიკვდილის ტრაგიკულობა და ღვთაებრივი აღდგომის უნარი. გალაკტიონი ვაჟა-ფშაველას თავიდან გამოდის, როგორც ზევსის თავიდან – ათინა პალადა – აპოლონური მშობიარე თავი, დიონისური სიგიჟის გამჩენი“ (სტურუა 2010: 95).

მისთვის პოეზია უკვდავებისკენ მიმავალი ერთადერთი გზაა. იგი ენათესავება რომანტიკოსებს ღვთის შემეცნების სურვილით, სიყვარულში ღვთაებრივის ჭვრეტი, ბუნების რელიგიური განცდით, რეალობიდან გაქცევითა და უსაზღვროებისკენ დაუსრულებელი სწრაფვის სულისკეთებით:

„სხვას რასა აქვს ფასი ქვეყნად, რომ არ იყოს ხელოვნება“ („ხელოვნება“).

როგორ იქმნება პოეტური საიდუმლო, რომლის ამოცნობისკენ გვიბიძგებს ლექსი? როგორ გარდაიქმნებიან ჩვეულებრივი სიტყვები პოეზიაში ისე, რომ საოცარ ენერგიას აფრქვევენ? ეს კითხვები ყველაზე ხშირად გალაკტიონის ლექსების კითხვისას გვიჩნდება. გალაკტიონის ლექსების წაკითხვა იწვევს ამაღლებულობის, მშვენიერების განცდას. სწორედ ეს ამაღლებულობა შეიგრძნობა მის ლექსებში და, კერძოდ, „მთანმინდის მთვარეშიც“, რომელიც საუკეთესო ლექსია არა მხოლოდ გალაკტიონის შემოქმედებაში, არამედ მთელ ქართულ პოეზიაში და იგი სარკესავით ირეკლავს პოეტის ესთეტიკურ მრწამსს.

გალაკტიონის შედევრების („ლურჯა ცხენები“, „ეფემერა“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „უსიყვარულოდ“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „გურიის მთები“, „მზეო თიბათვისა“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „თოვლი“ და კიდევ უამრავი) გაცნობა და შემდეგ შეცნობა გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, რადგან ლექსების მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა მრავალფეროვანია და მრავალმნიშვნელოვანი. ცალკეული

სიმბოლო ინტერპრეტაციათა სხვადასხვა დონეზე, სხვადასხვა მკითხველის მიერ განსხვავებულად მოიაზრება და ეს ქმნის „გაგების“ სხვადასხვაობასაც, თუმცა, ერთი რამ ცხადია, მისი ლექსები, როგორც ოსკარ უაილდი იტყოდა, ინვესს ერთგვარ ესთეტიკურ კათარზისს, რადგან მკითხველი შინაგანად განიწმინდება უცხო და უმშვენიერეს პოეტურ სამყაროსთან საზიარებლად.

მისი ლექსები გალაკტიონის სულიერი სამყაროს, მისი პოეტური ცხოვრების ამსახველი დღიურის ფურცლებია. პოეტი ესაუბრება საკუთარ თავს, სამყაროს და თითქოს მისი სული კოსმიურად იშლება, განეფინება დროსა და სივრცეში. ანმყო, წარსული და მომავალი ერთ მთლიანობად იკვრება იმისათვის, რომ მარადისობამ პოეტის აღსარებანი მოისმინოს.

1950 წ. 17 ნოემბერს გალაკტიონს დღიურში გაუკეთებია ასეთი ჩანაწერი სათაურით „საკუთარი ლექსების შესახებ“, რომელშიც „მთანმინდის მთვარის“ შესახებ შემდეგს წერს: „რომ მეფე ვარ და პოეტი“ – მქონდა ასეთი ფრაზა „მთანმინდის მთვარეში“. ეს ლექსი, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან პოპულარულია, საკმარისად შესწავლილი არ არის, როგორც ერთ-ერთი გასაღებთაგანი ჩემი შემოქმედებისა. ამ ლექსში უსათუოდ ჩანს პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის პოეზიის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრედ. აქ მთვარის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით მოსჩანან მტკვარი და მეტეხი... აქ, ახალგაზრდა პოეტის ახლო, სძინავს მოხუცი პოეტის ლანდს, აკაკი წერეთლის ლანდს. ბარათაშვილსაც ხომ აქ უყვარდა ობლად სიარული; ილია ჭავჭავაძესაც, დიმიტრი ყიფიანსაც და აქ პოეტი ამბობს: „დე, მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად“ (ლირიკის კონცეფცია), ოღონდ ვსთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა (კავშირი ბუნებასა და ადამიანის სულს შორის), თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები (ძალა აღმაფრენის, პოეზიის, რომანტიზმის), და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები (რომანტიზმი ლურჯის, ცისფერი ოცნების). იალქნები ზღვაზე, სულიც აღზრდილია ამ ზღვაზე, ცხოვრების ზღვაზე, სიცოცხლის ზღვაზე, რომელზედაც ლურჯი იალქნების ზღვა მიდის, თვით სიკვდილის გზაც კი არაფერია მასთან შედარებით, ამ სიცოცხლესთან შედარებით და თვით სიკვდილის გზაც



კი ვარდისფერია და არა საშინელი, საშიშარი (სწორედ იგივე ჰან-რი რენიეს თქმით, „მოულოდნელი განცვიფრება ვარდისფერისა და შავი ფერის შეხვედრისაგან“), რომ ამ გზაზე (სწორედ ვარდისფერ გზაზე) მგოსანთა სითამამე, გაბედული ხმა არის სინამდვილეზე უფრო მეტი სინამდვილე – ჰიპერბოლიური, ზღაპრული, „რომ მეფე ვარ და პოეტი და სიძლერით ვკვდები“... „მთანმინდის მთვარე“ ჩემი პროგრამული ლექსია, რომელიც კონკრეტულად ასახავს ჩემს დამოკიდებულებას კულტურული მემკვიდრეობისადმი (ბარათაშვილი, აკაკი, მე)“ (ტაბიძე 1989: 261).

ამ ლექსის განწყობილებათა გრადაციები შეიძლება ამგვარად მოვიაზროთ:

1. პოეტური აღსარება.
2. დრო-სივრცის გარღვევის ნადილი.
3. ფესვების შეგრძნება (ბარათაშვილი, ილია, აკაკი).
4. ღამის სულში ჩახედვა – ბუნებასთან თანაზიარობა.
5. პოეზიით, ხელოვნებით სიკვდილის დაძლევა.
6. ფერებიდან წარმოშობილი განწყობილებების სიმბოლური გააზრება და სხვა.

ხელოვნებისა და სიკვდილის დამოკიდებულების თვალსაზრისით, კარგი იქნება, გავიხსენოთ 1919 წელს გამოცემული გალაკტიონის ლექსების კრებულის სახელწოდება „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, რომელსაც თვითონ პოეტი ასე განმარტავდა: „იგულისხმება თავის ქალა (სიკვდილი), არტისტული ყვავილები (ხელოვნება), სიკვდილი და ხელოვნება, რომელმა უნდა გაიმარჯვოს? რა თქმა უნდა, ხელოვნებამ“ (ტაბიძე 1989: 263).

„მთანმინდის მთვარის“ მთავარი სათქმელიც ესაა: პოეზიით სიკვდილის დაძლევა. სწორედ ამიტომ ირჩევს პოეტი ამ ლექსის ფონად სასაფლაოს, რადგან სხვაგან სად, თუ არა აქ, უნდა შეიგრძნოს პოეტმა სიკვდილის რეალობა და სიცოცხლის წარმავლობა. ბარათაშვილის წერილი გვახსენდება, რომელშიც იგი წერს, რომ „სასაფლაო მშვენიერი გამოგონებაა. ის აუცილებელია, რათა მოკვდავი დროგამოშვებით იმაში თავის ცხოვრებას კითხულობდეს! ბედკრულის ნუგეშისცემა – დასასრული ბედნიერებისა!“ თვითონ გალაკტიონი წერილში „ძვირფასი საფლავები“ სასაფლაოს შესახებ წერს: „მხოლოდ აქ შეგვიძლია ჩავიხედოთ წარსულის სარკეში და დავინახოთ ჩვენი მეოცნებე სახე, როგორც ხანდახან

მყუდრო საღამოს ზღვის ყურეში გარინდებული გემის ჩრდილი ლაყვარდ ზედაპირზე. აქ ცხოვრების ხმაურობა ისმის შორიდან, როგორც ზღვის ღელვა. აქ ყველაფერი სიმშვიდეს მოუცავს, აქ ყველაფერზე ღრმადაა გაყოლებული იდუმალება, საიდუმლო. ამ უზარმაზარს, ბნელსა და ერთი შეხედვით ცარიელი სივრციდან, როდესაც მირაჟი მკრთალია და მინაზებული, მშვენიერი და ლამაზი წარსულის ანარეკლს ისვრის, ჩვენი სული იღვიძებს და მზად არის, ისევ აანთოს ჩამქრალი ან დაფარული სიამაყის სანთლები“ (ტაბიძე 1989: 223).

ასე რომ, „მთანმინდის მთვარე“ წარმოგვიდგება, როგორც ერთი „არტიტული ყვავილი“ (ხელოვნება), რომლის საშუალებითაც პოეტი სძლევს სიკვდილს, ამიტომაც მთავრდება ლექსი სიკვდილთან შეგუებისა თუ მასთან შერიგების სურათით. სიკვდილი ამ ლექსში გაიაზრება არა როგორც დასასრული, არამედ მარადისობაში გადასასვლელი ხიდი თუ კარი:

რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები,  
რომ ნაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი.

ეს სტრიქონები, ჯერ კიდევ 1915 წელსაა დაწერილი. შეიძლება გავიაზროთ პოეტის მიერ თავისი უკვდავების ერთგვარ პოეტურ წინასწარმეტყველებადაც კი.

პოეტმა თვითონვე მიზნად დაისახა („საპროგრამო ლექსით“) სიკვდილის, სიცოცხლის ყველაზე დიდი მტრის, ადამიანთა ყველაზე დიდი შიშის დაძლევა პოეზიით, ოცნებათა ლურჯი იალქნების გაშლით, რომანტიკული აღმაფრენით, ლურჯი ცის (მარადისობის, ღვთის საუფლოს) ტრფობითა და მისკენ დაუსრულებელი მისწრაფებით. გალაკტიონზე ადრე ეს გზა უკვე „გაეთელათ“ და მისთვის სავალი გაეადვილებინათ რუსთაველსა და ვაჟაფშაველას. გავიხსენოთ „სახელოვანი სიკვდილი“ თუ „ღმერთმა გიშველოს, სიკვდილო, სიცოცხლე შვენობს შენითა“, აქვე შეიძლება გურამიშვილიც გაგვეხსენებინა, რომელმაც სიკვდილს დასცინა და გაამასხარავა.

გალაკტიონი ლექსში არც რუსთაველსა და არც ვაჟას არ ახსენებს, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ორივესთან ქვეტექსტებში შეიგრძნობა. „ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული“ – ლექსის ამ სტრიქონით პირდაპირ მიენიშნება ბარათაშვილის

„შემოღამება მთანმინდაზედ“, „ფიქრნი მტკვერის პირას“ და სხვა ლექსებზე, რადგან სწორედ „სულიერი ობლობის“ განცდას მიჰყავს პოეტები მთანმინდაზე, სადაც ნუგეშს ბუნებისაგან (მთვარე, ვარსკვლავები, მთანმინდის შემოგარენი...) მოელიან და თან სიცოცხლის საიდუმლოსაც შეიცნობენ. გალაკტიონი ბარათაშვილისთვის მიძღვნილ ერთ წერილში წერს: „როდესაც იგი მთანმინდაზე ადიოდა, მისი სული ჰგავდა მთვარეს, რომელიც თანდათან ფითრდებოდა. იმან გაიარა თავისი მარტოობის გზა, გაიარა მოწყენილს შეღამებულ დროს, როდესაც ბედნიერებას სძინავდა და სცხოვრობდნენ მხოლოდ აჩრდილები, ჭოტები და ცოდვები“ (ტაბიძე 1989: 227).

ბარათაშვილის ლექსში გამოკვეთილია მთაზე ასვლის რელიგიური განცდა. გავისხენოთ, რომ პოეტი წარმოაჩენს მთის სინმინდეს და აქ მოსულს ისეთი განცდა ეუფლება, თითქოს ტაძარში იდგეს და ღვთის წინაშე მუხლმოდრეკილი ლოცულობდეს. ამ განცდას ამძაფრებენ სტრიქონები: „ძირს გაშლილს ლამაზს ველსა ყვავილნი მოჰფენენ, ვითა ტაბლას წმიდასა, / და, ვით გუნდრუკსა სამადლობელსა, შენდა აღკმევენ სუნნელებასა“ და კიდევ: „გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებული, / მას ჰგავდა მთვარე, ნაზად მოარე, დისკო-გადახრით შუქმიბინდული“ („შემოღამება მთანმინდაზედ“).

ვფიქრობთ, ბარათაშვილის სწორედ ეს პოეტური სახე „ნაზად მოარე, შუქმიბინდული მთვარისა“ გახდა გალაკტიონის ლექსის ერთგვარი შთამაგონებელი იმპულსი, რადგან გალაკტიონის მთელ ლექსში ბარათაშვილის სტრიქონები ირეკლება. გალაკტიონთანაც იგივე „აღმოჩენა“ მთვარისა, რომელიც, თუმცა, აღარ ჰგავს „ლოცვით მიქანცებულ სულს“, მაგრამ იმგვარადვე უმანკოა, წყნარია და ნაზია, შუქმიბინდულია, მდუმარებით შემოსილი „შეღამების ქნარია“. შეღამების ქნარი პირდაპირ ინვევს ლოცვის, ფსალმუნების წარმოთქმის ასოციაციას. გალაკტიონის ლექსში მთვარე ირგვლივ ყოველივეს მიმქრალი შუქით ბინდავს და იდუმალების ბურუსში ახვევს – „მსუბუქ სიზმრად აქცევს“. სწორედ მთვარეს „გაჰყავს“ პოეტი რეალობის განზომილებიდან პოეტურ სივრცეში და ინვევს ჯერ არყოფილის, ჯერ არგანცდილის შესაცნობად და შესაგრძნობად.

გალაკტიონი დღიურში ერთგან წერს: „რატომ არის მთვარე და არა მზე? უვიცს არ ესმის, რომ მთვარე საწყისია ვაჟურობის,

მზე ქალურობის“ (ტაბიძე 1989: 263). აქვს თუ არა ამ შემთხვევაში ამ მინიშნებას რაიმე მნიშვნელობა? მთვარე, ასტრალური თვალსაზრისით, დედამიწაზე სიცოცხლის გამაძლიერებელია. თავისი ავსებისას ცოცხალ არსებათა ცხოველმყოფელი ძალების აღმავლობასაც იწვევს, მათ შორის, სიყვარულის ძალისას. „მთანმინდის მთვარის“ ლირიკული გმირიც შინაგანი ძალების ერთგვარ მოზღვავებას გრძნობს, იგი ივსება სიყვარულით და ეუფლება ყოველივეს ძლევისა და გადალახვის წყურვილი. ამგვარი პოეტური აღგზნებისას მას სიკვდილის გზაც კი ვარდისფერად წარმოუდგება და მზად არის არყოფნასთან შესაგეგვებლად. მისი სიზმარი, მისი ოცნება ამ მთვარიან ღამეს თითქოს ფრთებს ისხამს და ლურჯ იალქნებს შლის ცხოვრების ბოხოქარი ტალღების გადასალახავად. ამგვარად, ეს ვაჟური საწყისი შეიძლება სასიცოცხლო, პოეტური ძალების მოზღვავებად გავიაზროთ და, აგრეთვე, შემოქმედების წამებადაც, რადგან პოეტი სწორედ მთვარის შუქზე, მისი გავლენითა და შემწეობით, ქმნის პოეტურ სტრიქონებს.

გალაკტიონი ლექსში ქმნის მომაკვდავი გედის უმშვენიერეს პოეტურ სახესაც, რათა უფრო მეტი მგზნებარება და სილამაზე შემატოს სიკვდილთან შეხვედრის წამებს. გედი, საზოგადოდ, გრაციის, სრულყოფილების, სინმინდისა და უმანკოების სიმბოლოა. ლეგენდების მიხედვით, გედი მხოლოდ სიკვდილის წინ მღერის, ამიტომაც იქცა გედი სიცოცხლის დასასრულის მაუნყებელ სიმბოლოდ. როგორც ცნობილია, გედი პოეტთა, ხელოვანთა და, განსაკუთრებით, ფრანგ სიმბოლისტთა ძალიან საყვარელი პოეტური ხატი იყო, როგორც ამაღლებულობის, მარტოსულობის, პოეტურობის სიმბოლო. ეს სახე უყვარდა გალაკტიონსაც და ამიტომ ხშირად მოიხმობდა. გავიხსენოთ თუნდაც: „აჰა, მოვედი, გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“ („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“). ქართველ სიმბოლისტ პოეტს ვალერიან გაფრინდაშვილს აქვს წერილი „გედი პოეზიაში“, რომელშიც იგი წერს: „მე მინდა ერთხელ კიდევ აღტაცებით მოვიხსენიო ის თოვლისფერი ფრინველი, რომლის ნათესაობა ოფელიასთან უეჭველია. ეს არის გედი. საბერძნეთის პოეზიამ გედი პირველად შეიყვანა ოცნების სფეროში და ჩვენ ვიცით, რად იყო მშვენიერი ელენე ქალური ჯადოსნობით აღსავსე. მე შემიძლია დავასახელო მთელი რიგი პო-

ეტებისა, გედი რომ ლექსებით ადიდეს, თუმცა, ისინი არ ყოფილან გედის რაინდები. ესენი არიან: აკაკი წერეთელი, ჟუკოვსკი, პუშკინი, ტიუტჩევი, მეტერლინი, გრიგოლ რობაქიძე, მალარმე და სხვები. მაგრამ არც ერთ მათგანს, გარდა ტიუტჩევისა და მალარმესი არ შეუქმნიათ გედის იმისთანა შესანიშნავი ქანდაკი, რომელიც ამყარებს ანმყო და მომავალ პოეზიაში გედის კულტს“.

სტეფან მალარმეს ცნობილ ლექსში „გედი“ პოეტი წარმოაჩენს გედს, როგორც მედიდურსა და მარად ქალწულს, მეფური დიდებით შემოსილს. „ტბის სივრცეში გამომწყვდეული გედი“ „სათუთი ყელით იგერიებს სიკვდილს მშვენიერს“ (გაფრინდაშვილი 1990: 695).

ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ეტოლიის მეფის ქალიშვილის, ლედას სილამაზით აღტაცებული ზევსი მდინარეში მას გედის სახით გამოეცხადა. ზევსისა და ლედას კავშირით დაიბადა ელენე, რომელიც ხელოვნებაში მშვენიერების სიმბოლოდ იქცა.

საგულისხმო ისიცაა, რომ პლატონი თავს „გედების თანამომემს“ უწოდებდა, რადგან გედი აპოლონის წმინდა ფრინველად მიიჩნეოდა. პლატონის ცხოვრების ავტორი ოლიმპიოდორე მოგვითხრობს, რომ „როდესაც სოკრატე პლატონის მისაღებად ემზადებოდა, ესიზმრა, თითქოს მუხლებზე უფროთო გედი ეჯდა. შემდეგ გედს ანაზღეულად ფრთები ამოეზარდა და ცაში აიჭრა ხმამალალი სიმღერით, რომელიც საამურად ესალბუნებოდა სმენას. ასე იქნა ნაწინასწარმეტყველები პლატონის მომავალი დიდება“ (პლატონი 1977: 321).

გედი უკავშირდება აპოლონს, რომელიც მუზების ღმერთია. თუ ასოციაციების ჯაჭვს ლოგიკურ რგოლებად ავასხამთ, გალაკტიონი ამ ლექსით საკუთარ დიდებასა და უკვდავებას ხელოვნებას უკავშირებს და მარადისობასთან ზიარებას წინასწარმეტყველებს.

გრაალზე შექმნილი შუასაუკუნეების ლეგენდების მიხედვით კი, გრაალის თასის მცველის, პარციფალის ვაჟი, ლოენგრინი თეთრი გედის პირველი და ლეგენდარული რაინდია. იგი, ღვთის ნებითა და შემწეობით, ბრაბანტის მეფის ასულის, ელზას დასახმარებლად სწორედ ოქროსნავიან გედს მიჰყავს, რომელსაც რაინდი „ზეცის ნათელ დესპანს“ უწოდებს. ასე რომ, ლექსში გედის ხსენება მრავალმნიშვნელოვანია და მკითხველის წარმოსახვასა და ფიქრს გზას უხსნის მრავალგვარი ინტერპრეტაციისაკენ.

ბარათაშვილის რომანტიკულ-მისტიკური გასეირნება მთანმინდაზე („შემოლამება მთანმინდაზედ“), აკაკისთან რეალისტურ-რომანტიკული ელფერით შეიმოსა („განთიადი“), გალაკტიონთან კი ყოველივე ამას სიმბოლისტური დატვირთვაც მიენიჭა, რადგან გალაკტიონთან მთანმინდის მთვარის ხილვით აღძრული განცდები ერთგვარ პოეტურ შიფრად გადაიქცა, რომლის ბოლომდე ამოხსნა არავის შეუძლია და არც არის საჭირო. მთავარია სწორედ ეს ამოცნობის, ახსნის პროცესი, რომელიც ლექსის ყოველ სიტყვასა და პოეტურ ხატზე დაგაფიქრებს და მშვენიერებასთან, ჭეშმარიტ პოეზიასთან გაზიარებს.

გალაკტიონი თავის პოეზიაში გამოხატავდა ღვთის კვალს, რომელიც მშვენიერების ანარეკლივით მოჩანს. ტიცვიან ტაბიძე თავიდანვე გრძნობდა გალაკტიონის გამორჩეულობას: „მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები წარმტაცად ბრწყინავენ, უბრალო სიტყვები რიტმულად ჟღერენ, თითქოს „ფერხულს უვლიან ნიავის ველურ სიხალისეში“ (ტაბიძე 1985: 459).

გრიგოლ რობაქიძე იმდენად გამორჩეულად მიიჩნევდა გალაკტიონის ლექსთა მელოდიურობას, რომ მას გალაკტიონურს უწოდებდა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად მიაჩნდა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. რობაქიძე წერილში „გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ წერს: „ტაეპების ერთიმეორეზე მიყოლება გალაკტიონის შაირში არ ჰგავს არც შავთელურს და არც ჩახრუხაულს. იგი გალაკტიონურია და ამ სახელით შევა ქართულ პოეზიაში“ (რობაქიძე 1996: 56).

პოეზია, საზოგადოდ, დემონურობის ერთგვარი ნიშნით არის აღბეჭდილი, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ დემონი მხოლოდ დაცემულ ანგელოზს არ გულისხმობს. „მე ვგრძნობ ჩემში რაღაც ღვთაებრივს თუ დემონიურს“, „მეჩურჩულება რაღაც იდუმალი ხმა“, – ამბობს სოკრატე პლატონის „სოკრატეს აპოლოგიაში“. „ევთიფრიონში“ კი ევთიფრიონი ეუბნება სოკრატეს: „შენ ხომ ამტკიცებ, რომ ერთთავად თან გდევს შენი დემონი“. ბაჩანა ბრეგვაძის კომენტარი ასეთია: „დემონი („დაიმონ“) – იგულისხმება სოკრატეს სულში დამკვიდრებული ზებუნებრივი ღვთაებრივი ძალა თუ სინდისის იდუმალი, მბრძანებლური ხმა, რომელიც, სოკრატესვე მონშობით, დროდადრო ერთგვარი შთაგონებით ავ-

სებდა და ამა თუ იმ კონკრეტულ შემთხვევაში ქცევის წესსა და მოქმედების გეზს უჩვენებდა მას“ (პლატონი 1997).

ყრუდ ვუსმენდი ლიუციფერს,  
ის ბრძოლაში მივანელე.  
(„ვარ გენია რიმანელი“)

სასტიკი იყო ჩემი დემონი.  
(„ცხრაას თვრამეტი“)

დემონიური არევ-დარევით  
ყოველი მხრიდან ავარდა ალი.  
(„ისევ ეფემერა“)

მე დემონები ქროლვით მარადით  
მომაგონებდნენ დაფარულ შხამით,  
რომ უიმედოდ მივქროდი ღამით  
გატეხილ შუბით და მუზარადით...  
(„მაგრამ მე რა ვქნა“)

„მთელი ჩვენი ხალხური შემოქმედება და სიტყვაკაზმული მწერლობა მდიდარია დემონურის მოტივებით. გალაკტიონიც არ ღალატობს ამ ტრადიციას და ისე ავითარებს დემონურის გაგებას, როგორც მისი დიდი წინაპრები, პირველ რიგში კი - ნ. ბარათაშვილი“ (კვესელავა 1966: 104).

ირაკლი კენჭოშვილი წიგნში „გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში“ ერთგან შენიშნავს: „შალიაპინი ამბობდა: ჩემი დემონი ვრუბელიდან მოდისო. იგივე შეეძლო გაემეორებინა თავის დემონებზე გალაკტიონს“ (კენჭოშვილი 1999: 92).

„გალაკტიონში არის დემონი“, – წერდა ტერენტი გრანელი და ამგვარად გამოხატავდა ერთი პოეტი მეორის სულში დანახულ არამქვეყნიურ, ყოვლისშთანთქმელ ძალას. გალაკტიონს 1910 წელს 6 აპრილს დღიურში ჩაუწერია: „ერთი კვირის წინათ გარდაიცვალა ვრუბელი, ისე, რომ არც გაუგონია დაფასება თავისი ნიჭისა. არც კი იცოდა, თუ სახელი მოეძებნებოდა დედამინაზე. ყველასგან ფეხქვეშ გათელილ მხატვარს სასო წარეკვეთა. იქნებ ის ფიქრიც გაუფუცდა ძვალ-რბილში, რომ მართლა უნიჭო იყო? გვიანდაა მიცვალეზულისთვის სიტყვის თქმა: შენ გენიოსი იყავი“.

გალაკტიონს უყვარდა ფერწერა და კარგად იცნობდა ხელოვნების ამ დარგს, ამას მონაწილეობის მის ლექსებში მხატვართა სახელებისა თუ ნახატების მოხმობა მხატვრული ფუნქციით, სათქმელის სიღრმისეულად და ორიგინალურად გამოსახატავად.

გალაკტიონი თარგმნიდა რუსს და ფრანგ პოეტებს. მის პოეზიასაც თარგმნიდნენ მეოცე საუკუნეშივე და ახლაც.

გალაკტიონს ეოცნებებოდა, რომ რუსთველოლოგიის დარად შექმნილიყო მისი პოეზიის შემსწავლელი სამეცნიერო დარგი: გალაკტიონოლოგია.

ჩვენ პოეზია მაღალი  
რომ შევისწავლოთ დრო კია,  
მარადის წინ მიგვიძლოდეს  
გალაკტიონოლოგია.  
(„დგომა ერთ ადგილს, კვდომა“)

გალაკტიონის ოცნება ახდა და შეიქმნა ამგვარი კვლევის ცენტრი შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, გალაკტიონოლოგიის განყოფილებაში, რომელსაც თეიმურაზ დოიაშვილი ხელმძღვანელობს. ცენტრი გამოსცემს გალაკტიონოლოგიის ტომებს (გამოსულია 8 ტომი), რომლებშიც მრავალფეროვანი მასალა იბეჭდება პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ შესახებ. კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „გალაკტიონისთანა დიდი ვირტუოზი ლექსისა არც საქართველოს და არც ჩვენს პლანეტას არ მოეპოვება...“

„სიკვდილთან შერიგებული“ გალაკტიონი უკვდავებას ეზიარა და სიცოცხლეს განაგრძობს პოეზიაში.

### **დამონებიანი:**

**ბაქრაძე 2010:** ბაქრაძე ა. „რას ნიშნავს „თიბათვის მზე?“. ნგ-ში: გალაკტიონოლოგია, V. თბილისი: 2010.

**ბოდლერი 1992:** ბოდლერი შ. „ბოროტების ყვავილები“. თბილისი: გამომცემლობა „იანუსი“, 1992.

**ბოდლერი 1996:** ბოდლერი შ. „თეოფილ გოტიე“. ნგ-ში: რომანტიკული ხელოვნება. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1996.

**ბრეგაძე 2008:** ბრეგაძე ლ. „ხელოვნება და ხელოვანი გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში“. გალაკტიონოლოგია, IV. თბილისი: 2008.



**გალაკტიონი 2019:** გალაკტიონი, 200 ამბავი. შეადგინა ნათია სიხარულიძემ. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2019.

**გალაკტიონოლოგია 2003:** ზიძინა კვერნაძე, გია ყანჩელი. *გალაკტიონოლოგია II*. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2003.

**გალაკტიონოლოგია 2008:** *გალაკტიონოლოგია*, IV. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008.

**გალაკტიონოლოგია 2010:** *გალაკტიონოლოგია*, V. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

**გაფრინდაშვილი 1990:** გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესეები, წერილები, მწერლის არქივიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990.

**დოიაშვილი 2004:** დოიაშვილი თ. „სული დაეძებს უშორეს ხაზებს“. *გალაკტიონოლოგია*, II. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2004.

**დოიაშვილი 2009:** დოიაშვილი თ. „თვალსაზრისი“. *კრიტიკა*, 4. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

**დოიაშვილი 2014:** დოიაშვილი თ. „ნიგნი – მთლიანობა“. *გალაკტიონოლოგია VII*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2014.

**თვარაძე 2001:** თვარაძე რ. *ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა*. „საქართველოს მაცნე“. თბილისი: 2001.

**კენჭოშვილი 1999:** კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 1999.

**კვესელავა 1966:** კვესელავა მ. *პოეტური ინტეგრალები*. თბილისი: 1966.

**კოტეტიშვილი 2016:** კოტეტიშვილი ვ. „გალაკტიონ ტაბიძე“. ნგ-ში: *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016.

**ლიტერატურული ჟურნალები 2011:** *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლები*. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2011.

**ლებანიძე 1990:** ლებანიძე მ. *ჩემს გალაკტიონს მე ვკითხე ერთხელ*. თბილისი: 1990.

**მალარმე 1997:** მალარმე სტ. „სიმბოლიზმის შესახებ“. გაზ. „არილი“, 27 მარტი, თბილისი: 1997.

**ოკუჯავა 1987:** *ოლია ოკუჯავას დღიურები და მიმოწერა გალაკტიონთან*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1987.

**პლატონი 1977:** პლატონი. ადრეული დიალოგები. თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა. თბილისი: 1977.

**ჟენეტი 2010:** ჟენეტი ჟ. *ლიტერატურის უტოპია*. ჟურნ. არილი, 12 თებერვალი, თბილისი: 2010.

**რობაქიძე 1996:** რობაქიძე გრ. „გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. წგ-ში: *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. გამომცემლობა „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

**სირაძე 2008:** სირაძე რ. „გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ დავასილ კანდინსკის „ლურჯი მხედარი“ (ინტერტექსტუალური წაკითხვისათვის). გალაკტიონოლოგია. ტ. IV. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: 2008.

**სტურუა 2010:** სტურუა ლ. *ბედნიერი სიჩუმე*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2010.

**ტაბიძე 1982:** ტაბიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1982.

**ტაბიძე 1982:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. II. *პოემები, პროზაული ნაწერები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1982.

**ტაბიძე 1982:** ტაბიძე ნ. *გალაკტიონი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1982.

**ტაბიძე 1985:** ტაბიძე ტ. *ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

**ტაბიძე 1992:** ტაბიძე გ. *უბის წიგნაკი*, გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის საგამომცემლო განყოფილება. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 1992.

**ტაბიძე 2015:** ტაბიძე გ. *სერია: „ქართველი მწერლები სკოლაში“* (ავტორ-შემდგენლები: მაია ჯალიაშვილი, ლალი დათაშვილი). თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2015.

**ტაბიძე:** გალაკტიონ ტაბიძე, ლიტერატურის მუზეუმის ვებ-გვერდი <http://galaktion.ge/?page=Chronicle&year=1959&p=1&id=4395>

**ჩხეიძე 2014:** ჩხეიძე ე. *შესანდობარნი*. თბილისი: გამომცემლობა „ჩვენი მწერლობა“, 2014.

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

**წერედიანი 2014:** წერედიანი დ. „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. წგ-ში: *ანარეკლი*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014.

**წიფურია 2015:** წიფურია ბ. „ქართული ლიტერატურა და საბჭოთა/პოსტ-საბოჭთა/პოსტმოდერნული კონტექსტი“. წგ-ში: *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015.

**ჭილაძე 2003:** ჭილაძე ო. „ღმერთის სიკვდილი“. წგ-ში: *ბედნიერი ტანჯული*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2003.

**ხინთიბიძე 2009:** ხინთიბიძე ა. *მოგონებანი გალაკტიონზე*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2009.

**ჯავახაძე 1996:** ჯავახაძე ვ. *უცნობი*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1996.

გრიგოლ რობაქიძე  
(1880-1962)



„პირველი მოციქული სიმბოლიზმისა, რომელიც სიტყვიერად ქადაგებდა მოდერნიზმის სახარებას“, – ასე ახასიათებდა 1916 წელს ტიციან ტაბიძე გრიგოლ რობაქიძეს – უნიკალური ნიჭის, ინდივიდუალური, მასშტაბური ხედვისა და მსოფლალქმის შემოქმედს. ქართული ლიტერატურის მეტრად აღიარებული მწერალი პატივს სცემდა კლასიკოსი ავტორების მემკვიდრეობას, თუმცა, ამავე დროს, ქართული პო-

ეზიის, პროზის, დრამატურგიის და, საერთოდ, სააზროვნო დისკურსის, ახალი სტანდარტებით მოდერნიზებას ლამობდა.

მოდერნიზმის პრინციპებისადმი ერთგულება გრიგოლ რობაქიძემ საკუთარი შემოქმედებით დაამტკიცა. მის „მხატვრულ ტექსტებშიც იმთავითვე უკუფენილი და ინტენციონებულია, ერთი მხრივ, მითოსური პარადიგმებისა და, მეორე მხრივ, სხვადასხვა ფილოსოფიურ მოძღვრებათა ესთეტიკურ-შემოქმედებითი რეცეფციები და მათი ესთეტიკური ათვისება-გადამუშავება, რის საფუძველზეც რობაქიძე უკვე ქმნის ახალ, ორიგინალურ მხატვრულ სივრცესა და ახალ ესთეტიკურ ღირებულებას“ (ბრეგაძე 2013: 261).

მოდერნიზმი ელიტარულ, მაღალ კულტურად კვალიფიცირდება, რომელიც კლასიკურ პარადიგმას, ნორმატიულ ხელოვნებას,

რეალისტურ ესთეტიკას უპირისპირდება. „სამყარო მოდერნისტულ მსოფლალქმაში აღარ ეფუძნება კანონზომიერებას, ამიტომ დარღვეული კანონზომიერების, დისჰარმონიის, ასიმეტრიის გამოსახვა მოდერნისტულ რეპრეზენტაციაში უფრო მნიშვნელოვანი ამოცანაა, ვიდრე ჰარმონიისა და სიმეტრიის დამყარების მცდელობა“ (ნიფურია 2016: 57). მოდერნიზმი რენესანსულ-განმანათლებლობითი ანთროპოცენტრისტული მსოფლხატიდან შემობრუნებაა, მოდერნის ეპოქის ადამიანში ყველა ადრინდელი ლოგოცენტრული ღირებულება გადაფასებულია.

გასული საუკუნის დასაწყისის საქართველოში სააზროვნო თუ ესთეტიკური ვექტორები რადიკალურად შეიცვალა: ევროპაში განათლებამიღებულმა ახალმა თაობამ ქართულ პოლიტიკაში, მეცნიერებასა და ხელოვნებაში განსხვავებული, ინოვაციური ხედვა და ღირებულებები დაამკვიდრა. ახალგაზრდა ინტელექტუალები მათი თანამედროვე მსოფლიოს კულტურული მიღწევების პროპაგანდასა და საკუთარი ქვეყნის რეალობაში გადმონერგვას ცდილობდნენ. „ამ მხრივ თვალსაჩინო ფიგურა იყო გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც ლექციებისა და ესეების სახით გააცნო საზოგადოებას რუსი და ევროპელი ავტორები – იმხანად რომ იმკვიდრებდნენ ადგილს ხელოვნებაში. მან ახალი კუთხით მიმართა თანამედროვეთა მზერა – სოციალური პათოსი შეცვალა ესთეტიზმით, ფილოსოფიური ჭვრეტით, ასეთივე თვალთახედვით გააშუქა ქართული მწერლობაც“ (გომართელი 1997: 8).

საქართველოს ინტელექტუალური სივრცის ერთ-ერთი უპირველესი რეფორმატორი გრიგოლ რობაქიძე გახლდათ. „მის მიერ განვითარებული მეტად შთამბეჭდავი ორიგინალური სახეები, თეორიული კონცეპტები და ორიგინალური იდეები დღესაც მძაფრი განსჯა-განხილვის საგანია“ (კრებული 2011: 9). არსებობს შეხედულება, რომ „გადასახედია ქართულ ფილოსოფიურ ისტორიოგრაფიაში მყარად ფესვგადგმული აზრი, რომლის თანახმად, XX საუკუნის ქართული ფილოსოფიური აზროვნების დამწყებად მიჩნეულნი არიან: შალვა ნუცუბიძე, სერგი დანელია, დიმიტრი უზნაძე და ა.შ.“ (კრებული 2011: 9). ფილოსოფოსთა რეცეფციით, თანამედროვე ფილოსოფიური აზრის სათავეებთან გრიგოლ რობაქიძე დგას.

## შტრიხები პორტრეტისათვის

გრიგოლ რობაქიძე – ახალი თაობის იდეალი და კერპი, მოაზროვნე და ესთეტი – „ნამდვილი ქართველი იყო თავისი გულისთქმითა და მისწრაფებით, ამაყი თავისი წარსულითა და კულტურით, მაგრამ გარეგნობით, მთელი თავისი იერით, ის უფრო ტიპური ევროპელი იყო“ (რობაქიძე 1996: 427). მწერლის თანამედროვე ვლადიმერ ჯაფარიძე მის ჰაბიტუსს ასე წარმოადგენს: „თვალში გეცემოდათ მისი იმპოზანტიური ფიგურა, უაღრესად აკურატულად გამოწყობილი.. ტანად გრიგოლი საშუალო სიმაღლისა იყო, თხელი, პირხმელი, მხრებში გამართული, მეტად მიმზიდველი შესახედაობისა. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მისი ჭკვიანი, გამომეტყველებით აღსავსე შავი თვალები, რომელნიც თითქოს შენს სულში იმზირებთანო. შევნოდა გრიგოლს გაღიმებაც, თითქოს გაანათაო, როცა ბაგეს გახსნიდა... დინჯი იყო, სიარულიც დინჯი ჰქონდა, ასევე ლაპარაკიც: აუჩქარებელი, თანაბრად მდინარი, უმეტესად ლაკონური, მოკლე ფრაზებით, რომელიც ხავერდოვან ბარიტონთან ერთად უსაზღვრო სიამოვნებას ანიჭებდა მსმენელს“ (რობაქიძე 1996: 428). რობაქიძე საზოგადოებაზე დიდ ზეგავლენას ახდენდა: დამწყებ შემოქმედთა წრეში „გრიგოლი „ღმერთი“ იყო“. პეტერბურგში, მისი ლექციის მოსმენის შემდეგ, მეცნიერსა და სოციოლოგს, მაქსიმ კოვალევსკის უთქვამს: „იმ ერს, რომელსაც ასეთი ახალგაზრდა თაობა ჰყავს, დიდებული მერმისი მოეღოს!“.

კალისტრატე სალია იხსენებს ბერძენი ნობელიანტი მწერლის, ნიკოს კაზანძაკისის სიტყვებს მისივე რომანიდან „ტაბა-ტაბა“: „რობაქიძე წარმოდგენილი მყავს, ვით უძლიერესი სულიერი პიროვნება საქართველოსი; იგი დაახლოებით ორმოცი წლისაა; ყოველთვის ლამაზად ჩაცმული; ყურადღებას იპყრობს თავისი ფიცხელი მოძრაობით და მის თვალთა ცივი მზერით.. მე მიყვარდა ეს მარტოხელა, უძრავი კაცი და მესმოდა მისი სიჩუმე“ (რობაქიძე 1996: 316).

გერმანელ ნიკოლაუს ზომბარტს ჯერ კიდევ ბავშვობისას, ბერლინში, მშობლების ოჯახში უხილავს ქართველი მწერალი და მისი გარეგნული იერი დაუმახსოვრებია: „გრიგოლის გახევებული, ფერმკრთალი სახე მთლიანად დაეპყრო გიმპერივით შავ

თვალეხს. მას, ფრინველის თვალეხის მსგავსად, გაყინული მზე-რა ჰქონდა. თითქოს ქვისაგან გამოთლილი, სტილიზებული სახე, ტიპიურად ქართული, მსხვილი ცხვირით დამშვენებული“ (რობაქიძე 2012: 327). ზომბარტს ახსენდება გრიგოლ რობაქიძის „ჰომერული სიცილი, რომელიც გაზაფხულის ჭექა-ქუხილივით უეცრად ჩნდებოდა და ასევე სწრაფად ქრებოდა“.

მწერლის გაშარჟებული პორტრეტი განსხვავებულად წარმოადგინა ალექსანდრე ქუთათელმა რომანში „პირისპირ“, რომლის პერსონაჟია მარტოსული, „უცნაური კაცი“, პლატონ მოგველაძე (მის პროტოტიპად გრიგოლ რობაქიძეს ვარაუდობენ): სოფლის დიაკვნის შვილი, „ინგლისელი ლორდის შვილობას მონატრებული“.

1931 წლიდან უცხოეთს იძულებით თავშეფარებული გრიგოლ რობაქიძე მალე ევროპაში აღიარებული ავტორი გახდა. ბოლშევიკური რეჟიმის მსახურებმა კი მას სამშობლოში „პირნავარდნილი ბურჟუაზიული მწერალი“, „თვალთმაქცი ადამიანი“ უწოდეს. საქართველოს საბჭოთა მწერლების პრეზიდიუმის დადგენილებით, რობაქიძე სოციალისტური სამშობლოს მოღალატედ შერაცხეს და ჩამოართვეს საბჭოთა მოქალაქეობა, „აქედან გამომდინარე ყველა შედეგის გათვალისწინებით“ (იხ. პუბლიკაცია „არავითარი დანდობა კლასობრივ მტრებს!“ – ჟ. „მნათობი“, 1935 წლის № 4). ამ დროიდან საქართველოში მწერლის სახელს მრავალი წლით ტაბუ დაედო.

ევროპელი კოლეგების მიერ გენიალურ შემოქმედად აღიარებული გრიგოლ რობაქიძე დასავლეთში საქართველოს ინტელექტუალი დესპანი გახდა. მისთვის მრავალი აღფრთოვანებული სტრიქონი მიუძღვნიათ. სიცოცხლის მიწურულს, 1962 წელს, მცხოვან შემოქმედს მოუსურვებია, ზოგიერთი ეს შეფასება შთამომავალთათვის გასაცნობად საკუთარ “Pro domo sua”-ში წარმოედგინა (სრულად იხ. რობაქიძე 2012 გ: 54-59).

ესად ბეი (Essad Bey, ლევ ნუსიმბაუმი, იგივე ყურბან საიდი) ჯერ კიდევ 1933 წელს წერდა: „უჩვეულო რამაა, რომ მწერალი, რომლის მხოლოდ ორი თხზულებაა (იგულისხმება „გველის პერანგი“ და „მეგი“ – მ.კ.) – ცნობილი გერმანული საზოგადოებისათვის, უმაღვე გენიოსად გამოვაცხადოთ! რობაქიძის შემთხვევაში კი გამონაკლისი დასაშვებია“. იმავე ავტორის აზრით, „რაბინდრანათ თავორი გახლდათ პირველი, ვინც აღმოსავლეთიდან ევროპაში

საუკუნეების ხანგრძლივობის დუმილის შემდეგ შემოაღწია. მას ახლა გ.რ. მოსდევს. თუმცა რობაქიძე უფრო პირველადია და მიწასთან დაკავშირებული, ვიდრე ინდოელი ნობელის პრემიის ლაურეატი“ (ყურნალი Echo der Zeit, რვეული 2, ბერლინი, 1933).

ფრედ ჰონჩი (Fred Höntsch) რობაქიძისადმი მიძღვნილ სტატი-  
აში (ყურნალი Hochland, 1934-1935, რვეული 6) ქართველ მწერალს თავისი ხალხის ნამდვილ წინამძღოლს და მხსნელს უწოდებს. ის მისთვის „ჭეშმარიტად სახალხო პოეტია, როგორც იყვნენ –  
ესქილე, სოფოკლე და ჰომეროსი საბერძნეთისათვის, ვითარცა  
დანტე იტალიისათვის, დოსტოვესკი რუსეთისათვის, ჰოლდერ-  
ლინი და კლავსტი გერმანიისათვის – სახალხო პოეტები, არა  
მხოლოდ ხალხის გამოხატვის ფსიქოლოგიურ-სოციალური გაგე-  
ბით, არამედ ხალხის, როგორც სულიერი ქმნადობის და რელიგი-  
ური მნიშვნელობის, განმარტების მაღალი გაგებით“.

გერმანელ პოეტს, ჰანს პეშკეს (Hans Paeschke) თავის გამოკ-  
ვლევაში „ელემენტების გამოვლენა“ (ყურნალი ECKART, თე-  
ბერვალი, 1936) გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება ამგვარად შე-  
უფასებია: „აქ ჩვენი ცნობიერების ყველა ფორმა მათ წყაროს იმ-  
გვარადვეა მსხვერპლისებურად შეერთებული, როგორც თავად  
თვითშემეცნება – ციკლში ჩაკეტილ ყოფიერებას.. ეს გახლავთ  
სამყარო უთვალავ და სპონტანურ საწყისთა, რომლებიც მიწის  
იდუმალი წიაღიდან ვულკანური ძალით გამოდიან.. ადამიანები,  
ასეთი მიწიდან რომ ამოდიან, დასავლური გაგებით როდი არიან  
პიროვნებები. ისინი ბუნების ელემენტების (სტიქიების) მსგავსი  
არსებები არიან“.

ლეოპოლდ ციგლერი (Leopold Ziegler) თავის მონუმენტურ  
„ტრადიციაში“ აღნიშნავს, რომ გრიგოლ რობაქიძემ „ჩაკლულ  
სულში“ სტალინის „მითოსური ხატი“ „შემადრწუნებელი ხელოვნე-  
ბით“ წარმოადგინა. ამავე წიგნში ნათქვამია: „ის (რობაქიძე), რო-  
გორც ძე და შვილთაშვილი ქალდეური ხალხის ნამსხვრევებისა,  
მართლაც კვლავ მითოსური სამყაროს შუაგულში დგას, ვითარცა  
საკუთარ, მემკვიდრეობით მიღებულ განცდათა სივრცეში, და არ  
სჭირდება, როგორც ჩვენ, ხელოვნურად მიღებული ხსოვნა, არა-  
მედ ოდენ შთამბეჭდავი აზრი, ალერსიანი თვალმიდევნება იმი-  
სა, რაც მას ჯერ კიდევ ყოველმხრივ გარემოიცავს, ვითარცა ხე-  
ლუხლებელი დედის წიაღი“ („ტრადიცია“, 2, 1949: 264) და ა.შ.

უნდა აღინიშნოს, რომ გრიგოლ რობაქიძემ საკუთარი პიროვნული თუ შემოქმედებითი ავტოპორტრეტი ყველაზე სრულად თავის ვრცელ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში გამოკვეთა.

## ცხოვრების გზა

მოდერნისტი მწერალი დაიბადა დედუღეთში, იმერეთის სოფელ სვირში, 1880 წლის 28 ოქტომბერს, ბებიისა და ბაბუის (დედის მხრიდან) – ეკატერინე ხიდაშელისა და მიხეილ ბოჭორიშვილის ოჯახში. მიხეილ ბოჭორიშვილი მღვდელი იყო, ეკატერინე ხიდაშელი – სასიამოვნო გარეგნობის, მორწმუნე ქალი, შესანიშნავი მომღერალი. მათ სამი ქალიშვილი ჰყავდათ. ეკატერინე ადრე დაქვრივებულა. გრიგოლის დედას, ქეთევანს, ოჯახში მამისაგან შეუსწავლია ქართული წიგნიერება, ლოცვები, საღვთო სჯული. მას ზეპირად სცოდნია „ვეფხისტყაოსანი“. 13 წლის ქეთევანი მიუთხოვებიათ ჩხარელი დიაკვნის, ტიტე გიორგის ძე რობაქიძისათვის, რომელიც მალე მღვდლად უკურთხებიათ. სასულიერო პირს სახლში უამრავი უძველესი გამოცემა ჰქონია. თანამედროვეთა მოგონებებით, ტიტე რობაქიძე განსწავლული, ჭკუის საკითხავი პიროვნება გახლდათ (რობაქიძე 2003: 4-10).

მწერლის დაბადების წელთან მიმართებით სამი თარიღია ცნობილი: 1880, 1882, 1884 წლები. აკაკი ბაქრაძე წერს: „იმ ურიცხვ ანკეტაში, რომელიც გრიგოლ რობაქიძეს საკუთარი ხელით შეუვსია, თავის დაბადების თარიღად ჩანერილი აქვს: 1884 წლის პირველი ნოემბერი“ (ბაქრაძე 2004: 9). ამგვარი თარიღია 1925 წლის მწერლის Curriculum Vitae-შიც, ასე უთითებდა დაბადების წელს რობაქიძე ანკეტებსა და ავტობიოგრაფიაში. თუმცა აღმოჩნდა მეტრიკული ჩანაწერი, რომლის მიხედვით, გრიგოლ რობაქიძე დაიბადა სვირში, 1880 წლის 28 ოქტომბერს.

გერმანელი მწერლის, ჰანს-ჰასო ფონ ველთჰაიმისათვის 1955 წლის 25 სექტემბერს გაგზავნილი პირადი წერილიდან ირკვევა, რომ ჯერ კიდევ 1927 და 1930 წლებში საზღვარგარეთულ პასპორტში გრიგოლ რობაქიძემ თავი ოთხი წლით ახალგაზრდად ჩააწერინა, რაც ავტომატურად გადავიდა მის ემიგრანტულ პასპორტში.



ეს ყალბი დაბადების თარიღი სხვადასხვა ლექსიკონშიც შეიტანეს, რასაც მწერალი სიცოცხლის ბოლო ხანებში ნანობდა კიდევ.

ქეთევან ბოჭორიშვილსა და ტიტე რობაქიძეს ოთხი შვილი ჰყავდათ: გრიგოლი, ნინო, აგრაფინა და ლიდა. ნინა ვარლამ ლომინაშვილზე გათხოვილა, აგრაფინასა და ლიდას ოჯახები არ შეუქმნიათ. აგრაფინა 1937 წელს გარდაცვლილა, ლიდა კი 1941 წლის დეკემბერში დაუპატიმრებიათ და გადაუსახლებიათ. აქ ის 1943 წლამდე დარჩენილა. ლიდა რობაქიძე 1982 წელს გარდაიცვალა.

1939 წელს დააპატიმრეს გრიგოლის სიძე, ვარლამ ლომინაშვილი, მწერლის დედა კი თავს დამტყდარ უბედურებათა გამო ლოგინად ჩავარდა და 1940 წელს გარდაიცვალა. მწერალს ადრევე, 1911 წელს, დაუკარგავს მამა, ტიტე რობაქიძე, რაც მას ძალზე განუცდია. როგორც მიმოწერიდან ირკვევა, სასწავლებლად გამგზავრებულ გრიგოლს მამის დასაფლავებაზე ჩამოსვლაც კი ვერ მოუხერხებია.

მომავალმა მწერალმა ორი კლასის განათლება სვირის დაწყებით სკოლაში მიიღო. შემდეგ ის ქუთაისის სასულიერო სემინარიაში მიაბარეს, სადაც 1895-1901 წლებში სწავლობდა. ტიტე რობაქიძეს სურდა, სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ მისი ვაჟიშვილი მღვდლად ეკურთხებინათ და ეს გადაწყვეტილება სემინარიის პედაგოგებისათვის უცნობებია, რაც მათ ახალგაზრდა გრიგოლის ნიჭის ჩახშობის მცდელობად მიუღიათ, განსაკუთრებით, ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელს, კირილე ზდანევიჩს.

გრიგოლ რობაქიძე 1901 წლის აგვისტოში ტარტუს (იურიევის) უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა. მის სწავლას ჭიათურის მარგანეცის ნარმოება აფინანსებდა. ფულის გადახდის შეწყვეტის შემდეგ, 1901 წლის დეკემბერში, რობაქიძე ამ უნივერსიტეტიდან გარიცხეს. 1902-1906 წლებში ის ლაიფციგის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის ფაკულტეტზე სწავლობდა, 1907-1908 წლებში კი გერმანიის სხვადასხვა უნივერსიტეტებში ლექციებს ისმენდა.

1907 წელს მწერალი უკვე პარიზშია და სოციალურ მეცნიერებათა უმაღლეს სკოლაში ლექციებს კითხულობს მატერიალიზმის ისტორიასა და კანტზე. 1907-1908 წლებში იგი პარიზში მერეჟკოვსკის წრეს დაუახლოვდა (ნიკოლსკაია 2002: 170).

„პარიზულ პერიოდში“ რობაქიძე სამშობლოს არაერთხელ სწვევია. ამასთან, ის ადგილობრივ პრესაში სტატიებს აქვეყნებდა და კითხულობდა ლექციებს ფრ. ნიცმეზე, ო. შპენგლერზე, ო. უაილდზე, ო. ვაინინგერზე, ასევე, ქართველ მწერლებზე: შოთა რუსთაველზე, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე, ილია ჭავჭავაძეზე, აკაკი წერეთელზე, ვაჟა-ფშაველაზე და სხვ.

1910 წელს გრიგოლ რობაქიძე კვლავ ტარტუს უნივერსიტეტში მიიღეს. ამ სასწავლებლის იურიდიული ფაკულტეტის ბოლო კურსიდან ის 1914 წელს ყაზანის უნივერსიტეტის იმავე ფაკულტეტზე გადავიდა. 1914 წლის მეორე ნახევარში, პირველი მსოფლიო ომის დაწყების გამო, მწერალი საქართველოში დაბრუნდა და როგორც ქართულ, ისე რუსულ პრესაში აქტიური ლიტერატურულ-პუბლიცისტური საქმიანობა გააგრძელა. გრიგოლ რობაქიძე თბილისის ქალთა უმაღლეს კურსებზე ლექციებს კითხულობდა „რუსული პოეზიისა და ფილოსოფიის უახლეს მიმდინარეობებზე“. 1918 წლის მაისში მწერალი ამავე სასწავლებლის ისტორიული სიტყვიერების ფაკულტეტის პრივატ-დოცენტი გახდა. ქალთა უმაღლესი კურსები იმავე წელს ამიერკავკასიის კერძო უნივერსიტეტად გადაკეთდა.

1918 წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დაარსების შემდეგ, გრიგოლ რობაქიძე ქართული ლიტერატურის კათედრაზე ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტის პრივატ-დოცენტად აირჩიეს. ამას გარდა, მწერალი მუშაობდა სპარსეთის ფრონტის ქალაქების კავშირის ნარმომადგენლად, იყო მხატვართა კავშირის თავმჯდომარის თანაშემწე, ეძიებდა ფიროსმანის ნახატებს.

გრიგოლ რობაქიძე ორჯერ გახლდათ დაქორწინებული. ირანში ყოფნისას მწერალს გაუცნია ნინო დომენსკაია და ცოლად შეურთავს იგი. არსებობს ცნობა, რომ მასთან გრიგოლს ორი შვილი შესძენია, თუმცა მეორე შვილის არსებობა არ დასტურდება, რობაქიძის ლექსებში მისი ერთი ქალიშვილი – ალა ფიგურირებს, რომელიც ბავშვობაშივე გარდაიცვალა. შვილის სიკვდილის შემდეგ მწერალი პირველ მეუღლეს დაშორდა.

1922 წელს გრიგოლ რობაქიძემ ცოლად შეირთო ელენა ფილკინა, რომელიც მწერლურ საქმიანობასაც ეწეოდა. ცოლ-ქმარს საკუთარი შვილები არ ჰყავდა და ელენას ობოლი დისწული, ალია

იშვილეს. გრიგოლთან ერთად უცხოეთში ემიგრირებულ ელენა ფიალკინას 1950 წელს დამბლა დაეცა და 1957 წელს გარდაიცვალა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გრიგოლ რობაქიძე განათლების კომისარიატის ხელოვნების განყოფილების გამგედ მუშაობდა და ამ პერიოდში ქართული საეკლესიო ფრესკები განადგურებისაგან იხსნა. 1923 წელს ის სათავეში ჩაუდგა „ახალ ქართველ მწერალთა გაერთიანებას“, 1927 წელს საკუთარი თხზულებების გამოცემის მიზნით მწერალ-მა ევროპაში იმოგზაურა. რობაქიძის უცხოური შთაბეჭდილებანი და რეფლექსიები გადმოცემულია კორესპონდენციების ციკლში „ფოთლები ევროპიდან“, რომელიც 1927 წელს გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებზე იბეჭდებოდა.

1931 წელს რუსთაველის თეატრმა მოსკოვში, საბჭოთა ხალხების თეატრალურ ოლიმპიადაზე, რობაქიძის „ლამარა“ დიდი წარმატებით წარმოადგინა. მწერალმა გერმანიაში მივლინების გაფორმებას მიაღწია, რათა ბერლინში მოლაპარაკება გაემართა, რუსთაველის თეატრის გასტროლებთან დაკავშირებით. რობაქიძემ ოჯახთან ერთად 1931 წლის 6 მარტს დატოვა საქართველო. რუსთაველის თეატრი გასტროლებზე არ გაუშვეს, ქართველმა მწერალმა კი სამშობლოში დაბრუნებაზე უარი განაცხადა, რითაც ის და მისი ოჯახი ფიზიკურ განადგურებას გადაურჩა.

ევროპაში ემიგრირებულმა გრიგოლ რობაქიძემ გერმანულად გამოსცა რომანები: „გველის პერანგი“ (1928), „ჩაკლული სული“ (1932), „მეგი“ (1932), „ქალღმერთის ძახილი“ (1933), „მცველნი გრალისა“ (1937), ესეების კრებული „დემონი და მითოსი“ (1935). მოგვიანებით მან ცალკე წიგნებად გამოაქვეყნა სკანდალური თხზულებები: „ადოლფ ჰიტლერი“ (1938) და „მუსოლინი“ (1939). ემიგრაციის პერიოდში მწერალი ევროპულ პრესასთანაც თანამშრომლობდა.

ბერლინში რობაქიძე თითქმის მეორე მსოფლიო ომის დასასრულამდე დარჩა. 1945 წლის აპრილში მან ოჯახის წევრებთან ერთად დატოვა გერმანია და შვეიცარიაში გადავიდა, სადაც სიცოცხლის ბოლომდე იმყოფებოდა.

1961 წელს უკვე ხანდაზმულმა გრიგოლ რობაქიძემ გაიცნო ასაკით ბევრად უმცროსი მხატვარი ქალი, გრაფინია გიტა (ბრი-გიტა) ფონ შტრახვიცი. ამ რომანტიკული ურთიერთობის დე-

ტალები იკვეთება მათი მიმოწერიდან, რომელიც ბოლო ხანს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმს გადაეცა. „შენ თავისთავად საოცარი საჩუქარი ხარ ჩემთვის... ჩემი სიხარული აუნერვლია!“ – წერდა რობაქიძე გიგა ფონ შტრახვიცს. მსცოვანი მწერლის ბედნიერება ხანმოკლე გამოდგა: 1962 წლის 19 ნოემბერს გრიგოლ რობაქიძე მოულოდნელად აღესრულა.

მწერლის ცოლის დისშვილმა, ალიამ 1962 წლის 26 ნოემბერს პოეტ ჰანს პეშკეს აცნობა, რომ გრიგოლი გულის ინფარქტით გარდაიცვალა. „დიდი ხანია, ის ასე ჯანმრთელად არ ყოფილა, ასე სავსე სიცოცხლის ხალისითა და ახალი შემოქმედებითი ენერგიით. ალბათ მან თქვენ მოგწერათ მის შეხვედრასა და სიყვარულზე ვენელი ახალგაზრდა ქალისადმი და თავისი სამომავლო გეგმები გაგიზიარათ. მან სწორედ ამ კვირაში დიდი სასიხარულო მღელვარება გადაიტანა და, ვფიქრობ, ეს მღელვარება მისი გულისათვის მეტად ჭარბი აღმოჩნდა“, – ვკითხულობთ ალიას ბარათში.

1962 წლის 20 ნოემბერს ჟენევის პოლიციამ რობაქიძე მის ბინაში გარდაცვლილი იპოვა. „რადგან განსვენებული მარტო ცხოვრობდა, სასამართლომ ასეთ შემთხვევებში მიღებული წესისამებრ, ბინა დაბეჭდა“ (შარაძე 1998: 289). მწერლის დასაფლავების შემდეგ მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის საკითხი დაისვა. ჟენევის სასამართლომ პირდაპირ მემკვიდრეთა არარსებობის გამო 1963 წლის იანვარში რობაქიძის ნივთებისა და ნაწერების საჯარო ლიკვიდაცია დაადგინა. მწერლის დას, ლიდა რობაქიძეს, 1963 წლის 23 აპრილს საქართველოდან გაუგზავნია მინდობილობა, რომელიც გრიგოლ რობაქიძის უახლოეს მეგობარს, კალისტრატე სალიას უფლებას აძლევდა, შეეგროვებინა და გამოეცა მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობა.

ამის შემდეგ შვეიცარიის ფედერალურმა ხელისუფლებამ თავისი წინა დადგენილება მწერლის არქივის ლიკვიდაციის თაობაზე გააუქმა და რობაქიძის ნაწერები შესანახად გადასცა „Archive für genetische Philosophie“-ს, ციურიხში. კალისტრატე სალიას ცნობით, შვეიცარიაში მისთვის მოუთხოვიათ 67.000 შვეიცარიული ფრანკი გრიგოლ რობაქიძის შენახვისათვის განუული ხარჯების ასანაზღაურებლად, მას კი ამ თანხის შეგროვება ვერ მოუხერხებია (შარაძე 1998: 297). შესაბამისად, სალიას რობაქიძის

არქივი არ გადასცეს. მწერლის ნაწერების ზუსტი ადგილსამყოფელი დღესაც უცნობია.

1976 წელს ნინო და კალისტრატე სალიების მცდელობით გრიგოლ რობაქიძე პარიზის მახლობლად, ლევილის სასაფლაოზე გადაასვენეს.

1963 წლის 28 სექტემბერს ძმის რეაბილიტირების თხოვნით ლიდა რობაქიძემ განცხადებით მიმართა საქართველოს მწერალთა კავშირს, 1967 წლის 21 იანვარს – კრემლის პირველ პირებს, მაგრამ ამაოდ.

## **ძირითადი ფილოსოფიური კონცეპტები და შემოქმედებითი ორიენტირები**

გასული საუკუნის დასაწყისში გრიგოლ რობაქიძე თავს ფილოსოფოსად თვლიდა, თანაც ისეთ ფილოსოფოსად, „რომელსაც ჩვენს კურთხეულ სამშობლოში ღირსეული მოკამათე არ ჰყავს“ (იხ. „ნაპერწკალი“, 1908 წლის 1 ივლისი). მწერალი ადრევე ეზიარა დასავლური აზროვნების მაგისტრალურ ხაზს (პლატონი, ფრ. ნიცშე, გ. ზიმელი, ო. შპენგლერი და ა.შ.), რომლის რეცეფცია და ტრანსფორმაცია საკუთარ ესეებსა და კრიტიკულ ოპუსებში გადმოსცა. რობაქიძის კულტუროლოგიური წერილები გერმანული აზროვნების კვალს ატარებდა (კრებული 2011: 11).

ამავე დროს, გრიგოლ რობაქიძემ საკუთარი, კონცეპტუალურად განსხვავებული სააზროვნო სივრცე შექმნა. იგი წერდა: ჩემთვის თვით მაგისტრალიც კი დასავლეთის რაციონალისტური ფილოსოფიისა (ე.ი. რაციოს მაგისტრალი) მიუღებელიაო. შესაბამისად, მწერალმა მზერა თავდაპირველ ლოგოს მიმართა. მაგრამ, მისი აზრით, ლოგოსი – ეს ენგადი დასავლური ყოფნისა და აზრისა – გადაგვარდა, მასში ადამიანი ნუმერად იქცა. აქედან იბადება ნოსტალგია იმისადმი, რასაც გრიგოლ რობაქიძე გამოხატავს სიტყვით **თაური** და, შესაბამისად, **თაურმდგენი**, რომელიც ცალკეულში ცოცხლობს, თავის მხრივ, ის არცერთი ცალკეული არ არის.

აქედან გამომდინარეობს მწერლის დამოკიდებულება მითისადმი, რომელიც მისთვის ყოფნის უმთავრესი სფეროა. „იგი ამ

საკითხშიც უპირისპირდება დასავლური აზროვნების მაგისტრალს, სადაც მთავარი მოტივი მითიდან გამოსვლაა“ (კრებული 2011: 17). მითთან დაბრუნება რობაქიძისათვის ნიშნავს **კარდუსთან** დაბრუნებას, რომელიც არის ქართველთა თაურმდგენი. მწერლისათვის მიუღებელია უავტორო მითი. მას ჰყავს ავტორი: კარდუ, ანუ ქართველი ხალხი, როგორც კრებითი პირი. მითი მოცემულია ენაში, ენის ავტორი კი ერის სულია.

დასავლური აზროვნების (რაციოს) მაგისტრალს რობაქიძე სინამდვილის დესაკრალიზაციისადმი (სინმინდისაგან დაცლა) დამოკიდებულებითაც გაემიჯნა. მისთვის წმინდა არის ის, რაც სამყაროს კრავს, ხოლო ის, რაც მას ანანევრებს, არის არანმინდა (კრებული 2011: 20). დერიდას აზრით, თანამედროვე თეატრის სცენიდან გაძევებულია ღმერთი, თეატრალური სივრცე დესაკრალიზებულია – სცენაზე აღარაა ლოგოსი, არ არსებობს ავტორი, როგორც ტექსტის შემოქმედი. წინა პლანზე მოინევს და სცენას იპყრობს უავტორო ტექსტები. თანამედროვე ხელოვნება კარგავს საკრალური ერთობის გრძნობას. საგანი, ნივთი აქ იქცა მირაჟად. მის ნაცვლად რჩება გეომეტრიული პროექცია (კრებული 2011: 21).

გრიგოლ რობაქიძის რეცეფციით, დასავლურ აზროვნებაში წარმოსახვას უპირისპირდება გონება: რაციო. მწერალი ერთმანეთთან აიგივებს ფანტაზიასა და მოგონებას. ეს თვალსაზრისი მარადიული დაბრუნების იდეას უკავშირდება, რომლის მიხედვით, თავის თავს პიროვნება კი არა უბრუნდება, არამედ მარადიულობა – საკუთარ თავს პიროვნებაში. ფანტაზია, წარმოსახვა მარადიულობიდან მოდის და, ამდენად, მარადიულობაშივე ბრუნდება. ეს მოვლენა კი ენაში ხდება (კრებული 2011: 22).

თავის ესთეტიკურ, პოეტოლოგიურ კონცეფციასა და ფილოსოფიურ მსოფლხედვას გრიგოლ რობაქიძე გოეთეს ურფენომენის (პირველფენომენი, პირველმოვლენა) მოძღვრებაზე აფუძნებს. „გოეთე ჩემთვის გამოცხადება იყო... გოეთეს მოძღვრება თაურფენომენის შესახებ ჩემთვის საგანთა შემეცნების საფუძვლად იქცა“ (რობაქიძე 2012: 230), – შენიშნავს მწერალი „ჩემს ცხოვრებაში“ მწერალი. კ. ბრეგაძის დაკვირვებით, გოეთეს ურფენომენის მოძღვრება გრიგოლ რობაქიძესთან შემდეგი ფორმებით ვლინდება: 1. როგორც მისი ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური

მსოფლხედვის საზრისი; 2. როგორც შემოქმედებითი მეთოდი (მი-  
თოსურ-სიმბოლური თხზვის წესი); 3. როგორც საკუთარი მხატ-  
ვრული ტექსტების პოეტური ნარატივი, მხატვრული რიტორიკა,  
სიმბოლთქმა, კომპოზიციის ბაზისი (კრებული 2011: 61).

„ჩემს ცხოვრებაში“ გრიგოლ რობაქიძე ასახელებს მისი შე-  
მოქმედების შთაგონების წყაროებს: 1. ნიცშეს, თუმცა მისი ზე-  
კაცის იდეა, რომელიც „ზარატუსტრაშია“ გაშლილი, რობაქიძეს  
განსაკუთრებით დამაჯერებლად არ ესახება. 2. დიონისურ ფენო-  
მენს („ტრაგედიის დაბადება“) და, განსაკუთრებით, მარადიული  
დაბრუნების იდეას, რომლის საბოლოოდ გაგებაში მწერალს  
აღმოსავლური სამყარო დაეხმარა. შესაბამისად, გრიგოლ რო-  
ბაქიძემ მიიღო ადრეული ნიცშეს დიონისურის კონცეპტი, კერ-  
ძოდ, მისი საკრალურ-მისტიკური ახსნა, ხოლო გვიანი ნიცშეს  
მიერ სიცოცხლის ფილოსოფიის კონტექსტში განვითარებული  
დიონისურობის დესაკრალიზებული გაგება და „სიცოცხლის ონ-  
ტოლოგიური არსის მხოლოდ ძალაუფლების ნებაზე დაყვანა  
რობაქიძისათვის პრინციპულად მიუღებელი იყო“ (ბრეგაძე 2016:  
207).

ხელოვნების ფილოსოფიისა და შემოქმედების ონტოლოგიურ  
პრობლემებზე წერდა მრავალი ცნობილი ავტორი (ი. ტენი, გ. ზი-  
მელი, მ. ჰაიდეგერი). 1910-იან წლებში სწორედ ამ თემატიკაზე  
შედგა პოლემიკა გრიგოლ რობაქიძესა და შალვა ნუცუბიძეს შო-  
რის. დავის საბაზი გახდა 1912 წლის 10 ივნისს ქუთაისის თეატ-  
რში წაკითხული რობაქიძის ლექცია „ხელოვნება და სინამდვი-  
ლე“. აქ ფილოსოფიური განსჯის საგანი გახლდათ მშვენიერე-  
ბის ესთეტიკური კატეგორია, ინტუიციის როლი ხელოვნებაში,  
ხელოვნების ემპირიულ სინამდვილესთან მიმართების პრობლე-  
მა, ხელოვნების საგნის გაგება და მისი ფუნქციის განსაზღვრა.  
ლექციაში განხილული იყო ტრაგედიის თემა, „სხვადქცევის“ ფე-  
ნომენი, სინამდვილის ფილოსოფიური კატეგორია და ა.შ.

„სახალხო გაზეთის“ ფურცლებზე გრიგოლ რობაქიძესა და  
დავით კასრაძეს შორის 1911 წელს დისკუსია გაიმართა. პაექრო-  
ბა ნიცშეს რეცეფციის ისტორიის ერთ ასპექტს ეხებოდა. კამა-  
თის საგანი იყო რობაქიძის მიერ 1911 წელს წაკითხული ლექცია  
ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიის შესახებ. მომხსენებლისაგან განს-  
ხვავებით, რომლის აზრით, დარვინის კონცეფციას ნიცშესთან

მეორეხარისხოვანი როლი უკავია, დავით კასრაძე მიუთითებდა, რომ დარვინიზმი ფრიდრიხ ნიცშეს გვიანდელი მოძღვრების ქვა-კუთხედაა (კრებული 2011: 48).

ხელოვნებისა და სინამდვილის მიმართებაზე რობაქიძე არაერთხელ დაფიქრებულა. „ხელოვნება – ეს მხოლოდ „ნიშანია“, სიმბოლო სხვა, მაგრამ ჭეშმარიტი სინამდვილისა“, – წერდა იგი 1910 წელს ესეში „ფიქრები ტოლსტოიზე“. წერილში „შემოქმედი და გარემო“ (1909) ვკითხულობთ: „შემოქმედი ორგანიულად შედის მსოფლიოში და მის გარემოში შლის თავის ინდივიდუალობას... ადამიანის სიტყვა სხეულებაა მსოფლიოს შეცნობისა“.

შემცენების პროცესში გამორჩეული როლი აქვს წარმოსახვას, რომელიც, თავის მხრივ, სიმბოლოს ბადებს. „სიმბოლო იდეის სხეულია.. შემოქმედი წარმავალს იღებს, მაგრამ არა როგორც შემთხვევითს, არამედ როგორც სიმბოლიურ სინამდვილეს და ამ სინამდვილეში იგი სახავს „იდეალურად – აუცილებელს“. ავტორს აქ ერთგვარი დემიურგის როლიც ეკისრება: „შემოქმედი ქმნის წარმავალსა სიმბოლიურ სინამდვილედ, – და მით იგი დროის საზღვრებს სცილდება და უახლოვდება მსოფლიო მარადისობას და, რამდენადაც ნიჭიერია იგი, იმდენად უფრო ყოვლისმომცველია მისი ბუნება“.

განსხვავებულად აღიქვამს მწერალი ავტორის მისიას: „ჩვენ ველთ შემოქმედს, მაგრამ სხვაგვარ შემოქმედს. იგი ხელოვანი არ არის მარტო. იგი წინასწარმეტყველიცაა!“ ნარკვევში „ოსკარ უაილდ“ (1913) ეს თეზა უფრო დაზუსტებულია უაილდის სიტყვებით: „ყოველი ქმნილება ხელოვნებისა აღსრულებაა წინასწარმეტყველებისა, რადგან ყოველი ქმნილება ხელოვნების „აზრთა სახედ გარდაქმნა“.

გრიგოლ რობაქიძის, როგორც მწერლის, მისია მისივე მრწამსიდან მომდინარეობს: „ჩემი წმინდად მხატვრული ხასიათის ამოცანა იყო შემოქმედებითი ჩამოყალიბება ქართული აღმოსავლეთის სიღრმისეული წვდომისა, – ევროპული სიმბოლიზმის ტექნიკით, ამ სიტყვას თავისებური აზრით ვიღებ“, – წერდა ის 1918 წელს რუსულენოვან ჟურნალ „ARS“-ში გამოქვეყნებულ ნარკვევში „ქართული მოდერნიზმი“. სხვაგან ვკითხულობთ: „ჩემი შემოქმედებითი გზა, – პოეტური სიტყვის სფეროსა თუ ესთეტიკური ცდების სფეროში, – აღინიშნებოდა ევროპაში ჩამოყალი-



ბებული და რუსეთში გართულებული სიმბოლური მსოფლალქმის შემოქმედებითი შემოტანით ქართველი ხალხის მხატვრულ ცნობიერებაში“.

„სიმბოლოს“, „მითოს“, „მარად მყოფადს“ მწერალი მისი შემოქმედების მასაზრდოებელ „ცეცხლად“, საკუთარი სიცოცხლის წყაროდაც კი მიიჩნევს: „ამ ცეცხლით რომ არ ვინვოდე, მაშინ ჩემი შემოქმედება „უცეცხლო“ იქნებოდა, და, როგორც ასეთი, „უნაყოფოც“ (რობაქიძე 1996: 88-89).

1949 წლით დათარიღებულ საპროგრამო წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“, გრიგოლ რობაქიძე შენიშნავს: „მითური“, მითოსი კოსმიური ამბავია – კოსმიური და არა „ისტორიული“. მწერალი იმონმებს სალუსტიუსის ფრთიან ფრაზას ატიხის მითოსზე: „ეს არ ყოფილა, ხოლო არის ყოველთვის“. ქართული ზღაპრის დასაწყისს – „იყო და არა იყო რა“ – რობაქიძე ამგვარად ხსნის: „არ ყოფილი, ხოლო მუდამ მყოფი“. მისი გაგებით, ეს მარადი მყოფაა.

რობაქიძის შინაგანი მრწამსისა და შემოქმედებითი ორიენტირების განსაზღვრისათვის კონცეპტუალურია მის მიერ 1923 წელს რუსულ ენაზე დანერილი ესე „Pro domo sua“, სადაც ავტორი პირდაპირ მიუთითებს: „მე სიმბოლიზმიდან მოვდივარ. პირველ რიგში, სიმბოლიზმს განვიხილავ, როგორც ფილოსოფიურ მსოფლალქმას. ის ჩემთვის მისალეზია“. მწერალი სიმბოლიზმში, როგორც მეთოდში, წინააღმდეგობასაც ხედავს: „აქ კიდევ მეტი გადახრაა. საგნის, როგორც სიმბოლოს, მეტისმეტად დაძაბულ განჭვრეტას ახლავს „სიმბოლოს“ სქემატიზირება და „საგნის“ მოკვდინება. სიმბოლო რომ „სხეულად“ იქცეს, საგანს თავისი ყოფიერება უნდა ჰქონდეს“. გრიგოლ რობაქიძისათვის სანიმუშოა დოსტოვესკი, რომელიც ისე კუმშავს და იმგვარად გამოსახავს საგანს, რომ ის თავად ხდება სიმბოლო. „სხვა სიტყვის არქონის გამო მე ამ მეთოდს „ნეორეალისტურს“ ვუწოდებ“ (რობაქიძე 2014: 413).

„Pro domo sua“-ში საკუთარი მსოფლმხედველობის მასაზრდოებლურად გრიგოლ რობაქიძე ნიციშესა და დოსტოვესკის აღიარებს. ესეში მისი სხვა სააზროვნო სივრცეები და ორიენტირებიც ილანდება: „ფილოსოფოსებიდან, რომლებიც ჩემთან სულით ახლოს არიან, პლატონი და პლოტინია, გონებით – ლაიბნიცი და ჰეგელი. კანტი თავისი გენიალური სიდიადით მაცებს. გამმაგე-

ბით მძულს კოგენიანობა. თანამედროვეთაგან ყველაზე მეტად ბერგსონი მიყვარს. მხედართმთავართა შორის ჩემი დიდი სიყვარული – ჰანიბალია: ალბათ, იმიტომ, რომ მეტისმეტად მიყვარს პაპანაქება სიცხე“ (რობაქიძე 2014: 558).

მწერალი ევროპაში გერმანულ მუსიკასა და ფრანგულ კათედრალებს განუცვიფრებია. ბოდლერი და რემბო, ფლობერი და სტენდალი ის ავტორებია, რომელთა გავლენა გრიგოლ რობაქიძეზე განსაკუთრებული ყოფილა. ფრანგული გენია მისთვის გამორჩეული ღირებულებისაა.

რობაქიძის თეორიული შეხედულებანი მის ორიგინალურ შემოქმედებაშიც აისახა. მწერლისათვის უნივერსალური ღირებულება თავისუფლების კონცეპტია. „ადამიანი მხოლოდ მაშინაა ადამიანი, როცა იგი თავისუფალია; თავისუფლებაა სხივური ელემენტი ადამიანში“, – უთქვამს მას. ბუნებრივია, აქ უწინარესად შინაგანი, შემოქმედებითი თავისუფლება იგულისხმება.

საბჭოთა „სატანოკრატიის“ სივრცეს განრიდებული მწერალი 1931 წლის 7 მაისის ეპისტოლეში შტეფან ცვაიგს მისი ევროპაში ემიგრირების მიზეზებს უხსნიდა. „რატომ მსურდა ასე სწრაფად გამოვმგზავრებულიყავი ევროპაში?.. სრულიადაც არა იმიტომ, რომ სსრკ-დან „გაქცევა“ ჩავიფიქრე... მე არ ძალმიძს ვიფიქრო (და შევქმნა) უნიადაგოდ და უფესვებოდ. მაგრამ კავშირში ახლა ითხოვენ მატერიალისტურად და მარქსისტულად თხზვას. მე კი არც მატერიალისტი ვარ და არც მარქსისტი“ (რობაქიძე 2012, V: 687).

1927 წლის 9 სექტემბერს შტეფან ცვაიგისადმი გაგზავნილ სხვა წერილში გრიგოლ რობაქიძის მსოფლმხედველობრივი ორიენტირები იკვეთება: „ჩემი ესთეტიკური ხაზი იყო (და რჩება) ასეთი: შარლ ბოდლერი, არტურ რემბო, პოლ ვერლენი, ვერჰარნი, პოლ კლოდელი, რაინერ მარია რილკე, სტეფან გეორგე, შტეფან ცვაიგი, დოსტოევსკი, ნიცშე, როზანოვი, მერეჟკოვსკი, ვ. ივანოვი, ალ. ბლოკი, ანდრეი ბელი. თქვენ, როგორც მხატვარი და კრიტიკოსი, გაიგებთ, თუ რა მაქვს მხედველობაში. როგორ გავაგრძელო ეს ხაზი საქართველოში?“ (რობაქიძე 2012: 679).

იმავე წერილში რობაქიძე შტეფან ცვაიგს საბჭოთა სინამდვილისადმი მისი მენტალური ანტაგონიზმის მიზეზებს უხსნის: „მე ძალზე მიჭირს ემპირიული რეალიზმის სულისკვეთით

წერა, რადგან ყოველ რეალობაში მე სხვა რეალობას ვხედავ. ეს ჩემი ბედისწერაა. ზოგიერთ პოეტს შეუძლია მატერიალისტურ-მარქსისტულად წერა, იმიტომ, რომ მათ არავითარი მსოფლმხედველობა არა აქვთ.. მაგრამ მე რა მოვუხერხო ჩემს ვიზიონერულ-რეალისტურ მსოფლმხედველობას?.. თქვენ კარგად იცით, რომ იდეოლოგიურად მე მათთვის მიუღებელი ვარ“.

გრიგოლ რობაქიძე მის საქართველოში დაბრუნებას გამო-რიცხავს: „თუ ახლა დავბრუნდები, ჩემი ლიტერატურული მოღვაწეობა აქ მთლიანად შეწყდება – იქიდან მოქმედება შეუძლებელია. დღევანდელ საქართველოში მე წერა არ შემიძლია. მე არც მატერიალისტი ვარ და არც მარქსისტი და ხელოვნების ამოცანა სრულიად სხვაგვარად მესმის“.

ქართველ შემოქმედს ნათლად აქვს გააზრებული საკუთარი მწერლური მისია: „შესაძლოა, არც ისე დიდი ხნის სიცოცხლე დამრჩა და მე მსურს, კაცობრიობას ვემსახურო, მივყვები რა ჩემს შინაგან, მაგრამ გაბედულ გრძნობას“. თავის თხზულებებს მწერალი ამგვარად აფასებს: „ჩემს ნაწარმოებებს – გავხედავ ვთქვა – მე აღვიქვამ, როგორც საკულტო ცხოველებს, მარადიულის ნაშენებს შეწირულთ. ამით მე ბევრ სულს დავეხმარე: აქაც კი, გერმანიაში, უძნელეს პირობებშიც კი“.

## **გრიგოლ რობაქიძე – ლექტორი**

1907 წლის აგვისტოში გრიგოლი პარიზიდან ოდესაში ჩავიდა, სადაც გაზეთებიდან შეიჭყო „თავზარდამცემი ცნობა“ ილია ჭავჭავაძის ვერაგული მკვლელობის შესახებ: „მსწრაფლ ბურუსში გავეხვიე... ვიგრძენ, ჩემში რაღაც გაქრა, მგონი, ფოლადის ნებისა“ („სახალხო გაზეთი“, 1913 წლის 6 მაისი, № 887). ამ დიდი ეროვნული ტრაგედიის გაცნობიერების შემდეგ რობაქიძემ საქართველოში დაბრუნება განიზრახა. 1908 წლიდან ის სამშობლოში აქტიურ სალექციო მოღვაწეობას შეუდგა.

პირველი საჯარო გამოსვლა მწერალმა ილია ჭავჭავაძეს მიუძღვნა. მან გაბედულად მიუთითა ილიას სავარაუდო მკვლელებზე, რაზეც სოციალ-დემოკრატიულმა გაზეთებმა მას ლანდვა-გინებით უპასუხეს.

თავდაპირველად გრიგოლ რობაქიძე ლექციებს რუსულად კითხულობდა, რის გამო კრიტიკაც დაიმსახურა. ნიკო ლორთქიფანიძემ სტატიაში „უკულმართი ლექტორები“ (ყ. „ნიშადური“, 1908 წლის 23 მარტი) რობაქიძეც მოიხსენია: „ეროვნული თვითშეგნება, ეროვნული კულტურა და ეროვნული მთლიანობა ქართული ენის განმტკიცებას და შესისხლხორცებას თხოულობს და თქვენ კი.. ჩაუკვირდით, ბატონებო, რას ჩადიხართ, ვის პროგრამას ავრცელებთ, ვის უწევთ სამსახურს?“

დავით კლდიაშვილი იხსენებს: რობაქიძეს „შევეუთვალეთ, ლექციები ქართულად ეკითხნა.. გრიგოლმა შემოგვითვალა, რომ მალე ქართულად ვინყებ ლექციებსო“. მართლაც, მან მალე ნიკოლოზ ბარათაშვილზე მშობლიურ ენაზე წაიკითხა მოხსენება, სადაც, დ. კლდიაშვილის თქმით, „გრიგოლმა დაანახა ქართულ საზოგადოებას, გადაგვარების გზაზე შემდგარს, ქართულის სიმშვენიერე, სიმძლავრე – დაანახა და გაიტაცა“. ამავე დროს, მწერალს არც რუსულ საჯარო გამოსვლებზე უთქვამს უარი; ტიცციან ტაბიძე იგონებდა: მისი რუსული ენამჭევრობა „ქარიშხლის მოვარდნას“ ჰგავდაო (ავალიანი 2005: 20).

ქართველი მწერლის ორატორული ნიჭით აღფრთოვანებული ანდრეი ბელი, რომელსაც რობაქიძისათვის 1907 წლის 5 მარტს პარიზში, დიმიტრი მერეჟკოვსკის ლექციაზე, მოუხმენია. მას დამახსოვრებია „ვიღაც მტკიცე შესახედაობის მამაკაცი, გულზე ჯვარედინად ხელებდაკრეფილი, მხრებით კედელს მიყრდნობილი, აწეული პროფილით, როგორც ძველი მარმარილოს ქანდაკი, გაქვავებული იდგა... უცხო მამაკაცი არ წავიდა შესაკამათებლად. მკაფიო ხმით ადგილიდან იქუხა, მისი პროფილივით მტკიცედ გამოძერწილი სიტყვებით“ (ავალიანი 2005: 21).

1909 წელს „დროების“ ფურცლებზე ლიტერატურული პაექრობა გაიმართა, რომელშიც მონაწილეობდნენ: არჩილ ჯორჯაძე, გრიგოლ რობაქიძე და დიმიტრი უზნაძე. პაექრობის მიზეზი გახდა რობაქიძის საჯარო ლექცია „სულიერი დრამა ნიკოლოზ ბარათაშვილისა“, რომელიც ლექტორმა თავდაპირველად თბილისის ქართულ თეატრში წაიკითხა. „დროებას“ 1909 წლის 14 ოქტომბერს ამ ლექციის პროგრამა, ანუ „თეზისები“ დაუბეჭდავს: „შესავალი. ორი სახის მხატვარი: ერთი, რომელიც იქცევა სხვადასხვა სახედ, რომ მათში ცხოველყოს საკუთარი სახე; მეორე, რომელიც ხსნის

საკუთარ სახეს, რომ აქციოს იგი სხვადასხვა სახედ. პარალელი: შექსპირი და ბაირონი. ბარათაშვილი მეორე სახის მგოსანთა ჯგუფს ეკუთვნის. მისი მხატვრული ნაკვეთი მისი სულიერი განცდის ნაკვეთია: მისი პოეტური შემოქმედება მისი სულიერი დრამაა“. ამ მოკლე ჩანაწერშიც აშკარად ჩანს რობაქიძის მოხსენების მასშტაბურობა და ნოვაციები (აღსანიშნავია, რომ თვით ლექციის ტექსტი დღემდე უცნობია).

გრიგოლ რობაქიძის ლექციას ნიკოლოზ ბარათაშვილზე გამოეხმაურა არჩილ ჯორჯაძე (იხ. მისი „პოეზიის სამფლობელოში. გ. რობაქიძის ლექციის გამო“ – „დროება“, 1909, № 239). რობაქიძემ მას მალე უპასუხა და გაზეთის მომდევნო ნომერში დაბეჭდა „მცირე განმარტება არჩ. ჯორჯაძის წერილის გამო“. ამას მოჰყვა ჯორჯაძის „მცირე განმარტების განმარტება. კიდეც გრ. რობაქიძეს“ („დროება“, № 247), აგრეთვე, ლაიფციგის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულის, 23 წლის დიმიტრი უზნაძის ვრცელი წერილი („დროება“, № 252, 253). პაექრობა დასრულდა გრიგოლ რობაქიძის წერილით „შემოქმედი და გარემო (კიდეც ჩემი ლექციის გამო)“ („დროება“, № 257). ამის შემდეგ კამათი აღარ გაგრძელებულა.

საპასუხო წერილში „მცირე განმარტება არჩილ ჯორჯაძის წერილის გამო“ გრიგოლ რობაქიძე წერს: „მგოსანი და ეროვნული სხეული ორგანულად არიან ერთი მეორესთან დაკავშირებულნი... მისი შემოქმედება ორი თვალსაზრისით უნდა იხილებოდეს: აბსოლუტური და ისტორიული... ამნაირადვე შეგვიძლია განვიხილოთ ბარათაშვილიც“.

უნდა აღინიშნოს, რომ არჩილ ჯორჯაძე გრიგოლ რობაქიძეს დადებითად ახასიათებდა: „ადამიანი, ნიჭით დაჯილდოებული, – ამასთან, იმგვარი ტიპისა, რომელიც დღემდე გამოუცნობელი რჩება ქართველ საზოგადოებისათვის, გამოუცნობელი მისტიკურ ფილოსოფიის წყალობით, რომელსაც აღიარებს იგი და რომელიც ჩვენი საზოგადოებისათვის სრულიად ახალ და თითქმის უცნობ იდეურ მოვლენად ჩაითვლება“.

საღიგობო მოღვაწეობა რობაქიძემ 1931 წლამდე, გერმანიაში ემიგრირებამდე, გააგრძელა. ის მწერალთა კავშირთან არსებული ე.წ. „ხელოვანთა აკადემიის“ ლექტორი და დასავლურ ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა აქტიური პროპაგანდისტი იყო (ავალიანი 2005: 32).

## მწერალი – ლიტერატურის თეორეტიკოსი

გრიგოლ რობაქიძის პუბლიცისტური მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი მხატვრული შემოქმედების თეორიული საკითხების კვლევას, სხვადასხვა ეპოქის მწერლობის პრობლემატიკის შესწავლას ეძღვნება. ამ თემატიკას თეორეტიკოსი კომპლექსურად, მრავალმხრივ, ხშირად ფილოსოფიურ ქრილში განიხილავს, რისი დადასტურებაა თხზულებები: „შემოქმედი და გარემო“, „ერის სული და შემოქმედება“, „ხელოვნება და სინამდვილე“ (ქართულ ენაზე), „შემოქმედების შესახებ“, „შემოქმედების ორი გზის შესახებ“ (რუსულ ენაზე) და სხვები.

1922 წელს გაზეთ „ბარრიკადში“ (№7) რობაქიძემ დაბეჭდა ესე „იმპრესსიონიზმი (შპენგლერის შეხედულება)“, სადაც გაანალიზებულია ერთ-ერთი მონაკვეთი ცნობილი თხზულებიდან „დალუჟვა დასავლეთისა“. ავტორის აზრით, „იმპრესსიონიზმმა ამოსწერა თავისი თავი“, თუმცა „თანამედროვე ხელოვნების რკალი იმპრესსიონიზმია“, სხვა კი ჯერ კიდევ არ ჩანს. თავის მხრივ, „იმპრესსიონიზმი არის – მობრუნება ევკლიდური მსოფლიო გზნების. იგი ეძებს თავის თავს მასში, რომ დასცილდეს, რაც შეიძლება, პლასტიურ თქმას და მიუახლოვდეს თქმას მუსიკალურს“. ამასთან, „იმპრესსიონიზმი უსხეულო ვრცეულობაა“. ესეს ბოლო ნაწილში აღნიშნულია, რომ იმპრესსიონიზმის დახასიათებისას შპენგლერი მხოლოდ მუსიკასა და პლასტიკას ეხება. რობაქიძის აზრით, „საჭირო იყო სხვა ხელოვნების განხილვაც“.

ორიოდე წლის შემდეგ, 1924 წელს, ჟურნალ „კავკასიონში“ (№1-2) გრიგოლ რობაქიძემ გამოაქვეყნა ესე „ექსპრესსიონიზმი“ (მისი მეორე პუბლიკაცია მცირე ცვლილებებით იხ. ჟურნალში „ბედი ქართლისა“, 1950 წ., №8). ტექსტის დასაწყისში ავტორი განიხილავს სამ ფორმულას: საგანი ასახულია ისე, „როგორც არსებობს თვითონ“ (ნატურალიზმი); „მე მსურს ავსახო საგანი ისე, როგორც ჩემს შთაბეჭდილებაშია ახატული. არა საგანი თვითონ, არამედ ჩემი შთაბეჭდილება“ (იმპრესიონიზმი); მესამე შემთხვევაში საგანი გადმოცემულია იმგვარად, როგორც „არის იგი გარდაქმნილი ჩემს სულში“ (ექსპრესიონიზმი).

რობაქიძის ესეში განხილულია ექსპრესიონიზმის მიმართება ნატურალიზმთან და იმპრესიონიზმთან: „ექსპრესიონიზმში კაცი აღებულია თავის თავად: ყოველი გარე. კოსმოსსა და კაცს შორის

აღარ არის არავითარი ზღვარი ან ზღუდე. ატომიზმი განცდების უარყოფილია. არის მხოლოდ ერთი გრძნობა: კოსმიური გრძნობა“. რობაქიძის დაკვირვებით, პოეზიაში ექსპრესიონიზმი ვერ შეედრება სიმბოლიზმს, თუმცა, მისი აზრით, „დრამაში კი მისი გამარჯვება დიდია“.

თავის წერილებსა და ესეებში თხუთმეტსაუკუნოვან ქართულ მწერლობას თეორეტიკოსი ორიგინალურად იკვლევს. „წამებაჲ ნმიდისა შუშანიკისი“ მისთვის ნამდვილი „წყაროსთვალაია“; „აქ არის მოცემული ქართული სიტყვა თავიდან ბოლომდე რასსიული დანმინდით“ („ქართული პროზისათვის“, 1922). რობაქიძის შეფასებით, მეთე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული მწერლობა „მონუმენტალურ ფორმებს“ აღწევს. „ცხოვრება ნმიდისა გრიგოლ ხანძთელისა“ მწერლისთვის „თაურია ქართული სიტყვის გენიისა“, თხზულების „სიტყვა სადა და შემცველი. თქმა სუფთა და დამტვენელი. ხაზი თითქმის მათემატიური. ფრაზა მოქნეული და მოზომილი... აი, ქართული სტილის ხერხემალი“.

შოთა რუსთაველის მსოფლიო მნიშვნელობაზე დაწერილ თხზულებაში მწერალი დიდი პოეტის შემოქმედებით ინდივიდუალობას ლაკონურად ახასიათებს: „თავისებურია მისი ათვისება სამყაროსი სიყვარულის ფენომენზე. სხვავებულია მისი შეგზნება მეგობრობისა სიყვარულის ხვეულებში. ახალია სიცოცხლის რიტმი, მის მიერ ათვისებული და სხვაა მისი ასახვა ხსენებული რიტმის ტემპისა“. გენიალური მგოსნის პორტრეტი რობაქიძეს ამგვარად წარმოუდგება: „ნათელი პროფილი: მესხური რიტმით გამართული, – ნელი, როგორც დიდი შუადლე აღმოსავალის, – გონიერი ფრიად: ჰელენთა ცოდნით ამახვილებული... სიყვარულით დადაღული პოეტი ჯვარს ეტრფის: ალბად ჯვარცმისათვის“.

წერილი „რუსთაველის მსოფლიო მზერა“ (1920) რობაქიძის იმდროინდელ მსოფლგანცდას გადმოსცემს: „რუსთაველი აღმოსავლეთის შვილია. ცხადია, მისი არტისტიული ტემპერამენტი არის აღმოსავლური, მისი ნება დიდი შუადლით არის მოდუნებული“. თუმცა იქვე მითითებულია, რომ „მსოფლიო მზერით რუსთაველი არა თუ ისლამურ ფატუმს, თვითონ აღმოსავლეთსაც გვერდს უხვევს“.

თავის თეორიულ ოპუსებში გრიგოლ რობაქიძე სიღრმისეულად გაიაზრებს ქართული სიტყვიერების შემდეგი პერიოდის

სიძნელეებს: „მონღოლების შემოსევამ გასტეხა საქართველოს ხერხემალი. გამწარდა პსიხიკა... სიტყვა დაავადდა. დაუძღურდა. სინტაქსი შეიცვალა ძირეულად: რასსიული სინმიზის მაგიერ ათასნაირი „ნალეკი“. სიტყვამ დაჰკარგა თავისთავადობა: გაირღვა. აქედან: დუალიზმი (დუალიზმი სიტყვის), ანუ სიტყვის გაბითურება“. რობაქიძის აზრით, ასეთ ვითარებაში განსაკუთრებული იყო სულხან-საბას ღვანლი: „განახლების ხანაში“... მისი „სიბრძნე სიცრუისა“ წელში გამართვაა ქართული სიტყვის“.

რობაქიძის ესე „ბესიკი“ ნიჭიერი პოეტის შემოქმედებით ინდივიდუალობას აფასებს: „ბესიკმა იცის მუსიკალი ნაკადი ლექსის რიტმში. მანვე იცის პლასტიური ჭედა მგოსნური ხატის.. მან განავითარა ლექსის მრავალი სატეხნიკო ხერხი, რაიც ერთი საუკუნის შემდგომ მხოლოდ ფრანგ სიმბოლისტებმა აიყვანეს პრინციპად. ამ მხრით ბესიკი ფენომენია ნამდვილი“.

ბესიკ გაბაშვილის მემკვიდრედ გრიგოლ რობაქიძე ალექსანდრე ჭავჭავაძეს ასახელებს და მას ქართული პოეზიის დენდს უწოდებს. ის მისთვის პოეტი-სენსუალისტია, რომელიც მყარად დგას ხალხური პოეზიის ძირებზე. „ალექსანდრე ჭავჭავაძე არ არის მარტო აღმოსავლეთურ-სპარსული ჰანგობის მატარებელი. მან პირველმა „დასავლეთურობაც“ შეიტანა ჩვენს პოეზიაში“, – შენიშნავს ავტორი.

გრიგოლ ორბელიანისადმი მიძღვნილ ესეში ერთმანეთისაგან გამიჯნულია სარდალი და მგოსანი. ორბელიანის, როგორც პოეტის, ძლიერ მხარედ რობაქიძე რიტმის მისეულ გრძნობას მიიჩნევს, თუმცა იმასაც შენიშნავს, რომ „ეს მით უფრო საკვირველია, რომ რითმის მხრივ მასზე უღარიბესი პოეტი ძვირად თუ მოიპოვება“.

როგორც აღვნიშნეთ, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე ნაკითხული რობაქიძის ლექციის ტექსტი მიკვლეული არ არის, მისი თეზისები მხოლოდ ქართულმა პრესამ შემოგვინახა. ასევე უცნობია ილია ჭავჭავაძეზე 1908 წელს ნაკითხული მოხსენება. 1922 წელს თეორეტიკოსმა რეალისტი მწერლის სტილი ასე დაახასიათა: „ილია ჭავჭავაძის სიტყვა მსუქანია და შედედებული: მას აქვს: ჯიში, ჯილაგი, ჯავარი, ბარაქა, დოვლათი“ („ქართული პროზისათვის“).

მცირე ესეში „აკაკი და ილია“ (1908) გრიგოლ რობაქიძე ამ ორ შემოქმედს ერთმანეთს ადარებს: „აკაკი მსუბუქია, ილია – მძიმე.



აკაკი დაჰქროლავს; ილია მძლედ მიიმართვის.. აქედან გამოდის მათი პოეტური შემოქმედების განსხვავებაც, აკაკის ლექსში სიმბოლო და აზრი თითქმის ერთი და იგივეა.. ილიას ლექსი სხვაა, სიმბოლო და აზრი აქ ერთი და იგივე არიან: ფორმის შინაარსის გაყოფა აქ შესაძლებელია“.

აკაკი წერეთელს გრიგოლ რობაქიძემ რამდენიმე თხზულება უძღვნა. მათგან ყველაზე ვრცელია „აკაკის ქნარი“, რომელიც 1916 წლის თებერვალში „სახალხო გაზეთში“ დაიბეჭდა (№№ 505-506) და იმავე წელს ცალკე წიგნად გამოიცა. ავტორი ხატოვანი ფრაზებით წარმოაჩენს პოპულარული მგოსნის პორტრეტს: „ღმერთებმა მიაფრქვიეს მას სიუხვით თითქმის ყოველი: სილამაზე, გვაროვანობა, სიმდიდრე, ნიჭი... ჭეშმარიტად, იგიც იყო „საყვარელი ღმერთთა და ადამიანთა“. რობაქიძე ხაზს უსვამს აკაკის პოეტური სიტყვის მუსიკალობას, შემოქმედის ბუნებაზე მსჯელობისას კი აღნიშნავს: „აკაკის ბუნება უფრო შეუცნობელია, ვიდრე შეცნობილი, უფრო სტიქიური, ვიდრე გამიზნული“. მგოსანი მწერალს ალექსანდრ პუშკინს აგონებს. მისი თქმით, აკაკიც, პუშკინის დარად, „მქმნელია ქართული სიტყვისა“.

ვაჟა-ფშაველას ტალანტი გრიგოლ რობაქიძეს განსაკუთრებით აღაფრთოვანებს. ვაჟა მას „ქართული გენიის ნატეხად, მის უკვდავ ფრაგმენტად“ ესახება. ჯერ კიდევ 1909 წელს მწერალს ნაუკითხავს ლექცია, რომლის ნაწყვეტი გაზეთ „საქართველოში“ 1916 წლის თებერვალში დაიბეჭდა (№ 31). აქ გაანალიზებულია პოემა „გველის მჭამელი“ და ორიგინალურადაა გახსნილი მინდიას სახე: „ლოგოსი – აი, სათავე ვაჟას გენიისა. მინდია სწორედ ამ ლოგოსის ერთ-ერთი ნატეხის სხეულებაა.. მან განასხეულა თავის თავით შემოქმედი გენია ბუნებისა და იქცა თვითონ ნამდვილ გენიოსად მსოფლიურის აზრით. იგი აღარ არის ადამიანი უბრალო, იგი ზესთაადამიანია ნამდვილი, – მაგრამ არა ნიცშეს ზესთაადამიანი-ინდივიდუალისტი, არამედ რელიგიური უნივერსალისტი“.

1961 წლის მნიფობისთვის თარიღდება ჟენევაში დანერილი რობაქიძის „ვაჟას ენგადი (ბარათი სამშობლოსადმი)“, რომელიც პირველად ვაჟა-ფშაველას 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ ემიგრანტულ ჟურნალ „ბედი ქართლისაში“ დაიბეჭდა. გრიგოლ რობაქიძეს პოეტი 1908 წელს, ჟურნალ „ნიშადურის“ რედაქციაში,

ვალერიან გუნიასთან სტუმრობისას უხილავს: „ჩვენ წინ იჯდა კაცი პირვანდელი: „ურმენშ“, გერმანული სიტყვით, კაცი, რომელიც ბუნების შუაგულითდან უცქერს გარესკნელს“. ახალგაზრდა რობაქიძის გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონია, როდესაც ვაჟა-ფშაველა მას ჰეგელის ლოგიკის ერთი ხვეულის გამო შეკამათებია. „ვაჟას კულტი, უნდა ითქვას, დღითგან ჩემი ლექციისა იწყება“, – წერს იგი.

„ვაჟას ენგადში“ რობაქიძე ქართული ენის ფშავ-ხევსურულ ფშანზე მსჯელობს, რომელიც, როგორც ერთხელ მისთვის პავლე ინგოროყვას უთქვამს: „არქაული ქართულია და არა პროვინციულიზმი“. აქვე მწერალი განმარტავს: „შაირის წერისას ვაჟა ფშავ-ხევსურულს მიმართავს – ვგულისხმობ უფრო ტონალობას, ვიდრე სიტყვარს – პროზის წერისას კი ზოგად-ლიტერატურულ ქართულს“.

წერილი „ყაზბეგის საკითხი“ 1925 წლით თარიღდება. აქ გრიგოლ რობაქიძე იხსენებს ჯერ კიდევ ბავშვობისას გაგებულ ამბავს: ალექსანდრე ყაზბეგის თხზულებათა დამწერი მისი ბიძაშვილი დიმიტრი ყაზბეგიაო. ამასთან დაკავშირებით მწერალს ახსენდება ეჭვი შექსპირის ავტორობაზე. ამ საკითხზე გრიგოლ რობაქიძე არ ეთანხმება მიხეილ ზანდუკელს და მის ნაშრომს აკრიტიკებს: „ხსენებული ავტორის მსჯელობა ყოველგვარ სერიოზობის გარე დგას“, – წერს იგი და დასძენს: ამგვარი კვლევა ყაზბეგზე „საშინელ შთაბეჭდილებას ტოვებს“. რობაქიძე დანვრილებით განიხილავს მიხეილ ზანდუკელის არგუმენტებს და სრულიად აცამტკვერებს მათ.

1918 წელს რუსულენოვან ჟურნალ “ARS”-ში დაიბეჭდა „ცისფერყანწელებისადმი“ მიძღვნილი გრიგოლ რობაქიძის ვრცელი ესე „ქართული მოდერნიზმი“, რომლის დასაწყისში ავტორი შენიშნავს, რომ ამ ინოვაციორ პოეტთა წყალობით 1915 წელს „ქუთაისის დუქნები უეცრად პარიზის ლიტერატურულ კაფეებად გარდაიქმნა“.

„ცისფერყანწელების“ ტექნიკურ მეთაურად რობაქიძე პაოლო იაშვილს ასახელებს. „თავისი მგზნებარე შემოქმედებით იგი არტურ რემბოს გვაგონებს – მხატვრული ტემპერამენტით კი ის უდავოდ ბალმონტისებური სტიქიისაა“. პაოლო იაშვილის ლიტერატურულ ოსტატობას და მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას მწერალი

მოკლედ ახასიათებს: „პლანეტარული ქალურობის პოეტი... იგი – პირველი ქართველი პოეტი, რომელმაც ქართულ ლექსში შეგნებულად შემოიტანა ასონანსი... მან დაშაქრული, ზოგჯერ კი ყრუ რითმების ადგილას ჟღერად ასონანსებს მისცა გზა. როგორც ლექსის ოსტატი, ის უდავოდ არტისტია. მისი ლექსისათვის დამახასიათებელი ხაზები: ტევადობა, ელასტიურობა, თავისუფალი რიტმულობა, მუსიკალურობა“.

რობაქიძის დაკვირვებით, ხასიათით სხვაგვარი პოეტი გახლავთ ვალერიან გაფრინდაშვილი. ის „იხიბლება ყოფიერების „სარკისებური“ ალქმის საშინელებით, სადაც ყოველ საგანს თავისი ორეული აქვს და ყოველი ორეული თავის საგნობრივ სახეს ეძებს. ორეულისა და საგნის გადაკვეთის ხაზი – აი, ასტრალური ნაკადი გაფრინდაშვილის მხატვრული მსოფლშეგრძნებისა“. მეგობარ პოეტთან გრიგოლ რობაქიძეს შენიშვნაც აქვს: „გაფრინდაშვილის სისუსტე – მისი „პარნასიზმისადმი“ მიდრეკილება: ბევრი მისი მეტაფორა არსებითად რიტორიკულია, ზოგიერთი „შესაბამისობა“ კი მეტად აბსტრაქტული“.

ქართველი მოდერნისტი პოეტებიდან გრიგოლ რობაქიძე ტიცინ ტაბიძეს გამოყოფს, რომელიც, მისი თქმით, განმარტოებით დგას. „მისი შემოქმედებითი სტიქია – ეს ყოფიერების გვარისმიერი ნაკადის თავისებურად ინდივიდუალური გააზრებაა. მისთვის ეს ნაკადი არსად წყდება, ან, თუ წყდება, – მხოლოდ თვით მასზე“ (რობაქიძე 2014: 398).

ქართული მწერლობის სხვა ცნობილ წარმომადგენლებს გრიგოლ რობაქიძემ ცალკე წერილები უძღვნა. მისი თხზულება „ენაზე ნინოშვილი“ 1929 წელს ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ (№№ 11-12) დაიბეჭდა, ცალკე ბროშურად კი 1930 წელს გამოიცა. ავტორი მწერალს „გურიის მესიტყვეს“ უწოდებს. ის მისთვის „გამძაფრებული რეალისტია.. ტემპერამენტით ცხარე... ნინოშვილის სიტყვა ქეძაფია და ძმარი“.

ესე „ევდოშვილი“ 1916 წლის 8 მაისს გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ დაიბეჭდა. აქ რობაქიძე იროდიონ ევდოშვილის შემოქმედების ორ პერიოდზე საუბრობს. მისი დაკვირვებით, პირველი, სუსტი პერიოდი, სოციალური მოტივებით გამოირჩევა, „მრავალი მისი ლექსი ამ მხრით მხოლოდ გართიმული პროკლამაციაა სარევილიუციო“. რობაქიძის აზრით, იროდიონ ევდოშვილის შემოქმედების მეორე პერიოდი უფრო მდიდარი და ძლიერია.

დავით კლდიაშვილისადმი მიძღვნილი ესე ჟურნალ „ჩვენს მწერლობაში“ 1930 წლის № 3-4-ში გამოქვეყნდა. ორიგინალურია მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის რობაქიძისეული განმარტება: „დავით კლდიაშვილის ნატურალიზმი ობიექტივიზმია უფრო. სუბიექტი (ავტორი) მის ნაწერში თითქმის არ ჩანს. ობიექტი (თხრობილი) თავის თავად მეტყველებს“.

საბჭოთა მწერლების „სულის დაშლის“ თემატიკას რობაქიძემ ორი სტატია უძღვნა. „ბოლშევიზმის გავლენა სულიერ არეალში მეტად რთული მოვლენაა. იგი უფრო ატმოსფერულია, ვიდრე ფიზიურ-ხელშესახები“, – წერს ავტორი და დასძენს: „მწერლობაშიც ასე ხდება, ანუ შინაგანი ნამდვილობის დარღვევა“. ამის მაგალითად კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ სახელდება. „სულის დაშლის“ მეორე ნაწილი ეხება იმავე მწერლის ტრილოგიის პირველ წიგნს სტალინზე, რომლის ტექსტს რობაქიძე ლიტერატურულად უმნიშვნელოდ მიიჩნევს, რადგან მას, თუმცა „გულწრფელს“, აკლია „ნამდვილობა“. ამავე დროს, მწერალი დადებითად აფასებს კონსტანტინე გამსახურდიას „დავით აღმაშენებლის“ პირველ წიგნს.

გრიგოლ რობაქიძისათვის სანიმუშოა მიხეილ ჯავახიშვილის მწერლური ოსტატობა: „ჯავახიშვილს ჰქონდა დიდი ნიჭი თხრობისა.. საგანს ისე აღწერდა, რომ „გაჩვენებდა“ მას... ემარჯვებოდა ზედგამოჭრილი „ხატის“ პოვნა, სახეობითი გადმოცემისათვის მოვლენისა... დავუმატოთ ამას სიტყვის კულტი ავტორისა... იგი ჟამ-ყოველ სიტყვას ეძებდა, ახალსა და მოხდენილს“. თუმცა, რობაქიძის თქმით, „ჯაყოს ხიზნებში“ „ხელოვნება კოჭლობს“. მწერალი უპირისპირდება ემიგრაციაში გავრცელებულ შეხედულებას: ჯაყო ტიპური განსხეულებაა ბოლშევიზმისო. რობაქიძის აზრით, „ჯაყო ნადირკაცია და თანვე გაიძვერა, რომელიც სარგებლობს ბოლშევიზმის მიერ შექმნილი გარემოთი“.

ანალიტიკოსის შეფასებით, „თეთრ საყელოში“ ერთმანეთს დაპირისპირებულია ხევსურეთი და ბარი. თუმცა „მხატვრულ ზომას ვერც ამ რომანში იცავს ავტორი“. რობაქიძე კრიტიკულია მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ მიმართ, რომელიც, მისი აზრით, „სისრულით არაა გამართული“. თუმცა აქვე აღნიშნულია: „არსენა უძლვევი მკლავია ქართველი გლეხისა“. გრიგოლ რობაქიძისათვის სულისშემძვრელია ტრაგიკული ხვედრი მიხეილ

ჯავახიშვილისა, „რომელიც კიდეც ბევრს შესძენდა ქართულ ლიტერატურას“. იგი ცრემლით იგონებს მეგობარს და სხვა დახვრეტილებს.

ესე „გალაკტიონ ტაბიძე და მისი „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გალაკტიონის გარდაცვალების შემდეგ დაინერა. გრიგოლ რობაქიძე შეუშფოთებია პოეტის თვითმკვლევლობის ცნობას. „გალაკტიონი იყო თავისებური, ყოველმხრივ თავისებური უცნაურობამდე. იყო მუდამ პოეტურ ზმანებაში გადასული“, – იგონებს რობაქიძე. მას ალაფრთოვანებს გალაკტიონის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა: „როგორც ნამდვილ მგოსანს, მასაც საკუთარი მეთოდი აქვს: გალაკტიონური“, – შენიშნავს იგი. „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ გრიგოლ რობაქიძისათვის არის „ნამდვილი შედეგური. სხვა რომ არაფერი შეექმნა გალაკტიონს, ეს შაირიც საკმაო იქნებოდა, რომ იგი შესულიყო ქართულ პოეზიაში, როგორც დიდი ოსტატი“.

ღრმად განსწავლული თეორეტიკოსის მხერა მსოფლიო ლიტერატურის შედეგრებასაც სწვდება. ორიგინალური და კონცეპტუალურია რობაქიძისეული ინტენციები კლასიკოს ავტორთა შინაგანი ხატის, მწერლური ინდივიდუალობის, აღიარებულ თხზულებათა არსის გამოკვეთისათვის.

„ბარბაროსი, რომელშიც გენიოსმა გაიღვიძა“, – ასე ახასიათებს გრიგოლ რობაქიძე ლევ ტოლსტოის. „იყო ტოლსტოიში რაღაც, რაც სხვა, „ჩვეულებრივ“ გენიოსებში არ იყო. და ვფიქრობ, რომ ეს „რაღაც“ ტოლსტოის რთულ და თავისებურ „მე“-ში მდგომარეობდა“, – წერს ავტორი. მისი აზრით, ტოლსტოი, თავისი ქმნილების იმანენტურად მყოფი, ამავე დროს, მისადმი ტრანსცენდენტურია. „სწორედ ეს „ტრანსცენდენტური“ გახლავთ ის „რაღაც“, რომელიც მას ბევრი გენიოსისაგან გამოყოფს და სხვებისაგან გამორჩეულ ადგილს მიუჩენს.

ესე „დოსტოევსკი“ (1922) გამოჩენილი რუსი მწერლის ფენომენს იკვლევს: „პირველად საკვირველი ხაზი: სასტიკი რეალისტი და თან უკიდურესი ირრეალისტი. დოსტოევსკის უყვარდა თქმა: მე რეალისტი ვარ, – რეალობა თვითონ არის ფანტასტიკა... საკმაოა, მის ხელში მოხვდეს სინამდვილის უბრალო ნატეხი, რომ მისმა ხელშეხებამ უკანასკნელი ნამდვილ ფანტასმად აქციოს“, – წერს ავტორი.

ნიჭიერი მწერლის – ნიკოლაი გოგოლის – შემოქმედებით ინდივიდუალობის გასაღებს გრიგოლ რობაქიძე კუბიზმში ხედავს, რომელიც, მისი თქმით, „ტექნიკური დასრულება იმპრესიონიზმისა“. თავის მხრივ, კუბიზმი სულის ცნობილ რიტმს შეესატყვისება: „არიან შემოქმედნი, რომლებიც მინის სხეულს ვერ შეიგრძნობენ (ზოგჯერ მისადმი მართლაც ზიზღს განიცდიან): მათი ვნება ყველა სხეულისმიერის ხრწნა, დეფორმირება, სხეულის დაშლა“. გოგოლი რობაქიძისათვის ამ რანგის შემოქმედთა შორის მოიაზრება.

ანდრეი ბელის გრიგოლ რობაქიძე „სულის აპოკალიფსური რიტმის“ პოეტთა რიგებში მოიხსენიებს, რომლებიც „ახალ ცასა და ახალ მიწას“ ნატრულობენ, სამყაროს სხეულის სიყვარულით სახეცვლილების გზით.

ესე „ლერმონტოვის ნილაბი“ რუსი რომანტიკოსი პოეტის პიროვნული და შემოქმედებითი იდუმალების კვლევას ისახავს მიზნად. „ყოველგვარი მერყეობის გარეშე გამტკიცებ, – წერს რობაქიძე, – რომ ლერმონტოვის „საიდუმლო“ ლერმონტოვის „ნილაბში“ იმალება, – და იმისათვის, რომ გამოვიცნოთ ეს საიდუმლო, აუცილებელია, გავიგოთ არა ის, თუ რა იმალება ნილაბქვეშ, არამედ უმთავრესად ის, თუ რას წარმოადგენს თვით „ნილაბი“. ლერმონტოვისათვის დამახასიათებელი დუალიზმის რობაქიძისეული ახსნა ასეთია: მწერლის „მონადა“ ვერ შეიგრძნობს საკუთარ „სხეულს“: ის არ არის „ის“, არამედ ვიღაც მესამე პირია; და ამიტომ იგი დაუნდობელია „მისადმი“.

კონსტანტინე ბალმონტის პოეტური ნიჭიერება გრიგოლ რობაქიძეს ქურუმის შემოქმედებით გამჭრიახობას აგონებს. მისი აზრით, ბალმონტი, ფრანგ სიმბოლისტთა მონაფე, თავის მასწავლებლებზე უფრო შორს წავიდა.

მოდერნისტ მწერალს ხიზლავს ანა ახმატოვას გამორჩეული, ძლიერი ტალანტი, თვითმყოფადი ნიჭი. მისთვის ის არ არის პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებაში ტკივილს „მამაკაცურად“ მალავს, პირიქით, ახმატოვას თვითნაბადი ინდივიდუალიზმი ძალზე „ქალური“, ინტიმური და მოუხელთებელია.

რობაქიძის დეფინიციით, „ყველაზე ბუნდოვანი პოეტის“, პოლ ვალერის ფენომენს ქართველი მწერალი ასე ხსნის: „სიცხადის მათემატიკური სიყვარული, თუკი ის მხოლოდ შინაგან ხილვას

ეხება – ამგვარია ვალერის თვისება. იგი ეძებს შესაფერის სიტყვას, ის ამ სიტყვას სათანადო ადგილას სვამს. ამასთან, ის ეძებს ზუსტ შესატყვისობას შინაგან სიტყვასა და გარეგან სიტყვას შორის. როდესაც ეს თანხვედრა მიღწეულია, მაშინ აზრიც „თავისებურად დასრულებულია“.

რობაქიძის თეორიული განზოგადების არეალში მოხვდნენ: ოსკარ უაილდი, მორის მეტერლინკი, შტეფან ცვაიგი, ჰენრიკ იბსენი, დიმიტრი მერეჟკოვსკი, ვიარესლავ ივანოვი, ალექსანდრ ბლოკი, იგორ სევერიანინი და მრავალი სხვა ცნობილი ავტორი.

მეოცე საუკუნის ევროპულ ლიტერატურას და მის ცალკეულ წარმომადგენლებს ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძის თხზულებები: „საფრანგეთის თანადროული ლიტერატურიდან“, „ევროპის თანადროული ლიტერატურიდან“, „ფოთლები ევროპიდან“, „Pro domo sua“ (1962) და სხვ.

## **გრიგოლ რობაქიძე და ვერსიფიკაციის საკითხები**

ლექსთმცოდნეობის მრავალი პრობლემაა განხილული რობაქიძის პუბლიცისტიკაში, ესეებსა და ეპისტოლეებში. თამარ ბარბაქაძის მითითებით, ამ „საკითხებისადმი მიძღვნილი გრიგოლ რობაქიძის წერილების რიცხვი ოთხ ათეულს აჭარბებს და მეტნაკლები სისრულით წარმოგვიდგენს მეცნიერის აზრს ეროვნული ვერსიფიკაციის თაობაზე“ (ბარბაქაძე 2003: 33). ერთ-ერთი პირველი წერილი „რა არის მოდა?“ ჟურნალ „კვალში“ 1902 წელს დაიბეჭდა (№ 20), 1910 წელს ჟურნალ „ფასკუნჯში“ (№ 1) გამოქვეყნდა „თარის ხმა (ლექციიდან ბარათაშვილზე)“, მაგრამ ქართული პოეზიის თავისებურებებზე ამ ტექსტებში მხოლოდ ზოგადი საუბარია.

ვერსიფიკაციის პრობლემებს მწერალი 1913 წლიდან განიხილავს „ოქროს ვერძში“ დაბეჭდილ პუბლიკაციაში „ბარათები ოქროს ვერძს“ (უნდა აღინიშნოს, რომ ქუთაისში გამომავალი პაოლო იაშვილის ჟურნალის სახელწოდება „ოქროს ვერძი“ ემთხვევა რუსი სიმბოლისტების მოსკოვური ჟურნალის დასახელებას: „ზოლოტოე რუნო“ (1906-1909). „ჩვენს უახლეს ხელოვნებას კოჭლობას შევატყობთ უთუოდ. ლექსისათვის საჭიროა მთელი კულტურა

ლექსისა. ჩვენში უმეტესი ნაწილი ვარჯიშობაა“, – შენიშნავს რობაქიძე.

პოეტური ტექსტის წერის კულტურის დახვეწის საკითხს გრიგოლ რობაქიძე 1920 წელს დაუბრუნდა წერილში „სალიტერატურო აკადემიისადმი“, სადაც მწერალი ახალი ინიციატივით გამოდის: „საჭიროა სალიტერატურო აკადემიის შექმნა... სალიტერატურო აკადემია უნდა არსებობდეს, როგორც თავისუფალი და დამოუკიდებელი ინსტიტუტი. აქ გაივლიან მხოლოდ ლიტერატურასა და პოეზიას... თვითონ ვერსიფიკაცია ისეთი დიდი დარგია, რომ თამამად შეიძლება ერთი ფაკულტეტი დაიკავოს მთელად“.

სალიტერატურო აკადემიის დაარსების ეს კონცეფცია გაიზიარა ტიცინ ტაბიძემ, რომელმაც საზოგადოებას აუწყა: „ქართული ხელოვნების სასახლესთან ეწყობა აკადემია პოეზიის... აქ ახალგაზრდა პოეტები, რომლებიც თავიდან იწყებენ ისტორიას, შეისწავლიან პოეზიის ნამდვილ ისტორიას“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1921, № 36).

მართლაც, „ცისფერი ყანების“ ინიციატივით, თბილისში, ხელოვნების სასახლეში, „ხელოვნების აკადემია“ დაარსდა. აქ ორ თვეში 17 მოხსენება წაუკითხავთ (იხ. „ბარრიკადი“, 1922, № 4). გაზვით „ლაშარს“ 1923 წლის საახალწლო ნომერში დაბეჭდილ ქრონიკაში ჩამოუთვლია საქართველოს ახალი მწერლობის კავშირის 1923 წლის მოხსენებები. მსგავსი გაერთიანება რუსეთში ვიარესლავ ივანოვმა შექმნა და აქ 1916-1919 წლებში პოეტიკის საკითხებზე სამი გამოცემა დაიბეჭდა.

თამარ ბარბაქაძის ცნობით, ქართველ ლექსთმცოდნეთა შორის ერთ-ერთი პირველი იყო გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც ეროვნულ სამეცნიერო ტერმინოლოგიაში ტერმინი „ვერსიფიკაცია“ დაამკვიდრა (ბარბაქაძე 2003: 34). სონეტთან დაკავშირებით მწერალი იოსებ გრიშაშვილს შეკამათებია. ერთ-ერთ საღამოზე სონეტის შემოტანა საქართველოში რობაქიძეს „ცისფერყანელების“ სახელთან დაუკავშირებია. გრიშაშვილის აზრით, სონეტი ჩვენში 1910-იან წლებამდეც არსებობდა.

გრიგოლ რობაქიძის რეცეფციით, სონეტს აქვს გარესახე და შინასახე. გარესახისათვის, გარდა 14 სტრიქონის კატრენებად და ტერცენებად დაყოფისა, აუცილებელია გარითმვის ერთიანი



პრინციპის დაცვა, რასაც, მწერლის შეხედულებით, ჩვენში ხშირად არღვევენ (რობაქიძე 1999: 28). გარითმვის წესების დაცვასთან ერთად შემოქმედი სონეტში რითმის კეთილხმოვნებასაც მოითხოვს, რადგან სონეტი (სონარე) მღერას ნიშნავსო. ამასთან, ქართული სონეტისათვის რობაქიძეს სავალდებულოდ მიაჩნია საზომის განსაზღვრულობა, კერძოდ, თოთხმეტმარცვლიანი ბენიკური საზომი („საქართველო“, 1918, № 221).

სონეტის დამკვიდრებას საქართველოში რობაქიძის მიერ შერჩეულმა საზომმაც შეუწყო ხელი. „მე მისთვის ვაძლევ თოთხმეტმარცვლიანი მეტრით გამართულ სონეტს უპირატესობას, რომ იგი იძლევა ქართულში ნელსა და მიძიმე რიტმს, რაც ასე ახასიათებს სონეტს (მას უნდა ჰქონდეს ლითონის სიმძიმე)“, – შენიშნავდა მწერალი 1918 წელს („საქართველო“, № 221).

ვერსიფიკაციის საკითხებს მწერალი ემიგრაციის პერიოდშიც აქტიურად იკვლევდა.

## გრიგოლ რობაქიძის პოეზია

**სონეტები.** „საუბარი გრიგოლ რობაქიძეზე დიდ პასუხისმგებლობას შეიცავს“, – წერდა პავლე ინგოროყვა 1923 წელს გაზეთ „რუბიკონში“ და მხედველობაში რობაქიძის პოეზია ჰქონდა. მწერლის პოეტური მემკვიდრეობიდან გამორჩეული მხატვრული ღირებულებისაა სონეტები, სადაც „გამოჩნდა გრიგოლ რობაქიძე, როგორც „ძველთაძველიდასავლეთელი“ (ასე უწოდებდა თავისთავს)“ (აკაკი ხინთიბიძე). ამ სონეტთა კვლევა და ანალიზი მრავალ სირთულეს უკავშირდება: მათი სიმბოლოების ენიგმურობა, ამოუცნობი ქარაგმები, აზრის სიღრმე და კონოტაციური მრავალმნიშვნელოვნება ანალიზისას პროფესიონალიზმს და ერუდიციას ითხოვს.

აკაკი ხინთიბიძის მითითებით, სონეტის აღზევება საქართველოში უკავშირდება „ცისფერყანწელების“ მოღვაწეობის პერიოდს (1916-1925), თუმცა, მეცნიერის დაკვირვებით, სონეტის ისტორიას ჩვენში უფრო შორეული ფესვები აქვს. გრიგოლ რობაქიძეს იმ იშვიათ მწერლად მიიჩნევენ, რომლის თეორიული მაქსიმები უკლებლივ არის გადატანილი მის შემოქმედებით პრაქტიკაში (რობაქიძე 1999: 41).

1999 წელს მიხეილ ქურდიანის რედაქტორობით გამოიცა რობაქიძის 13 სონეტი, რომლებიც 1916-1921 წლებით თარიღდება და ძირითადად მიძღვნილია ხასიათისაა. მათგან უძველესი უნდა იყოს „სონეტი ლოცვის“ (ყ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, № 2), „ახალ მხედართ“ – ვ. გაფრინდაშვილს, პ. იაშვილს, ტ. ტაბიძეს, გ. ტაბიძეს – რომ ეძღვნება. მისი პირველივე სტრიქონიდან იღვრება „უძირო სევდა, ნელი სევდა, ვით ძილი ქვისა“. მავედრებელი სული იშლება და უზენაესს შეჰკლავს:

უფალო, ოი, მშვიდო, ლალო, მაღალო, წყნარო,  
ჩაეშვი ჩემი სულის თასში, ვით გრილი წყარო,  
იხსნება შენთვის გული ჩემი, სათუთი, ნელი.

„ავტომედალიონი (პასუხად პაოლოს)“ (1917) „მეოცნებე ნიამორების“ 1922 წლის №7-ში დაიბეჭდა. ტექსტში იკვეთება რობაქიძის სულიერი ავტოპორტრეტის მონახაზები: „ჩემი ღერბია დიონისოს მედალიონი“, – სიამაყით წერს პოეტი და მზადაა: „ქვეყნის ბედი გადავტეხო ჩემს ხერხემალზე“. შემოქმედის ავტოპორტრეტს სრულყოფს სონეტის ენიგმური სტრიქონები:

ჰელადის შვილი ვარ ერთგული მე „ამორ ფატის“  
სავენბო სხვერპლად გამზადილი, ვით სავსე თასი...  
თასს თასზე ვამსხვრევ, რომ ავმართო კიდევ ათასი,  
თავაღებული მე სარკე ვარ ყველა თვალების  
და მასკა ჩემი არის ქერქი მხოლოდ ცვალების.

„ფრანგ პოეტს“ ბოდლერისადმი მიძღვნილი ლექსია, თუმცა ადრესატი არსადაა ნახსენები. სტრიქონებს შორის შეიცნობა „ბოროტების ყვავილების“ ავტორი, რომლის სონეტებში „გადარევა შეკრული ბოდავს“.

მეგობარი პოეტებისადმი მიძღვნილ სონეტებში მათთვის დამახასიათებელი პიროვნული და შემოქმედებითი შტრიხები იკვეთება. ერთ-ერთი ლექსის ადრესატი ვალერიან გაფრინდაშვილია, რომელსაც ესმის „მუდამ ჯადოსანი ხმა შორეული“, პაოლო იაშვილს, ასევე სიტყვის ჯადოქარს, სავენბო ცეცხლით შეუზრდია მზის თაყვანება. პაოლოს ტალანტის მასშტაბებს გადმოსცემს სონეტის სტრიქონები:

პოეზიაში შემოიჭერ, როგორც ბანდიტი,  
ერთი შეძახით შეარყიე მრავალი ტახტი,  
უდარდო ხელით მოაბნიე თვალ-მარგალიტი.

ტიციან ტაბიძის სულში კი, რობაქიძის თქმით, „ინვანი ძველ ქურუმთა ლოცვის თესლები“, გრძელდება სიზმარი მითიური ქალდეასი, ხოლო „ღამის გუბეში გაღეშილი ბნელი ქაოსი“ მასში „აპირებს მუნჯი რიტმის უხვად ამოცრას“. ტიციან ტაბიძეც დიონისოს ძმადნაფიც სიტყვის გრძნეულთა რიგებშია:

ყივილით ისვრი საიდუმლო სიტყვას საოცარს,  
არ შეგეშინდეს ძნელი ცნობის, ბავშო ტიციან:  
რომ დიონისო შენი ჩუმი ძმადნაფიცია.

ორიგინალური ექსპრესიონისტული სახისმეტყველებით გამოირჩევა გრიგოლ რობაქიძის სონეტები „აქლემი“ (1918) და „ვასაკა“ (1919). „ორივე ერთ სტილშია გადანწყვეტილი. ბუნების ეს ორი უცნაური ქმნილება – აქლემი (ქართველი კაცისათვის) და ვასაკა სიმბოლისტის მიერ ბოლომდე გამეტებული ხედვითაა დახატული“ (რობაქიძე 1999: 34). „აქლემში“ ლაკონიური, ფერადოვანი, მეტაფორული ტროპებით ცხადად წარმოჩნდება „აყუდებული, აყროყვილი, ორკუზიანი“ არსება, „ცხუნე სივრცეთა კომპარების უგვანო ბუში... გახუნებული, მაგრამ მაინც მარად მზიანი“. რობაქიძის მეორე სონეტის ვასაკა კი „უკარებელი, მიზანტროპი, ტანდაყუდრულია“, „ხავსისფერ კანზე მზის ხაოთი სქლად მონვეთილი“. სიდამპლის, შმორის, მატლის მოყვარული საზარელი არსება გასაოცრად იცვლება პანის ჟამს, „როს ნანვიმარზე მზე იშლება ნელი თაყვანით“.

„ამორძალ ლონდას“ (1920) მრავლისმთქმელი ქვესათაური ამშვენებს: „სონეტი ნაპირებგადალახული“, სადაც რიტმული სტრიქონებით გადმოცემულია „მტევანივით ტანდაყურსული“, ქერათმიანი ლონდას ურთიერთობის ეპიზოდი ალექსანდრე მაკედონელთან. თავის დამოკიდებულებას ამორძალი ქალისადმი გრიგოლ რობაქიძეც უნებლიედ ამჟღავნებს, როცა მას „ქალთა თავადს“ უწოდებს. მაკედონელთან შეხვედრის წინ „როგორც ნადირი, იმართება ის გალურსული“.

სონეტი „საქართველოს“ (1919), აკაკი ხინთიბიძის თქმით, „დანერილია დამოუკიდებელი საქართველოს მაღალი გადასახედიდან“, ლექსის დასკვნით ნაწილში კი გმირის პრობლემა იკვეთება. საოცარია პოეტის თაყვანება სამშობლოსადმი, სადაც ზეიმობს „ამაყი ნება: თავადობის და შურის კერძი. ლალი თარეში: სილამაზის ეშხით შვებული“. გრიგოლ რობაქიძეს თვალწინ წარმოუდგება „ტაძარი ოშკის: თეთრი ლოცვით ათოვლებული“. პოეტის სულს ამშვიდებს „სევდათა ვაზის ცრემლიანი მოჭრილი ლერწი და ცხელი ჯვარი: ნინოს თმებით განათებული“.

სონეტის ფინალში მხსნელის მოლოდინი ამკარაა: „და უცდის გმირი: გამთელდება ნეტავ თუ ოდეს, შენს უნდო მკერდში მისი ხმალი გადატეხილი!“

„დიდი შუადღე“ პოეტს 1918 წელს დაუწერია და, როგორც თამარ ბარბაქაძე ვარაუდობს, ის მაღარმეს „ფაენის შუადღის“ სიუჟეტითა და მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურით არის შთაგონებული“ (რობაქიძე 1999: 47). ეს სონეტი გრიგოლ რობაქიძის ყველა სხვა ლექსისაგან გამოირჩევა არქაული ლექსიკით, რომელიც აღმოსავლური სამყაროს მხატვრულ-ემოციური შეცნობის სიმბოლოდ გაიაზრება.

ორიგინალური, ექსპრესიული ხატებით და აზრობრივი თუ კონოტაციური მრავალფეროვნებითაა აღბეჭდილი გრიგოლ რობაქიძის „ორლობის ეშაფოტი“, „რთველი“, „მისტერია მზის“, „მინის სჯული“, „წმინდა ნინო“ „ქალაქი ფენომენი“, „მზის ნარქენი“, „ირრუბაქიძის ხასა“ და ქართული პოეზიის კლასიკად ქცეული მრავალი სხვა ლექსი, სადაც მოდერნისტი ავტორი ახალ, განსხვავებულ სახეობრივ-მხატვრულ დისკურსს გვთავაზობს.

გრიგოლ რობაქიძეს გერმანულენოვანი პოეტური ტექსტებიც ეკუთვნის: „Der sterbende Adler“ („მომაკვდავი არწივი“), „Trauben um Jeanne d, Arc“ („მტევანნი ჟანა დ, არკის წილ“), „Am Herd“ („ბუხართან“), „Die Schwester“ („და“), „Hymne an Orpheus“ („ჰიმნი ორფეოსისადმი“) და სხვ. რამდენიმე ლექსი პოეტს რუსულ ენაზეც შეუქმნია.

## დრამები

გრიგოლ რობაქიძე პირველი შემოქმედი იყო, ვინც საქართველოში ექსპრესიონისტული დრამის ნიმუშები შექმნა და მათში სრულიად ახალი თემატიკა შემოიტანა. „ჩემს ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „1916 წელს, როგორც სამხედრო მოხელე, სპარსეთში მოვხვდი. ეს ჩემი ცხოვრების შემობრუნების წერტილი იყო“ (რობაქიძე 2012: 231). იმდროინდელ განცდათა და შეგრძნებათა გამოსახვის ფორმად მწერალმა დრამა აირჩია. „თანამედროვე ბურჟუაზიული დრამა არ მაძლევდა პოეტური გამოსახვის საშუალებას... თავისუფალი რითმა ავირჩიე, ისეთი, როგორსაც აღმოსავლეთის მაგიურ ტექსტებში ნააწყდება კაცი, ასე შეიქმნა ჩემი „ლონდა“... ასეთივე მეთოდით ავაგე მისტერია „კარდუ“ და დრამა „ლამარა“ (რობაქიძე 2012: 233).

„ლონდას“ ქვესათაურია „დრამატული სიმფონია“. „ერთაქტიანი ლონდა, როგორც ჩანს, დაწერილია ნიცშეს ზეგავლენით, ვისაც დრამის სანყისად მიაჩნდა დიონისური დითირამები“ (ჰოიზერმანი 2006: 14). ქორო ჰიმნებს აღუვლენს ნაყოფიერების მომტან მზეს და ამის გადმოსაცემად ავტორი იყენებს გაურითმავ, თავისუფალ ლექსს, რომელიც მას მოგვიანებით ქორალების სახელწოდებითაც დაუბეჭდავს. ერთი ჩანართი სვანური მითოსიდანაა: ტყის ქალღმერთ დაღის შესახებ, საიდანაც, ჰოიზერმანის თქმით, „იზადება მოგვიანებით რომანი „ქალღმერთის ძახილი“ (ჰოიზერმანი 2006: 15). პიესის არქიტექტონიკა მუსიკალურ პრინციპებს ითვალისწინებს, რაც რომენ როლანსაც შეუნიშნავს, მას შემდეგ, რაც რობაქიძეს მისთვის 1925 წელს „ლონდასა“ და „მალშტრემის“ თარგმანები გაუგზავნია.

წიგნად გამოცემულ „ლონდაში“ (1926) პიესის შექმნის თარიღი ამგვარადაა მითითებული: „ყაზახი“ (აზერბაიჯანი), ივლისის 25-26-27. ხილვა: ჰამადანი – ზაფხული 1917. ამას უნდა დაემატოს წელი 1919. ეს ნიშნავს, რომ პიესა მეტად რთულ ისტორიულ მონაკვეთში შეიქმნა. ამას მწერლის პირადი ტრაგედიაც დაემატა, მან დაკარგა მცირეწლოვანი შვილი: ალკა. ტიცვიან ტაბიძე 1923 წელს წერდა: „ამ პიესის შესახებ ის ვიცი, რომ იგი გრიგოლ რობაქიძისათვის ალკას სანაცვლოა“.

ლონდასა და თამაზის სამსხვერპლო სიკვდილში თომას ჰოიზერმანი რობაქიძისა და საქართველოსათვის ძალზე ორგანულ, ნიცმესეულ „ბედისწერის სიყვარულს“ („Amor fati“) ხედავს.

1921-1922 წლებში რუსულად გადათარგმნილი „ლონდა“ სცენაზე ორჯერ დაუდგამთ, ხოლო 1923 წელს მისი პრემიერა ქართულ სცენაზეც შემდგარა. „დღესაც უცნობია, მარჯანიშვილმა დადგა თუ არა იგი“ (ჰოიზერმანი 2006: 18). თვით კოტე მარჯანიშვილს პიესისათვის უძღვნია ვრცელი წერილი „შვილები მზისა და მზის ქურუმი“, სადაც წერს: „ლონდა არის ნამდვილი დაბრუნება მზესთან.. ეს არის ნამდვილი მისტერია მზისა. თვით არქიტექტონიკა პიესისა არის მზიური“ (ჰოიზერმანი 2006: 19).

1919 წელს გრიგოლ რობაქიძეს უთარგმნია ოსკარ უაილდის „სალომეა“, დაინტერესებულა ექსპრესიონიზმით, 1922 წელს კი თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში მას ნაუკითხავს მოხსენება „თეატრი, როგორც რიტმი“.

„ლონდას“ დადგამდე, 1923 წელს, რობაქიძეს დაუწერია ორი დრამა, რომელთაგან მხოლოდ ნაწყვეტებია შემორჩენილი. 1921 წლის 6 მაისს ტიცციან ტაბიძე წერდა: „გრიგოლ რობაქიძე ამზადებს ახალ მისტერიას – „ჯვარი ვაზისა“. 1922 წელს ამ მისტერიიდან დაიბეჭდა ქორალი „მინის სჯული“, რომელიც ხატავს შემოდგომის სალამოს სოფლად. 1923 წელს შეიქმნა ცნობილი ლექსი „წმინდა ნინოს“, ამავე წელს რობაქიძეს დაუწერია ტრაგედია სამ მოქმედებად „კარდუ“. ეს მხატვრული მასალა „გველის პერანგშიც“ გვხვდება, ირუბაქიძის გენეალოგიის ამსახველ ნაწილში.

„კარდუს“ მეორე აქტის ერთი ნაწყვეტი „კენტავრების“ სათაურით ჟურნალ „კავკასიონში“ 1924 წელს გამოქვეყნდა. საბჭოთა საქართველოში „კარდუს“ ვერ დაბეჭდავდნენ, ვერც სცენაზე წარმოადგენდნენ. 1949 წელს რობაქიძე იგონებდა: „კარდუს“ ხელნაწერი საქართველოში დამრჩაო. ეს ტექსტი დღემდე უცნობია. ამავე მასალას მწერალი დაუბრუნდა რომანში „მცველნი გრალისა“ (ჰოიზერმანი 2006: 24-25).

„კარდუ“ მე-13 საუკუნის საქართველოს, მონღოლთა შემოსევის პერიოდს, ეძღვნება. კენტავრის სიმბოლიკა ხშირადაა გამოყენებული გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგიაში, როგორც მინისა და პირველყოფილის, ველურობის სიმბოლო. ამ ნაწყვეტში გმირები თავიანთ ვაჟკაცობაზე ჰყვებიან. ამბის გადმოცემისას

იკვეთება რობაქიძისეული რიტმული პროზის სპეციფიკური ნიშნები: მოკლე, სხარტი ფრაზეოლოგია, მთავარი აზრის მინიშნება და შინაგანი ექსპრესია (ცხადაძე 2003: 95).

1923 წელს გრიგოლ რობაქიძემ შექმნა ფანტასმაგორია „მალშტრემ“, რომლის ჩანასახი ჩანს იმავე წელს დაწერილ, აპოკალიფსური განწყობის ლექსში „ქალაქი ფენომენი“. „აქ მეტაფორებად ჩასმული ფილოსოფიური ცნებები მოგვიანებით კვლავ გვხვდება ესეთა კრებულში – „დემონი და მითოსი“ – მათს პირვანდელ სტიქიაში, რეფლექსიაში“ (ჭოიზერმანი 2006: 28).

პიესა „მალშტრემის“ განმარტებაში მწერალი დრამის შექმნის დეტალებს გვაცნობს. „მისი პირვანდელი წვეთი ტაციტუსის „ქრონიკიდან არის ნაგზნობი“, – აცხადებს იგი. ეს გახლავთ ტრაგიკული ისტორია იბერიის მეფისნულის – რადამისტისა და მისი ფეხმძიმე მეუღლის – ზენობიასი, რომელთაც სომხეთის ხელისუფალნი სდევნიან. ცნობილმა კომპოზიტორმა ჰენდელმა ეს მასალა გამოიყენა ოპერაში „რადამისტი“, ხოლო რობაქიძისათვის ლეგენდა Amor fati-ის განსახიერებად იქცა. მისი თქმით, „ძვირად მოუხდენია ჩემზე სხვა რომელიმე ამბავს ასეთი დიდი შთაბეჭდილება“ (რობაქიძე 2003: 269).

მწერალი დრამის ქვეტექსტებს თავადვე განმარტავს. მისი შენიშვნით, პირველი კამარაში („ფენომენოლოგია“) „არის მოცემული ევროპის კულტურა, ქალაქის ფონზე. მინა არ სჩანს: მხოლოდ რკინა და ასფალტი“. მეორეში („ამორ ფატი“) კი, პირიქით, „მოცემულია მინა, ეტნოგრაფიის გარეშე“. მესამე კამარა – „კენტავრები“ – „იგივე ბუნებაა, თავისი მკერდით და სუნთქვით“, მეოთხე კამარის არსი ასეა ახსნილი: „უმინო და უბედო კულტურას არა აქვს ეროსი. მისი სიყვარული პერიფერიას ვერ სცილდება და არის მხოლოდ ძალადობა“. მეხუთე კამარა ისევ „ეფემერაა, მაგრამ უფრო საშინელი: უბინო და უბედო კულტურაში ყველაფერი თავდება აბსურდით“. ამის განსახიერებას მწერალი მისი დროის ევროპის დადაისტებში ხედავს. „რაციოს“ ყოველი ხვეული აქ იღებს აბსურდულ მიმართებას: ქვეყანას აბითურებენ და თვითონვე ბითურდებიან“.

ფანტასმაგორია „მალშტრემ“ გრიგოლ რობაქიძის სხვა დრამებისაგან თემატურად განსხვავდება. იგი XX საუკუნის 10-იანი წლების ეპოქას ასახავს და, საერთოდ, ცივილიზაციის არსის,

რეგრესის თემას შლის. XIX საუკუნის ევროპას რომანტიკული საბურველი შემოედარცვა. საბოლოოდ შპენგლერმა „ყველაზე ევროპული“ პარიზიც კი პროვინციულ ქალაქად წარმოადგინა და მსოფლიოს დედაქალაქად ნიუ-იორკი გამოაცხადა. ევროპული ცივილიზაციის კრიზისის მხატვრულ გააზრებას ქართველი მწერლებიც შეუერთდნენ.

1923 წლის 17-21 დეკემბერს „მალშტრემ“ ქართულ სცენაზე წარმოადგინეს კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორობით, რომელსაც მწერალმა ეს პიესა მიუძღვნა. მკვლევარი თომას ჰოიზერმანი წერს: „რა გამბედავი უნდა იყო, რომ კომუნისტური ოკუპაციის სამი წლის თავზე, კლასობრივი ბრძოლის სანაცვლოდ, სიყვარულის „პროპაგანდა“ გასწიო“ (ჰოიზერმანი 2006: 39).

1924 წელს კვლავ კოტე მარჯანიშვილის შთაგონებით გრიგოლ რობაქიძემ დაწერა გახმაურებული პიესა „ლამარა“. 1954 წლით თარიღდება სხვა ტექსტი: „ლამარა“ (მოკლე ბიოგრაფია)“, სადაც აღწერილია პიესის შექმნისა და მისი სცენაზე დადგმის გარემოებანი. თავდაპირველად მარჯანიშვილს გადაუწყვეტია, სცენაზე წარმოედგინა ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელი“ და გრიგოლ რობაქიძისათვის შეუთავაზებია: „შენ თვითონ გაშალე ეს მითიური გადმოცემა დრამად“. ასე შექმნილა სრულიად ახალი პიესა. ავტორს მისი ტექსტი წინასწარ წაუკითხავს ვუკოლ ბერიძისათვის, როგორც ხევსურულის მცოდნისათვის, რათა არ გაპარვოდა „რაიმე აბრუნდი“. ყოველი კამარის გათავების შემდეგ მეცნიერი აღტაცებით შენიშნავდა: „სიმფონიაა, სიმფონიაა“. „ლონდას“ მუსიკალურ არქიტექტურაზე“ მსგავსი აზრისა გახლდათ რომენ როლანი. „არც ერთს ჩემს ნაქმში ეს „მუსიკალური არქიტექტურა“ არაა ისეთი მძლეობით მოზმული, როგორც სწორედ „ლამარაში“. ყოველი მოქმედი პირი, მოქმედი თუ თანყოლი, შესულია აქ დრამაში, ისე, როგორც რომელიმე ინსტრუმენტი ორკესტრში“ (რობაქიძე 2003: 281).

„ლამარა“ (მოკლე ბიოგრაფია)“ პიესის მეოთხე კამარის შექმნის ისტორიასაც გვაცნობს: მის ტექსტზე მუშაობისას გარდაიცვალა „ორფეოსი ქართველთა“ – ვანო სარაჯიშვილი. „მამული გლოვამ მოიცვა. დედული აცრემლდა. დასაფლავება... მისტერიადი იქცა“, – ემოციურად იხსენებს გრიგოლ რობაქიძე. სარაჯიშვილის დაკრძალვიდან სახლში დაბრუნებულ მწერალს იმავე ღამეს



შეუქმნია „ლამარას“ მეოთხე კამარა: „ვნერდი ისე, თითქო ვილაც მიკარნახებდა. არ დაძვირებია: არც სიტყვის შენაცვლება, არც თქმის სხვაგვარი მოზმევა, შესვენებითი ნიშანიც რაა, ისიც უცვლელი დარჩა.. სამუდამოდ დადუმებულმა ორფეოსმა თუ მარგუნა ეს უნათლესი მადლი!“

გრიგოლ რობაქიძემ, კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა, რომელმაც მარჯანიშვილის ავადმყოფობის გამო თვითონ დაასრულა „ლამარას“ დადგმა, პიესის სცენაზე წარმოდგენით შეძლეს, ზუსტად მიეგნოთ ერისა და ეპოქის რიტმისათვის. „ლამარას“ შთამაგონებელი ყოფილა 1924 წლის აგვისტოს ამბოხების მარცხი, რომელიც რობაქიძისათვის ძნელად გადასატანი გახლდათ: „საშინლად ვნერვიულობდი. ავიშაღე, დავიშაღე. მოხდა ამბოხება. გათავდა. მე კი შლევად ვიქეცე: კაცს აღარ ვგავდი“ (რობაქიძე 2003: 276). „ლამარას“ პრემიერა 1926 წლის 29 იანვარს შედგა. „იგი გადაიქცა კავკასიის თვითმყოფადობის მანიფესტად საბჭოთა ძალადობის წინააღმდეგ, რომელმაც თავისი სისხლისმსმელი სახე გამოამჟღავნა იმ მასობრივი დახვრეტებით, რაც ამბოხების ჩახშობას მოჰყვა“ (ჰოიზერმანი 2006: 43). „შესაძლოა, წამებულმა ქართველმა ისეთი სიმძაფრით გაიღვიძა ჩემში, რომ ქვეშეცნეულ მოვინდომე, ლამარა უმაღლვე მიმეხალა მტარვალთათვის, ვითარ ტრაგიკული მარჯი დამარცხებულთა“, – წერს გრიგოლ რობაქიძე. მისი შეფასებით, „გაიმარჯვა თეატრმა... „ლამარათი“ მან შექმნა სრულიად ახალი სტილი, წმინდაქართული“.

კომუნისტურმა პრესამ პიესის ავტორს „ბიოლოგიურ ნაციონალიზმში“ დასდო ბრალი. დადგმები შეაჩერეს და გაჩნდა საფრთხე „ლამარას“ რეპერტუარიდან მოხსნისა. თუმცა 1930 წელს, საბჭოთა ხალხების თეატრალურ ოლიმპიადაზე, მოსკოვში „ლამარაც“ წარსდგა და დიდი წარმატებითაც. ერთ-ერთ წარმოდგენას სტალინიც დაესწრო („შეირხენ სტალინში საქართველოს ფესვები?“ – კითხულობს იმავე წერილში გრიგოლ რობაქიძე).

თვით ავტორის განმარტებით, ეს პიესა გახლავთ „აღსარება თანამემამულეთა წინაშე. „ლამარა“ მოვლენილია საქართველოს შუაგულიდგან. მე, როგორც ავტორი, მხოლოდ-და-მხოლოდ „მომყვანი“ ვარ მისი. არავის გაუკვირდეს სათაური: „ბიოგრაფია“ – „ლამარა“ ჩემთვის პიროვნული არსია“ (ცხადაძე 2003: 29).

მწერლის თანამედროვეებმა კომპრომისული უწოდეს კომუნისტურ თემატიკაზე შექმნილ გრიგოლ რობაქიძის პიესას „უდეგა“ (1929), რომელიც ე.წ. გრანდიოზულ საბჭოურ აღმშენებლობას ეხმაურება: მისი თემა კაშხლის მშენებლობაა, მთავარი იდეა კი – ხაზგასმა იმისა, რომ საბჭოთა რეალობაში ინდივიდი განწირულია, მასაში თუ არ გაითქვიფა და საერთო მიზნები არ გაითავისა. მთავარი პერსონაჟი ვამეხ მკვეთრად გამოხატული ინდივიდია, გამოირჩევა მასისაგან და ამრეზით უყურებს მას. ვამეხის დაურევებაა სწორედ მისი ახლობლების მიზანი. „პიროვნებას ლიკვიდაციის საფრთხე ემუქრება. ამ საფრთხის ჩანასახი უკვე „უდეგაში“ ჩანს“ (ცხადაძე 2003: 98). ეკა ცხადაძის აზრით, ეს თემა მწერალმა „ჩაკლულ სულში“ გაშალა. გრიგოლ რობაქიძე საბჭოთა მშენებლობას ბაბილონის გრანდიოზულ შენებას უპირისპირებს. „უდეგა“ 1920-იანი წლების დასასრულს სანდრო ახმეტელს დაუდგამს. ამ „შეკვეთილ ნაწარმოებს“ წარმატება არ მოჰყოლია.

## **გრიგოლ რობაქიძის პროზა. რომანები**

„საქართველოში ლექსის კულტურა უფროა გამახვილებული, ვიდრე კულტურა პროზის“, – აღნიშნავდა გრიგოლ რობაქიძე ესეში „ქართული პროზისათვის“ (1922). მოდერნისტული მწერლობა ერთგვარად დაუპირისპირდა ტრადიციული პროზის ტენდენციებს და ახალი, საკუთარი გზის ძიება დაიწყო. 1910-იანი წლებიდან „სტიქიურად ირღვევა პროზის ფაბულა, ნაკლები ყურადღება ექცევა პერსონაჟებისა და ხასიათების გამოკვეთას, გავრცელდა ეტიუდი და მინიატურა, ჩანახატი თუ ესკიზი“ (გომართელი 1997: 19).

ქართული მწერლობის რეფორმატორთა რიგებში რობაქიძეც იდგა. „განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრებასა და აზროვნებაში სამმა ფაქტორმა – ფრიდრიხ ნიცშეს მოძღვრებამ, სიმბოლისტთა ესთეტიზმმა და მითოსმა. ყოველივე ეს მან ქართულ სინამდვილეს მიუსადაგა, ქართულ მასალაზე გაშალა და ნაციონალური სულით ალაგსო“ (ჯალიაშვილი 2006: 5).

მიხეილ წერეთელი გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგს“, რომელიც 1925 წელს დაიწერა და 1926 წელს გამოქვეყნდა,

ქართველობის არსის გამომხატველად, ქართული რასის, ქართული ენერჯის აპოლოგიად მიიჩნევდა. ეს სრულიად ინოვაციური რომანი გოეთეს ეძღვნება – „გოეტჰეს თვალს“, რადგან მოძღვრება თაურსანყისზე – „ურფენომენზე“ – გოეთედანაა აღებული. ამგვარივე აზრისაა მწერალი კალისტრატე სალიასთან ინტერვიუშიც: „ვისაც ჰსურს კონკრეტულ წვდეს ჩემს შეხედულებას, მან უნდა მიმართოს გოეტჰეს სწავლას თაურმცენარეზე“. ამ კონცეპტის გოეთესეული რეცეფცია მისსავე „მცენარეთა მეტამორფოზებშია“ გადმოცემული: მოვლენის ასახსნელად ჩვენ უნდა ვიპოვოთ მისი პირველსახე („ურფენომენი“) – ის განსაკუთრებული, რომელიც ყოველი მოვლენის საფუძველშია და თავის თავში მოიცავს იმ საყოველთაოს, რაც ცალკეულში ვლინდება.

„გველის პერანგში“ ავტორი ხატავს პერსონაჟს (ქართველს), რომელშიც მჟღავნდება „თაურმოვლენა“, „შინა-სახე“, ქართველობის არსი. ამიტომ რომანის პერსონაჟთა მოქმედება კონკრეტული დროის ფარგლებში პირობითია. არჩიბალდ მეკეჟსა (არჩილ მაყაშვილი) და ვამეხ ლაშხში მწერალი ეძიებს „შინა-სახეს“ ქართველობისას, ზედროულ თვისებას, ისეთივე ზედროულს, როგორიც მითოსია.

„გველის პერანგს“ კონკრეტული დროის ლოკალიც აქვს: ის იწყება 1917 წლის ზაფხულში და მთავრდება 1918 წლის ზაფხულში საირმეში, მაგრამ დროის ამგვარი აღთქმა მხოლოდ რომანის რეალისტურ პლანს ეხება. „რობაქიძის მსოფლმხედველობის არეშია არა მხოლოდ ეს ერთი წელი, არამედ ათასწლეულები საკაცობრიო ისტორიისა – ებრაელთა გამოსვლა ეგვიპტიდან, ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობები, კონსტანტინოპოლის აღება. ირუბაქიძეთა საგვარეულო ისტორიის ფონზე მწერალი გვაცნობს ქართლის ცხოვრების საკვანძო ეპიზოდებს.. არჩიბალდ მეკეჟი თვალს ადევნებს არჩიბალდ მეკეჟს შორეულში“. დროის ამგვარი გააზრება სიმბოლისტური რომანისთვისაა დამახასიათებელი (გომართელი 1997: 164).

არჩიბალდს გულზე ჰკიდია მამის მედალიონი, ნაცვლად ჯვრისა. ასე რომ, მისთვის „მამა“ არის ღმერთი. ტაბა ტაბაის იდუმალი სიტყვით, მამა და შვილი ერთნი არიან, მაგრამ თან სხვა: მამა სამყაროს ხერხემალია, შვილი გადაცდენა და თავისუფლება. მამა – „მსაჯული და მწყევარი“, შვილი – „შემტევი და

უძღები“. ხოლო „უსახელო“ მამა – ეს თავად უზენაესია, სამყაროს შემოქმედი (გომართელი 1997: 173). ტაბა ტაბაი მათ შორის ხედავს სტიქიურ ჰარმონიას, რაც დაცულია აღმოსავლეთში, მაგრამ არ იცის დასავლეთმა. მამა-შვილის გათიშვა დასავლური მოვლენაა. მართალია, არჩიბალდი ევროპაში აღიზარდა (იგი ოთხი წლისა მოხვდა დასავლეთში), მაგრამ „ვერ დაითრგუნა აღმოსავლური სტიქია და იგი დაექვს დაკარგულ მამას, როგორც სამყაროს პირველსაწყისს“ (გომართელი 1997: 173).

ბერძნული მითოსის მიხედვით, ქვესკნელში ჩასული დიონისე გველად იქცევა. არჩიბალდი და ტაბა ტაბაი უყურებენ გველის კანის ცვლას, რაც იგივე სამყაროს ფერისცვალებაა. მკვდრეთით აღმდგარი დიონისე ბუნებას ამწვანებს და თავადაც სახეს იცვლის. „ისე უნდა უცქერდე საკუთარ წარსულს, როგორც გველი უცქერის საკუთარ პერანგს: გახდილს და დაგდებულს“, – ვკითხულობთ რომანში. ტაბა ტაბაის ეს ფრაზა „გველის პერანგის“ სიმბოლიკის გასაღებია (გომართელი 1997: 189).

გველის კანის გამოცვლა პიროვნების მეტამორფოზასაც უკავშირდება, პიროვნების ზეაღსვლას, მეორედ დაბადებას. ხელმეორედ შობილმა არჩიბალდ მეკემმა ემპირიული „მეს“ მიღმა თავისი ნამდვილი „მე“ უნდა იპოვოს და პოულობს კიდევ (გომართელი 1997: 190).

არჩიბალდ მეკემმა ინიციაციის გზა გაიარა, რათა არჩილ მაყაშვილად ქცეულიყო. გრიგოლ რობაქიძესთან, ისევე, როგორც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, გველი რეინკარნაციის არქეტიპული სიმბოლოა. როცა ტაბა ტაბაიმ არჩიბალდს გველის პერანგი შემოახვია, ეს მისი ხელახლა შობის, განახლების მაუნყებელიც იყო.

ეს დეტალი „გველის პერანგში“ დროის წარსულ მითოსურ აღქმაზე, მარადიული დაბრუნების იდეაზე მიგვანიშნებს. წრის ფორმის მქონე დროში წარსული მომავალია და მომავალი – წარსული. დრო რობაქიძისათვის არის „მარადი მყობადი“.

მანანა ხომერეკის აზრით, „რომანში ავტორის სათქმელი კოდირებული სახითაა წარმოდგენილი. კოდის გასაღებს კი ის საისტორიო, მისტიკურ-მითოლოგიური და ფილოსოფიური წყაროები გვანვდის, რომლებსაც რომანი ეძღვნება. პლატონი, იოანე პეტრიწი, ივანე ჯავახიშვილი, ფრიდრიხ ნიცშე, ვიაჩესლავ ივა-

ნოვი, რუდოლფ შტაინერი, ედუარდ შიურე – აი, ნაწილი იმ ავტორებისა, რომელთა ნააზრევის კვალი ამჟამად იგრძნობა „გველის პერანგში“... რომანის სიღრმისეული გააზრება წარმოუდგენელია ედუარდ შიურეს „დიად შეწირულებთან“ მისი მიმართების გარეშე“ (ხომერიკი 2010: 10).

აქ იგულისხმება ფრანგი მწერლისა და მისტიკოსის ედუარდ შიურეს თხზულება „დიადი შეწირულები. რელიგიის ეზოთერიზმის ნარკვევი“ (1889). 1914 წელს ის რუსულად გამოიცა. ხომერიკის აზრით, „გველის პერანგის“ ერთ-ერთი თავი „ჰოზარსიპჰ“ სავსებით იდენტურია შიურეს დასახელებული ნაწარმოების შესაბამისი თავისა – „მოსეს ზიარება ეგვიპტეში – მისი გაქცევა იოფორთან“ (ხომერიკი 2010: 12).

იენაში, ოიგენ დიდერიხსის გამომცემლობაში, 1928 წელს გერმანულ ენაზე გოთური შრიფტით დაიბეჭდა „გველის პერანგი“ ქვესათაურით „რომანი ქართველი ხალხისა“, შტეფან ცვაიგის შესავალი წერილით. რომანი ორიგინალში 22 თავისა და ეპილოგისაგან შედგება, მისი გერმანული თარგმანი კი – 8 თავისა და ეპილოგისაგან.

საკუთარ თხზულებათა გერმანულ ენაზე გამოცემის მიზნით 1927 წელს გრიგოლ რობაქიძე რამდენიმე თვით გერმანიაში გაემგზავრა. მისი პირადი წერილებიდან ცნობილი ხდება, რომ „გველის პერანგზე“ გამოხმაურება შტეფან ცვაიგმა დაწერა, ამავე დროს, მან რობაქიძეს ურჩია, რომ გერმანული გამოცემისათვის ტექსტი მნიშვნელოვნად შეემოკლებინა. „რა მტანჯველია – მხატვრულ ნაწარმოებს „ოპერაცია გაუკეთო!“ (რობაქიძე 2012, V: 677), – გულისტკივილით შენიშნავდა ავტორი.

1927 წლის 16 აგვისტოს გრიგოლ რობაქიძე მიხეილ ჯავახიშვილს ევროპიდან ატყობინებდა: „გველის პერანგის“ თარგმანზე ვმუშაობთ მე და მეკელანინი რამოდენიმე თვე. მალე გავათავებთ. ასათიანის თარგმანი, როგორც „სიტყვა-სიტყვითი“, კარგია, მაგრამ „ლიტერატურული“ თარგმანი ხელახალი უნდა იყოსო“ (რობაქიძე 2012, IV: 461).

შტეფან ცვაიგისადმი 1927 წლის 9 სექტემბერს მიწერილი ბარათის მიხედვით, „გველის პერანგის“ გადაკეთებაზე მწერალს 3 თვის განმავლობაში უმუშავია. 1927 წლის 3 ოქტომბრის წერილით გრიგოლ რობაქიძე მადლობას უხდის შტეფან ცვაიგს, რადგან

მისი წყალობით მას მალე მსხვილი და პატივცემული გამომცემელი მოუნახავს. ავსტრიელ მწერალს რობაქიძისათვის კვლავ დახმარების ხელი გაუწვდია და „გველის პერანგის“ გერმანული გამოცემისათვის დაუწერია „შესავალი“ („Beleitungswort“), რომელიც წინ უძღვის რომანის გერმანულ ტექსტს (გვ. I-III). აქ შტეფან ცვაიგი გულისტკივილს გამოთქვამს იმის გამო, რომ გათანაბრების სტადიაში მყოფ ევროპულ და, საერთოდ, ცივილიზებულ მსოფლიოში იკარგება ზნე-ჩვეულებები, ხალხური ტრადიციები, ეროვნული ცეკვები და სხვ. ევროპის ნაციონალიზაციის პროცესში ადამიანი თავის თავს ვეღარ პოულობს. ავსტრიელი მწერალი მიესალმება ჰორიზონტზე ახალი ერის – ქართველთა გამოჩენას. ის მოხიბლულია „გველის პერანგით“, ამ არაჩვეულებრივი, ლიტერატურის არცერთ კატეგორიას მიკუთვნებელი ნიგნით, „რომელიც წარმატებით ადასტურებს მითოსის შემოქმედებით სიცოცხლისუნარიანობას“.

1927 წელს, გერმანიაში ყოფნისას, გრიგოლ რობაქიძემ „ფალესტრას“ წერა დაიწყო. თავდაპირველად რომანს სხვა სათაური ჰქონდა. „კავალა“ მანდ უნდა განვაგრძო (ორი-სამი თავი მაქვს მზად)“ (რობაქიძე 2012, IV: 461), – ატყობინებდა მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილს. რომანის დასაწყისი 1928 წელს ჟურნალ „ჩვენს მწერლობაში“ დაიბეჭდა. ეს დაუმთავრებელი რომანი ქართული მოდერნისტული პროზის საუკეთესო ნიმუშია, მასში გრიგოლ რობაქიძე, როგორც მოდერნისტი ავტორი, მხატვრული გამომსახველობის ახალ სიმაღლეებს აღწევს.

კინორეჟისორი ადოლფ უნგარი ამორძალთა დედოფლის, ფალესტრას როლის შემსრულებელს ეძებს და კავალას გაცნობას ცდილობს. „სამასკო ბალზე“ მის მაგიერ ჟანეტ გამოცხადდება. რობაქიძის აზრით, ნიღბის საშუალებით ვეზიარებით მას, ვის ნიღბსაც ვიფარებთ. ჟანეტ ეზიარა კავალას, ვისი „სახეც“ აიფარა. იგი სხვად იქცა, რითაც დიონისეს კულტის მთავარი მოთხოვნა შეასრულა. რომანში ექსპრესიული მონახაზებით წარმოჩნდება ულამაზესი, ძლიერი ქალის, ამორძალური სულისკვეთების კავალლას ხატი.

მკვლევარი ლეილა თეთრუაშვილი ხაზს უსვამს „ფალესტრას“ კავშირს ჰაინრიხ ფონ კლაისტის „პენტეზილიასთან“: „ფალესტრაში“ პირდაპირ ძვეს კლაისტის გმირი ქალის პენტეზილიას

„კოდი“ და იგი წოდებულია „ამორძალთა საიდუმლოდ“ (თეთრუ-  
აშვილი 2003: 39). აქვე მითითებულია, რომ „ამორძალური ბუ-  
ნების არქეტიპი ოსკარ უაილდის, დოსტოვესკის, კნუტ ჰამსუნის  
ქალებშია განსხეულებული“.

1931 წლის მარტში, საქართველოდან გამგზავრებისას, გრი-  
გოლ რობაქიძეს თან წაუღია რომანი „მეგი“, რომელიც, მისი  
გერმანულად თარგმნის გაადვილების მიზნით, ავტორს რუსუ-  
ლად დაუნერია. ეს ინფორმაცია ჰანს-ჰასო ფონ ველთჰაიმისადმი  
მიწერილ რობაქიძის ბრათს შემოუნახავს. რომანის თავდაპირ-  
ველი სათაური „მედეას ნაწნავები“ იყო. საბოლოოდ რომანი  
სათაურით „მეგი, ქართველი გოგონა“ 1932 წელს ტიუბინგენში,  
რაინერ ვუნდერლიხის გამომცემლობაში დაიბეჭდა. იგი გერმა-  
ნულად მწერლის მეგობარს, რაინჰოლდ ჩაკერტს საქართველო-  
შივე უთარგმნია (რ. ჩაკერტის ტრაგიკული ისტორია და მისი რო-  
ბაქიძესთან ურთიერთობის დეტალები ამ ბოლო ხანებში გახდა  
ცნობილი (იხ. მ. კვატაია. „ჩემი მეგობარი რაინჰოლდ ჩაკერტი“...  
– „ლიტერატურული ძიებანი“, 2015, გვ. 274-287). საქართვე-  
ლოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივში ინახება სისხლის  
სამართლის საქმეები, საიდანაც ირკვევა, რომ 1935 წელს ჩაკერტი  
სხვებთან ერთად ნაცისტებთან კავშირის ბრალდებით დააპატიმ-  
რეს და 1936 წელს დახვრიტეს.

„მეგის“ იტალიური თარგმანი 1934 წელს მილანში გამოქვეყ-  
ნდა. მოგვიანებით რომანი ფრანგულადაც დაიბეჭდა საფრანგე-  
თის აკადემიის აკადემიკოსის მარსელ ბრიონის წინასიტყვა-  
ობით. თვით გრიგოლ რობაქიძის განმარტებით, „რომანი „მეგი“  
ერთგვარი ცდაა რეალურ ქალწულში კოლხეთის მითიური ქალის  
განცხოველებისა: მედეასი“. მართლაც, რომანი მედეას ცნობილი  
მითის რეინტერპრეტირების ავტორისეული მცდელობაა. მასში  
ერთმანეთს რამდენიმე პლანი ენაცვლება: ლეგენდარული კოლ-  
ხი ასულის არქეტიპი ახალი დროის მეგრელი გოგონას სახეშია  
განსხეულებული. ამასთან, გრიგოლ რობაქიძე ანტიკური მითის  
საკუთარ, ორიგინალურ მხატვრულ გააზრებას გვთავაზობს.  
„მეგი, ქართველი გოგონა“ ეძღვნება შტეფან ცვაიგს: „პოეტს,  
ადამიანს“.

1932 წელს გერმანიის გამომცემლობა „ინზელში“ გრიგოლ რო-  
ბაქიძის „კავკასიური ნოველები“ დაიბეჭდა (წიგნი მეორედ 1979

ნელს გამომცემლობა „ზურკამპა“ გამოსცა). წინათქმაში მწერალი უცხოელ მკითხველს აცნობს საქართველოს, მისი ისტორიის მონაკვეთებს, მითებს, ლეგენდებს, კავკასიურ ტრადიციებს. „იმამ შამილის“ ტექსტს რობაქიძე ამგვარად განმარტავს: „მასში ვეცადე, სახელგანთქმული მთის ბელადის პიროვნებით ის ვაჟკაცური სული წარმომეჩინა, რითაც სრულიად კავკასიელთა ხასიათია აღბეჭდილი, რომლის კლდეებზეც, ლეგენდის თანახმად, პრომეთე მიაჯაჭვეს“.

1932 წელს ჟურნალ „მნათობში“ (№10-12), დაიბეჭდა რეცენზია „გრიგოლ რობაქიძის წიგნები გერმანულ ენაზე“, რომელიც გერმანიაში გამოცემულ „კავკასიურ ნოველებსა“ და „მეგის“ ეძღვნება. „გრიგოლ რობაქიძეს გერმანიაში სათანადო ყურადღება მიუპყრია“, – წერს პუბლიკაციის ავტორი. წერილში ჩართულია რაინერ ფუნდერლიხის გამომცემლობის უახლეს წიგნთა კატალოგის ანოტაცია რომანზე „მეგი, ქართველი გოგონა“: „ეს წიგნი თავის ფესვებით კავკასიაშია აღმოცენებული და, შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ჭეშმარიტად დიდი პოეტური ნაწარმოებია! ძველი კოლხეთის ჰაერი მოჰქრის კაცობრიობის პირველყოფილ თქმულებიდან... კაცობრიობის გაზაფხული მოჰქრის ამ წიგნიდან“. წერილის ბოლოს დაპირებაა: „ჩვენი ჟურნალის მორიგ ნომერში მოთავსებული იქნება რეცენზიები გრ. რობაქიძის ახალ წიგნებზე“. მალე საქართველოში ამგვარი გამოხმაურებების პუბლიკაცია შეუძლებელი გახდა.

1933 წელს იენაში ოიგენ დიდერიხსის გამომცემლობამ გერმანულ ენაზე დაბეჭდა გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სული“, რომლის ტექსტს ერთვის ავტორისეული „ბოლოსიტყვაობა“: „ეს წიგნი, რომელსაც ტყუილად როდი ეწოდება „ჩაკლული სული“, ცდილობს, მხატვრულად წარმოაჩინოს ბოლშევიზმის ქვეყნეულური გამხრწნელი ძალა მის ატმოსფერულ ზემოქმედებაში. წიგნი 1932 წლის მიწურულს დაიწერა... ძალზე ძლიერი გამოხმაურება ჰპოვა ნაწარმოებმა გერმანიაში და სხვაგანაც. შეიქმნა მთელი რიგი ნაშრომები მის შესახებ“.

გრიგოლ რობაქიძემ ვერ მიიღო ბოლშევიზმი, რადგან, მისი თქმით, იგი „ხრწნის შინაგან ხალხს და ამყარებს ფსევდოკულტურას“. ქართველთა კულტურა კი, „ასე ინდივიდუალური და ეგზოტიკური“.



უნივერსალური, ქართველი ერის წიალიდან უნდა აგრძელებდეს თავის ვითარებას“, – სწამს მწერალს.

შეუძლებელია ბოლშევიზმის, როგორც მოვლენის, თუ მისი ცალკეული ცნობილი წარმომადგენლის ქმედებათა არსს ბოლომდე ჩანვდე გრიგოლ რობაქიძის ნაწერების გათვალისწინების გარეშე. გერმანელი ფილოსოფოსის, ლეოპოლდ ციგლერის დაკვირვებით, „ჩაკლული სული“ და „მცველნი გრალისა“ იყო „პირველი პოლემიკა რევოლუციასთან“. ამ რომანებით „თანდათან შეიქმნა აპოთეოზი საქართველოსი“, და, რადგან „გველის პერანგი“ ამ ორი თხზულების პრელუდიაა, ციგლერის თქმით, მომავალში სამივე რომანი ერთად უნდა გამოიცეს, ვითარცა „ქართული ტრილოგია“, რომელიც, ამავე დროს, იქნებოდა საოცარი ძლევა რევოლუციისა, ესე იგი, ბოლშევიზმისა.

„ჩაკლული სული“ გაბედულად წარმოაჩინს 1930-იანი წლების საბჭოეთის წინააღმდეგობრივ ყოფას, ხელისუფლების სათავეში მოსული სატანური ძალის მმართველობის ხელშესახებ შედეგებს, ზნეობის, მორალის ფეხქვეშ გათელვის, ადამიანური საწყისის დაუნდობელი ჩაკვლის მცდელობებს. რომანი სასტიკი ეპოქის ერთგვარი მხატვრული მატიანეა. ამავე დროს, მწერალი თავისი გმირის წამებული გზის გადმოსაცემად იშთარისა და ინანას უძველეს შუამდინარულ მითს მიმართავს. „განწილული ღმერთის კვალად აღდგომის მისტერიაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მარადქალურ არსებას, რომელიც ზოგჯერ სატრფოა, ზოგჯერ – და, ზოგჯერ დედა, ხოლო ზოგჯერ – სულყველა ერთად“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 133). „ჩაკლული სულის“ მეორე თავს ავტორი ამგვარად ასათაურებს – „მარადქალური“ და ასე გვაცნობს თამაზის საყვარელ ქალს, რომელმაც სატრფო ქვესკნელიდან უნდა იხსნას.

1934 წელს იენაში, ოიგენ დიდერიხსის გამომცემლობაში, კვლავ გერმანულ ენაზე დაიბეჭდა გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ქალღმერთის ძახილი“, რომლის ქართული ორიგინალი დაკარგულად ითვლება. ქართული ტექსტის სათაური ყოფილა „დალი“. რომანის არსს ხსნის ავტორის მინაწერი: „დიდი დედა“, „მაგნა მატერ“ ცნობილია ყველგან. „დედა“: იგულისხმება ქალური თაური მსოფლიოსი. არა მგონია, რომელიმე ხალხს ეგზნოს ეს თაური ისეთი სიღრმით, როგორც ქართველებს“. მწერლის დაკვირვე-

ბით, ჩვენ, ქართველებს, სამი დედა გვყავს: წმ. ნინო, მეფე თამარი, დედოფალი ქეთევან. „თითოეული მათგანი თავისებურ ასახიერებს ქალურ თაურს“ (რობაქიძე 2013: 248).

„ქალღმერთის ძახილი“ ნადირობის ქალღმერთ დალისა და მონადირის ტრაგიკული სიყვარულის ლეგენდას აცოცხლებს, ამასთან, ახალ დროში გადმოტანილი მითი დესაკრალიზებული და დრამატულია. „რომანის კვანძი სვანთა „დალი“ არის“, – შენიშნავს ავტორი და დასძენს: ტექსტის წერისას „მეხმარებოდა სვანთა ყოფა, რომლითგანაც ეს მითოსი აღმოცენებულია: ვშლიდი ამ ყოფას, ცენდებოდა მითოსი“ (რობაქიძე 2013: 245).

ქართულ ენაზე შემორჩენილია ამ რომანის ფრაგმენტები: „ორი ფოთოლი“ და „დიდი დედა“, რომლებიც „ბედი ქართლისაში“ დაიბეჭდა. ამ პუბლიკაციის მინაწერში მითითებულია, რომ რომანი ფრანგულ ენაზე მათე კერესელიძემ თარგმნა, თუმცა თარგმანის ტექსტი დაკარგულა.

1937 წელს იენაშივე, ოიგენ დიდერისხის გამომცემლობაში, გერმანულ ენაზე დაიბეჭდა გრიგოლ რობაქიძის „მცველნი გრალისა“, რომელიც მოდერნისტული რომანის შესანიშნავი ნიმუშია. 1930-იან წლებში წმინდა გრაალის თემაზე ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ორი თხზულება შეიქმნა: ჟან კოკტოს „მრგვალი მაგიდის რაინდები“ და გრიგოლ რობაქიძის „მცველნი გრალისა“. შუა საუკუნეების ევროპაში განსაკუთრებით პოპულარული ყოფილა წმინდა გრაალის თემა. ის, როგორც სახე-სიმბოლო, „თანამედროვე რომანის მამამთავრად აღიარებული კრეტიენ დე ტრუას ფანტაზიის ნაყოფია. „პერსევალი, ანუ გრაალის ამბავი“ მისი მეხუთე რომანია, რომელიც ავტორს დაუმთავრებელი დარჩა“ (კარბელაშვილი 2003: 46). წმინდა გრაალის სახე-სიმბოლოს, როგორც იდეოლოგიურ ფენომენს, მკვლევარი მარიამ კარბელაშვილი ხედავს XII საუკუნის ქართველ მეხოტბებთან, რუსთაველთან. მეცნიერის აზრით, გრაალის თასის ანალოგი „მადლთა ბარძიშია“ (იოანე შავთელის ხოტბაში).

იგივე სახე-სიმბოლო, როგორც მსოფლმხედველობითი ფენომენი, გრიგოლ რობაქიძემაც გადაამუშავა. მისი გრაალი საქართველოს მარადიულობის სიმბოლოა, რომელსაც თავის რაინდთა ორდენი იცავს, სამშობლოს თავისუფლებისათვის თავგანწირული და თავდადებული. რობაქიძის ახლებური ინტერპრეტაციით,

„საქართველოს გული სამსხვერპლო თასია“. მ. კარბელაშვილი შენიშნავს: „უნდა ითქვას, რომ თითქმის ყველა ის მოტივი, რაც გრაალის სიმბოლიკასთან დაკავშირებით კრეტიენტან და ვოლფრამთან გვხვდება, გრიგოლ რობაქიძის მიერ ზუსტ ისტორიულ ლოკალშია მოქცეული“ (კარბელაშვილი 2003: 52). ესაა XX საუკუნის 20-იანი წლები: ბოლშევიკური რუსეთის მიერ დემოკრატიული საქართველოს წინააღმდეგ წამოწყებული აგრესიისა და ოკუპაციის პერიოდი, რასაც უსასტიკესი რეპრესიები მოჰყვა. ამიტომ რომანის ყველა პერსონაჟს კონკრეტული, ქართული საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ისტორიული პროტოტიპი ჰყავს.

რობაქიძე ქმნის „ქართული გრაალის“ მისტიკურ ისტორიას, რომლის თანახმად, გრაალის თასი საუკუნეთა განმავლობაში არგვეთის ერისთავთა საგვარეულოს ებარა. რომანში მოქმედების მიმდინარეობის ჟამს მისი მფლობელია ერისთავთა ჩამომავალი, თავადი გიორგი. ლევან ორბელს მარიამ კარბელაშვილი კრეტიენტის პერსევალის და ვოლფრამის პარციფალის ქართულ ორეულად მიიჩნევს.

### **„დემონი და მითოსი“**

1935 წელს იენაში, იოგენ დიდერიხსის გამომცემლობაში, დაიბეჭდა გრიგოლ რობაქიძის ესეების კრებული „დემონი და მითოსი“ (რობაქიძე 1935), რომელიც, ავტორის დაზუსტებით, მან გერმანულ ენაზე დაწერა. კრებულის წინასიტყვაში ვკითხულობთ: „ამ ჩანაწერებში საგნებს ჭვრეტით, ე.ი. პოეტურად შევხებით. ისინი უბრალოდ შთაბეჭდილებებია, ან სულაც ანაბეჭდები, ვიზიონების წამიერი გამოხატულებანი“ (რობაქიძე 2012ა: 5).

„დემონი და მითოსი“ ორიგინალურად გაიაზრებს მწერლის თანამედროვე მსოფლიოს გლობალურ თუ „ეტერნულ“ (ლათ. aeternus – მარადიული) პრობლემატიკას. ავტორს აფორიაქებს განსაცდელი დედამიწის დაზიანებული ეთერული სხეულისა, სადაც მის მიერ თანამედროვეობის მაგისტრალებად წოდებული ორი მიმართულება შეინიშნება: ერთის მიხედვით, დედამიწა განხიზღულია და ღვთისაგან მიტოვებული, მარადიული უარყოფილია და

ინდივიდუალური – პატივაცარილი. მეორე მიმართულებისათვის დედამიწა არის Magna Mater (დიდი დედა), ყოველი მოვლენა კი სამყაროსთან კოსმიურ კავშირში განიხილება. რობაქიძისათვის აქტუალურია თაურშიშის (პირველშიშის, სიკვდილის შიშის) და მითოსის მიმართება, იგი იკვლევს უნივერსალურ თემას: ადამიანური „მე“ – წყევლაა თუ ყოფიერების უმაღლესი საჩუქარი? შემოქმედს იტაცებს მარადიული დაბრუნების იდეა პითაგორედან ნიცშემდე, ასევე, გოეთე და თაურმცენარის იდეა, სანყისისა და თაურსანყისის დამოკიდებულება და მრავალი სხვა ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური კონცეპტი. მწერალი სიღრმისეულად გაიაზრებს დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმატიკის ასპექტებს. „დემონი და მითოსი“ მსჯელობს თანამედროვე ადამიანის ზოგად პრობლემებზე: მზით უძლური მამაკაცისა და მიწიერი ცხოვრებით დაღდასმული ქალის ურთიერთობის ტრაგედიაზე და სხვ.

კრებულის პირველი ესე „ნეფერტიტის თავია“, სადაც ეგვიპტის ლეგენდარული დედოფლის ენიგმა ცხადდება. ჰეგელის განსაზღვრებით, ეგვიპტური სახე თუ ფორმა სიმბოლო და იეროგლიფია, რომელიც თავის თავს კი არ ნიშნავს, არამედ რაღაც სხვაზე მიუთითებს. „ამიტომ ეგვიპტური ხელოვნების ნაწარმოებები, თავიანთი საიდუმლოებით მოცული სიმბოლიკით, გამოცანაა – თვით ობიექტური გამოცანა“ (ჰეგელი 1973: 416).

ნეფერტიტის ცნობილი ქანდაკების იდუმალი არსის შეცნობის მიზნით გრიგოლ რობაქიძე ხელოვნების უძველეს ნიმუშს ბერლინის მუზეუმში საათობით აკვირდება, რის შედეგად მწერალი არსებით მომენტს იხელთებს: ის ხვდება, რომ ნეფერტიტის სახეში უსახელო მოქანდაკემ, ვითარცა ჭეშმარიტმა ეგვიპტელმა, იდუმალი „კა“ გადმოსცა. რობაქიძის განმარტებით, „კა“ არსის შინაგანი სუბსტანციაა: ის სამყაროს შექმნამდე ცოცხლობს, დედამიწაზე თავის თავს განახორციელებს, სიკვდილის შემდეგ იგი სულის სფეროებში ადის. ის განუმეორებელი სახეა, ერთჯერადი, როგორც ასეთი. მასში ღვთაებრივი იხსნება... ეგვიპტელისათვის ყოველი წამი „კა“-თია გამსჭვალული. ამის გამო იგი ყოველ წამშია შეყვარებული. „ის ცდილობს, დაიჭიროს იგი და დააყოვნოს. მიწიერ ხორციელად შექმნაც მისთვის მსგავსი მარადი წამია, წარმავლობის მტვერში გაელვებული“ (რობაქიძე 2012ა: 16).

ამ თვალსაზრისით (ნამის მარადიულად ქცევა) განიხილავს მწერალი ნეფერტიტის ქანდაკებას: „ქალის გამოსახულებაში მისი წარუვალი „კა“ სუნთქავს: იგი ჭეშმარიტად ცოცხლობს, თითქმის უშუალოდ შეგრძნებადი. გაქვავებული სიმშვიდით ის ღრმადაა ჩაძირული კოსმიურ ნამში, ტკბილად და ცოტა შეფიქრიანებულად“.

ზმანებისა და ცხადის ურთიერთმიმართების მოდერნისტული პარადიგმა ცხადდება რობაქიძის ესეში „გრეტა გარბო, ვითარცა ზმანება დღევანდლობისა“. 1930-იანი წლების ჰოლივუდის კინოვარსკვლავი, ყველასაგან გამორჩეული შვედური წარმოშობის ლეგენდარული მსახიობი გრეტა გარბო მწერალს მისივე თანადროულობის საოცნებო ზმანებად ესახება. მსახიობის პიროვნების ირაციონალური სანყისი ხაზგასმულია ფრაზით: „გაქვს შეგრძნება, თითქოს ის ხორცშესხმული ნატიფი სინათლის ქსოვილია. მის მხერაში ჩრდილოეთის ციალი ბრწყინავს, არამინიერი, მაგრამ არც ციური“ (რობაქიძე 2012ა: 114). ესეში ავტორი ორიგინალურად გაიაზრებს გრეტა გარბოს ენიგმას და მკითხველს სახელგანთქმული მსახიობის პიროვნული ტრაგედიის სიღრმეებს აზიარებს.

ბოროტების ირანული ღმერთის, აპრიმანის სახე შენიშნა გრიგოლ რობაქიძემ იოსებ სტალინის პიროვნებაში. 1933 წელს გამოცემული „ჩაკლული სულის“ ერთ თავს ავტორმა „სტალინის ჰოროსკოპი“ უწოდა, 1935 წელს კი მისი შევსებული ვარიანტი მწერალმა ცალკე ესეს სახით შეიტანა კრებულში „დემონი და მითოსი“ სათაურით „სტალინი, ვითარცა არიმანული ძალმოსილება“. ესეში მწერალი „ლეგენდარული ქართველის“ (ასე უწოდებდა მას ლენინი) ფენომენს იკვლევს. რობაქიძის აზრით, სტალინში ლეგენდარული ჭარბადაა, ხოლო ქართული – მწირად, ბუნებით კი იგი ქართველის ანტიპოდი.

სტალინის პიროვნული სისასტიკის ფესვებს რობაქიძე მის მკაცრ ბავშვობაში ხედავს: „შვილი სწყევლიდა მამას, თესლს, გაბოროტებულს სძულდა თავად მზისქვეშეთი. მისთვის არ იყო სიყვარული, მისთვის მეტად არ არსებობდა სიხარული. სიცოცხლის სხეული მამისადმი აღმოუფხვრელი სიძულვილით იქნა მოწამლული.. ვისაც სიცოცხლის მადლი არა აქვს, მისი გული წმინდა გრძნობათათვის დახშულია“ (რობაქიძე 2012ა: 65), – ვკითხულობთ ესეში. სამაგიეროდ, მწერლის დაკვირვებით, იოსებ ჯულაშვილს „ბოროტმოქმედივით ნგრევა იზიდავდა, რათა თავისი გამანადგურებელი თვითნებობა გამოეცადა და გაეტარებინა“.

## „პორტრეტები“

1919 წელს ტფილისში რუსულ ენაზე ცალკე წიგნად დაიბეჭდა ესეების მცირე კრებული „პორტრეტები“, სადაც გრიგოლ რობაქიძე მთელი სისავსით წარმოჩნდა, როგორც ლიტერატურის მკვლევარი, ბრწყინვალე ესეისტი-ანალიტიკოსი, მასშტაბური, ორიგინალური ხედვის მოაზროვნე. წიგნის ეპიგრაფის მიხედვით, ეს კრებული ავტორმა რომანოვების დინასტიის შემდეგი პერიოდის განახლებულ რუსეთს მიუძღვნა, ქვეყანას, რომლის „თვალუწვდენელ სტიპეებში აპოკალიფსური ცხენების ფლოქვთა თქარათქური ისმის“.

კრებულის პირველი ესე ცნობილ რუს დეკაბრისტს და მოაზროვნეს პეტრე ჩაადაევს ეძღვნება. მრავალი წყაროს გამოყენებით ავტორი სიღრმისეულად იკვლევს ჩაადაევის ფენომენს: „ვიღაც უცხოელი რუსული გვართ: ჩაადაევი – თითქოს ფსევდონიმია: რუსს არ ჰგავს.. მსუბუქი ზიზლით დამოკიდებულება ყოველივე რუსულის მიმართ.. დიახ! ჩაადაევი ემიჯნება ყოველგვარ „რუსულს“. უფრო მეტიც: ის ემიჯნება ყოველგვარ ადამიანურს“ (რობაქიძე 2012, ბ: 4).

ავტორი ლაკონურად აყალიბებს პეტრე ჩაადაევის ნაზრევის ცენტრალურ იდეას (სიცოცხლე ღმერთში) და შენიშნავს, რომ მსოფლიოს ისტორია ღვთაებრივის პლასტიკური განხორციელებაა, ხოლო მისი კონკრეტული ხატი – ქრისტიანობა. სიცოცხლე ქრისტიანობაში – ადამიანის შინაგანი ამოცანაა. კაცობრიობა ღმერთის წიაღიდან გამოვიდა, – ის ღვთაებრივ წიაღში უნდა დაბრუნდეს. მაგრამ როგორ? – საკუთარ თავში მატერიალურ სტიქიებზე მუდმივი გამარჯვებით.

ესეში „ლერმონტოვის ნილაზი“ ექსპრესიულად იკვეთება ტრაგიკულად აღსრულებული ნიჭიერი რუსი პოეტის პიროვნული შტრიხები, ნაჩვენებია შემოქმედის წინააღმდეგობრივი ბუნება, სულიერი ხატი. ჩვენ წინაშეა ყველასაგან განდგომილი, მარტოსული, მაგრამ ამაყი ლერმონტოვი, რომლის ჭეშმარიტ სახეს იდუმალი და შეუვალი ნილაზი ფარავს. რობაქიძის აზრით, მწერლის „საიდუმლო“ მისსავე „ნილაზში“ იმალება, რომელიც, ერთი შეხედვით, შემზარავია.

ვასილი როზანოვისადმი მიძღვნილი ესე ორიგინალურად ხსნის რუსი მოაზროვნისა და ლიტერატორის ფენომენს: მრავალმხრივ

განათლებული როზანოვის შემოქმედებითი ნატურა საკუთარ თავში უჩვეულოდ ჩაღრმავებულია. აქედან: მისი სუბიექტურობა, რეალურობის გრძნობის დაკარგვამდეც კი. რობაქიძის აზრით, ამგვარ მდგომარეობაში მყოფ როზანოვს მეტაფიზიკურად ჯერ სახეც არა აქვს: მასში ინდივიდუალობა არ არის.. მაგრამ, ამავე დროს, მას ახასიათებს გენიალური ყოვლისმგრძნობელობა, ყველაფერში შემოქმედებითად შეღწევის უნარი.

„პორტრეტების“ ბოლო ესე „ანდრეი ბელი“ ცნობილი რუსი პოეტის ფენომენის კვლევას ეძღვნება. რობაქიძის თქმით, ანდრეი ბელი რუსეთის ნამდვილი წინასწარმეტყველია, რომელმაც პეტერბურგის ხატში მიწის აპოკალიფსური (და, ამასთან, დაფერფლების) გზით უარყოფა მოგვცა. „ანდრეი ბელი – აპოკალიფსისის ნამდვილი ეპილეპტიკია“, – ამგვარი შთაბეჭდილება დარჩენია გრიგოლ რობაქიძეს მწერლის ხილვისას პარიზში, 1907 წელს, მერეჟკოვსკის ლექციაზე. „მისი დაფერფილი სული არამინიერი სევდით უფრთებოდ დაქრის საკუთარ მშობლიურ გამომწვარ სივრცეებში“, – ასე აღიქვამს მწერალი ბელის პოეზიას, მის ფსევდონიმს კი ამგვარად ხსნის: „ანდრეი“ – უნებლიედ ჩნდება აზრი „პირველნოდებულობაზე“ (ანდრია პირველნოდებული); „ბელი“ – აპოკალიფსური ხატი: „ახალი სახელი, რომელიც არავინ უწყის, იმის გარდა, ვინც მას იღებს; ის სულის „თეთრ ქვაზე“ ამოტიფერული“. გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ანდრეი ბელი თავის ფსევდონიმს ამართლებს.

## **ტოტალიტარიზმის ბელადთა პორტრეტები**

„ყველა ტირანი ერთნაირია, ისინი მხოლოდ ვერაგობისა და სისასტიკის ზოგიერთი უმნიშვნელო ელფერით განსხვავდებიან. სისასტიკით ყველა ერთმანეთს ჰგავს“ (რობესპიერი). ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ტირანის, დიქტატორის თემა მარადიულია, ძალაუფლების ანატომიის კონცეპტი სხვადასხვა ეპოქაში ნაირგვარი გამოხატულებიან.

საუკუნის წინ, ღირებულებათა ტოტალური გადაფასების ჟამს, უღმრთოდ დარჩენილმა ადამიანებმა ახალი რელიგია შექმნეს, რომლის კერპებად კომუნისტთა და ფამისტთა ლიდერები იქცნენ.

მასების ამ საბედისწერო არჩევანს ცნობილი ტრაგიკული შედეგები მოჰყვა. გასულ საუკუნეში მრავალი თხზულება დაინერა, რომელთა უცვლელი პროტაგონისტები იყვნენ: ლენინი, სტალინი, ჰიტლერი, მუსოლინი. ამ არაორდინარული ბელადების ფენომენს და მათი მმართველობის შედეგებს დღესაც სწავლობენ. კაცობრიობის ბედისწერად ქცეული თანამედროვეების ენიგმის მხატვრული კვლევა გრიგოლ რობაქიძემაც სცადა, თუმცა ამ მწერლურ გამედაობას მძიმე შედეგებიც მოჰყვა: მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, ჰიტლერისა და მუსოლინისადმი მიძღვნილი ტექსტების გამო, ემიგრანტი მწერლის თხზულებათა პუბლიკაცი-აზე ევროპაში უარს აცხადებდნენ.

გრიგოლ რობაქიძის „ადოლფ ჰიტლერი, ერთი უცხოელი მწერლის თვალთ დანახული“ 1938 წელს დაინერა. სავარაუდოდ, თხზულება რობაქიძისათვის გერმანიის ოფიციალურ წრეებს უნდა დაეკვეთათ. ამ სკანდალურ ტექსტში ავტორი ადოლფ ჰიტლერის შინაგან ხატს იკვლევს. მეტიც, სურვილისა და შესაძლებლობის შემთხვევაში, დაკვირვებული მკითხველი ესეს სტრიქონებს შორის მთავარი გმირის პიროვნებიდან მომდინარე საფრთხეებსაც შენიშნავს.

„ადოლფ ჰიტლერთან“ დაკავშირებით გრიგოლ რობაქიძე მოგვიანებით წერდა: „საბჭოეთში მე მომნათლეს „ფაშისტად“. ესეც სინამდვილეს ეწინააღმდეგება. ეს წიგნი პითაგორულის გეგმებითაა აგებული. მოკლედ: იქ ნაციონალურ-სოციალისტური მსოფლხედვა სრულიად შენგრეულია შინაგან – ამავე დროს, ჰიტლერი მართებულ არეშია მოქცეული“ (რობაქიძე 1991: 3). ამ თხზულების შეფასებისას გასათვალისწინებელია მისი დაწერის თარიღი: 1938 წელი, რომელიც გერმანელი ფიურერის საიუბილეო (ორმოცდამეათე) წელიც იყო. ამ დროს მსოფლიოს ერთ ნაწილს ალაფრთოვანებდა ჰიტლერის ელვისებური სამხედრო წარმატებები, პიროვნული ნიჭი, სიძლიერე და უკომპრომისობა. ამერიკულ ჟურნალ „ტაიმსს“, თითქოსდა საბედისწერო წინასწარმეტყველებით, 1939 წლის 2 იანვარს ადოლფ ჰიტლერი დაუსახელებია 1938 „წლის ადამიანად“, რომელიც დამდეგ, 1939 წელს, ისეთ რაიმეს გააკეთებდა, რაც კაცობრიობას დიდხანს ემახსოვრებოდა.



გრიგოლ რობაქიძის „ადოლფ ჰიტლერი“ ესეისტური მანერითაა დაწერილი, რაც ავტორს შემოქმედებით თავისუფლებას ანიჭებს. თხზულების გმირის შინაგანი ბუნების, მისი Alter ego-ს შეცნობის მიზნით მწერალი აკვირდება მის ფოტოსურათებს, ათვალიერებს კინოქრონიკებს, აყურადებს მის ხმას, რის შედეგადაც ექსპრესიული მონახაზებით გამოკვეთს გერმანელთა ფიურერის სილუეტს, რომელიც საკმაოდ ბუნდოვანი, თანაც იდუმალია. „გგონია, მისი შინაგანი მზერა ობიექტივს გაურბის: საცნაური ნიშანი შორეული ჩვენებისა“, – წერს ავტორი.

გრიგოლ რობაქიძე შენიშნავს, რომ ჰიტლერის ფენომენი ლოგიკას, ანალიზს, განსჯას არ ექვემდებარება, ის უფრო ღრმაა, ირაციონალურია (გავიხსენოთ ნიცშესეული ფრაზა: ზეკაცზე მთლიანად ირაციონალური ძალები უნდა ბატონობდეს) და გერმანელთა ფიურერის პიროვნების წარმოჩენისათვის ავტორი მეტაფორულ, მითოლოგიურ თუ ფილოსოფიურ პარალელებს მიმართავს, უპირველესად კი გოეთეს თაურმცენარის (მცენარის მითიური რეალობის) ფენომენს, რომლის ანალიზის შედეგად დაასკვნის, რომ ხალხის თაურელემენტი (აქ: გერმანელობის მითიური რეალობა) ყველაზე ღრმად სწორედ ადოლფ ჰიტლერს აქვს გათავისებული.

2011 წელს გერმანიაში გამოქვეყნდა გრიგოლ რობაქიძის „ჩემი განმარტება“, რომელიც 1947 წლის შემოდგომით თარიღდება. ამ თხზულებაში მწერალმა სცადა, საზოგადოებისათვის აეხსნა, თუ რატომ დაიწერა „ადოლფ ჰიტლერი“ და როგორ დაიბეჭდა იგი. რობაქიძის ხაზგასმით, მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე მის მიერ ესეში წარმოდგენილი ჰიტლერის მეტაფიზიკური ხატი არ დაემთხვა ისტორიულ პიროვნებას: ადოლფ ჰიტლერს. „ჩემს განმარტებაში“ ავტორი მსჯელობს გერმანელთა ფიურერის ისტორიულ შეცდომებზე და მათი თავიდან აცილების შესაძლო გზებზე. „მან“ „ისტორიის სივრცეში“ ისე რომ არ (!) გაამართლა იმედები, როგორც მე „ის“ „მითოსის სივრცისაკენ“ წარმოსახვითად გადავხარე – ამაში ჩემს თხზულებას ბრალი სრულებით არ მიუძღვის“ (რობაქიძე 2012გ: 36), – განმარტავს მწერალი.

1939 წლით თარიღდება გრიგოლ რობაქიძის თხზულება „მუსოლინი“, რომლის დაწერა მწერლისთვის თვით გებელსს დაუკვეთავს (კაკაბაძე 1992: 227). მუსოლინიზე მასალების შე-

საკრებად გრიგოლ რობაქიძე იტალიაში გამგზავრებულა. „ომის დროს კვირეების განმავლობაში ცხოვრობდა კაპრიზე, იტალიის მთავრობის ხარჯზე. აქ მან დანერა მუსოლინიზე ნიგნი“ (კაკაბაძე 1992: 227). მწერლის პირადი წერილებიდან ცხადდება, რომ რობაქიძე იტალიაში ვიარესლავ ივანოვსაც შეხვდა.

„მუსოლინის“ ტექსტიდან ირკვევა, რომ ავტორი იტალიაში დიდხალ მასალას გასცნობია, სხვადასხვა წყაროს გამოყენებით შეუსწავლია იტალიელი დიქტატორის ბიოგრაფია თუ მოღვაწეობის ასპექტები. უნდა აღინიშნოს, რომ გრიგოლ რობაქიძე მუსოლინის პიროვნებას საკმაოდ თავისუფლად ეპყრობა: ის არ ერიდება მისი როგორც ძლიერი, ისე სუსტი მხარეების წარმოჩენას. ძლევამოსილი დურეს შესახებ არსებული მითის დესაკრალიზებაც კი ხდება, როდესაც რობაქიძის ტექსტში მის არცთუ საამაყო თვისებებზეა საუბარი (პანიკური შიში დახშული სივრცის თუ ფარაონის მუმის მიმართ, მისთვის დამახასიათებელი ცრურწმენები და ა.შ.). თუმცა გრიგოლ რობაქიძის „მუსოლინი“ მთავარი გმირის ზეადამიანური ამტანობისა და გამძლეობის მაგალითებსაც აჩვენებს. ამით მწერალი ხაზს უსვამს დიქტატორის წინააღმდეგობრივ, პოლარიზებულ ბუნებას, რაშიც ის საფრთხეს ხედავს.

თხზულებაში მუსოლინის გარეგნული შტრიხებიც კი შიშის-მომგვრელია. ის „მცველნი გრალისას“ ერთ-ერთ გმირს ჰგავს, რომელიც, მწერლის თქმით, „სადაც არ უნდა გამოჩენილიყო, ყველგან სახიფათო დაძაბულობის ველს ქმნიდა, და ეს ველი თავად მისთვისაც და გარშემომყოფათათვისაც საშიში ხდებოდა“. ტექსტის ზოგიერთ მონაკვეთში აშკარად იკითხება ამგვარი პიროვნებისაგან მომდინარე საფრთხე. „რა არის ეს, ციდან ჩამოვარდნილი დემონი?“ – კითხულობს ავტორი. ვფიქრობთ, ამ სტრიქონების გაბედულება აშკარაა.

## **გრიგოლ რობაქიძე – მთარგმნელი**

ჯერ კიდევ 1902 წელს გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ (№ 1799) ახალგაზრდა რობაქიძეს დაუბეჭდავს თარგმანი ტექსტისა „ბუნება“ (გიოტედან), იმავე წელს გაზეთ „კვალში“ (№ 38) მას გამოუქვეყნებია „ქუჩის ბავშვები“ (ანდრე ნემოვესკიდან). პრესის

ფურცლებს ასევე შემოუნახავს გრიგოლ რობაქიძის მიერ ნათარგმნი რაბინდრანათ თაგორის ლექსები: „გიტანჯალი“ (ჟურნ. „ოქროს ვერძი“, 1913 წ., №4), „თუ შენ გსურს ლაპარაკი“ (გაზ. „საქართველო“, 1915 წ., №3), „უდაბნო მდინარის დახრილ ნაპირს“... („საქართველო“, 1915 წ., №7). რობაქიძის თარგმანებს შორის გამორჩეულია ოსკარ უაილდის „სალომეას“ ქართული ტექსტი (ჟურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919 წლის 2 ოქტომბერი), ასევე, შტეფან ცვაიგის „კაპიტანი სკოტტ“ (ჟ. „ქართული მწერლობა“, 1927 წ., №11-12) და მისივე „ბაირონის საიდუმლო“ („ქართული მწერლობა“, 1928, № 2-3).

## კვლევის პერსპექტივები

გრიგოლ რობაქიძის ლიტერატურული მემკვიდრეობა გასული საუკუნის 80-90-იანი წლებიდან თანდათან დაუბრუნდა საქართველოს. ამ მხრივ გამორჩეული იყო 2012 წელი, როდესაც გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმმა გამოსცა მწერლის ნაწარების 5 ვრცელი ტომი, სადაც რობაქიძის თხზულებები მეტ-ნაკლები სისრულით პირველად თავმოყრილი. 2012-2016 წლებში გამომცემლობა „არტანუჯმა“ „უცნობი გრიგოლ რობაქიძის“ სერიით დაბეჭდა მწერლის პირადი წერილებისა და უცხოენოვანი ტექსტების თარგმანები (11 წიგნი).

ცნობილ გარემოებათა გამო გრიგოლ რობაქიძის მრავალი ტექსტი დღემდე უცნობი და მიუწვდომელია. გერმანელი მეცნიერი მარგრეტ შუხარდი ჩამოთვლის რობაქიძის იმ გამოუქვეყნებელ და უცნობ თხზულებათა სათაურებს, რომლებიც თავის დროზე ა. ზიგრისტს აღუწერია: 1. „ფრიდრიხ ნიცშე“, მეტაფიზიკური პორტრეტი (1948, 21 გვერდი); 2. „მოსე“ (1946, 125 გვერდი), იქვე, „ისრაელი, ვითარცა საიდუმლო და ბედისწერა“; 3. „ნესუსის პერანგი“, „ავალონ კარდუელის“ ფსევდონიმით (81 გვერდი, სტალინზე 9 გვერდამდე); 4. „იზისის ენგადი“ (20-დან 57 გვერდამდე); 5. „ატლანტიური ზმანება“ (67+5 გვერდი); 6. „წერილები მსოფლიოს“ („ავალონ კარდუელის“ ფსევდონიმით); 7. „რასპუტინი, რუსი ენქიდუ“ (20 გვერდი); 8. „საქართველო მის მსოფლხატში“ (იქვე მისი ფრანგული თარგმანი); 9. „შეხვედრები“ (ციგლერთან,

კაიზერლინგთან, ბლიუერთან) (იხ. Gagnidse, Schuchard 2011). ეს გრიგოლ რობაქიძის დაკარგული ან უცნობი ტექსტების ერთი ნაწილია. მწერლის არქივის აღმოჩენის შემთხვევაში ამგვარი ტექსტების რიცხვი მნიშვნელოვნად გაიზარდა. ამავე დროს, საზღვარგარეთის პერიოდულ პრესასა თუ გამოცემებში სხვადასხვა დროს გრიგოლ რობაქიძის არაერთი თხზულება დაიბეჭდა. უცნობი ტექსტების გამოვლენა და შესწავლა ახალი თაობის მკვლევართა პრეროგატივაა.

## დამონებიანი:

**ავალიანი 2005:** ავალიანი ლ. „გიჟი დროის“ ქართული მწერლობა. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2005.

**ბარბაქაძე 2003:** ბარბაქაძე თ. „გრიგოლ რობაქიძე. პოეზიის აკადემია“. კრ-ში: *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2003.

**ბაქრაძე 2004:** ბაქრაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 2004.

**ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე კ. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

**ბრეგაძე 2016:** ბრეგაძე კ. „რობაქიძის მსოფლმხედველობა და ესთეტიკური კონცეფცია ნიცშეს რეცეფციის კონტექსტში“. ნგნ-ში: *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016.

**გაგნიძე ... 2011:** Gagnidse N., Schuchard M. *Grigol Robakidse (1880-1962). Ein georgiescher Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen*. Shaker Verlag. Aachen, 2011.

**გომართელი 1997:** გომართელი ა. *ქართული სიმბოლისტური პროზა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1997.

**თეთრუაშვილი 2003:** თეთრუაშვილი ლ. „ამორძალთა საიდუმლო“ გრიგოლ რობაქიძესთან (დაუმთავრებელი რომანი „ფალესტრა“ და ჰაინრიხ ფონ კლაისტის „პენტეზილია“). კრ-ში: *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტი“, 2003.

**კაკაბაძე 1992:** კაკაბაძე ნ. *გრიგოლ რობაქიძის გერმანული პორტრეტი*. ლიტერატურა და ხელოვნება, №5-6, 1992.

**კარბელაშვილი 2003:** კარბელაშვილი მ. „წმინდა გრაალის მისტერია (გრიგოლ რობაქიძის „გრაალის მცველნი“)“. კრ-ში: *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით*. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტი“, 2003.

**კრებული 2011:** გრიგოლ რობაქიძე და თანამედროვე აზროვნება (შრომების კრებული). თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2011.

**ნიკოლსკაია 2002:** გრიგოლ რობაქიძე და ვიაჩესლავ ივანოვი. რუსულ-იტალიური არქივი, II. სალერნო: 2002. რუსულ ენაზე.

**რობაქიძე 1935:** Robakidse Gr. *Dämon und Mythos*. Jena: Eugen Diederichs-Verlag. 1935.

**რობაქიძე 1996:** რობაქიძე გრ. *ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია*. თბილისი: გამომცემლობა „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

**რობაქიძე 1999:** რობაქიძე გრ. *13 სონეტი*. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 1999.

**რობაქიძე 2003:** რობაქიძე გრ. *დრამები*. თბილისი: 2003.

**რობაქიძე 2012:** *რობაქიძე გრიგოლ (1882-1962)*. თბილისი: 2012.

**რობაქიძე 2012, I:** რობაქიძე გრ. *ნაწერები, ნ. 1* (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო ლალი ცომაია). თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2012.

**რობაქიძე 2012, IV:** რობაქიძე გრ. *ნაწერები, ნ. 4* (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო ლალი ცომაია). თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2012.

**რობაქიძე 2012, V:** რობაქიძე გრ. *ნაწერები, ნ. 5* (შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა და კომენტარები დაურთო ლალი ცომაია). თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2012.

**რობაქიძე 2012ა:** რობაქიძე გრ. *დემონი და მითოსი* (გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაია). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**რობაქიძე 2012ბ:** რობაქიძე გრ. *პორტრეტები* (რუსულიდან თარგმნა მანანა კვატაია). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**რობაქიძე 2012გ:** რობაქიძე გრ. *Pro domo sua* (გერმანულიდან თარგმნა მანანა კვატაია). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2012.

**რობაქიძე 2013:** რობაქიძე გრ. *3 რომანი* (გერმანულიდან თარგმნეს ნანა გოგოლაშვილმა, დალი ფანჯიკიძემ და თამარ კოტრიკაძემ). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2013.

**რობაქიძე 2014:** რობაქიძე გრ. *ომი და კულტურა* (რუსულიდან თარგმნეს მანანა კვატაია და ნათია ორმოცაძემ). თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2014.

**შარაძე 1998:** შარაძე გ. *ერის ისტორიული მესხიერების დაბრუნება*. თბილისი: 1998.

**ცხადაძე 2003:** ცხადაძე ე. „გრიგოლ რობაქიძის დრამების იდეური სამყარო“. კრ-ში: *თეორ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით* თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტი“, 2003.

**ნიფურია 2016:** ნიფურია ბ. „მოდერნიზმი – კულტურული და ლიტერატურული სტილი“. ნგ-ში: *ქართული ლიტერატურა. ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების პრიზმაში*. ნაწილი II. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2016.

**ხომერიკი 2010:** ხომერიკი მ. „გველის პერანგის“ კოდი. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2010.

**ჯალიაშვილი 2006:** ჯალიაშვილი მ. *ქართული მოდერნისტული რომანი*. თბილისი: გამომცემლობა „წყაროსთვალი“, 2006.

**ჯალიაშვილი 2009:** *გრიგოლ რობაქიძე* (ავტორი და შემდგენელი მ. ჯალიაშვილი). თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2009.

**ჰეგელი 1973:** ჰეგელი გ. *ესთეტიკა*, ტ. I (თარგმნა ს. პაპუაშვილმა). თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973.

**ჰოიზერმანი 2006:** ჰოიზერმანი თ. *Amor fati*. თბილისი: 2006.

## „ცისფერყანწლები“



საუკუნე გვაშორებს „ცისფერყანწელთა“, ე.წ. ქართველ სიმბოლისტთა ჯგუფის დაფუძნების (1915-16 წლების მიჯნა) დროს. ის, რომ ოცდამეერთე საუკუნეშიც არ განელებულა ინტერესი „ცისფერი ორდენის“ მიმართ (მარტო ჩვენში კი არა, – უცხოეთშიც), მიგვანიშნებს

მის ჭეშმარიტად ნოვატორულ სულს და ცხოველმყოფელობას. შესაძლოა, ახლა, ინტერტექსტუალიზაციისა და გლობალური ეკლექტიკის ჟამს, უფრო მკაფიოდ წარმოჩნდეს, – როგორ გაუსწრო დროს „ცისფერმა ორდენმა“ და რაოდენ დიდია მისი წვლილი არა მხოლოდ ქართული ლექსის ფორმალური სრულყოფისა და გამრავალფეროვნების, არამედ, ზოგადად, ქართული პოეზიის განახლების საქმეში.

ლიტერატურული დაჯგუფებანი მთლად უცხო ხილი არ იყო ქართული მწერლობისათვის. XIX საუკუნეში პირველად „თერგდალეულებმა“, ე. წ. სამოციანელებმა გამოკვეთეს ნათლად თავიანთი მრწამსი. რუსეთში განათლებამიღებულ „თერგდალეულებს“, – მათ აღიარებულ მოთავეს ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, ნიკო ნიკოლაძეს, გიორგი წერეთელს, კირილე ლორთქიფანიძეს და სხვათ, მოგვიანებით დაუახლოვდნენ პეტრე ნაკაშიძე, ალექსანდრე სავანელი, მიხეილ ყიფიანი, ივანე პოლტარაცკი, ილია წინამძღვრიშვილი... მაგრამ მათ არ უცდიათ ორგანიზაციული გამთლიანება, განსხვავებული ლიტერატურუ-

ლი სკოლის, დაჯგუფების შექმნა, თუმცა ზოგ საკითხში მკვეთრად გაემიჯნენ წინა თაობათა მწერლებს, ე. წ. „მამებს“.

ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა, რომ ეს არ იყო სკოლა; ეს იყო ერთი მიზნისაკენ მიმსწრაფი ახალგაზრდობის კავშირი, ახალგაზრდობისა, რომელსაც, პროგრამაზე უწინარეს, განწყობილება და ტემპერამენტიც აკავშირებდა.

„თერგდალეულთა“ უპირველეს მიზანს იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნა, ხალხში ეროვნული თვითშეგნების გაღვივება წარმოადგენდა; მწერლობა მათთვის ერთგვარი პლაცდარმიც იყო, რომლის დაუფლებითაც აპირებდნენ თავიანთი იდეების გავრცელებას.

დემოკრატიულ იდეალებზე აღზრდილი სამოციანელები „მამებს“ – დაუპირისპირდნენ; ლიტერატურული თვალსაზრისით „მამათა და შვილთა ბრძოლა“ კრიზისის გზაზე დამდგარი რომანტიკული მიმდინარეობისა და კრიტიკული რეალიზმის ურთიერთდაპირისპირებას გამოხატავდა. ლიტერატურის ისტორიკოსის თვალთახედვით, ეს მართლაც ასეა; თუმცა, ლიტერატურულ მიმართულებათა ამგვარ მკვეთრ შეჯახებას მაშინ ადგილი არ ჰქონია.

ორგანიზაციული გამთლიანებისაკენ სწრაფვა უფრო „მეორედასელებს“ („მეორე დასი“, ფაქტობრივად, სამოციანელთა ერთ-ერთი განშტოება იყო) და, განსაკუთრებით, „მესამედასელებს“ ეტყობოდათ, თუმცა მათი თავიდათავი მიზანი პოლიტიკური ხასიათისა გახლდათ, ლიტერატურას კი უფრო „მეორეული“ ფუნქცია ენიჭებოდა. „თერგდალეულები“ თავადაზნაურული ინტელიგენციის წრიდან იყვნენ; მოგვიანებით მათ ხალხოსნები, „დიაკვნის შვილები“, ე. წ. „ტეტიათა მოტრფიალენი“ დაუპირისპირდნენ.

ეს დაჯგუფებანი ხშირად სტიქიურად იქმნებოდა. მათ, უწინარესად, სოციალურ-პოლიტიკური და ეროვნული მისწრაფებები ამოძრავებდათ და არა ლიტერატურული სკოლის შექმნის სურვილი.

„ცხოვრება ძირია, ხელოვნება და მეცნიერება მასზედ ამოსული შტოები არიან“ – ილიას ამ სიტყვებს მეტ-ნაკლებად XIX საუკუნის ყველა ჯგუფი იზიარებდა. მათ უფრო „ძირი“ ანტიერესებად და მისი რევოლუციური („მესამე დასი“) თუ არარევოლუციური (ხალხოსნების „ხალხში გასვლა“) გარდაქმნისთვის იღვწოდნენ. ზოგჯერ გადაჭარბებითაც კი აფასებდნენ მეცნიერებისა და ხელოვნების როლს საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნაში.



პირველი ქართული ლიტერატურული დაჯგუფება, რომელმაც სრულიად გაცნობიერებულად დაგმო გაკვალული გზა, უარყო სოციალურ-პოლიტიკური იდეალები (ეროვნული – არა!) და „წმინდა ხელოვნების“ მსახურება და ქართული მწერლობის „მსოფლიოს რადიუსით“ გამართვა მოინადინა, – „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი იყო.

საბჭოურ „ოფიციალურ“ კრიტიკაში გაბატონებული მოსაზრებით, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი ოდენ ნეგატიური მოვლენა იყო, ანტიხალხური, იდეალისტური (ანუ „უიდეო“), ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმის უსუსური მიბაძვა, მათი დაგვიანებული გამოძახილი. განსაკუთრებული სიმკვეთრით უნდა თქმულიყო, რომ ეს ჯგუფი „უნიადგოდ“ აღმოცენდა!

არადა, „ცისფერი ორდენი“ დღეს გვესახება, როგორც სრულიად კანონზომიერი რეაქცია იმდროინდელი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებისა და 10-იანი წლების ჩიხში მომწყვედი ქართული ეპიგონური მწერლობის მიმართ.

მართლაცდა, საქართველოში, 1905-1907 წლების რევოლუციის მომდევნო წლებში რუსეთის დამსჯელი ექსპედიციები თარეშობდნენ. ილიას მკვლელობამ გამოუხსნორებელი ლახვარი ჩასცა ქართული საზოგადოების ეროვნულ ცნობიერებას და ერთიანობას, საქართველოს ინტელიგენცია გაუთავებელი პარტიული კინკლაობით დაქსაქსულიყო; ლიტერატურის სარბიელზე ძირითადად ეპიგონიზმი, მიმბაძველობა გამეფებულიყო; მალე უმაგალითო მასშტაბის სასაკლაო – პირველი მსოფლიო ომიც დაიწყო.

საგანგებო კვლევას საჭიროებს კიტა აბაშიძის, არჩილ ჯორჯაძის, გრიგოლ რობაქიძის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნააზრევის უდიდესი ზეგავლენა ახალგაზრდა ქართველ პოეტებზე. მათ, გადაუჭარბებლად, გზა გაუკაფვეს XX საუკუნის 10-იანი წლების შემოქმედებით ნოვაციებს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია გრიგოლ რობაქიძის საჯარო ლექციები, რომელთაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრეს „ცისფერი ორდენის“ ჩამოყალიბება.

დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის „ახალ პოეზიას“ ზიარებულ მომავალ „ცისფერყანწელებს“ აერთიანებდა ეპიგონური პოეზიის სიძულვილი, უწინარეს ყოვლისა კი, ბრწყინვალე პოეტური ნიჭი

და ახლისმადიებლის აზარტი, ახალი, აუთვისებელი თემებისა და ახლებური ფორმებისკენ ლტოლვა.

ე. ნ. „ქართული სიმბოლიზმი“ ანუ „ცისფერი ორდენი“ 1915-1916 წლების მიჯნაზე წარმოიშვა. ამ დროისთვის ფრანგული სიმბოლიზმი უკვე ისტორიის კუთვნილებად იყო ქცეული, რუსული სიმბოლიზმი კი თავისი არსებობის უკანასკნელ დღეებს ითვლიდა. ამ სკოლათა ვარსკვლავებს ელვარება დღემდეც არ დაუკარგავთ, მაშინ კი ვერლენის, მალარმეს, რემბოს, ვერჰარნისა და მეტერლინკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ბელისა და ბლოკის სახელები სალოცავ კერპებად გაეხადათ. გარემოებაც ხომ ამასვე უწყობდა ხელს.

ისტორიამ დაგვანახა, რომ სიმბოლისტური მიმართულების დამკვიდრებას წინ უსწრებდა სოციალური თუ კულტურული კრიზისი. ფრანგულ ლიტერატურაში სიმბოლიზმი კომუნის დამარცხების შემდეგ ჩაისახა; XIX საუკუნის 80-იანი წლების რუსული ეპიგონური ლიტერატურა ნადსონის მეთაურობით რუსული სიმბოლიზმის პიონერს ვალერი ბრიუსოვს კლასიკური პოეზიის კრიზისად ესახებოდა. უეჭველია ისიც, რომ 10-იან წლებში დამდაბლებული და დაქვეითებული იყო ქართული კლასიკური ლექსი.

„ცისფერყანწელთა“ ჯგუფმა უფრო ნოვატორობისაკენ სწრაფვით, შინაური ინტიმით, უანგარო მეგობრობით, ორგანიზაციული მთლიანობით და ახალგაზრდობისათვის ნიშანდობლივი სითამამით განიმტკიცა მდგომარეობა, ვიდრე სიმბოლიზმისადმი ერთგულებით, დასაბუთებული იდეურ-ესთეტიკური სისტემითა და შესაბამისი პოეტური პროდუქციით.

ეს გარემოება საფუძვლად დაედო საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ფეხმოკიდებულ აზრს მისი უნიადაგობის და ეპიგონიზმის შესახებ. ობიექტური პირობები ქართული მოდერნისტული, ავანგარდისტული თუ დეკადენტური ლიტერატურული ჯგუფის შექმნისათვის ნამდვილად არსებობდა. ქართულ პოეზიას რეალურ საფრთხეს უქადდა „საკუთარ წვენში დუღილი“, უფრო თანამედროვედ რომ ვთქვათ, – იზოლაციონიზმი და ეპიგონიზმი.

10-20-იანი წლების სხვა ქართული სალიტერატურო დაჯგუფებანი მოგვიანებით შეიქმნა. მიუხედავად „ცისფერი ორდენის“ მიმართ პოლიტიკური თუ ლიტერატურულ-ესთეტიკური „დიდი

მტერობისა“, ზოგი მათგანი („ფუტურისტ-ლეველები“, „პროლეტარული მწერლობა“) მეტ-ნაკლებად დავალებული იყო „ცისფერი ორდენისაგან“ (დუდუჩავა 1923: 3).

„ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი ანუ როგორც თვითონ მოიხსენიებდნენ თავს – „ცისფერი ორდენი“, ქუთაისში შეიქმნა. ჯგუფის სახელწოდება მათ პირველ ბეჭდურ ორგანოს აღმანახ „ცისფერ ყანწებს“ უკავშირდებოდა (I ნომერი გამოიცა ქუთაისში, 1916 წლის 28 თებერვალს, II – იქვე, ამავე წლის დეკემბერში, რედაქტორი – პაოლო იაშვილი).

სარბიელზე გამოსვლისთანავე ჯგუფი ავანგარდისტული სკოლებისათვის დამახასიათებელ თვითდამკვიდრებას ანუ თვითრეკლამას შეუდგა.

დასაწყისისთვის მათი მოქმედების არეალი საკმაოდ შეზღუდული იყო: „ცისფერ ყანწებში“ გამოქვეყნებულ დეკლარაციებსა (პაოლო იაშვილის „პირველთქმა“, ტიციან ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“) და მხატვრული პროდუქციის ერთ ნაწილში, ფართო მკითხველმა საზოგადოებამ, არცთუ უსაფუძვლოდ, უწინარესად, გამონვევა და ახალგაზრდული სითამამე დაინახა, წინაპართა ღვანლის დაუფასებლობა და უარყოფა – მკრეხელობად მიიჩნია. აღმანახის გამოსვლამ მთვლემარე ქუთაისში, როგორც ამბობდნენ, მეხის გავარდნის ეფექტი იქონია; თუ იმდროინდელი ქუთათური საზოგადოების „სტაგნაციას“ გავითვალისწინებთ, ეს არ იყო ურიგო საქმე!

უნდა ითქვას, რომ „ცისფერ ყანწებს“ იმთავითვე გამოუჩნდნენ მფარველნიც და დამფასებელნიც, რომელთაც განჭვრიტეს ჭაბუკ მემობხეთა შემოქმედებითი პოტენციალიც და „დაკანონებულ“ ლიტერატურულ ნორმათა „ხელყოფის“ მცდელობაც დადებით მოვლენად მიიჩნიეს. უწინარეს ყოვლისა, ესენი გახლდნენ ღვანლ-მოსილი და გავლენიანი კიტა აბაშიძე და „ცისფერყანწელთა“ უფროსი მეგობარი და მანესტრო გრიგოლ რობაქიძე (კლდიაშვილი 1926: 208-209).

1916 წელსვე „ცისფერყანწელთა“ განზრახვა ყოველკვირეული სალიტერატურო გაზეთის „ცისფერი ყანწების“ გამოცემისა ვერ განხორციელდა, რადგან „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ“ ნება არ დართო ამ „გაურკვეველი მიმართულების“ ჯგუფს ესარგებლა მისი სტამბით („ჩვენი მეგობარი“ 1916: 2).

„ცისფერყანწლებმა“ საჯარო გამოსვლებს მიმართეს; სწორედ საჯარო გამოსვლებმა თეატრსა თუ კაფეებში მოუტანა მათ უეცარი პოპულარობაც და საზოგადოების მოზრდილი ნაწილის მხარდაჭერაც. თუმცა, 1916 წელსვე, ახალგაზრდა პოეტთა მიერ „წმინდა ხელოვნებისადმი“ ხოტბის აღვლენამ, ბოჰემურმა განწყობილებებმა, ლიტერატურული „თამაშისა“ და პოზიორობისაკენ სწრაფვამ, ახალგაზრდულმა ეპატაჟმა, მკრეხელურმა გამონათქვამებმა ქართველ კლასიკოსთა მიმართ – ოდიოზური სახელი მოუხვეჭა ჯგუფს. ამასთან, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა მისი მხატვრული ღირსებანი: ნოვაციებისადმი ლტოლვა, ქართული ლექსის ფორმის სრულყოფისაკენ სწრაფვა, ახლებური, აუთვისებელი თემებისა თუ სახეების შემოტანა და დამკვიდრება. გართულებული მხატვრული აზროვნება თითქოს „ისტორიული აუცილებლობითაც“ იყო განპირობებული: უკვე ითქვა, რომ მიმბაძველებმა ჩიხში მოამწყვდიეს ქართული კლასიკური ლექსი.

1916 წლის დამლევს, როცა ქუთაისში „ცისფერი ყანწების“ მეორე და უკანასკნელი ნომერი გამოვიდა, მას უწინდებური ვნებათაღელვა და მძაფრი კრიტიკა აღარ გამოუწვევია.

„ცისფერყანწელთა“ აღიარებისა და აღმავლობის პერიოდი იწყება საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში, 1918 წლიდან. მაშინ დასავლეთ საქართველოდან დედაქალაქს მოაშურა ქართულმა შემოქმედებებმა ინტელიგენციამ. დაიწყო, როგორც სერგო კლდიაშვილი იგონებდა, „დიდი გადმოსახლება“ ქუთაისიდან თბილისში. „ცისფერყანწელთა“ ძირითადმა ბირთვმაც თბილისში დაიდო საბოლოო ბინა.

დიდი წარმატებით ჩატარდა მათი პირველი საღამო თბილისში, კონსერვატორიის დიდ დარბაზში. ქუთაისშიც და თბილისშიც დაისტამბა მათი ჟურნალ-გაზეთები. 20-იანი წლების დასაწყისში მათი ლიტერატურული „მტრების“ აღიარებითაც კი, „ცისფერყანწლებს“ ხელთ ეპყრათ ჰეგემონობა ქართულ პოეზიაში.

„ცისფერყანწელთა“ ბეჭდვით ორგანოებს „ცისფერი ორდენის“ ძირითადი ბირთვი მეურვეობდა. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, პაოლო იაშვილის, – „ცისფერი ყანწების“ რედაქტორის, ჯგუფის აღიარებული მოთავის ორგანიზატორული ნიჭი და შემოქმედე-

ბითი სითამამეა აღსანიშნავი. ვალერიან გაფრინდაშვილი ხელმძღვანელობდა იმ დროისათვის ერთ-ერთ საუკეთესო ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებს“ (გამოდიოდა 1919-1924 წლებში, ქუთაისსა და თბილისში); გაზეთ „ბარრიკადს“ (თბილისი, 1920, 1922, 1924 წწ.) ტიციან ტაბიძე რედაქტორობდა; გაზეთ „ბახტრიონს“ (თბილისი, 1922-1923 წწ.) – გიორგი ლეონიძე, გაზეთ „რუბიკონს“ (თბილისი, 1923 წ.) სარედაქციო კოლეგია განაგებდა. ქუთაისში დარჩენილმა სანდრო ცირეკიძემ დიდი გაჭირვებით, მაგრამ მაინც დააარსა „ცისფერყანწელთა“ გამომცემლობა „კირჩხიბი“, გამოსცა „ახალი მწერლობის ანთოლოგია“, ვალერიან გაფრინდაშვილისა და კოლაუ ნადირაძის პირველი პოეტური კრებულები, სტეფან მალარმეს ლექსთა ქართული თარგმანები, საკუთარი მინიატურების კრებული „მთვარეულები“, მისივე რედაქტორობით გამოვიდა ჟურნალი „შვილდოსანი“ (ქუთაისი, 1920 წ.).

„ცისფერყანწელთა“ ჟურნალ-გაზეთებში ბევრი ისეთი ავტორის გვარი გვხვდება, რომელიც „ცისფერ ორდენს“ ორგანიზაციულად არ განეკუთვნებოდა. პაოლო იაშვილი 1922 წელს გაზეთ „ბარრიკადში“ ათ „ცისფერყანწელს“ ჩამოთვლიდა: გრიგოლ რობაქიძე, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, ნიკოლო მინიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე და პაოლო იაშვილი. ტიციან ტაბიძის თქმით, „ცისფერ ორდენში“ 13 წევრი იყო („ბარრიკადი“, 1924 წ.); 1924 წელს პაოლოც ამ რიცხვს იმეორებდა. „ცისფერყანწელები“ იყვნენ აგრეთვე სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა კარმელი, ივანე ყიფიანი, ლელი ჯაფარიძე, გიონ საგანელი და ზოგიერთი სხვაც, მაგრამ ჯგუფის მოთავის პაოლო იაშვილის მიერ 1922 წელს დასახელებული ათი პოეტი უთუოდ სული და გული იყო „ცისფერი ორდენისა“.

მიუხედავად იმისა, რომ გრიგოლ რობაქიძეს, მის სალექციო, თეორიულ თუ მხატვრულ შემოქმედებას, – დიდი წვლილი მიუძღვის პოეტურ ნოვაციათა დანერგვასა და ახალგაზრდა პოეტთათვის გეზის მიცემასა და წახალისებაში; მიუხედავად იმისა, რომ პაოლო იაშვილი ათი „ცისფერყანწელის“ ნუსხას გრიგოლ რობაქიძით იწყებდა, ხოლო ტიციან ტაბიძე ცამეტ „მოციქულთა“ (ანუ ჯგუფის წევრთა) შორის უპირველესად „მოდერნიზმის ქადაგს“, მათ უფროს მეგობარს და იდეურ შთამაგონებელს ასა-

ხელებდა, დღევანდელი გაგებით, გრიგოლ რობაქიძე უფრო „საპატიო თავმჯდომარე“ გახლდათ „ცისფერი ორდენისა“ და არა ერთპიროვნული ლიდერი, ანდა, თუნდაც რიგითი წევრი.

რა თქმა უნდა, გრიგოლ რობაქიძის გარეშე შეუძლებელია „ცისფერი ორდენის“ სრულყოფილი „ჯგუფური პორტრეტის“ წარმოსახვა.

მას შემდეგ, რაც გრიგოლ რობაქიძის ტაბუდადებული სახელი მეცნიერულ „ბრუნვაში“ მოხვდა (80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან), ზოგმა კრიტიკოსმა, თავის დროზე სულ ბდღვირი რომ აღინა „ფაშისტ“ რობაქიძეს, ახლა, მედროვეთა წესისამებრ, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის მოთავედ აღიარა იგი. თუმცა, საბუთიანობის გარეშე ამგვარ განცხადებას უფრო დეკლარაციული ელფერი დაჰკრავდა და, ამდენად, ნაკლებად ღირსსაცნობი იყო.

საქმე ის გახლავთ, რომ გრიგოლ რობაქიძისა და „ცისფერი ორდენის“ ურთიერთმიმართება, თავად რობაქიძემ 1916 წელსვე ამცნო საზოგადოებას.

ალმანახის პირველ ნომერში (გარდა მანიფესტებისა: პაოლო იაშვილის „პირველთქმა“, ტიცვიან ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“) დაბეჭდილი იყო გრიგოლ რობაქიძის, პაოლო იაშვილის, ტიცვიან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, ლელი ჯაფარიძის, ივანე ყიფიანის ლექსები. გალაკტიონის, იოსებ გრიშაშვილის და ნიკო ლორთქიფანიძის თხზულებათა „საეჭვო მიმართულების“ ალმანახში გამოქვეყნება საზოგადოების ერთმა ნაწილმა მტკივნეულად აღიქვა; საყვედურიც შეჰკადრეს მათ, თუმცა უსაფუძვლოდ: „ცისფერყანწელთა“ რიცხვს ისინი არ მიეკუთვნებოდნენ. საცნაურია, რომ ამ დროისათვის გალაკტიონი ოღია ოკუჯავას წერს: საბოლოოდ დავმორდით ერთმანეთს მე, გაფრინდაშვილი და იაშვილიო.

ახალგაზრდული ეპატაჟითა და, ნებისმიერი ხერხით, „მეხის გავარდნის“ ეფექტის მოხდენის სურვილით, ძირითადად, პაოლო და ტიცვიანი იყვნენ შეპყრობილნი. სწორედ ამიტომ, ქართული კრიტიკა უპირატესად პაოლოს „პირველთქმის“, მისივე ლექსების („პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დანტე“ და „დარიანული“) და ტიცვიან ტაბიძის ვრცელი წერილის წრეგადასული ლანძღვით კმაყოფილდებოდა.

ალმანახის პროეტური განყოფილება გრიგოლ რობაქიძის ლექსით „სირენას სიმღერით“ იწყებოდა. დღეს ჩვენს ყურადღებას უფრო მიძღვნა – „თ-დ კიტა აბაშიძეს“ და წითელი საღებავით გამოყოფილი რითმა იპყრობს, ვიდრე ლექსის ღირსებანი.

მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ გრიგოლ რობაქიძეს ამ დროისათვის უდიდესი პოპულარობა ჰქონდა მოპოვებული სალექციო მოღვაწეობითა და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თუ ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილებით.

1916 წელს ტიცვიან ტაბიძემ ასე წარმოაჩინა გრიგოლ რობაქიძე: „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ. რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება, რომ ყოველ ნოვატორს წინ ელობება გაუგებრობის გაღავანი. მას არაფრად დაჯდომია ძველ ღირებულებათა გადაფასების კადნიერება.

...გრიგოლ რობაქიძეს უთხრეს თავისი დასტური არჩილ ჯორჯაძემ და კიტა აბაშიძემ. ამ ორი პიროვნებით იწურება ქართული ესთეტიკური კულტურა გრიგოლ რობაქიძემდის“ („ცისფერი ყანწებით“).

მიუხედავად გრიგოლ რობაქიძის ერთგული თანადგომისა და ჭაბუკ „ცისფერყანწელთა“ დიდი თაყვანისცემისა მის მიმართ, მათ შორის გარკვეული დისტანცია სუფევდა.

თბილისის გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ (1916 წ., 1 აპრილი) მივაკვლიე გრიგოლ რობაქიძის წერილს, რომელშიც სწორედ ეს დისტანციაა მონიშნული: „ამ დღეებში ქუთაისში გაიმართება ჩემი ლექცია „ცისფერი ყანწების“ შესახებ. ბევრსა ჰგონია, თითქოს მე მარტო „დამცველის“ როლში გამოვდიოდე. ეს მოკლებულია სიმართლეს. მართალია, მე პირადად „ცისფერი ყანწები“ მნიშვნელოვან მოვლენად მიმაჩნია ჩვენს ლიტერატურაში, მაგრამ ისიც მართალია, რომ ამ ალმანახის შედგენისათვის საერთო რედაქცია არ ყოფილა გამართული (ყოველი მათგანი იქ მხოლოდ თავის ნაწარმოების პასუხისმგებელია) – და ამისთვის იქ გამოთქმული პრინციპები ჩემთვის სავალდებულო არ არის და არც რომელიმე მხატვრული ნაწარმოებია იქ მოთავსებული ჩემთვის უთუოდ მოსაწონი: ზოგი პრინციპი მისაღებია, – ზოგი არა; ზოგი ნაწარმოები მოსაწონია, ზოგი არა. სწორედ ამის გასარკვევად ვაპირებ ლექციის წაკითხვას ქუთაისში, როცა „ცისფერი ყანწების“ გარშემო ასეთი საზარი ატმოსფერო შეიქნა. მოვალეცა ვარ, როგორც ალმანახის მონაწილე, საჯაროდ ვთქვა ჩემი სიტყვა...“

თანაც, გრიგოლ რობაქიძე ნამდვილად არ იყო ერთადერთი, ვინც მხარს უჭერდა „ცისფერყანწელებს“ და ცდილობდა იმ სასტიკი არეალის გაქარწყლებას, ჭაბუკი პოეტები რომ მოეცვა.

უზადო პიროვნული თუ ლიტერატურული რეპუტაციის მქონე კიტა აბაშიძემ, ჯერ ქუთაისის კაფე-საჩაიეში გამართული საჯარო გამოსვლისას იხსნა „ცისფერყანწელები“ ობსტრუქციისაგან, შემდგომში კი ცნობილი წერილი „გონს მოდიო!“ გამოაქვეყნა.

„დაუძინებელი ჩემი მტრები ყვირიან: კიტა აბაშიძე „ფუტურისტია“, კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ მფარველობს და სხვ.

...კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ არ მფარველობს იმიტომ, რომ არ იცის, სად არიან ჩვენში „ფუტურისტები“ ამ აზრის ევროპული მნიშვნელობით. თუ „ცისფერი ყანწების“ მწერლებზე ბრძანებთ, ისინი თავისთავს სიმბოლისტებად თვლიან და არა „ფუტურისტებად“.

...ის მიმართულება, რომელსაც ეს მწერლები ემსახურებიან და გამოსატყვევნი, მიმაჩნია ჩვენი მომავალი ლიტერატურის ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საძირკველად.

ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი მომწონდეს „ცისფერ ყანწებში“! არა, არ მომწონს...

ჩემი მფარველობა მხოლოდ იმაში გამოიხატა, რომ საზოგადოებას ვთხოვე იმ საბედისწერო სალამოზე: „ნუ ავიგდებთ ამ მწერლებს აბუჩად, რომელთაც „ცისფერ ყანწებში“ მიუღიათ მონაწილეობა და რომელთაგან ზოგიერთს უკვე საპატიო სახელი აქვს მოხვეჭილი ჩვენში-მეთქი. ძველი და ახალი ყოველთვის იბრძვის, ახალი ძნელი შესათვისებელია, მაგრამ ცხოვრება კი მაინც ითვისებს მას; მხოლოდ ყველაფერი კი არ უნდა მოვიწონოთ ახალში, მოვიწონოთ ის, რაც მოსაწონია და დასაგმობი კი დავგმოთ-თქო“.

კიტა აბაშიძე ხუმრობით იმასაც შენიშნავდა, „ფუტურისტი“ არა ვარ თუნდაც იმის გამო, რომ ორმოცდახუთს გადავცილდიო (აბაშიძე 1916: 3).

გრიგოლ რობაქიძე ხომ მრავალი წლის მერე ემიგრაციაში შენიშნავდა, – „ცისფერი ორდენის“ მეთაური არასოდეს ვყოფილვარ, მათი უფროსი მეგობარი ვიყავიო.

მათი გულითადი, წრფელ სიყვარულსა და პატივისცემაზე დაფუძნებული ურთიერთობა გრიგოლ რობაქიძის საზღვარგარეთ ნასვლამდე გაგრძელდა.



„მოდერნიზმის ქადაგი“ გრიგოლ რობაქიძე „ცისფერყანწელთა“ მარადიულ კერპად დარჩა; უცხოეთში გადახვეწილი მაესტრო, რომელიც კარგად იცნობდა კომუნისტების ხრიკებს, მუდამ განსაკუთრებული ტკივილით, სითბოთი და სიყვარულით იხსენებდა პაოლოს, ტიცინასა და ვალერიან გაფრინდაშვილს.

„ცისფერმა ორდენმა“ კი კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ის უძველესი ჭეშმარიტება, რომ ძალა ერთობაშიაა. ჯგუფი თითქმის ათიოდეწლის მანძილზე „ჰეგემონი“ იყო (ამას პროლეტარული მწერლებიც კი აღიარებდნენ); მაგრამ 1924 წლიდან ჯგუფი ფაქტობრივად ინერციითა და წარსულის მოგონებებით ცოცხლობდა. ამაზე საჯაროდ არ საუბრობდნენ (არც შეიძლებოდა), მაგრამ უეჭველია, რომ ჯგუფის არსებობამ 1924 წლის ამბოხების უსასტიკესი ჩახშობის შემდეგ მართლაც დაკარგა საყრდენი, ის მართლაც „უნიდაგო“ და ხელმოცარული (გადატანითი მნიშვნელობით) აღმოჩნდა.

ღირსსაცნობი იყო ისიც, რომ სისხლიანმა ტერორმა პაოლო იაშვილის 20 წლის ძმა შეინირა; პაოლოს უმწვავესი შემოქმედებითი კრიზისი დაუდგა. შემდეგში სერგო კლდიაშვილი და შალვა აფხაიძე იგონებდნენ, – 1924-25 წლებში პაოლო წინანდებურად აღარ იღვნოდა „ცისფერი ორდენის“ სიმტკიცისათვის, ჯგუფის ფაქტობრივი დაშლაც სწორედ ამან განაპირობაო.

30-იანი წლების დასაწყისში ჯგუფი იურიდიულადაც გაუქმდა; შინაგანმა უთანხმოებამ, დაბნეულობამ და ხიფათის მოლოდინმაც იჩინა თავი. „ცისფერი ორდენის“ წევრები ჯერ ჯგუფის სახელწოდების შეცვლასა და, მავანთ საამებლად, ლიტერატურული თუ ორგანიზაციული პრაქტიკის გადასინჯვას შეეცადნენ, მაგრამ ამაოდ... ეს უკვე ჯგუფის სრული ლიკვიდაციის დასაწყისი იყო. 1931 წელს ალი არსენიშვილის მიერ დაწერილი დადგენილება „ცისფერი ორდენის“ თვითლიკვიდაციის შესახებ უჩვეულო სტილით გამოიჩინა: „გაუქმებულ იქნას „ცისფერ ყანწელთა“ ლიტერატურული ჯგუფის არსებობა, რათა სრული საშუალება მიეცეს მის მონაწილეებს, მეტი ტემპებით განაგრძონ თავისი ფსიქოიდეოლოგიური გარდაქმნა დამკვრელი ეპოქის პროცესში უშუალოდ ჩაბმისთვის“ (აფხაიძე 1960: 164-165).

თუ როგორ დამთავრდა სამი „ცისფერყანწელისთვის“ „დამკვრელი ეპოქის პროცესში უშუალოდ ჩაბმა“, – ყველას კარგად მოეხსენება: პაოლო იაშვილი, ტიცინა ტაბიძე და ნიკოლო მი-

ნიშვილი 1937 წელს ემსხვერპლნენ, „ცისფერი ორდენი“ კი გაქრა ლიტერატურის ისტორიიდან. მისი მოხსენიება მხოლოდ უარყოფით კონტექსტში თუ მოხერხდებოდა.

დღესდღეობით გაცხადებულია „ცისფერი ორდენის“ დადებითი როლი XX საუკუნის ქართული პოეზიის განვითარებაში. თავის დროზე სიახლეს მონყურებული „ცისფერყანწელები“ ცდილობდნენ ქართული პოეზიის კუთვნილებად ექციათ მსოფლიოს ე.წ. „ახალ პოეზიაში“ გაბნეული სახეები; ზოგი მათგანი „გადმოქართულდა“ და ორგანულად შეერწყა ქართულ პოეზიას, ზოგი კი მივიწყებამ მოიცვა. მათი თანამედროვე კრიტიკა (კეთილმოსურნე და ობიექტური, ზოგჯერ კი მტრულად განწყობილიც კი) სათანადოდ აფასებდა ჯგუფის როლს იმდროინდელი „დუდილისა და დანმენდის“, „ფორმისა და ქაოსის ბრძოლის“ პროცესში.

თავიანთი „მოვლენის“ პირველ წლებში „ცისფერყანწელები“ სიმბოლიზმის ერთგულებას ფიცულობდნენ. შემდეგში, როცა მათ უკვე დაიპყრეს ქართული პოეზიის პარნასი, მათ მხატვრულ შემოქმედებაში (იგულისხმება ჯგუფის შემოქმედება მთლიანად და არა ზოგიერთი ცალკეული პოეტისა) სიმბოლიზმის დოგმატი უფრო ხშირად უგულვებელყოფილია, ვიდრე დაცული; მათს თეორიულ წერილებში სიმბოლიზმის მეტრები თუმცა დიდი აღფრთოვანებით იხსენიებიან, თვით ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი ერთგულება აღარ ჩანს.

ჯგუფის სკრუპულოზური კვლევა მიგვანიშნებს, რომ „ცისფერი ორდენის“ „ქართულ სიმბოლიზმთან“ გაიგივება არ არის მართებული. მისი ეკლექტიზმი (გადახრა ფუტურიზმისა თუ დადაიზმისაკენ), თანმიმდევრული იდეურ-ესთეტიკური სისტემის უქონლობა და ურთიერთგამომრიცხავ, ზოგჯერ სიმბოლიზმის საწინააღმდეგო მოსაზრებათა სიუხვე გვაძლევს მტკიცე საფუძველს იმისათვის, რომ „ქართული სიმბოლიზმი“ მხოლოდ პირობით ტერმინად მივიჩნიოთ.

„ქართული სიმბოლიზმის“ პირობით ტერმინად აღიარება ოდნავადაც არ ამცირებს „ცისფერყანწელთა“ ძალუმად გამორჩეულ, მკვიდრად შეკრულ და ძლიერ დაჯგუფებას.

„ცისფერი ორდენის“ ეკლექტიკურობა, ერთი მხრით, ამ ჯგუფის, როგორც ლიტერატურული სკოლის სისუსტეს მოასწავებდა, მეორე მხრით კი, მისი თავიდათავი მიზნისათვის – ქართუ-

ლი პოეზიის ნოვაციისათვის ფართო გასაქანს იძლეოდა. „ცისფერყანწლებმა“ სიმბოლიზმს მიმართეს, რამეთუ საქართველოში მშობლიური პოეზიის „მსოფლიო რადიუსით გამმართველი“ ძალა არ ეგულებოდათ; ხოლო როცა პოეტური წარმოსახვის განახლებისათვის რუდუნება ვერ მოთავსდა სიმბოლიზმის არტახებში, არც სიმბოლისტური დოგმების რღვევას მორიდებიან.

ასეთი იყო „ცისფერი ორდენი“. წინააღმდეგობრივი, უცხოური მოდური „იზმების“ მიმდევარი, ერთი მხრივ, და, – მშობლიური მწერლობის წრფელი მოამაგე, მისი წინსვლის მოსურნე, ქართული პოეზიის განახლებისათვის ჯვაროსნული ლაშქრობის მენწინავე.

მაინც რა ხიბლი ჰქონდა, ან რა „დანაშაული“ მიუძღოდა „ცისფერ ორდენს“, აღმანახის პირველი ნომრის გამოსვლისთანავე უზომო პოპულარობა (პოზიტიურიც და ნეგატიურიც) რომ მოიპოვა და დღემდე ლეგენდის საბურველში რომ მოაღწია?

თავის დროზე, მთვლემარე ქუთაისი შეაზანზარა პაოლო იაშვილის „პირველთქმის“ სიტყვებმა: „ვცოცხლობთ სიმთვრალეში და გვწამს ყოველგვარი ორგია... ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას... უარვყოფთ წარსულს“...

„პირველთქმის“ ავტორი, ახალგაზრდა მგოსანთა სახელით, ქართველ ხალხს მიმართავდა: ქართულ პოეზიას დაეპატრონენ საცოდავი მომღერლები ავადმყოფი ჩანგებით, ყვითელი მასწავლებლები ღმერთის ქადაგების და პატიოსნებისა, საქართველოს უსხივო ხალხმა სითამამის მშვენება დაკარგა და ხელოვნების მეუფებას განუდგა; მაგრამ ოცნებადაკარგულ ხალხს მოეკლინენ უკვდავი ძმები, ახალგაზრდა მგოსნები, რომელთაც ბრძოლა გამოუცხადეს უწმინდესი ხელოვნების მტრებს, დავიწყების ზღვაში გადაისროლეს წარსულის ოქროს გვირგვინების ძვირფასი მარგალიტები, ცეცხლს მისცეს ყველაფერი, რაც წარსულმა განა დიდა; სამაგიეროდ კი ქართველ ხალხს აღუთქვეს განახლება, ნათელი მომავალი: „საქართველოს ლანდურ არსებას მოვევლინეთ ჩვენ ახალი სხივმოსილებით და ოცნებადაკარგულ ხალხს ვასწავლით განმწინდელ გზას მომავლის ცისფერ ტაძრისკენ“.

პაოლო იაშვილი პირდაპირ მიუთითებდა „განახლების მგოსანთა“ ძმებზე – ფრანგ პოეტებზე: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი... სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობენ ჩვენი ლოთი ძმები – ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე,

სიტყვების მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დაწყვეტილი ჭაბუკი“.

„პირველთქმაში“ სიმბოლისტურ თეორიათა გამოძახილიც გვხვდება: სიმბოლიზმი შემეცნების ორ გზას აღიარებს: ლოგიკურს, რომელიც გარეგან მოვლენებს აწესრიგებს და ინტუიციურს, რომელიც სამყაროს არსს წვდება. სიმბოლიზმი აღიარებს ინტუიციის პრიმატს ლოგიკაზე და პოეზიას ანუ ინტუიციური შემეცნების ერთ-ერთ სახეობას სამყაროს უმაღლეს, სინთეზურ შემეცნებად მიიჩნევს. ამიტომ ყველამ უნდა აღიაროს პოეზიის, ხელოვნების ქვეშევრდომობა: „პირველთქმა ჩვენი არის შხამური, იგი ადუღებული ფოლადივით დასწავს თქვენს გულს, უწმინდესი ხელოვნების მტერნო, თქვენ, ვისაც არა გნამთ ხელოვნების მეფობა და მისი მაღალი ტახტის წინაშე არ აღიარებთ სამუდამო ქვეშევრდომობას“. პაოლო იაშვილი იმასაც დასძენს, რომ განახლების მგოსანთა „პოეზია გამთბარია მახვილი ინტუიციის ალურობით“.

ვერლენმა საპროგრამო ლექსში „პოეტური ხელოვნება“ მოითხოვა „მუსიკალურ“, თუნდაც გაუგებარ სიტყვათა ხმარება პოეზიაში. ამის გამოძახილს ვხვდებით „პირველთქმაშიც“: „ჩვენ გვსურს შევექმნათ გაუგებარი და საოცარი სიტყვები...“

ჟან მორეასის „სიმბოლიზმის მანიფესტი“ ერთგან ვკითხულობთ: „სიმბოლიზმს ესაჭიროება ენა თამამი შემოქმედისა, რომელიც ისევე ზუსტად ისვრის მიზანში სიტყვას, ვითარცა თრაკიელი მშვილდოსნები ფრთოსან ისრებს“. შევადართ „პირველთქმის“ ფრაგმენტს: „ჩვენ ვადიდებთ სიტყვას ახალს, მკაცრს და ისეთ გაბედულს, როგორც მეფური ხელის გაფრენა გაგიჟებულ დირიჟორისა“.

ცხადია, პაოლო იაშვილი კარგად იცნობდა სიმბოლიზმის თეორიულ წანამძღვრებს, მაგრამ იგი, უწინარეს ყოვლისა, „ცისფერი ორდენის“ უპირველესი „მთავარსარდალი“ იყო, ხოლო „როგორც თეორიული, ისე შემოქმედებითი ბრძოლის უმთავრესი სიმძიმე ტიცციან ტაბიძესა და ვალერიან გაფრინდაშვილს დააწვა მხრებზე“ (შალვა აფხაიძე).

სწორედ ტიცციან ტაბიძის წერილში „ცისფერი ყანწებით“ („ცისფერი ყანწები“, №1, 2) ვხვდებით ცდას, – გაამართლოს სიმბოლიზმის მოვლენა საქართველოში, სადაც „ბატონი შაბლონი დღეს

მაღაყიას გადადის ჩვენს ლიტერატურაში. იგი მრავალსახიანია, მრავალფეხიანი და კომპარატივით აწევს ქართულ სინამდვილეს... თუმცა სიმბოლიზმი... კლასიკურ შკოლად იქცა და ერთი თვალთ უყურებს კიდევ თავის საფლავს, ...ჩვენში სიმბოლიზმს ღამეც არ გაუთევია, მხოლოდ ახლა იწყება ხაზების გახსნა, მხოლოდ დღეს ხდება ეს შეჯგუფება“ (ნიმანდობლივი ფაქტია, რომ ახალგაზრდა ავტორის ეს უკანასკნელი მოსაზრება ეწინააღმდეგება კიტა აბაშიძისა თუ გრიგოლ რობაქიძის თვალსაზრისს ქართული სიმბოლიზმის გენეზისის თაობაზე).

სიმბოლიზმის ცნების განსაზღვრისას ტიცვიან ტაბიძე რემი დე გურმონის სიტყვებს იშველიებდა: „სიმბოლიზმს ახასიათებს: ინდივიდუალიზმი, შემოქმედების თავისუფლება, დასწავლილი ფორმულების უარყოფა, ლტოლვა ყოველივე არაჩვეულებრივისადმი, უცნაურობისადმიც კი...“

შეიძლება ითქვას, რომ ჟურნალ „ცისფერ ყანწებს“ ორი მანიფესტი ჰქონდა: „პირველთქმა“ და „ცისფერი ყანწებით“. შემდეგში დაიბეჭდა გრიგოლ რობაქიძისა და ვალერიან გაფრინდაშვილის ერთობ ღირსსაცნობი ლიტერატურულ-ესთეტიკური წერილები, რომელთაც „ცისფერი ორდენის“ გეზი განსაზღვრეს; მაგრამ ზემოხსენებულ ორ მანიფესტს მაინც სხვა ეფექტი გააჩნდა.

ამ დროისათვის საზოგადოება კარგად იცნობდა რუსი ფუტურისტების შემოქმედებას: 1911 და 1914 წლებში საქართველოში გაიმართა ეგოფუტურისტ იგორ სევერიანინის (ცნობილ სიმბოლისტ თეოდორ სოლოგუბთან ერთად), შემდეგ კი კუბოფუტურისტების ვლადიმერ მაიაკოვსკის, დავიდ ბურლიუკისა და ვასილი კამენსკის ლიტერატურული საღამოები. 1914 წელს რუსეთში გამოიცა წიგნი „იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტები“, რომლის ფრაგმენტები ქართულ პრესაშიც გამოქვეყნდა („მანიფესტი“ ... 1914).

ამ მემამბოხე პოეტებს არაფრად უღირდათ „საზოგადოების გემოვნებისათვის სილის განა“. „ცისფერყანწელთა“ გამოსვლებშიც კრიტიკოსებმა, უწინარეს ყოვლისა, ეს ტენდენცია შენიშნეს და სასწრაფოდ ფუტურიზმის იარლიყით შეამკეს ახალი მიმართულება, თუმცა ტიცვიან ტაბიძემ წერილში „ცისფერი ყანწებით“ მკაფიოდ და არაორაზროვნად გამოაცხადა ქართული სიმბოლიზმის „მოვლენა“.

კრიტიკოსთა უმეტესი ნაწილის ამგვარ დაბნეულობას ხელი იმანაც შეუწყო, რომ პაოლო იაშვილის „პირველთქმაში“ აღმოჩნდა ბევრი რამ საერთო იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტებთან. ერთმა კრიტიკოსმა, არცთუ უსაფუძვლოდ, „პირველთქმას“ „სიმბოლისტური მართლწერის მიხედვით შესწორებული მარინეტი“ უწოდა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ტიცციან ტაბიძე ზემოხსენებულ წერილში – „ცისფერი ყანწებით“ – სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის დაპირისპირებას არ ახდენდა და ზოგჯერ თავის მოსაზრებათა განსამტკიცებლად ფუტურიზმის ავტორიტეტსაც კი იშველიებდა. მაგ: „ახალი ფუტურისტების ტერმინოლოგიით თანამედროვე კულტურა წარმოადგენს უზარმაზარ ქალაქს...“ ან კიდევ: „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმე. რუსთაველი მე მესმის როგორც ქართული სიტყვის შემკრები ერთეული და მალარმე ამავე აზრით ევროპის პრეზენტისმის და ფუტურიზმის“. ამ ფრაზაში ფუტურიზმი გააზრებულია როგორც „მომავლის ხელოვნება“, ე. ი. სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით და არა როგორც ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც მაშინ საქართველოში არ არსებობდა და ახლად ფეხადგმულ სიმბოლიზმს მეტოქედაც არ ესახებოდა.

„პირველთქმისა“ და ზემოხსენებული „იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტების“ შეპირისპირებისას მართლაც შეინიშნება თანხვდენილობა, რომელიც შეუძლებელია შემთხვევითი იყოს.

პაოლო იაშვილი, ცხადია, კარგად იცნობდა ფუტურიზმის მანიფესტებს; მარინეტის მანიფესტს, რომელიც 1909 წელს პარიზის გაზეთ „ფიგაროში“ გამოქვეყნდა, ის პარიზშივე გაეცნობოდა. „ცისფერი ორდენის“ მოთავეს პირადი ნაცნობობა ჰქონდა იგორ სევერიანინთან და ვლადიმერ მაიაკოვსკისთანაც.

უპირველესი, რაც განასხვავებს „პირველთქმას“ არამცთუ ფუტურიზმის, არამედ სიმბოლისტურ სკოლათა საპროგრამო მანიფესტებისაგან, – ესაა სამშობლოს სიყვარული, საქართველოს განახლებისა და წინსვლის დაუოკებელი სურვილი:

„საქართველოს ფირუზ ხელებს გადავეცით ჩვენით აღსარება, ჩვენი წმინდა პირველთქმა.

...მოფრინდა სურვილი ოქროს ფრთებით და აიტაცა ჩვენი სიმღერა, რომელიც ამიერიდან იქნება მარადი, ისე როგორც ჩვენი

ქვეყანა. საქართველოს ხალხო, დავინყებულო, მაგრამ დიდებით დაგვირგვინების ღირსო!

...უდიდესი თვისება არსებობისა არის სიამაყე – ამაღლდეს ერი ჩვენი და თვითშეყვარებით აოცებდეს ქვეყნიერებას“...

საპროგრამო ხასიათისაა „ცისფერი ყანების“ უსათაურო ლექსიც, რომელშიც კლასიკური ხელოვნების უარმყოფი პოეტი საკმაოდ რეალისტურად გადმოგვცემდა „სიმბოლისტური კაბადონის“ ერთ-ერთ თეზისს:

პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი,  
ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა, შექსპირს უარი,  
რა ვქნა, რომ ჩემთვის ბეთხოვენი მხოლოდ ყრუ არი  
და რომ წარსულმა ვერ გადმომცა მე ანდამატი...

პაოლომ ესეც არ იკმარა და, თავისი ეროტიკული ლექსებისათვის მეტი სიმძაფრე რომ მიეცა, ლიტერატურულ მისტიფიკაციას მიმართა: „ელენე დარიანის“ სახელს ამოეფარა. მაშინ ამ არარსებული პიროვნების არსებობაში ეჭვიც კი არავის შეჰპარვია. ცხადია, ქუთაისლები თანაბრად აღაშფოთა „პირველთქმამ“, ზემოხსენებულმა ლექსმა და, განსაკუთრებით, „ქართველი ქალის“ „ურცხვმა“ ლექსებმა. ამიტომ სწორედ პაოლომ იწვინა „ცისფერი ორდენის“ წინააღმდეგ მიმართული შემოტევების მთელი სიმძიმე, ტიცვიან ტაბიძისა და ვალერიან გაფრინდაშვილის საპროგრამო წერილები თუ ლექსები კი შედარებით ჩრდილში აღმოჩნდა.

„ცისფერყანნელებმა“ საწადელს მიაღწიეს: აღმანახმა უმაღლივი ქართული პრესის ყურადღება. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი“ იუნყებოდა: „ეს ერთი ხანია, ქუთაისში „შუბებს ამტვრევენ“ „ცისფერი ყანების“ გარშემო... მოხუცმა თუ ხანში შესულმა, ახალგაზრდამ თუ უსუსურმა, დაკარგეს სულის სიმშვიდე და ქუთაისში ომია, ქუჩაში გამართული ომი...“

გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ „ცისფერყანნელებს“ უჩვეულო პოპულარობა მოუხვეჭა სწორედ იმდროინდელი პრესის გაუთავებელმა და წრეგადასულმა გამოსხმებმა.

„ცისფერი ყანების“ მეორე და უკანასკნელი ნომრის გამოსვლისას უკვე შერბილდა ის მტრული გარემოცვა, რომელიც სკანდალურ სახელს უხვეჭდა ჯგუფს; ამასთან, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ჯგუფის დადებითი როლი ქართული ლექსის გა-

ნახლებისათვის. ევროპული ორიენტაცია პოეზიაში, შერწყმული მშობლიური მწერლობის წინსვლის დაუოკებელ ჟინთან – სრულიად მისაღები აღმოჩნდა. „ცისფერყანწელთა“ სხვა პერიოდული ორგანოები წინააღმდეგობას აღარ აწყდებოდნენ; მით უმეტეს, რომ მათი ეპატაჟური ტონიც მკვეთრად შერბილდა.

„ცისფერი ორდენი“ ის-ის იყო მკვიდრდებოდა, რომ ტიცციან ტაბიძემ წერილში – „ცისფერი ყანწებით“ უარყო იდეალიზმის გაფეტიშება: „ცისფერი“ ფერია რომანტიზმის... ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა იმაში ნახა გამოსავალი. საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ ღერო წითელი ქონდა. ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასოდეს არ გაყრილან... გულგრილად ვუცქერთ ახლაც მატერიალიზმის და იდეალიზმის დუელს... ჩვენში უკვე შერიგდნენ სული და ხორცი“.

ტიციან ტაბიძემ იდეალიზმს „ჭეშმარიტი ქართული მსოფლმხედველობა“ ანუ იდეალიზმისა და მატერიალიზმის ნაზავი დაუპირისპირა.

ახლადმოვლენილმა ქართველმა სიმბოლისტებმა ფრანგულ სიმბოლიზმს მიაპყრეს მზერა; მათი მათეგრო გრიგოლ რობაქიძეც ხომ დიდად აფასებდა ახალი ფრანგული პოეზიის კორიფეებს. ტიცციან ტაბიძე მოითხოვდა, „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმეო“ და ბოდლერის „ბოროტ ყვავილებს“ რგავდა ბესიკის ბაღში („ქალდეას ქალაქები“):

გაფიზის ვარდი მე პრუდომის  
ჩავდე ვაზაში,  
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის  
ბოროტ ყვავილებს...

ან კიდევ: ...და მე ხანდახან მეჩვენება,  
ვითომ სამყარო,  
ბალია დიდი, დანყველილი  
და შხამიანი.  
მძიმე მხედარნი, შუბლშეკრული  
და უაბჯარო  
მოჰქრიან: რემბო, ერედია,  
ემილ ვერჰარნი...  
(„უაბჯარონი“, 1916)



პაოლო იაშვილი, რომელმაც ტრიპტიკი – სამი სონეტი უძღვნა ფრანგ პოეტებს („მალარმე“, „ვერლენ“, „ვერჰარნი“) აცხადებდა: „ვერლენი, ბოდლერი და მალარმე, ამ სამებაში მე ყველა მიყვარსო“...

ნიშანდობლივია ვალერიან გაფრინდაშვილის „Interieur – პირველი“ (1916 წ.):

ავანთებ სანთელს ვრუბელის წინ მოთენთილ ხელით,  
გადავშლი ბოდლერს, გადვიკითხავ მის „მარტოობას“,  
მეტყვიან ლანდნი, უცხო ლანდნი: „ისევ მოგელით,  
შემოგვიერთდით ახლობელო, გიცხადებთ ძმობას“.  
...ავახელ თვალებს და გაჰქრება ლანდთა ღრუბელი,  
ჩემს წინ ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახარება;  
გიჟურ თვალებით შემომხედავს ჩემი ვრუბელი,  
სინამდვილეში დაბრუნება დამეზარება...

„ახლობლობა“, „ძმობა“ – გიორგი ლეონიძესთან კიდევ უფრო ღრმავდება: „არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული, მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე“ („ავტოპორტრეტი“).

„ცისფერყანწელებს“ პოეზიაში ფრანგული ორიენტაცია მშობლიური მწერლობის ღალატად არ ესახებოდათ: „სიმბოლიზმი ჩვენში რომ უცხოეთიდან მოდის, ამაში არაფერი საფრთხე არ არი. ჩვენ ვიცით, რომ ისტორიულ დროში საქართველო იმყოფებოდა ბევრი სხვა და სხვა კულტურის გავლენის ქვეშ. ბევრი გადმოუღია იმას ბერძნულ, არაბულ, სპარსულ კულტურის, ბევრი იმათთვისაც გაუტანებია. ამას არაფერი დაუშლია რუსთაველისათვის შეეექმნა „ვეფხისტყაოსანი“. ...როცა ხალხი იღებს სხვისგან რამეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს. ნაციონალური აპერცეფციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს“, – ნერდა ტიცვიან ტაბიძე.

შალვა აფხაიძის მოსაზრებით, „მართალია, სიმბოლიზმი როგორც შკოლა დასავლეთიდან მოვიდა ჩვენში, მაგრამ მის უმაღლეს განვითარებისათვის არსად არ არის ნიადაგი მზათ ისე, როგორც ჩვენში. აქ უკვე გაჟღენთილია ჰაერი სიმბოლიური შემოქმედების ელემენტებით; აღმოსავლეთის თვალუწვდენი მისტიციზმი, ჰაერში გაფანტული სახეები, სპარსეთიდან მოტანილი ფერები და მეტყველი ხმები“ („მეოცნებე ნიამორები“, 1919 წ.).

ევროპული ორიენტაციის მიღებით „ცისფერყანწელები“ ფიქრობდნენ, ბოლო მოელთ მშობლიური ლიტერატურის ჩამორჩენილობისათვის, მოესპოთ მისი „შინჩაუკეილობა და საკუთარ წვენში დულილი“, მათი ფიქრი „პოეზიის მსოფლიოს არესაკენ“ იყო მიმართული. „ცისფერყანწელთა“ პატივმოყვარული, იმავედროულად, ღრმად პატრიოტული სწრაფვა – ქართული პოეზიის მსოფლიო სარბიელზე გაყვანისა – ქართული კულტურის გამარჯვებასაც მოასწავებდა უთუოდ: „პოეზია, – აყვანილი ეთნოგრაფიიდან და ეროვნულ პროვინციალიზმიდან უნივერსალურ ფორმამდე უფრო ამაგრებს ეროვნულ ხერხემალს და ამართლებს ერსაც“, – ვკითხულობთ „ბარრიკადში“ (1922 წ.).

ისიც უნდა ითქვას, რომ მომავალი „ცისფერყანწელები“ ახალ პოეზიას უმთავრესად რუსეთში (ვალერიან გაფრინდაშვილი, ტიცინი ტაბიძე, შალვა აფხაიძე, სანდრო ცირეკიძე...) და საფრანგეთში (პაოლო იაშვილი) ეზიარნენ, თუმცა იმ დროისათვის 10-იანი წლების ევროპაში სიმბოლიზმმა უკვე დათმო პოზიცია და არის გარკვეული კანონზომიერება მასში, რომ ქართველ პოეტთა მნიშვნელოვანი ჯგუფი გაიტაცა არა ფუტურიზმმა, დადაიზმმა ან აკმეიზმმა თუ იმაჟიზმმა, არამედ სწორედ „დრომოჭმულმა“ სიმბოლისტურმა მიმართულებამ.

„ცისფერყანწელთა“ ქედმოხრა დასავლური ახალი პოეზიის მიმართ არ ნიშნავდა „მონურ მიბაძვას“ ყოველივე უცხოურისადმი, მშობლიური ქვეყნის საზიანოდ. პირიქით, – მათი საბოლოო მიზანი იყო ქართული მწერლობის წინსვლა ევროპული პოეზიის სიახლეთა ათვისების გზით, მისი გამართვა „მსოფლიო რადიუსით“.

„აშკარაა წინა აზიაში ევროპა შემოაღებს კარებს და ამ დროს ჩვენ უნდა დავხვდეთ შეჭურვილი ეროვნული შემეცნებით, ეროვნული კულტურის ყველა ფოლაქებზეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები“, – წერდა ტიცინი ტაბიძე 1916 წელს („ცისფერი ყანწები“, №2).

პაოლო იაშვილის აზრით კი, – „უდიდესი მიზანი და ოცნება ქართველი პოეტის უნდა იყოს, რომ მან, სავსემ და დამძიმებულმა ერის ყველა ხმებით და ისტორიის რაინდული ეპოპეებით, გააგონოს მთელ ქვეყნიერებას ყურის მგლეჯელი ღრიალი“ („ბახტრიონი“, 1922 წ.) „ცისფერყანწელებმა“ თავისებურად გარდასახეს ნიცშეანური მესიანიზმი: „დღეს იწყება ძირიანად შეც-

ვლა ქართული აზროვნების, ...დამონებული სული უბრუნდება თავის ძველ ბუდეს. რამდენადაც გაიზრდება ეროვნული შეგნება, იმდენად ჩვენ ვუახლოვდებით წარსულს და ინაკვეთება ქართული იდეა. ...საქართველოს ეროვნული აღდგომა უნდა იქნეს აღდგომა ლომის ძველი ქართული იდეით“ (ტიციან ტაბიძე, „ცისფერი ყანწებით“, 1916 წ.). მესიანური სულისკვეთებაა გამჟღავნებული გიორგი ლეონიძის „ქართულ მესიანიზმშიც“: „ჭანგიანმა კავკასიამ აღარ გაგვიშვა და მიგვალურსმა ჩახეთქილ ქედებს, მაშინ ჩვენ დავირქვით ამირანი და რევანშისათვის შევქმენით ტიტანური ენერგია“ („ბახტრიონი“, 1922 წ.).

ყველაზე ორთოდოქს სიმბოლისტად სახელდებული ვალერიან გაფრინდაშვილი იზიარებდა ნიცშეს ალოგიზმს; ქართულ მწერლობაში ეძიებდა ორ სანყისს – აპოლონურს და დიონისურს და ასკვნიდა: „კოსმოსის ზედაპირი ნათელია და მშვენიერია. არიან პოეტები, როგორც პუშკინი, რუსთაველი, რომელნიც გვიჩვენებენ ამ ზედაპირს, გვაბრმავებენ სხივებით და სიხარულით ათრთოლებენ ჩვენს ცქერას. ეს არის პოეზიის აპოლონური სახე. ...კოსმოსის ჭეშმარიტი საფუძველი, მისი მარადი დასაწყისი არის უსახური და მახინჯი ქაოსი, რომელიც იმალება მსოფლიო ყოფნის სიღრმეში. ეს არის პოეზიის დიონისური სახე. – ...დღევანდელი პოეზია არის პოეზია ქაოსის, რადგან ქაოტურია თვით საზოგადოებრივი ცხოვრება... პოეტის დანიშნულება იმაშია, რომ შეადულოს თავის პიროვნებაში ორი სტიქია. ...თანამედროვე ქართული პოეზია ყანწელების სახით აღრმავებს თავის შინაარსს და ფორმას, ის მიდის ქაოსის წყვდიადში, მაგრამ ზურგი გამაგრებული აქვს რუსთაველით“.

ჟან მორეასი განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებდა სიტყვას პოეზიაში; იგი „ზუსტ სიტყვას“ მოითხოვდა. რუსი სიმბოლისტები, პოტებნიას კვალობაზე, აღიარებდნენ მჭიდრო კავშირს სიტყვის გარეგან გარსსა და მის მნიშვნელობას შორის და სიტყვის მაგიურობაზეც მიგვანიშნებდნენ.

პაოლო იაშვილის „პირველთქმაში“ „გაუგებარი და საოცარი სიტყვების“ შექმნის მოთხოვნა სწორედ სიტყვის მაგიური ძალის აღიარებას მოასწავებდა. გრიგოლ რობაქიძემ „სიტყვის მაგიას“ ამავე სახელწოდების სტატია მიუძღვნა: „ქურუმები ძველად ორი ენით მეტყველებდნენ: ჩვეულით და უჩვეულოთი. უჩვეულო სიტყ-

ვა მხოლოდ შეწირულებმა იცოდნენ. ამ სიტყვას ჰქონდა მაგიური ძალა“ („მეოცნებე ნიამორები“, 1922 წ.).

„ცისფერყანწელები“ დასავლური ურბანიზმის აპოლოგეტებად და ქართულ სინამდვილეში მის ერთ-ერთ პიონერებადაც მოგვევლინენ: „პირველთქმის“ ავტორი მოითხოვდა: „ჩვენ გვინდა, რომ საქართველო გადაიქცეს უსაზღვრო, მეოცნებე ქალაქად, სადაც ცოცხალი ქუჩების ხმაურობა შესცვლის ყვავილოვანი ველების ზურმუხტობას“ ...ტიციან ტაბიძეს სიმბოლიზმი „ქალაქის ღვიძლ შვილად“ მიაჩნდა.

„ცისფერი ყანწების“ მეორე ნომერში დაიბეჭდა პირველი ურბანისტული ლექსები – პაოლო იაშვილის „ფარშევანგები ქალაქში“ და კოლაუ ნადირაძის „ავზნიანი ქალაქი“.

სიმბოლისტებმა პოეზია ქურუმთა ქმედებას გაუთანაბრეს, მოგვის ქმედების სანაცვლოდ, ისინი გარემოების შესაფერ ნიღბებსაც ირგებდნენ: ფართო გასაქანი მიეცა „ცხოვრების თეატრალიზაციას“.

ამის გამოძახილია ტიციან ტაბიძის „ნიღბის აპოლოგია“: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრების. ...ქართველ ხალხს უყვარს ნიღბი, სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღბის და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია“.

სიმბოლიზმის დოგმატის ერთგულება „ცისფერყანწელებს“ კლასიკურისა საერთოდ, და, კერძოდ, წარსულის ქართული მწერლობის „უარყოფასაც“ ავალებდა. მათ დამოკიდებულებას წინამორბედებისადმი შეიძლება ეპიგრაფად წარუძღვეს ტიციან ტაბიძის სიტყვები:

ძველ პოეზიას კადნიერად ვახურავთ ჩალმას,  
მაგრამ სავსეა სიყვარულით თვალის უპები...

„ცისფერყანწელთა“ მიერ წინაპართა ღვანლის უარყოფაში უთუოდ არის არტისტული პოზიორობის, ნიღბის სიყვარულის მომენტი; თუმცა ნიცმეს „პაროლი“ – „სიკვდილი განახლება“ – მათთვის მისაღები იყო.

გავიხსენოთ გალაკტიონის სიტყვებიც „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მანიფესტიდან: „ამიერიდან ქართული ხელოვნების დევიზია: განახლება ან სიკვდილი“ (1922 წ.).

წარსულის მოღვაწეთა უარყოფა პირველად ტიცვიან ტაბიძის წერილში „ცისფერი ყანწებით“ გამოვლინდა.

60-იანი წლების თაობათა ბრძოლა ტიცვიან ტაბიძეს წარმოდგება როგორც „ძველი ქართულის და ახალი რუსეთის იდეოლოგიების“ პაექრობა, როცა „ქართული პოეზიის ყვავილს დაუნყეს შეცვლა რუსულ ხორბლად, ...მწერლობა გაიხადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად...“ ავტორმა, თუმცა დაგმო ილიასა და აკაკის შეხედულება პოეზიის შესახებ, მახვილის მთელი სიძლიერე მათი ეპიგონებისადმი მიმართა: „აკაკის და ილიას ის უპირატესობა ჰქონდათ, რომ მოქალაქეობრივ მოტივებში ხანდისხან ნახულობდნენ ნამდვილ პოეზიას, შემდეგ მათმა შკოლამ მიიღო კარიკატურული სახე“.

„საქართველოს პანთეონში ახალი მართალი არშინით უნდა გაიზომოს ყველა პიედესტალი, გადაფასდეს ყველა ღირებულებაო“ – აცხადებდნენ „ცისფერყანწელები“ („ბარრიკადი“, 1924 წ.).

რუსთაველის „ამპარტავანი სახელი“ (ვალერიან გაფრინდაშვილის სიტყვებია), რა თქმა უნდა, შეუბღალავი დატოვეს: „რუსთაველმა გაიმარჯვა სამუდამოდ: წარსულში, აწმყოში და მომავალში. რა არის აქ მიზეზი გამარჯვების?.. იდეალური ფორმა, ღრმა შინაარსი, პოემის უნივერსალობა და ამავე დროს ეროვნული ხასიათი...“ ან კიდევ: „პოეტიკა რუსთაველის ...ნინ უსწრებს ევროპის იდეას ხელოვნების თვითმიზნობის“ (იხ. „რუბიკონი“, 1923 წ. „ბარრიკადი“, 1922 წ.).

სოციალური საკითხით დაინტერესებას „წმინდა ხელოვნების“ მომხრე „ცისფერყანწელები“ „სამოციანელთა“ დიდ „ცოდვად“ თვლიდნენ: „ჭეშმარიტად მესაფლავე იყო მე-19 საუკუნე საქართველოში. პოლიტიკური ნერვების საბედისწერო დაჭიმვამ... ესთეტიკური კულტურა გააქრო“, – წერდა სანდრო ცირეკიძე („ბარრიკადი“, 1920 წ.). მათი აზრით, შეცდა ილია, რომელმაც „სამუდამოდ დაწყველა „ფრინველი გარეგანი“ და „ტკბილი ხმები“, აკაკი, რომელმაც „გარემოების საყვირით“ ძალიან ბევრი იყვირა“ („ცისფერი ყანწები“, №2).

ეპიგონური პოეზიის ძირითადი წყარო აკაკის პოეზია იყო; ალბათ ამიტომაც, „ცისფერყანწელთა“ მეხიცი ძირითადად მას დაატყდა: „საიდუმლო ბარათს ჩვენი საუკუნე აღარ უპასუხებს და აღმართ-აღმართ სიარული ისე ნელი იყო, რომ მწერვალამდის ვერ მიაღწია“ („ბახტრიონი“, 1922 წ.); აკაკი ვითომცდა „ზერელე აღმაფრენით“ გადიოდა ფონს; „ილიას პოეზიას მაინც აქვს კულტურა, ...როცა აკაკი წერეთელი მოკლებულია ლიტერატურასაც კი“... („ბახტრიონი“, 1922 წ.).

ქედმოხრა აკაკის პოეზიის წინაშე და პროტესტი მისი ეპიგონების მიმართ აშკარად გამოსჭვივის სანდრო ცირეკიძის სიტყვებში: „მისმა მოწაფეებმა ვერ გაიგეს მისი „აღმართ-აღმართი“ და „სულიკო“ და თმაგათეთრებულები დღემდის ლექსავენ მიმდინარე ცხოვრების ფილოსოფიას...“ („მეოცნებე ნიამორები“, 1921 წ.).

„ქართველის დედას“ ძუძუები დაუშრაო – ამ სიტყვების ავტორი პაოლო ილიას პიროვნების მიმართ მოწინებასაც ამჟღავნებდა: „ილიას უშველა დიდმა ჭკუამ და გრანდიოზულმა ნებამ, არა პოეტის სახელმა მისცა მას ნახევარი საუკუნის დიქტატორობა საქართველოში“ („ბახტრიონი“, 1922 წ.).

პარადოქსულია ილიას პოეტობის „უარყოფი“ „ცისფერყანწელების“ აღტაცება ილიას პროზით: „პროზაში ილიას გააქვს XIX საუკუნის საქართველო“ (გიორგი ლეონიძე), „ქართული პროზა შექმნა ილიამ და დღემდის მისი პროზა არაა დაძლეული“ (ტიციან ტაბიძე).

„ცისფერყანწელთა“ მიერ წარსულის მწერლობის უარყოფას ხელოვნურობისა და ლიტონი პოზის ელფერი რომ დაჰკრავს, იქიდანაც ცხადდება, რომ ამ საკითხში ისინი სრულიად არათანმიმდევრულნი იყვნენ.

მაგალითად, ტიციანი, რომელიც ილიას და სხვა „სამოციანელებს“ „ჭურში ჯდომას“ უსაყვედურებდა, თვითონვე სავსებით გამორიცხავდა ამ ბრალდებას: „ილია ჭავჭავაძემ თავისი დევის ხელით სრულიად გადატეხა ეს სტილი (იგულისხმება „მოკითხვის წერილების“ სტილი, რომელიც თითქოსდა მანამდე არსებობდა ქართულ ლიტერატურაში – ლ. ა.) და ჩვენ გვაქვს უკვე ანალოგია მწერლობის ევროპის მასშტაბით. ...ჩვენში რომ გაჩნდნენ დადასტები, ისინიც ვერ უარყოფენ, ილია ჭავჭავაძის დიდი ფიგურა

რომ გამოაკლდეს, მეცხრამეტე საუკუნე მაშინ იქნებოდა სამუდამოდ დაბნელებული“ („ბახტრიონი“, 1922 წ.).

ჯგუფმა მალევე „გადასინჯა“ თავისი დამოკიდებულება XIX საუკუნის მწერლობის მიმართ; ის ხომ მექანიკურად გაემიჯნა ქართული მწერლობის უწყვეტ მთლიანობას: ეს ჰგავდა იმ ტოტის მოტეხვას, რომელზეც თავად იჯდა... ერთადერთი გამონაკლისი ვაჟა-ფშაველა იყო, რომლის გენიის დაფასების პრიორიტეტი (იმჟამინდელი კრიტიკისაგან განსხვავებით) გრიგოლ რობაქიძეს და „ცისფერ ორდენს“ ეკუთვნის: „ვაჟა მოცემულია, როგორც მთა, როგორც მზე, როგორც პლანეტა, ...პოეტები მას გრძნობენ, როგორც ადამიანი მზესა და ღმერთს“ – წერდა გაზეთი „ბახტრიონი“, რომელმაც, პაოლო იაშვილის თქმით, „ვაჟას დიდებული კამპანია“ წამოიწყო.

20-იანი წლების დასაწყისისათვის „ცისფერყანწელებმა“ ძირითადად უარყვეს მკრეხელური გამოხდომები ქართული მწერლობის მიმართ. ახალგაზრდული ეპატაჟი, ეფექტური ფრაზებით ჟონგლირობა წარსულს ბარდებოდა.

„ცისფერყანწელთა“ გულისყური ჯგუფის არსებობის მთელ მანძილზე ნეგატიურად და პოზიტიურადაც მუდამ ქართული მწერლობისკენ იყო მიპყრობილი. დევიზით – „სიკვდილი განახლება“ – მათ მცირე ხნით უარყვეს ქართული მწერლობის მონაპოვარი, რათა ევროპული პოეზიის უახლეს მიღწევათა გამომხაურების შემდეგ, კვლავ მისკენ მიემართათ თვალთახედვა. აკი წამოაძახეს კიდეც ქართველმა ფუტურისტებმა „ცისფერყანწელებს“ ამგვარი „ფერისცვალება“: „ხალხი, მოსული აბსოლუტური ნილილიზმით ლიტერატურაში, თანდათანობით იჩოქებენ ყოველი სახელის წინაშე ჩვენი ძველი მწერლობიდან და დღეს სულხან-საბა ორბელიანის, ილიას და ვაჟას ავტორიტეტს ებლაუჭებიანო“ – წერდა ბესარიონ ჟღენტი (ჟღენტი 1923: 4).

„ცისფერყანწელთა“ დახასიათება არ იქნება სრული, თუ ორიოდე სიტყვით არ შევეხეთ მათ ბოჰემურ განწყობილებას. ისინი გატაცებულნი იყვნენ ინგლისური „დენდიზმით“, ფრანგი ე. წ. „დანყველილი პოეტების“ ზოგჯერ მართლაც დანყველილი ცხოვრებით, რუსი სიმბოლისტების დევიზით – „Творите жизнь“. იმ დროის სხვადასხვა ეროვნების პოეტთა ერთი საერთო ნიშანთვისებაც – საოცარი, უცნაურობებით აღსავსე მოუწყობელი ცხოვრება, მათი ბოჰემური მისწრაფებები იყო.

სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა  
გარდა თვითმკვლევლობის.  
არა მსურს ვიყო ვიკტორ ჰიუგო, ან აკაკი,  
მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა.  
სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა გარდა სიგიჟის.  
არა მსურს ვიყო ბედნიერი, როგორც გოეტე,  
მე მირჩევნია დავიღუპო როგორც როლლინა.  
სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა  
გარდა ჭლექისა,  
დღეგრძელ მაღარმეს მირჩევნია ისევ ლაფორგი,  
...მე მეჯავრება პოეტისთვის რამე ხელობა:  
მისთვის ვინამე სამუდამოთ ეს კარიერა,  
სიგიჟე, ჭლექი, ალკოგოლი და თვითმკვლევობა!..

– ვკითხულობთ ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონო-ლოგში“ (1922 წ.).

მე მესიზმრება კაფე „Mon Parnasse“ –  
სენატი ბებერ პროსტიტუტკების.  
შენზე ოცნებას ვერვინ მომპარავს  
და დღესაც ღვინით დავითუთქები.  
...არ მინდა მოვკვდე პატრიარქივით,  
მინდა გავექცე საქართველოს მზეს,  
სადაც, მშობლებო, დაიმარხნით,  
დღეს იქ ჯამბაზის სინა გააბეს...  
(ტიციან ტაბიძე, „ოცდასამი აპრილი“, 1923 წ.)

ჰა! კინტოს პროფილი,  
საეჭვო ტარნები  
და დავიკუნტები  
ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა,

– წერს ქალაქში დაკარგული „გახელებული“ შვილი დედას  
(პაოლო იაშვილი, „წერილი დედას“, 1916 წ.).

...გაგიჟდა... შემდეგ გარდაიცვალა პოეტი პაოლო იაშვილი...  
პოეზიისთვის ბევრი იწვალა,  
მაგრამ არ იყო მისთვის საშველი.  
(პაოლო იაშვილი, უსათაურო, 1918 წ.)



ეს ის დროა, როცა პოეზია და ღვინო დაახლოვდნენ; როცა ყველაფერი, რაც უცნაურობის, სიახლის მიმზიდველობას იყო მოკლებული, მოძველებულად მიაჩნდათ. დრომოჭმულად ითვლებოდა ცხოვრების მონესრიგებული, ჩვეულებრივი მდინარეც.

„ცისფერყანწელთა“ ისტორია ეს არის ისტორია ბოჰემის – წერდა ტიცვიან ტაბიძე „მეოცნებე ნიამორებში“ 1923 წ.

პოეტებისა და ღვინის სიახლოვით საქართველოში ალბათ ვერავის გააკვირვებ, თუმცა თანამედროვეთ მანინც ეწოთიერებოდათ „ცისფერყანწელთა“ „ჯგუფური“ ბოჰემური მისწრაფებანი. ენამწარე კრიტიკოსები პაოლო იაშვილს „ცისფერი ყანწების“ თამადას უწოდებდნენ (გაზ. „კომუნისტი“, 1923 წ.).

1923 წელს დაიწყო ე. წ. „მინასთან დაბრუნება“; ეს ლოზუნგი თავად ვალერიან გაფრინდაშვილის განცხადებით და აღიარებული თვალსაზრისითაც, ყველაზე „ორთოდოქს – სიმბოლისტად“ სახელდებულ ავტორს უკავშირდებოდა, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია გრიგოლ რობაქიძის ვრცელი კრიტიკული წერილი – „დაბრუნება მინასთან, როგორც კერძო ბარათი...“ (1924).

„ცისფერი ორდენი“, რომლის აქტიური, ჯგუფური ქმედება, ფაქტობრივად, 1924 წლიდანვე მინავლდა, – ველარ „დაუბრუნდა მინას“... „მინას დაუბრუნდნენ“ ცალკეული „ცისფერყანწელები“ – ტრადიციული ლექსებით, რომელთა უმრავლესობა ტოლს არ უდებდა „ძველ ლექსებს“, „ცარციტ კი არა, – სისხლით რომ წერდნენ“ (ტიციან ტაბიძე).

ამაოა ვარაუდი, როგორი იქნებოდა „ცისფერი ორდენი“, რომ არა სოციალისტური რეალიზმის ადეპტთა გამუდმებული მორალური თუ ფიზიკური წნეხი: ისტორიას ვერ „გადაწერ“. მრავლისმეტყველია თავადის ფაქტი, რომ ცხოველი ინტერესი პირველი ნოვატორული ლიტერატურული დაჯგუფების მიმართ დღესაც კი ბევრ სიახლეს შესძენს ქართველ პოეტთა ახალ თაობას.

დასასრულს, გვინდა უფრო დაწვრილებით წარმოვაჩინოთ ერთი ინციდენტი, ჯგუფის ეკლექტიკისადმი მიდრეკილებას რომ ეხება:

XX საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულს „ცისფერყანწელთა“ რეაბილიტაცია მათი თხზულებების გამოცემით დასრულდა (რა თქმა უნდა, მკაცრი ცენზურული კუპიურებით). „ცისფერი ორდენის“ აღიარებული მანესტროსა და უფროსი მეგობრის გრიგოლ რობაქიძის სახელი 80-იანი წლების მეორე ნახევრამდე კვლავ

ტაბუდადებული იყო. ასეთმა ვითარებამ განაპირობა ხარვეზი, რაც ამჟამადაც საცნაურია. გრიგოლ რობაქიძისა და „ცისფერყან-ნელთა“ შემოქმედებითი და პიროვნული ურთიერთმიმართების ამომწურავი, საფუძვლიანი და მრავალმხრივი კვლევა დღემდე არ განხორციელებულა, თუმცა 10-20-იანი წლების პრესაშიც და ახალ ნაშრომებშიც ბევრი რამ არის გაბნეული და მოსაძიებელი.

მონოგრაფიული ნარკვევი, რომელიც „ცისფერყანნელთა“ და გრიგოლ რობაქიძის ურთიერთობის მრავალ ასპექტს წარმო-აჩენს, ასე გვესახება: რობაქიძის სალექციო მოღვაწეობის მენტალური ზეგავლენა „ცისფერყანნელებზე“, – იმხანად, დამწყებ პოეტებსა და გიმნაზიელებზე; მისი თანამშრომლობა პაოლო იაშვილის „ოქროს ვერძსა“ (1913 წ.) და „ცისფერ ყანნებში“ (1916 წ.); რეაქცია „ცისფერყანნელთა“ გახმაურებულ, ზოგჯერ სკანდალურ საჯარო გამოსვლებზე (1916 წლიდან) და მათ პოეტურ ინოვაციებზე; მიმართება საქართველოს ანექსიასა (1921 წ.) და 1924 წლის შეთქმულებასთან; „ცისფერი ორდენის“ პერიოდიკაში (1916-1924 წწ.) გამოქვეყნებული მხატვრული და თეორიული პროდუქცია; მონაწილეობა 1926 წელს ნიკოლო მინიშვილის „ქართულ მწერლობაში“ წამოწყებულ დისკუსიაში – „ფიქრები საქართველოზე“; ემიგრაციის დასაწყისი და „ფაშისტი“ რობაქიძის ძალდატანებითი შეჩვენება ჟურნალ „მნათობში“ (1935 წ.) „ცისფერყანნელთა“ მიერ; „ცისფერყანნელი“ პოეტების გახსენება მის ბოლოდროინდელ ნაწერებში (მემუარული, ესეისტური, ეპისტოლური მემკვიდრეობის გათვალისწინებით).

ის „თეთრი ლაქა“, რომელიც 10-20-იანი წლების ქართულ მწერლობას დღემდე ამოუვსებელ სიცარიელედ დამჩნევია, მნიშვნელოვანწილად უკავშირდება გრიგოლ რობაქიძის ხელოვნურად მოკვეთას, რასაც სათავე დაედო 1935 წელს, მწერალთა კავშირიდან გარიცხვით. მის გარეშე შეუძლებელია „ცისფერი ორდენის“ სრულყოფილი ჯგუფური პორტრეტის წარმოსახვა; მეორე მხრივ, მაესტროსადმი მიძღვნილი „ცისფერყანნელ“ პოეტთა ლექსები, წერილები თუ ესეები, რომელთაც პირობითად შეიძლება ვუნოდოთ „გრიგოლ რობაქიძის აპოლოგია“, თუნდაც გაზვიადებულად, მაგრამ მაინც მიგვანიშნებს მის ადგილს XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურულ არეალში.

ახლა მხოლოდ ფრთხილ ვარაუდს თუ გამოვთქვამთ იმის თაობაზე, – როდის დაახლოვდნენ გრიგოლ რობაქიძე და „ცისფერყანწლები“; ცხადია, მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი (1901 წლიდან ქართულ პრესაში აქვეყნებდა არცთუ გამორჩეულ სტატიებსა და ლექსებს) მომავალი „ცისფერყანწლებისათვის“ სრულიად შეუმჩნეველი დარჩებოდა თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ პაოლო იაშვილი (დ. 1892 წ.), ტიცვიან ტაბიძე (დ. 1893 წ.) და ვალერიან გაფრინდაშვილი (დ. 1888 წ.) მაშინ მცირეწლოვანნი იყვნენ.

გრიგოლ რობაქიძემ მყისიერი პოპულარობა 1908 და, განსაკუთრებით, 1909-1911 წლებიდან მოიხვეჭა, – ინტენსიური სალექციო მოღვაწეობით. მისი პირველი და ძალზე ეფექტური გამოჩენა ქართულ სინამდვილეში ილია ჭავჭავაძეს დაუკავშირდა: 1908 წელს ევროპიდან დროებით დაბრუნებულმა, იმჟამად სტუდენტმა რობაქიძემ შეუფარავად განაცხადა, – ილიას ვერაგულმა მკვლელობამ მაიძულა მიმეტოვებინა პარიზი და სამშობლოში დავბრუნებულიყავი.

ამ წლებში უნდა შემდგარიყო იმხანად ქუთაისელი გიმნაზიელების (რომელნიც, მკაცრი აკრძალვის მიუხედავად, ქანდაკებაზე მოკალათებულნი, ფარულად ესწრებოდნენ საჯარო საღამოებსა თუ სპექტაკლებს) თუნდაც შორეული ნაცნობობა გრიგოლ რობაქიძესთან.

XX საუკუნის ქართული მწერლობისათვის 10-იანი წლების დასაწყისი ერთგვარი ტიხარი აღმოჩნდა, რომელმაც ერთმანეთისაგან დაამორიშორა XIX და XX საუკუნე. საუკუნის დამდეგი, ზოგადად, პირობითი ცნებაა და მისგან არც უნდა მოველოდეთ მყისიერ თვისებრივ ცვლილებებს ლიტერატურაში; თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ სიახლის მოლოდინი თითქოს ატმოსფეროში თიმთიმებდა. მთელი მსოფლიოს ხელოვანებმა (ამ მხრივ არც ქართველები იყვნენ გამონაკლისნი), გუმანით „იგზნეს“ (გრიგოლ რობაქიძის თქმით) დიადი და შემაძრუნებელი, ჯერ არნახული კატაკლიზმებითა და ტოლუპოვარი მიღწევებით დაყურსული საუკუნის დადგომა, რაც შემოქმედებით სიახლეთა მძაფრ მოთხოვნილებას ბადებდა.

ყოველივე ეს კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული დასავლური ორიენტაციის ისეთ დიდ მოაზროვნეებს, როგორებიც იყვნენ

კიტა აბაშიძე და არჩილ ჯორჯაძე. სწორედ მათი თანამოსაგრე აღმოჩნდა გრიგოლ რობაქიძე, ამ, ან უკვე დიდებული ტრიადის უმრწემესი წევრი. გრიგოლ რობაქიძე რომ უნიკალური მოვლენა გახლდათ ჩვენს სინამდვილეში, ამაზე ჯერ კიდევ 1909 წელს მიუთითა არჩილ ჯორჯაძემ: „...ადამიანი ნიჭით დაჯილდოებული, ... ამასთან იმგვარი ტიპისა, რომელიც დღემდე გამოუცნობელი რჩება ქართველ საზოგადოებისათვის, გამოუცნობელი მისტიკური ფილოსოფიის წყალობით, რომელსაც აღიარებს იგი და რომელიც ჩვენი საზოგადოებისათვის სრულიად ახალ და დღემდე თითქმის უცნობ იდეურ მოვლენად ჩაითვლება“ (ჯორჯაძე 1909).

სწორედ ლექციებში წარმოჩნდა პირველად მისი თავისთავადი, ღვთით ბოძებული ნიჭიერება, ფართო თვალსაწიერი და განსწავლულობა, იმპროვიზაციის შესაშური უნარი და პოლემისტის ალლო, მჭევრმეტყველება და ნოვატორული სულისკვეთება.

მისი აუდიტორია, თბილისშიც და ქუთაისშიც, რჩეული ქართული საზოგადოება იყო: აკაკი და დავით კლდიაშვილი, კიტა აბაშიძე და ნიკო ლორთქიფანიძე, ტელემაკ გურიელი, დიმიტრი უზნაძე, ივანე გომართელი... ახალგაზრდებს, უპირველესად, „მოდერნიზმის ქადაგება“ ხიბლავდა: „გრიგოლ რობაქიძის აქაფებული სიტყვა, აღმაფრენი ფანტაზია, თვალისმომჭრელი სახეები ძვირფასი მოგონებაა ჩვენი ახალგაზრდობისა, პირველად იმან შეგვახედა იოჰანანანის მოჭრილ თავს, პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცშეს მწვალბეული სიტყვა“, – წერდა მოგვიანებით ტიციან ტაბიძე. საცნაურია, რომ ლექციას ნიცშეზე ცხელ კვალზე, ანუ 1911 წელსვე აღტაცებით გამოეხმაურა აკაკი წერეთელიც.

ყველა თაობის პოეტს თანაბრად ეფონებოდა გულს გრიგოლ რობაქიძის მცდელობა – განეხილა ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურისკონტექსტში. იმთავითვე გამოიკვეთა მისი განუხრელი, მტკიცე ეროვნული მრწამსიც, რითაც აშკარად გაემიჯნა კოსმოპოლიტიზმსაც და ინტერნაციონალურ რადიკალიზმსაც.

აკაკი ბაქრაძის მართებული მოსაზრებით, მთავარი და არსებითი ის იყო, რომ ახალმა თაობამ იგი ლიტერატურულ რეფორმატორად აღიარა (ბაქრაძე 1999: 39).

არაორდინალური და მიმზიდველი გახლდათ გრიგოლ რობაქიძის მიერ „საკუთარი თავის შექმნის“ მცდელობაც (მდრ. ევრო-

პულ „დენდიზმს“ ან ამერიკულ ფენომენს – „Self made man“). ხელმოკლე მღვდლის მრავალშვილიანი ოჯახის შვილმა, მიზანსწრაფულმა და მშრომელმა, უცხოეთში განსწავლის რთული და ნარეკლიანი გზა განვლო; უცხოეთში მრავალწლიანი ყარიბობის მერეც, სამშობლოსა თუ ემიგრაციაში, იგი „არა მარტო თავის მსოფლმხედველობასა და მსოფლხატს აყალიბებდა, არამედ თავის გარეგნობასაც“ (ბაქრაძე 1999: 13).

ერთადერთი, რასაც ვერ უმკლავებოდა გრიგოლ რობაქიძე, მისი მარტოსულობა იყო. ალბათ ამიტომაც აქვს პიროვნული, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც დიდი მნიშვნელობა მის მეგობრობას „ცისფერყანწელებთან“.

თუ ვერწმუნებით გრიგოლ რობაქიძის მარადიული კერპის ნიციშეს სიტყვებს – „საბოლოოდ, ყველაზე მნიშვნელოვანი, რასაც ადამიანი საკუთარი არსიდან ტოვებს, სხვა არა არის რა, თუ არა თავისივე ბიოგრაფია“, – უპრიანი იქნება, საგანგებო ყურადღება მივაქციოთ არა მხოლოდ შემოქმედებით, არამედ პიროვნულ ურთიერთმიმართებას „ცისფერყანწელებთან“, პირველ რიგში კი – პაოლო იაშვილთან.

საფიქრებელია, რომ მათი დაახლოება „ოქროს ვერძში“ თანამშრომლობით დაიწყო. ჟურნალი იმ დროისათვის უდავოდ გამორჩეული იყო. ჯერ კიდევ გიმნაზიელმა, არასრულწლოვანმა პაოლომ (იგი ბესარიონ ჯაიანის სახელს ამოეფარა) მოახერხა მონინავე ჟურნალის გამოცემა, გააერთიანა საუკეთესო ავტორები (გრიგოლ რობაქიძე, გალაკტიონი, ტიცციან ტაბიძე, იოსებ გრიშაშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, ლეო ქიაჩელი, კონსტანტინე გამსახურდია, ნიკო ლორთქიფანიძე, შალვა დადიანი, სერგო კლდიაშვილი და სხვ.).

1913 წელს, ჟურნალის მზადების პერიოდში, პაოლო თბილისის გაზეთ „თემში“ აქვეყნებს „წერილს რედაქციის მიმართ“ და ქართველ მწერლებს თანამშრომლობას სთხოვს: „რედაქცია მიმართავს მონაწილეობის მისაღებად შემდეგ პირთ: ვაჟა-ფშაველას, კიტა აბაშიძეს, გრიგოლ რობაქიძეს, ი. ევდოშვილს, ია ეკალაძეს, ვ. გუნიას, შალვა დადიანს, კ. მაყაშვილს, ი. გრიშაშვილს, ა. აბაშელს, შიუკაშვილს, ლეო ქიაჩელს, ჭუმბაძეს, ნ. ლორთქიფანიძეს, დ. კასრაძეს, ბარნოვს, გ. ქუჩიშვილს, თურდოსპირელს, ახოსპირელს, ნ. ჩხიკვაძეს, ი. მჭედლიშვილს, ჯ. ჯორჯიკიას, გ. და ტ. ტაბიძეებს,

კ. აბაშიძისპირელს, დია ჩიანელს და სხვა“. უაღრესად მეტყველი დოკუმენტია! ცნობილია აგრეთვე პაოლოს ორი პირადი წერილი ვაჟა-ფშაველასადმი, – ჟურნალში მონაწილეობის თხოვნით (ამ ნუსხაში თითქმის მთელი იმჟამინდელი ქართული მწერლობა თავსდება და ბუნებრვად ჩნდება რიტორიკული კითხვა – რატომ ვერ ვხვდებით აკაკი წერეთლის სახელს? პასუხი კი, სავარაუდოდ, ასეთია. პაოლომ ვერ შებედა საქართველოს უგვირგვინო მეფეს... ნიშანდობლივია, რომ ნუსხის პირველ სამეულში, ვაჟა-ფშაველასა და კიტა აბაშიძის შემდეგ, გრიგოლ რობაქიძის სახელი ჩნდება, რაც უეჭველად მოასწავებს ახალგაზრდა რედაქტორის განსაკუთრებულ პიეტეტს ამ უკანასკნელისადმი.

„ოქროს ვერძში“ გამოქვეყნებულ გრიგოლ რობაქიძის სტატი-აში „ბარათები „ოქროს ვერძს“ ავტორი ჟურნალს გადაჭარბებულ შეფასებას არ აძლევდა, თუმცაღა, ქართული მწერლობის იმჟამინდელი სიდუხჭირის პირობებში მაინც ღირსსაცნობ მოვლენად მიიჩნევდა. სტატია იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში პირველად გაიჟღერა საქართველოს რენესანსის იდეამ, რამაც შემდეგში საფუძვლიანი განვითარება პოვა ცნობილ წერილში „ქართული რენესანსი“ (რობაქიძე 1917: 1).

„არც მგონია ასეთი ვერძისათვის იაზონმა მოაცუროს თავისი გემი კოლხეთის ნაპირს, მაგრამ მასში არის ისეთი რაღაც, ხელუხლებელი, გამოუთქმელი, რომელიც სიამოვნებას ჰგვრის ხელოვნების მოყვარულს: ეს არის ყვავილოვანი სიყმაწვილე, რომლის ლაღად ნაკვეთ შუბლზე ჯერ კიდევ არ გაურბენია ჭკნობის ფიქრის ფრთას“ – პირუთვნელად შენიშნავდა გრიგოლ რობაქიძე (რობაქიძე 1913: 35).

შეუძლებელია, გაუცნობიერებელი ყოფილიყო „ოქროს ვერძის“ სახელწოდების დამთხვევა მილიონერ რიაბუშინსკის დაფინანსებულ, რუსი სიმბოლისტების მდიდრულ ჟურნალთან „Золотое Руно“ (1906-1909 წწ.). მიბაძვის უწინარეს, ამაში უფრო კოლხიდის მკვიდრთა მიერ „სამართლიანობის აღდგენის“ თუ რაყიფობის ქვეშეცნეულ სურვილს ვხედავთ. ჟურნალში მოთავსებული ლეონიდ ანდრეევის, იგორ სევერიანინის, ვილიე დე ლილ-ადანის თხზულებათა თარგმანები, ცნობები დ'ანუნციოს, ვალერი ბრიუსოვის, კონსტანტინე ბალმონტის, იურგის ბალტრუშაიტისის და ე. წ. ახალი პოეზიის სხვა წარმომადგენლებზე გვა-

ფიქრებიანებს, რომ „ოქროს ვერძი“ სულაც არ იყო პროვინციული თვითშემოქმედების ნიმუში. ცხადია, გრიგოლ რობაქიძე მხოლოდ ერთ-ერთი ავტორი იყო ჟურნალისა; ნაკლებსავარაუდოა, რომ სარედაქციო საქმიანობაში ჩარეულიყო: პაოლოს ორგანიზატორული ნიჭი ჯერ კიდევ 1911 წლიდან იყო ცნობილი, როცა გიმნაზიის ჟურნალი „Стрелы Колхиды“ გამოცა.

შემდეგში გრიგოლ რობაქიძისა და მომავალი „ცისფერყან-ნელების“ გზები დროებით გაიყარა: გრიგოლ რობაქიძე კვლავ საზღვარგარეთ გაემგზავრა, პაოლო იაშვილმა წელიწადნახევარი პარიზში დაჰყო (1913-1914 წწ.) ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში ხატვის შესასწავლად; პეტერბურგსა და მოსკოვში იყვნენ ვალერიან გაფრინდაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, შალვა აფხაიძე, სანდრო ცირეკიძე... მათი ურთიერთთანამშრომლობის ახალ და უმნიშვნელოვანეს ეტაპს საფუძველი 1916 წელს, „ცისფერი ორდენის“ დაარსებისთანავე ჩაეყარა.

„ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომრის გამოსვლისთანავე (1916 წლის 28 თებერვალი), როგორც ჩანს, საზოგადოების ერთმა ნაწილმა მტკივნეულად აღიქვა გალაკტიონის, ნიკო ლორთქიფანიძის, იოსებ გრიშაშვილისა და გრიგოლ რობაქიძის მონაწილეობა ახალგაზრდული ეპატაჟით შეპყრობილ და „მეხის გავარდნის“ ეფექტის მოსურნე ალმანახში.

ტიციან ტაბიძემ ვრცელ წერილში „ცისფერი ყანწებით“ სრულიად არაორაზროვნად გამოაცხადა სიმბოლიზმის „მოვლენა“ საქართველოში და სიმბოლიზმის უპირველეს მესაძირკვლედ გრიგოლ რობაქიძე დასახა: „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ. რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება, რომ ყოველ ნოვატორს წინ ელობება გაუგებრობის გაღავანი. მას არაფრად დაჯდომია ძველ ღირებულებათა გადაფასების კადნიერება, ახალ ძიებათა ფეიერვერკების გასროლა... საფიქრელი იყო, რადგან სხვაგან ასეთი აღელვება გამოიწვია სიმბოლიზმმა, ჩვენშიც მონახავდნენ ფიჩხებს ინკვიზიციის ცეცხლის დასანთებად, მაგრამ გრიგოლ რობაქიძეს უთხრეს თავის დასტური არჩილ ჯორჯაძემ და კიტა აბაშიძემ. ამ ორი პიროვნებით იწურება ქართული ესთეტიკური კულტურა გრიგოლ რობაქიძემდის“... (ტაბიძე 1916).

ტიციანის აშკარად გაზვიადებულ მოსაზრებათა სანინალ-მდეგოდ უნდა ითქვას, რომ „გაუგებრობის გალავანი“ გრიგოლ რობაქიძის წინაშეც აღიმართა; თუმცა, ცხადია, მომეტებულ გულისწყრომას მისდამი არ ამჟღავნებდნენ, მისი სახელოვანი მოღვაწეობისა და თუნდაც ასაკის გამო. თავის მხრივ, გრიგოლიც აშკარად ერიდებოდა საზოგადოების გაღიზიანებას: არ მონანილებოდა ჯგუფის სკანდალურ საჯარო გამოსვლებში 1916 წლის აპრილსა და მარტში; მან განზე განდგომა არჩია, თუმც, რომ მოენადინებინა კიდეც, გაუჭირდებოდა „ცისფერყანწელთა“ „გაფრენების“ მოთოკვა.

გრიგოლ რობაქიძეს არავითარი „ზეწოლა“ არ მოუხდენია არც პაოლოზე (რომლის „პირველთქმა“ მაესტროსათვის ეგზომ საძულველი ფუტურიზმის მანიფესტებისაგან დიდად არის დავალებული), არც ტიციანზე (მისი „ცისფერი ყანწებით“ ხომ რობაქიძის აშკარა აპოლოგიაა); იგი არ ჩარეულა რედაქტორის საქმიანობაშიც. იმდროინდელი გაავებული და წრეგადასული კრიტიკის სამიზნე პაოლო იაშვილი გახლდათ: „პირველთქმის“, საპროგრამო ლექსის („პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი“...) და დარიანული ლექსების გამო.

გრიგოლ რობაქიძის ქუთაისში წაკითხული ლექციის თაობაზე დაიბეჭდა ჯაფარ-ფაშას (ნიკო ჯაფარიძის) საკმაოდ სუსხიანი სტატია „ბატონ გრიგოლ რობაქიძის ლექცია“: „ბ-ნი რობაქიძე ამ ბოლო დროს თავისივე ნებით აწვრილმანებს და ამდაბლებს თავის თავს.

რაში ვხედავთ ჩვენ გრიგოლ რობაქიძის თავის დამცირებას?.. თუნდაც იმაში, რამაც აიძულა იგი წაეკითხა ლექცია „ცისფერი ყანწების“ შესახებ.

ამ აღმანახის გარშემო ატეხილი უსიამოვნო ატმოსფეროს შესამსუბუქებლად გრიგოლ რობაქიძე, როგორც ერთი მონანილე კრებულისა, იძულებული გახდა, საჯარო ლექციით თავდასაცველი სიტყვით მიემართა ქუთაისის საზოგადოებისათვის.

რას მიაღწია თავის ლექციაში გრიგოლ რობაქიძემ? „ცისფერი ყანწების“ ღირებულების შესახებ ჰოც ბრძანა და არაც.

... სუსტ მხარეს, სამწუხაროდ ბ-ი რობაქიძის ნიჭიერმა ენა-მეტყველებამაც ვერაფერი შესძინა. საზოგადოდ ეს ადგილი ლექციისა მეტად ძნელი გამოდგა ავტორისათვის და ისე სუსტი,



როგორც ამ ადგილზე იყო გრიგოლ რობაქიძე, თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ჯერ იგი არავის ახსოვს.

...ლექტორი წინდახედულად ცდილობდა, მსმენელთა შორის უკმაყოფილების ტემპერამენტი არ გამოეწვია.

...გრიგოლ რობაქიძე ამბობდა, როდესაც „ცისფერი ყანწები“ თავის მოვალეობას ველარ შეასრულებს, ჩვენ თვითონ დავამსხვრევთ მათო“... (ჯაფარ-ფაშა 1916).

„ცისფერი ორდენის“ წრეგადასული ეპატაჟი და რაგინდარა გზით თავის დამკვიდრება, პირდაპირ უნდა ითქვას, პაოლოს დაუოკებელი ტემპერამენტისა და პარიზიდან გამოყოლილი მემბოხე სულის, როგორც შემდეგში კოლაუ ნადირაძე იტყოდა, „ესთეტზუნტარობის“ გამოვლენა იყო; მას, რა თქმა უნდა, ჭაბუკი „ცისფერყანწელებიც“ ამოუდგნენ მხარში.

გრიგოლ რობაქიძე სრულიადაც არ იზიარებდა წარსულის უარყოფის პათოსს, ზოგჯერ აშკარა მკრეხელობასთან რომ იყო წილნაყარი; იგი, როგორც ჩანს, მაინც სხვა ლიტერატურულ თაობას მიეკუთვნებოდა; ცხოვრებაშიც რობაქიძე უფრო განონასწორებული, თავშეკავებული, ძლიერი ინდივიდუალიზმით აღბეჭდილი, თუნდაც „წარცისული“ პიროვნება გახლდათ.

ამიტომაც გადგა განზე ანუ ერთგვარი დისტანცია მონიშნა, თორემ იდეური მრჩეველისა თუ კეთილმოსურნე კრიტიკოსის ფუნქციას ყოველთვის ასრულებდა.

დღევანდელი გაგებით, გრიგოლ რობაქიძე უფრო „საპატიო თავმჯდომარე“ გახლდათ „ცისფერი ორდენისა“ და არა ლიდერი, ან, მით უმეტეს, – რიგითი წევრი.

ზემოთქმულის მიუხედავად, როცა ჯგუფის „საკრალურ“ 13 წევრს შორის რობაქიძეს უპირველეს ადგილს მიუჩინდნენ ხოლმე, იგი პროტესტს არ გამოხატავდა.

ცხადია, „ცისფერყანწელებს“ ეამაყებოდათ მაესტროს თანადგომა; თავის მხრით, რობაქიძეც ტოლს არ უდებდა მათ მეგობრობასა და სიყვარულში: „ვიყავ ყანწელებთან მხოლოდ როგორც მეგობარი, უფროსი დამხმარე და წამხალისებელიო“, – დაწერს ხანდაზმული მწერალი მოგვიანებით.

„მოდერნიზმის ქადაგი“, „წინასწარმეტყველი“, „მთანმიდელი“, „უნმინდესი“, „უნეტარესი“ – ამგვარად ამკობდნენ მაესტროს „ცისფერყანწელები“, თუმცა უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის

სარწმუნო მოსაზრებით, რობაქიძეს ჯგუფის სახელწოდების შერჩევაშიც კი არ მიუღია მონაწილეობა. გალაკტიონის სიტყვებს (მიუხედავად მისთვის ჩვეული ირონიისა) ნამდვილად დაეჯერება: იგი „ცისფერი ყანების“ I ნომერშიც თანამშრომლობდა, თუმცა მალევე განუდგა მათ.

გალაკტიონის არქივში გამოვლენილი ეს უნიკალური ფრაგმენტი გამოქვეყნდა 1995 წელს: „ეძებდნენ ისეთ სახელს, რომელიც უნდა ყოფილიყო 1) სრულიად ახალი მიმართულების გამომხატველი, 2) ეროვნული კოლორიტის მატარებელი და 3) რომელიც გამოდგებოდა ჯგუფის სახელწოდებისთვისაც. პაოლომ სთქვა „ცისფერი ყანები“ და გაიტანა კიდეც, ვინაიდან მის მეტს ფული არავის ჰქონდა აღმანახის გამოსაცემად. ამგვარად დაიბადა ჯგუფი „ყანების“ სახელწოდებით. როგორც მახსოვს, სხვა სახელწოდება არ ყოფილა წამოყენებული. „ცისფერი“ რომანტიულია, „ყანები“ – ორმაგად. ჯერ როგორც თვით საგანი და ანბანთა რიგით – ყ. ნ. – ეროვნულიაო, ამბობდნენ“ (ტაბიძე 1995).

ოსტატ-შეგირდთა წესისამებრ, რობაქიძესა და ახალგაზრდა პოეტთა შორის არც წვრილმანი განხეთქილება იყო უცხო. მართლაც, პაოლოსათვის ბევრი რამ მხოლოდ „თამაში“ იყო, მას შეეძლო თვეობით არ მიჰკარებოდა საწერ მაგიდას, შეეძლო გადაჰყოლოდა ნაირგვარ მისტიფიკაციებს, გადახვეწილიყო სამოგზაუროდ, სანადიროდ, სანადიმოდ; არტისტული, ემოციური ტიცინისათვის სრულიადაც არ იყო სათაკილო დადაიზმთან თუ ფუტურისზმთან კავშირი.

ყველაზე „ორთოდოქს-სიმბოლისტად“ აღიარებული ვალერიან გაფრინდაშვილის მრწამსი უფრო მისაღები იყო რობაქიძისათვის, სწორედ მას მიმართავდა მანქანით „სამედიატოროდ“. ამის დასტურია მისი უაღრესად საინტერესო, 1919 წლით დათარიღებული კერძო წერილი ქუთაისში მყოფი ვალერიანისადმი; მაგრამ აქ მცირე რეტროექსკურსი დაგვჭირდება: 1917 წლიდან თბილისში რევოლუციასა და სამოქალაქო ომს განრიდებულმა ბევრმა რუსმა ავანგარდისტმა მოიყარა თავი. მათ შორის იყო ალექსეი კრუჩინიხი, უსაჩინოესი ფუტურისტი და „ზაუმური“ ენის ფუძემდებელთაგანი. იგი ჯერ „ფუტურისტების სინდიკატში“ შევიდა, ილია ზდანევიჩთან, კოლაუ ჩერნიავსკისთან, ლადო გუდიაშვილთან და კირილე ზდანევიჩთან ერთად, ხოლო 1918 წლის

თებერვალში ილია ზდანევიჩთან და იგორ ტერენტიევთან ერთად ფუტურიზმის „ახალი“ სახეობა – ჯგუფი „41<sup>0</sup>“ შექმნა.

ქართველი და რუსი ავანგარდისტი პოეტები და მხატვრები მშვიდობიანად თანაარსებობდნენ, მონანილებოდნენ ერთურთის სალამოებსა და ბეჭდვით ორგანოებში, იკრიბებოდნენ ხან „ფანტასტიჩესკი კაბაროკში“, ხანაც „ცისფერყანწელთა“ კაფე „ქიმერიონში“ (ორივე მათგანი რუსთაველის პროსპექტზე მდებარეობდა).

მათ ერთობლივ სალამოს ეხება რობაქიძის წერილი ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი:

„ძვირფასო ვალერიან!

იენისის შვიდს აქ სალამო გაიმართა შესახებ მხატვრობის. ილაპარაკეს: კაკაბაძემ, სუდეიკინმა, ტიცვიანმა, მე. ტიცვიანის სიტყვა ჩემთვის მოულოდნელი იყო: ჯერ ერთი, თითქოს მას დაასწრეს ფუტურიზმის დეკლარაცია (ასეთი იყო შთაბეჭდილება) – განაცხადა მან: ფუტურიზმის ნამდვილი დეკლარაცია ამ სცენიდან მალე მოხდება ჩვენი ჯგუფის მიერ. გარდა ამისა, იყო ასეთი ხაზი სახელების: პიკასსო და სკრიაბინი, მაღლარმე და კრუჩონიხი... და სხვა...

მე ავლელდი საშინლად: უმთავრესად იმის გამო, რომ თემა ჩემი იყო სასიცოცხლო (– ჩემთვის მაინც), ვილაპარაკე კუბიზმის შესახებ: როგორც თანამედროვე რიტმი კოსმოსის დაშლის ათვისებისა. მივიღე იგი იმდენათ, რამდენათაც იგი გამართლებულია სულის ტრაგედიით და ესთეტიური კათარზისით. გარეშე ამისა: იგი მხოლოდ დემონოლოგიაა. კრუჩონიხი დავახასიათე როგორც „скоморох вшивого несѣнка“ და ვამხილე მისი შემოქმედებითი არარაობა – (მაღლარმეს გვერდით მას რა უნდა?!)... ჩემი სიტყვა ალბათ დაიბეჭდება.

შემდეგ: ტიცვიანი გამომელაპარაკა:

მან მითხრა: როგორც „ჩვენ“ გვეჩვენება „სიო“ და სხვა ამგვარი ბანალობად, ასე ეჩვენება ალბათ კრუჩონიხს ბანალობად ბალმონტი და სხვაო... და მეც ამას ვგრძნობ სწორადო.

მე შევეკითხე: იქნება ოდესმე ქვეყანაზე ისეთი რამ, რომელიც შემდეგ ბანალობად არავის მოეჩვენოს?

მან მომიგო: არა.

მე კიდევ: მაშ მსოფლიოს მიღება შეუძლებელია?

ტიციანი: დიას, შეუძლებელია...

მე: აქედან დასკვნა?

ტიციანი: თავის მოკვლა...

მან ისიც გადმოძცა, რომ თქვენ უარი გითქვამთ სონეტის წერაზე და პაოლოს უტირია, რომ პოეზია უკანასკნელად დაეჭვებია...

მე არ მინდა აქ ყველაფერი ვთქვა...

მე მინდა მხოლოდ თქვენი და პაოლოს აზრი გავიგო.

თქვენ კარგად იცით ჩემი აზრი: პოეზია არარიტმული სიტყვაა და მსოფლიოს მეტაფიზიკური ამონურვა. ეს დასკვნა ბევრს რამეს თხოულობს წინასწარ. მე მწამს, რომ მსოფლიო ღვთის ქმნადა და ხელოვანი მისი თანაშემოქმედი. ეს არ არის ფიგურული თქმა. თუ ეს მიღებული იქნა, მთელი დემონოლოგია ტიციანის უარყოფილ უნდა იქნას...

თქვენ იცით, რომ მე თქვენთან ვარ როგორც ძმა და შემოქმედი. ძალზე ვგრძნობ თქვენი (სამის) სიყვარულს. ხოლო, შესაძლოა თქვენ (პაოლო და თქვენ) ისე ფიქრობდეთ, როგორც ტიციანი და მართლაც გადაწყვეტილი გქონდესთ ახალი „გამოსვლა“.

უნდა იცოდეთ, რომ ამ შემთხვევაში ვერ გამოგყვებით. სიყვარული ნამდვილი – სასტიკია. მე არ შემიძლია თავის თავის ღალატი. თქვენთვისაც უფრო კარგი იქნება: უფრო თავისუფლად იმოქმედებთ.

ნუ გაიკვირვებთ, რომ „ასე“ გწერთ: მიუხედავად ტიციანის „იმპრესსიონიზმისა“, მისმა სიტყვებმა დამაფიქრეს.

ეს ბარათი ნაუკითხეთ პაოლოს...

ველი პასუხს: ორივესაგან...

თქვენი ერთგული გრ. რობაქიძე.

მისამართი: თბილისი, ცხნეთის ქ. 4, ბინა 1.

P.S. აუცილებელია თქვენი და პაოლოს აქ ჩამოსვლა ერთი კვირით მაინც“ (რობაქიძე 1988).

ვერას ვიტყვი იმის თაობაზე, თუ რა შედეგი მოჰყვა გრიგოლ რობაქიძის თხოვნას: შეიძლება ვივარაუდო, რომ მანეტროს შემოფოთება უთუოდ ვალერიანსა და პაოლოსაც „გადაედო“ (გრიგოლის განწყობება მათთვის წარმოუდგენელი იყო), მათ სასწრაფოდ აცნობეს ამის თაობაზე ტიციან ტაბიძეს... ასე იყო თუ ისე, არავითარი ერთობლივი „ფუტურისტური დეკლარაცია“, როგორც

მოსალოდნელი იყო, „ცისფერყანწელებს“ არ გამოუქვეყნებიათ. ტიცვიან ტაბიძის მოულოდნელი გამოსვლა ფუტურისტიზმის დეკლარაციის „მუქარით“ ალბათ უფრო რუს ფუტურისტებთან მეტოქეობის გრძნობით თუ აიხსნება. ტიცვიან ტაბიძე დიდად აფასებდა (ღირსებისამებრ) კრუჩინონისს. რუსი პოეტის მიმართ აზრი მას არც 1920 წელს (ანუ კონფლიქტიდან 1 წლის შემდეგ) შეუცვლია, რადგან სანდრო ცირეკიძის ჟურნალ „შვილდოსანში“ წერდა: ყველა პოლიტიკურ რევოლუციას წინ უსწრებდა რევოლუციური გარდატეხები პოეზიაში. ამის საუკეთესო მაგალითია კრუჩინონი, რომლის ზაუმურმა თეზისმა „дыр-нул-шыл“-მა – გაუსწრო რევოლუციას რუსეთშიო.

პარადოქსული აზრებით და წინააღმდეგობებით აღსავსე წერილში „დადაიზმი და „ცისფერი ყანწები“ ტიცვიან ტაბიძე აღწერდა თბილისის კაფე „იმედში“ გამართულ რუსი ფუტურისტების საღამოს. ჩანს, სწორედ ამ საღამოზე 1919 წლის 7 ივნისს მომხდარმა ინციდენტმა გააგულისა გრიგოლ რობაქიძე.

„საღამო მოაწყვეს რუსმა ფუტურისტებმა ილია ზდანევიჩმა, ა.კრუჩინონიხმა და ტერენტიევმა. ეს საღამო იყო ფუტურისტების მხატვრობის. უმთავრესად აქ წარმოდგენილი იყო მეორე ზდანევიჩი (იგულისხმება ილიას ძმა კირილე ზდანევიჩი – ლ. ა.) და ლადო გუდიაშვილი. მოხსენებას კითხულობდა „ფუტურისტული სიტყვის იეზუიტი“ კრუჩინონიხი. როდესაც ტფილისის აკადემიის წურბელებმა იჯერეს გული (მახსოვს იყვნენ მათემატიკის დოქტორი ხარაზოვი და ს. გოროდეცკი), როცა ფუტურისტების ფრონტი მოიხსნა და ა. კრუჩინონიხი ჩხაოდა, როგორც მოგდებულ კატა, სიტყვა აიღო გრიგოლ რობაქიძემ. ეს იყო ქარიშხლის მოვარდნა (ალბათ ეს ღამე დაამახსოვრდა ალ. კრუჩინონის, როცა გრიგოლ რობაქიძეს დაარქვა „специалист по апокалипсису и безумию“)...

...ამ აპოკალიპსისის ორკესტრიდან რამდენიმე ფრაზა დავიმახსოვრე. აქ იყო ლაპარაკი ნიცშეს ინსტინქტების ანარქიაზე, ედგარ პოს მიწის ქვესკნელის გაჟრჟოლებაზე, გეოლოგიურ კატასტროფებზე... დასკვნა ასეთი იყო: ფუტურისტები გამართლებული არიან ცხოვრებით. თქვენ ამტკიცებთ, რომ ისინი შეგნებულად ჯამბაზობენ: მაგრამ კარგი: თუ საუკეთესო ახალგაზრდობა საფრანგეთის, რუსეთის, საქართველოსი და შეიძლება

მთელი ქვეყნისაც შეგნებულად ჯამბაზობს, მით უარესი თვითონ ქვეყნისთვისო.

...იმ ღამეს გრიგოლ რობაქიძემ გახსნა თავისი მასკა. ამ ღამეს ის არ იყო მთანმინდელი, ღვანლით შემოსილი, მასში დასძლია პოეტის უკიდურესობამ“... (ტაბიძე 1923).

უეჭველია, რომ სამიოდე წლის შემდეგ, ტიცციან ტაბიძე სულ სხვაგვარად წარმოგვიჩინს კრუჩიონიხისა და რობაქიძის „დუელს“: უპირატესობას იგი, რა თქმა უნდა, მანესტროს ანიჭებს.

ამ ინციდენტმა, როგორც ჩანს, ვერაფერი დააკლო მათ გულთად, ნრფელ სიყვარულსა და პატივისცემაზე დაფუძნებულ ურთიერთობას... წინ კიდევ დიდი გზა იყო, მაგრამ „მოდერნიზმის ქადაგი“ გრიგოლ რობაქიძე „ცისფერყანწელთა“ მარადიულ კერპად დარჩა.

„ცისფერი ორდენის“ ეკლექტური ნიაღვრეები კი, დღევანდელი თვალსაწიერიდან, ჯგუფის „სისუსტედ“ სრულიადაც არ აღიქმება.

## **დამონებიანი:**

**აბაშიძე 1916:** აბაშიძე კ. „გონს მოდით!“ გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, №15, 1916.

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1971.

**აბულაძე 1977:** აბულაძე მ. *ლიტერატურულ მომდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: 1977.

**ავალიანი 2017:** ავალიანი ლ. *პაოლო იაშვილი. მონოგრაფია. ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2017.

**ასათიანი 2005:** ასათიანი გ. *თანამდევნი სულები*. ტ. 3. თბილისი: გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, 2005.

**აფხაიძე 1960:** აფხაიძე შ. *პაოლო იაშვილი*. ჟურნ. მნათობი, №12, 1960.

**ბაქრაძე 1990:** ბაქრაძე ა. *მწერლობის მოთვინიერება*. თბილისი: გამომცემლობა „სარანგი“, 1990.

**ბაქრაძე 1999:** ბაქრაძე ა. *კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვანლი*. თბილისი: 1999.

**დუდუჩავა 1923:** დუდუჩავა შ. „მისტიციზმი ქართულ პოეზიაში“. გაზ. „კომუნისტისტი“, № 90, 1923.

**კლდიაშვილი 1926:** კლდიაშვილი დ. *ჩემი ცხოვრების გზაზე*. ჟურნ. მნათობი, №1, 1926.

**კლდიაშვილი 1964:** კლდიაშვილი ს. *ახლობელი და შორეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

**მანიფესტი ... 1916:** *Манифесты итальянского футуризма*. Москва: 1914.

**ნადირაძე 1984:** ნადირაძე კ. *რაც ლექსად ვერ ვთქვი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1984.

**ჟღენტი 1923:** ჟღენტი ბ. „პოეზიის დღე“. გაზ. „ტრიბუნა“, № 466, 1923.

**რობაქიძე 1913:** რობაქიძე გრ. *ბარათები „ოქროს ვერძს“*. ჟურნ. *ოქროს ვერძი*, № 3, 1913.

**რობაქიძე 1917:** რობაქიძე გრ. „ქართული რენესანსი“. გაზ. „საქართველო“, №257, 1917.

**რობაქიძე 1988:** რობაქიძე გრ. „ორი ბარათი მეგობარს“. გაზ. „თბილისი“, №219, 1988.

**ტაბიძე 1995:** ტაბიძე გ. „უსათაურო“. გაზ. „პოეზიის დღე“, №15, 1995.

**ტაბიძე 2016:** ტაბიძე ნ. *ცისარტყელა განთიადისას. ტიციანი და მისი მეგობრები*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016.

**ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტ. *ცისფერი ყანნებით*. ჟურნ. *ცისფერი ყანნები*, №1-2, 1916.

ტაბიძე 1923: ტაბიძე ტ. *დადაიზმი და ცისფერი ყანნები*. ჟურნ. *მეოცნებე ნია-მორები, დეკემბერი*, 1923.

„ჩვენი მეგობარი“ 1916: გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, №57, 1916.

**ჯალიაშვილი 2018:** ჯალიაშვილი მ. (შემდგენელ-რედაქტორი). „*ცისფერყანნელები*“. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2018.

**ჯაფარ-ფაშა 1916:** ჯაფარ-ფაშა. „ბატონ გრიგოლ რობაქიძის ლექცია“. გაზ. „სამშობლო“, №330, 1916.

**ჯორჯაძე 1909:** ჯორჯაძე ა. „პოეზიის სამფლობელოში. გრ. რობაქიძის ლექციის გამო“. გაზ. „დროება“, №239, 1909.

პაოლო იაშვილი  
(1894-1937)

პაოლო იაშვილი თანამედროვეთა თვალთახედვით



პაოლო იაშვილი – პოეტი-ნოვატორი, „ცისფერყანწელთა“ ძმობის „გვირგვინი და მშვენიება“, ადამიანებთან ურთიერთობის იშვიათი ნიჭითა და უნარით დაჯილდოებული, ახოვანი, ლამაზი, იშვიათი მჭევრმეტყველი, კონფერანსიე, თამადა, მონადირე; საჭიროებისას – იარაღით ხელში დამოუკიდებელი საქართველოს დამცველი, სხვა შემთხვევაში

კვლავ თოფმომარჯვებული, შიშით გათანგულ, მე-11 არმიის მომლოდინე თბილისში წესრიგისათვის, მოსალოდნელი სისხლისღვრის თავიდან ასაცილებლად შემართული; მშვენიერ ქალთა მოტრფიალე და უნაზესი მამა და მეგობარი, „ცისფერი ძმების“ და მათ ახლობელთა უღალატო ავთანდილი, შემწყნარებელი და ჩხუბისთავი, ამაყი და თავმდაბალი, არტისტი და მისტიფიკაციების დიდოსტატი, ყველას – უბრალოსა და ბრალიანის, ბრუნდისა და მართლის უანგარო შემწე და ხელის გამმართავი; ორდენოსანი და ამიერკავკასიის ცაკ-ის წევრი, გაშინაურებული „ამა ქვეყნის ძლიერებთან“, ყველა მთხოვნელის და თბილისისა თუ პარიზის მათხოვრების დამხმარე და გულშემამტკივარი; სიცოცხლით სავსე და სავსე სიცოცხლის მწყურვალი, მარტოობის სევდით, უეცარი



კაეშნით შეპყრობილი და სამსხვერპლო მოზვერს მინამგვანი...და ვაჟკაცი, ნამდვილი ვაჟკაცი სიცოცხლეშიც და სიკვდილშიაც...

„ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი“ – დაწერა და შეასრულა კიდეც დანაქადნები.

სიტყვა რომ დაუთმოთ მის თანამედროვეთ, წარმოგვიდგება „ლამაზი, შავგვრემანი, ბრინჯაოსავით ჩამოსხმული, რიხიანი, ალერსიანი“, „თუჯისგან ჩამოსხმული და იმავდროულად გული-თადი“, „სულით მემამბოხე და გულგაშლილი“ პოეტი, „მუდამ მოზეიმე სიცოცხლით სავსე, სიხარულისა და აღტაცების მომგვრელი ყველასათვის“.

„დაბადებით მეთაური იყო და ამ მეთაურობას ის კი არ ეძებდა, „მეთაურობა“ მასთან თავად მიდიოდა“.

„ნიჭიერი პოეტი, ღმერთების საყვარელი, მეფე და მათხოვარი, მარადი ჭაბუკი, შვილი მზისა“...

პაოლო „სიტყვით როდი იყო პატრიოტი!“ „ძნელია მოიძებნოს პოეტები, რომელთაც მათებრ ეყვარებოდათ თავისი სამშობლო“ (იგულისხმებიან პაოლო და ტიცციანი).

„მისგან ნიჭიერება გამოსჭვიოდა, თვალებს სულის ცეცხლი უნათებდა“, „მის ტალანტს ყოველთვის უხაროდა ახალი პოეტური ნიჭის გამოჩენა და მასთან ახლო კავშირის დამყარებაც იცოდა“. როცა პაოლო იაშვილი თანატოლ პოეტებში გაერეოდა, „ახალგაზრდული დაუდგრომელი ენერგია ამოძრავდებოდა და კალაპოტში დგებოდა“. შემდეგში „რალაც მამობრივ მზრუნველობას“ იჩენდა ახალგაზრდა პოეტებისადმი.

პაოლოს „რატომღაც უყვარდა ჭკუაშერეკილებთან და მათხოვრებთან საუბარი. ... სევდა რალაც მოუხელავზე მისთვის უცხო როდი იყო“. ხიბლავდა არტისტული პოზა, მრავალი ნიღაბიც მოისინჯა ნიღაბთა თეატრის მსახიობის მსგავსად, ჩქარობდა, თითქოს გრძნობდა, რომ მოხუცება არ ეწერა.

პოეტის თანამედროვეების – ირაკლი აბაშიძის, შალვა აფხაიძის, გიორგი გამყრელიძის, სერგო კლდიაშვილის, გიორგი ლეონიძის, კოლაუ ნადირაძის, გრიგოლ რობაქიძის, გერონტი ქიქოძის, ნინო ტაბიძის, ანდრეი ბელის, ილია ერენბურგის, ბორის პასტერნაკის მოგონებათა ზემომოყვანილი ფრაგმენტებიც კი გვაფიქრებინებს, რომ პაოლო იაშვილის სახით, ჩვენ საქმე გვაქვს არა მხოლოდ პოეტთან – ლიდერთან, არამედ ფრიად საინტერესო

პიროვნებასთან, განსაკუთრებული ინტიმურ-საზოგადოებრივი პროფილით („მზიური პაოლო“ 1995: 9, 11, 24, 31, 76, 85, 95, 110, 157, 162).

პაოლოს პიროვნების წარმოდგენა შესაძლებელია „ქრესტომათიული პენის“ გარეშეც: იყო ფიცხი, ფეთქებადი, უყვარდა ნაცნობთა მისტიფიცირება, გამასხრება (ამაზე მისი ენამწარე ექსპრომტებიც მეტყველებს).

პაოლოს სიცოცხლეშიც არ აკლდა „ლიტერატურული“ თუ სხვა ჯურის მტრები (ზოგიერთი გარენარი სწორედ მისი თვითმკვლელობის შემდეგ გააქტიურდა); გასაოცარი უფრო ის არის, რომ კერძოდ პაოლოსა და ზოგადად „ცისფერყანწელთა“ მიმართ ნაირნაირი ინსინუაციები და უსაფუძვლო ბოროტი ბრალდებები (რაც გარდა ბანალური უმეცრებისა, თავის გამოჩენისა თუ ბოღმის გადმონთხევის სურვილითაა ნაკარნახევი) დღესაც გრძელდება. ამ სამარცხვინო ფენომენის ტირაჟირება კი „ყვითელ“ მედიას მხოლოდ ხელს აძლევს.

## ბიოგრაფია

პაოლო იაშვილს უღრუბლო და ბედნიერი ბავშვობა არგუნა ბედმა. დაიბადა ზემო იმერეთის სოფელ არგვეთში (ახლანდელი საჩხერის რაიონი), შეძლებული აზნაურის ჯიბრაილ იაშვილისა და ბაბილინა მდივნის მრავალშვილიან ოჯახში. 1892 წლის 2 (ახალი სტილით 15) აგვისტოს.

8 წლის პაოლო ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში შეიყვანეს. სწავლა რუსულ ენაზე იყო, რეჟიმიც შესაბამისი – შოვინისტური, ანტიქართული. ეკრძალებოდათ არამცთუ დემონსტრაციაში მონაწილეობა, არამედ ქართულ თეატრში და სალიტერატურო საღამოებზე სიარული. პაოლო გიმნაზიაშივე დაუმეგობრდა ტიცინანს და სხვა მომავალ „ცისფერყანწელს“, მათთან ერთად მალულად ესწრებოდა სპექტაკლებს, გრიგოლ რობაქიძის გახმაურებულ ლექციებს.

ლიდერის თვისებები, ორგანიზატორული ნიჭი და პოეზიის სიყვარული პაოლომ სასწავლებელშივე გაამჟღავნა, როცა 1911 წელს გიმნაზიის ყურნალის „Стрелы Колхиды“ რედაქტორად მოგვევლინა.

პაოლოს, თავისი მეამბოხე და დაუდგრომელი ხასიათით, გიმნაზიიდან გარიცხვა ელოდა, იძულებული გახდა ანაპაში დაესრულებინა სწავლა.

1913 წელს ანაპიდან დაბრუნებული პაოლო ემზადება ჟურნალ „ოქროს ვერძის“ გამოსაცემად.

ჟურნალის დამფინანსებელი ჯიბრაილი გახლდათ, ჟურნალის რედაქციაც მის სახლში იყო მოთავსებული. პაოლო, რომელიც მამას გულს უჩუყებდა, – შენს შვილებში სამსხვერპლო მოზვერს ვგავარო, დიდხანს სარგებლობდა მისი დახმარებით: უკვე მონიფული ვაჟყაცი, „ჯერჯერობით ჯიბოს ჯიბით ვცხოვრობო“, – ამბობდა მეგობართა წრეში.

პაოლო – რედაქტორი, „ოქროს ვერძში“ ავლენს როგორც უღრმეს პატრიოტიზმს, ასევე დასავლური „ახალი პოეზიის“ ნოვაციათა ათვისებისაკენ სწრაფვას.

1913 წლის მეორე ნახევარში პაოლო პარიზში გაემგზავრა ლუერთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში სასწავლებლად (იგი კარგად ხატავდა, თუმცა, დაუდევრობისა თუ 1937 წელს მისი პირადი არქივის განადგურების გამო მხოლოდ რამდენიმე ჩანახატი შემოგვრჩა).

გაივლის სამიოდე წელი და პაოლო განაცხადებს: „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“...

პოეტის პარიზულ პერიოდზე მეტად ძუნწი ცნობები მოგვეპოვება: „პაოლო ცხოვრობდა ლათინურ უბანში: მის ფიქრთა მფლობელი ბოდლერი, ვერლენი, რემბო და ვერჰარნი შეიქმნენ. იგი დაუახლოვდა უცხოელ მხატვრებსა და პოეტებს, რადგან ადვილად ხიბლავდა და იზიდავდა ადამიანებს, თვით ისეთებს, რომელთა ენა მან კარგად არ იცოდა“ (გერონტი ქიქოძე).

კოლორიტული სამხრეთელი ჭაბუკი გამოურჩევა ფრანგ მწერალ ფრანსის კარკოს, რომლის მხატვრულ-დოკუმენტური რომანის „მონმარტრიდან ლათინურ კვარტლამდე“ ერთ-ერთი გმირი უთუოდ პაოლო უნდა იყოს (სერგო კლდიაშვილი).

დაიწყო მსოფლიო ომი და პოეტმა სამშობლოს მოაშურა, – ინგლისისა და სკანდინავიის გავლით.

1915, იანვარში  
პორტმა, რომელსაც გლაზგო ჰქვია  
დიდ ნიაღვარში  
მე გამისტუმრა ევროპიდან ინგლისის გემზე „კაბადოკია“.  
(„ევროპა“, 1922)

პარიზში პაოლომ სიმბოლისტთა და ავანგარდისტთა მანი-ფესტების, პოეზიის, მათი პირადი ცხოვრების „ანატომიის“ ცოდნა შეიძინა, ხელოვანის თავისუფლებას ეზიარა; მეამბოხე სული კი მუდამ ჰქონდა.

ერთხანს პაოლო თანამოაზრე პოეტების გარეშე: ტიცინი, ვ. გაფრინდაშვილი, ს. კლდიაშვილი, შ. აფხაიძე რუსეთში სწავლობენ, მხოლოდ დროდადრო ახერხებენ ქუთაისში ჩამოსვლას. პაოლო მარტოხელა „სტალკერის“ როლში გვევლინება: ნებისმიერ საჯარო გამოსვლაში ეპატაჟურად აანონსებს ცნობას „ცისფერი ყანწების“ თაობაზე, ქუთაისისა და თბილისის (აქ გრიშაშვილი ეხმარება) პრესაში ათავსებს ფასიან განცხადებებს „ახალი მიმართულები“ ჟურნალის გამოსვლის შესახებ; დამფინანსებელი კვლავ ჯიბრაილია. მხატვრები, ძმები ჯაფარიძეები უჩვეულოდ აფორმებენ „ცისფერი ყანწების“ მიმზიდველ გარეკანს. გალაკტიონის მონუმბით, ალმანახის სახელიც პაოლოს შერჩეულია.

პაოლოს სურს, ალმანახის გამოსვლამდე ისეთი სკანდალი ააგოროს, რაც გააღვივებს „ცისფერი ყანწების“ მიმართ ინტერესს, როგორც ტორეადორის წითელი მოსასხამი, ისე „აუფრი-ალა“ პაოლომ თანაქალაქელებს ვითომდა „ქართველი პოეტი ქალის ელენე დარიანის“ ეროტიკული ლექსები, მაშინდელმა საზოგადოებამ „ურცხვობად“ და „გარყვნილების ქადაგებად“ რომ აღიქვა. 1915 წლიდან დაედო სათავე XX საუკუნის ერთადერთ წარმატებულ ქართულ ლიტერატურულ მისტიფიკაციას – პაოლოს „დარიანულ“ ციკლს (1915-1924). შედეგი განსაცვიფრებელი იყო: ინტერესმა „ცისფერყანწელი“ პოეტი ქალის მიმართ უკიდურესად გაამძაფრა ახალი ალმანახის მოლოდინი.

„ცისფერი ორდენის“ აღიარება იწყება საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში, 1918 წლიდან, როცა დედაქალაქს მოაშურა დასავლეთ საქართველოს შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ; ჯგუფის ძირითადმა ბირთვამაც თბილისში დაიდო საბოლოო ბინა.

წარმატებით ჩატარდა მათი პირველი საღამო თბილისში, კონსერვატორიის დიდ დარბაზში.

გამორჩეულია პაოლოს როლი: „გაბედული არქიტექტორი ორდენის“, „წინამძღვარი – იალაღზე“, „ცისფერი ყანების“ დირიჟორი, რომელსაც ატლანტივით ხელში უჭირავს აღმანახის მთელი სიმძიმე“, – ასე ამკობდნენ „ცისფერყანწელები“ ჯგუფის მოთავეს. „აღნიშნული ჯგუფის ტექნიკური მეთაური უეჭველად პაოლო იაშვილი გახლავთ, თავისი მგზნებარე შემოქმედებით იგი არტურ რემბოს გვაგონებს“ – აღნიშნავდა გრ. რობაქიძე 1918 წ.

„ჩემს მეხსიერებაში წარუშლელია პაოლო იაშვილის სახე – მის სულში და გულში ხომ მზე დუღდა, საოცარი მეგობრობა იცოდა, არაფერს დაზოგავდა, მხოლოდ ადამიანს დახმარებოდა გასაჭირში, მხნეობა მიენიჭებია მისთვის, ყოველგვარი შურის გარეშე“ (ლადო გუდიაშვილი).

გაბედული და თავდაუზოგავი, იარაღთან და ცხენებთან გაშინაურებული პაოლო 1918 წ. მოხალისედ მიდის საომრად ბათუმში, ხოლო ავადსახსენებელი 1921 წ. თებერვლის ბოლოს, მთავრობისა და ჯარისაგან მიტოვებულ თბილისში, გენერალ მაზნიაშვილის რჩევით, აყალიბებს შეიარაღებულ ცხენოსანთა რაზმს. იცავს პანიკითა და ქაოსით მოცულ ქალაქს ძალადობისა და მაროდიორობისაგან; იცის, რომ მისი და ტიციანის გიმნაზიელი მეგობრები, ან ბოლშევიკები, მალე შემოვლენ ქალაქში, რუსეთის გავრცელებულ ჯართან ერთად და ამჯობინებს თეთრი დროშით გაეშუროს მათთან მოსალაპარაკებლად. ასეც ხდება. პაოლოსა და ტიციანის როლი თბილისის დაცვაში განუზომელია, ამას აღნიშნავს ყველა მემუარისტი. მათივე ინიციატივით, თბილისის ხელოვანთა დიდი ჯგუფი შეხვდება ახალ მთავრობას, რომელიც ჯერჯერობით ინტელიგენციასთან დაპირისპირებას ერიდება, სარაჯიშვილისეულ სასახლესაც კი „უბოძებს“ მათ. უბინაო ხელოვანთა ერთი ნაწილი (პაოლო, ტიციანი, გალაკტიონი, მელიტონ ბალანჩივაძე ოჯახით და სხვ.) იქვე დაიდებს დროებით ბინას. პაოლო კი დაქორწინებამდე ე.წ. „სპარსულ ოთახში“ განაგრძობს ცხოვრებას.

დამოუკიდებელ საქართველოში ხშირია საქველმოქმედო საღამოები, – „ქიმერიონში“ იგი ამ შეკრებათა უცვლელი ორგანიზატორია. სწორედ აქ გაიცნობს ულამაზეს გიმნაზიელ გოგონას,

თამარას, რომელიც ცნობილი მეცენატის და საზოგადო მოღვაწის, ილია ჭავჭავაძის თანამოსაგრის – ილია ოქრომჭედლიშვილის (ოქრომჭედლოვ-სერებრიაკოვის) შვილიშვილია, უცხოეთში განსწავლული მეტყევე ინჟინერის გიორგი ოქრომჭედლიშვილის შვილი. 1921 წლის 14 სექტემბერს ისინი შეუღლდებიან; 1924 წლის შემდეგ ყველაფერი იცვლება: სასტიკი, სისხლიან რეპრესიებს შეთქმულთა მიმართ უამრავი ადამიანი ეწირება, – ბრალიანი და უბრალო. შორაპანში მატარებელში ჩაცხრილეს პაოლოს 20 წლის ძმა ჭუნია (ვასილი). ემიგრაციაში მყოფი გრ. რობაქიძის თქმით, დედას დაუმალეს ეს ამბავი, წლების მანძილზე, მას პაოლო უგზავნიდა ბარათებს „ირანში გადახვენილი“ ძმის სახელით...

პაოლო უმწვავეს პიროვნულ და შემოქმედებით კრიზისს განიცდის, აღარც „ციხფერ ორდენზე“ ზრუნავს, რომელიც მხოლოდ ნომინალურად არსებობს: მათი პერიოდიკა, ფაქტობრივად, აკრძალულია.

ძალას იკრებს „პარტიული“, „პროლეტარული“ მწერლობა, „თანამგზავრის“ საშიში იარლიყით ამკობენ ყველას, ვინც მათთან არ არის ანუ მათი მტერია; მაგრამ როცა მოსკოვთან ან უცხოელებთან ესაჭიროებათ თავის გამოჩენა, ისევ პაოლოს და ტიცციანს უხმობენ.

რიონჰესის მშენებელი, პაოლოს ახლო მეგობარი ვლადიმერ ჯიქია, გავლენიანი, „ზედა ეშელონებთან“ გაშინაურებული, იმავდროულად პატრიოტი („მოსკოვს იმდენი ფული უნდა გამოვძალო, რომ მთელი ქუთაისი ავაყვავო“ – დაასმენს 1937 წელს ლიდა გასვიანი), ხანგრძლივად მიავლენს ხოლმე პაოლოს მოსკოვში, რიონჰესის საქმეებზე მოსალაპარაკებლად. მოსკოვში საოცარ მარტოობას გრძნობს, მეგობრობს ბორის პასტერნაკთან, ანდრეი ბელისთან.

პოეტი იძულებულია, ხოტბა შეასხას სოციალისტურ „აღმშენებლობას“ – ეს იყო სავალალო იდეოლოგიური ხარკი. საბედნიეროდ, ძნელბედობის მიუხედავად, მაინც ახერხებს „გულიდან ხორცად გამონატანი“ ლექსების წერას.

პაოლოს გამორჩეული ჰყავდა ტიცციანი (ამიტომ უწოდებდნენ „სიამის ტყუპებს“), მან შეარქვა კოლომბინა ნინო მაყაშვილს, რომელმაც მადლიერებით და სიყვარულით აღსავსე მოგონებები მიუძღვნა მათ „გაჭირვების ტალკვესს“, მოზიარეს ჭირსა თუ

ლხინში, უღალატო და უანგარო ავთანდილს („ჩვენი ავთანდილი“, „მნათობი“, 1964).

მრავალი წლის შემდეგ („მნათობი“, 1992) დაიბეჭდა ირაკლი აბაშიძის – პაოლოს უმცროსი თანამედროვისა და ნათესავის „ზარები ოცდაათიანი წლებიდან“ და, რაც მთავარია, მეუღლის, თამარ იაშვილის „Из воспоминаний о Паоло Яшвили“ – სულის-შემძვრელი, ტრაგიკული და შეულამაზებელი ამბავი პაოლოს სიცოცხლის უკანასკნელი დღეებისა (1964, ინახებოდა საოჯახო არქივში, გამოქვეყნდა 2004 წელს).

პაოლოს სიცოცხლის ბოლო წლები, ისევე როგორც ტიცციანისა, აბსურდული პარადოქსებით გამოირჩევა; ჩეკას დაწესებული თვალთვალი (20-იანი წლებიდანვე) 30-იან წლებში ძლიერდება, ცნობებს მის შესახებ სისტემატურად აწვდიან უფროსობას (1935, 1936 და 1937 წლებში – უფრო ინტენსიურად). პარალელურად, პოეტს ირჩევენ ამიერკავკასიის ცაკ-ის წევრად (1935), 1934 წელს აგზავნიან მოსკოვში, მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე, მონაწილეობს საკავშირო მწერალთა კავშირის გამგეობის სხდომებში; 1936 წელს ქართველ მწერალთა და ხელოვანთა დელეგაციასთან ერთად, დიდი პატივით იღებენ კრემლში; არც სტალინის ყურადღება აკლია: აჯილდოებს ორდენით, მონიბლუღია მისი ორატორული ნიჭით, შენიშნავს მხოლოდ, – „პაოლო“ კი არა, „პავლე“ უნდა გერქვასო...

მიუხედავად ზემოთქმულისა, პაოლო გუმანით გრძნობს საფრთხეს, შემფოთებულია იმით, რაც ქვეყანაში ხდება, ხასიათიც ეცვლება, სადღა არის წინანდებური თავშექცევა, მისთვის უჩვეულო განმარტოებას ამჯობინებს. კაენის აღზევებული სული ყველაფერს ნთქავს. მწერალთა კავშირი „იდეოლოგიური მავნებლობის“ მამხილებელ პარტიულ ფორპოსტად არის გადაქცეული. დამამცირებელ რიგში ჩაყენებული ჩვენი სასიქადულო მწერლები იძულებულნი არიან, „მოინანიონ“ აბსურდული ბრალდებები. ამას ერთვის ბერიას სასტიკი, არაადამიანური და მზაკვრული გეგმა: ცილისწამებათა ქსელში გაახვიოს პოეტი და სახელი გაუტეხოს მას.

21 ივლისს ღამის ორ საათამდე კიდევ ერთხელ ცდილობდა ბერია პაოლოს „დამუშავებას“. სახლში დაბრუნებულმა, ახლობლები როგორღაც დააიმედა, მაგრამ მეუღლეს არაფერი გამოეპარებოდა: გიჟის თვალები ჰქონდაო, იგონებს. მთელი ღამე არ უძინი-

ათ. როცა დილის 7 საათზე დამ, პაშამ დაინახა საწერ მაგიდასთან მჯდომი, – ისიც დაამშვიდა, ხელნაწერებს ვანესრიგებო. პოეტი წერდა გამოსათხოვარ წერილებს, – შვილისადმი, ცოლისადმი, ძმისადმი და ბერიასადმი, – სთხოვდა, ხომ იცი, რომ ბრალი არ მიმიძღვის, ოჯახი არ ამინიოკო.

22 ივლისს, დილიდან, პაოლო მონესრიგებულად, ავტომატით მოქმედებს: ბარათებს საფოსტო ყუთში აგდებს, შუადღისას სანადირო თოფი მწერალთა კავშირში მიაქვს, – გაყიდვა მინდოდა და კაპიკები შემადღიესო, მეზუფეტეს ვალს გადაუხდის, სახლში ბრუნდება და სალამოს მწერალთა კრებაზე მიდის. ხვდება ირაკლი აბაშიძეს, ერთიანად ძაგდაგებს, რამდენჯერმე გაუმეორებს, ყველას დავუმტკიცებ, რომ ვაჟკაცი ვარო... ესწრება სხდომას, ცოტა ხნის შემდეგ მეორე სართულზე ადის, ოთახიდან თოფი გამოაქვს, კორიდორში ნაიძრობს ფეხსაცმელს, ლულას პირში იდებს და ფეხის ცერს ჩახმახს გამოკრავს, სახლს ჯოჯოხეთური ქუხილი შეძრავს...

პაოლომ საჯარო თვითმკვლელობა პროტესტის უკიდურეს ფორმად აქცია, ეს იყო ბერიასათვის განწილი სილა. ვაჟკაცი ყოფილაო – ასეთი იყო ჭეშმარიტ მწერალთა თუნდაც ხმადაბლა გამოთქმული აზრი; მთავრობის მიერ თვითმკვლელობას „პროვოკაციული აქტი“ ეწოდა; შინსახკომმა მორგიდან პირდაპირ პეტრე-პავლეს სასაფლაოზე მიასვენა, ოჯახის წევრების გარდა, მხოლოდ კოლაუ ნადირაძემ გაბედა პაოლოს დაკრძალვაზე მისვლა.

„ჭეშმარიტი ქართველის თავმოყვარეობამ უბიძგა პაოლო იაშვილს ფატალური ნაბიჯისადმი“ (აკაკი განერელია).

1957 წლიდან პაოლოს ნეშტი დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში განისვენებს.

## შემოქმედებითი გზის დასაწყისი

პ. იაშვილის პირველი გამოქვეყნებული ლექსია – „ღმერთო, ღმერთო“... („კოლხიდა“, 1911, №59).

რუსეთის „ახალი პოეზიის“ სიო ქუთაისსაც მისწვდა. 1913 წლის გაზაფხულზე ქუთაისში გაიმართა ცნობილი რუსი პოეტების – სიმბოლისტის, თეოდორ სოლოგუბისა და ეგოფუტურისტის, იგორ სევერიანინის საღამო. „კოლხიდაში“ დაიბეჭდა პ. იაშვილის ვრცე-



ლი წერილი „სოლოგუბის საღამოზე და სოლოგუბთან“ („კოლხიდა“, 1913, №30). სევერიანინის ერთი ლექსის იაშვილისეული თარგმანი „ოქროს ვერძის“ მეორე ნომერში დაიბეჭდა.

პ. იაშვილის საუკეთესო ადრინდელი ლექსია „ზარის ხმა ქარში“ („კოლხიდა“, 1913, №31), ორიგინალური ხელწერით, თავისებური რიტმითა და ხმიერებით...

ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა...

შორს სადღაცა, ყვავილს ბუჩქვეშ მიეძინა...

ქარმა ცვრიან ბალახს ველზე ჩაურბინა,

ცვარი ბალახს მოსწყდა, სევდით დაიგმინა,

ქარში ზარის ხმა იძახის:

ნაუ ნანი ნინა!..

პ. იაშვილის შემოქმედებითი გზის დასაწყისის მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს ყოველკვირეული სალიტერატურო ჟურნალის „ოქროს ვერძის“ გამოცემა.

ჟურნალის პირველი ნომერი 1913 წლის 19 მაისს გამოვიდა.

ჟურნალში, უწინარეს ყოვლისა, რედაქტორის – პაოლო იაშვილის ნაღვანი ჩანს. ის ფაქტი, რომ ჭაბუკი პოეტი ახერხებს, შექმნას იმ დროისათვის ღირსსაცნობი სალიტერატურო ჟურნალი, მიიზიდოს უმთავრესად ახალგაზრდა თაობა, რომელიც მალე ქართულ მწერლობას დაამშვენებს, უკვე გვიჩვენებს პ. იაშვილის შემოქმედებით სითამამესა და ორგანიზატორულ პოტენციას. „ოქროს ვერძის“ შესაფასებლად ავტორთა ჩამოთვლაც კმარა: გალაკტიონ ტაბიძე, გრიგოლ რობაქიძე, ტიცვიან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, სანდრო შანშიაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, ლეო ქიაჩელი, ნიკო ლორთქიფანიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, შალვა დადიანი, სერგო კლდიაშვილი და სხვ.

„ოქროს ვერძში“ მოთავსებულია თარგმანები ლეონიდ ანდრეევიდან, იგორ სევერიანინიდან, ვილიე დე ლილ-ადანიდან; ცნობები დ'ანუნციოს, ვალერი ბრიუსოვის, კონსტანტინე ბალმონტის, იურგის ბალტრუშაიტისის შესახებ.

1913 წლის მეორე ნახევარში პ. იაშვილი პარიზში გაემგზავრა.

თბილისის გაზეთ „თემის“ 1914 წლის აპრილის ნომერში დაიბეჭდა პ. იაშვილის პარიზიდან გამოგზავნილი წერილი „ვეფხისტყა-

ოსანი“ და კონსტანტინე ბალმონტი“ („თემი“, №170). როგორც ჩანს, პაოლო იაშვილს გარკვეული წვლილი მიუძღვის „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნის საქმეში. იგი ბალმონტს ქართული ენის შესწავლაშიც ეხმარებოდა. პარიზში პ. იაშვილი მთარგმნელობით მუშაობასაც ეწეოდა. მან „თემს“ ბალმონტის ლექსთა თარგმანები გამოუგზავნა (№170).

დაიწყო ომი და პ. იაშვილმა სამშობლოს მოაშურა.

ქუთაისში დაბრუნებული პოეტი კვლავ გატაცებულია ლიტერატურული თუ საზოგადო საქმიანობით. პაოლო აკაკის დამკრძალავი ქუთაისის კომიტეტის აქტიური წევრი იყო. გაზეთ „სამშობლოში“ დაიბეჭდა მისი ვრცელი წერილი – „ცხედარი გამბრწყინებლისა“ (1915, №3), რომელიც თბილისის გაზეთ „თემს“ საგულისხმოდ მიუჩნევია და სიტყვასიტყვით გადაუბეჭდავს (1915, №206).

აკაკის ნემტი საჩხერიდან თბილისში გადასვენეს საგანგებო მატარებლით, რომელიც პ. იაშვილს დიდებულად მოურთავს (გაზ. „სამშობლო“, 1915, №5).

1915 წლის 5 მარტს, ქუთაისის თეატრში გამართულ იოსებ გრიშაშვილის საღამოზე პაოლოს კონსტანტინე ბალმონტის ლექსთა საკუთარი თარგმანები წაუკითხავს.

პ. იაშვილი სონეტის ფორმას მიმართავს, რომელიც ძალზე ტევადად მიაჩნია. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ლექსს „სონეტი ელლის“ (გაზ. „სამშობლო“, 1915, №159), პირველ სონეტს პ. იაშვილის პოეზიაში. შემდეგში მისი ბევრი საუკეთესო ლექსი სწორედ ამ ფორმით დაინერა. მაგ., „ვალერიან გაფრინაშვილს“ (1915), ტრიპტიხი – „მალარმე“, „ვერლენ“, „ვერჰარნ“ (1916), „ავტოპორტრეტი“ (1917) და სხვ.

1915 წლის აგვისტო-სექტემბერში სალიტერატურო სარბიელზე „ელენე დარიანი“ გამოჩნდა. სათავე დაედო იმ მისტიფიკაციას, რომელიც წლების მანძილზე საგონებელში აგდებდა საზოგადოებას. მაშინ ეჭვიც კი არავის ჰქონდა, რომ ელენე დარიანის სახელს პ. იაშვილი ეფარებოდა.

გალაკტიონის საღამოზე პ. იაშვილს წაუკითხავს მოხსენება – „სამშობლოს გარეთ ომის დროს. პარიზი. ლონდონი, ჩრდილოეთი. იმპრესიონისტული შთაბეჭდილებანი“ (გაზ. „სამშობლო“, 1915, №177).

დამსწრეთათვის მოხსენებაც ისევე მოულოდნელი და გაუგებარი ყოფილა, როგორც ელენე დარიანის პოეზია. „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „მომხსენებელი ხშირად ახსენებდა ისეთ მწერლებისა და მხატვრების სახელებს, მათთან შეხვედრას და საზოგადოდ ისეთი ენით ლაპარაკობდა, რომ ხალხისათვის ბევრი გაუგებარი დარჩაო“, თუმცა იქვე აღნიშნავდა, „მომხსენებელს აქვს მშვენიერი ხმა, ლაპარაკობს ლამაზად და თავისუფლად“ (1915, №40, გვ. 14).

ასე ემზადებოდა პ. იაშვილის „მოვლენა“ „ცისფერყანწელთა“ თავკაცად.

### **პაოლო იაშვილი და „ცისფერყანწელები“**

ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობამ, ხოლო 1915 წელს აკაკი წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას გარდაცვალებამ მოამთავრა ერთი ბრწყინვალე პერიოდი ქართული პოეზიისა, „მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“.

სწორედ ამ დროისთვის იძენდა ბრწყინვალეობას ს. შანშიაშვილის, ალ. აბაშელის, ი. გრიშაშვილის პირველი პოეტური ცდები. გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების პირველმა ორმა კრებულმა (1914, 1919 წწ.) ხომ იმთავითვე განსაზღვრა პოეტის როლი XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ შესახებ ცნობებს ქართულ პრესაში 1915 წლის დეკემბრიდან ვხვდებით. განცხადებები ახალი ჟურნალის თანამშრომელთა მრწამსს მიგვანიშნებდა: „აღმანახში მონაწილეობას იღებენ უკანასკნელი დროის მწერლები, უმეტესად ისინი, ვინც თანაუგრძნობენ ჩვენი ლიტერატურის განახლების პრინციპს“ (გაზ. „მეგობარი“, 1916, №77).

„ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი 1916 წლის 28 თებერვალს გამოვიდა.

დიდი ეფექტი მოახდინა ახალმა აღმანახმა, განსაკუთრებით კი მანიფესტმა – პაოლო იაშვილის „პირველთქმამ“. „მკვდარი ბრიუგე“, როგორც უწოდებდნენ ხოლმე იმდროინდელ ქუთაისს „ცისფერყანწელები“, შეადრწუნა „პირველთქმის“ სიტყვებმა: „...ვცოცხლობთ სიმთვრალეში და გვწამს ყოველგვარი ორგია... ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას... უარვყოფთ წარსულს“...

რამდენიმე თვის შემდეგ, ერთ-ერთ საჯარო გამოსვლაში პ. იაშვილი აღიარებდა, „პირველთქმაში“ გადაჭარბებას ჰქონდა ადგილი, მაგრამ ეს მოხდა იმისათვის, რომ იარაღის სახე მისცემოდა ჩვენს გამოსვლას. ...საზოგადოების ყურადღება მიგვეპყრო“ (გაზ. „მეგობარი“, 1916, №79).

პაოლო იაშვილი კარგად იცნობდა სიმბოლიზმის თეორიულ ნაწილებს, მაგრამ იგი, უნინარეს ყოვლისა, უპირველესი „სტრატეგი“ და „მთავარსარდალი“ იყო, ხოლო „როგორც თეორიული, ისე შემოქმედებითი ბრძოლის უმთავრესი სიძიმე ტიციან ტაბიძესა და ვალ. გაფრინდაშვილს დაანვა მხრებზე“ (შ. აფხაიძე).

„პირველთქმისა“ და იტალიური ფუტურიზმის მანიფესტების შეპირისპირებისას შეინიშნება თანხვედნილობა, რომელიც შეუძლებელია შემთხვევითი იყოს.

საპროგრამო ხასიათი აქვს „ცისფერი ყანების“ პირველ ნომერში დაბეჭდილ პ. იაშვილის ლექსს „პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი...“ ლექსით კლასიკური ხელოვნების უარყოფი პოეტი საკმაოდ რეალისტურად გადმოგვცემდა „სიმბოლისტური კაბადონის“ ერთ-ერთ მუხლს:

პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი,  
ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა, შექსპირს უარი,  
რა ვქნა, რომ ჩემთვის ბეთხოვენი მხოლოდ ყრუ არი  
და რომ წარსულმა ვერ გადმომცა მე ანდამატი...

„ცისფერყანელთა“ „სკანდალურ გამოსვლად“ თვლიდნენ 1916 წლის 9 მარტს კაფე-საჩაიეში გამართულ პოეზიის საღამოს. ეს იყო პირველი საჯარო გამოსვლა, პირველი უშუალო შეხვედრა მკითხველთან.

პოეზიის საღამოს ქუთაისისა და თბილისის პრესის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ორგანო გამოეხმაურა.

იმ დღეს „ცისფერყანელებს“ ერთადერთი დამცველი ჰყავდათ, გავლენიანი და ღვანლმოსილი კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე. დავით კლდიაშვილის მემუარების „ჩემი ცხოვრების გზაზე“ – პირველნაბეჭდში ვკითხულობთ: „კიტა მეტად ლამაზი იყო მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვაში, რომელით მან მიმართა მრავალთ შეკრებულ საზოგადოებას კაფე „სამოთხეში“, როცა პირველად აქ გამოვიდნენ დემონსტრაციით ახალგაზრდა პოეტები – „ცის-

ფერი ყანნები“. ბევრს არ მოეწონა ახალგაზრდების მედიდური დეკლარაცია, ლექსები მათ მიერ ნაკითხული, მათი განმარტება თავიანთი ზრახვათა, შეიქმნა კამათი, შემდეგ ცხარე დაობა და ბოლოს თავშეუკავებელი მიმართვა ზოგიერთი დამსწრეთაგან. და ამ აღლევებულ საზოგადოებაში საოცარი ლამაზი იყო კიტა მის მიერ ნათქვამი სიტყვით, მის მიერ სიმპატიის გამოსახვით ახალ ძალებისადმი, მისი იმედიანობით და ნდობით ამ ახალ ძალებისადმი. მან დაამშვიდა აღლევებული შეკრებილობა და საყურადღებოდ გახადა ამ ახალგაზრდათა მისწრაფება და სურვილი“.

მოგვიანებით კიტა აბაშიძე გაზეთ „ჩვენს მეგობარში“ წერდა: „დაუძინებელი ჩემი მტრები ყვირიან: კიტა აბაშიძე „ფუტურისტია“, კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ მფარველობს და სხვ.

...კიტა აბაშიძე „ფუტურისტებს“ არ მფარველობს იმიტომ, რომ არ იცის, სად არიან ჩვენში „ფუტურისტები“, ამ აზრის ევროპული მნიშვნელობით. თუ „ცისფერ ყანნების“ მწერლებზე ბრძანებთ, ისინი თავისთავს სიმბოლისტებად თვლიან და არა „ფუტურისტებად“.

...ჩემი მფარველობა მხოლოდ იმაში გამოიხატა, რომ საზოგადოებას ვთხოვე იმ საბედისწერო საღამოზე: „ნუ ავიგდებთ ამ მწერლებს აბუჩად, რომელთაც „ცისფერ ყანნებში“ მიუღიათ მონაწილეობა და რომელთაგან ზოგიერთს უკვე საპატიო სახელი აქვს მოხვეჭილი ჩვენში-მეთქი. ძველი და ახალი ყოველთვის იბრძვის, ახალი ძნელი შესათვისებელია, მაგრამ ცხოვრება კი მაინც ითვისებს მას; მხოლოდ ყველაფერი კი არ უნდა მოვიწონოთ ახალში, მოვიწონოთ ის, რაც მოსაწონია და დასაგმობი კი დავგმოთ-თქო“ (აბაშიძე 1971: 514).

ბოლოს პაოლოს სიტყვა წარმოუთქვამს, რითაც მდგომარეობა კიდევ უფრო გაუმწვავებია. დამსწრეთათვის მას „ლიტერატურის უცოდინარობა და ჩამორჩენილობა“ უკიჟინებია (გაზ. „თანამედროვე აზრი“, 1916, №59); „საზოგადოების აზრს ანგარიშს არ ვუწევთ, თავი მოგვწონს კიდევ, რომ ჩვენი არა გესმით რაო!“ (ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, №13, გვ. 13).

პ. იაშვილი ამ გამოსვლაში გაემიჯნა ფუტურისტებს და ქართველ კრიტიკოსებს სიმბოლიზმისა და ფუტურისმის ცნებების აღრევა უკიჟინა.

1916 წლის დეკემბრის დამლევს გამოვიდა „ცისფერი ყანნების“ მეორე და უკანასკნელი ნომერი. ამ დროისათვის ერთგვარად შერბილდა ის მტრული გარემოცვა, რომელშიც უხდებოდათ ყოფნა „ცისფერყანნელებს“. მათ სიახლის მიმზიდველობაც დაკარგეს.

უიურნალში პ. იაშვილის რამდენიმე ლექსი დაიბეჭდა: ელენე დარიანის სამი ლექსი, ტრიპტიხი – „მალარმე“, „ვერლენ“, „ვერჰარნ“ და „ფარშავანგები ქალაქში“.

ტრიპტიხი – სამი „გამოკვეთილი სონეტი“ – ფრანგული პოეზიის ბრწყინვალე სამეულს –სტეფან მალარმეს, პოლ ვერლენსა და ემილ ვერჰარნს ეძღვნება.

უჩვეულო ლექსთწყობით, ჯერ არნახული მხატვრული სახეებით მიიპყრო ყურადღება პ. იაშვილის ლექსმა „ფარშავანგები ქალაქში“.

თუმცა „ცისფერი ყანნები“ თავის დეკლარაციებში სრულიად აშკარად დადგა სიმბოლიზმის პოზიციაზე, მაინც ბევრი რამ განასხვავებდა მას ორთოდოქსული სიმბოლიზმისგან.

ზოგი რამ „ცისფერყანნელთა“ პოეზიაში ნიღბის სიყვარულით აიხსნება. თუმცა, გ. ასათიანის თქმით, ეს „უცნაური ნიღბებიც თავისი ხელოვნური არაბუნებრივი გრიმასებით, რალაცნაირად, თუნდაც ძალზე მიახლოებით, ძალზე პირობითად მაინც გამოხატავდნენ ნამდვილი პოეტების ნამდვილ ტკივილს, მათ არგამოგონილ, მწვავე, მტკივნეულ შინაგან დრამას, ნამდვილი სიყვარულისა და შთაგონების ნიჭს“ (ასათიანი 2005: 149).

ის, რაც განასხვავებდა ქართველ სიმბოლისტებს მსოფლიო და განსაკუთრებით ფრანგული სიმბოლიზმისაგან, იყო „ცისფერყანნებში“ ნითელი საღებავით დაბეჭდილ და გამოცალკეებულ რითმასავით ადვილად შესამჩნევი რამ – ეს იყო სამშობლოს სიყვარული, ქართული პოეზიის წინსვლის დაუშრეტელი სურვილი.

სიმბოლიზმის დოგმატის ერთგულება „ცისფერყანნელებს“ კლასიკურისა საერთოდ, და კერძოდ, ძველი ქართული მწერლობის უარყოფასაც ავალბდა.

ბევრი რამ თქმულა „ცისფერყანნელთა“ არტისტული პოზიორობის, ნიღბის სიყვარულის შესახებ. სახელოვან წინაპართა ღვანლის უარყოფაშიც არის უთუოდ პოზის მომენტი, მაგრამ მათი „უარმყოფლობა“ მშობლიური პოეზიის წინსვლის სურვილადაც გვესახება.

ამ მოსაზრებას აკ. ფალავას „ცისფერ ყანწებში“ (№1) დასტამბული წერილი გვიდასტურებს. წერილი, რომლის ეპიგრაფია „სიკვდილი – სიცოცხლეა“. ეს კი ეხმაურებოდა ნიცშეს ფილოსოფიას.

გავიხსენოთ გალაკტიონის სიტყვებიც „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ მანიფესტიდან: „ამიერიდან ქართული ხელოვნების დევიზია: განახლება ან სიკვდილი!“ (გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, 1922, №1).

„ცისფერი ორდენის“ არსებობის ბოლო წლებში ჯგუფის წევრებმა გადასინჯეს თავიანთი დამოკიდებულება ქართველი კლასიკოსების მიმართ. ფუტურისტებმა, რომელთაც, მიუხედავად „დიდი მტრობისა“, „ცისფერყანწელებთან“ ძველი მწერლობის უარყოფა აკავშირებდათ, შენიშნეს მათი „ფერისცვალება“: „ხალხი მოსული აბსოლუტური ნილილიზმით ლიტერატურაში, თანდათანობით იჩოქებენ ყოველი სახელის წინაშე ჩვენი ძველი მწერლობიდან და დღეს სულხან-საბა ორბელიანის, ილიას და ვაჟას ავტორიტეტს ებლაუჭებიანო“ – წერდა ბესარიონ ჟღენტი (გაზ. „ტრიბუნა“, 1923, №466).

პ. იაშვილი წერილში „ბახტრიონს“, რომელიც დაისტამბა 1923 წელს „ბახტრიონის“ 25-ე ნომერში, გადასინჯავს ძველ პოზიციას ქართული მწერლობის მიმართ და გაზეთის უდიდეს დამსახურებად თვლის ქართული ლიტერატურის ახლებურად დანახვას. ჯერ კიდევ მაშინ გამართლდა შ. აფხაიძის სიტყვები – თუმცა ნილაბმომარჯვებული პაოლო უარყოფდა ძველ მწერლობას, „მისი პოეტური სიმპათიები სადღაც მაინც კლასიკური ქართული პოეზიისაკენ იხრებოდაო“.

ეს ის დროა, როცა პოეზია და ღვინო დაახლოვდნენ.

„ცისფერყანწელთა“ ისტორია „ეს არის ისტორია ბოგემის“ – განაცხადა ტიცვიან ტაბიძემ („მეოცნებე ნიამორები“, 1923, №10, გვ. 14).

1924 წლის ანტისაბჭოთა შეთქმულების მომდევნო არნახული რეპრესიების შემდგომ „ლოიალურმა“ მთავრობამ საბოლოოდ მოიხსნა ნილაბი და ნამდვილი სახე გამოაჩინა.

1924 წელს პ. იაშვილი იძულებული გახდა, „დიპლომატიისათვის“ მიემართა. „ქართულ მწერლობაში დღეს სათნოების ხაზი იმარჯვებს. დაძმობილებამ ისეთი სახე მიიღო, რომ „ცისფერყან-

წლებს“ აღარაფერი დარჩენიათ გარდა იმისა, რომ სთქვან: „გავჩუმდეთ ძმებო“. ეს კი ნიშნავს არქივთან მიახლოვებას, ისტორიის დანერას, რომანტიულ ფიქრს წარსულის აღტაცებულ დღეებზე, და ოხვრას იმაზე, თუ რანი ვიყავით (პ. იაშვილი, „7 წელიწადი“, „ბარრიკადი“, 1924, №1).

პ. იაშვილის ამ წერილში შეჯამებულია „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის 7 წლის მოღვაწეობის შედეგები. ავტორმა უარყო რომელიმე კონკრეტული უცხო სკოლის გავლენა „ცისფერ ყანწებზე“: „გარეშე ჩვენი საკუთარი გზის განვითარებისა ჩვენ ვერ ვნახულობთ ისეთ უცხო ლიტერატურულ სკოლას, რომელმაც შესძლოს ჩვენი გადაბირება. დადაიზმი გახრწნილების იდეოლოგიაა“.

„ცისფერყანწელთა“ მოთავემ კიდევ ერთხელ გაიბრძოლა – „დრო არის დავამზადოთ ცისფერი ყანწების შემდეგი ნომერიო“ – მაგრამ ის „დროც“, ისევე როგორც „ცისფერი ყანწები“, უკვე ისტორიის კუთვნილებად ქცეულიყო.

## „ხანი უნდობარი“

საქართველოს ანექსიას რუსეთის მიერ არ მოჰყოლია ქართველ ხელოვანთა მასობრივი ემიგრაცია. ეს, ერთი მხრივ, აიხსნება პატრიოტიზმით, აგრეთვე, ახალი მთავრობის რიხიანი განცხადებებით საქართველოს დამოუკიდებლობის შენარჩუნების თაობაზე; მეორე მხრივ, ეფემერული იმედით რუსი კომუნისტების „დროებითი“ ზეობისა. იმ ვითარებაში ბევრმა ქართველმა მწერალმა ჩათრევას ჩაყოლა არჩია.

1921 წლის 3 მარტს ხელოვანთა სასახლეში ქართველ ხელოვანთა მრავალრიცხოვანი კრება გაიმართა. „კრების დაწყების წინ პოეტმა იაშვილმა კრებას მოახსენა, რომ საქართველოს რევკომმა სრული თანხმობა განაცხადა, რომ აკ. ხოშტარის სახლი გადავიდეს ქართველ მწერალთა კავშირის სრულ განკარგულებაში ქართველ ხელოვანთა სასახლის დასაარსებლად“ („კომუნისტი“, 1921, №5).

27 მარტს პ. იაშვილმა სახალხო აუდიტორიაში წაიკითხა მოხსენება „რევოლუცია და ხელოვნება“. გაზეთ „კომუნისტი“ (1921, №23) ვკითხულობთ: „ქართული პოეზია მთლიანად იღებს ლოზუნგს: ხელოვნება მასებისაკენ, ოთახიდან ქუჩებში, ამაშია



მომავალი ხელოვნების უმთავრესი მიზანი. ამგვარად ხელოვნება ითანამგზავრებს რევოლუციასთან ერთად და იქნება საგანძო, რომლის სადარაჯოზედაც ყოველთვის ცდილობდნენ მდგარიყვნენ ქართველი პოეტები“. ამგვარ დეკლარაციათა მიუხედავად, „ცისფერი ორდენის“ მოთავე კვლავ ჯგუფის განმტკიცებისათვის, მისი წინსვლისათვის ზრუნავდა და ქმნიდა ქართული პოეზიის მშვენიერ მარგალიტებს („ლილი მეუნარგიას“, 1922; „ნასაყდრალის გალავნიდან“, 1922; „ევროპა“, 1922; „ტანიტი ტაბიძე“, 1921; „დარიანული“ ლექსები, 1922-23 წწ. და სხვ.).

პ. იაშვილი აქტიურად ჩაება გაერთიანებული მწერალთა კავშირის მუშაობაში, მაგრამ წინააღმდეგი იყო ლიტერატურულ დაჯგუფებათა მოსპობისა.

1923 წლის მწერალთა კონფერენციამ მხოლოდ ნიადაგი შეამზადა ქართველ მწერალთა კავშირის შესაქმნელად, რაც საბოლოოდ 1926 წლის 4 თებერვალს, საქართველოს მწერალთა „პირველ ყრილობაზე“ განხორციელდა.

რევაზ კვერენჩილაძის მართებული მოსაზრებით, ეს ფაქტი საქართველოს მწერალთა კავშირის (1917 წლიდან) ისტორიის გაყალბებაზე მიუთითებდა.

მწერალთა „პირველი“ ყრილობა იმასაც მოასწავებდა, რომ მწერლობა უკვე სახელმწიფოს დიქტატის ქვეშ აღმოჩნდა.

ასეთ ვითარებაშიც ყურადღებას იქცევენ პ. იაშვილის 1924-28 წლებში შექმნილი ლექსები: „თბილისი“, „პოეზია“, „არგვეთის ღამეები“, „ერთი კვირა...“ პოეტის ხმა კვლავ წრფელია და ხალასი, ყალბი „სოცრეალისტური“ პათოსი უცხოა მისთვის.

პაოლო იაშვილი ხელოვნების სხვა დარგებსაც არ ივინყებდა.

ქართული კულტურის ზეიმს – „ცხვრის წყაროს“ პრემიერას 1922 წლის 25 ნოემბერს – აღტაცებით შეეგებნენ ქართული ხელოვნების მუშაკები. გაზ. „კომუნისტში“ ვკითხულობთ: „წარმოდგენის პირველ დღეს ხალხმა ოვაციები გაუმართა მარჯანიშვილს. მიართვეს საჩუქრები, ყვავილები. მსახიობებს მარჯანიშვილი ხელით გამოჰყავთ სცენაზე, რომელსაც მეორე იარუსიდან მხურვალე სიტყვით მიმართავს და ესალმება პოეტი პაოლო იაშვილი“ (1922, №273).

უშანგი ჩხეიძეს გამორჩევით დამახსოვრებია პაოლოს მისალმება, რომელიც მისი შეფასებით, „იყო გულწრფელი გამოძახილი

ჩვენი მოწინავე ინტელიგენციისა იმ ბედნიერების გამო, რომელიც ქართულ თეატრს იმ საღამოს ეწვია“.

1923 წელს სანდრო ახმეტელმა პ. იაშვილის მიერ თარგმნილი ოსკარ უაილდის „სალომეა“ დადგა.

თითქმის არცერთი ქართველი მოღვაწის იუბილე არ ჩატარებულა იმ წლებში, რომლის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და სულისჩამდგმელი პაოლო არ ყოფილიყო. გაზ. „რუბიკონის“ მტკიცებით, „პაოლო იაშვილმა, შეიძლება ითქვას, მარტო ერთმა გაუმართა დ. კლდიაშვილს იუბილე“ (1923, №13) (იგულისხმება 1919-ში დამოუკიდებელ საქართველოში გამართული იუბილე). იგი იყო იაკობ ნიკოლაძის საიუბილეო კომიტეტის აქტიური წევრიც („ლომისი“, 1922, №13).

პ. იაშვილი 1923 წელს, „ბახტრიონის“ განვლილი გზის შეფასებისას, გაზეთის უდიდეს დამსახურებად მიიჩნევდა ფიროსმანის პოპულარიზაციას: „ბახტრიონმა“ თითქოს მეორედ აღმოაჩინა „საწყალი ნიკო ფიროსმანი“. დაბეჭდა უამრავი მასალა მისი ცხოვრების შესახებ, რომელიც ახლა სავსებით გაშუქებულია“ (№25).

იმ წლებში საქართველოს ცხოვრებაში ინდუსტრიული ძვრები ხდებდა; იქნება ეს კოლხეთის ჭაობის ამოშრობა, რიონჰესის მშენებლობა თუ სხვა. ეს გამოვლინდა არა მარტო პოეტის ლექსებში („სამასი არგვეთელი“, 1933, „სამგორისათვის“, 1933; „კოლხიდის პირველ მოსახლეს“, 1935; „თავდაპირველ მოსახლესთან“, 1937; „რიონი იცვლის კალაპოტს“, 1937; „თბომავალი „საქართველო“, 1937 და სხვ.), არამედ იმ პრაქტიკულ დახმარებაში, რაც პოეტმა რიონჰესს გაუწია.

რიონჰესის საქმეებით იყო დაკავებული პაოლო მოსკოვშიც.

პაოლო პირადად იცნობდა და მეგობრობდა ბევრ რუს პოეტს. გიორგი ლეონიძე იგონებს, რა ძმური სიყვარულით შეხვდნენ ერთმანეთს დიდი ხნის უნახავი მაიაკოვსკი და პაოლო თბილისში.

„პაოლოს არ შორდებოდა თბილისში მყოფი ესენინი“ (გ. ლეონიძე). 1927 წელს პაოლომ საქართველოში მყოფი ანდრეი ბელი გაიცნო.

თანამედროვეთ არაერთგზის აღუნიშნავთ პაოლო იაშვილის პიროვნული გამორჩეულობა. პაოლოთი მოხიბლულმა ანდრეი ბელიმ შემდეგში ქართველი პოეტის დაუვინყარი პორტრეტი გამოკვეთა (“Ветер с Кавказа”, М., 1928).

უნაზესი მეგობრობა აკავშირებდა პაოლო იაშვილსა და ბორის პასტერნაკს. „მჯერა მისი სიყვარულისა თქვენდამი“ – წერდა ტიცთან ტაბიძე რუს პოეტს. ბორის პასტერნაკს კი პაოლო ავადმყოფობის მძიმე ჟამსაც არ ავიწყებოდა.

პაოლოს მეგობრობა ბორის პასტერნაკთან ჩაისახა 1930 წელს, 1931 წლის გაზაფხულზე კი ბორის პასტერნაკი და მისი მეუღლე პაოლო იაშვილის სტუმრები იყვნენ თბილისში. მათი მეგობრობა ქართველი პოეტების სიცოცხლის დასასრულამდე გრძელდებოდა.

დამოუკიდებელ საქართველოში ქართველ პოეტებს თავშეყრის ადგილი არ ჰქონდათ, მწერალთა კავშირის უზინაობა ყველას აწუხებდა. პოეტები დაეპატრონენ რუსთაველის თეატრის ქვედა სარდაფს და გახსნეს კაფე „ქიმერიონი“. პაოლოსა და ტიცთანის თხოვნით, კაფე ფრესკული პრინციპით მოხატეს მხატვრებმა – ლადო გუდიაშვილმა, დავით კაკაბაძემ, სერგეი სუდეიკინმა, კირილე ზდანევიჩმა და პოლონელმა ზიგმუნდ ვალიშევსკიმ. სუდეიკინის ერთ-ერთ ფრესკაზე გამოხატული იყო პაოლო ყანწებით ხელში, ესპანური ქუდითა და მოსასხამით; თავს ცისფერი მტრედები დასტრიალებდნენ, რაც სიმბოლურად აღნიშნავდა მის გულკეთილობას. „ქიმერიონში“ ლექსების კითხვას „პირველად დაინწყებდა და შემდეგ სხვა გამოსვლებს დირიჟორობდა პაოლო იაშვილი“ (ტ. ტაბიძე).

1919 წელს ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე პარიზში მიემგზავრებოდნენ. მათ სასარგებლოდ გამართულა ვახშამი, რომლის თამადა პაოლო იაშვილი სხვა პოეტებთან ერთად შადრევანივით აფრქვევდა ექსპრომტებს.

მოგვიანებით, ქართული მწერლობისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო საბჭოთა მწერალთა პირველი საკავშირო ყრილობა.

ყრილობაზე დასამახსოვრებელი სიტყვებით გამოსულან ტიცთან ტაბიძე და პაოლო იაშვილიც.

ყრილობის დღეებში გამართულ ქართული პოეზიის საღამოზე ქართული პოეზიის სხვა ნიმუშებს შორის ბორის პასტერნაკისა და ნიკოლოზ ტიხონოვის მიერ თარგმნილი პაოლოს ლექსებიც აჟღერდა („სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, №17).

1934 წელს პაოლო იაშვილი აირჩიეს საბჭოთა მწერალთა კავშირის გამგეობის წევრად („Литературная газета“, 1936, №18).

რუსთაველის 750 წლის იუბილეს აღსანიშნავად ჩამოყალიბდა საიუბილეო კომისია. პავლე ანტოკოლსკისა და მიკოლა ბაჟანის, ვიქტორ გოლცევისა და შურა დუდუჩავას, გერონტი ქიქოძისა და ბორის პასტერნაკის, პაოლო იაშვილისა და მიხეილ შოლოხოვის, სიმონ ჩიქოვანის, ტიციან ტაბიძისა და სხვათა შემადგენლობით („ჩვენი თაობა“, 1935, №1). პაოლო იყო რუსთაველის საქართველოს საიუბილეო კომიტეტის წევრიც („საბჭოთა ხელოვნება“, 1935, №3).

1936 წლის მარტში საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 15 წლისთავის აღსანიშნავად მოსკოვში საქართველოს დელეგაცია გაემგზავრა. 19 მარტს საქართველოს დელეგაციის მიღებაზე კრემლში სხვებთან ერთად პაოლო იაშვილსაც წარმოუთქვამს სიტყვა.

იგი შრომის წითელი დროშის ორდენითაც დააჯილდოვეს.

1928-34 წწ. პ. იაშვილისათვის ნაკლებად ნაყოფიერი იყო. მითუმეტეს აღსანიშნავია 1932 წელს „მნათობში“ დაბეჭდილი მისი ლექსები ციკლიდან „ლირიკული გაზაფხული“. ესენია: „როგორც აფრის ტკაცუნი“, „მაგიდა – ჩემი პარნასი“, „ბალის ამბავი“, „ჭადრაკის ქართველ ოსტატს“, „ორი ნამლევა“, რომლებიც დღეს სამართლიანადაა მიჩნეული პ. იაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მეტად თვალსაჩინო ნიმუშებად.

ზოგიერთმა იმდროინდელმა კრიტიკოსმა მხოლოდ „ინდივიდუალისტური კმაყოფილება“, პ. იაშვილის „პოეტური ბუნების სილარიბე, იდეური სიცარიელე“ (ბ. ბუაჩიძე) დაინახა ამ ლექსებში; მონათლა ისინი „ნეიტრალურ“ ლექსებად, „უიდეობის მკვეთრად გამოხატულ ტენდენციით“ („მნათობი“, 1936, №3).

მ. ტოროშელიძის მოხსენებაშიც კი საბჭოთა მწერლების პირველ საკავშირო ყრილობაზე აღნიშნული იყო „თვითკმარი ესთეტიზმის რეციდივები“ პ. იაშვილისა და სხვა პოეტების შემოქმედებაში.

რა ტრაგიკული ბედი ეწიათ ლიტერატურულ „თანამგზავრებს“, მათ შორის „ცისფერყანწელებს“ (ნ. მინიშვილი, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ა. არსენიშვილი) 1937 წელს – ყველასათვის ცნობილია...

## პაოლო იაშვილის პოეტურ სამყაროში

პაოლო იაშვილის ადრეულ ლექსთა ერთ ნაწილს სიმბოლისტურ და ავანგარდისტულ ძიებათა მნიშვნელოვანი კვალი ატყვია.

სიმბოლისტური წერის მანერა განსაკუთრებით შეინიშნება ლექსებში „ფარშავანგები ქალაქში“ (1916) და „ნითელი ხარი“ (1917), სადაც აპოკალიფსური ჩვენებანი სიმბოლისტი პოეტების უსაყვარლესი სახის – მზის „შხამიანი“ სხივებით არის განათებული.

„წმინდა ხელოვნების“ მსახურად გვევლინება პოეტი, როცა „ქორნილის“ (1915), „სევდიანი ზურმუხტისა“ (1916) და „პირამიდების“ (1916) ზღაპრულ ეგზოტიკურ სამყაროს ქმნის.

არტისტული პოზა და მანერულობა, თვითგანდიდების სურვილი და ერთგვარი ფამილარული დამოკიდებულება წარსულის დიდ ხელოვანთა მიმართ იგრძნობა ლექსებში „პაოლო იაშვილს მომეწყინა ყვითელი დანტე“ (1916), „ავტოპორტრეტი“ (1917), „სონეტი“ (1918).

„ავტოპორტრეტში“ ცნაურდება პოეტი-დენდის ზოგადი სახე. ლექსში გაელვებული „უალდის ყველსახვევი“ მოწმობს პოეტის გატაცებას ოსკარ უაილდის ესთეტიზმით; ერთგულებას ეფიცება პაოლო იაშვილი დენდიზმის მამამთავარს, შარლ ბოდლერსაც:

საქართველოში არ ინამეს ჩემი დენდობა,  
მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი Salto-Mortale,  
მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი თუკი მენდობა, –  
ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი.

პოეტის შეშფოთება, გაორება, სულის მიუსაფრობა, სიგიჟისა და სიკვდილის წინათგრძნობაა გადმოცემული პაოლო იაშვილის ლექსში „თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ“ (1918).

ფატალიზმისა და განწირულების, პოეტის ტრაგიკული ხვედრის თემა აწვალებს პოეტს („ტანიტ ტაბიძე“, 1921). „გადაგვაშენებს ჩვენ ბოდვები მომდგარი ჯარით“ – მიმართავს ავტორი თანამოსაგრე პოეტს („ტიციან ტაბიძე“, 1919).

პ. იაშვილის ლექსებიდან – „ვალერიან გაფრინდაშვილს“ (1915), „ვალერიან გაფრინდაშვილს“ (1919) – წარმოგვიდგება „ოფელიას ორდენის ერთადერთი კავალერი“, ცხოვრებისაგან განდგომილი პოეტი, რომელიც ოცნების გამოგონილ სამყაროში ტრიალებს.

„საუბრის ჯადოქრის“, ალი არსენიშვილისადმი მიძღვნილ ლექსშიც პოეტი უმთავრესად მეგობრის უცნაურობას, მის მიერ ნათქვამ „რეტიან ლექსებს“ შენიშნავს („ალი არსენიშვილს“, 1918).

სიმბოლისტურ პოეზიას ახასიათებს გატაცება სულის ქვეცნობიერი ჩქამებით და ზეცნობიერი აღმაფრენა უსასრულობაში; სიმბოლიზმის ეს ორივე, თითქოსდა ურთიერთსაპირისპირო სწრაფვა მისტიციზმითაა გაერთიანებული.

მზე, როგორც შეუცნობელი კოსმოსური სხეული – ტრანსცენდენტული სწრაფვის საგანია. ის დაცლილია რეალისტური შინაარსისაგან.

მზე, ერთი მხრივ, სიმბოლისტურ ძიებებს უკავშირდება, ხოლო მეორე მხრივ – ქედმოხრია სიცოცხლის ამ დაუშრეტელი წყაროს წინაშე.

პ. იაშვილის პოეზიის ორსახიანი მზე რიგ შემთხვევაში მისტიკური ბუნებით წარმოგვიდგება („ფარშავანგები ქალაქში“, „წითელი ხარი“); უფრო ხშირად კი მიგვანიშნებს პოეტის დაუოკებელ სიყვარულს სიცოცხლისადმი.

„მზის შვილის“, კონსტანტინე ბალმონტის მსგავსად, სიმბოლიზმით გატაცებული პ. იაშვილი მზის პოეტად აცხადებდა თავს.

„მზის კულტი“ პ. იაშვილის ზოგიერთ ლექსში ხელოვნების აპოლონური და დიონისური სანყისების ნიცმეანურ თეზისს უკავშირდება.

შ. აფხაიძე მაშინ წერდა, რომ „მზე ... არის გატარებული რღვევის, დაშლის. აპოლონის სიმკვეთრე კარგავს წონასწორობას და სამყარო დატრიალდება ან გადაქანდება“. პ. იაშვილის ლექსებში მზე ბოროტი ძალაა, ე.ი. ქაოსის მოციქული... პოეტი „იღებს მზეს როგორც ვაჟურს, მწველს... პაოლო იაშვილს სწამს მხოლოდ მზის მისტერია და მზის პლანეტარული ენერგია“ („რუბიკონი“, 1923, №8).

პ. იაშვილის ურბანისტულ ლექსში „ფარშავანგები ქალაქში“ (1916) თითქოსდა ჩაღვრილია „მზის პლანეტარული ენერგია“. პოეტს, ვერჰარნის მსგავსად, თანამედროვე ქალაქი რვაფეხა ურჩხულად ესახება.

ეს შემზარავი სურათი აპოკალიფსურ ჩვენებას დაემსგავსა, როცა მზე – „სისხლისფერი გველეშაპი“ გაიჟდა და წითელი ფარშავანგები მოუვლინა ქალაქს.

ს. ცირეკიძის მოსაზრებით, პაოლო იაშვილმა „ნითელ ფერებად დაშალა „პანტა რეი“ („ბარრიკადი“, 1924, №1). ლექსი ნითლადაა შეფერილი, რაც ორიგინალურ მხატვრულ სახეებთან შერწყმით განუმეორებელ სურათს ქმნის.

... ჰაერი აყვავილდა ნითელ ფარშავანგებით.  
იყო მათი მოვლენა ნითელი ქარტეხილი.  
... და ელავდა მათი ტანი სისხლით,  
თითქოს ვინმე მოსდევდა ფარშავანგებს მზის ხმლით.  
... სისხლით ელვარებდნენ ძირს ქვაფენილები.  
... ვით დაფლეთილი, სისხლისფერი, სოველი ჩვრები,  
ხეებზე სხედან დაღალული მზის ფრინველები.

ნითლადაა შეფერილი პ. იაშვილის „ნითელი ხარიც“ (1917). გა-  
ვიხსენოთ ამ ლექსის „ნითელი“ და „ყვითელი“ ფერი, „ცეცხლიანი  
ყვავილები“, „ნაკვერცხლები“ და „ოქროს მტვერი“, „ცეცხლის  
ფრთა“ და „ალური ნადიმი“.

ნითელი ხარის მზისკენ სწრაფვა მიწისაგან გაქცევაა. მზისკენ  
მქროლავ ხარს, პოეტის განდიდებისა და ხოტბის საგანს, თან მი-  
ყვება პოეტის მთელი არსება.

ვალერიან გაფრინდაშვილმა იაშვილისეული „მზის კულტი“ ასე  
წარმოგვიჩინა: „პაოლო იაშვილს – მზის ბოგემას „ნითელ ხარების  
ხვდა მეხრეობა“. მისი ნითელი ხარი, ფარშავანგები არის პეიზაჟი  
უკულმა, ეს ლექსები ნიღბიანი მზის აკვივებაა“ („ბარრიკადი“,  
1922, №5).

პაოლო იაშვილის ადრინდელ ლექსებში პატიოსან თვალთა,  
ოქროსა და ვერცხლის, ფარჩისა და ოქრომკედის მთელი კო-  
რიანტელია. პატიოსან თვლებს პაოლო იაშვილი ადამიანის სუ-  
ლის სასწაულებრივ გამოვლენას – პოეზიას უკავშირებს. მის-  
თვის ოქრო და პატიოსანი თვლები პოეზიის სიმბოლოა. პოეტს  
ანვალებს „ლალის კომპეები, სიდიადე ზღაპრულ სახლების“ („ვ. გაფ-  
რინდაშვილს“). მაღარმე „თოვლზე დაფანტულ მრავალფერი  
ქვის მაქებარია“ („მაღარმე“), რემბო კი პოეზიის ლალისა თუ  
მარმარილოს განმგებელი („არტურ რემბოს“).

სიმბოლისტი პოეტებისათვის დამახასიათებელია ბგერწე-  
რით გატაცება. პ. იაშვილის „ასო ლასი“ (1917) და „დარიანული“

(1923) ალიტერაციაზე დაფუძნებული თამამი ფორმალისტური ექსპერიმენტია.

20-იანი წლების ქართული ლირიკის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშზე – ლექსზე „Urbī“ („თბილისი“), რომელშიც პოეტის უსაყვარლესი ქალაქის სურათია დახატული, ჟურნალი „დინამიტი“ 1924 წელს წერდა: „პ. იაშვილი უმღერს ქალაქს, რადგან „დიდი სატახტო ხარ პოეტების“. ავტორი უცხო წრისაა, ჩვენს მზერას ქალაქში პირველად მოიტაცებდა „მკერდმოჟანგული“ კუნთმაგარ მუშათა რიგი და ამ რევოლუციის ბუდეში ლექსები კი არ უნდა დაეწყოს, არამედ როგორც მაშხალამ აფეთქების მაგვარობით, უნდა დასე-როს ჩამონოლილი ნისლი“ (?).

1922 წელს დასტამბულ პ. იაშვილის ლექსზე „ტანიტ ტაბიძე“ ერთი იმდროინდელი კრიტიკოსი წერდა: „ნაძღვეს დავდებ, თუ ვინმე გაიგებს, რას ნიშნავს, რას მოასწავებს ან „დადის ყანჩების კვალზე“, ან „ციების პოეტი“, ან მთლად ამ ოთხი პნკარის შინაარსი!

... ვერ შეაჩერე მამის გოდება  
ორითვიანი შენი კბილებით,  
შენც გაიზრდები, შეგეცოდება  
უბედო გვარი მაყაშვილების.

სასაცილოა, რადგან, ჯერ ერთი, ორი თვის ბავშვს კბილები არ აქვს, და მეორე, „კბილებით გოდების შეჩერება“ – არავის გაუგონია“ (ჟურნ. „უქიმერიონი“. 1922, №2). ამგვარი კრიტიკა, რაღა თქმა უნდა, კომენტარს არ საჭიროებს.

## **„ელენე დარიანის დღიურები“**

მისტიფიკაცია მრავალფეროვანია: ყოფითი-ცხოვრებისეული, პოლიტიკურ-პოლემიკური, თაღლითურ-მერკანტილური, პიროვნულ-ავანტიურისტული; ასევე, გართობის, გახუმრების, ნიღბის მორგების, თეატრალურობის, კრეატიულობის, თამაშისა თუ ეპატაჟის გამოვლენა და ა.შ. ყველა ნიუანსს, ალბათ, ვერც ჩამოვთვლი.

ასეა თუ ისე, რა მაღალფარდოვნადაც არ უნდა ჟღერდეს მისი დეფინიცია, – მისტიფიკაციის ამოსავალი არის ტყუილი, სხვათა



შეცდომაში შეყვანა, გაცურება-გაცუცურაკება, რა თქმა უნდა, – გარკვეული მიზნის მისაღწევად.

ამ მხრივ არც ლიტერატურული (ტექსტური) მისტიფიკაციაა გამონაკლისი, მისი ფესვები შორეულ წარსულშია საძიებელი.

ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანია ლიტერატურული მისტიფიკაცია, როგორც მოდერნისტული პარადიგმა. მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმისათვის ორგანული იყო მისტიფიციების მრავალი ნაირსახეობა; უწინარესად კი თეატრალურობის, თამაშის, ეპატაჟის, საზოგადოების გამონვევის სურვილი.

XX საუკუნის დასაწყისში სწორედ ქართული მოდერნიზმის წიაღში პოვა განსხეულება ბრწყინვალე ლიტერატურულმა მისტიფიკაციამ – პაოლო იაშვილის „ელენე დარიანის დღიურების“ სახით.

მისტიფიკაცია ლიტერატურის ძალზე სპეციფიკური „ჟანრია“. გარდა ნიჭიერებისა, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ავტორის პიროვნულ, შემოქმედებით მონაცემებს, ფსიქოლოგიურ მზაობას მისტიფიციებისათვის, გარდასახვის, სტილიზაციის, იმიტირების უნარს, აგრეთვე, ახლისმადიებლის აზარტს, რისკს და გაბედულებას.

დღესდღეობით, XX საუკუნეში ერთადერთი ექვმიუტანელი, წარმატებული ლიტერატურული მისტიფიკაცია გვაქვს, რომელიც „ცისფერყანწელთა“ ზეობის პერიოდს (1915-1924) უკავშირდება. ისიც აღსანიშნავია, რომ პაოლო იაშვილს ეკუთვნის აგრეთვე უცნაურზე უცნაური წერილი, ე.წ. ფუტუროლოგიური მისტიფიკაცია „ყანწელები 1942 წელში“ („ბარრიკადი“, 1922, №5); ავტორი „წინასწარმეტყველებს“ – რა ბედი ეწევა „ცისფერ ორდენს“ (საქართველოს, ქართულ პოეზიას) 20 წლის შემდეგ (ავალიანი 2005: 198-206).

ლიტერატურული მისტიფიკაციის სპეციფიკის გარკვევისათვის მივმართოთ ორიოდე მაგალითს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან.

1825 წელს ახალგაზრდა პროსპერ მერიმემ გამოაქვეყნა „ესპანელი მსახიობი ქალის“ კლარა გასულის პიესების კრებული. არარსებული ავტორისათვის მეტი დამაჯერებლობის მისაცემად, მერიმემ მეორე გამოგონილი პირი, კლარა გასულის მეგობარი, მთარგმნელი და გამომცემელი ჟოზეფ ლესტრანჟი მოიშველია და

კრებულს წაუმძღვარა მისი წინასიტყვა, რომელშიც მსახიობი ქალის „ბიოგრაფიას“ გადმოსცემდა. კრებულის ზოგიერთ ცალსახლდა კლარა გასულის „პორტრეტი“. ეს ესპანელი ქალის ტანსაცმლით მორთული მერიმეს პორტრეტი იყო, დახატული მისი მეგობრის, დელეკლიუზის მიერ.

მერიმემ მისტიფიკატორის უბადლო ნიჭი გამოამჟღავნა: მან შექმნა მამაცი და თავისუფლებისმოყვარე, მომხიბლავი და დაუდევარი ესპანელი ქალის სახე; მანვე დაინახა ესპანეთი კლარა გასულის თვალით და ბრწყინვალედაც გადმოსცა ესპანური კოლორიტი.

XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურის თვალსაჩინო ფიგურაა კოზმა პრუტკოვი, ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი მწერალი-სატირიკოსი „არარსებულთა“ პლეადიდან.

სატირული ნიჭით დაჯილდოებულმა ალექსეი ტოლსტოიმ დაძმებმა ჟემრუჟნიკოვებმა შექმნეს გონებაჩლუნგი ჩინოვნიკის სახე, გაამასხარავეს რეაქციულ-ბიუროკრატიული რეჟიმიც და ჭემმარიტი პოეზიის „კრიტიკოსებიც“ (დესნიცკი 1953: 8-15).

გავიხსენოთ, რომ ვალერიან გაფრინდაშვილის ერთ-ერთი ყველაზე ეპაბაჟური ლექსი „ტომას ჩატერტონ“ – ეძღვნება მეთვრამეტე საუკუნის 18 წლის ინგლისელ მისტიფიკატორს, რომელმაც სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა.

ელენე დარიანის „გამომგონებელმა“ პაოლო იაშვილმა ლექსები პირველად გალაკტიონის სალიტერატურო საღამოზე წაიკითხა 1915 წლის 20 სექტემბერს, ქუთაისის თეატრში.

„განდობილთა“ გარდა, მაშინ ეჭვიც კი არავის ეპარებოდა, რომ ელენე დარიანის სახელს პაოლო იაშვილი ეფარებოდა (მისი მიზანიც ხომ ეს იყო).

პაოლო იაშვილმა პირველად გაიბრძოლა ტრადიციული სატრფიალო ლირიკის წინააღმდეგ და პარიზიდან ჩამოყოლილი ეპატაჟის სურვილიც დაიკმაყოფილა. ქალის სახელი მსმენელის „შოკის“ მყარ გარანტიას იძლეოდა: გრიგოლ რობაქიძე, მართლაც ძალზე თამამი ეროტიკული სახეებისათვის ერთხელაც არ შეურისხავთ, მაგრამ ქალი – „სხვა“ იყო.

პაოლო იაშვილის „ფერისცვალება“ აღმანახის მონანილეთა რიცხვის გაზრდასაც ითვალისწინებდა უთუოდ.

„ცისფერყანწლებმა“, რომელთა ძმობა-მეგობრობა საარაკო იყო, ცხადია იცოდნენ პაოლო იაშვილის მისტიფიკატორული ოინები და შეგნებულად ხელს უწყობდნენ მას.

1926 წელს „მნათობის“ კრიტიკოსი „ყარიბი“ (პეტრე გელეიშვილი) მიმოიხილავდა „ცისფერყანწელთა“ განვლილ გზას და სხვათა შორის, ეხებოდა ელენე დარიანსაც: „ქუთაისის ბულვარზე... ხანჯლოსნები დღე და ღამე იმის ცდაში იყვნენ, თუ როგორ მოენახათ ეს ვილაც ელენე დარიანი, როგორ გაცნობოდნენ მას, როგორ დამტკბარიყვნენ მისი ტემპერამენტით“ (№5-6), თუმცა მის ვინაობაზე არას ამბობდა.

პაოლო იაშვილი ორმაგი სიძნელის წინაშე იდგა: ელენე დარიანი მარტო ლირიკული გმირი როდი იყო ანდა პერსონაჟი, იგი „დარიანული“ ლექსების „ავტორად“ უნდა აღექვათ. პოეტს უნდა დაენახა სამყარო არარსებული პოეტის და, თანაც, პოეტი ქალის თვალთ.

1909 წელს ფრანგმა მოდერნისტმა გიომ აპოლინერმა დაწერა რამდენიმე წერილი და ლექსი „გამოგონილი“ პოეტი ქალის ლუიზა ლალანის სახელით. რასაკვირველია, პაოლო იაშვილმა იცოდა ამ მისტიფიკაციის ამბავი, პარიზში ყოფნისას იგი ხშირად ხვდებოდა აპოლინერს მონმარტრის კაფეებში, პირადად იცნობდა მას (1913-1914 წლებში). ვინ იცის, „ლალანი“ – „დარიანის“ – ჟღერადობის სიახლოვე ექნებ არც იყოს შემთხვევითი. ალბათ ვალერი ბრიუსოვის მისტიფიკაციის სახელწოდებაც („ნელის ლექსები“) გასათვალისწინებელია.

პაოლო იაშვილის მისტიფიკაციის მოტივირება მოხერხდება მისი პიროვნული (მისტიფიკაციების დიდოსტატი, არტისტული შესტებისა და ნიღბების მოყვარული) და შემოქმედებითი (პოეტური გარდასახვის, მხატვრული იმიტაციის ბრწყინვალე უნარის მექონი) თვისება-თავისებურებების გათვალისწინებით. ამასთან, ეს იყო რეაქცია „საცოდავი საქურისების“ შელამაზებული სატრფიალო ლირიკის მიმართ; ეს იყო „სითამამის შვენების“ ნაღდი გამოვლენა.

პოეტმა მაინც ვერ დასძლია ბოლომდე სტილიზაციის სიძნელენი: „დარიანულ“ ლექსებში მოიძვეება პაოლოს პოეზიის იდეურ-თემატური და სტილისტური კვალი: მისთვის დამახასიათებელი ალიტერაცია, გატაცება პატიოსანი თვლებით, მზის კულტი, ეგზოტიკურობა, სოფლის იდილიური წარმოსახვა. მთავარი კი იყო

დასავლური მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული ტენდენცია – „შიშველი ეროტიზმის“ პრიმატი.

დღეს გვიკვირს კიდეც, რა გამძლე აღმოჩნდა ეს მისტიფიკაცია; ფართო საზოგადოებამ დიდხანს ვერ ამოიცნო ელენე დარიანის საიდუმლო, თუმცა არსებობდა გრიგოლ რობაქიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ვალერიან გაფრინდაშვილის, სანდრო ცირეკიძის და სხვათა საკმაოდ გამჭვირვალე მინიშნებანი (1918, 1918, 1922, 1924).

1926 წელს გიორგი ბაქრაძის „ქართული ფსევდონიმების“ ნუსხაში, თვით პაოლოს დასტურით და ხელმოწერით, სხვა ფსევდონიმთა შორის, დოკუმენტურად არის დადასტურებული „ელენე დარიანი“, როგორც პოეტის ფსევდონიმი (ლომჯარია 2004: 539).

„ელენე დარიანის დღიურების“ მოდერნისტული ხასიათი მართო ეროტიზმით არ შემოიფარგლება; ეს იყო სიახლე ლექსთწყობის, ფორმის, ბგერწერის ასპექტითაც: სონეტის სრულყოფილი ფორმა (ვალერიან გაფრინდაშვილის თქმით, „ელენე დარიანს“ ეკუთვნოდა პირველი კანონიკური სონეტი ქართულ პოეზიაში), ალიტერაციათა გამიზნული სიუხვე („დაიღალა მაჯა მარჯნის მძიმე ჯაჭვის ტარებით“: „ჯაჭვი“ აქ ამოსავალი სიტყვაა და ლირიკული გმირის საყვარელთან „ეროტიკულ მიჯაჭვულობაზე“ მეტყველებს); მზის კულტი ან იმპრესიონისტულ ფერწერაში გავრცელებული კატის სკაბრეზული სიმბოლიკაც, უდავოდ მოდერნისტული პოეტური არსენალის კუთვნილებაა და ა.შ.

ირაკლი აბაშიძის თქმით, პაოლოს „ფარშავანგები ქალაქში“ და დარიანული „პირამიდებში“, მაშინ, 30-იანი წლების დასაწყისში, ისეთივე პოპულარული იყო მკითხველ საზოგადოებაში, როგორც გალაკტიონის შედევრები.

P.S. მასკულტურის უაღრესად ნეგატიურმა ტენდენციებმა, „პიკანტური“ ამბების, სკანდალისა და ვითომდა სენსაციის გამოდევნებამ, ლიტერატურის ისტორიასაც მიაყენა ზიანი. ამის სავალალო ნიმუშია პაოლო იაშვილის მისტიფიკაციის გამო 1997 წლიდან აგორებული, ზოგჯერ კარგად „შეფუთული“ და ძვირადღირებული, ცილისმწამებლური და სამარცხვინო პიარკამპანია, სამწუხაროდ, ბოლო რომ არ უჩანს. იმის მტკიცება, რომ დარიანული ლექსების ავტორი მეთაქხარისხოვანი პოეტესაა და არა პაოლო, – ამკარა ნონსენსია.

## პოეზიის მოტივები, მხატვრული პალიტრა

პ. იაშვილის პოეტური მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი წილი ეძღვნება პოეზიის დანიშნულებას, პოეტის საქმეს, ხელოვანის შემოქმედებით წვას. ლექსებში – „ვალერიან გაფრინდაშვილს“ (1915), „მალარმე, ვერლენ, ვერჰარნ“ (1916), „ავტოპორტრეტი“ (1917), „არტურ რემბო“ (1920), „პოეტი და ადამიანი“ (1921), „გრიგოლ რობაქიძეს“ (1922), „დატრიალება“ (1923), „პოეზია“ (1926), „მაგიდა – ჩემი პარნასი“ (1932), „ბალის ამბავი“ (1932), „მწვერვლებიდან“ (1934), „საკუთარ თავს“ (1934) და სხვ. – შეგვიძლია გავეცნოთ პ. იაშვილის შეხედულებებს პოეზიისა და ხელოვნების თაობაზე, და, რიგ შემთხვევაში, დავინახოთ ამ შეხედულებათა ევოლუციაც.

პ. იაშვილის სიმბოლისტური განწყობილების ლექსებიდან წარმოდგვიდგება „გაგიჟებულ ფიქრით“ შეპყრობილი ღამის მხედარი – პოეტი, რომელიც ოცნების ნეტარ სამყაროში მიქრის.

ოცნების მეუფების აღიარება ცხოვრებიდან, საზოგადოებიდან განდგომას ნიშნავდა. ოცნების სფეროში მოხეტიალე, „თეთრი ტოგითა“ და „ოქროს გვირგვინით“ („დატრიალება“) შემოსილი პოეტი ბრბოს უპირისპირდებოდა.

მალარმე „იყო ბრძენი, მაგრამ ხშირად გაუგებარი“; მისი პოეზია ბრბოსათვის შთენილა „დაფარულად და მიუგნებლად“... („მალარმე“). ბრიყვი ბრბო დასცინოდა ვერლენს, მაგრამ ქართველი პოეტი გრძნობს მის სიდიადეს („ვერლენ“), რადგან მხოლოდ რჩეულს, განდობილს ესმის „საიდუმლო ჰანგები“:

მე დამქაშები საიდუმლო ჰანგებში მცდიდნენ...

(„... თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ“)

ხელოვანისათვის ჩვეულებრივი ამბავია მწუხარება და მათხოვრის ბედი, გზაბურდული ხეტიალი და „ბოდვების მომდგარი ჯარი“, სიგიჟე და სიკვდილი...

პოეტი იმასაც არ მალავს, რომ მისი ლექსები „ხელოვნურია“ და ზოგჯერ ჯამბაზობასაც კი უახლოვდება:

... საქართველოში არ იწამეს ჩემი დენდობა,  
მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი Salto-Mortale.  
(„ავტოპორტრეტი“)

ზემოსხენებული ლექსებიდან საკმაოდ გამოკვეთილად წარმოჩნდა პაოლო იაშვილის იმჟამინდელი იდეალი – ოცნებისა და ქი-მერების მოტრფიალე, არტისტული პოზის მექონი, დევნილი და ტანჯული, ცხოვრების უარყოფელი და ბრბოსაგან განდგომილი, მაგრამ „პოეზიის შნოდ“ ქცეული, „დიადი“, უკვდავებას ზიარებული პოეტი.

ჭეშმარიტი პოეზიის ჰიმნია პ. იაშვილის ლექსი „პოეზია“. პოეზია ადამიანის სულის შემძვრელი, ყოვლისმომცველი და წამლექავი სტიქიაა, რომელსაც ერთხელ ზიარებული ველარ გაექცევა. პოეზია, „შთაგონებით ასნეულებს“ მას, მაგრამ ეს ტკბილი წვალე-ბაა ხელოვანისათვის, რადგან შთაგონების გარეშე ის არარაა:

გაგიჟება სჯობს, თუ გათავდა სიტყვის მადანი,  
და თვალთა დათხრა, თუ მზეს ქებით ველარ დახვდები,  
ლექსო, გულიდან ხორცად რომ ხარ გამონატანი,  
თუ უნაპიროდ, სამუდამოდ არ გაჩაღდები.

პოეტი დიდი ალქიმიკოსია, რომელიც სამყაროს საგნებსა და მოვლენებს ოქროს გადაადნობს:

მორთმეულია სამყარო გობით,  
მხოლოდ აკლია ოქროდ დადნობა...

პაოლო იაშვილის პოეზიაში მეტამორფოზა განიცადა მზემაც: სიცოცხლით ტკობის, სიცოცხლის დაუოკებელი სიყვარულის სიმბოლოდ მოგვევლინა („პოეზია“, „თბილისი“, „ერთი კვირა“).

პ. იაშვილის ექსპრომტი „ახალ საქართველოს“ (1921) „დახავ-სებული ძველი ქვეყნის“ აფეთქების მოწოდებას შეიცავდა. ძველი სამყაროს „აფეთქება“ არც ისე იოლი გამოდგა და პ. იაშვილის მცდელობა ახალი ცხოვრების დაწყებისა, მხოლოდ დეკლარაციულად გამოიხატებოდა მის ლექსებში; თუმცა უნდა აღინიშნოს ამგვარ განცხადებათა პირდაპირი მნიშვნელობით – „სასიცოცხლო“ აუცილებლობა ყოფილი „ცისფერყანწელის“ შემოქმედებაში:

ამხანაგებო, ნუ გეზარებათ  
ჩამოცილება ძველი ფესვების...

მინდა ჯერ არნახული ხმით ავმღერდე, ჩვენგან კი მოითხოვენ მილებსა თუ ტრაქტორებზე ვწეროთ, – შესწიოდა პაოლო დიდ რუს ანტისაბჭოთა მწერალს, ანდრეი ბელის 30-იანი წლების დასაწყისში.

პ. იაშვილის შემოქმედებაში ევოლუციას განიცდის ქალაქის თემაც. „გაგიჟებული მზის“ („ფარშავანგები ქალაქში“, 1916), კინტოებისა და სალახანების („წერილი დედას“, 1917), მეძავეებისა და მათხოვრების („ფერადი ბუშტები“, 1924) ქალაქს ცვლის მისი ორი უსაყვარლესი ქალაქის, თბილისისა თუ ქუთაისის ნათელი და ხალისიანი სურათები.

„სოფლის სინმინდით“ გატაცება პ. იაშვილის მთელ შემოქმედებას გასდევს.

პ. იაშვილის ლექსში „ნასაყდრალის გალავნიდან“ (1922) ცოცხლდება სოფლური ცხოვრების უკიდურესი წვრილმანები: ყარანასათვის დაგებული მახე და წყალდიდობისაგან გაპარტახებული ძველი ნისქვილი, ბებერი მემინდე და მათხოვრები, ქორწინილა და შემცივნული ბავშვები, ურიას „ფართალი“ და ლამაზი მწყემსი გოგოები... დასასრულ – მოწყენილი, მიუსაფარი პოეტი, რომელიც ადგილს ვერ პოულობს თავისი ბავშვობის ნირშეცვლილ სამყაროში.

პ. იაშვილის ცნობილ ლექსში „წერილი დედას“ (1917) დაპირისპირებულია „სოფლის სინმინდე“ და ქალაქის უკულმართობა:

დავტოვე სოფელი,  
მყუდრო სამყოფელი,  
ქვიტიკირის მარნები  
და კატის კნუტები – სიმინდის ყანა!  
ჰა! კინტოს პროფილი,  
საეჭვო ტარნები,  
და დავიკუნტები  
ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა.

ლექსის დასასრულს, გამოსავალს ნახულობს „ქალაქში დაკარგული“ პოეტის სევდისა და მიუსაფრობის გრძნობა:

დედა! ინახულე  
შენ წმინდა ხახული!  
ნადი ფეხშიშველი,  
ქალაქში დაკარგულ შვილისთვის ღამე გაათიე,  
ღმერთო! აპატიე –  
მე თუ ვერ მიშველი,  
დედას, რომ დაგინთო ჩემ სიგრძე სანთელი,  
მისთვის, რომ ჩემს გულში  
დაყურდეს გრიგალი და კორიანტელი.

სოფლის იდილიური სურათია გადმოცემული ელენე დარიანის „ცისფერ ქოლგაში“ (1922). სხვა „დარიანულ“ ლექსში „უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები“, კვლავ ცოდვიანი ქალაქისა და უცოდველი სოფლის პარალელს ვხვდებით. პ. იაშვილის პოეზიაში „სოფლის სინმინდეს“ ბუნების სილამაზეც უკავშირდება.

ამაღამ მგონი იქნება ქარი...  
ვაი, დედოფალ ტყემლების ბრალი.  
(„ელენე დარიანი წერს უბრალოდ და აბნეულად“)

პ. იაშვილის პოეზიაში გვხვდება პეიზაჟი „წმინდა“ სახით. ასეთია ლექსები „არგვეთის ღამეები“, „შემოდგომის დღე ფოთში“, „მაღლაყვა“.

უნდა ითქვას, რომ ღამის ეს უბრწყინვალესი სურათი („არგვეთის ღამეები“) ერთადერთია პ. იაშვილის შემოქმედებაში, პოეტი განსაკუთრებული აღმაფრენით უმღერს მზის ამოსვლას, გათენებას, რაც ხალისისა და იმედის მომგვრელია მთელი სამყაროსათვის. „დილა“ (1933) და „დებედაჩაის ღამე“ (1934) წრფელი ხოტბაა ბუნების დიდებული „სასწაულის“ – მზის ამოსვლისა. ქართული პოეზიის ეს განუმეორებელი „ლილე“ – უნაზესი პოეტური საღებავებითაა შესრულებული.

პ. იაშვილს განსაკუთრებით ეხერხება პოეტების შთამბეჭდავი, სხარტი და ლაკონური პორტრეტების დახატვა. გ. ასათიანის თქმით, „ინდივიდუალური კოლორიტის შესაქმნელად ...მიმართავს თავისებურ პოეტურ იმიტაციას“ („ვალერიან გაფრინდაშვილს“, 1919, „გიორგი ლეონიძეს“, 1919, „იეთიმ გურჯი“, 1925, „ნიკო



ლორთქიფანიძეს“, 1918; „ოფორტი (დავით კლდიაშვილი)“, 1919). პაოლო იაშვილს აქვს ლილი მეუწნარგისადმი, ოვანეს თუმანიანიისადმი, ვიქტორ გოგლიძისადმი, კოტე მარჯანიშვილისადმი, ჰაინა და მიკოლა ბაჟანებისადმი, კოლაუ ნადირაძისადმი მიძღვნილი ლექსებიც. პოეტურ პორტრეტებში იგრძნობა ის ინტიმი, ერთგვარი ფამილარობა, რაც მთელ მის შემოქმედებაში შეინიშნება. ასე ეხმაურება პოეტი ანა ახმატოვას და თამარ მეფეს, დანტესა და რუსთაველს, ბეთჰოვენს-სა და ღმერთს... („პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტე“, „ავტოპორტრეტი“, „ანნა ახმატოვას“, „მელორის სიმღერა“).

პ. იაშვილის ცნობილი მოთხრობა „ფერადი ბუშტები“ დოკუმენტურად მიაჩნიათ. რეალური პროტოტიპი ჰყავდა მოთხრობის გმირს ლეონტი კაჩერგას. ნინო ტაბიძე იგონებს: „ეს დოკუმენტური მოთხრობაა, ლეონტი კაჩერგა თბილისელი მათხოვარი იყო და, როცა მასთან შეხვედრისას ფული არ აღმოაჩნდებოდა, პაოლო საშინლად იტანჯებოდა“. ერთხელ არ ჰქონია ფული და ქუჩაში უმათხოვრია, „შემოსავალი“ კი კაჩერგასთვის გადაუცია. იგივე ეპიზოდი გამოყენებულია „ფერად ბუშტებშიც“, სურათებს ძველი თბილისის ცხოვრებიდან ენაცვლება ინტერლუდია – „ორი სიტყვა პარიზის მათხოვრებზე“. აქვე ცოცხლდება პოეტებისა და მხატვრების (ილია ერენბურგი, გიომო აპოლინერი, ალბერტ ჟანი, ხოსე რიბეირა, პაბლო პიკასო) ბოჰემური თავშექცევა პარიზის კაფე „როტონდაში“.

პ. იაშვილს ეხერხება პოეტური ფერწერა; მისი გამახვილებული ხედვა სამყაროს უმთავრესად ფერებში აღიქვამს.

შეხიზნული ვართ საქართველოს შეუვალ მთებში

და მივსდევთ ფერებს, ხმებს და სიტყვას მგელური მადით...

(„მწვერვალებიდან“)

ცნობილია, რომ სიმბოლისტურმა „სინთეზურმა“ პოეზიამ ფერთა და ბგერათა ასოციაციებს მიაგნო, ამ მხრივ აღსანიშნავია რემბოს სონეტი „ხმოვნები“. „ფერები ამღერდნენ: რემბოსთან ბგერები ფერებად იქცნენ, ვერლენთან სიტყვები – ბგერებად“ (ა. ბელი).

პ. იაშვილის სიტყვებში „ელვარება ფერადი ჰანგის“ („ფერადი სონეტი“, 1916) სწორედ ბგერათა და ფერთა ურთიერთკავშირი იგულისხმება.

„ყვითელი დანტი“, „ყვითელი სიკვდილი“, „ყვითელი ორპირი“, „ყვითელი საშინელება“, „ყვითელი ლექსები“... ყვითელი აქ ყველგან განწირულების ფერია. უკვე ითქვა ლექსებში – „ფარშავანგები ქალაქში“ და „წითელი ხარი“ – უხვად ჩაღვრილი წითელი და ყვითელი ფერის ნაირსახეობებზე. მისი პალიტრის უჩვეულო საღებავებია: ზღვის ტალღების ფერი სინათლე და ქარვისებური მუქი, მტრედისფერი ქარები და თავთუხისფერი კრამიტი; ზღვისფერი ჩიტები, ვარდისფერი ჰავა, სანთლისფერი ლოცვა.

ბუნების სურათი ზოგჯერ ფერწერული პეიზაჟის სინატიფითაა შესრულებული:

ცაზე ვერცხლის მერცხლები  
სხედან ლურჯ ბუდეებში...  
... მთვარე – თეთრი ხოხობი  
გაეხირა ტოტებში...  
(„არგვეთის ღამეები“)

ბგერწერით გატაცება საერთოდ დამახასიათებელი იყო სიმბოლისტური პოეზიისათვის.

პ. იაშვილს არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა. მაგ.:

„ცანისა“ და „ხანის“ გამეორება:  
საყდრის გუმბათები  
ცას ეშურებინ, ვით ცეცხლის ენები.  
მხურვალე ცახცახით დაჰქრიან ცხენები...  
(„ფარშავანგები ქალაქში“, 1916)

ცეცხლიან ყვავილებში მოჩვენება წითელი  
ცხელი ცახცახით ელის...  
(„წითელი ხარი“, 1917)

ნოხთა ყვავილებს გადაესხა ოქროს სასხური...  
(„სევდიანი ზურმუხტი“, 1917)

დედა! ინახულე  
შენ წმინდა ხახული!  
ნადი ფეხშიშველი...  
(„წერილი დედას“, 1917)

ლობეში ღორი უღლიანი ღრიალებს მწარედ...  
(„ოფორტი“, 1919)

პ. იაშვილის პოეზია საინტერესოა ლექსთწყობის თვალსაზრისითაც. მან შესძინა ქართულ ლიტერატურას პირველი ტრიოლეტები და მრავალი სონეტი; იგი კარგად „იმორჩილებს“ თავისუფალ ლექსსაც („ვეროპა“ (1922), ნაწილობრივ – „ფარშავანგები ქალაქში“ (1916), „წითელი ხარი“ (1917), „წერილი დედას“ (1917), „აფთიაქარი“ (1933), „სამასი არგვეთელი“ (1935), მიააკოვსკის ლექსთა ზოგიერთი თარგმანი).

ვ. გაფრინდაშვილი წერილში „რითმა 1922 წელში“ აღნიშნავდა: „ქართული რითმა მოშინაურდა. ასონანსი ხმაურობს ლექსებში, როგორც დაგვიანებული სტუმარი“. იგი პ. იაშვილს „საქართველოში ასონანსის პირველ პიონერს“ უწოდებდა.

მკვლევრები ასახელებენ პ. იაშვილის ე.წ. „ახალ რითმებს“. ვ. გაფრინდაშვილი:

ქართული – უკუღმართული, ასეთია – ოსეთია, ნახევარი – ყევარი, ფართალი – იარდალი, მუხლები – შეუღლებით, დაფეთება – გადაკეთება, მოგიყვები – იხვები, სოკოს – გოგოს, უცებ – ვახუცებ; შ. აფხაიძე: დერიდახოლებს – გადააყოლებს, ტკაცუნის – ვაჟკაცური; გ. ასათიანი: უკაცრავად – გაუკანრავად. კიდევ ბევრი საინტერესო სარიტმოს სიტყვების დასახელება შეიძლება: გარნიზონები – მოსაგონები, საბრალს – მოზაფრანო, შეითვალა – სინდიოფალა, ხველა – ჭიანჭველა, წუხილი – წუხელი, ცის დარდი – ნისკარტი, უეცრად – აეცრათ, პირამიდები – მომინდები, კალმახი – მახე, ინახულე – ხახული.

პ. იაშვილი ქმნის ახალ სიტყვებსაც: მოშვილდაობს, დერიდახოლი, მოერთბაშენი, აჟღერილი; თამამად შემოაქვს უცხო სიტყვები, აქვს კუთხური გამოთქმებიც.

მისი ეპითეტი, შედარება თუ მეტაფორა იშვიათადაა გაცვეთილი და ბანალური. ხშირია შემთხვევა, როცა პ. იაშვილის ლექსის ერთ სტროფში რამდენიმე ეპითეტი გვხვდება.

წმინდაა ზეცა, მინა გრილია,  
პატარა ჩერო ადგია ეზოს,  
ხეები ჩუმად თავდახრილია,  
ვარ ბედნიერი და უმიზეზო.  
(„ნეტარი მღელვარება“)

განსაკუთრებით მრავლად გვხვდება ფერის გამომხატველი ეპითეტები; ამასთან, ზოგი მათგანი მეტაფორულ ეპითეტს წარმოადგენს: ყვითელი დანტე, ლურჯი ჰაერი, სისხლისფერი გველემპი, დაისისფერი ხილი, თავთუხისფერი კრამიტი, თეთრი მადონა, ყვითელი სიკვდილი და სხვ.

შთამბეჭდავია მეტაფორები:  
ჰაერი აყვავილდა წითელ ფარშავანგებით.  
გაგიჟდება ალით მხარე.

ჟან მორეასი „სიმბოლიზმის მანიფესტში“ პლეონაზმის, ელიპსისისა და ანაკოლუთის უხვ გამოყენებას მოითხოვდა. პოეტური მეტყველების ეს ფიგურები პ. იაშვილის ადრინდელ ლექსებშიც გვხვდება.

ანაკოლუთი: ხშირია სიჩუმე ოთახის სტუმარი.  
პლეონაზმი: მისჯილი ჰქონდა სატანჯველი.  
და ყოველდღე და ყოველ საღამოში  
გაჩაღდება არღნიანი მცხეთობა.  
სურვილი დიდი როდია, –  
მცირეოდენი...  
ელიპსისი: ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა,  
შექსპირს უარი.

შეინიშნება ალოგიზმებიც: „ფერადი ჰანგი“, „ხალხი, მორთული ცხელ ოლარებით“, „მხურვალე ცახცახით დაჰქრიან ცხენები“; ოქსიმორონი – „ცოდვილი პატიოსნება“, „ლამის მზე“; ანტითეზისი – „მან მეფობასთან შეაერთა მათხოვრის ბედი“, „ბავშვი – უფალი“; კატაქრეზი – „ყვითელი ლექსები“, „რეტიანი ლექსი“, „ფერადი კატები“, „ყვითელი სიკვდილი“...

ტიციან ტაბიძის წერილში „პოეტები სტამბაში“ – ვკითხულობთ: „პაოლო იაშვილს არ დაუნერია არც ერთი ლექსი, რომელიც ან სტამბაში არ დაენერა – ან ხელმეორედ არ გაესწორებინა. სტამბაში დანერილ ლექსებში ჯერჯერობით პირველობა მაინც ერთ ლექსს რჩება „ფარშავანგები ქალაქში“ („მეოცნებე ნიამორები“, 1921, №6).

გ. ქიქოძის აზრით, „ეს იყო იმპროვიზაციის ჯადოქარი, რომელიც უწინარეს ყოვლისა აუდიტორიის სმენას ხიბლავდა“.

პოეტის კრებულების გამოცემას დიდი ამაგი დასდო შალვა დემეტრაძემ. პ. იაშვილის თხზულებანი პირველად 1955 წელს გამოქვეყნდა ცალკე წიგნად, 1959 და 1969 წლებში კი შალვა დემეტრაძემ შეადგინა ვრცელი კრებული პ. იაშვილის თხზულებებისა („ლექსები, პოემა, მოთხრობები, თარგმანები“ თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1959; „პოეზია, პროზა“). ყველაზე დიდი კრებულია – „პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები“, თბ., „ნაკადული“, 1975. 1995 წელს ზაურ მეძველიამ გამოსცა „ლირიკა“: 2016 წელს ლალი ავალიანმა – „რჩეული“; მხოლოდ 2004 წელს მოხერხდა პოეტის ორტომეულის (საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად), დღემდე ყველაზე სრული კრებულის დასტამბვა (რედაქტორი იზა ორჯონიკიძე).

„ცისფერყანწელებს“ თავიანთი „კულტურტრეგერობის“ ერთ-ერთ გამოვლენად მთარგმნელობითი საქმიანობაც მიაჩნდათ.

სევერიანინი, ბალმონტი, რემბო, მაიაკოვსკი, ბოდლერი, პუშკინი, ვერჰარნი, სოსიურა, უაილდი, ვაგიფი, კვლაჟ და კვლაჟ პუშკინი – ასეთია პაოლო იაშვილის მთარგმნელობითი სფერო.

„ცისფერი ორდენის“ თავკაცს, პაოლო იაშვილს ერთხანს თარგმნისათვის აღარ ეცალა. მხოლოდ სიმბოლისტთა კერპის, არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდისათვის“ მოიხელთა დრო („ბარრიკადი“, 1920, №3) და მსოფლიოს პოეტური მარინისტიკის ამ ბრწყინვალე ნიმუშის თარგმანით გაამდიდრა ქართული პოეზია. ისიც აღსანიშნავია, რომ „მთვრალი ხომალდის“ იაშვილისეულ თარგმანს მსოფლიოში უადრესთა რიცხვს მიაკუთვნებენ (ი. პოსტუპალსკი).

პ. იაშვილმა თარგმნა მაიაკოვსკის ექვსი ლექსი.

მას ზოგჯერ „ქართველ მაიაკოვსკის“ უწოდებდნენ. ახოვანება, მჭევრმეტყველება, რიხიანობა, „ნაღმიანი სიტყვა“ ერთმანეთთან ანათესავებდა ამ ორ პოეტს და თანამედროვენიც რალაცნაირად ამსგავსებდნენ მათ.

გიორგი ლეონიძე იგონებს: „არასოდეს არ გვინახავს პაოლო ისეთი მშრომელი, როგორც პუშკინის თარგმანის დროს. მას დავინყებული ჰქონდა ყოველი საქმე, ხშირად წვერის მოპარსვისათვისაც კი არ ეცალა“.

სრული სახით ეს თარგმანები პ. იაშვილის თვითმკვლევლობის შემდეგ, 1937 წელს გამოცემულ პუშკინის საიუბილეო ორტომე-

ულში მოთავსდა (ამ გამოცემაში პაოლოს სახელი გამქრალიყო: თითქოს მთარგმნელი არც არსებობდა!).

შემდეგში ყოფილი „ცისფერყანწლები“ გაიხსენებენ, 30-იანი წლების დასაწყისში პაოლო გვირჩევედა, არ გამოვცეთ წიგნებო. ქვეტექსტი ნათელია: აუცილებელი იყო ოფიციალური დაკვეთის გათვალისწინება. ზოგიერთმა ვერ გაუძლო ცდუნებას და „სოციალისტური“ ბალასტით გაჯერებული პოეტური კრებულიც გამოსცა. ალბათ, ამის გამოძახილია შალვა რადიანის მოგონება: შალვა დემეტრადემ მომიტხრო, – პაოლოს თხოვნით მოძიებული და შედგენილი კრებული რომ წარვეუდგინე (ეს უკვე 1937 წელია!), პოეტი დაღონდა, – რა ერთფეროვანი ლექსები მქონიაო... ცხადია, ეს ეპითეტი, ვითომდა „სოცრეალისტურ“ თხზულებებს მიესადაგებოდა და არა მის შედეგებს, მუდამ რომ დაამშვენებს XX საუკუნის ქართული პოეზიის ნებისმიერ ანთოლოგიას.

დაუზუსტებელი გადმოცემით, კრებული აწყობილი იყო, თუმცა 1937 წელს მყისვე განადგურდა.

პოეტს არ დასცალდა ბოლომდე ეთქვა თავისი სათქმელი:

როგორც აფრის ტკაცუნი  
მოვარდნილი ზღვიდან,  
ისეთი ვაჟკაცური  
გაქროლება მინდა.

სწორედ ამგვარი „ვაჟკაცური გაქროლება“ პაოლო იაშვილის პოეზია და მისი ხანმოკლე, ბედნიერი და იმავდროულად ტანჯული სიცოცხლე.

## **დამოწმებანი:**

**აბაშიძე 2003:** აბაშიძე ი. *ზარები ოცდაათიანი წლებიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2003.

**აბაშიძე 1971:** აბაშიძე კ. *ცხოვრება და ხელოვნება*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1971.

**ავალიანი 2017:** ავალიანი ლ. *პაოლო იაშვილი. მონოგრაფია, ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2017.

**ასათიანი 2005:** ასათიანი გ. *თანამდევნი სულები*. ტ. 3. თბილისი: გამომცემლობა „ნეოსტუდია“, 2005.

**ბაქრაძე 1990:** ბაქრაძე ა. *მწერლობის მოთვინიერება*. თბილისი: გამომცემლობა „სარანგი“, 1990.

**ბიკოვი 2007:** Быков Д. *Борис Пастернак*. Москва: изд. “Молодая гвардия”, 2007.

**განერელია 2004:** განერელია ა. „რამდენიმე სიტყვა პაოლო იაშვილზე“. იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად*. წ. II. თბილისი: 2004.

**გუდიაშვილი 1979:** გუდიაშვილი ლ. *მოგონებების წიგნი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1979.

**დესნიცკი 1953:** Десницкий В. “Козьма Прутков”. в книге: *Прутков К. Собрание сочинений*. Ленинград: 1953.

**ერენბურგი 1963:** Эренбург И. *Люди, годы, жизнь. Книга третья и четвёртая*. Москва: изд. “Советский писатель”, 1963.

**იაშვილი 2004:** იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად*. წ. I. თბილისი: 2004.

**კვერენჩილაძე 2014:** კვერენჩილაძე რ. *ნამების გზა*. წიგნი I. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2014.

**ლანი 1930:** Ланн Е. *Литературная мистификация*. М.-Л.: 1930.

**ლომჯარია 2000:** ლომჯარია ზ. „უვიცობის ტოლფასი „უნებლიე“ შეცდომები“. წგნ-ში: *ელენე დარიანი. ლექსები*. თბილისი: გამომცემლობა „კოლორ პრინტი“, 2000.

**ლომჯარია 2004:** ლომჯარია ზ. „დარიანული ლექსების გამო“. *ლიტერატურული დიებანი*. XXV. თბილისი: 2004.

**მზიური პაოლო 1995:** მზიური პაოლო. *მოგონებები პაოლო იაშვილზე*. შეადგინა და ბოლოთქმა დაურთო ლ. ავალიანმა. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1995.

**ტაბიძე 2016:** ტაბიძე ნ. *ცისარტყელა განთიადისას. ტიცინი და მისი მეგობრები*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016.

**ხომერიკი 2010:** ხომერიკი მ. *„გველის პერანგის“ კოდი*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2010.

## ტიციან ტაბიძე (1893-1937)



ტიციან ტაბიძე, გამორჩეულად სიცოცხლის ტრფი-  
ალი (უპირველესად თვალ-  
შისაცემი მისი მკითხველე-  
ბისა და მკვლევრებისათ-  
ვის), რომელიც თავდაჯე-  
რებული იყო (გარეგნულად  
მანც), რომ ხელთ ჰქონდა  
„ცხოვრების სადავე“, რათა  
ამქვეყნიური „ჯოჯოხეთი  
სამოთხედ“ ექცია...

ასეთ განწყობას ავლენს  
იგი სონეტში „ავტოპორ-  
ტრეტი“ (1916). მასში ფერ-  
ნერული სიზუსტით ჩანს  
პოეტის გარეგნული სახე:  
„უაილდის პროფილი... ცის-  
ფერი თვალები“... „დათლი-

ლი თითები“... „აზიურ ხალათში, ვით ფაშა ეფენდი“... ასევე  
უტყუარია აქ წარმოჩენილი მისი შინაგანი სამყარო. ტიციანის  
თანამედროვე პოეტი, შალვა აფხაიძე, „ავტოპორტრეტთან“ და-  
კავშირებით სამართლიანად აღნიშნავს: „არსებობს ტიციან ტა-  
ბიძის მრავალი ფოტოგრაფიული პორტრეტი, მაგრამ, ვფიქრობ,  
საუკეთესოა ის, რომელიც დახატა პოეტის ფუნჯით საკუთარ  
ლექსში (აფხაიძე 1988: 65); ამავე სონეტის გამოძახილია აკაკი  
განერელიას გულთბილი გახსენებაც: „თითები ჰქონდა იშვიათად  
გრძელი და ლამაზი, ფრჩხილებიც ფაქიზად მოვლილი, უფრო  
მშვენიერი თითები ჩემს თვალებს არ უნახავს. გამუდმებით პა-  
პიროსი ეჭირა ხელში. ზაფხულობით იცვამდა თეთრ და ფართო  
ჯიბეებიან „ტოლსტოვკას“ და მკერდზე მენამულ მიხაკს იბნე-



და, რომელიც ქალაქში მარტოოდენ მისი გარეგნობის აუცილებელ ატრიბუტად ითვლებოდა... არტისტიზმი გამოსჭვიადა თითოეულ მის ჟესტსა და ფრაზაში“ (განერელია 1988: 239).

ნიჭიერება, ამალღებული განწყობა, ქართული ტემპერამენტი, ამბიციურობაც... ბავშვური სინმიდნე და ზოგჯერ გულუბრყვილობაც (რაც უთუოდ უხდებოდა მის პოეტურ-ადამიანურ ნატურას) – ქმნიდნენ ტიცვიან ტაბიძის სულიერ პორტრეტს... ეამაყებოდა თავისი ჯიშის, თავისი გენის „ერთი ოცნების, ერთი გვარის... ტყუპისცალი“, გალაკტიონი: „ორპირის ფშანის ერთად ვწოვეთ ჩვენ უჟმურები და ლექსებითაც ერთმანეთს არ დავემდურებით“ („გალაკტიონ ტაბიძეს“, 1927); პოეზია იყო მისი სიცოცხლე, სტიქიასავით მოვარდნილი, „რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს“... ცოცხლად დამარხვის მეტაფორაში შემოქმედის იმ ბედნიერ წუთებს მოიაზრებდა, როცა გულიდან ქალაღდზე გადმოჰქონდა სიხარული და ტკივილი, ხილულით გამოწვეული აღტაცება თუ ცისა და მიწის სურნელი... ამიტომ შეეძლო ეთქვა: „თუ რამე მიმაქვს ამ ქვეყანიდან – ბედნიერება ეს უსაშველო“... („მუხრანის ველზე სათქმელი ლექსი“, 1932). ეს ბედნიერება არ შეარგეს, სილაღე არ აპატიეს და 30-იანი წლების ქარტეხილებს გააყოლეს უსაფლავოდ. სრულიად ახალგაზრდა წერდა მისტიკური ხატებით დასამახსოვრებელ სტრიქონებს (ზოგადად, დამახასიათებელს მისი ლირიკისათვის): „თავის მკვლელობის თავზე დაგვფრენს იგივე დემონი: მე ვხედავ იმ მორგს, მონამლული სადაც დავწვებით“ (სონეტი „წინა მაყაშვილს“)... მისთვის არ ყოფილა არც მორგი, არც კუთვნილი „მინა მშობლური, გულს რომ ეყრება ფხვიერა“ (ვაჟა)... ვინმე უსულგულო ჯალათმა მიაყარა აღბათ საჩქაროდ ქვა-ლორღი, როგორც ყველას, ვისაც 20-30-იანი წლების სასიკვდილო რეპრესიები შეჰხებია... თითქმის 20 წელი ელოდა ტიცვიანის ტაბუდადებული სახელი ახალ სიცოცხლეს, ახალ დაბადებას:

სამჯერ ვარ დაბადებული,  
მონათლული ვარ სამჯერა,  
ერთხელ სიკვდილი რას მიზამს,  
ერთხელ სიკვდილის არ მჯერა.

შეხედეთ ოქროს მზეთამზეს,  
მთები რომ მთებზე ეყარა;  
ყოველდღე ამას ხედავდეს, –  
რა მოკლავს ასეთ ქვეყანას.

მოვა სიკვდილი, შეხედავს  
და შერცხვენილი გაიარს,  
როცა ცა სისხლით შეღებავს  
თურაშაულის განთიადს.

(1926)

## ბიოგრაფია

ტიციან ტაბიძის ავტობიოგრაფიიდან (15 აპრილი, 1936 წელი. თბილისი): დავიბადე 1895 წლის 2 აპრილს, დასავლეთ საქართველოში, სოფელ შუამთაში – ორპირის მახლობლად. ორპირი საჩინოს თემში შედიოდა... ოდესღაც მდიდარი მხარე, რომელსაც ხშირად იხსენიებდნენ ძველი ბერძენი გეოგრაფები და ჩვენი მემამულები...\*

პოეტის მამა, იუსტინე ტაბიძე (1860-1919) საკმაოდ განათლებული, ქართული მწერლობის, ქართული კულტურის მცოდნე და დამფასებელი ყოფილა. ორი წლის განმავლობაში სამრევლო სკოლის შენობა აუგია, გზები გაუყვანია, ეკლესია შეუკეთებია და ხელმეორედ მოუხატავს. იუსტინე ტაბიძე კორესპონდენციებსა და პუბლიცისტურ წერილებსაც ბეჭდავდა XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. იგი, როგორც მღვდელმთავარი (ბლალოჩინი), ერთდროულად რამდენიმე ახლო სოფელს ემსახურებოდა თურმე, გარდაიცვალა 1919 წელს, სამრევლო კრების გადაწყვეტილებით, ნიშნად დიდი პატივისცემისა, სოფლის წმინდა გიორგის ეკლესიის გალავანში დაუკრძალავთ. „თორმეტმა ღვდელმა მამა გასუდრეს, მე ერთი ღვდელიც არ ამიგებს წესს“, – დაწერს შემდეგ ტიციანი ამის მოსაგონრად.

---

\* ბოლო ხანს მიკვლეული დოკუმენტები სხვაგვარად აზუსტებენ მწერლის დაბადების თარიღს, კერძოდ, ჭყვიშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მეტრიკული წიგნის ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ ტიციან ტაბიძე დაბადებულა 1893 წლის 2 ივლისს (ძვ. სტილით) (ნიკოლეიშვილი 1994: 514).

ტიციანის დედა – ელისაბედ ოქროპირის ასული ფხაკაძე (1885-1951) „იმ დროის კვალობაზე ძალზე განათლებული ბრძანდებოდა“ (ნინო ტაბიძე). ადრე დაობლებულ ხუთ შვილს, რომელთა შორის ყველაზე უფროსი ტიციანი იყო, დედამ ღირსეულად უპატრონა, „ნემსის ყუნწში ძვრებოდა, რომ შვილებისთვის განათლება მიეცა – ძალზე შრომისმოყვარე და დაკვირვებული ქალი ბრძანდებოდა, ქმრისა და შვილების ერთგული. სოფელში ოთარაანთ ქვრივს ეძახდნენ“ (ტაბიძე 1985: 29).

1901 წელს ტიციანი ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში ჩაირიცხა. 1901-1905 წლებში აქ ის გალაკტიონთან ერთად სწავლობდა.

1906 წელს მან წარმატებით ჩააბარა გამოცდები ქუთაისის ვაჟთა კლასიკურ გიმნაზიაში. ქუთაისის გიმნაზია ცნობილი იყო საუკეთესო პედაგოგებით, „საერთო ფონზე ყველაზე მკვეთრად მოჩანდა ჩვენი გიმნაზია, სადაც რევოლუციური ცეცხლი ცარიზმის უკანასკნელ დღემდე ღვიოდა. პროკლამაციებს ისე ვწერდით, როგორც საკლასო თემებს. ერთი პროკლამაციის გამო, რომელიც ეხებოდა რომანოვების მეფობის 300 წლისთავს, კინალამ გამაციმბირეს“, – იგონებს ტიციან ტაბიძე წერილში „შეხვედრა მაიაკოვსკისთან“ (ტაბიძე 2012: 333); აქ, ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში, ტიციანთან ერთად სწავლობდნენ კონსტანტინე გამსახურდია, ქრისტეფორე რაჭველიშვილი... აქ დაუახლოვდა იგი თავის მომავალ თანამებრძოლებსა და თანამოკალმეებს – „ცისფერყანწელებს“. თავისუფალ დროს იკრიბებოდნენ და ერთმანეთს უკითხავდნენ საკუთარ ლექსებს, მოთხრობებს, მსჯელობდნენ ლიტერატურაზე. მეექვსე კლასიდან მისი ლექსები ხშირად იბეჭდებოდა იმდროინდელ ჟურნალ-გაზეთებში: „კოლხიდა“, „სახალხო გაზეთი“, „თემი“, „ერი“, „თეატრი და ცხოვრება“ და სხვ. ტიციან ტაბიძის არჩევანი, გამხდარიყო ხელოვნების, პოეზიის მსახური, უპირველესად, რა თქმა უნდა, მისმა შემოქმედებითმა ნიჭმა განაპირობა, ეს იყო მისი შინაგანი ხმით ნაკარნახევი, სულიერი მოთხოვნილება და შემდეგისიც, რის შესახებაც წერს მკვლევარი აკაკი ვასაძე: „ძნელი მისახვედრი არ არის ისიც, თუ რამ შთაუწერგა და გაუღვივა ტიციან ტაბიძეს პოეზიის სიყვარული, რამ განაპირობა ყმანვილკაცის მიერ ცხოვრებაში ხელოვანის სამოღვაწეო გზის არჩევა: ჯერ ერთი,

იუსტინე ტაბიძე (პოეტის მამა) ლიტერატორი იყო და მის ოჯახს ახლო კავშირი ჰქონდა იმდროინდელ ლიტერატურულ საზოგადოებასთან; მეორეც ის, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისი ეს იყო ხელოვნებაში გამძაფრებული ძიების, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხელოვნების ფუნქციის ამალღების, ხელოვნების დარგთა და სკოლათა გამძლავრება-გამრავალფეროვნების მნიშვნელოვანი ხანა საქართველოში“ (ვასაძე 1986:11-12).

1913 წელს ტიცვიან ტაბიძე მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე ჩაირიცხა (1913-1916 წწ.). პარალელურად ესწრებოდა ლაზარევის ლექციების კურსს აღმოსავლურ ენათა ინსტიტუტში. საინტერესო და ნაყოფიერი იყო ახალგაზრდა პოეტისათვის მოსკოვში სწავლის ოთხი წელი. აქ უსმენდა ანდრეი ბელის – სოლოვიოვისა და შტაინერის მოძღვრებათა მიმდევარს, ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში მისტიციზმს რომ ქადაგებდა... ამავე დროს ემთხვეოდა მარინეტისა და ვერჰარნის სტუმრობა მოსკოვში. ტიცვიანი ესწრებოდა „თავისუფალი ესთეტიკის“ საზოგადოების სხდომებს; „მხატვრულ-ლიტერატურულ წრეებში, ეგრეთწოდებულ „თავისუფალი ესთეტიკის“ საღამოებზე, სადაც ბრიუსოვი თავკაცობდა, ფუტურისტები ბრიუსოვის წინაშე ქედს იხრიდნენ... ამ საღამოებს ესწრებოდა ახალი მოდის ყველა პოეტი, გლეხი ბიჭის – ესენინის ჩათვლით“ (ტაბიძე 2012: 335): აკმეისტებსა და დადაისტებს იერიში მიჰქონდათ სიმბოლიზმზე. როგორც ტიცვიანი იგონებს, მხოლოდ მაიაკოვსკი იდგა ცალკე, იღვწოდა, როგორც დაულალავი ტრიბუნი, მისი ხმა მქუხარებდა მოსკოვის ქუჩებსა და ესტრადებზე. ყოველივე ამის მომსწრე და თანამონაწილე იყო ტიცვიანი. აქ ღრმავდებოდა მისი ცოდნა და ინტერესი, ხვეწდა პოეტურ გემოვნებას. ამ დროს გაიცნო და დაუახლოვდა ბალმონტს, რომელიც მაშინ „ვეფხისტყაოსანს“ თარგმნიდა.

მოსკოვის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, 1917 წელს, ტიცვიანი ცოტა ხანს გაზეთ „საქართველოს“ რედაქციაში მუშაობდა. გაზეთი ეროვნულ-დემოკრატიული მიმართულებისა იყო. აქ ქვეყნდებოდა ვაჟა-ფშაველას, შიო მღვიმელის, კიკნა-ფშაველას, ს. შანშიაშვილის, ვ. გაფრინდაშვილის, გ. რობაქიძის, გ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ტიცვიან ტაბიძის ლექსები. ასევე, გ. ქიქოძის, ივ. გომართელის, მ. ჯანაშვილის, თ. სახოკიას სტატიები

ლიტერატურაზე; მ. ჯავახიშვილის, ტიცინ ტაბიძის პუბლიცისტური წერილები. 1918 წლიდან ადგილობრივმა ხელისუფლებამ გაზეთი დახურა და 1919-20 წლებში ის „ახალი საქართველოს“ სახელით გამოდიოდა.

მნიშვნელოვანი იყო ტიცინ ტაბიძის როლი „ცისფერი ყანწების“ ჯგუფის დაფუძნებასა და ამავე სახელწოდების ჟურნალის გამოცემაში. 1916 წელს გამოიცა ჟურნალის ორი ნომერი. პირველი ნომრის თარიღია – გაზაფხული, მეორისა – ზამთარი. საოცრად ააფორიაქა ქუთაისი – „მკვდარი ბრიუგე“, როგორც მას „ცისფერყანწელები“ უწოდებდნენ, ჟურნალის „პირველთქმაში“ გაცხადებულმა სიტყვამ, „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტმა, რომლის ავტორი იყო პაოლო იაშვილი, საერთოდ – მთლიანად აღმანახმა. ტიცინ ტაბიძის წერილი „ცისფერი ყანწებით“ დაიბეჭდა ჟურნალის ორსავე ნომერში. ბელა ნიფურია ამასთან დაკავშირებით წერს: „ტიცინ ტაბიძის საპროგრამო წერილი „ცისფერი ყანწებით“ „ცისფერყანწელთა“ კულტურულ-ესთეტიკური ინტერესებისა და ამოცანების გასააზრებლად, ისევე, როგორც საკუთრივ სიმბოლიზმსა და ავანგარდიზმს შორის მათი არჩევანის არგუმენტების დასანახად, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია... ტიცინ ტაბიძის არგუმენტი ნათელს ხდის „ცისფერი ყანწების“ პოზიციას, რომლის თანახმადაც საქართველოში ლიტერატურის მოდერნიზაციის პროცესს სწორედ სიმბოლიზმით იწყებდნენ. ავტენტურ პოეტურ მიღწევებს უშუალოდ სიმბოლისტებთან ხედავენ“ (ნიფურია 2012:175-176).

საგულისხმოა ისიც, რომ „პირველთქმაში“ პაოლო იაშვილი ქართველი ხალხისადმი მიმართვაში ამბობს: „ჩვენ შევხვდით შენ უკვდავ კერპებს, მაგრამ სიამაყის ცეცხლით ანთებულებს არ გვსურდა მათთვის ლოცვების შეწირვა“. „უკვდავი კერპები“, – ეს ამათგან უარყოფილ სახელებსაც გულისხმობს უთუოდ და იგივე დატვირთვა აქვს, რაც ტიცინ ტაბიძის ლექსის ამ სტრიქონებს: „ძველ პოეზიას კადნიერად ვახურავთ ჩაღმას, / მაგრამ სავსეა სიყვარულით თვალთა უპენი“. გაზეთ „სამშობლოს“ გარდა, „ცისფერყანწელებს“ თავს ესხმოდნენ გაზეთები: „თანამედროვე აზრი“ (1916, №59), „ახალი კვალი“ (1916, 13.VII), „სახალხო ფურცელი“ (1917, №1), ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (1916, №13, გვ. 13); უდროობის გმირებს, ახლადმოვლენილ „ფუტურისტებს“ უწოდებდნენ

მათ. ერთადერთი, ვინც მათ გამოესარჩლა, კიტა აბაშიძე და გაზეთი „ჩვენი მეგობარი“ იყო. სწორედ ამ გაზეთში წერდა კიტა აბაშიძე: ... „ის მიმართულება, რომელსაც ეს მწერლები ემსახურებიან და გამოსატყვევენ, მიმაჩნია ჩვენი მომავალი ლიტერატურის ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საძირკვლად... ჩემი მფარველობა მხოლოდ იმაში გამოიხატება, რომ საზოგადოებას ვთხოვე იმ საბედისწერო საღამოზე: „ნუ ავიგდებთ ამ მწერლებს აბუჩად, რომელთაც „ცისფერ ყანებში“ მიუღიათ მონაწილეობა და რომელთაგან ზოგიერთს უკვე საპატიო სახელი აქვს მოხვეჭილი ჩვენში-მეთქი. ძველი და ახალი ყოველთვის იბრძვის. ახალი ძნელი შესათვისებელია, მაგრამ ცხოვრება კი მაინც ითვისებს მას“ (აბაშიძე 1916: 10).

1922 წლიდან ტიცციანი რედაქტორობდა გაზეთ „ბარრიკადს“, რომელიც გამოდიოდა 1922-1924 წლებში, საკმაო ინტერვალებით. სახელწოდება ტიცციანმა ბოდლერისგან აიღო. 1848 წლის საფრანგეთის რევოლუციის დროს შარლ ბოდლერი სცემდა გაზეთ „ბარრიკადს“.

ტიციანის ინიციატივით დაარსდა საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმი. 20-30-იან წლებში იგი ბევრს მოგზაურობდა საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, წერდა ნარკვევებს, ლექსებს.

1937 წელს საუკუნის ტერორმა „კაენის სულის აღზევებით“ (ი. აბაშიძე) გადაუარა საქართველოს, „ტოტალიტარული სისტემის ლენინ-სტალინურმა დიქტატურამ თავის პიკს მიაღწია. ვითარება დაიძაბა წლის დასაწყისშივე. 29 იანვარს მწერალთა კავშირში გაიმართა „მღელვარე და მშფოთვარე კრება“, რომელზედაც გამოითქვა „უსაზღვრო სიყვარული ხალხთა ბელადის, სტალინისადმი“... ითქვა, რომ „საბჭოთა მწერლობა მზად არის, მთელ საბჭოთა ხალხთან ერთად რკინის კედლად შემოევილოს დიდ ბელადს, მის საუკეთესო თანამებრძოლებს“ (მწერლობას, ქვეყნის მონინავე ავანგარდს, სიტყვით და საქმით უნდა გამოეხატა ეპოქის რეცეფციების ადეკვატური სულისკვეთება. უკან დასახევი გზა ყველასათვის მოჭრილი იყო)... დამსწრეთ ერთ-სულოვნად მოითხოვეს ტროცკისტ-ზინოვიევეთა ქართველი ნაძირალების, ჯამუშთა და მოლაღატეთა ბანდის (ბ. მდივანი, მ. ოკუჯავა, ვ. ჯიქია, მ. ტოროშელიძე – მწ/კავშირის თავმჯდომარის) გაცამტვერება.

1937 წლის იანვარში საქართველოს მწერალთა კავშირში საგანგებოდ შეიქმნა პარტორგანიზაცია – როგორც მწერლობაზე იდეური კონტროლის სტრატეგია. ხშირად იმართებოდა პარტორგანიზაციის კრებები. წლის დასაწყისშივე გამოვლენილი იყვნენ „ხალხის მტრები“. ახლა თითოეული მათგანის „საქმისათვის“ შესაბამისი კვალიფიკაცია უნდა მიენიჭებინათ არა მხოლოდ სამართალდაცვით ორგანოებს, არამედ პარტიის ერთგულ მწერალთაგან შემდგარ „ნაფიც მსაჯულებს“. პარტორგანიზაციის კრებების პარალელურად იმართებოდა მწერალთა კავშირის პრეზიდენტი სხდომები, რომელსაც იგივე მისია ეკისრებოდა“ (ცხადაია 2016: 239-240). 1937 წლის 27-30 მაისის პრეზიდენტი სხდომაზე პაოლოსა და ტიცციანს სასტიკი დაკითხვა მოუწვევს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე და პროლეტმწერლებმა. გალანძღეს „ცისფერყანწლები“. ალი არსენიშვილმაც კი, რომელთანაც ტიცციანს განსაკუთრებული მეგობრული გრძობა აკავშირებდა და მისთვის ჩვეული ემოციით და სიყვარულით გამსჭვალული ლექსი აქვს მიძღვნილი („ილაიალი“, შევეხებით ცალკე – ზ.ც.), უცენზურო, სალანძღავი სიტყვით მიმართა ტიცციანს, რამაც „დაკითხვის მთავარი დირიჟორი დემეტრადეც აღაშფოთაო“ (კვერენჩილაძე 2014: 379), რის გამოც ტიცციანი იძულებული გახდა ვერცელი რეპლიკით ეპასუხა: „ამის შესახებ ვთქვი, რომ შემცდარი ვარ, ამაზე ილაპარაკა დემეტრადემ, ბუაჩიძემ, უფრო დიდ დანესებულებაშიც იყო საქმე. გამოირკვა, რომ მე ეს შეგნებით არ მიქნია. მე ის მოვინანიე. აქაც ვთქვი, რა გინდათ, ვირტყა თავში?!“ 1937 წლის 16 ივლისს დაიჭირეს მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე აკაკი თათარიშვილი, 13 ნოემბერს გაასამართლეს და იმავე დღეს დახვრიტეს. 3 ივლისს დაიჭირეს და 13-ში დახვრიტეს ნიკოლო მინიშვილი.

ერთი წლით ადრე, 1936 წლის ივლისში, ანდრე ჟიდი ჩამოვიდა საქართველოში. მისი მასპინძლობა და გიდობა პაოლოსა და ტიცციანს დაევალოთ, მთელი საქართველო მოატარეს ფრანგ სტუმარს. ცნობილია, რომ ჟიდს თავის მოგზაურობაზე პარიზში მალე გამოუქვეყნებია დღიურები, რომელშიც საქართველოზე ბევრი კრიტიკული შენიშვნა ჰქონია (ნიგნს საქართველომდე არ

მოუღწევია). შეხება ჩვენი ქვეყნის ნაკლსა და ჩრდილოვან მხარეებს. ყოველივე ამის გამო გაკიცხეს მასპინძლები: პაოლო და ტიცინი. ჟიდს თავის დღიურებში მოწმედ დაუსახელებია ტიცინი, რაც მას ერთი წლის შემდეგ საბედისწეროდ შემოუბრუნდა.

საინტერესოა, ამასთან დაკავშირებით ირაკლი აბაშიძის სიტყვები გავიხსენოთ: „თავისი უბოროტო გულუბრყვილობით ამ „ჩრდილოვან მხარეებზე“ ტიცინი ტაბიძემ იქნებ კიდევ თქვა რაიმე ანდრე ჟიდთან და ამისთვის მას არავითარი მნიშვნელობა არ მიუცია. დღეს, ბუნებრივია, ახალ თაობებს დაებადებათ კითხვა. სად იყვნენ სხვები? სად იყავით თქვენ (მაშინ სრულიად არაფრის შემძლე ახალგაზრდები)? ვუპასუხებ: ყველას, ვისაც თავისი სახელმწიფოებრივი თუ პარტიული გავლენით ამ „ექვმიტანილების“ რაიმე დახმარება შეეძლო ან რაიმე ავტორიტეტი გააჩნდა, თვითონვე ჰქონდა საკუთარი გაჭირვება – არავინ იცოდა, ხვალ ვის რა მოელოდა, ვის რა დაბრალდებოდა. მათი დახმარება კიდევ უფრო გაართულებდა „ექვმიტანილთა“ საქმეს, ან მათ თვითონ გაურთულებდათ მდგომარეობას. არავინ იყო დაზღვეული უბედურებისგან“ (აბაშიძე 2003: 112-113).

22 ივლისს მწერალთა კავშირში თავი მოიკლა პაოლო იაშვილმა.

14 აგვისტოს ქვიშხეთში დააპატიმრეს მიხეილ ჯავახიშვილი. მიხეილ ჯავახიშვილის შემდეგ ტიცინი ტაბიძის რიგი იყო.

2 ოქტომბერს კანდიდ ჩარკვიანმა მწერალთა კავშირის პარტორგანიზაციის კრებას მიაწოდა ინფორმაცია 28 სექტემბერს ბერიას მოწვევით მწერალთა კავშირში ჩატარებული პრეზიდიუმის თათბირის შესახებ, რომელიც ეძღვნებოდა მწერალთა რიგებში აღმოჩენილ ხალხის მტრებს. უკვე ცნობილ სიას ემატება ტიცინი ტაბიძის სახელი. ჩარკვიანი აღნიშნავს, რომ „პრეზიდიუმის სხდომაზე უნდა იქნას საკითხი დასმული ტიცინი ტაბიძის კავშირიდან გარიცხვის შესახებ, რომელსაც არ სურს აღიაროს თავისი კავშირი ხალხის მტრებთან“...

8 ოქტომბერს მწერალთა პრეზიდიუმმა კანდიდ ჩარკვიანის თავმჯდომარეობით მოისმინა საკითხი, როგორც სხდომის ოქმშია აღნიშნული, ტიცინი ტაბიძე მთელი რიგი წლების მანძილზე მჭიდრო ურთიერთობაში იმყოფებოდა გამომჟღავნებულ ხალხის მტრებთან, რომ „ამხ. კ. ჩარკვიანმა, ს. ეულმა, გ. ბუხნიკაშვილმა, კ. ლორთქიფანიძემ, ბ. ჟღენტმა, დ. შენგელაიამ, პ. ჩხიკვაძემ, ს. შან-



შიაშვილმა და სხვებმა, რომლებიც შეჩერდნენ ამ საკითხებზე, ურჩიეს ტიცციან ტაბიძეს, გულახდილად აღიაროს ყველა ის დანაშაული, რომელიც მას ჩაადენინა ხალხის მტრებთან მჭიდრო ურთიერთობამ. არც თავის წერილობით განცხადებაში და არც პრეზიდენტის ამ სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ტიცციან ტაბიძემ არ ისურვა, ეთქვა სიმართლე და ბოლომდე განაგრძო თვალთმაქცობა. ამ სხდომაზეც ტიცციან ტაბიძე შეეცადა, საქმე ისე წარმოედგინა, თითქოს გულუბრყვილობის გამო არ იცოდა, თუ რა საზიზღარ მოღალატეობას სჩადიოდნენ მისი ამხანაგები, თითქოს თვით იგი იმ პირებისგან მუდამ დაჩაგრული და დევნილი იყო“ (კვერენჩილაძე 2014: 381); ტიცციან ტაბიძის განცხადებამ სხდომის წევრები ვერ დააკმაყოფილა და ერთხმად მიიღეს მისი კავშირიდან გარიცხვის დადგენილება.

1937 წლის 9 ოქტომბერს ტიცციანი დააპატიმრეს. მამის დაპატიმრების ფაქტს ასე გაიხსენებს წლების შემდეგ პოეტის ქალიშვილი ნიტა (ტანიტი) ტაბიძე:

„ლამის ორ საათზე მანქანის ხმა მომესმა. დედას და მამას არაფერი გაუგიათ. მკვდრებივით ეძინათ. კარი გავაღე. ოთხნი იყვნენ. ტიცციან ტაბიძე აქ ცხოვრობსო? – მკითხეს და ქალაღი მაჩვენეს, – დაკითხვაზე უნდა წავიყვანოთო. მამა გავაღვიძე, – მახსოვს, აქ, ამ სავარძელში იჯდა. ხელები ისე უთრთოდა, სიგარეტს ვერაფრით მოუკიდა. ტიცციან ტაბიძე 1937 წლის 15 დეკემბერს გაასამართლეს და მეორე დღესვე დახვრიტეს (ყურნალი 2016).“

## შემოქმედების ადრეული ხანა

„ლექსების წერა ძალიან ადრე დავიწყე, ბეჭდვა კი მეექვსე კლასიდან. თავდაპირველად ქუთაისის გაზეთებში ვბეჭდავდი, შემდეგ თბილისშიაც. ორიგინალური ლექსების გარდა, მაშინ

\* ტიცციან ტაბიძის სისხლის სამართლის საქმე განადგურებულ საქმეთა ნუსხაშია, მაგრამ 1990-იანი წლების მოვლენების დროს, ვიდრე ჯერ კიდევ არსებობდა ეს საქმეები (ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში) რევაზ კვერენჩილაძემ და სოსო სიგუამ ტიცციანის საქმეები შეისწავლეს, თუმცა დამუშავებული აქვთ შემოკლებით... სოსო სიგუას სიტყვით, ტიცციანის საქმე 220-გვერდიანი იყო. მკვლევარს ძირითადად მაინც დაუშუშავებია მასალები ისე, რომ საკმაოდ თვალსაჩინო სურათია შექმნილი (სიგუა 2008: 177-186).

მთელი რიგი თარგმანებიც დავბეჭდე: ა. ბლოკისა, ვ. ბრიუსოვისა, თ. სოლოგუბისა და ფრანგი პოეტებისა. აგრეთვე თ. დოსტოვესკის „ლეგენდა ინკვიზიტორზე“, – წერს ტიცციან ტაბიძე თავის ავტობიოგრაფიაში (ტაბიძე 2012: 5). ქართულ პრესაში პოეტის სახელი 10-იანი წლებიდან გამოჩნდა, ქვეყნდებოდა მისი პირველი ლექსები, მინიატურები, ესკიზები, პროზაული ჩანახატები, ნოველები, თარგმნიდა ქართველი მკითხველისთვის უცნობ ახალგაზრდა ფრანგ და რუს პოეტებს, განსაკუთრებით – სიმბოლისტებს, აქვეყნებდა კრიტიკულ-პუბლიცისტურ წერილებს... ქართული პერიოდიკის ფურცლებზე ხშირად ვხვდებით ტიცციანის ნაწარმოებებს, რომელთაც ავტორი სხვადასხვაგვარი ხელმოწერებითა და ფსევდონიმებით სტამბავდა: ტიცციან ტაბიძე, ტიც. ტაბიძე, ვარამ გაგელი და სხვ. ... და მაინც – რა იყო ის, რაც ანუხებდა ჭაბუკ პოეტს, რის გამოხატვას ცდილობდა პირველი პოეტური ხელწერით... 900-იანი წლების პირქუში ეპოქა, რომელიც წინამურის ტრაგედიით დასრულდა, არაფერს იძლეოდა სულიერი გზებისათვის... ალბათ, როგორც არასდროს, ახლა უხდებოდა ქართულ რეალობას ილიას სიტყვები: „სამშობლოს ცასა ბნელად გაშლილი მწუხრის ზენარი გადაეფარა“... გაუცნობიერებელი რევოლუციები, ციხეები, კატორღები... სიცოცხლის წილ სიკვდილის აჩრდილი – მომეტებულად... საშიში მდუმარება, უპერსპექტივობა... ამიტომაც მოეცვა ერთფეროვან სევდა-მწუხარებას მათი პოეზია, ვინც 10-იანი წლებიდან დაიწყო თავიანთი სულიერი განწყობის გამოხატვა. ეს იგრძნობა ალექსანდრე აბაშელის, იოსებ გრიშაშვილის, გალაკტიონის და სხვათა ადრინდელ ლექსებში. ვერც ტიცციანის პირველი ლექსები ასცდებოდა „მარტობით“, „სულის ობლობით“, „სოფლის უკუღმა ტრიალით“ გამონვეულ სევდა-კაემანს (1909). ახალ ლექსებში განსაკუთრებით იგრძნობოდა ინტერტექსტუალური სიახლოვე ნიკოლოზ ბარათაშვილთან და ილია ჭავჭავაძესთან. ჭაბუკის სულიერ სიმარტოვესა და სამშობლოზე წუხილს ამ ორი დიდი პოეტის განწყობა ესალბუნებოდა: „ბედით ტანჯული, სოფლით დევნილი, / ურწმუნო ფიქრთგან ბოროტელვილი, / დედაბუნებავ! ჩემო ღვთაებავ! / შენსკენ მოვილტვი, უსასოდ ქმნილი... / ... ტანჯვით სავანე არის სოფელი, / ამაოება – ჩვენი ცხოვრება“... („დედავ ბუნებავ!“, 1910).

ამ და სხვა ტექსტებშიც იგრძნობა ბარათაშვილისებური ნაღველი „ცვალებად ცრუ სოფელზე“, „უღვთოდ დამსხვრეულ ოცნებაზე“... ლექსში „ნუგეშად დარჩა ცრემლი მდულარე“ (1910) სწორედ ამგვარი განწყობაა გამოხატული, 17 წლის ჭაბუკის „სევდა-ვაების“ მიზეზიც ახსნილია. სევდა ოდესღაც აყვავებული მამულისა, რომელსაც „თურმე უდგა ზაფხული“ (ბედნიერი დროის მეტაფორა)... ახლა უმწეოდ ქმნილი, რომელსაც „ჩრდილოეთიდან სუსხავს ზამთარი“ (აქაც და შემდგომ ტიცციანს არაერთხელ გამოუხატავს რუსეთის იმპერიის პოლიტიკისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება): „ჩრდილოეთიდან სუსხავს ზამთარი, / ვნების გრიგალი თავს დაღრიალებს. / რიონი ჩუმად ქვითინებს ჩვენი, / ძაძა ჩაუცვამთ მთისა მწვერვალებს“.

1910 წელსაა დაწერილი „ელეგია“ – ცად გამეფებული კაემანი და აგრაგნილი შავი ღრუბლები, პოეზიისთვის ნაცნობი სახეები: სატრფო სუბმული, ხმაჩაკმენდილი ბულბული და სხვ. ბოლოს ლექსის სათაურის ადეკვატურად ელეგიური განწყობა – ილიასებური: „სამშობლო მხარე, ვერანად ქმნილი, / მწარედ ქვითინებს, კვლავ იცრემლება... / ოხ! ღმერთო, ღმერთო! ამდენ ცრემლფრქვევას / ნეტავ, საზღვარი არ დაედება?“

სიკვდილ-სიცოცხლის გააზრება, როგორც გარდაუვალი „არყოფნისა“, მისი პირველი ლექსებისთვის ასევე ნიშანდობლივია. დემონი, როგორც ბარათაშვილის მერანი, ელვის სისწრაფით აშორებს სოფელს, მაგრამ განსხვავებული შედეგით: „იქ ჯოჯოხეთში მოელის სული თავშესაფარსა და ნავთსაყუდელს“... უკან დაბრუნების სურვილიც არ ჩანს, რადგან ქვეყნად არაფერი დარჩენილა საამისოდ. პერსპექტივაში მხოლოდ „არყოფნის კუთხეს“ ხედავს: „ნეტა სად არის არყოფნის კუთხე, / ჩემი ედემი... ჩემი სამოთხე“ („გასანი, დემონო“, 1919).

ბავშვობის ყოფიდან გამოფხიზლებულს, რეალობასთან პირისპირ დარჩენილს ისევ არყოფნისაკენ ეწევა პირველი პოეტური განცდები და წარმოსახვები: „ტკბილმა ოცნებამ დიდხანს მაჯერა, / რომ ვიპოვიდი ქვეყნად სამოთხეს, / მაგრამ მოვტყუვდი და ბედისწერა, / ვიცო, მიმაფრენს არყოფნის კუთხეს“... („მკვდარი ლეგენდა“, 1912).

აქ არ არის აბსოლუტური ეპიგონობა, გულწრფელი სევდაც არის და ტკივილიც, საკმაოდ დამაჯერებელი, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ მთლიანობაში ტიცციანის სულიერ სამყაროს, ნატურას – სიცოცხლის უზომოდ ტრფიალს და, ამავდროულად, სიკვდილის აკვიატებული წინათგრძნობით, წამოცდენებით, ზოგჯერ პოზად რომ ჩანს, მაგრამ სულაც რომ არ ყოფილა ასე...

განწყობის ამ ერთფეროვნებას მაინც არღვევს ტიცციანის რამდენიმე ლექსი: იქ, სადაც სიყვარულზეა ნათქვამი („სერენადა“, 1911), იქ, სადაც არყოფნის ნილ „ყოფნის გაზაფხულს“ უხსნის გულს: „ველარ აცოცხლებს სულს სინამდვილე, / მისთვის გაურბის, ეძებს სასწაულს; / ჟამი ვერ ჩაჰკლავს სულისა გზნებას, / ჟამი ვერ ჩაჰკლავს ყოფნის გაზაფხულს“ („ოცნების ფრთებზე“; 1911).

ლექსს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს ლ. ანდრეევის სიტყვები: „Отец, Отец, нельзя ли мир зажечь мечтами?“ („Царь Голодь“).

მის პირველ, ერთი შეხედვით, გაუნაფავ სტრიქონებში, არც ისე რთულია დანახვა მომავალი ლირიკოსისა, რომელიც მალე შეაღებდა ჭეშმარიტი პოეზიის კარებს ქართულ მწერლობაში.

## **სიმბოლისტური ცდების წარმატებული წლები**

ტიციან ტაბიძის ლირიკას, მრავალ პოეტურ ღირსებასთან ერთად, გამოარჩევს ორიგინალური სახოვანი აზროვნება როგორც მთელ თავის შემოქმედებით სივრცეში, ასევე, კონკრეტულად – „სიმბოლისტური ცდების“ (თამაზ ვასაძე) პერიოდში. ბევრი ითქვა და დღეს არავის ეპარება ეჭვი იმაში, რომ ეს „ცდები“ წარმატებული გამოდგა ქართული ლექსის განახლების საქმეში. ამჯერად ჩვენ ამ პერიოდით შემოვიფარგლებით.

„ცისფერყანწლები“ ნოვატორული ძიებების სურვილით, მკვეთრად გამოხატული ამბიციებით დაუპირისპირდნენ ახლო წარსულს, წინაპარ კლასიკოსებს: „აკაკის და ილიას ის უპირატესობა ქონდათ, – წერს ტიცციან ტაბიძე, რომ მოქალაქეობრივ მოტივებში ხანდისხან ნახულობდნენ ნამდვილ პოეზიას. შემდეგ მათმა შკოლამ მიიღო კარიკატურული სახე და დღეს უიმედოდ გაჰკვივის მოქალაქეობრივი არღანი კაკოფონიას. ყველა უნიჭო, უსახო, ენაბლუ, ვისაც ხელი არ ეღლება, სტანჯავს დღეს ქართულ

პოეზიას...“ მისივე სიტყვებით: „სამოციანელებმა ქართული პოეზიის ყვავილს დაუწყეს შეცვლა რუსულ ხორბლად... მწერლობა გახადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად“ (1916). ამიერიდან, მათი აზრით, ქართული პოეზიის ვექტორი ევროპულისკენ უნდა მიმართულიყო, რაც ასე გაცხადდა ტიცვიანის ლექსში:

გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში,  
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს...

და მაინც – ბესიკის ბაღში... ანუ ნაციონალური პოეზიის ფესვებზე. ირმა რატიანის დასკვნით, ეს ფრაზა ქართული მოდერნიზმის სლოგანად იქცა. მასში იხატებოდა ის, რომ დასავლური და აღმოსავლური სამყარო ერთმანეთს უახლოვდებოდა: „ამ ფონზე ზედმიწევნით კარგად რეალიზდა ქართული მწერლობისათვის ესოდენ ორგანული ტოლერანტულობა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური კულტურის მიმართ. უკვე დაძლეული კულტურული გამოცდილებიდან გამომდინარე, ქართველი ავტორებისთვის სირთულეს არ წარმოადგენდა წარსულის პრაქტიკასთან დაბრუნება (მე-16-მე-18 საუკუნეები). ამის ერთ-ერთ დადასტურებას წარმოადგენს ტიცვიან ტაბიძის ცნობილი ფრაზა... თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰაფიზი XIV საუკუნის ირანელი პოეტი, პრუდომი – მე-19 საუკუნის ფრანგი პოეტი – „პარნასელი“, ბესიკი – მე-18 საუკუნის ქართველი პოეტი, განთქმული აღმოსავლური სალექსო ფორმისადმი მისი სიმპათიით, ხოლო ბოდღერი – თვალსაჩინო ფრანგი პოეტი, სიმბოლისტი, მოდერნისტი, ტიცვიან ტაბიძის ფრაზის ინტერპრეტაცია, რომელიც გაჟღენთილია გოეთეს „აღმოსავლურ-დასავლური დივანის“ სულისკვეთებით, დიდ სირთულეს აღარ წარმოადგენს“ (რატიანი 2016: 124).

კიდევ ერთი საგულისხმო ფრაგმენტი ტიცვიან ტაბიძის წერილიდან (1924), რომელშიც ჩანს, რომ დამოკიდებულება არჩეული პრინციპებისადმი არ შეცვლილა: „ძველის დანგრევა და უარყოფა არ არის დანაშაული, – ეროვნული აღორძინება სწორედ ამაზეა დამოკიდებული და არა ყბადაღებული ჩინეთის ქვითკირზე. ქართველი ერი იმით არის გამარჯვებული, რომ ყოველთვის განახლების გზას ადგას, თორემ ისედაც გრძელი ისტორია ნაცრად აქცევდა. კარგი ტრადიცია თვითონ შეინახავს თავის თავს და

ატავისტურად გადავა შთამომავლობაში. უნიჭობას ვერ გაამარჯვებინებს ობსკურანტიზმი: პატრიოტობა და ქართველობა ნუ იქნება ღონემისდილთა მონოპოლია. ტრადიცია... ატავისტურად გადავა შთამომავლობაში“ (ტაბიძე 1966: 306).

ტიციან ტაბიძისთვის მთელი შემოქმედების მანძილზე დამახასიათებელია წინათგრძნობის მომცველი ლექსები. ტიციანის სიცოცხლეში, პოეტის ფანტაზიის ნაყოფად, გამოგონილად, ერთგვარ პოზად, მოდერნისტების მანერად მიიჩნეოდა ყოველივე ის, რაც მერე პროვიდენციულ ხილვებად აღიქმება მკვლევრებისაგან, მკითხველებისაგან:

კიდევ ამოვა წინამურზე ორქიდეა,  
მტკვარი ამოიტანს მაჩაბლის გვამს.  
თუ საქართველო ბენვის ხიდეა,  
ბევრ სხვა გენიას ის ცეცხლით დანვავს...  
(1921)

მარტოობა, მიუსაფრობა, მწირობა, ძვირფასი საფლავებისაკენ მიმსწრაფი სულის ქროლვა დინამიკურ ხატებს ქმნიან „ქალდეას მზეში“ (1916). აქაც ხილვები – უსაფლავობისა, სადღაც გაურკვეველ სივრცეში გადაკარგვისა, რომელსაც უმზადებდა ცხოვრება თუ ბედისწერა:

ძვირფას საფლავებს, როგორც ქორი,  
დაფრინავს ფიქრი.  
გრძელი, შორი გზა და ოცნება  
უსაზღვრო გზებზე,  
ჩემი საფლავი ძველ ქალდეას  
იქნება მზეზე.

1936 წელს ტიციან ტაბიძე თავის ავტობიოგრაფიაში\* წერს, ქართული სიმბოლისტური სკოლის წამომადგენელი ახალგაზრდა პოეტები, უცნაური სახელწოდებით „ცისფერი ყანწები“ (ეპითეტი „უცნაური“ აშკარად კონიუნქტურის გავლენაა), მოწყვეტილნი იყვნენ სინამდვილეს და უუნარონი აღმოჩნდნენ სოციალ-პოლიტიკური ამბების სწორად გარკვევაში. ამასთან, იგი მართებულად აღნიშნავს იმ დამსახურებას, რომელიც მათ მი-

\* ავტობიოგრაფია წამდღვარებული აქვს 1960 წელს გამოცემულ ლექსების რჩეულს.

უძლოდათ ქართული ლექსის განახლების საქმეში: „მაშინდელი გალარიბებული ქართულის ფონზე პოეტების ახალმა სკოლამ მაინც დიდი როლი ითამაშა. პირველად ჩვენ შევიტანეთ ქართულ ლექსში სიტყვები, რომლებიც განდევნილი იყო, ან სულ არ იხმარებოდა. პირველად დაინერა ნამდვილი სონეტები, ტერცინები, ტრიოლეტები. რითმას ახალი გასაქანი მიეცა. ახლებურად ვიყენებდით ალიტერაციებსა და ასონანსებს. ბოდლერის, ვერლენის, რემბოს, ლაფორგის და სხვა ფრანგი და რუსი პოეტების თარგმანებმა გააფართოვეს პოეტური თემისა და სახეების არე. ქართულმა ლექსმა ახლებური ჟღერადობა შეიძინა... აქვე პოეტი აგრძელებს, უკვე თვითკრიტიკის სახით: „მაგრამ, თუ თვალს გადავაველებთ განვლილ გზას, უნდა ვთქვა, რომ ჩვენი ჯგუფი „ცისფერი ყანწები“ წარმოადგენდა ტიპიურ ესთეტიურ, შეზღუდულ მიმართულებას. იმ წლებში ჩვენ, ახალგაზრდა ქართველი პოეტები, მეტისმეტად დიდ ხარკს ვუხდიდით არაჯანსაღ ბოჰემურ არტისტიზმს, ვქადაგებდით „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ (ტაბიძე 1960: 24).

ეს „აღიარება“ იყო შედეგი ტოტალიტარული სისტემის ძალადობრივი ქმედებისა, იდეოლოგიურმა დიქტატურამ განსაკუთრებული ბრძოლა გამოუცხადა ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ მოდერნისტულ ტენდენციებს. ილუზორული აღმოჩნდა შემოქმედებითი ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილის (მათ შორის – „ცისფერყანწების“) ფიქრი იმაზე, რომ ახალ ხელისუფლებასთან შეძლებდნენ თანამშრომლობას. ამაოდ დაინერა ტიცინანის „რიონი პორტიც“ და ამაოდ მზადდებოდა მისი ახალი ნიგნი დიდ საბჭოთა კავშირზე „სამშობლო“ 1936 წელს... 1937 წელს ყველაფერი ტრაგიკულად დასრულდა... დასრულდა ისე, როგორც სერგეი ესენინისადმი მიძღვნილ ლექსში ითქვა:

არ გამოცვლილა ხომ პოეზია,  
მუხები ცისკრის კარებს აღებენ,  
მხოლოდ ჩვენ სხვა დრო წამოგვენია,  
ჩვენ ალბათ სადმე ჩაგვაძალღებენ.\*

\* ეს სტროფი ამოღებულია 1966 წლამდე გამოცემულ ტიცინან ტაბიძის რჩეული ლექსების კრებულებიდან. ნიგნის რედაქტორ-შემდგენელები, ჩანს, მაინც მოერიდნენ ცენზურის ჯერ კიდევ მახვილ თვალს (ლექსი სრული სახით შესულია 1966 წელს გამოცემულ ტიცინან ტაბიძის სამტომეულის პირველ ნიგნში, კრებულის შემდგენელია შალვა დემეტრაძე).

კიდევ ერთი და საგულისხმო პროვიდენციული, უფრო სწორად – ლოგიკურად განჭვრეტილი დასკვნა, პოეტური ანდერძი ამავე ლექსიდან:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ღელეში  
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს,  
ყველამ იცოდეს – სხვა პოეტებში  
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს.

ასევე, მომავლის შეგრძნებაა ლექსი „დასაბამიდან“ (1927):

რა საჭიროა სატრფოს ცრემლები,  
არც ქარს ვაწუხებ საფლავის თხრისთვის.  
მოისვენებენ ისედაც ძვლები,  
თუ კრემატორი აღირსეს თბილისს.

„2 აპრილი“ (1918) – (ლექსის სათაურიცაა და დაწერის თარიღიც), გაზაფხულის ბედნიერი დღეები მშფოთვარებას მოუცავს, ქვეყნის პოლიტიკური ვითარების გამო პოეტის სულიც შეძრულია:

ბათომი მისცეს და ორპირზე მოდის თათარი,  
ატმის ყვავილით სისხლიანი სტირის აპრილი.  
ყვითელ სატურნის უბედობით ავად გამხდარი,  
პოეტის სულიც საქართველოს კუზად დახრილა.

„საქართველოს კუზად დახრილი პოეტის სული“ იმ ტრაგედიის მეტაფორაა, რომელსაც ავტორი, ლირიკული გმირი, განიცდის. ლექსი თოთხმეტმარცვლიანია, რაც თხრობის საუკეთესო საშუალებას აძლევს პოეტს. იგრძნობა განსაკუთრებით ზრუნვა რითმაზე და რიტმულობაზე. მიმართავს ალიტერაციას, რომელიც მისთვის და, საერთოდ, სიმბოლისტებისათვის ერთ-ერთი საყვარელი პოეტური საშუალებაა ლექსის ჟღერადობისათვის.

უახლოვდება საუკუნის მას მეოთხედი,  
ჰგონია, თითქო საქართველოს წინ დაიბადა.  
საბედისწერო წუთს ელოდი, წუთო მოხვედი,  
პიერო წუთით წითელ ქუდში გაგარიბაღდდა.



თავზე დამნათის ჩემ ქალდეას ყველა ვარსკვლავი,  
ვანქის ტაძართან სალოცავად მივედი მარტო,  
მაშინ ტფილისმა კოშმარების გამიშვა მკლავი,  
განვლილ ცხოვრებას ეშაფოტი რომ აღვუმართო.

იკვეთება „ნ“ და „ტ“ ბგერების სიმრავლე; სტრიქონში „თავზე დამნათის ჩემ ქალდეას ყველა ვარსკვლავი“ შეინიშნება სინტაქსისადმი დაუმორჩილებლობა, ეს არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ტიცციანის ლირიკაში ამის არაერთი მაგალითია, რაც ქმნის ძალზე დამახასიათებელ, სხვებისგან გამოსარჩევ, შთამბეჭდავ სმენით ეფექტებს. გავისხენოთ აქვე სხვა შემთხვევებიც: „სიყვარულისგან მეტ მოთმენის არა მაქვს ღონე“... „ჩააქრეთ სულში სიონის ზარი / და ალავერდის წმინდა სანთელი, / ომში მიმავალ სამას ხევსურის / დიდ საყვირების კორიანტელი“... „დიდ სიმღერისთვის ჩემი გული უკვე მზად არი“... ალიტერაციებით და დარღვეული სინტაქსური დეტალებით გამოირჩევა „ავტოპორტრეტი“, „პიერო“, „ნოემბერი“, „ქალდეას ქალაქების“ ციკლი და სხვ.

ტიციან ტაბიძის მემკვიდრეობის სწორი შეფასებისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება პოეტის პირველ სონეტებს, რომლებშიც დაცული არ არის მარცვალთა რაოდენობა. ამის შესახებ ტიცციან ტაბიძე თავად აღნიშნავდა მოგვიანებით: „მე თვითონ მქონდა საკუთარი და თარგმანი არა სწორი სონეტები და ჩემს ბავშვურ შეცდომებს სიყვარულით ვიგონებ“.

„ტიციანის ნამდვილი, სწორი სონეტები „ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროს იწერება და მათში აღბეჭდილია სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ხილვები და მსოფლგანცდა“, – აღნიშნავს თამარ ბარბაქაძე და ხაზს უსვამს უმთავრესს, რომ „მიუხედავად სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივ, მყარ თემათა და სახეთა ერთიანობისა, მათს სონეტებში ყოველთვის იგრძნობოდა ეროვნული ტკივილი თუ სიხარული“ (ბარბაქაძე 2008: 206).

ტიციან ტაბიძის წარსულთან დამოკიდებულების შესანიშნავი ნიმუშია „ქალდეას ბალაგანი“ (სონეტები, 1918):

ჩემი სამშობლო, საქართველო, სხვა თეატრია,  
ბევრი მინახავს ხეტიალში მე თეატრები.  
გახუნებული მისი სული ბევრმა ათრია,  
მაგრამ ელვარე მზე სხივებით არ ეხატრება.

სამშობლო – საქართველო შედარებულია თეატრთან, რომლის სცენები იცვლებოდა ისტორიის მანძილზე, ხუნდებოდა, მაგრამ მზე, მარადიული ნათლის სიმბოლო, „არ ეხატრება“ ანუ არ ერიდება. სონეტის ლირიკული გმირები, უცხო სახეები – სიყვარულის ერთგული პიერო და ტანჯული კოლომბინა საქართველოს და მის ერთგულ მცველს ასახიერებენ... პიერო, რომლის მსგავსად სხვა ვერავინ იტირებს თავის კოლომბინაზე, პოეტია, მუდამ მზადმყოფი, თავი დადოს კოლომბინისათვის, თავად უშველოს მის ნამებულ სულს, მის ტუბერკულოზს. „ტუბერკულოზი“ – უკურნებელი სენი, სასონარკვეთის, სიკვდილის სიმბოლოდ აღიქმებოდა და, შეიძლება ითქვას, ორგანული ნაწილი იყო სიმბოლისტური ლექსიკისა, რომელსაც ხატოვანი გამოთქმის დონეზე უნდა შეექმნა სულიერი სიმძიმის ეფექტი პოეზიაში.

„ქალდეას მზე“ (1916) უმთავრესად იმასვე გამოხატავს, რასაც „ქალდეას ბალაგანი“: „ჩემში ტირიან წინაპარი ძველი მოგვები, დანგრეულ კიბეს მე ვაშენებ, უკან მოგყვები“... ლექსში სმენით ეფექტებს ქმნის ალიტერაცია, ნაცადი საშუალება პოეტისთვის. ამკარაა **ნ, ქ, ც** ბგერების მონაცვლეობა, რომელიც განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს სათქმელს:

ძველი სიტყვები დაფიცების,  
დავიწყებული  
ძველი ქალაქი, დღეს ნაცარი,  
უნინ ქებული,  
ძველი ქალდეა სწავს ოცნებას  
და ეძახის სულს,  
ოქროს ლექსებში მე ვუმღერებ  
დიდებულ წარსულს.

(1916)

ერთ-ერთი ნიშანდობლივი, გამოსარჩევი პოეტური მანერა ტიცციან ტაბიძის და, ზოგადად, სიმბოლისტების პოეზიაში არის ერთმანეთისადმი მიძღვნილ ტექსტებში პოეტის, ადრესატის მითოლოგიზება. „ამ ახალი მითოლოგიის მასკარადაში „ყანწელებს დიდი გაბედულებით შეჰყავთ ერთმანეთი“, – წერდა ვ. გაფრინდაშვილი (გაფრინდაშვილი 1922). ტიცციან ტაბიძის სონეტში

„ვალერიან გაფრინდაშვილს“ შთამბეჭდავად იკვეთება პოეტის შინა სამყარო, ინტერესები, რითაც იგი (ვ. გაფრინდაშვილი) თავის ინდივიდუალურ სახეს ქმნიდა, როგორც შემოქმედი.

შენი ოცნება მოიხარშა გოიას ქვაბში,  
აღარ სცილდება დაბნელებულ ძველ ესკურიალს.  
მწარეთ განამებს ბალახვანი, როგორც გურიელს,  
ღამის მხედარი, ანთებულო ღამეთა ნვაში.  
(1918, ორპირი)

მხატვრულ ეფექტს ქმნიან კონკრეტული სახელები: გოია, ესკურიალი, ბალახვანი, გურიელი. ეს ის სახელებია, რომლებიც უკავშირდება ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიას ანუ გამოძახილია მისი ლირიკიდან, რაც ტიციან ტაბიძეს საბაბსაც აძლევს და საშუალებასაც, შექმნას მეგობარი პოეტის სახე – მითი. იგი იყენებს მიმართვის ფორმას, რითაც მწყობრად აყალიბებს ვ. გაფრინდაშვილის პოეტურ ნატურას. სონეტის დასასრულს თავადაც ერთვება ამ სამყაროში – „მეც შენთანა ვარ“... „მეც თავს დამნათის ჩემ ქალდეას ცეცხლის კალთები“.

სონეტში „პაოლო იაშვილს“ ტიციან ტაბიძე მთლიანად ჩვენობითი ფორმით მიმართავს მეგობარს, თანამოკალმეს, რომელთან ერთადაც მოიაზრებს სიცოცხლეს და სიკვდილსაც:

საქართველოს მზე გაანათებს სიცოცხლეს ლამაზს  
მაშინაც, როცა პოეზიით დავიღუპებით.

სიამის ტყუპებივით ერთ სულ და ერთ ხორც ერთად უნდა ემსახურონ ქართულ პოეზიას. თავიანთი სიმტკიცის, პრინციპულობის გამოსახატავად ნათქვამია: „ვიცი გავტყდებით და არასდროს მოვიღუნებით“...

ტიციანის მიძღვნილი ხასიათის ლექსებში ჩანს არა მხოლოდ ადრესატისადმი დამოკიდებულება, არამედ ესაა „საბაბი“ ერთგვარი კავშირისა იმ საკრალურ სამყაროსთან, იმ დაუფინყარ ვიზიონებთან, რომლებიც ამ კონკრეტულ სახელებთან ერთად ჩნდებიან. ლექსში „Nocturne“ (ძღვნად ს. აბაშელს), უფროსი მეგობარი პოეტის, ალექსანდრე აბაშელის გახსენებას მისთვის „კოლხური მწუხრის“, „სამშობლოს მწუხრის“ სევდა და სიყვარუ-

ლი მოაქვს, თითქოს საფლავიდან გამოუხმობს წარსულს, „ადრე დამარბულ გრძნობის გაზაფხულს“... ლექსში „გომბორის მთაზე“ – მიძღვნილი სანდრო შანშიაშვილისა და გიორგი ლეონიძისადმი, უჯარმის ნანგრევების („პალატები მეფეთა“, გ. ლ.) წარმოსახვით, მოგონებათა (რემინისცენციებით) პოეტური ხილვებია აშლილი: ვაჟას ღვია და დეკა, აკაკის „სულიკო“, „დაქალებული ვეფხვი“ (გ. ლეონიძე), უსათაურო ლექსი, მიძღვნილი გიონ საგანელისადმი და სხვ.

ზოგადად, შეიძლება ითქვას, ტიცციანი გულს და სულს ატანს მეგობრებისადმი მიძღვნილ ლექსებს. ამ მხრივ გამორჩეულია „ილაიალი“, მეგობარი პოეტის, ალი არსენიშვილისადმი მიძღვნილი (1925). ეს ვრცელი პოეტური ტექსტი სიყვარულის, ერთგულების, უზარო, უხინჯო მეგობრული ურთიერთობის, ერთად გატარებული დაუვიწყარი დღეების გახსენებაა (სამწუხაროდ, ამ ალი არსენიშვილმა, როგორც უკვე ვნახეთ, ყველაზე მეტად ატკინა ტიცციანს გული). რამდენიმე ნაწყვეტი „ილაიალიდან“:

... და ვეკითხები ამ დაბურულ

სკვითების ღამეს:

რა იქნა ჩვენი ჭაბუკობა

და გატაცება?

ვინ გადაფისა ასე გული

მშრალი ბალღამით

და არ გვაცალა შთაგონების

დავაჟკაცება...

.....

... ვიგონებ თბილისს... რძიან დილას

და ვარდისუბანს,

აბნეულ სიტყვას, ლექსების ორთქლს,

ილაიალის

და საიათნოვას სიმღერებით

აყვანილ დუქანს.

ალი, ძვირფასო, დაგრჩა რამე

იმ ცეცხლის ალის?.. და ა.შ.

ეს ბოლო ორი სტრიქონი, თავის დროზე გულწრფელად სალ-ბუნ სიტყვას, თანაგრძნობას რომ ელოდა მეგობრისგან, დღეს რიტორიკულ-ირონიულ კითხვად თუ აღიქმება მკითხველისაგან... იტყვიან, დრო, სასტიკი რეპრესიების შიში აიძულებდა მავანთ, რომ თავდაცვის მიზნით, რიტორიკა შეეცვალათო...

ტიციანის პოეზიაში ვხვდებით ისტორიულ სახელებს: სარგის ჯაყელს, თამარს („მზეს მოიტაცებს ჭალადიდის ტბა, /საბაოთი-ვით დგას ნაქერალა. /დაგესიზმრება თამარის კაბა, /ას წელზე მეტი რომ ნაკერალა“), რუსთაველს, ბატონიშვილ ალექსანდრეს, ვაჟა-ფშაველას, ფიროსმანს, საიათნოვას...

ბალმონტისადმი მიძღვნილი ლექსი სათაურშივე მოიცავს ადრესატის შემოქმედებისა და მისივე მშობლიური სივრცის რემინისცენციებს. ბალმონტის ციტირებით ემოციურად იხატება მეგობარი პოეტის ლირიკული შინაგანი სამყარო, ჭილყვავებით შავად გადახუნძლული... როგორც რუსთაველის „მგზნებარე შა-ირის“ მთარგმნელს, გულს უხსნის მისთვის ჩვეული სიყვარულით, მოფერების ჟესტით:

მახსოვს რუსული ყანა და ქერი,  
მოგყვები ბავშვი, როგორც ჯადოქარს,

შენ კი მისცურავ, როგორც ნამქერი,  
შენ, როგორც ქრისტე, მიყვები ამ ქარს.

Я был в Росии. Грачи кричали.  
Весна смеялас в моё лицо.

და ნიავს მიაქვს ყვითელი ჩალა,  
იშლება შენი თმა თაფლისფერი

და სტირის ყვავი, ყვავი ყვანჩალა,  
ლექსებით ასე რომ მოეფერე.

Я был в Росии. Грачи кричали.  
Грачи кричали: зачем? зачем?

.....

(1927)

საგანგებოდ უნდა გამოვეყოთ ლექსი „გალაკტიონ ტაბიძეს“, რომელმაც წერტილი დაუსვა ყველანაირ ჭორ-მართალს, მითს, ლეგენდას... რაც ზეპირი გადმოცემებით თქმულა ამ ორ დიდ პოეტზე და, შეიძლება, მომავალშიც შეიქმნას ასეთი მითოსური, პატარა ინტერპრეტაციები (როგორც ეს თანმხლებია დიდი და საინტერესო პერსონების ბიოგრაფიისათვის). ამ ლექსით ტიცინამა სულიერი და ფიზიკური ნათესაობის, ძმობის და განუყრელობის ფიცი დადო თავის „ტყუპისცალთან“. „ერთად ლპებიან ჩვენ მამების კუბოს ფიცარი. ორპირის ფშანის ერთად ვწოვეთ ჩვენ უჟმურები“, – ეს და სხვა მრავალი: გაუყოფელი ეზო, სახლი და კარი... საერთო და წარუშლელი მოგონებები ბავშვობიდან – ყანებში გრძელი ნადური, დილიჟანსი კრენდელებით და ჩაღანდარები შარაგზაზე, სადაც „შიშველ“ ფეხებს აქეკალიც არ ეკარება“...

მე შემეყვარდა სამუდამოდ ჩვენი ორპირი,  
შენ გაბრმავებდა ბავშვობიდან მარტო დაფნარი.  
მღერის გომბეშო გაუმშრალი და ოქროპირი,  
ჩვენი სიმღერაც ამ ორკესტრის ხმაა, დამდნარი.

(1927)

„და მოხსნეს, ალბათ, სამრეკლოდან მწივანა ზარი“, – ამავე ლექსიდან „სასხვათაშორისოდ“ შეპარებული ეს სტრიქონი, უთუოდ, მტკივნეული გამოძახილია იმ ყოვლად უღმერთო რეალობიდან, როცა ბოლშევიკები, როგორც წარმართები, ეკლესიის გუმბათებს შლიდნენ, ჯვრებს და ზარებს ხსნიდნენ... სულიერი მოძღვრის, მღვდლის ოჯახში გაზრდილს, თანაც პოეტს, ქართული კულტურის მსახურს, ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, მძიმედ დაანგებოდა გულზე. „ზარის ნივილი“ სულის ნივილად გაკრთა ამ ვრცელ ტექსტში.

„ცისფერყანწელთა“ 20-იანი წლების ლირიკაში საყურადღებოა თბილისის (ურბანული ყოფის) და სოფლის, პროვინციის, თემა, მათი ურთიერთმიმართება, რომლითაც ისინი (ლირიკოსები) გამოხატავენ თბილისისადმი, როგორც პოეზიის ოლიმპოსადმი, დამოკიდებულებას და, ასევე, მშობლიურ კუთხესთან სულიერ ერთობას. ასეთია ტიცინა ტაბიძის „თბილისიდან დედას“ პ. იაშვილის „წერილი დედას“, კ. ნადირაძის „იმერეთი“, რ. გვეტაძის „წვიმიან დღეს“ და სხვ.

თბილისის თემაზე შექმნილი ლექსებიდან გამოირჩევა ტიცციან ტაბიძის „თბილისის ლამე“, „სოლანლულიდან“, „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“, „თბილისი“. ეს უკანასკნელი, ვფიქრობ, დედაქალაქისადმი სიყვარულის განსაკუთრებული განაცხადია.

ვერ გაბედავდა რუსთაველი პირისპირ შებმას,  
ვერც სხვა პოეტმა შენ აქამდე ლექსით ვერ გაქო  
და უფროთხის ყველა სამუდამო შენს სისხლის ემბაზს,  
ვაჟკაცობისთვის განწირულო, ძველო ქალაქო!..

... მე ვარ მიმინო, ხახამშრალი და კაპოეტი,  
მე ვარ თბილისის აგონიით მკვდარი პოეტი.

ქართული პოეზიის მკითხველს თავს არასოდეს დაავიწყებს პოეტური ხიბლით შექმნილი მითები „დედა მტკვარზე“: ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მოდუდუნე მტკვარი ანკარა“... გალაკტიონ ტაბიძის მთანმინდიდან დანახული „მტკვარი და მეტეხი – თეთრად მოელვარე“, ლადო ასათიანის „მტკვარი მღვრიე და მტკვარი ანკარა“... პოეტურ-ფერწერული გამომსახველობით უაღრესად შთამბეჭდავია და ემოციური ტიცციან ტაბიძის მტკვარი ლექსში „სოლანლულიდან“ – მშვიდი, დამცხრალი, სანახაობრივი.

ისედაც მშვიდი, უფრო დაცხრა ამაღამ მტკვარი,  
მხოლოდ მეტეხთან უფრო არი მაინც მშფოთვარე;  
ანგელოსებმა მეტივეებს მოპარეს კვარი,  
ღრუბლის ტივებზე განოლილა ქალივით მთვარე.

(1927)

ამ პერიოდის ლექსებიდან განსაკუთრებული დინამიკურობით გამოირჩევა ლექსები „ღვდელი და მალარია კუბოში“ და „ღვდელი და მალარია“. მათში ღრმად სუბიექტური ტკივილებით, მაგრამ მაინც „შინაგანი აჟღერების“ (დ. უზნაძე) რიტმით იქმნება სახეობრივი ხატები, ცალკეულ სიტყვებში იკითხება ის სურათები, რომლებიც აწუხებს, აფორიაქებს: „ორპირი“ (მისი სულიერი სამკვიდრო); „ხაშმიანი მთვარე“ (მძიმე სულიერი ყოფის მეტაფორა); „მამის ოლარზე ობობების ქსელი“ (სიკვდილის მეტაფორა); „ატირდნენ ერთად ბაყაყები და მშრალ ფშანებში“ (ტრაგიზმის ხაზგას-

მა); ლექსში ოთხჯერ მეორდება სტრიქონები: „ძველი თემაა. გიჟი ღვდელი/ და მალარია“, რომელიც შუალედურ ფონს ქმნის მთელ ტექსტში და ფინალსაც აგვირგვინებს:

ბედის ვარსკვლავი ქალდეასთვის  
მართლა მკვდარია,  
რეჟიემივით ისმის ეხლა  
ყველა არია.  
ძველია თემა: გიჟი ღვდელი  
და მალარია.

მწუხარე ღამის ფონზე „ხაშმიანი მთვარე“ (1919) სახეს იცვლის და იქმნება მთვარის (უთუოდ სავსე მთვარის) სრულიად ახალი სურათი: „მიბორგავს მთვარე, ყვითელ საბანს მიასრიალებს“.

მეორე ლექსსაც „ღვდელი და მალარია კუბოში“ (1920) ძირითადად მწუხარების განცდა წარმართავს. ორიგინალური სახით არის შექმნილი ტირილის, გლოვის ეფექტი: დრო მის სულში მამის ანაფორას ატარებს, ამით მინიშნებულია, თუ რა ძვირფასია ის მამისეული შავი ანაფორა, ნამკვდრევი, მაგრამ საყვარელი. მეორდება სიტყვები, სალექსო სტრუქტურა, რიტმულობა და დინამიკა, მაგრამ განცდა კიდევ უფრო მძიმდება.

ყველა ცეცხლების ატრიალდა  
ჩემში გრივალი.  
როგორც ყოველთვის, თვით სიკვდილსაც  
შეგებით ორი  
და ჩემთან იბრძვის შენი ლანდი,  
სხვისთვის მიმქრალი.  
დაატრიალებს ამ ქვეყანას  
ჩემი არია,  
ძვირფასი მამა – გიჟი ღვდელი  
და მალარია.

ბოლო ორი სტრიქონი ხუთჯერ მეორდება, რაც ტკივილის გამძაფრების მინიშნებაა. ამის მიზეზი კი არა მხოლოდ მშობლის სიკვდილია, არამედ „ამ ცხოვრების მიეთმოეთიც“:



გახსოვდეს, ქვეყნად რომ დატოვე  
შვილი პოეტი.  
და მებასეჯერ გადიხადე  
იქ პანაშვიდი,  
რომ დამინყნარდეს  
მე ცხოვრება მიეთმოეთი.  
(1920)

მომდევნო წელს იწერება „სეზონის ფალავანი“, სადაც კვლავ გახშიანდება მამის სახელი, რომელსაც ახალი სატკივარი და საფიქრალი ემატება, სინანულით ნათქვამი საკუთარ, წინასწარგანჭვრეტილ მომავალზე, რომელიც, სამწუხაროდ, სავსებით მართალი გამოდგა.

მე თვითონ მივდეგ ყოველ წარსულ დღეს,  
მზად ვარ, ვიტირო ბავშვზე უმწარეს.  
თორმეტმა ღვდეღმა მამა გასუდრეს,  
მე ერთი ღვდეღიც არ ამიგებს წესს.  
(1921)

აღსანიშნავია, რომ „სეზონის ფალავანი“, „ორპირის ოქროპირი“, „მელიტას“ (დადაისტური მადრიგალი), „უჟმური კვირა“, „დადას მანიფესტი“ (1922-24) დადაისტური ლექსებია. „დადაიზმი პირველი ავანგარდისტული, ანუ მემარცხენე ესთეტიკის პრინციპებზე დაფუძნებული, ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო საქართველოში“... (ბრეგაძე 2018: 323). ... სულ ექვსიოდე წელი გრძელდებოდა დადაიზმი (1916-1922): შემდეგ ის ზოგ ქვეყანაში სიურეალიზმს შეერწყა (მაგ. საფრანგეთში), ზოგან ექსპრესიონიზმს (ავსტრიასა და გერმანიაში), ზოგან აბსტრაქციონიზმს (აშშ-ში)... ლევან ბრეგაძის ნაშრომში მითითებულია, რომ ტიცციან ტაბიძის ტექსტებისთვის, განსხვავებით ევროპული დადაიზმისგან, დამახასიათებელია დეკლარაციულობა, მანიფესტის ელემენტები, ასევე, კონკრეტული რეალიების, მეტადრე ნაციონალური რეალიების, სიმრავლე, რასაც ვერ ჰგუობს ევროპული დადაიზმი, როგორც მკაცრად კოსმოპოლიტური მოვლენა. „ორპირის ორპირში“ „ტიციან ტაბიძე, პოეტი აყვია“ (ასე შეახსენებს თავს მკითხველს), ჩამოთვლის მრავალ კონკრეტულ

სახელს: რაფიელ ერისთავს, დანიელა ურიას, დედას ლევანას, ილიას, აკაკის, გიორგი სააკაძეს, ივანე ჯავახიშვილს; „უჟმურ კვირაში“: კოტე მარჯანიშვილს, სანდრო ახმეტელს, შალვა დადიანს, უშანგი ჩხეიძეს, პაოლო იაშვილს, ვ. გაფრინდაშვილს და კ. ნადირაძეს, ასევე დასახელებულია „სანყალი გლდანელი“ (კუ-ლა) გაკოტრებული სოვდაგარივით... მთავარი მაინც ის არის, რომ ტიცციან ტაბიძის აღნიშნულ ლექსებში დადაიზმის ყველა არსებითი ნიშანი მოიპოვება: კოლაჟურობა, მხატვრული აბსურდის პრინციპით აგებული პასაჟები (რაც სხვა შემთხვევებშიც გვხვდება ტიცციანთან), ეპატაჟი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით თვალში საცემია ტიცციან ტაბიძის დადაისტურ ტექსტებში.

შემიძლია დავიჩემო, რომ სიზარმაცის  
ნამდვილი ღმერთი ვარ.  
და თუ ამას დაემატება,  
რომ ლოთობა ჩემი სტიქიაა –  
ჩემზე ეროვნული პოეტი  
არ ყოფილა საქართველოში.  
(„უჟმური კვირა“)

... ასე ამბობს ორპირის ოქროპირი –  
მსუქანი გომბეშო.  
ამხანაგებო, პოეტებო, ვისაც გიჭირთ ლექსების წერა,  
ვიცი, რომ ამით გულზე მოგეშოთ.  
იყავით გამბედავი, სთქვით პირდაპირ,  
თქვენზე უფრო მასხრობაა თქვენი ლექსები.  
(„ორპირის ოქროპირი“)

ლექსების ციკლი „ორპირზე“ და „ქალდეაზე“ განსაკუთრებით აერთიანებს, ერთი მხრივ, რეალურს, ეროვნულ-პატრიოტულ შტრიხებს (კონკრეტულ ცნობილ სახელებს, იმერეთს, რიონს, ფშანებს), მეორე მხრივ – ირეალურს, მისტიკურს, ბოჰემურს...

ტიცციან ტაბიძე ლექსებში მოიხსენიებს ფრანგ სიმბოლისტ პოეტს – ლოტრეამონს და მალდარორს – ყვითელ გომბეშოს (ლოტრეამონის ლექსების კრებულიდან „მალდარორის სიმღერები“). „აქვს გამართლება საქართველოში, – წერდა ტიცციან ტაბიძე

– მალდარორს, ამ ყვითელ გომბეშოს ატირებას... მე დავდიოდი ორიონის ფშანებში, ატეხილ ფშანებში, რომელსაც იორდანე დავარქვი და რომლის კუნძულსაც – ახალი პატმოსო... ჩემთან ერთად დადიოდნენ ლაფორგი, ტიუტჩევი, ბოდლერი და იმ ქვეყანაში, სადაც ხალხი გადაშენდა, სადაც მხოლოდ ერთი – ბაყაყების ორკესტრი დარჩა, მე ვფიქრობდი პოეზიაზე – რომ პოეზია ბოლოს, როგორც უკანასკნელ წყაროს, ამ ფშანს უნდა დანაფებოდა...“ (ტიციან ტაბიძე, „მეოცნებე ნიამორები“). ასეთი პრინციპითაა შექმნილი ლექსი „ცხენი ანგელოსით“: აპოკალიფსური წარმოსახვებით ... ქიმერია, ქალდეა, ჟღალი კავკაზი:

დაიმახსოვრებს ამ სიმღერას  
ჩემი სამშობლო.  
მე აქ ვიხილე პირველად ყრმამ  
ყრმა უკვდავი  
აპოკალიპსის თეთრი იმედი –  
ცხენი ანგელოსით...

მიზანმიმართულია ტიციან ტაბიძის წერის მანერა, გაცნობიერებული. ამის დასტურად გავიხსენოთ მისი სტრიქონები „სეზონის ფალავანიდან“.

... და ვმადლობ უფალს, ჩემი სული მას აბარია,  
მან ერთმა იცის, რომ არ იყო იგი სამინე.  
ასე ატირებდა პოეტს მალარია,  
ასე გაუგებრად წერდა ტიციან ტაბიძე.

ვფიქრობთ, ტიციანის ამ „გაუგებარმა“ და „ღვრია“ ლექსებმა თავისი წვლილი შეიტანა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული პოეზიის რეფორმაში, ფორმის თავისუფლებაში...

„...მოუსინჯავი არც მკაცრი ფორმები დარჩენია (გასული საუკუნის დამდეგს არაერთი მტკიცედ ნაჭედი სონეტი გამოაქვეყნა). ამისდა მიუხედავად, ვერ ეგუებოდა ლაგამს, შემზღუდველ არტახებს, რადგან მუდამ სილალეს ესწრაფვოდა (დადაისტებისკენაც, ეტყობა, ამიტომ გადაიხარა)“ (კვიციანიშვილი 2018: 259).

## ქალთა სახე(ლ)ები

ყველგან, ყოველთვის და ყველაფერში სიახლის მაძიებელი ტიცციან ტაბიძე არაორდინარულია ქალთა სახეების პოეტური გამომსახველობით. უმეტეს შემთხვევაში – კონკრეტული სახელე-ბით წარუდგენს იგი მკითხველს თავისი მუზის უმშვენიერეს ად-რესატებს, ძვირფას ქალბატონებს, ისტორიულ პერსონებს, ასე-ვე – საინტერესოა მისი გასაიდუმლოებული სასიყვარულო გან-ცდების პოეტური ნარატივები და სხვ.

ტიცციანის ერთ-ერთი პირველი არაკანონიკური ლექსი (თ. ბარ-ბაქაძე) „მელიტა“ (1922) ეძღვნება სილამაზით განთქმულ მელი-ტა ჩოლოყაშვილს, რომელიც 20-იან წლებში, როგორც ბევრი ჩვენი თანამემამულე, საფრანგეთში წავიდა საცხოვრებლად. ყვე-ლასთვის და, მათ შორის, ტიცციან ტაბიძისთვის ცხადი იყო, რომ მელიტა ჩოლოყაშვილს არ ექნებოდა სამშობლოში დაბრუ-ნების პერსპექტივა. სამუდამოდ დაკარგულ მშვენიერ ქალს, თა-ნამემამულეს (და არა – სატრფოს, გულის სწორს) მიმართავს პოეტი... „მელიტა, კახეთის გვირგვინი გამტყდარი“, – სწორედ ეს განცდა იკითხება ამ მეტაფორულ ნათქვამში ლექსის დასასრულს:

სეზონის ქალბატონს ჰქონდეს ეს აფიშა –  
დაპყრობილ პარიზში ჩაყვება გეროლდად,  
როცა სხვა პოეტი ლექსს დაწერს კაფეში,  
ლექსისთვის სამშობლო მას კიდევ ელოდა.

ასტრალი ნევარი, მადონა აფთარი...  
მელიტა, კახეთის გვირგვინი გამტყდარი.

ასევე, მელიტა ჩოლოყაშვილს ეძღვნება ტიცციან ტაბიძის პირ-ველი თავისუფალი ლექსიც „მელიტას – დადაისტური მადრიგა-ლი“ (1923). მადრიგალი „თავისუფალი ფორმის მქონე ლირიკული ლექსია, უმეტესად ქალისადმი კომპლიმენტის, გაზვიადებული შექებითი დახასიათების შემცველი. მე-18 საუკუნისა და მე-19 საუკუნის დამდეგის რუსული არისტოკრატიული „ინტიმური“ (სა-ლონური და საალბომო) პოეზიის ჟანრია“ (ენციკლოპედია 1967: 496).

ლექსი იწყება პოეტის სახელისა და ძველ ხავერდზე გამოსახული დიდი იტალიელი მხატვრის, ტიციანის, ურთიერთშედარებით, რაც მასში, ავტორში, იწვევს ირონიას. ირონიას ამ ტექსტში განსაკუთრებულად მიზანმიმართული მხატვრული ფუნქცია აქვს ავტორის გულისტკივილის, ბედის ირონიის გამოსახატავად, განსაკუთრებით იმ ნაწილში, რომელშიც იხსენებს მერი შერვაშიძეს (ემიგრაციაში მყოფს), მელიტას (ასევე სამშობლოდან წასულს):

წინათ ღვთისმშობელს ეს სახე ჰქონდა,  
წინათ უშენებდნენ ამ ქალებს ტაძრებს.  
თავზე დამცქერის მერი შერვაშიძე  
(სანდრო ყანჩელის ჟურნალიდან ამოხეული,  
ურია მხატვარმა სამ წელს რომ ჰხატა).

შენ კი, მელიტა, ალბათ უყურებ  
ტიუტჩიევის და რომის ცას.

.....  
ჩვენი თბილისი კი თანდათან ძირს იწვეს,  
მაგრამ მიწისძვრა მაინც იგვიანებს!

ტიციან ტაბიძის მეორე მადრიგალი („გაჭიანურებული მადრიგალი“, 1925) ეძღვნება აკადემიკოს სიმონ ჯანაშიას მეუღლეს, მართა მაჩაბელს, რომლის ოჯახთანაც ის სიყრმიდანვე იყო დაახლოებული. ლექსში ტიციანისთვის დამახასიათებელი პოეტური პათოსით და „მოვარდნილი“ ემოციითაა შერწყმული ქართლის წარსულისა და „უკანასკნელი დედოფლის“ (ლექსის ადრესატის) სახელი.

ხარ ალესილი, როგორც ხმალი მაჩაბელების,  
ხარ ალენილი, როგორც ვერხვი ტაშისკარისა,  
შენი სიმაღლე სიმაღლეა სახრჩობელების  
და გადმოხედვა ღვთისმშობელის, ქართლს რომ აღირსა.

ტიციან ტაბიძის საუკეთესო, „ხელიხელსაგომანები“ (ე. კვიციანიშვილი) მადრიგალია უმშვენიერი ქალის, „ირმისფეხება“ თამუნია წერეთლისადმი მიძღვნილი ლექსი „ანანურთან“ (1927).

პოეზიაა თავად ის სივრცე, სადაც პოეტის წარმოსახვაში ჩნდება თამუნია წერეთლის სახე – მეტაფორებით: „ხარ დანგრეული შენ „მოდინახე“, „ფეხმოტეხილი შენ ხარ ღრუბელი...“ ამ სტროფის პირველი ორი სტრიქონი მეტაფორული ჰიპერბოლაა ბედისწერისგან ხელყოფილი და მაინც უზომოდ მომხიბვლელი ქალისადმი, ვრუბელის შედეგს რომ მოაგონებს პოეტს:

არც კი გიცნობდი, არც კი მენახე,  
ისე გხატავდი თამარს ვრუბელი.

ძალზე ბუნებრივად ერწყმის ამავე ლექსში თამუნია წერეთლის ტრაგედიას პოეტის წინასწარმეტყველური ნათქვამი თავის მომავალზე, პირზე მომდგარი სიტყვა:

გარჩენილი ვარ ქვებზე კალმახი  
და ახეული მაქვს ლაყურები,  
შემართულია ფეხზე ჩახმახი  
და უსიკვდილოდ ვერ გადვურჩები.

პირველი ლექსები თამუნია წერეთელს ტიცვიანმა 1925 და 1926 წლებში მიუძღვნა (ორივეს სათაურია „თამუნია წერეთელს“), რომლებშიც უფრო შეფარვით და მოკრძალებულადაა გამოხატული ადრესატისადმი სითბო და კეთილგანწყობა.

1927 წლით დათარიღებული „თამუნია წერეთელს“, ასევე, მინიშნებით წარმოსახავს იმ ადამიანურ განცდას, გულწფელ ტკივილს, რომელიც ახალ-ახალ ტექსტებში იჩენდა თავს (ამის დაგვირგვინება, როგორც უკვე განვიხილეთ, უთუოდ იყო ლექსი „ანანურთან“).

თამუნია (თამარ) წერეთლისადმი ტიცვიან ტაბიძის დამოკიდებულება, განცდის ამგვარი გამოხატვა იყო სულის შემძვრელი მშვენიერების თაყვანისცემა – ლექსად ამოთქმული... ქალბატონის მიმართ. ამასთან დაკავშირებით მცირეოდენი ნაწყვეტი ტიცვიანის მეუღლის, ნინა მაყაშვილის, მოგონებიდან: „ლამაზ ქალს რომ დაინახავდა, უზომო აღტაცებას ეძლეოდა ტიცვიანი. 1925 წლის ზაფხულში ბორჯომში ვისვენებდით, მოულოდნელად ტიცვიანის წერილი მივიღე – თბილისში ვილაც მომხიბვლელი

ქალი გამოჩნდა და ძალიან მინდა შენც ნახო... მეც ჩამოვედი... მეორე დღეს იმ ქალის სანახავად წამიყვანა პავილიონში, სადაც მინერალურ წყლებს ჰყიდდნენ. ის ქალი ძალიან მომეწონა. იშვიათი სილამაზისა იყო: რალაც კეთილშობილური იერი ჰქონდა, ემხითა და სიტურფით აღსავსე ტანწერწეტი და შნოიანი გახლდათ, როგორც ქურციკი“ (ტაბიძე 1985: 55). ნინო ტაბიძე აღნიშნავს, რომ ტიცციანმა შემდეგ თამუნია წერეთლისადმი მიძღვნილი ლექსები გამოაქვეყნა, რომელთაც დიდი მონონება დაიმსახურესო...

საკმაოდ უიღბლო იყო ნინო მაყაშვილისა და ტიცციანის ქორწინებაც. ქორწინებამდე ნინო ჭლექით დაავადდა და, როგორც თავად იხსენებს, ორი წელი დასჭირდა გამოჯანმრთელებას. 1920 წლის 14 იანვარს დაქორწინდნენ. ქორწილი თბილისში ჰქონდათ. იმავე ღამეს ტიცციანი მალალი სიცხით (ფილტვების ანთება აღმოაჩნდა) საავადმყოფოში გადაიყვანეს და „მთელი თაფლობის თვე იქ გავატარეთ“... ერთი თვის თავზე, საავადმყოფოდან რომ გადიოდნენ, საშინელი მიწისძვრის ბიძგები ყოფილა, თურმე გორში იყო ეპიცენტრი, ცნობილი დამანგრეველი მიწისძვრისა.

„ცისფერი ყანწების“ არსებობის პერიოდში ტიცციან ტაბიძეს 10 სონეტი აქვს დაწერილი, მათ შორის, მეუღლისადმი მიძღვნილი „ნინა მაყაშვილს“ (შებრუნებული სონეტი). „მე და არც ერთ „ყანწელს“, – წერდა ტიცციანი, არც დიდ დამსახურებად არ ჩავვითვლია სწორი სონეტის წერა. სწორი სონეტები ხომ საუკუნეების წინ იწერებოდა იტალიაში და საფრანგეთში და რა უნდა ყოფილიყო აქ ისეთი, რის დაჩემებაც ღირდეს“ (ტაბიძე 1917).

მეუღლისადმი მიძღვნილი ლექსის ისტორიისთვის გავიხსენოთ თავად ნინო მაყაშვილის მოგონება: „ერთხელ კონსტანტინე გამსახურდიამ მიხაკების მთელი თაიგული მიბოძა. ყვავილები შინ წავიღე. ერთი მიხაკი კი ჰალსტუხში გავვირჭე. ასე წავედი ჩაიხანაში, რომელიც ფრონტზე წასული ქართველი ჯარისკაცების დასახმარებლად გაეხსნათ. იქ თავს იყრიდა მთელი ტფილისის ინტელიგენცია. მაგიდას რომ ვუახლოვდებოდი, მარტა ბერიშვილმა (მაჩაბელმა), რომელიც ტიცციანის გვერდით იჯდა, მიხაკი გამომტაცა. იქ მყოფმა გამსახურდიამ ერთი ალიაქოთი ატეხა. მე პირდაპირ მათკენ გავემართე. მინდოდა მარტასთვის მიხაკი წამერთმია, მაგრამ ქალი გაჯიუტდა, მაშინ ტიცციანმა ყვავილი

თავის საღიღადან ამოიძრო და მე გამომინოდა. ჯერ ვიუარე, ის- ის იყო, უნდა დამეტუქსა, მაგრამ სიტყვა პირზე შემაშრა: – უარს ნუ მეტყვით, მე თქვენ გიცნობთ, ნინა მაყაშვილი ბრძანდებით. მადლობა გადავუხადე და ყვავილი გამოვართვი. მაშინვე შინ დავბრუნდი. კონსტანტინე გამსახურდიაც უკან გამომყვა. გზაში გამომიტყდა: დილით შენთვის თაიგულს რომ ვყიდულობდი, თაიგულიდან ერთი მიხაკი ტიცინანმა ამოიღო, გულზე დაიბნია და მითხრა: ამ ერთადერთ ყვავილს ვუბოძებ ნითელ ქალიშვილს, მაგრამ მისთვის ეს თაიგულზე ძვირფასი იქნებაო. იმხანად „ნითელ ქალიშვილს“ მეძახდნენ, რადგანაც მუდამ ნითლებში გამოწყობილი დავდიოდი. ის დღე იყო და ის დღე, მას შემდეგ მე და ტიცინანი ძალიან ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს... (ერთხელ ქუთაისში) კაფეში რომ შევევდი, აქეთ-იქიდან მოგვაძახეს: მოვიდნენ, მოვიდნენ. პიერო და კოლომბინა (ტიციანის ლირიკის ცნობილი პერსონები – ზ.ც.) მოვიდნენ! ჯერ ვერ გავიგეთ, რას ამბობდნენ, ყველაფერს მაშინ მივხვდით, როცა პაოლო ესტრადაზე ავარდა და ნკრიალა ხმით ექსპრომტი წაგვიკითხა... პაოლომ პაპიროსის კოლოფზე წარწერილი ექსპრომტი გადმოძვრა და მას შემდეგ კოლომბინა შემარქვა“ (ტაბიძე 1985: 14-15).

სონეტი „ნინა მაყაშვილს“ სწორედ ბიოგრაფიულ შტრიხებზეა აგებული, იმ პატარა და ლამაზ წარსულზე, რომელიც უძლოდა მათ ახალდწყებულ საერთო ცხოვრებას. როგორც ხშირად, აქაც, ამ ტექსტშიც, თავისმკვლელთა შორის მოიხსენიებს თავს პოეტი (ეს სიმბოლისტთა ერთგვარი შესტიცი იყო), სამომავლოდ კი წამებულთა შორის მყოფი ლოცვით უნდა მოიხსენიოს ჯერ სრულიად პატარა ქალიშვილმა, ტანიტ ტაბიძემ.

„ტანიტ ტაბიძე“ (1926), შვილისადმი მიძღვნილი ლექსი, მამის უნაზეს და უმხურვალეს გრძნობასთან ერთად, მომავალს იმავე კითხვის ნიშნებით წარმოსახავს, როგორც მეუღლისადმი ნათქვამი სიტყვა. ტანიტ ტაბიძე – „სალამბო ნაზი და მტრედფეხება“... „ნითელი ფეხით დაბმული მტრედი“, ის პატარა ადრესატია, რომელმაც მშობლის პოეტურ ანდერძად უნდა მიიღოს ეს ყველაფერი:

მე ასე გინერ, შვილო, ორ აპრილს,  
არ ვიცი კიდევ რამდენი დამრჩა.



ვიგონებ დროშას, კართაგენს დახრილს,  
რომ შეაგინეს ტანიტის ფარჩა.

.....

შენ გძინავს, ამის არა გესმის რა,  
იცოდე ამ ხმამ უღვთოდ გამსრისა.

როგორც, ზოგადად, „ცისფერყანწელებთან“, ტიცვიან ტაბიძის ლირიკაში მრავლად ვხვდებით უცხო კულტურის წარმომადგენელთა სახელებს, მითოსურ სახეებს და სხვ. ცალკე ლექსიც აქვს მიძღვნილი „ყველაზე ლამაზი ფრესკების“ ფერმწერ პიერო ფრანჩესკასადმი. „მალდარორის ხმა ოქროპირი“ გულისხმობს ფრანგი პოეტის, ლოტრეამონის, „მალდარორის სიმღერებს“... სტეფან მალარმე, არტურ რემბო, ჰიუდონი, ტიუტჩევი, ნაზონი, ნერონი, ლაფორგი... ადონაი, ლევიაფანი და სხვ... ზაზა შათირიშვილის დასკვნით „ყანწელებს ბევრად უფრო დიდი წვლილი ქართული ინტელექტუალური აზრის განვითარების საქმეში მიუძღვით, ვიდრე, საკუთრივ, პოეტური ენის წინაშე... ქართული ინტელექტუალური ენა გაამდიდრეს ახალი სახელებით (ჟერარ დე ნერვალი, ბოდლერი, ლაფორგი, ვერლენი, მალარმე, მეტერლინკი, ჰამსუნი, ანდერსენი, ბლოკი, ბელი, სოლოგუბი, მარინეტი და ა.შ.), დანერგეს ევროპული კულტურისათვის მნიშვნელოვანი კონცეპტები („აპოლონური და დიონისური“, „ზეკაცი“, „ბოგემა“, „დენდიზმი“, „სპლინი“ და ა.შ. ქართული კულტურა დააყენეს არჩევანის წინაშე – აზია თუ ევროპა?..“ (ზ. შათირიშვილი).

ტიციანის პოეტურ სამყაროში სიყრმიდანვე გამოჩნდა ტრაგიკული კოლხი ქალის, მედეასადმი დამოკიდებულება. სხვადასხვა დროს (1910, 1911) წერს იგი ლექსებს: „მედეას სიმღერა“ და „მედეა“ (სონეტი, უძღვნა ი. გრიშაშვილს). ორივე ტექსტი პოეტური მონოლოგია, რომლებშიც მედეა თავისი ცხოვრების ფინალში, ავი დასასრულის ჟამს, სიკვდილს სინანულით და აღსარებით ეგებება.

სონეტი „მედეა“ ოდესღაც უცოდველი კოლხი ქალწულის ისევ და ისევ სინანული და აღსარებაა, რომელიც მის სამშობლოს, იმ შვების გაზაფხულს, იმ დამჭკნარ გვირგვინებს, იმ ნეტარ დღეებს მიემართება, რომლებიც ხსოვნაში ამოტივტივდებიან, თითქოს ხელს აფარებს თავის წარსულს, რომ ტკივილი არ გაუმძაფრდეს

(რაც შეეხება შვილების მკვლევლობის ფაქტს, ისტორიკოსების, მეცნიერ-მკვლევარების დასკვნით, ეს თავად ტრაგედია „მედეას“ ავტორის, ევრიპიდეს, შეთხზული უნდა იყოს):

უცხო მხარეში სული ღონდება,  
ჩემი მამული მომაგონდება,  
ვაგლახ! ჩამოსჭკნა ალერსის ბაღი,  
მკვდარს არ მიმიღებს მშობლის ნიაღი.

აშკარაა თანაგრძნობა ამ ტრაგიკული ქალისადმი, აშკარაა მითის და რეალობის, გამოგონილისა და ნამდვილის შეგრძნებისა და შეფასების განცდა პოეტის მხრივ. მედეას სახე გაიელვებს ლექსში „ევქსინის პონტი“. შავი ზღვის სანაპირო, „პალმების ტყეში მტრედევით გაგრა“, აგვისტოს ღამე და მოგონებათა წყება:

მშვენიერია ევქსინის პონტი,  
ვინ მოიგონა ეს ძვირფასი ხმა?  
მედეას ამბით შენ მომაგონდი  
და ჟრუანტელმა გული დასიცხა...  
(1926)

მაისი, ბათუმი, ზღვა და საყვარელი ქალის მონატრება ტიცციანისთვის უჩვეულო სიმშვიდით და, ამასთან – პოეტური ფერწერითაა წარმოსახული ლექსში „სანტიმენტალური მოგზაურობა“ (ერთ დღეობაზე გაუგზავნელი ლექსი, 1928):

ზღვა ისე იყო მშვიდი და წყნარი,  
რომ აღარც მახსოვს იყო თუ არა!  
ერთად გაალო ცამ შვიდი კარი  
და ზღვას სარტყელად გადაუარა...

განსაკუთრებულად კოლორიტული სახეა ტიცციანის ფატმან ხათუნი (სონეტში „ფატმან ხათუნი“, 1917). მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ფატმანს ყვავადაც მოიხსენიებს ავთანდილი (ავტორიც) და ეთიკურად სრულიად განასხვავებენ მთავარი პერსონაჟი ქალებისაგან, ტიცციან ტაბიძის ფატმან ხათუნისად-

მი განწყობის მაპროვოცირებელი მაინც რუსთაველია („ფატმან ხათუნ თვალად მარჯვე“...); სიცოცხლით სავსე, მჩქეფარე ფატმანი:

ჩემს სულს ასარკებს მოგონება ცხელი ასულის,  
ფატმან ხათუნი ელანდება ძილშიც ხარბ თვალებს.  
მიყვარს ეს ლანდი, მაშინაც კი, როცა მანვალებს,  
შეიძლებოდეს დაბრუნება ნეტავ წარსულის...

ქართულ პოეზიაში ტიცვიან ტაბიძე პირველია, ვინც ასეთი ხიბლით შემოიყვანა ფატმანი მკითხველთა სამყაროში.

აქვე უნდა გავიხსენოთ ჭოლა ლომთათიძის ემოციური სიტყვები ფატმანზე „უბის წიგნაკიდან“ (1910): „მე ვიცნობ ფატმანს და მიყვარს მე ის. ასე მგონია, აი, ეს არის, გამოვა-მეთქი ის სტრიქონიდან და დაირით ხელში გამიჩერდება წინ, აიფარებს ეშხიანად დაირას სახეზე, ეშმაკურად ჩამიცინებს, შეუმჩნევლად ჩამიკრავს ცალ თვალს... მე ვიცნობ ფატმანს და მიყვარს მე ის... ...მაშ რა ქნას ამ სისხლითა და ხორციით სავსე ქალმა, თუ ქმარი არ შეხვდა შესაფერი? განა მას აკლია სილამაზე? აკლია გამბედაობა? კეთილშობილება აკლია? რად, რად უნოდა მას ყვავი რუსთაველმა?“... ჭოლა ლომთათიძის ფატმანის სახის ამგვარად წარმოსახვაც განპირობებულია ახალი მოდერნისტული ხედვით იქნებ, სულაც ამას გულისხმობდა ტიცვიან ტაბიძე, როცა ჭოლა ლომთათიძეზე წერდა: „იმათ, ვისაც თავიანთ აღმოჩენად მიაჩნდა ჭოლას პროზა, არც კი იციან, საიდან არის ის ჟრუანტელი, რომელიც მას ახლავს და რა ძალა ტეხავდა და, ამავე დროს, კვებავდა მის ოსტატობას“...

საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს ფატმანთან დაკავშირებით მკვლევარი გუბაზ ლეთოდიანი ნაშრომში „ფატმანის სახის რემინისცენცია ტიცვიან ტაბიძესთან“: „ის, რაც ავთანდილისა და შუა საუკუნეების რუსთველისეული სიყვარულის კონცეფციისათვის არ, თუ ნაკლებად თავსებადია, საინტერესო და მიმზიდველია მოდერნიზმის ეპოქაში... სწორედ ამის გამოვლინებაა ტიცვიან ტაბიძის ლექსი „ფატმან ხათუნი“. მოდერნიზმის ესთეტიკისთვის დასაშვებია ლამაზი ან მშვენიერი ქალი იყოს სექსუალური... შუა საუკუნეების ესთეტიკასა და მორალთან შეუსაბამო, ერთგვარად ემანსიპირებული ფატმანი მოდერნულ ეპოქაში რემინისცირებუ-

ლი, „აღმდგარი“ და სხვაგვარად ინტერპრეტირებულია“ (ლეთოდიანი 2015: 138-139).

ფატმან-ხათუნის სიტოზო და მისი მაცდუნებელი სახელი კიდევ ერთხელ გაიღვებზ ტიცინანის მოგვიანებით (1928) დანერილ ლექსში „ირემი აქებზ იალალს“. სნორედ ფატმანის ხსენება (პარალელი) ცხადყოფს პოეტის სულიერი მდგომარეობის გახსნილობას, რეალობასა და შენიღბულობასაც, ერთგვარი იდუმალებით მოცულ სასიყვარულო ისტორიას:

მეგონა თავი ჯერ ავთანდილი  
და შენაც ჰგავდი პირველად ფატმანს.  
მერე დაიცავ ქალის მანდილი  
და ხანჯალივით მცემდი ხელთათმანს.  
მეც არ ვიტყოდი ამ მცირე ამბავს, –  
აქებზ ირემი იალალს განა?  
მაგრამ პოეტი ლექსს რომ გაგიბამს,  
ნუ დაივიწყებ შენ ოქროყანას.

„მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე“ ერთგვარი დიალოგია ბედისწერასთან, რომელიც კვალდაკვალ მისდევს ლირიკულ გმირს დემონის სახით (აქვე აშკარაა რემინისცენციები ლერმონტოვის პოემა „დემონიდან“, რომელშიც თავად გუდალის ასულის, თამარის, შესართავად საკუთარ ქორწილში მიმავალი საქმრო გზაზე ყაჩაღებმა მოკლეს): „ვხედავ გიგანტის შოლტის მუსკულებს / და რკინის ბანარს, ყელზე რომ მომდებს“... „რკინის ბანარი“ – თვითმკველობის ასოციაციაა გარდაუვალი ბედისწერის საპასუხოდ. ყველაფრის მიზეზი თითქოს დაკარგული სიყვარულია, ძვირფასი ქალია.

ვიცი, მომელის მაინც ეს ბედი,  
და ისიც ვიცი, ჩემზე ახია,  
ძვირფასო, არ ვარ, იცოდე, ყბედი,  
ან თავის მოკვლა რა ტრაბახია...

მინდა მოვიფრთხნა ამ შარაგზაზე,  
მინდა გავიხსნა გული ალალი,

მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე,  
შენ ჩემ სიკვდილში არ გიდევეს ბრალი.  
(1926)

ლექსში „მეარღნეები და პოეტები“ (1927) საბედისწერო სიყვარული კვლავ თვითმკვლელობის მოტივაციად ქცეულა ლირიკული გმირისთვის. ემოციურ კონტრასტს ქმნიან ტექსტში ციტირებული ქალაქური პოეზიის სტრიქონები „ნინა, ნინა, ჩემო ნინა“ (მეარღნის პრიმიტიული ფრაზები) და პოეტის ტრაგიკული მდგომარეობის გამომხატველი სტრიქონები: „სიყვარულისგან მეტ მოთმენის / არა მაქვს ღონე, / მინდა ამ დილას ამ ცივ მტკვარში / თავი დავიხრჩო“... პოეტი „ხელითნასული“, ანუ ბოჰემური ცხოვრების (სიმბოლისტიკებისთვის მიმზიდველი) ტრფიალი, ამ გულწრფელ მეარღნეში უფრო დიდ გულშემატკივარსა და მახლობელს ხედავს, ვიდრე თავის ფართო გარემოცვაში.

ჩემო მეარღნე, გენაცვალე,  
ნაიღე სული,  
საქართველოში ნეტა ასე  
ვინმეს ვუყვარდე!

### **„ახალ ცხოვრების ვარ აღავერდი“**

ახალმა დრომ, ეპოქამ სხვა შთაგონება მოითხოვა შემოქმედი ადამიანებისაგან. 1936 წელს, ავტობიოგრაფიის დასასრულს, ტიციან ტაბიძე რამდენიმე სიტყვით აღნიშნავს: „საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველივე დღეებიდან დაიწყო ქართული ლიტერატურის რიგების შეცვლა. ჩემი პირველი დიდი საბჭოური ნამუშევარია „რიონი – პორტი“... მე აღვწერ საბჭოთა ხელისუფლების გიგანტურ სამუშაოებს, რომელმაც ახალ სოციალისტურ საფუძველზე შეცვალა ქვეყნის სახე და ცხოვრება... ციკლში „სამშობლო“, ვფიქრობ, ყველაზე უფრო ვუახლოვდები სოციალისტურ რეალიზმს“...

მიუხედავად იდეოლოგიური წნეხისა, პოეტი ამ წლებში მრავალ შთამბეჭქდავ ლექსს წერს. ქმნის შედევრებს, სადაც წრფელი გული დევს... თუმცა არ ავიწყდება ეპოქის მოთხოვნები.

დაფასთან ვდგავარ და ვშლი ძველ ლექსებს,  
ცარცით კი არა, სისხლით რომ ვწერდი.  
საბჭოთა მინავ, გიკოცნი ფესვებს,  
ახალ ცხოვრების ვარ ალავერდი.  
(„ნუ გაიკვირებ“, 1928)

გაივლის წლები და უკვე რეაბილიტირებული ტიცციან ტაბიძის ამ ლექსზე დითირამბის სახით აღნიშნავენ: „ეს იმ ლექსთაგანია, რომლებითაც ტიცციან ტაბიძემ ანგარიში გაუსწორა თავის მრუმე პოეტურ ბიოგრაფიას“ (სტურუა 1966: 13, 14).

„მრუმე“ პოეტური ბიოგრაფიის „გასათეთრებლად“ და, ამასთან, ჭეშმარიტი პოეტური გულის გასახსნელად არც ტიცციან ტაბიძისთვის არსებობდა სხვა გზა. მცირეოდენი ხარკი მასაც უნდა გაეღო. მთავარი კი ისაა, რომ პოეტის ამ წლების შემოქმედებაში უმეტესია ჭეშმარიტად პოეტური, როცა: „მოსკდება წვიმა თქემით და ქაფით, და მოვარდება ლექსი წელკავად“.

მიუხედავად იმისა, რომ დროის, ეპოქის ფაქტორი აშკარად უშლის ხელს პოეზიას, ტიცციან ტაბიძე მაინც შემოქმედებით ზენიტშია, პოეზიის სტიქიაშია გადავარდნილი:

არც ერთი სიტყვა არ დამცდენია  
მხოლოდ იმისთვის, ლექსი რომ მეთქვა, –  
როცა პნკარები პნკარებს სდევნიან,  
საკუთარ გულის მაშინებს ფეთქვა.

მაინც თუ ვერ ვთქვა, რასაც ვესწრაფვი,  
მე ამ ცოდვაში ბრალი არ მიდევს,  
ვარ იდუმალი მხოლოდ მიზრაფი  
და გული იკვლევს ლექსის ამინდებს.  
(„ლექსის დაბადება“, 1936)

ტიცციან ტაბიძის შინაგან სამყაროს, შემოქმედებითი ტანჯვის ხელოვნებას ყველაზე უკეთ „ლექსი მენყერი“ (1927) გამოხატავს. ლექსის მოვარდნილ მენყერთან შედარებაში ჩანს მისი პოეტურ-ადამიანური განსაცდელი, გასავლელი გზა დაბადებიდან – სიკვდილამდე. პოეტის მიზანია მხოლოდ შთაგონების ცეცხლით ინვოლდეს.

მე არ ვწერ ლექსებს... ლექსი თვითონ მწერს,  
ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს.  
ლექსს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მენყერს,  
რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს.

მოზღვავებული ემოციურობა და გულგახსნილობა გამოარჩევს ტიცციანის ლექსებს ამ წლებშიც. თავის ავტოპორტრეტს ხშირად ამ ნიშნით წარმოგვიდგენს პოეტი: „ვარ გათელილი ლექის ნაბადი. / ყველა სახსარი მაქვს დაღენილი, / მაგრამ ვაჟკაცმა მხოლოდ გაბედე / და მეც ვაჟკაცის დამიდე წილი“ („მენყერი მენყერს“, 1932).

„ლექსი ნელკავი“ (1930) ნოსტალგიაა შორეულზე, წმინდაზე, გარდასულზე, როცა პოეტი ვერ სცილდება წითელ ბატონებით განებივრებული ბავშვის ფიქრებს. იგი თითქოს უასაკოა, დროის ათვლის გარეშე – ბავშვობიდან მოდის, ბავშვიც არის და ისიც, ვინც ახლა არის...

ვწევარ ორპირში... ბავშვი სიცხეში.  
და უმღერიან წითელ ბატონებს.  
ვარდი და ია მოუსხამს ჩონგურს,  
დედის ცრემლები სიმებს ათრთოლებს.

.....  
... გახვეული ვარ თავით ფოჩებში,  
ვარდის გამობდილ წვიმაში ვცურავ,  
ეს საბანია ასე ლამაზი  
თუ ანგელოსის ფრთები მახურავს?..

ამავე ლექსის ფინალში აშკარად ირონიულია პოეტის დასკვნა ნაძალადევად, შთაგონების გარეშე შექმნილ პოეზიაზე. ეს მონაკვეთი ლოგიკურად მოწყვეტილია, ცალკეა მთლიანი ტექსტიდან, რომელიც თავისი მხატვრული სრულფასოვნებით სრულებით არ იმსახურებს ამ განწყობას:

ამხანაგო და ძმაო მკითხველო,  
რომ ჩემზე უფრო გსურდეს მოსმენა  
ჩემი ლექსების – მე აღარა მწამს,  
მაშ იქონიე, ცოტა მოთმენა...

მჯერა, გულშიაც გამკრავს წელკავი  
და ლექსი თვითონ ამოდუღდება.  
ხბო რომ აწვალებს რძეგამმრალ ძროხას,  
პოეტს და მკითხველს ეს არ უხდება!..

შეიძლება ითქვას, მთლიანად ამ ლექსში ბავშვობის ნეტარების (თავისუფალი ყოფის, სილალის) განცდაცაა წარმოსახული და ახალ რეალობაში გაჩენილი ეჭვებიც.

ბავშვობის მოგონებებით აღძრული ფიქრები პოეტის სულიერი განაპირებაა მხუთავი სინამდვილიდან, „როცა სიცოცხლე სიკვდილს მხარს უბამს და სიმწრის ოფლი ბალიშს ასველებს“. ვლადიმერ მაიაკოვსკისადმი მიძღვნილი ეს ლექსი („ბაღდათის ზეცა“) მოიცავს არა მარტო უზრუნველი სიყრმის წარმოსახვებს, აქ ტიცციან ტაბიძის პატრიოტული ლირიკისთვის დამახასიათებელი ექსპრესიულობით და ზემგრძნობელობითაა წარმოსახული მშობლიური სანახების სილამაზე:

როგორც დედის რძე და ბავშვის ტუჩი,  
ასკდება ატმის ყვავილი ყვავილს,  
მოდი ამ მენყერს კაცი გადურჩი,  
ამ საირმეზე ირმების ბლავილს.  
(1936)

„საბჭოთა პატრიოტიზმის“ სიმძიმეს, რა თქმა უნდა, ვერც ტიცციან ტაბიძის პოეზია ასცდა. მასაც „ახარებს“ სამშობლოს „ფენიქსის ბედი“, ახალი „შრომის სუფევა“ თავის ქვეყანაში: „რომელ ერთს მეტყვი, დამისახელებ ასეთ ბედნიერ მე ქორონიკონს?“... („სამშობლო“, 1935), მაგრამ ლექსის დასაწყისი სამშობლოს ულამაზესი პანორამაა, ტიცციან ტაბიძის ლალი ხელწერით:

მთაც ლამაზი გაქვს, ბარიც ლამაზი,  
დიდხანს გადარეს მგოსნებმა ედემს.  
გახედავ და თვალს აბრმავებს ვაზი,  
გახედავ, თვალი ვერ ატანს ქედებს!



ღამეა – თეთრი ირმის ნანველი,  
დღე – შვინდისფერი, ვარაყიანი,  
ჩერქეზის ქალებს უჭირავთ ცელი,  
სუქდება მინა ბარაქიანი...

„მუხრანის ველზე სათქმელი ლექსი“ – კიდევ ერთი და გამორჩეული, ზეანეული გრძნობაა ტიცვიან ტაბიძის ლირიკაში:

ყური უყრია მუხრანზე ბალახს,  
დაბრუნებია მერცხალი ბუდეს.  
გაუნწყვეტია ფაცერი კალმასს,  
შავი არაგვი თეთრ არაგვს უტევს.

.....  
ვარ მოპარული ლამისყანიდან,  
ვარ ლექების ტყვე – გურამიშვილი.  
თუ რამე მიმაქვს ამ ქვეყანიდან –  
ბედნიერება ეს უსაშველო.

(1932)

ასეთივე განწყობითაა შექმნილი ლექსები: „ორი არაგვი“, „ალავერდობა“ და სხვ.

**1937 წელი:** ტიცვიან ტაბიძის ლექსებს, როგორც საერთოდ, ამჯერადაც თვე და რიცხვი აქვს მიწერილი. „ალექსანდრე პუშკინს“, „ვლადიმერ მაიაკოვსკის დედა და დები“, „დალესტინის გაზაფხული“ (1937) ადრესატებისადმი გულწრფელი მიმართვაა და ამასთან – საბჭოთა პატრიოტიზმის მინიშნება:

მახარებს იმ დღეს რომ მოვესწარი,  
როცა ერთი გვაქვს სამშობლოს თალი.  
საქართველოა თუ დალესტანი:  
ჩვენია მთები, ხე და ბალახი.

პოეტის ერთ-ერთი ბოლო ლექსი, ასევე დათარიღებული 1937 წლის 15 სექტემბრით („ისე უბრალოდ, როგორც მუხრანზე“), უკანასკნელად უხსნის გულს მშობლიურ მიწას. ხუთსტროფიანი ლექსის ყოველი პირველი სტრიქონი იწყება სიტყვებით „ისე უბ-

რალოდ“ და თანდათან ამძაფრებს პოეტის განწყობას, მის სათქმელს, სურვილს, რომელსაც დღეგრძელობა არ ეწერა:

ისე უბრალოდ, როგორც მუხრანზე  
გაზაფხულისთვის მოდის ბალახი;  
ისე უბრალოდ, როგორც არაგვზე  
ალაპლაპდება მზეზე კალმახი;

ისე უბრალოდ, როგორც მერცხალი  
დაუბრუნდება შარშანდელ ბუდეს;  
ისე უბრალოდ, როგორც ფშაველ ბიჭს  
დილის ცისკარი სასთუმლად უდევს.

.....  
ისე უბრალოდ მინდა ვუმღერო  
ჩემ განახლებულ მშობლიურ მიწას;  
ლომისთვის იყო ის წილნაყარი,  
ეხლაც სამშობლოს მარჯვენას იცავს.

ტიციან ტაბიძე არ ყოფილა პარტიულ-სახელმწიფოებრივ დიქტატურას დამორჩილებული შემოქმედი. ეს კარგად ჩანს 30-იანი წლების პოეზიაშიც და, ზოგადად, მთელ მის შემოქმედებაში. მოჩვენებითი მორჩილებისთვის დაიწერა „რიონი პორტი“, „ახალი მცხეთა“ და სხვ. მაგრამ ამის პარალელურად იქმნებოდა მრავალმთქმელი წინასწარმეტყველური სტრიქონებიც... ქართულ პოეზიაში მისი სახელი რჩება, როგორც სიცოცხლის უზომო ტრფიალი, არაორდინარული სამშობლოს სიყვარულის გამოხატვაში („მამ გამარჯვება“, 1928): „სჯობს აღარ გქონდეს სულაც სამშობლო, / ანდა არ იყოს ასე ლამაზი!“... ან: „სხვა საქართველო მაინც სად არი? / რომელი კუთხე, რომელ ქვეყნისა?“ (პირველი რემინისცენცია გრ. ორბელიანიდან ქართულ პოეზიაში)... და ბოლოს – სიცოცხლეში და სიკვდილის შემდგომისთვის შესაფერისად ნათქვამი:

დავბადებულვარ, რომ ვიყო მონა,  
და საქართველოს მედგას უღელი:  
– მამ გამარჯვება, ტკბილო სიცოცხლე,  
დავრჩებით ერთად ჩვენ განუყრელი!..

ოცნლიანი შემზარავი დუმილის შემდეგ (რეაბილიტაციის შემდეგ, 1954) ქართულ პოეზიაში კვლავ შემოიჭრება ტიცინ ტაბიძის სახელი, „ვინც შეეჯიბრა თბილისის მგოსნებს, ვისაც სამშობლო ლექსებს უქებდა, ვინც ჩაბნელებულ რუსთველის პროსპექტს ერთი ყვავილით მიაშუქებდა“ (შატბერაშვილი 1956).

## **დამონებიანი:**

**აბაშიძე 2003:** აბაშიძე ი. *ზარები ოცდათიანი წლებიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2003.

**აბაშიძე 1916:** აბაშიძე კ. ვაზ. *ჩვენი მეგობარი*, №10. თბილისი, 1916.

**ავალიანი 2012:** ავალიანი ლ. „ტიციანი ორდენი“ – ნოვატორობა, ტრადიცია, ეკლექტიკა“. *ლექსმცოდნეობა*, VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

**ასათიანი 1983:** ასათიანი გ. „ტიციანი ტაბიძე“. ნგ-ში: *თანამდევნი სული*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1983.

**აფხაიძე 1988:** აფხაიძე შ. *მახსოვს მარადის*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1988.

**ბარბაქაძე 2008:** ბარბაქაძე თ. „ტიციანი ტაბიძის სონეტები“. ნგ-ში: *სონეტი საქართველოში*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2008.

**ბრეგაძე 2018:** ბრეგაძე ლ. „ტიციანი ტაბიძის დადასტურებული ლექსები“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*. ნაწილი I. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2018.

**გაფრინდაშვილი 1922:** გაფრინდაშვილი ვ. *დეკლარაცია („ახალი მითოლოგია“)*. ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, № 7, 1922.

**გაფრინდაშვილი 1972:** გაფრინდაშვილი ნ. (შემდგენელი). *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1972.

**განერელია 1988:** განერელია ა. *ნარკვევები, პორტრეტები, ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

**ენციკლოპედია 1967:** *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 4. Москва: изд. “Советская энциклопедия”, 1967.

**ვასაძე 1986:** ვასაძე ა. *ტიციანი ტაბიძე*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

**კვერენჩილაძე 2014:** კვერენჩილაძე რ. *წამების გზა*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2014.

**კვიციანიშვილი 2018:** კვიციანიშვილი ე. *მოდერნიზმი და ქართული სალექსო რეფორმის შედეგად დამკვიდრებული მყარი ფორმები XX საუკუნის ქართულ*

პოეზიაში (რონდო, ოქტავა, მადრიგალი)“. *ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*. ნაწილი I. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2018.

**ლეთოდიანი 2017:** ლეთოდიანი გ. „ფატმანის სახის რემინისცენცია ტიცთან ტაბიქსთან“. *რუსთველოლოგია*, VIII. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

**ნადირაძე 1967:** ნადი რაძე კ. „პოეზიის დღე, მოგონების ფურცელი“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №10. 1967.

**ნიკოლეიშვილი 1994:** ნიკოლეიშვილი ა. „ტიციან ტაბიქე“. *XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები*. ქუთაისი: გამომცემლობა „მონამეთა“, 1994.

**ჟურნალი 2016:** *საქართველოს სსრ შინსახკომის სამეულის მიერ სასჯელის უმაღლესი ზომით გასამართლებულ პირთა აღფაბეტური ჟურნალი, 1937-38 წწ.* 2016.

**რატიანი 2016:** რატიანი ი. „მოდერნისტები – მარგინალები“. *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016.

**სიგუა 2008:** სიგუა ს. „როგორ დახვრიტეს ტიცთან ტაბიქე“. *მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008.

**სტურუა 1966:** სტურუა დ. „წინასიტყვა“. წგ-ში: ტაბიქე ტ. *ლექსები, პოემები, მინიატურები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.

**ტაბიქე 1985:** ტაბიქე ნ. ტიციანი და მისი მეგობრები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

**ტაბიქე 1917:** ტაბიქე ტ. „ჩემზე და სონეტებზე“. გაზ. „საქართველო“, №225, 1917.

**ტაბიქე 1960:** ტაბიქე ტ. *რჩეული ლექსები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

**ტაბიქე 1966:** ტაბიქე ტ. *ნერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.

**ტაბიქე 2012:** ტაბიქე ტ. „ავტობიოგრაფიიდან“. წგ-ში: ტიცთან ტაბიქე. ტ. I. თბილისი: 2012.

**ტაბიქე 2012:** ტაბიქე ტ. „მარტოობის ორდენის კავალერი“. წგ-ში: ტიცთან ტაბიქე. ტ. II. თბილისი: 2012.

**ტაბიქე 2012:** ტაბიქე ტ. „შეხვედრა მაიაკოვსკისთან“. *პროზა*. ტ. II. თბილისი: 2012.  
**შათირიშვილი:** შათირიშვილი ზ. *ქართული ლექსი ნაციონალიზმის ხანაში 1859-1916 წწ. (რამდენიმე შენიშვნა)*. <https://semioticsjournal.wordpress.com/tag/ნაციონალიზმი>.

**შატბერაშვილი 1956:** შატბერაშვილი გ. ტიცთან ტაბიქის გახსენება. 1956.

**ცხადია 2006:** ცხადია ზ. XX საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 2006.

**ცხადია 2016:** ცხადია ზ. „პარტორგანიზაცია – მწერლობაზე იდეური კონტროლის სტრატეგია“. წგ-ში: *ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ)*. თბილისი: გამომცემლობა „მნიგნობარი“, 2016.

**ცხადია 2017:** ცხადია ზ. „ასი წლის წინ: „ცისფერი ყანწები“ და 10-იანი წლების ლიტერატურული პერიოდიკა“. X საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები. მოდერნიზმი ლიტერატურაში. გარემო, თემები, სახელები. მასალები. ნაწილი I. თბილისი: თსუ-ს გამომცემობა, 2017.

**წიფურია 2002:** წიფურია ბ. „გალაკტიონი და „ცისფერყანწელები“. *გალაკტიონოლოგია*. ტ. I. თბილისი: 2002.

ვალერიან გაფრინდაშვილი  
(1888-1941)



მოდერნიზმი, როგორც მე-20 საუკუნის ქართული სალიტერატურო პროცესის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი, ბევრ ესთეტიკურ თუ მოფლ-მხედელობრივ ასპექტს წარმოაჩენს, განსაზღვრავს და განმარტავს. მართალია, ის შედარებით გვიან შემოვიდა ქართულ სალიტერატურო სივრცეში და ქვეყნის პოლიტიკური მდგომარეობის ტრაგიკული ცვლილების (ძალადობრივი დაბრუნება რუსეთის ან უკვე საბჭოთა იმპერიაში) გამო ვერ მიაღწია თავის განვითარების მწვერვალს, ისე შეწყდა და შეიძლე-

ბა ითქვას, მრავალწერტილით და არა ლოგიკური წერტილი – კულმინაციით დასრულდა, მაგრამ მან მაინც შეასრულა ის უმთავრესი ამოცანა, რომელიც ლიტერატურის განახლების საძირკველში იმთავითვე ჩაიდო. სწორედ ეს მრავალწერტილი იქცა მომავლის საფუძვლად. მოდერნიზაცია გახდა ახალი სააზროვნო ტენდენციების, ახალი მიმდინარეობებისა და სკოლების, იდეებისა და მხატვრული სისტემების ესთეტიკურად ათვისების იმპულსი, ხოლო ის მაღალი მხატვრული ღირებულების ტექსტები, ის სახეობრივი სისტემა, მწერლები, რომლებმაც უზრუნველყვეს განახლების უმნიშვნელოვანესი პროცესი ქართულ ლიტერატურაში, ქმნიან საფუძველს და პერსპექტივას ქართული ლიტერატურის თანამედროვე სამყაროში შემდგომი ინტეგრაციისათვის.

ქართული მოდერნიზმი ევროპული მოდერნიზმის საფუძველზე ვითარდება და ეყრდნობა მის მსოფლმხედველობრივ საფუძველებს. იდეალისტური ფილოსოფია, განსაკუთრებით სუბიექტური იდეალიზმი, ისეთივე მნიშვნელოვანი როლს თამაშობს ქართველი მოდერნისტების მხატვრული სამყაროს კონსტრუირებისას, როგორსაც ევროპულ მოდერნიზმში. ნიცშეს, შოპენჰაუერის, ბერგსონის, შპენგლერის, კირკეგორის, ფროიდის, ელიოტის და სხვ. იდეები მხატვრულ სახეებსა და სისტემებში გარდაისახა. ამ შემთხვევაში ფილოსოფიური საფუძველი და ესთეტიკური პროცესის მომართულების განმსაზღვრელი მექანიზმები, შემოქმედებითი ლაბორატორიის მუშაობის შინაგანი წესები ანალოგიურია. მაგრამ იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული მოდერნიზმი არ გვაძლევს საშუალებას, რომ იგი მხოლოდ ევროპული ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი მონაცემების მხატვრულ გადამუშავებად აღვიქვათ და განვსაზღვროთ. ქართველი მოდერნისტები უკავშირდებიან მათთვის ბუნებრივ სააზროვნო სივრცეს, იღებენ და შემოაქვთ მისი სიახლეები, ცდილობენ კიდევ უფრო დაუახლოვდნენ ევროპულ ესთეტიკურ სისტემებს, მაგრამ ამავე დროს ინარჩუნებენ თვითმყოფადობასაც. განახლების პროცესი არ იყო ხელოვნური – ის ორივე მხრივ ბუნებრივ საძირკველზე განვითარდა: ქვაკუთხედად დაედო ქართული კულტურა თავისი თვითმყოფადობით და მასში ორგანულად არსებული ევროპული ფასეულობებით. უახლესი იდეები და ფორმები ორგანული აღმოჩნდა მისთვის. საუკუნის დამდეგს დაწყებული განახლების პროცესი ევოლუციურია თავისი არსით, არაფერი დამსხვრეულა – განვითარდა და გაღრმავდა და სავარაუდოდ, სწორედ ეს შინაგანი გაუზარავობა გახდა მოდერნიზმის უდიდესი ესთეტიკური ფუნქციის საფუძველი.

სიმბოლიზმის შემოსვლა ქართული სალტერატურო სივრცის მოდერნიზაციის ერთ-ერთი უმთავრესი მოვლენაა. 1916 წლის 28 თებერვალს ქუთაისში გამოვიდა ალმანახი „ცისფერი ყანები“. აქედან დაიწყო ქართული სიმბოლიზმის გზა. ალმანახში გამოქვეყნდა პაოლო იაშვილის „პირველთქმა“ და ტიციან ტაბიძის „ცისფერი ყანებით“ – ახალი სიმბოლისტური ჯგუფის ერთგვარი მანიფესტი. ქართველი სიმბოლისტები ეძებდნენ სიახლეებს, არაორდინალურ სახეებს. ნაცრისფერ დეესთეტიზებულ სამყაროს

მათ რომანტიკული ცისფერი დაუპირისპირეს. ამავე დროს მათ შემოიტანეს მთვრალი ქაოსის, სიმახინჯით ტკბობის ფილოსოფიაც.

აღსანიშნავია, რომ აზროვნების განახლებას საზოგადოება ყველა შემთხვევაში იოლად და ადექვატურად როდი იღებდა. „ცისფერყანწელებს“ ჯერ გაოცებით, შემდეგ კი რისხვით შეხვდნენ, მკრეხელობასა და პორნოგრაფიაში დასდეს ბრალი. ქართველ სიმბოლისტებს მართლაც ჰქონდათ ბოჰემური ცხოვრების სტილი – ეს მათი მსფლმხედველობის ნაწილი, ცხოვრებისა და შემოქმედებითი კრედოს ხილული გამოვლინება იყო. ბოჰემური არტისტიზმი მათი სტილი გახდა. სიმბოლიზმმა გადახედა წარსულის მემკვიდრეობას, მაგრამ ვერ შეითვისა მისი სახეობრივი სისტემა. ახალი ფორმების ძიებამ კი ის მიიყვანა „ფასეულობათა გადაფასებამდე“, რაც ასევე დასავლეთ ევროპისა და რუსული სიმბოლიზმის ძირითადი ტენდენციაცაა.

1918 წელს „ცისფერყანწელები“ ქუთაისიდან თბილისში გამოვიდნენ. ათი წლის განმავლობაში ქართული პოეზია მათ ნატიფ და მძაფრი გრძნობებით გაძლიერებულ მხრებზე იდგა. ისინი გამოსცემდნენ გაზეთებსა და ჟურნალებს: „ცისფერი ყანწები“ – რედაქტორი პაოლო იაშვილი და „მეოცნებე ნიამორები“ – რედაქტორი ვალერიან გაფრინდაშვილი (1919-1924). გაზეთი „ბახტრიონი“ – რედაქტორი გოგლა ლეონიძე (1922-1923), გამოდიოდა გაზეთი „რუბიკონი“ (1923). სანდრო ცირეკიძემ შექმნა გამომცემლობა „კირჩხიბი“ და ჟურნალი „შვილდოსანი“. „ცისფერყანწელთა“ სიმბოლისტურმა სკოლამ მოიცვა საქართველოს თავისუფლების წლები, თავის თავში შეითავსა ქართული მოდერნიზმისათვის ნიშნეული სინთეზურობა და სრული განახლებისაკენ სწრაფვა. ამ ორდენის ბედიც სიმბოლური იყო – საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვის და ბოლო გაბრძოლების – 1924 წლის შეთქმულების – შემდეგ ის პრაქტიკულად განადგურდა.

ტიციან ტაბიძე მოგვიანებით დახვრიტეს. პაოლო იაშვილმა 1937 წელს თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. მოდერნისტული სამყაროს კიდეც ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი ვალერიან გაფრინდაშვილი კი 1941 წელს აღესრულა. იგი არ იყო მასის პოეტი. მის პოეტურ ხილვებს, სახეობრივ სისტემას ღრმად შესწავლილი და გააზრებული თეორიული საძირკველი აქვს. იგი პოეტი-ანალიტიკოსია, რაც სრულიად არ აზარალებს მის პოეტურ



წარმოსახვას და აღმაფრენას. ამავე დროს, თეორიული ცოდნა, ახლა ტენდენციათა წვდომის და ქართულ სინამდვილეში როგორც ზოგადსაკაცობრიო ესთეტიკურ მიღწევათა სრულად შემოტანის, ისე ორიგინალური სისტემების აგების უნარი, მას ერთ-ერთ გამორჩეულ სახედ აქცევს არა მარტო მე-20 საუკუნის, არამედ ზოგადად ქართული ლიტერატურის ერთიან ნაკადში. ვალერიან გაფრინდაშვილმა, როგორც თეორეტიკოსმა, მართლაც დიდი როლი შეასრულა ქართული სიმბოლიზმის განვითარებაში. საგულისხმოა, რომ იგი აზროვნების მონოლითურობით გამოირჩევა. ის დებულებები, რომლებსაც შეიცავს მისი წერილები და ესეები, აისახება პოეზიაში, მხატვრულ სტრუქტურებში და მთლიანობაში შემოქმედებითი ჰარმონიის განცდას აღძრავს. იგი, „შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში სიმბოლიზმის ერთი ყველაზე ორთოდოქსული წარმომადგენელი იყო“ (ციცკარიძე 1994: 381).

ვალერიან გაფრინდაშვილის თეორიული ნააზრვეი სრულად ეხმიანება მისივე პოეტურ სახეობრივ სისტემას. მისი ესეები: „სტეფანე მაღარმე“, „სონეტის პრობლემა“, „შენიშვნები ლირიკაზე“, „რითმა და ასონანსი“, „ბოგემა“, „სახელების მაგია“, „ახალი მითოლოგია“, „ლირიკის ელიზიუმი“, „არტურ რემბო“, „ტრისტან კორბიერ“ და სხვ. წარმოაჩენენ ქართული სიმბოლიზმის თეორიის საფუძვლებს, შენაკადებს, მისი თვითმყოფადი სახის გამაპირობებელ დებულებებს და ქმნიან სრულ სურათს.

ვალერიან გაფრინდაშვილი დაიბადა ძვ. სტილით 1888 წლის 21 დეკემბერს (ახალი სტილით 1889 წლის 2 იანვარს), ქალაქ ქუთაისში, მასწავლებლის ოჯახში. დაამთავრა ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია, 1914 წელს კი – მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი. ლექსების წერა სტუდენტობისას დაიწყო, რუსულად, თავდაპირველად უპირატესად ქართულ პოეზიას თარგმნიდა. პირველი ლექსი ქართულ ენაზე გამოაქვეყნა 1915 წელს, გაზეთ „მეგობარში“. ქართულ ენაზე ლექსების ინტენსიურად წერას 1916 წლიდან იწყებს. მისი პირველი წიგნი „დაისები“ 1919 წელს გამოვიდა. ამ დროისათვის ის უკვე „ციცფერყანწელთა“ ორდენის მესაძირკვე და სულისჩამდგმელია. ეს კრებული 4 ძირითადი ციკლისაგან შედგება: „დაისები“, „ორეულები“, „ოფელიები“, „ამარსიფალი“. კრებულის ასეთი თემატური დაყო-

ფა კიდევ უფრო ნათელს ხდის ავტორის პოეტურ კრედოს. ეს ნიგნი მისი ყველაზე ტიპური სიმბოლისტური კრებულია, მასში ქართული სიმბოლიზმის ყველა დამახასიათებელი ნიშანია ასახული. ზოგადად, ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში სრულად გამოვლინდა ქართული სიმბოლიზმის იდეურ-თემატური მოტივები და მხატვრული სტრუქტურები. 1918 წლიდან პოეტი თბილისში ცხოვრობდა. 1919-1924 წლებში რედაქტორობდა ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებს“. აღსანიშნავია ვალერიან გაფრინდაშვილის, როგორც მთარგმნელის დამსახურება: მან თარგმნა ეჟენ პოტიეს, გოეთეს, ჰაინრიხ ჰაინეს, ვიქტორ ჰიუგოს, ედგარ ალან პოს, პუშკინის, ლერმონტოვის, ბლოკის, მაიაკოვსკის ნაწარმოებები, ასევე რუსულად თარგმნა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია. 1923 წელს ეს თარგმანები ცალკე წიგნად გამოიცა. წლების მანძილზე ვალერიან გაფრინდაშვილი საქართველოს მწერალთა კავშირის მთარგმნელობითი სექციის თავმჯდომარე იყო და გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილებას ხელმძღვანელობდა.

პოეტის მხატვრულ სამყაროს თავისი კვალი დაამჩნია 20-იანმა წლებმა, მისი ხედვის რაკურსი შეიცვალა. ამგვარი გარდაქმნა, სხვა „ცისფერყანწელთა“ მსგავსად, ახალმა პოლიტიკურმა ვითარებამ და გარკვეულმა გარე ზეგავლენამ გამოიწვია, თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ვალერიან გაფრინდაშვილი, როგორც თეორეტიკოსი და ანალიტიკოსი, სავარაუდოდ, მუდმივად ძიების პროცესში იქნებოდა დრამატული ეპოქალური ცვლილებების მიუხედავად, თუმცა ის პოეტური სამყარო, რომელიც იქმნება 20-იანი წლების შემდგომ, აშკარად თავისუფალი შთაგონების შეზღუდვისა და ძალდატანების შედეგია. ვიოლეტა ცისკარიძე აღნიშნავს, რომ „მიუხედავად ასეთი ორთოდოქსული იდეებისა, უნდა ითქვას, რომ ყველაზე თანმიმდევრულად და უკომპრომისოდ სწორედ ის დაადგა რეალისტური მწერლობის გზას, მაშინ, როდესაც სხვა „ცისფერყანწელთა“ პოეზიაში თვით 30-იან წლებშიაც შეინიშნება სიმბოლისტური ექსცესები, ძირითადად პოეტური სახეების სფეროში. „ვალ. გაფრინდაშვილი ძალიან ადვილად გათავისუფლდა... ადრეული ზმანებებისგან. უნდა ვიფიქროთ, რომ სიმბოლისტური სახეები ვალ. გაფრინდაშვილისთვის სიღრმისეული პოეტური ხედვა კი არ იყო, არამედ თეორიულად მიღებული

ფაქტი, ერთგვარი „პოეტური პოზა“, რომლის გამოცვლა არც თუ ძნელი გამოდგა“ (ცისკარიძე 1984: 382).

დღესდღეობით, ალბათ, უკვე არ იქნება სწორი ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტურ სამყაროში მხოლოდ პოზა დავინახოთ ან მის სიღრმისეულობაში შევიტანოთ ეჭვი. ამის საშუალებას თავად მისი სიმბოლისტური პოეზიის სახეობრივ-ემოციური სიმდიდრე, მრავალფეროვნება, მისი მხატვრული ღირებულება არ გვაძლევს. ხოლო ცვლილება, რომელიც 20-იანი წლების შემდგომ მის შიდა პოეტურ ქვეყანაში მოხდა, მთლიანად უკავშირდება გარშემო განფენილი რეალობის ტრაგიკულ ცვლას, ორმაგი სტანდარტების გაბატონებას. რაც შეეხება სიმბოლიზიმის თეორიულ საფუძველს, მართლაც, ვალერიან გაფრინდაშვილი არა მარტო თავის სახეობრივ სისტემას აფუძნებს გარკვეულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მოდელებზე, არამედ საერთოდ ქმნის თეორიულ საყრდენს ქართული სიმბოლიზიმისა და მთლიანად მოდერნიზმისთვისაც. თეორიული ნააზრევის სიმდიდრე და მისი პოეტურ სტრუქტურებში არეკვლის მაღალი ხარისხი არ უნდა გახდეს ლექსის „მოფიქრებულობის“, მხოლოდ გონიერ სქემაზე აგების ბრალდების საფუძველი. ამ აზრს პოეტის ლექსების ექსპრესიულობა და ხალასი ემოციაც ეწინააღმდეგება. თუმცა ისიც გასათვალისწინებელია, რომ პოზას, უფრო სწორად, პოეტურ პოზას ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის ფუნდამენტური მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს პოეტური პოზა კი სიმბოლისტებისათვის უმნიშვნელოვანეს ნიღბის მოდელს უფრო უკავშირდება. პოეტური პოზა ბოჰემის, დენდიზმის, „მეორე მეს“, საბოლოოდ კი ყველა სახეობრივი ძიების შემაჯამებელი შედეგი ხდება. ვალერიან გაფრინდაშვილის აზრით, პოეტისთვის აუცილებელი იყო პოზა, როგორც მისი შემოქმედების ფორმა. სწორედ პოზა წარმოადგენდა პოეტური ნიჭის უტყუარ მაჩვენებელს და ეს საკუთარი პოზის ძიება უთანაბრდებოდა პოეტური, გამომსახველობითი საშუალებების ძიებას, ანუ აზრი და ემოცია ერწყმოდა ფორმას. პოეტური პოზა თავს იჩენდა და ამ დებულების თანახმად, თავი უნდა ეჩინა კიდევ ყველაფერში: ჩაცმულობაში, ქცევაში. ვისაც პოეტური პოზა არ გააჩნდა, მას არ შეეძლო ჰქონოდა სინამდვილისადმი პოეტური დამოკიდებულება. „მათთვის ლირიკა იყო ავტოპორტრეტი, მაგრამ არა ფოტოგრაფული, რადგან ფო-

ტოგრაფია გულისხმობს გამეორებას, ავტოპორტრეტი კი პოზას“ (ჯალიაშვილი 2009: 307). ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის თანამედროვე ხელოვნების სიმბოლო იყო ვან გოგი, რომელმაც ყური მოიჭრა და შემდეგ დახატა ავტოპორტრეტი. პოზა უნდა ყოფილიყო განსაკუთრებული, მხოლოდ მოცემული შემოქმედის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი. ეს იყო მთავარი „ცისფერყანწელთათვის“, რომელთა რწმენით, ხელოვნება არ უნდა დამორჩილებოდა სინამდვილის კანონებს, პოეტის ინდივიდუალობა კი მის პოზაში აისახებოდა. თუმცა ამ პოზისთვის მხოლოდ გარე მნიშვნელობის მინიჭება, ალბათ, სწორი არ იქნება. ის ბევრად უფრო ღრმა, შესაძლოა, არაცნობიერ შრეებსაც ემყარება და შედეგია არა მხოლოდ სხვადასხვა დონეზე გამოვლენილი ფორმის მიგნების მძაფრი სურვილისა.

თანამედროვეობის პოზიციიდან უკვე შესაძლებელი გახდა „ცისფერყანწელთა“ ვექტორების ცვლილების მიზეზების გააზრება. მათი ტრაგიკული ბედი ნათლად გვიჩვენებს, თუ რა პროცესები განვითარდა ზოგადად იმდროინდელ საქართველოსა და ქართულ მწერლობაში, როგორ ამოიძირკვა მთელი პლასტიკური სალიტერატურო სივრცისა. ფაქტია, რომ ვალერიან გაფრინდაშვილი საბჭოთა პერიოდში ინტენსიურად თანამშრომლობდა თითქმის ყველა ყურნალ-გაზეთთან („დროშა“, „მნათობი“, „ლიტერატურული საქართველო“ და სხვ.). „ზარია ვოსტოკას“ განყოფილების ხელმძღვანელიც იყო, მწერალთა კავშირის აქტიური წევრიც და წერდა ისეთ ლექსებს, რომლებიც რეჟიმს დააშოშმინებდა, მოეწონებოდა...

ვალერიან გაფრინდაშვილი გარდაიცვალა 1941 წლის 31 იანვარს თბილისში. დაკრძალულია მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა დიდუბის პანთეონში

ნათელია, რომ იმ დროისთვის, როცა ვალერიან გაფრინდაშვილი გამოჩნდა ასპარეზზე, ქართული სალიტერატურო პროცესში სიმბოლიზმის შემოსვლა გარდაუვალი და აუცილებელი იყო, რადგან ერთად მოიყარა თავი რამდენიმე წინაპირობამ:

– გარესამყაროს რეალობა – პოლიტიკური, საზოგადოებრივი ცხოვრების სირთულე, რომელიც უშუალოდ ასახვის, აღწერის, ანალიზის ან მათგან აღძრული შთაბეჭდილებებისა და განცდების გამომხატვის კარდინალურად ახალ ხერხებს მოითხოვს;

– ქართული აზროვნებისათვის ორგანულ ევროპულ სივრცეში მომხდარი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ცვლილებები, რომლებიც ლოგიკურად უნდა არეკლილიყო მონათესავე ქართულ სულიერ სინამდვილეშიც;

– ერთიან მსოფლიო კულტურაში საკუთარი ადგილისა და როლის მოპოვების გამძაფრებული სურვილი;

– შესაბამისი ინტელექტუალურ-შემოქმედებითი ძალებისა და თეორიული საფუძვლის არსებობა.

ამ პირობების თანხვედრამ აღძრა ინტენცია, რომელმაც მთელი მხატვრული დროისა და სივრცის მოდერნიზაციის სახე მიიღო და უამრავი სიახლე, ახალი ტიპის ნარატივები, დრო-სივრცული მოდელები, ფილოსოფიურ მატრიცებზე აგებული სახეობრივი სტრუქტურები, თემები და ხასიათები შემოიტანა და გარკვეულწილად, თავსებურად განავითარა და გამოსახა. მოდერნისტული მხატვრული სამყარო ესთეტის თვალითაა დანახული და მასში ყველა მოვლენა, ყველაზე მძიმე და ტკივილიანიც კი, ესთეტიზებულია. აქედან იღებს საფუძველს „ციხფერყანწელთა“ პოეტური ხილვები, სიმახინჯის ესთეტიზება თუ დენდიზმი.

სიმბოლისტური აზროვნება ნანარმოების მხატვრულ დროსა და სივრცეს ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე ათავსებს. ამ შემთხვევაში პლატონისეული მიღმურის ანარეკლები და ახალი იდეალიზმი თავისებურად ერწყმის ერთმანეთს. წინა პლანზე იწევს ნიღბის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ფუნქცია, სიკვდილის და სიმახინჯის ესთეტიკა, განსაკუთრებულადაა მასში წარმოჩენილი მითის, არქეტიპის ფუნქციაც. ქართული სიმბოლიზმის თეორიული საფუძვლების გააზრების თვალსაზრისით ძალზე საგულისხმოა ვალერიან გაფრინდაშვილის ესეი „Terror antiquus“ („მოცნებე ნიამორები“, 1921, №5), რომელშიც სიმბოლისტური მხატვრული აზროვნების უმთავრესი საყრდენი ორიენტირებია მოცემული: სიმახინჯის და მშვენიერების გააზრება („ის, რაც ცხოვრებაში ლამაზია, ხშირად პოეზიაში მახინჯია და რაც სინამდვილეში მახინჯია, ხელოვნებაში მშვენიერია“); მიღმურთან დამოკიდებულება, როცა ხელოვნების დანიშნულება და არსი ირაციონალურსა და მიღმურში, საგნის ფარულ შინაარსში წვდომად წარმოსდგება; ამ დროს იძენს თავის ფუნქციას ნიღბიც („ჩვენ არ გვინდა ის, რაც პირდაპირი სახით გვევლინება . ჩვენ გვინდა ნიღა-

ბი. ყველაზე საშინელი და ირონიული ნილაბი მშვენიერისა არის სიმახინჯე“). საბოლოოდ ფორმდება მოდერნიზმის უმთავრესი პოსტულატი – ზმანებისა და ცხადის, მიღმურსა და რეალურს შორის დამოკიდებულების თვითმყოფადი სახე (რეალურ მახინჯ ფორმაში „იტანჯება მშვენიერი სული, რომელიც უნდა გათავისუფლდეს ხელოვნების ჯადოქრობით. ჩვენი ცხოვრება მახინჯი ანარეკლია იდეალური სამყაროსი, რომელსაც პლატონი ჩვენს პირველყოფილ სამშობლოს უწოდებს“). ვალერიან გაფრინდაშვილი მახინჯს ვაჟურ სანყისად აღიქვამდა, ხოლო ლამაზს – ქალურად. მისი აზრით, პუშკინის „ლხინი ჟამიანობის დროს“, ტიუტჩევის მალარია, ედგარ პოს მოთხრობები, ბოდლერის ყვავილები, გოიას ნახატები სიმახინჯის გაარჯვებაა ხელოვნებაში. მახინჯს, როგორც უცნაურის წყურვილს, მისკენ სწრაფვას პოეტი სინამდვილესა და საიქიოს შორის ხიდად მიიჩნევდა.

სიკვდილი და მისტიკა მთლიანად მსჭვალავდა „ცისფერყან-ნელთა“ ორდენის პოეზიას. სიმბოლისტთა ხელოვნებაში ტანჯვამ და სიკვდილმა ესთეტიკური მნიშვნელობა შეიძინა. სიკვდილს ჰიმნებს უძღვნიდა ბოდლერი, სიკვდილს უმღეროდა ვერლენი. მათი მხატვრული ნააზრევი ეყრდნობა დებულებას, რომ არსებობა ადამიანის გაუცნობიერებელი შინაგანი ყოფიერებაა, ხოლო ხილული გარესამყარო არ არის ნამდვილი ეგზისტენცია. იგი ანარეკლია, ნაკლული და მახინჯი. ეგზისტენცია, როგორც შესაძლებლობა თვით ადამიანის მიერ განისაზღვრება, უპირველესად, მისი სურვილით და ფესვები რალაც ამოუცნობ, იდუმალ ტრანსცედენციაში აქვს. ეგზისტენცია გამოსჭვივის კრიტიკულ მომენტებში: ატარაქსია, გმირული საქციელი, სიკვდილი. ეგზისტენციალისტიკისთვის ეს კატეგორია ირაციონალიზმისა და ზნეობრივი რელატივიზმის საფუძველი ხდება. სიკვდილში გამოსჭვივის ის ეგზისტენცია, რომელიც ჭეშმარიტი ყოფიერებაა. ამიტომ სიმბოლისტებისათვის სიკვდილი ხდება ესთეტიკური ფენომენი და მის აპოლოგეტებადაც წარმოსდგებიან. სიკვდილის აპოლოგია თავის თავში უპირატესად მანც სიმახინჯის კულტს მოიცავს. ოღონდ ეს სიმახინჯეც სილამაზედ გაიაზრება. ვალერიან გაფრინდაშვილის ესეი “Terror antiquus” ფაქტობრივად სიმახინჯის სილამაზეზე მიუთითებს, როცა ნამდვილ სილამაზეს მახინჯის მიღმა ხედავს, ხოლო სწრაფვა ჭეშმარიტი მშვენიერებისაკენ

მასთანაც და ზოგადად მოდერნისტებთან, მიღმურისკენ, იდეების სამყაროსკენ სწრაფვაა, რომლისკენ მიმავალი გზა სიკვდილზე გადის. ირაციონალური სამყაროს მიღწევა სიგიჟით, სიკვდილით (ნებაყოფილობითია იგი თუ ბუნებრივი) შეიძლება და აქედან მოდის სიკვდილის ესთეტიზებაც და სიგიჟისა და თვითმკვლევლობის აპოლოგიაც, რომელიც კარგად გამოჩნდა ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტურ სვრცეშიც – პოეტურ ციკლში „ოფელიები“. მისი პოეზიის „მშვენიერი ქალბატონი“ ამ საფუძველზე გაშლილი ნატიფი, სევდიანი და შხამიანი პოეტური ყვავილია. ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პოსტულატებმა ხორცი პოეტურ სახეში შეისხეს:

ის სასტიკ ზამთარს ოფელიას ვერ შეავედრებს,  
თოვლი და ქაფი, დაისები და ბროლფიქალი.  
უჭირავს ნახად ოფელია ნერონის მკლავებს,  
თოვლი სახეზე და ხელებზე მათ ეწვეთება.

სიკვდილის ესთეტიზება მოდერნისტული ხელოვნების, შეიძლება ითქვას, ერთი უმთავრესი ნიშანათაგანია. ის თავისი სიმბოლური სახეებით, ჟღერადობითა და ფერთა გამით წარმოდგება. შავი და თეთრი, გედი, როგორც სიკვდილი და შავი კოცონი, ვნებიანი ხველა – სიკვდილის მელოდია, „მშვენიერი ჭლექის ასული“ და „ბნელი ვაჟები“, მზის აგონია ზეცაზე – დაისის სრულქმნილ ხატს ქმნის, თავისი განწყობით, ემოციით და სიკვდილის არსის წვდომით. დაისის სიმბოლური სახე პოეტისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია:

კეკლუცთა ჯარი თეთრ გედებზე მიცურავს ნელა,  
შავ ნირვანაში დაალურობს დღე ფერნასული,  
– ის ჭკნება, როგორც მშვენიერი ჭლექის ასული,  
ტიტველ მხედართა მკრთალ ეთერში გაისმის ხველა.

სრულდება ცაზე მზის ბრწყინვალე ყრუ აგონია,  
მისცურვენ ბაღთა და იდუმალ სოფელთა შორის....  
კოშკების ჩრდილში ის სიმღერა გაიმეორეს,  
გვიანი ხველა ლანდებისთვის გასაგონია.  
და ვენერები მიაღწევენ ოდესმე ნაპირს....

(თეთრ გედებს ფარავს ბნელი ღამე გვირგვინოსანი).  
ღამის ვაჟები იქ ელიან ქალს რაგინდრაფერს,  
რომ დაატყვევონ და დაანთონ შავი კოცონი,  
და მცურავ გედებს – ბნელ ვაჟებთან შესახვედრები,  
ვნებიან ხველით აჩქარებენ ნაზი მხედრები.

აშკარაა, რომ სიკვდილის სურნელი, არა ისეთი, როგორც ზოგადად ადამიანის ცნობიერებაშია შემონახული – მძიმე, შემზარავი, არამედ გაზაფხულის სურნელის მსგავსი, განსაკუთრებულ სახეს სძენს ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიას. მართალია, სიკვდილი ფილოსოფიური თვალსაზრისით მისთვის გზაა, ხიდია, ამიტომ ვერც იქნება შემადრწუნებელი, პირიქით, ესწრფვის კიდევ მას, მაგრამ, ამავე დროს, თავისებური სევდა და მაინც სდევს, ალბათ, იმ მტკივნეული გამოუვალობის განცდა, რომ ადამიანს არცა აქვს სხვა გზა და ხიდი, რომ მისწვდეს მარადიულს. მშვენიერი გაზაფხულის მიღმა გარდაუვალად დგას სიკვდილი. ეს ორმაგი შეგრძნება კარგად ჩანს ლექსში „პროვინციული გაზაფხული“:

ცვალებადია დრო და ალაგი.  
ახლა მაისმა მოსვლა ინებოს,  
როგორც პოეტი, ელის ქალაქი  
თეთრი ტყემლებით დაგვირგვინებას.  
ო, ყველას ახსოვს ზამთარი დიდი!  
მაგრამ გამოჩნდა ტყის იალქანი.  
ვით აივანი ამაღლდა ხიდი  
და აყვავილდა ძველი ბალკონი.  
აღებენ ფანჯრებს ნაზი ხელები.  
კვალად გაიხსნა ფუტკრების ტურნე.  
კათოლიკური კარაველები  
ცას უგზავნიან სალოცავ სურნელს.  
რუხ მდინარეზე სოველი ტივი  
და სააღდგომო რეკვა ზარების.  
სადღაც იკერავს გამხდარი ქვრივი  
კაბას ტრაურულს და უღარიბესს.



ცაზე ჰკიდია მზე-მაღალური,  
აპრილი აკრავს მწვანე აფიშებს,  
ვით ბალდახინის თეთრი მსახური  
სასაფლაოსკენ ის მიაბიჯებს.  
სადაც მოელის ლეში უძრავი  
გაზაფხულს, როგორც თავის მესსიას  
და იზრაილი შეუმუსრავი  
კიდევ მოითხოვს შავ პროცესიას.

(„პროვინციული გაზაფხული“)

სიკვდილი და „მეორე მე“, ანუ ორეული მოდერნისტულ ხელოვნებაში ერთმანეთს მტკიცედ უკავშირდება. ამ შემთხვევაში სარკე, როგორც მისტიკური სახე, თავის ფუნქციას იძენს და სიკვდილის მსგავსად, მიღმა სამყაროს შეცნობის პირობებსაც ქმნის და საკუთარი ნამდვილი „მეს“ დანახვისასაც. აქედან ჩანს, რომ მიღმა, ზმანებისმიერში სიმბოლისტი პოეტი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ ჭეშმარიტ „მეს“ ეძებს. ეს მოვლენა კარგად გამოჩნდა ლექსებში „მე – სარკეში“ და „დუელი ორეულთან“

შემომთავაზა ორეულმა სამართებელი:  
ერთად ვიპარსავთ – ის ბროლში და მე სიცხადეში  
და თუ დაიჭრა სამუდამო ჩემი მხლებელი,  
სწრაფად ჩავყვინთავ სასიკვდილო სარკის ბადეში,  
ის დანით ყელთან მე მიცქერის, ვით თავის მკვლეელი...  
ისევ ერთმანეთს ვუკვირდებით, როგორც ჯაშუშებს.  
ხელის გაქნევას უკანასკნელს იმისგან ველი  
და ჩემს იარებს მოურჩენელს ის დააშუშებს.  
ვართ დანიშნული ერთმანეთთან მისტიურ დალით.  
როგორ რაყიფნი ველოდებით ნუთს შესახვედარს  
ვხვდებით სიზმარში; ის გამიპობს სახეს მათრახით  
და მათრახითვე ვუპასუხებ თანასწორ მხედარს.  
ვხვდებით ერთმანეთს განწირული სარკის მინაში,  
მესმის მუქარა: „შებრალეებას ჩემგან ნუ ელი.  
ის კიდევ ხშირად ამათრთოლებს თავის წინაშე –  
არ ვიცი როდის გათავდება ჩვენი დუელი.

(„დუელი ორეულთან“)

სიმბოლისტური პოეზიისთვის უმნიშვნელოვანესია თავისთავად სახის მისტიკური, მოუხელთებელი მნიშვნელობა. ლექსში „INTERIEUR – მეორე“ ვხედავთ სახეებს, რომელთა მიღმა ამოუცნობი, ზმანებისმიერი რეალობა დგას: „ავადმყოფ მაიმუნთა დაღლილი ჯარი“, ნირვანა, ინფანტა, ობოლი ყანჩა. ეს პოეტური ხილვები თავად პოეზიის მტკიცენულ არსს გამოხატავენ. პოეზია ეხება ხელშეუხებელს და ტკივილია მთლიანად, მათთვისაც, ამ სახეებისთვისაც ტკივილია, რადგან ისინი თავად პოეტმა გამოიხმო სიცოცხლით სატანჯველად. ტექსტი – ახალი რეალობა მთლიანად ტკივილის მომგვრელია, მაგრამ პოეზიის არსიც ესაა – ეთამაშოს იდუმალს, სტანჯოს, იტანჯოს და ოცნებაში ეძიოს ცხადში მიუღწეველი:

შენი ოცნება უღმობელი რად გვამათრახებს,  
და ასე ხშირად რად გვაცეკვებს შენი ქამანჩა?  
ვერ მივაშურეთ საიდუმლო ბინდიან ბალებს,  
ინფანტასავით სადაც დარდობს ობოლი ყანჩა.

.....

რისთვის გვაგიჟებ შენი ცქერით, ვით ორეულებს,  
მაღალ სინაზე რად გვახტუნებ, რად გვაჯამბაზებ?  
ნუგეშს არ გვეტყვი არასოდეს ცრემლმორეულებს,  
ცბიერად ჰხაზავ ჩვენს გარშემო მისტიურ ხაზებს.  
ჩვენ გვებრალები, შენ კი ერთხელ არ შეგვიბრალებ,  
სხივებით მაინც აფერადე ჩვენი ტყვეობა  
ჩვენ უანგარო ხეტიალში დაგვახრჩობს მალე  
ღამის ტორტმანი, თეთრი ჭლექი და უდღეობა.

ინფანტა, მარაო, კოლიბრი, ხნიერი თუთიყუში, ფირუზი, იაგუნდი, ლალი, ლურჯი აივანი, მზე-პაპირუსი და ა. შ. – მოულოდნელი სახეების ერთობლიობით იქმნება ამ სამყაროში ადამიანის მარტოობის განცდა, ფიზიკური და სულიერი ობლობას შეგრძნება. მუხედვად იმისა, რომ ვნება მუდმივად ფეთქავს ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიაში, ასევე მუდმივად იგრძნობა სიყვარულისა და სიმშვიდის მონატრება ზმანებისა და ცხადის ზღვარზე აგებულ ახალი მითების ქვეყანაში. იგი ფერად სახენატეხებში ან თუნდაც იმ ზღვის სახით ვლინდება, რომელსაც „ენატრება იყოს პატარა, ვით უნაზესი ჩიტი კოლიბრი“.

ამ პოეტურ სამყაროში სახე-სიმბოლოები, ძირითადად არა მარტო კონკრეტული პოეტური დრო-სივრცის განწყობის ან სათქმელის გამოსახტავად იქმნება, არც მხოლოდ იდუმალების შეგრძნების შესაქმნელად, მათ აქვთ გარკვეული სისტემატიზების ნიშნები, როცა იკვეთება ერთგვარი მწყობრი სტრუქტურა და ურთიერთგადაჯაჭვული სახეები ქმნიან ახალ რეალობას, არა ჩვეულებრივად სახილველს ან ხელშესახებს, არამედ მიღმურთან მაქსიმალურად მიახლოებულს. ვინაიდან ზმანებათა და სრულქმნილ იდეათა სამყაროსთან მიახლოება, მათი დანახვა და აღწერა ხორციელ მდგომარეობაში, ემპირიულ დროსა და სივრცეში თითქმის შეუძლებელია, სიმბოლისტური პოეზია მაქსიმალურად იყენებს იმას, რისი აღქმაც ამ დროს შეუძლია და ქმნის ახალ პოეტურ მითოლოგიას. მისი მასალა ხდება ეროვნული მხატვრული სივრცე (მხატვრული მემკვიდრეობა, სალიტერატურო ტრადიცია და წინარე შემოქმედებითი გამოცდილება), ასევე საქართველოს ისტორია, მსოფლიო ისტორია, მითოლოგია, ლიტერატურა, ხელოვნება, გამორჩეული პიროვნებანი. მისთვის შთაგონების და სახეთქმნადობის საფუძვლის როლს თამაშობს ყველაფერი, რისი პოეტური ასოცირებაც შესაძლებელია რაიმე აზრთან ან ემოციასთან. ცალკეული დეტალი, შესაძლოა, ზოგადსაკაცობრიო ტკივილად გარდაიქმნეს პოეტის ხელში ან მისი მსოფლმხედველობის, ესთეტიკისა და მთლიანად შემოქმედების არსის გამომხატველის ფუნქცია მიენიჭოს. მაგალითად, ფრანგმა პარნასელებმა აქციეს პოეტის სახელი ლეგენდად, მითად. ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა, რომ „ლეგენდარული სახელები, როგორც ქიმერები, ისე სდარაჯობენ პოეზიას. ისეთი სახელები, როგორცაა ბართლომეს ღამე, საფირონი, პატმოსი, სტრადივარიუსი, კალიოსტრო უფრო აღვიძებენ და ახელებენ პოეზიას, ვიდრე დიდი ურაგანები“. ანალოგიური შეფასებაა გამოთქმული ამ სახელებთან დაკავშირებით თანამედროვე ლიტმცოდნეობაშიც: „ეს სახელები პარალელურ შეფარდებაში შედიან სამყაროს სხვა მატერიალურ თუ სულიერ მოვლენებთან. მათი საშუალებით იქმნება სიმბოლოები და პოეტური წარმოსახვა უფრო მდიდრდება და მრავალფეროვნდება“ (ჯალიაშვილი 2009: 309).

პოეტი ცდილობს დიდი სახელის მაგია და ხელოვნების სწორუპოვარი ნიმუში ხელოვნების მიღმური იდუმალების განცდის

გადმოსაცემად გამოიყენოს. კონკრეტული სახე ან სახელი, ამავე დროს, გარკვეული განზოგადების და ემპირიული დრო-სივრცის კანონების მხატვრულ სიტყვაში დაძლევის ელემენტსაც შეიცავს, როგორც, მაგალითად, ლექსში „მხეცები და ჯიოკონდა ხელოვნების სასახლეში“:

აქ ჯიოკონდა არის მწვერვალი,  
მას უსმენს მხეცთა კრებული დინჯი  
და დიაკვანი გასაკვირველი  
არის და-ვინჩი.  
ეს ლოცვა არის, ალბათ მეშვიდე,  
ეტრფიან მხეცნი დასახულ მიზანს,  
და აზიარებს თავის პეშვიდან,  
მათ მონა-ლიზა.

(„მხეცები და ჯიოკონდა ხელოვნების სასახლეში“)

ლექსში „აშორდია“ კი ნათლად ჩანს ახალი ნიღაბი, რომელიც გენეტიკურად უკავშირდება გამითებული სახეების ზმანებისმიერი ქვეყნის ბინადარს კალიოსტროსაც და საკუთარ, ეროვნულ ფესვსაც. ასე იქმნება ახალი სახე, ახალი „ბინადარი“ ნიღაბთა ქვეყნისა. საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაში კიდევ ერთხელ და შედარებით ნათლად გამოჩნდა ის მოვლენა, რომელიც ხანდახან ზედაპირზე არც ჩანს – ქართველი სიმბოლისტებისათვის ორგანულია ეროვნულის – რა ფორმითაც არ უნდა გამვლინდეს ეს, ერთი სახის თუ მთელი სიუჟეტური პლასტის ან ასოციაციური ჯაჭვის ფორმით – ბუნებრივი შერწყმა ზოგადსაკაცობრიო სახეობრივ სისტემასთან. საფუძველი, სავარაუდოდ, ნიღბის მიღმა არსებული უნივერსალური იდეის საყოველთაობაშია:

კალიოსტროს ლანდს შესთავაზა მან პაემანი.  
წინაპრის ლანდით არის ახლა იგი ბურვილი.  
მეფურ სიუხვით ათავადა ყველა მსურველი.  
თვითონ ფრთიანი, უხილავი, როგორც დემონი.

ბევრ ამაყ სიზმრებს დაანაფა თვალთა თვლემანი.  
ბევრ ოცნებაში ბრწყინვალეების შექმნა ურვილი.  
ხალხის წინაშე ჯადოსნობით კვლავ აღჭურვილი,  
დროს კარჩაკეტილს და შმაგ სივრცეს არ დაემონა.

ასხვანაირებს სილამაზეს, როგორც მგოსანი.  
თვალში მონოკლით ავაზაკობს – ცბიერი მარად  
და ყალბ სიგელებს აქანდაკებს შეუდარებლად.  
ხან მეომარი, ხან მოხელე, ხან ჩოხოსანი,  
ხანდისხან ლორდი – ის იგონებს საოცარ გრიმებს  
და ამ ლექსს, ალბად, ნილაბის ქვეშ ის გაუღიმებს.  
(„აშორდია“)

ზოგადად ქართულ მწერლობაში მითის მხატვრული გააზრება უპირველეს ყოვლისა კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძისა და დემნა შენგელაიას სახელებთან ასოცირდება. მაგრამ მითისქმნადობის საკითხი სრულიად ახალი, განსაკუთრებული თვალთახედვით გააშუქა სწორედ ვალერიან გაფრინდაშვილის ესეიმ „ახალი მითოლოგია“ („მეოცნებე ნიამორები“, 1922, №7). უნდა აღინიშნოს, რომ ვალერიან გაფრინდაშვილის თეორიული ნააზრევი არ შემოიფარგლება მხოლოდ სიმბოლიზმისათვის ფილოსოფიური და სახეობრივი საფუძვლის შექმნით. დიდია მისი, როგორც ლიტერატურათმცოდნის, ღვაწლი. ძალიან მნიშვნელოვანია პოეტის წერილები შოთა რუსთაველზე, დავით გურამიშვილზე, ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. ეს წერილები სიღრმით, გემოვნებითა და მახვილი აზროვნებით გამოირჩევა. საგულისხმოა მისი წვლილი ლექსმცოდნეობის განვითარებაშიც. ჟურნალ „აისში“ (1918, №1) გამოქვეყნებულ წერილში „რითმების ტურნირი“ ვალერიან გაფრინდაშვილმა განსაზღვრა რითმის მნიშვნელობა: „რითმა სიტყვის ორეულია და სტრიქონის ბრწყინვალე მსაჯული, მას შეჰყავს ჩვენებათა ქაოსი სამუდამო ნაპირებში“. მოგვიანებით ჟურნალ „შვილდოსანში“ (1920, №1) დაიბეჭდა წერილი – „რითმა და ასონანსი“, სადაც იგი მოკლედ ახასიათებს ქართული რითმის განვითარების გზას და XX ს. ქართული რითმის თავისებურებად მიიჩნევს ასონანსს – „მოულოდნელსა და უცხო სტუმარს, ავზიანსა და ჩქარს, აპოკალიფსის ჩვენებასავით გაუგებარს“. ავტორი წერილში დიდი სიმაყით აღნიშნავს, რომ ქართულ რითმას აქვს თავისი ისტორია და ხაზს უსვამს, რომ ამ ისტორიას ჰყავდა თავისი მცველები, რომლებმაც ქართულ რითმას რენესანსისაკენ გაუკვალეს გზა: „მას ჰყავდა მცველები და აპოლოგეტები, შოთა, შავთელი, გურამიშვილი, ბესიკი რითმის

დონჟუანები იყვნენ“. ილია ჭავჭავაძესა და ნიკოლოზ ბარათაშვილს კი ვალერიან გაფრინდაშვილი რითმის „დაქვრივებაში“ სდებს ბრალს. „ქართულ რითმას დიდხანს არ ენახა თავი საქორწილო საწოლში“, – ასე გამოხატავს რითმის, მისი აზრით, დაკნინების პროცესს პოეტი და მხოლოდ მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიას მიიჩნევს რითმის რენესანსად, მის მეზარადედ კი – გრიგოლ რობაქიძეს. მისი აზრით, რითმა არის რალაც მისტიური მოვლენა, რომელშიც ჩანს სამყაროს ფარული ჰარმონია. წერილში „რითმის ტურნირი“ რითმათა ჩამოთვლის შემდეგ იგი წერს: „აი, რითმები – პოეტების ახალი პორტრეტები“. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ფრაზაა, საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ რითმას იგი მიჩნევს ინდივიდუალურ მოვლენად, რომელიც არ შეიძლება განმეორდეს, ისევე, როგორც არ შეიძლება სხვადასხვა პოეტის პორტრეტი იყოს ერთნაირი. აქ, შეიძლება, მისი პოეტური პოზის ან ნიღბის ანარეკლიც დავინახოთ, შერწყმული ინდივიდუალიზმთან. როგორც ჩანს, მისთვის რითმაც მიღმური ჭეშმარიტების ძიებისას ინდივიდის მიერ შეცნობილ ჭეშმართებად და ინდივიდუალურ პოეტურ მიგნებად წარმოჩნდა.

ვალერიან გაფრინდაშვილს ალაფრთოვანებდა ასონანსური რითმა. იგი, მისი აზრით, მოიტანა დრომ, რადგანაც ადამიანის ფსიქიკის და ცხოვრების გართულებამ მოითხოვა რალაც ახალი, რაც განასხვავებდა ახალ ქართულ ლექსს ტრადიციულისაგან. „ქართულ პოეზიაში ასონანსი სრულიად შეგნებულად და არა შემთხვევით შემოიტანა პაოლო იაშვილმა. თუმცა რითმის ნახვა შრომის საქმეა, მაგრამ აქ ფანტაზიაც საჭიროა უსათუოდ“... „პოეტი რითმებიდან კოშკს აშენებს“, – წერს ვალერიან გაფრინდაშვილი. ამიტომ სასურველია, რომ ყოველი „კოშკი“ აიგოს ინდივიდუალურად. პატივყარილად მიიჩნევს რითმას, რომელიც ყველას ეკუთვნის. ნორჩი – მორჩილი, არამსანა – ამხანაგი – ასეთ რითმებს ის „ამპუტირებულ რითმებს“ უწოდებს, თუმცა იგი გრძნობს, რომ ეს მხოლოდ პირველი ნაბიჯებია და ქართულ რითმას წინ განვითარების გრძელი გზა უდევს. იმდროინდელი პრესა საკმაოდ საფუძვლიანად და ვრცლად განიხილავდა ქართულ ლექსში მიმდინარე პროცესებს, დიდი ყურადღება ეთმობოდა ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებს. ვერსიფიკაციის საკითხებზე დაწერილ სტატიებში პოეტი თანამედროვე პოეზი-

ის თავისებურებებს ეხებოდა და არა კლასიკური ლექსის პრობლემებს. ამ საკითხებზე უპირატესად თავად პოეტები წერდნენ. ამიტომაცაა, რომ უფრო ნათლადაა დახატული ქართული ლექსის განახლების პროცესი. 10-20-იან წლებში პრესაში ყველაზე მეტი სიმწვავით სწორედ რითმის პრობლემა იდგა და სწორედ ვალერიან გაფრინდაშვილს ეკუთვნის გამორჩეული როლი რითმის როგორც თეორიული შესწავლის, ისე შემდგომში უკვე თეორიულ საფუძველზე პრაქტიკული ძიებების დაყრდნობის თვალსაზრისით მან თავის ესეებში ქართული რითმის სახეცვლილების საკითხი ღრმად განიხილა. ამის ნათელი დასტურია წერილი – „რითმა 1922 წელში“. რითმის საკითხმა იგი წერილებში თავი იჩინა სონეტთან დაკავშირებითაც. წერილში „სონეტის პრობლემა“ ვალერიან გაფრინდაშვილი აღნიშნავს: „ამ სტრიქონების ავტორმა დაწერა ყრუ სონეტი, რომელშიდაც წინ აღუდგა ხმოვანების კანონს და რიტმულ, მაგრამ ურითმო 14 სტრიქონში სონეტი დააყრუა“. მოგვიანებით კი წერს, რომ შეუძლებელია აქ ფორმის პრიმატის დაგმობა და უარყოფა. „ქართველ პოეტებს სწამთ სონეტი, როგორც უნივერსალური ფორმა შემოქმედებისა“.

ვალერიან გაფრინდაშვილის წერილებს, რომლებიც ქართულ რითმას ეხება, არ ჰქონიათ მეცნიერული სიზუსტის პრეტენზია. მაგრამ ამ წერილებმა თავიანთი წვლილი შეიტანეს ქართული ლექსის შესწავლის საქმეში. ისევ და ისევ, ამ შემთხვევაშიც, საგულისხმოა ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის სრულიად ნიშანდობლივი მოვლენა: მისთვის თეორია და პრაქტიკა არამარტო განუყოფელია, რაც თავისთავად არც თუ ისე იშვიათია, არამედ ლექსის შინაგანი მთლიანობა, რომელშიც ზღვარი ჩანაფიქრსა და ხორცშესხმის საშუალებებს შორის იშლება და წარმოსდგება როგორც წარმოსახვის თამაშის ბუნებრივი შედეგი. ამის ნიმუშია, თუნდაც მისი ყრუ სონეტია:

მინდა მოგმართო ყრუ სონეტით, უხმო სონეტით...  
(გოტიეს ლანდო, მაპატიე ეგ სითამამე!)  
სნეულ საღამოს ვაცილებდი ღამის წყვდიადში,  
როცა შენ გნახე, სანანებელ ბინდის ქალწულო.  
შენი თვალების შეაჩერე ლურჯი ისრები.  
გვიანი კოცნით ვეამბორე შენს რუხ ხელთათმანს.

და როცა გავჩნდით საქორწილოთ მორთულ კაფეში,  
სარკის პირდაპირ ჩვენ დავსხედით დადუმებულნი.  
ჩვენი ლანდები მიგვინევდნენ საიქიოსკენ,  
და ვერ ვბედავდით სიცოცხლისთვის გვეთქვა უარი,  
რომ შეყვარებულთ დაგვენერა ჯვარი სიკვდილზე.  
შემდეგ დავშორდით სამუდამოდ. ვზივარ კაფეში.  
კაფეს სარკიდან გამოვიხმე შენი აჩრდილი,  
და მას მივმართე ყრუ სონეტით, უხმო სონეტით.  
(„ყრუ სონეტი“)

ვალერიან გაფრინდაშვილისთვის სონეტის ფორმა ორგანული და მნიშვნელოვანი იყო. „არც ერთ პოეზიაში არ არის იმდენი მრავალსახეობა სონეტისა, როგორც ჩვენს პოეზიაში... მოკლე მიმოხილვაც საკმაოა, რომ დავრწმუნდეთ, როგორი ყურადღებით ეკიდება ქართული პოეზია სონეტს. ჩვენ, ქართველები, ელლინების, რომაელების და ფრანგების მემკვიდრეები ვართ ფორმის სიყვარულში. ჩვენი ბუნება იმდენად მჭერმეტყველია, რომ შეუძლებელია აქ ფორმის პრიმატის დაგმობა და უარყოფა. ქართველ პოეტებს სწამთ სონეტი, როგორც უნივერსალური ფორმა შემოქმედებისა. სონეტი, ამნაირად გაგებული, უახლოვდება სიმბოლოს და მის მაგივრობას ასრულებს” – წერდა იგი და მართლაც სონეტის დიდოსტატად რჩება ქართულ პოეზიაში თავადაც.

განსაკუთრებულია ვალერიან გაფრინდაშვილის ტრიოლეტებიც. ლექსის ყველა მყარ ფორმათა შორის ტრიოლეტი ყველაზე უფრო შეზღუდულია. ტრიოლეტი გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების ფრანგულ პოეზიაში. საქართველოში ის XX საუკუნის 10-იან წლებში დაამკვიდრეს ვალერიან გაფრინდაშვილმა, პაოლო იაშვილმა, იოსებ გრიშაშვილმა და ალექსანდრე აბაშელმა. ვალერიან გაფრინდაშვილის ტრიოლეტები („მაისის ტრიოლეტები“, „სატურნირო ტრიოლეტები“, „ტრიოლეტები“), განსაკუთრებით კი „სანტიმენტალური ტრიოლეტი“ გარკვეულ ნიშას ქმნის ქართულ პოეზიაში თავისი სახეობრივი სისტემით:

ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბედურა,  
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი,  
შენ სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა.  
ვარ მონყენილი ვით ზამთარში ნაზი ბელურა.



მე განშორების ცივი თოვლი დიდხანს მეხურა.  
ვტიროდი ხარბათ – მარტოობით ნაალერსალი.  
ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,  
ვით შემოდგომს ღამეებში თეთრი ვერსალი.  
(„სანტიმენტალური ტრიოლეტი“)

სევდა, მოწყენილობა, „ვით ზამთარში ნაზი ბელურა“ და „ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი“ კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს გარკვეული სახისა თუ ფერის სიმბოლური მნიშვნელობის მიღმა დაფარული ემოციის სრულად გადმოცემისა და მისი ოსტატურად, ზუსტად გამოყენების უნარს. ზოგადად, ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზია ზომიერად ფერწერულია, ძირითადად საგნებიან აღძრული ასოციაციური ფერია წამოწეული ნინა პლანზე. ამ ფონზე განსაკუთრებულად იკვეთება თეთრი ფერის (რომელიც თავისთავად არცაა ფერი, არამედ სინათლეა) პოეტური მნიშვნელობა. თეთრის, როგორც პოეტური სახის განმარტებას იგი თავადვე გვანვდის: „თვით მალარმეს პორტრეტი, მისი დათოვლილი სახე იძლევა სითეთრის შთაბეჭდილებას... ეს არის სითეთრე ზამთრის, სარკისა და ქანდაკების. ეს სითეთრე არის სიმბოლო უმაღლესი სულიერი ძლიერებისა. ეს სითეთრე არის ნირვანა, რომელშიც პოეტმა უნდა განაცალკევოს თავისი სული. აქ სითეთრე მხოლოდ სარკეა რჩეული უკვდავების“. ნერილში „სტეფან მალარმე“ – თეთრი „უღმობელთანაა“ გაიგივებული, სითეთრე აქ ასოცირდება ზამთართან. ზამთარი კი, თავის მხრივ – სიცოცხესთან და სიმკაცრესთან. ლექსში „მისტიური მარულა“ თეთრი სიგიჟე თეთრ მათრახს გადაჰკრავს რაშებს – სიცოცხლეს. სიგიჟის აპოგეა თეთრს დაუკავშირდა და სიცოცხლის წარმმართველად წარმოსდგა:

და თავის საზღვრებს ასკდებიან რაშნი მკერდებით,  
სპეტაკ სიკვდილის და სიცოცხლის უცხო მარულა: –  
თეთრი სიგიჟე თეთრ მათრახით უთრთოლებს რაშებს...  
(„მისტიური მარულა“)

მისი პოეზიისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი სიკვდილის პარადიგმაც თეთრ რაშს უკავშირდება: „და მე მხედარი გაყინული თეთრ ცხენზე ვკვდები“. ამავე დროს, პოეტი თეთრ ფერს, როგორც

ქალის მშვენიერების, ისე რწმენის, იმედის გამოსახატად იყენებს. ვალერიან გაფრინდაშვილისთვის ოცნება ერთმნიშვნელოვნად თეთრია, მაგრამ როგორც გალაკტიონთან, მასთანაც „თეთრი“ ასოცირდება თოვლთან და სიცივესთან. თუმცა რადგან თეთრი სულს, სულიერ პროცესს უკავშირდება, შესაბამისად, იმას, რაც ხელშეუხებელია, არამინიერი – სიხარულიც მოაქვს, როგორც თეთრ ვარსკვლავს: „თეთრი ვარსკვლავი, ოფელია და სიხარული“. თეთრი ფერი წარმოსდგება მისტიკურ ფერად, რომელიც გარემომცველი ხორციელი სამყაროდან თავის დაღწევის საშუალება ხდება.

ასევე საყურადღებოა შავის (სიბნელის) სიმბოლური დატვირთვა. დაისი პოეტისათვის უმნიშვნელოვანესი და ორგანული სიმბოლური სახეა, იგი მზის ჩასვლას და სინათლის დასასრულს უკავშირდება და მის სულიერ განწყობას ყველაზე ზუსტად გამოხატავს. ამ დროს შავი ტრადიციულად და ერთმნიშვნელოვნად მწუხარების, სევდის მნიშვნელობას იძენს. რაც შეეხება წითელს, არსებობს მისი ორგვარი გაგება – ერთ შემთხვევაში სიკვდილის სიმბოლოდ წარმოსდგება, სხვაგან კი ვნების ან შვილიერებისა. ვალერიან გაფრინდაშვილთან წითელი ფერი მისტიკური დაისის ცეცხლთან არის დაკავშირებული („ბროლთა ზმანება დაისების ცეცხლში ტარდება“) და, ამავე დროს, რეალურ საქართველოში მომხდარი მოვლენების დაშიფვრის საშუალებაც ხდება.

ღამის ხომალდი ეწვია ნაპირს,  
სისხლში ამოსვრილ გიშრისფერ დროშით,  
ელოდა ყველა მისგან დანაპირს,  
ეს იყო ტანჯულ საქართველოში.  
(„სიზმარი“)

წითლის ასეთი სიმბოლური დატვირთვა არა მარტო პოეზიაში, მოდერნისტულ პროზაშიც გვხვდება. პოეტისთვის წითელი ასევე აღსასრულის, ყველაფრის შთანთქმის სიმბოლოა და არა ქმნადობის. იგი ცეცხლს უკავშირდება და ყველაფერს გაანადგურებს. თუ სარკეს, ამ მისტიურ საგანს, რომელიც ერთგვარი კარიბჭეა მიღმურისაკენ, ცეცხლი მოედო და იაგუნდისფრად(წითლად) აელვარდა, იმედი ქრება, რადგან მას ლალის (წითელი) ნურბელები გამოსწოვენ.

ახლოა ცეცხლი, რომ გვაბრმავეს იაგუნდებით  
ყოველი მხრიდან სარკეები ისვრიან ალებს,  
გადაქცეულან ჩირალდნებად ორეულები,  
ცეცხლის კოშკები, მტილნარები და ხვეულები.  
აი, სიგიჟეც თავის სასროლს ააფრიალებს.  
ლალის ნურბელნი ეხვევიან აჩრდილებს ჭარბათ.  
(„ცეცხლიან სარკეებში“)

პოეტისათვის ასევე სიმბოლური დატვირთვის მქონეა ლურჯი ფერიც, როგორც იდეალურის გამომხატველი, მას ამავე დროს ტკივილის განცდაც სდევს თან ლექსში „სალამოს მასკები“:

ლურჯი სალამო აქანდაკდა ნაზ სახრჩობელად...  
დავეკიდები და თანდათან გამგუდავს ღამე...  
კვლავ ოფელიას დავისახავ სათუთ დობილად!  
უარს ნუ მეტყვი, საყვარელო, ჩემთან ენამე.  
(„სალამოს მასკები“)

განსაკუთრებულია ვალერიან გაფრინდაშვილის მიერ შექმნილი ქალის სახე და სტრიქონებში გაცოცხლებული სიყვარულის განცდა. როგორც ყველაფერი ამქვეყნიური, მინაზე სიყვარულიც სიმახინჯეს უკავშირდება, როგორც მინიერი ვნება, მაგრამ, ამავე დროს, რადგან პოეტს შეუძლია ნაწილობრივ მაინც მისწვდეს მიღმურის სხვადასხვა სუფთა იდეას და მათ შორის სიყვარულისასაც, ეს გრძნობაც სცილდება მხოლოდ მინიერ ვნებას.

იქნება მხიბლავს შენი ტანი ტკბილად რხეული,  
ფეხების რხევით შეიფართლა ჩემი გონება,  
მაგრამ შენს ფეხებს ჩემი გული არ ემონება  
და სულ სხვა არის ჩემი ტრფობა აღმორეული.  
შენ ზედა ტუჩი მაღალი გაქვს და სევდიანი,  
ის მთვარის სხივმაგაასივა, ვით ფუტკრისს შხამმა,  
ავადმყოფ ტუჩის პირველადვე ნახვა მეამა,  
აღბათ მასშია ჩემი ტრფობა მიზეზიანი.  
(„მიზეზიანი ტრფობა“)

მაგრამ ქალური საწყისი მისთვის მაინც სილამაზეს უთანაბრდება. მას ჰყავს იდეალური მშვენიერი ქალი – „ოფელია, ნაზი,

ვით წყალი“. ამ სიმბოლურ სახეში გამოიხატა პოეტის დამოკიდებულება მიწიერი არსებობის უსიხარულობის, ქალური საწყისის მყიფე ბუნებისა და სიყვარულის მარადიული ტკივილისა და სევდისადმი.

ჰამლეტის საფლავს დასტირიან შავი გედები.  
ამოდის წელიდან ოფელია ნისლიან ტანით.  
მისი სიმკრთალე არემარეს გადაედება,  
დაითრთვილება ყრუ ჰაერი იასამანით.

მაგრამ შავ გედებს ეშინიათ სითეთრის მეტათ,  
გადაცვივდება მათი გუნდი ახლობელ ზღვაში.  
უსხვიო ღამე უდაბნოა და თეთრ იმედით  
დარჩება მხოლოდ ოფელია ღამის წყვდიადში.

საფლავთან მოვა სურნელოვან ნაბიჯით ქალი,  
მიწიდან სატრფოს გამოიხმობს ჩუმი ტირილით.  
იქნება მარტო ოფელია, ნაზი, ვით წყალი  
და მას წყვდიადი მოეხვევა მდუმარე სილით.  
(„ოფელია და გედები“)

ოფელიას სახე მისი ქალთა გალერეისთვის არქექტიპულია, რაც აისახა კიდევ ლექსში „მარტოობის დედოფალი“ (ნინა მაცაშვილს):

დიდ სასახლეში განმარტოებით  
იგი ცხოვრობდა, როგორც ინფანტა,  
ტყე შრიალებდა გრძელი რტოებით,  
მაღალ სივრცეზე რომ დაიფანტა.

ლურჯ აივანზე თავის ბროლიდან  
გამოდოდა ის მხოლოდ ღამით.  
და ძვირფას ბეჭედს გაისროლიდა  
ღამის უფსკრუში უცხო საღამით.

თითქოს უხმობდა თავის საქმაროს  
გასროლილ ბეჭედის აშრიალებით.  
მაგრამ სალარომ ვედარ აკმაროს  
ქალწულ დედოფალს მუდამ ლალები.

შეცურდა ზღვაში მზე – პაპირუსი.  
უკანასკნელად იგრძნო ტკივილი.  
დედოფალს დარჩა ერთი ფირუზი  
და მას გადაჰყვა ხრამში კვილით.  
(„მარტოობის დედოფალი“)

ანალოგიური განწყობა ჩანს ლექსში „თაკო თუმანიშვილს“. ქალის სილამაზესა და მგრძნობელობას, როგორც მინიერი სიმახინჯის ზეიმში თითქოსდა შემთხვევით მოხვედრილ ზემშვენიერებას, იდეალს, განწირულების ბეჭედი აზის:

მე მომაგონდა „ფიქრი“ როდენის,  
როცა თქვენ განახეთ, თიკო, პირველად,  
ო, თქვენს თვალებში მარად ლოდინის  
სჩანს მწუხარება გასაკვირველად.  
როგორც ტირიფი თქვენ იცრემლებით,  
მარმარის მსგავსად პირმოცინარე.  
თავზე გასხიათ თეთრი ტყემლები  
და მიგაქანებთ ჩქარი მდინარე.  
თქვენი წარბები და წამწამები –  
ტანალენილი მეძებრებია.  
თქვენი ძრახვები განანამები,  
გამოუთქმელნი ობლად კვდებიან.  
(„თაკო თუმანიშვილს“)

პოეზია, პოეტური სამყარო, რომელსაც ქმნის, ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის ბოლომდე რჩება თვითგამოხატვის უძლიერეს საშუალებად. როგორც არ უნდა შეიცვალოს მისი დამოკიდებულება სამყაროს მხატვრული არქმის, სახეობრივი სისტემებისადმი, პოეზია, როგორც სულიერი ინტენსივობის მწვერვალი, მისთვის უმთავრესია. ლექსებში „პოეზია“ (1928) და „ისეთი ლექსი“ (1926) ჩანს ის ცვლლებები, რომლებიც მოხდა მის მხატვრულ აზროვნებაში და ასევე იკვეთება მძაფრი სურვილი, ისევედასევე პოეზიაში თქვას მთლიანად თავისი სათქმელი, შექმნას ისეთი ლექსი, რომელიც ყველაფერს დაიტევს. მოგვიანებით, 1939 წელს, ლექსში „ლექსის დაბეჭდვამდე“ კიდევ უფრო ნათლად გამოჩნდა, რომ მან შეცვალა ხედვის რაკურსი, მიღმა სამყაროთა ხილვების მაძიებელი პოეტი ახლა ლექსს ხალხის სამსახურში აბრუნებს და

პოეტის პასუხისმგებლობასა და მიძიმე შრომასაც წარმოაჩენს, პოეზიის ხარისხის საკითხი კი უმთავრესად მიაჩნია. ამოუცნობ სახეთა პოეტი მინიერ სახეებს და მოვლენებს ეძებს. ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტური ვექტორის ცვლილება 1926 წლიდან ხდება საგრძნობი და სრულიად გასაგებია, რასაც უკავშირდება. ამ ცვლილებას „მინასთან დაბრუნებასაც“ უწოდებენ. ესეც ნათელია, ახალი ეპოქა პოეტისთვის ფერადოვან ხილვათა და იდეათა სამყაროში თავისუფლად არსებობის აღარც უფლებას იძლევა, არც საშუალებას. შესაძლოა, ისეთი მაძიებელი სულის პოეტი, როგორიც ვალერიან გაფრინდაშვილია, დროთა განმავლობაში თვითონ მისულიყო ახალ პოეტურ კრედომდე, შეექმნა ახალ სახეთა ქვეყანა, მაგრამ „ცისფერყანწელებს“ არ ეწერათ თავისუფალ პოეტთა გზაზე სიარული. მათი სამყარო დაამსხვრიეს. სიკვდილი, რომელიც ასე ესთეტიზებულია წარმოსდგა მათ პოეზიაში, კვალში ჩაუდგა პოეტებს. ვალერიან გაფრინდაშვილი არავის დაუპატიმრებია, არც თავი მოუკლავს, მაგრამ ისიც იმავე სიკვდილის გზაზე იდგა, რომელიც სხვა არაფერია, „ვარდისფერ გზის გარდა“. მინისკენ დაბრუნება რელობისთვის თვალის გასწორების შედეგია. პოეტის მხატვრულ სამყაროში ეს უპირატესად პეიზაჟთან, ბუნებასთან დაბრუნებით გამოიხატა. შესაძლოა, პოეტი ბუნებაში ეძებდა თავშესაფარს. გარე სამყაროს მოთხოვნებისათვის მხარის აბმა თავდაპირველად სოციალური ელფერის მქონე ჰუმანისტური თემებით იჩენს თავს, როგორც ლექსებში „მებაღე“, „ფეხსაცმლის მწმენდავს“, მაგრამ თანდათან ის სულ უფროდაუფრო ეფლობა ახალი დროის შიშისა და ძალადობით თავსმოხვეულ, ჭეშმარიტი შემოქმედების შთანთქმელ ცეცხლოვან ლაფში. წლებისა და ისტორიული კატაკლიზმების გადასახედიდან ეს უკვე პოეტის ტრაგედიადა აღიქმება. ზოგადად, ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიას მიძღვნილი ფორმა ახასიათებს, მაგრამ ის უკვე პარტიულ ბელადებსა და საზოგადოებრივ მოღვაწეებსაც უძღვნის ლექსებს და „საბჭოთა ყოფასაც“ „შეჭხარის“:

პარაშუტებზე, ყანებში, ზღვაზე,  
 ხარ ჩვენი ბედის გამომკვეთელი,  
 გმირულად იცავ საზღვართა ხაზებს,  
 ვით მიუვალი დგახარ კედელი.

ერთში მართალია პოეტი, საბჭოთა სახელმწიფო მართლა მიუვალი თვალშეუდგამი კედელი იყო, რომელთან შეჯახებამაც დაამსხვრია უამრავი ოცნება დ ცხოვრება, მათ შორს „ცისფერყანელთა“ და თავად ვალერიან გაფრინდაშვილის ზეცისფერი ფრთები და სიცოცხლეც.

### **ლიტერატურა:**

**აბულაძე 1977:** აბულაძე მ. *ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1977.

**ავალიანი 1992:** ავალიანი ლ. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1992.

**ავალიანი 2004:** ავალიანი ლ. *„ცისფერყანნელები“*. *ლიტერატურული ძიებანი*, ტ. XXV. თბილისი: 2004.

**აფხაიძე 1988:** აფხაიძე შ. *მახსოვს მარადის*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1988.

**ბენაშვილი 1986:** ბენაშვილი გ. *წყურვილი წვდომისა*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986.

**დუმბაძე 1959:** დუმბაძე ნ. *ლიტერატურული წერილები*. ბათუმი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1959.

**პაიჭაძე 2009:** პაიჭაძე თ. *ქართველი ლირიკოსები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

**სიგუა 1977:** სიგუა ალ. *წერილები და პორტრეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1977.

**სიგუა 2002:** სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 2002.

**ცისკარიძე 1984:** ცისკარიძე ვ. *„ვალერიან გაფრინდაშვილი“*. *უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: 1984.

**ჩხენკელი 1972:** ჩხენკელი თ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

**ჭილაია 1986:** ჭილაია ს. *ოცნლეული(1921-1940) წლები და პრობლემები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1986.

**ჯალიაშვილი 1994:** ჯალიაშვილი მ. *თაობიდან თაობამდე*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1994.

**ჯალიაშვილი 2009:** ჯალიაშვილი მ. *„ვალერიან გაფრინდაშვილის ფერის სიმბოლიკისათვის“*. *კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა, №10*, თბილისი: 2009.

გიორგი ლეონიძე  
(1897-1966)



უთუოდ არის რალაც კანონზომიერი და სიმბოლურიც იმ ამბავში, რომ ყმანვილ გიორგი ლეონიძეს ჭარმაგი ვაჟა-ფშაველა შეახვედრა ბედმა და „ალუდა ქეთელაურისა“ და „გველისმჭამელის“ ავტორმა თითქოსდა დევებთან

მორკინალი კოპალას ღონე დაანათლა თავისი უდროოდ გარდაცვლილი მეგობრის ცისფერთვალეზა ობოლ ბიჭს – სახელდახელოდ დაწერილი, სხივ-ჩამდგარი ლექსი უძღვნა, იწინასწარმეტყველა, რომ იგი ერთი იმათგანი იქნებოდა, ვინც სამშობლოს იმედად უნდა გაზრდილიყო.

ცხადია, იმხანად მკვირცხლი ყმანვილი ვერ იგრძნობდა, თუ რა გრძნეული ძალისა იყო ის ცალთვალდაწყულულებული მთაკაცი, რომელმაც აღერსიანად მოუთათუნა მარჯვენამ... მოგვიანებით კი დაწერს: „როგორც დამლოცა ვაჟა-ფშაველამ, დამსკდარი ხელი თავზე დამადო“...

**ბიოგრაფია**

გიორგი ლეონიძე დაიბადა 1897 წლის 27 დეკემბერს სოფელ პატარძელში. მამა, ნიკო ლეონიძე, ცნობილი პუბლიცისტი, მწიგნობარი, საზოგადო მოღვაწე, ვაჟა-ფშაველას სიყრმის მეგობარი იყო, ერთად სწავლობდნენ გორის საოსტატო სემინარიაში. გიორგი ლეონიძე ორი წლისა იყო, როცა მამა გარდაეცვალა და



დედას – ნინოწმინდის დეკანოზის ასულს, სოფიო გულისაშვილს, ხუთი ობლის აღზრდა მარტოს მოუწია.

წერა-კითხვა პატარა გიორგის ოჯახში შეუსწავლია, სოფლის სკოლის დამთავრების შემდეგ კი 1907 წელს ჯერ თბილისის სასულიერო სასწავლებელში შეუყვანიათ, 1913 წლიდან კი სემინარიაში გაუგრძელებია სწავლა, რომელიც 1918 წელს დაუსრულებია. ლექსებისა და წერილების ბეჭდვა საკმაოდ ადრე დაუწყია, საქართველოს ისტორიისადმი ინტერესსაც ადრიდანვე იჩენდა თურმე.

1919 წელს პოეტი სწავლას აგრძელებს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სადაც კიდევ უფრო გაუძლიერდა ქართული ლიტერატურისადმი სიყვარული. უკვე 1920 წელს მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ გამოსცა შენიშვნებითა და ნარკვევით, ხოლო 1922 წელს დიდი რეზონანსის მქონე გაზეთ „ბახტრიონს“ რედაქტორობდა. გულისყურით უსმენდა მეცნიერების კორიფეთა ლექციებს, რამაც საშუალება მისცა, თვალსაჩინო ფილოლოგი და სანდო მკვლევარი დამდგარიყო.

ფართო საზოგადოებისათვის ნაკლებადაა ცნობილი მისი ახალგაზრდობის ერთი ტრაგიკული ამბავი. მას ერთ-ერთ სალონურ ოჯახში გაუცვნია და შეჰყვარებია ლამაზი ახალგაზრდა ქალი ლელი ლორთქიფანიძე. სამწუხაროდ, ქალის მშობლებს დაუნუნებიათ ღარიბი ყმაწვილი და შვილი სასწრაფოდ მიუთხოვებიათ ასაკით მასზე უფროსი და მდიდარი კაცისათვის. ქალმა ვერ გაუძლო ამ ამბავს და ერთხელ მშობლების სახლში სადილად მისულმა რევოლვერით თავი მოიკლა. შეყვარებულ ჭაბუკს ძალიან განუცდია ეს ტრაგიკული ამბავი და იმ პერიოდში რამდენიმე ლექსიც კი მიუძღვნია თავისი უიღბლო სიყვარულისათვის. ხოლო „ნატურის ხის“ მარიტას სახეში ამჟამად შეიცნობა ლელის სახე და ბედი, ახლა უკვე საეჭვო აღარაა, რომ გიორგი ლეონიძემ აქ თავისი სიყრმის უმძიმესი ტკივილი გამოხატა.

მისი ცხოვრების მეორე მნიშვნელოვანი ტრაგედია კი ავბედით 1937 წელს უკავშირდება, როდესაც დააპატიმრეს მისი უფროსი ძმა, მრავალმხრივი განათლების მქონე, პროფესიით ზოოტექნიკოსი ლევან ლეონიძე და ბრალად ტერორისტული დაჯგუფების წევრობა დასდეს. 3 ოქტომბერს სამხედრო სასამართლომ მას სასჯელის უმაღლესი ზომა – დახვრეტა მიუსაჯა, რომელიც

იმავე დღეს მოიყვანეს სისრულეში. მისი გერმანელი მეუღლე მარია ჰოფმანი (რომელზეც გერმანიაში სწავლის დროს დაქორწინდა) და შვილები კი გიორგი ლეონიძემ გადაარჩინა გადასახლებას.

ნათესავეებისა და მეგობრების ოჯახებზე ზრუნვის პარალელურად, გიორგი ლეონიძე აგრძელებდა ლიტერატურათმცოდნეობით საქმიანობას და ერთმანეთის მიყოლებით გამოსცემდა გამოკვლევებს სულხან-საბა ორბელიანზე (1928), საიათნოვაზე (1930), ფეშანგიზე (1935, სოლომონ იორდანიშვილთან ერთად), იოსებ თბილელზე (1939), ბესიკზე (1942), დავით გურამიშვილზე (1954-55).

ამავდროულად, გიორგი ლეონიძე აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. 1931 წლის დეკემბერში გადაწყდა თბილისში ლიტერატურის მუზეუმის დაარსება. იდეა ტიცციანს ეკუთვნოდა და მისივე წინადადებით ამ საქმისთვის გამოცდილ და ორგანიზატორული უნარის მქონე გიორგი ლეონიძეს უნდა ეხელმძღვანელა. 1931-1951 წლებში იგი მართლაც დიდი წარმატებით უძღვებოდა ამ მუზეუმს.

1951-1953 წლებში გიორგი ლეონიძე საქართველოს მწერალთა კავშირს თავმჯდომარეობდა (სტალინის სიკვდილის შემდეგ გადააყენეს, ირაკლი აბაშიძემ შეცვალა). 1957 წლიდან გარდაცვალებამდე კი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორად მუშაობდა. 1944 წლიდან იყო საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი. 1959 წელს კი საქართველოს სახალხო პოეტის წოდება მიენიჭა.

გიორგი ლეონიძე 1966 წლის 9 აგვისტოს გარდაიცვალა, დაკრძალულია მთაწმინდის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

გიორგი ლეონიძე მუდამ სამშობლოს საგუშაგოზე იდგა. ჯერ კიდევ 1918 წელს გუმანით გრძნობდა, რომ ვკარგავდით სიმწრით მოპოვებულ თავისუფლებას და გაზეთ „საქართველოში“ გამოაქვეყნა ავი მოლოდინით დამუხტული და მტერზე შურისძიების გრძნობით ანთებული მცირე წერილი „არაგვიელნი“, რომელშიც თანამემამულეებს იარაღის ხელში აღებისკენ მოუწოდებდა. „ტერორი დადის წითელი ჩოხით...“ – წინასწარმეტყველურად წერდა თან... გრიგოლ ვეშაპელის ეროვნულ-დემოკრატი-

ულ პარტიას თანაუგრძნობდა და პარტიის წესდებაც საიდუმლოდ ჰქონდა შენახული...

გიორგი ლეონიძე დაბადებიდან სიცოცხლის მოთაყვანე იყო და სასონარკვეთას იოლად არ ეძლეოდა. საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში ქმნიდა აღრენილ და ჯანყიან ლექსებს, თუმცა, იმავდროულად, მუდამ სასარგებლო საქმეს აკეთებდა, წერდა, ეწეოდა საზოგადოებრივ საქმიანობას. მადლიერების მაგივრად სისხლს უშრობდნენ, ინტრიგებს ხლართავდნენ, მაგრამ ის თავისას არ იშლიდა. 1923 წელს, აღვირახსნილი ანტირელიგიური კამპანიის დროს, მას წერილი გაუგზავნია სიძველეთა სამეცნიერო დაწესებულებათა მთავარი სამმართველოსთვის, რომელშიც საგარეჯოს ნინოწმინდის ტაძრის უძველეს სინმინდეთა (წმ. ნინოს ხატების) და სხვა ეკლესიების ფრესკებისა და ჩუქურთმების გადარჩენას ითხოვდა განადგურებისაგან. იმ კომმარულ დროში ამის გაკეთება ადვილი ნამდვილად არ იყო.

გიორგი ლეონიძე შეუდარებელი თამადა ყოფილა. ცნობილია ერთი სადღეგრძელო, რომელიც მან შემოიღო და დღეს „გოგლაურას“ სახელწოდებითაა ცნობილი. სუფრის დამთავრებისას ჭიქას შეავსებდა და იტყოდა: ყველა იმ პატარა ქართველს გაუმარჯოს, ამ სუფრაზე ჩვენი ჯდომის განმავლობაში რომ დაიბადაო.

## პოეზია

გიორგი ლეონიძემ თავისი პირველი ლექსი „მცხეთა“ 12 წლის ასაკში გამოაქვეყნა, 1912 წლიდან უკვე სისტემატურად ბეჭდავდა ლექსებს, თუმცა თავად შემოქმედებითი გზის დასაწყისად 1915 წელს მიიჩნევდა. პოეტის შემოქმედების ადრეული ხანა საინტერესო პერიოდია მის ლირიკაში. იგი „ცისფერი ყანწების“ ორდენს მოგვიანებით უერთდება, მაგრამ სიმბოლისტურ მიდრეკილებებს უკვე 1916 წლიდან ამჟღავნებს. როგორც მკვლევარი ბელა ნიფურია წერს, „თუკი გიორგი ლეონიძის შემოქმედებით გზას მის სიმბოლისტურ ლირიკასთან ერთად გავიაზრებთ, ცხადი ხდება, რომ ის ორიგინალური და თავისთავადი მხატვრულ-სახეობრივი აღქმა, რომლითაც გამოირჩევა იგი ქართულ პოეზიაში, ყალიბდება სწორედ სიმბოლისტური ესთეტიკის, ამ მიმდინარეობის

მხატვრული გამოცდილების გათავისების საფუძველზე“ (გიორგი... 2001: 248).

გიორგი ლეონიძე პაოლო იაშვილთან, ტიცინან ტაბიძესთან, ვალერიან გაფრინდაშვილთან და სხვებთან ერთად „ცისფერყან-ნელთა“ ორდენის მთავარი ფიგურათაგანი იყო და მათთან ახლო მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა. სიმბოლიზმი სასიცოცხლოდ აუცილებელი გახდა, რათა დაშტამპულ, გაღარიბებულ, ინერცი-აზე დამყარებულ ქართულ პოეზიაში თვისობრივი გადახალისება, ფორმისმიერი და შინაარსობრივი ფერისცვალება, რადიკალური სალექსო რეფორმა მომხდარიყო.

გიორგი ლეონიძის ადრეული ლირიკის კვლევისა და მის სიმ-ბოლისტურ მსოფლმხედველობასთან კავშირის თვალსაზრისით საგულისხმო ნაშრომია ბელა წიფურიას „გიორგი ლეონიძის სიმ-ბოლისტური ლირიკა“, რომელშიც წარმოჩენილია ის თემები და მოტივები, მხატვრული ხერხები, სიჭაბუკის ხანას რომ უკავ-შირდება, როცა იგი ქართული ლექსის გადახალისების პროცეს-ში აქტიურად იყო ჩართული და თავის თანამოაზრეებთან ერთად სიმბოლიზმის საგრძნობ გავლენას განიცდიდა. პოეტი უთუოდ იმ უკანასკნელთა შორის უნდა ვიგულოთ, ვინც „აცხადებდა, რომ სიმბოლისტებში მას, უპირველესად, ხიბლავდა ტექნიკური სიმდიდრე, ფორმალური სირთულე, ძიება, ბრძოლა რითმისა და ლექსის მუსიკალობისთვის“ (გიორგი ... 2001: 229). თუმცა სიმბოლიზმის პერიოდის ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებულ ლექსებში ფორმისმიერ ძიებებზე მთავარი, როგორც ირკვევა, შინაარსობრივი მხარეა, ვინაიდან „ეს სწორედ ის ლექსებია, რომ-ლებშიც წარმოჩნდება სიმბოლისტურ მსოფლმხედველობაში აქ-ტუალური თემები და პრობლემები. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ლექსების გაცნობის გარეშე მკითხველისთვის, ფაქტობრივად, შეიძლება გაურკვეველი დარჩეს, რა ნიშნით გაერთიანდა გიორგი ლეონიძე „ცისფერყანნელთა ორდენში“ (გიორგი ... 2001: 229-230). სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი მოტივები და სახეები, ცალკეული ლექსიკური მინიშნებები თუ გადაძახილები კარგად ჩანს მის ადრეულ ლირიკაში – „ავტოპორტრეტი“, „უცნობ ქალს – კაბარეში“, „ატტილა“, „ბარბაროსული ელეგია“ და სხვ. – რაც შემდეგში ნელ-ნელა იცვლება კლასიკური მემკვიდრეობისა და ხალხური პოეზიის გავლენით.

ჯერ კიდევ რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი ანდრეი ბელი შენიშნავდა, რომ სიმბოლიზმი არ ენინალმდეგება ჭეშმარიტ რეალიზმსო და გამოყოფდა სიმბოლიზმის სამ არსებით ლოზუნგს: „1) სიმბოლო ყოველთვის ასახავს სინამდვილეს; 2) სიმბოლო არის განცდით სახეცვლილი ხატი; 3) მხატვრული სახის ფორმა შინაარსისგან განუყოფელია“ (ბელი 1994: 257).

ბელა წიფურია საგანგებოდ განიხილავს ლეონიდის ჭაბუკობის-დროინდელ, სიმბოლისტური იერით აღბეჭდილ იმ ლექსებს, რომლებშიც სიკვდილის თემა დომინირებს და რომლის მიზეზიც პოეტის უიღბლო სიყვარული ყოფილა ლელი ლორთქიფანიძის მიმართ. მისთვის პოეტს ორი ლექსი მიუძღვნია, ორივეს თარიღად 1917 წელი უზის. პირველში – „ლელის“ – განსაცვიფრებელი სინაზით დახატული არაამქვეყნიური არსება ცოცხალია და პოეტი მას, როგორც მიუწვდომელ ოცნებას, ისე შეჰყურებს და ეთაყვანება:

შველი ხარ თუ ზამბახი, სუფთა და მოკამკამე,  
შენ მიწისა არა ხარ, შენ არ გიცნობს სამარე.  
შენ მთვარის ფეშქაში ხარ და ყვავილთა სამოსი,  
შენზე ფიქრიც სურნელობს, ვით ცეცხლზე ბალსამოსი –  
ჩემთვის თვალშეუდგამო, ჩემგან შესამკობი ხარ –  
ერთი ხარ და ზარიფი, ათას ყვავილს სჯობიხარ.

მეორე ლექსი – „ლელი“ – ტრაგიკული ტონალობითაა აღსავსე და იგი უკვე მიწაში დაფლული შეყვარებულის კაემნიანი დატირება, მისი ამო ძებნაა. ცხადია, რა დღეში იქნებოდა იგი, ვინც ასეთი სწორუპოვარი საუნჯე „კუბოს მდებარე“ დაინახა. სასონარკვეთილ პოეტს სამუდამოდ გამქრალი უმანკობა ბეატრიჩესავით ნათელმოსილად ესახება, ცხოვრების ამოებასთან გადაჯაჭვული ასნაირი კითხვა უსერავს გულს და ამ საბედისწერო შემთხვევის გამო თავის თავს ადანაშაულებს, დემონად იხსენებს. უნუგეშო და მღელვარეა ეს ხმა:

საით მიდიან? – არას ამბობენ... თვით არ იციან, რისთვის კვდებიან –  
გულით ცივნი და უსიცოცხლონი მიმქრალ თვალეზით გვეთხოვებიან...

და რაც ძიებამ ვერ მომანიჭა, ის შენში ვპოვე, ო, ლელი, ლელი:  
სახე წარმტაცია, ყვავილოვანი, სახე ძვირფასი და მომხიბვლელი...

მე შენს თვალებში ამოვიკითხე, რად მოვევლინე მინას ვნებული,  
როგორც დემონმა, გიპოვე, ლელი! ხილულ ღვთაებად მოვლინებული.

მოულოდნელი არ უნდა იყოს, რომ ე. წ. „გამჭოლი“, მყარი სახე-სიმბოლოები უპირატესად თავმოყრილია მის ადრინდელ, სიმბოლისტური ხასიათის ლექსებში. ასეთი მეტაფორული არქეტიპული სახეებია: „ბარბაროსი“ („ხაზარი“, „სარაცინი“, „ყივჩალი“...), „რძე“, „სისხლი“, „ქვიშა“, „ვეფხი“, „არწივი“ და სხვ. ამ მხრივ ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენს დეკლარაციული ტონალობის ლექსი „ავტოპორტრეტი“ (1921), რომელიც ავტორს სიცოცხლეში გამოცემულ კრებულებში არ შეჰქონდა გასაგებ მიზეზთა გამო. ზედმეტად პათეტიკური ტონისა და ერთგვარი პომპეზურობის მიუხედავად, ლექსის თამამ სტრიქონებში იგრძნობა მოხერხებულ სტერეოტიპთა წამლექავი უზარმაზარი ენერგია, გონებაში ცოცხლდება ძველი იბერია – მრისხანე იმპერიებისა და ბარბაროსთა ტომების პირისპირ ხმალჩაუგებლად მებრძოლი. „ავტოპორტრეტი“ ჯიქურ, ყოველგვარი შემზადების გარეშე იწყება:

ვარ ბარბაროსი, ვარ ხაზარი, ვარ სარაცინი,  
რომის კედლებთან ურაგანი და დინამიტი.  
ცხელ რუსუდანის მესრისება მე სარეცელი,  
დაუბრუნებელ სივრცეების მალრჩობს ამინდი.

პოეტს გათავისებული აქვს საუკუნეებში გამოტარებული ძნელბედობა მშობელი ქვეყნისა და მამულის წყლულებს საკუთარ სხეულზე გრძნობს. იგი, თავის დროზე ქართული მესიანიზმის თავდაჯერებული მქადაგებელი, ჩვენი ჰერალდიკის საუცხოო მცოდნედ და მოთაყვანედ გვეცხადება: „მიყვარს დროშები, საქართველოს გამოყვანილი, / მზე – ჩემი გვარის ლაშქრობაში გათეთრებული“... ამ ფონზე პარიზული ყოფის ხსენება და მასთან საკუთარი თავის დაკავშირება თითქოს ხელოვნურად გამოიყურება და ეპოქის სტილისადმი ხარკის მოხდას ჰგავს, მაგრამ არტურ რემბოსთან დაწყვილება მთლად შემთხვევითი არ უნდა იყოს,

პოეტი, როგორც ჩანს, ნათესაობას გრძნობდა რემბოს მეამბოხე სულთან.

გიორგი ლეონიძე ლექსში მუდამ ჭარბად ავლენდა ენერგიას, რაც მისი შინაგანი ბუნებიდან, ტემპერამენტიდან მომდინარეობდა. ლექსის დასკვნით ნაწილში, რომელიც მთლიანად შემოქმედებითი ექსტაზისადმია მიძღვნილი, უკვე ღიადაა ნახსენები ჯანყიანი და გენიალური არტურ რემბო, ამავდროულად, საკმაოდ გამჭვირვალედ არის მინიშნებული სიმბოლიზმის ერთ-ერთ ნინამორბედზე – ედგარ პოზეც და ჩვენს წარმოსახვაში უმაღლესიანდება მისი „ყორანი“:

პოეზიაში, როგორც რუმბში ჩაყუდებული,  
ყველა წვენებში, ყველა შხამში სული ჩავანე,  
არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული –  
მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე.  
მე ვარ პოეტი, კვირეული ვარ ნიამორი,  
შეგვიანებულ ტრამვაების ყრუ ნევერმორით.

გიორგი ლეონიძის ადრეულ, ოციანი წლების ლექსთა ერთი ნაწილი ჯერ კიდევ დაუდულარ ღვინოსავითაა, განუწყვეტლივ რომ ბორგავს და ერთი ჭურჭლიდან მეორეში გადაღება ესაჭიროება.

საგანგებო ყურადღების ღირსია გიორგი ლეონიძის თავისუფალი ლექსი. ამ მხრივ საინტერესოა ჯერ კიდევ 18 წლის ასაკში დაწერილი „თამარ!“, რომელშიც მტერთაგან მოხრებულ სამშობლოს სიბეჩავით გულდაკოდილი პოეტი საუკუნეთა წყვდიადიდან გამოიხმობს მზე თამარის „შორიელ სახეს“ და ხელაპყრობილი მიმართავს მას, როგორც მხსნელს, და ამავე პერიოდში დაწერილი „ქართლი“. თითქოს ერთ პიროვნებაში შერწყმულა ჟამთააღმწერელი და წინასწარმეტყველი. ოხრავს და გმინავს ათასი უბედურების მომსწრე საქართველოს ამაყი სული. სადავენართმეულ, ყალყზე შემდგარ სტრიქონებს მაინც ბოჭავს და ამთლიანებს გარკვეულ პერიოდებში მოქცეული მძაფრი შინაგანი რიტმი. პოეტის უტყუარი გუმანი გრძნობს სისხლიანი საბედისწერო ეპოქის დადგომას:

მზის ურაგნებში დასისხლული მკერდი გადაგეხსნება, როგორც მწუხრის ღვთიმობლები საცეცხლურის გრილ სვეტებში.

საიდუმლო შენი იქნება სასტიკი და ტკივილი იქნება უღმერთო...

შენი დალურსმული სული მალრჩობს; შენს ეშაფოტის გზაზე ჩემი თვალები დაიხვევა; ყვითელი აყალო განვება სარკოფაგად და უღვთოდ გაიკვრება თეთრ ნამქერებზე. უბე გექნება ღია და თითები ასანთლებული. მეურმის სიღარიბით ვიტყვებ იღბალს და შენს დასრესილ აბრეშუმს...

გიორგი ლეონიძის პოეზიას მისი მშობლიური კუთხის, „ვაზებში გამოხვეული“ კახეთის სიმსუყე და პოხიერება მოჰყვება. სიცოცხლის პირველყოფილი ჟინით შეცნობილი ბუნების საოცრებანი, მოდღესასწაულე სოფლის დაუფინყარი სცენები გასდევს მის საუკეთესო ლექსთაგანს „ახალი მთვარე კახეთში“ (1922). ლექსი უძველესი სანესჩვეულებო სიმღერის რიტმზეა აგებული. აქ ერთი დეტალიცაა, ესოდენ არსებითი გიორგი ლეონიძის პოეზიისათვის – პირველად აქ ჩნდება ყივჩაღურად მოთამაშე გოგოს ცეცხლოვანი მოძრაობა:

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

სტრიქონები ჯერ კიდევ ქაფმოდებული მაჭარივით მღვრიეა, თითქოს დანმენდას საჭიროებს, მაგრამ ამას თავისი შნო და ლაზათი ახლავს – ჭაბუკური, მოუთოკავი ძალ-ღონის გამოვლინებაა.

გიორგი ლეონიძეს შედარებით ცოტა აქვს ურბანისტული ყოფის ამსახველი ლექსები. მათგან უფრო საყურადღებოა „ტფილისის სასაკლაო“ (1923), სადაც დახატულია, თუ როგორ ნთქავს დიდი ქალაქი საძოვრებიდან მორეკილ ნასუქ ჯოგებს, როგორ მოედინება სისხლის მდინარეები და სასაკლაოს სარდაფები ვეება მორგს ემსგავსება:

მორწყე და მორწყე მიწის ფესვები!  
მკვდარი ვერჰარნის მუცელი მშრალი,



შენგან ოცნებას ეალერსება  
ბარბაროსული სისხლის შრიალი.

„მკვდარი ვერჰარნის მუცელი მშრალი“ ქალაქური ინდუსტრიის, მანქანური სამყაროს უსიცოცხლო ყოველდღიურობის სიმბოლური სახეა.

არაერთი ლექსისა და ბალადის საბაბი გახდა 1922 წელს დილომთან მოკლული ვეფხვი. გიორგი ლეონიძის 1924 წელს დაწერილი ლექსი „ვეფხვი“ ერთ-ერთი საუკეთესოა მათ შორის. პოეტმა ვეფხვის სახეს უჩვეულო წახნაგები მოუნახა და ახალი შინაარსი შესძინა. ქალაქში შემოხეტებულ ნადირში დამპყრობლის, მომხვედურის სახეა პერსონიფიცირებული, მეორე მხრივ კი, ვეფხვის მეფური გარეგნობა და თვალისმომჭრელი სილამაზე ხიბლავს პოეტს, იგი ხომ იმ ქვეყნის შვილია, სადაც ვეფხვისა და მოყმის ბალადა შეიქმნა. ლექსის დასაწყისი ნადირის ქალაქში შემოვარდნას აცოცხლებს:

ხალიფატების დასტოვე ტახტი  
და სისხლი მღვრიე ვერსად დასტიე,  
აღბათ შენ ყავდი ბრწყინვალე რახტით –  
უკანასკნელი ძველ დინასტიებს.

რომელი უნდა გელენნა რასა  
და მერამდენე გემტვრია რომი,  
როცა დაეშვი დაუდგრომელი  
და მზე გტეხავდა ბარბაროსული.

მაგრამ უცხო სანახაობითა თუ ნადირობით გართულ ვეფხვს უცებ ეწევა „აზრაილის შუბი“ და ფერდს შეუნგრევს საფარიდან ნასროლი ჟაკანის ტყვია: „ველარ დალაშქრე შენ დარიალი, / სისხლი შაასხი მსუქან კედარებს“... ლექსის ფინალური სტროფი ტრაგიკულია, მაგრამ ბევრად უფრო ამაღლებული. ხაზგასმულია ჯიში, მეფური წარმომავლობა, მოკლულს პატივისცემის აღმძვრელ დიდებულ იერს რომ ანიჭებს:

და საყვირების ხმები მგრგვინავი:  
მემკვიდრის გული აღარა ტოკავს.  
თესლო! ყველაზე ნაგვირგვინარო,  
გადაგეფარა სიკვდილის ტოგა.

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს გიორგი ლეონიძის ლირიკის ნამდვილი შედევერი „ციცარი“ (1925). ვაჟას შემდეგ არავის ჰქონია ხალხურ პოეზიასთან ისეთი მჭიდრო, სისხლისმიერი კავშირი, როგორც გიორგი ლეონიძეს. ამის ნათელსაყოფად მარტო ეს ლექსიც იკმარებდა. დასაწყისად ფოლკლორული სატრფიალო მინიატურის პირველი ორი სტრიქონია გამოყენებული, რის შემდეგაც ხალხური მთქმელის არტისტული სილამდე არათუ დაბლა ეშვება, არამედ უფრო ფრთაშესხმულია და ახალ სიმალლეზე ატყორცნილი. ლექსს მსჭვალავს ძვირფასი არსების დაკარგვის, მასთან განშორების ღამაში ვაჟკაცური სევდა. ლექსში რომ ქალია ნაგულისხმევი, ამას განსაკუთრებული მიხვედრა არ სჭირდება, ქართულ პოეზიაში ქალის ამა თუ იმ ფრინველად წარმოსახვა ჩვეულებრივი ამბავია:

„გადამაგდე და დამკარგე,  
როგორც ჩერქეზმა ისარი“,  
ასე გავარდა სამგორში,  
ცას დაეხალა ციცარი.

გაუჩინარებას სინანული და ხელის ჩაქნევა მოსდევს, სატრფოს დამკარგველი ბედს ურიგდება. შორი გზის გამოვლისა და დაღლის გარდა, აქ რაღაც მეტიც იგულისხმება, რისი ჩვეულებრივ ენაზე გადმოცემაც ძნელია – ამას სიტყვის შინაარსზე მეტად მისი ბგერითი შედგენილობა, ჟღერადობა გვამცნობს. „ნადი და იმას აკოცე, / ვინც მინდვრად გაგაჯირითა!“ – ასე მხოლოდ უსაყვარლეს არსებას ეტყვიან, ქალს, რომელმაც ახალი თაყვანისმცემელი ირჩია და მის დამკარგავს სხვა გზა აღარ დარჩენია, გარდა იმისა, რომ თავადაც გადაიკარგოს, უთვისტომო და უწარსულო კაცად იქცეს, უცხო მხარეში იხეტიალოს...

ის ბაზიერი გიყვარდეს,  
გაჭმევდეს აღჯანაბადსა;  
მე ჩემს გზას გამოვუდგები,  
ცხენზე დავაკრავ ნაბადსა.  
სათათრეთს გადავვარდები,  
დამკვრელად ვივლი თარისა;  
ჩოხა წვიმისა მეცმევა  
და ყაბალახი მთვარისა...

„ციცარს“ პოეტურ სახეთა აგების მხრივ რამდენადმე ენათესავება ასევე დაბალ ხალხურ შაირზე განყობილი, მაგრამ სრულიად სხვა ხასიათის ლექსი „ივრის ლამე“ (1925), სადაც უდიდესი სიყვარულითაა დახატული გარეკახეთის დაუვინყარი პეიზაჟი. ეს ლექსი, ამასთანავე, პოეტის ბავშვობის მდინარის – ივრის თავდაუზოგავი ქებაა. მის მაცოცხლებელ ჩქერებს უმაღლის ლექსის ფხიანობას, სიტყვის გაუხუნარ ელფერს, ვაზის მტევნებივით მსხმოიარობას... ყოველივე იორს და მის ზღაპრულ სანაპიროებს უკავშირდება:

შენ დამარწიე, იორო,  
მაჩქეფე თავზე მირონი;  
დალაგდნენ ლექსის ჯიქნებად  
ეგ შენი სანაპირონი –  
... შენი ბღღვიალა კალმახი,  
აცვია თითქოს ჩითები;  
დილა, რომელსაც ნისკარტით  
ეზიდებიან ჩიტები...

პოეტის ბევრ ლექსშია ჩამდგარი მთვარის ჯადოსნური, იდუმალი ნათელი. „ივრის ლამის“ ფინალი ამ მხრივ გამორჩეულად ლამაზია. ესაა თვით ბუნებასთან, მცენარეულ სამყაროსთან შეზრდა, მის განუყოფელ ნაწილად ქცევა:

მთვარე გომბორზე წაიქცა –  
რძით გავსებული ტაგანი...

იორზე ვმღერი წნორებთან,  
ერთი იმ წნორებთაგანი.

გიორგი ლეონიძის რჩეულ ლექსებს სამართლიანად განეკუთვნება „ღამე ივერიისა“ (1925), რომელშიც საყვარელი ქალისა და სამშობლოს თემა ბუნებრივად არის ერთმანეთთან გადახლართული, თავიდანვე უტყუარი ტონია აღებული და კალმის ერთი მოსმით შელამების დაუფინყარი სურათი იხატება:

ისევ აყვავდა გული ვარდივით  
და ისევ მინდა შენზე დავნერო...  
დარიალიდან გადავარდნილი  
ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

ლექსიდან ცხადი ხდება, რომ სწორედ შემოდგომაა დახატული – ერთ დროს ლურჯად გადაბზინებული, ნიავზე წანოლილი ყანები ხვავრიელ მოსავლად ქცეულა და ბელღებშია დაბინავებული... ალაგ-ალაგ ჩირაღდნები ანთია, კოცონები ბრიალებს და პოეტს წამით შორეული წარსულის ავადმოსაგონარი სინამდვილე წარმოუდგება („დახანძრებული წევს ივერია...“), მაგრამ გონებამ იცის, ის დრო ჩავლილი რომაა – დამშვიდებული ამბობს: „ჩალაგდნენ ყველა ჩინგისხანები...“ გულის გადასაყოლებლად სწორედ აქ მიმართავს იგი სოფლის წისქვილში ღამისმთევველ ჭალარა გლეხს: „სთქვი, მენისქვილევე, ერთი ზღაპარი...“ თხოვნას იმეორებს და პოეტის ხმას კიდევ უფრო მეტი დამაჯერებლობა და ბუნებრიობა ეძლევა:

სთქვი ნაღვლიანი ძველი ქართლივით,  
ან აზნაურის ქალზე ვიმღეროთ...  
დარიალიდან გადავარდნილი  
ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

და აქ ისევ კრთება ჩრდილოეთისაკენ კისერწაგრძელებული წეროს ულამაზესი სილუეტი, მაუწყებელი იმისა, რომ მალე გაუთავებელი, ზამთრის მოსაწყენი ღამეების ჭამი უნდა დადგეს.

თუ რაოდენ მძაფრ სიახლოვეს გრძნობს საქართველოს ისტორიულ წარსულთან გიორგი ლეონიძე, ამას თვალნათლივ

გვიჩვენებს „უჯარმის ნანგრევები“ (1925). უძველესი ციხესიმაგრის ნაშთები პოეტის წარმოსახვაში ვახტანგ გორგასლის სპას აცოცხლებს, გოლიათური აღნაგობის მეომრებს. პოეტი თითქოს ხედავს მათ დაღვრემილ, უკმაყოფილო სახეებს, გადაბმულ თავსხმაში გამოდარებას რომ ელოდებიან... გადაიარა დიდმა ქართველებმა. ყოვლის მომრევ და შემბოჭველ დროს აქაურობისთვის ნირი უცვლია. ძველი ძღვევამოსილების კვალიც კი არ დარჩენილა და ირგვლივ მდუმარებას დაუსადგურებია:

დარჩათ ტყე და სიჩუმე,  
ხეზე მღერის შროშანი...  
ხის ქვეშ დამინებულან  
ლაშქარნი და დროშანი...

გიორგი ლეონიძეს პატარა ბიჭობიდანვე შეესისხლხორცებინა „ქართლის ცხოვრება“, თითქმის ზეპირად იცოდა ჩვენი ქვეყნის სისხლიანი მატრიანეები. საოცრად ჰქონდა გაფაციცებული სმენა, ელანდებოდა ეკლესიის „გადაპობილი თალი“, ხავსით დაფარული კედელი, შუალამისას შეატოკებდა უეცრად „ტანაბჯრიანი კაცის ქვითინი...“ ხოლო იმ კლდეკაცს სხვა ვერაფერი აქვითინებდა, თუ არა თავისი სამშობლოს დაცემა, გადამთიელთაგან ფეხით გათელვა.

შემზარავი ამბების, განადგურების მაცნე ქრონიკებში თავჩარგულ პოეტს ზოგჯერ კიდევ ეეჭვება, რომ მისი მამული მინის პირისგან არ აღგვილა, მის მკვიდრებს, ძველ ქართველთა შთამომავალთ, კიდევ აქვთ შენებისა და ბრძოლის თავი, არ დაჰკარგვიათ შემოქმედების ჟინი, აღორძინების იმედი:

მე ვკითხულობდი „ქართლის ცხოვრებას“  
ნუხელის დიდხანს, გათენებამდი,  
როგორ გლენავდნენ, ჩემო ქალაქო,  
სისხლით მოედნებს როგორ ლებავდი!

გამოვვარდები, ხარ თუ აღარა,  
კიდევ გაისმის ქუჩებში ჩეხა?  
ვხედავ შენს სახლებს, ვხედავ შენს აბრებს  
და მიხარია, რომ ისევ დგებარ!

„მეცამეტე საუკუნე“ (1926) ჰქვია გიორგი ლეონიძის უცნაური, მღელვარე, ცვლადი რიტმით დაჭედილ ლექსს, გატიალებისა და გაპარტახების გრანდიოზულ სურათებს რომ გადაგვიშლის. ცეცხლიანი გრიგალის სუნთქვა ახლავს პირველსავე სტრიქონებს: „მოჰქრის ურა ცხენი მონგოლური დალით“. მტვერში გახვეულ ლაშქარს კვალდაკვალ ყანების გადამჭმელი კალიების ღრუბელი მოსდევს. აქვეა ჩამოთვლილი, რა დარჩება ფლოქვებით გათქერილ, შუბით ამოჩიჩქნილ, ხანძრებით გადაძოვილ მიწაზე:

ხვალ ნახავთ სახლებზე  
ღრიანკალს, ბუს,  
დამდნარ გალავნებს,  
გოგირდის ბურს,  
მოედნებზე აზელილ თმას და ტვინს,  
აჩეხილ ფალავნებს...  
ცხენის ქაჩაჩში  
ჩარჩენილ თავთავს,  
უზანგში – მტევანს,  
ვენახში – სამარეს...  
ნაფუძრებს თეთრი ძვლით მოთესილს,  
მენწყერებს,  
ტრამალებს,  
ტრამალებს...

თითქოს ყველაფერი გათავებულია. ასეთი პირწმინდა განადგურების შემდეგ ამ განწირულმა ქვეყანამ ველარასდროს ვერ უნდა წამოსწიოს თავი, მაგრამ ლექსის დასასრულს მაინც ჭიატებს იმედის სხივი; როგორც მსგავსი შემოსევების დროს სჩვეოდა, მოსახლეობის გადარჩენილი ნაწილი მთებს ეხიზნება, რათა არსებობა შეინარჩუნოს, გამრავლდეს და მოძალადისგან დადგმული მონობის უღელი მოიშოროს:

და ქართლი განკვართული,  
ნაპრალეებში,  
მღვიმეებში  
ჩააყენებს ნათელს!

შეუძლებელია, გიორგი ლეონიძის თუნდაც რამდენიმე საუკეთესო ლექსი ჩამოვთვალოთ და მათ შორის არ მოვიხსენიოთ „ნინონმინდის ღამე“ (1926) – ქებათა ქება ყოველივე იმისა, რაც ადამიანის სიცოცხლეს, არსებობას აზრს ანიჭებს. ამ საოცრად ლალ, ამღერებულ ლექსში, მეგობარ პოეტებთან ერთად გატარებული გაზაფხულის ერთი დღის სახსოვრად რომაა დანერგილი, თავიდანვე რუსთაველის ღვთიური თვალი ტრიალებს:

ნინონმინდა... პალატები მეფეთა...  
გალავანში – ჯამი აქაფებული;  
შენი სახე რისთვის შემომეფეთა,  
ხატი იყავ – ვეფხვი დაქალებული.

„ვეფხვი დაქალებული“ უმაღლეს ნესტანის გარეგნულ ხატს გვაგონებს, მეორე სტროფი კი აგრძელებს დანყებულ ხაზს, რაზედაც უშუალოდ ავთანდილის ხსენება მეტყველებს; ამ ერთ პატარა შტრიხს რაინდთა დიდებულ ეპოქაში გადავყავართ, როცა მეგობარს მეგობრისთვის თავგანწირვა ცხოვრების წესად ჰქონდა გადაქცეული:

საზანდარმა ღამე ააცახცახა,  
ავთანდილის მწვადი ცეცხლზე შხიოდა,  
ცა – ატმებით მსხმოიარე, ჩახჩახა,  
და გაზაფხულს რძის სუნი ასდიოდა...

ეს არის, ალბათ, გაზაფხულის ერთი უღამაზესი სურათთაგანი, რომელიც ქართულ პოეზიაში შემქნილა. შუალამის ცაზე წითლად გადაბრიალებული ვარსკვლავები ატმებით დახუნძლულ ვეება რტოსთან არის შედარებული ისე პირდაპირ და თამამად, რომ თვით შედარების კვალი არსად რჩება; ბალახში მონოლილი რძე თითქოს ირგვლივ განფენილ ბალ-ვენახებში ორთქლავს... ამის მერე კი განუყრელი მეგობრები უეცრად წვივმაღალ ცხენებზე ამხედრებულ, ნინონმინდის გალავანში შემოჯირითებულ ხაზარებად წარმოიდგენენ თავს. აქ ისევ იელვებს ქალის სახე, ყოვლის დამმონებელი სიკვდილივით ძლიერი სიყვარული, ქვა გულის

პატრონსაც რომ შეაბარბაცებს – ნიაღვარივით მოვარდნილი  
გრძნობა ტამერლანის ხმალთან არის შედარებული:

როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლანისა,  
სიყვარული ისე დამჯახებია!  
მე მივტირი ღამეს ზამბახებიანს  
და სიყვარულს ათაბაგის ქალისას;  
ძუძუები ოქროს კალმახებია,  
წამწამები აქვს თავთუხის ყანისა.

„ათაბაგის ქალის სიყვარული“ და „ზამბახებიანი ღამე“ რომანტიკულ ბურუსში ხვევს პოეტის ნეტარ და ტკივილიან მონატრებას. დიდებულია თვით ღამის ასეთნაირად წარმოდგენა. განმაცვიფრებელია ზედიზედ ორი შეუნიღბავი, პირდაპირ მოხლილი შედარება: „ძუძუები ოქროს კალმახებია“ და „წამწამები აქვს თავთუხის ყანისა“. ქალის მკერდისა და სახის ასეთი დახატვა მხოლოდ დიდოსტატს შეუძლია.

ბოლო სახე, ბოლო შტრიხი მოგვაგონებს მე-16 საუკუნის გამოჩენილი იტალიელი მხატვრის ჯუზეპე არჩიმბოლდოს ალეგორიულ სურათს (მას სჩვეოდა სხვადასხვა მცენარისა და ნაყოფისგან წელიწადის დროებად პერსონიფიციკრებულ ადამიანთა გამოსახულების გამოყვანა). ამავე ტიპისაა ქალის მოხდენილი სხეულის დასახატავად მოხმობილი ბრწყინვალე მეტაფორები, რომლებიც იშვიათი სილამაზის პორტრეტს დასრულებულ სახეს აძლევს:

წინანდალის ვაზი აყვავებული,  
ჩამოსხმული ოქროთი და თაფლითა,  
აფრენილი ბაზიერის დაფითა,  
დურაჯი ხარ, მაყვალს შეფარებული!

ქალის ფრინველთან შედარება გიორგი ლეონიძის ნაცადი ხერხია („ციცარი“), თუმცა პოეტი მას ყოველთვის სხვადასხვანაირად იყენებს და შთაბეჭდილება მუდამ ახალია.

ოციანი წლები და შემდგომი რამდენიმე წელიწადი (ახალგაზრდული ასაკის გარდა, ამას სხვა მნიშვნელოვანი გარემოებებიც განსაზღვრავდა) ყველაზე ნათელი და ნაყოფიერი გამოდგა



გიორგი ლეონიძის პოეტურ შემოქმედებაში. ამ ხანებშია დაწერილი რამდენიმე ლექსი, თბილისის განუმეორებელ სახეს რომ წარმოგვიდგენს. მათ შორის გამორჩეულია „მთანმინდიდან ქარს მოჰქონდა“ (1926), განსაკუთრებით კი „მეტივეები“ (1927), რომელშიც დიდი მხატვრული ძალმოსილებითაა გადმოცემული უბრალო და ვაჟკაცური ხელობის ადამიანთა მიმზიდველი და ხიფათიანი ყოფა. თავიდანვეა ნაჩვენები, გაზაფხულის წყალდიდობისას როგორ მედგრად მოჰყვებიან ჯავახეთის მთებიდან მეტივეები აქაფებულ მტკვარს:

სულ ოთხნი იყვნენ... სახედინჯები,  
ქაფიან ჩქერში ზვირთის მჩხელი...  
სულ იყვნენ ოთხნი... იაფინჯები,  
ნიგვის ფოთლები, სველი ფეხები...

კოხტად შეკრული, ლამაზად გადაბმული ტივი მარჯვედ არის შედარებული ზღვაში დასანთქმელად გამზადებულ ნესტანის კიდობანთან, რაც ზღაპრულობისა და გრძნეულობის იერს ანიჭებს ამ ფათერაკიან მოგზაურობას: „მოჰყავდათ ტივი ტურფად შეკრული, / ვით კიდობანი ნესტანჯარისა...“ შემდეგ ვიზუალური ხატები კიდევ უფრო მეტი სიცხადით იჭრება – მდინარის ნაპირზე მიჯრით ჩარიგებული ვეება ლოდები ცხვრის ფარად აღიქმება, ხოლო ტივის ოსტატური გადასვლა ტალღის ქეჩოზე, პოეტს ქვეყნის გონივრულად მართვას აგონებს: „მოჰყავდათ ტივი მთას აშვებული, / თითქოს მოჰყავდათ ბრძნულად ქვეყანა“.

მრავალჯერ დავრწმუნებულვართ, რომ გიორგი ლეონიძე ბუნების სურათების ხატვის დიდოსტატია, რისი კიდევ ერთი დასტურიც არის ლექსის ფინალური სტროფი. აქ საზომი და რიტმიც იცვლება და უფრო დინჯი ხდება – მეტივეები უკვე ნაპირზე იმყოფებიან, თავი დააღწიეს თავბრუდამხვევ სრბოლას. ბოლოს ავტორი ერთგვარ მოულოდნელობის ეფექტს იყენებს – ორ თოთხმეტმარცვლიან სტრიქონს ორი ათმარცვლიანი ენაცვლება, რაც კარგად ეგუება ქართული ლექსის ბუნებას და „მეტივეებსაც“ კომპოზიციურად კრავს, თავდაპირველ ტონალობას უბრუნებს:

მოსალამოვდა.  
ხვადი მგლები დასხდნენ შავადა,  
ლუკმას ხლეჩავენ დამკლავებითა;  
ღვინიან ჯამში  
ნარგიზივით მთვარე ჩავარდა,  
ივსება მტკვარი ვარსკვლავებითა...

„მეტივეები“, ჩვენი აზრით, იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ მისი წიალიდან ამოიზარდა სწორუპოვარი „ოლე“ – ქართული პოეზიის მშვენიერება და გიორგი ლეონიძის უპირველესი შედეგრი.

ძველი პოეტებიდან განსაკუთრებული თანაგრძნობითა და სითბოთია დახატული თბილისის აშუღის – საიათნოვას პიროვნება. ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსს – „თუკი ვცხოვრობთ სიმღერების იმედით“ – სადაც დღევანდელი და წარსული უწყვეტი ჯაჭვითაა გადაბმული, თავსა და ბოლოში საიათნოვას სახე მსჭვალავს. პოეტს უფლება არა აქვს, განზე დარჩეს, განუდგეს ეპოქას, მშობელი ხალხი ღვთის ანაბარა მიატოვოს... ლეონიძე ოსტატურად იყენებს ერთ ჩვეულებრივ დეტალს, „საქართველოს მეფის საზანდარის“ აღსასრულის ჟამს რომ უკავშირდება:

ლეონიძე! ამ დღეებს უდარაჯე,  
შენ თუ გასძლებ – შენივ სიტყვის იმედით...  
საათნავას გაყინულ სუდარაში  
ჩარჩენოდა ჭიანურის სიმები...

ასევე, თბილისურ ციკლს მიეკუთვნება უშუალოდ განუმეორებელ აშუღზე დანერილი ლექსი „საათნავა“ (1930), რომელშიც ოსტატურადაა ჩართული თვით საიათნოვას სტრიქონები, ფრაზები, გამოთქმები, მისი ლექსიკა და ბუნებრივად იქმნება ლირიკული გმირისთვის შესაფერისი გარემო:

ეს საწყალი საათნავა  
სიყვარულმა გაათავა!  
უძილოდ ღამეს ათევდა,  
„ვით ვარსკვლავი მთვარისათვინ, –  
ზარუ –  
ზარბაბ –  
ზარისათვინ“.

მისხალივით გული სტკივა,  
მისი სიტყვა ცაში მივა:  
„არ გენყინოს, ჩემო კარგო,  
სიტყვაშიაც იგავი მაქვს,  
რომელ ერთხელ გენაცვალო,  
განა რამდენი თავი მაქვს?“

ლექსის ავტორის მეტყველება ალაგ-ალაგ სასაუბრო კილოს უახლოვდება, რაც უშუალობის განცდას ბადებს. ეს თითქოს გადაძახილია აშულის გაცოცხლებულ ლანდთან, გულში ჩამწვდომი, დიალოგის ფორმაში მოქცეული ბუნებრივი შეხმიანებაა. „სიყვარულისაგან დაჩაგრული“ საიათნოვა ლექსებში ხშირად მიმართავდა საკუთარ თავს – „შე სანყალო“... გიორგი ლეონიძეც იყენებს ამ ფორმას და ეს განზრახ მიამიტურად დასმული კითხვა, რომლის პასუხი ლექსშივეა, ძალზე თბილ და ინტიმურ განწყობილებას ქმნის:

შე სანყალო ფეიქარო,  
ხმადამთვრალი საათნავა,  
ჭიანურო ცეცხლის მყრელო,  
რა ნალველმა გაგათავა?

გიორგი ლეონიძისთვის პოეზია და ახალგაზრდობა განუყოფელი ცნებებია. ეს განცდა უმძაფრესად არის გადმოცემული მისი ლირიკის ერთ-ერთ მშვენიერებაში „სიმღერა პირველი თოვლისა“ (1926). ბუნების ამ ჩვეულებრივ მოვლენას იგი არნახულ სასწაულად აღიქვამს. დროის დინებას პოეტი მატერიალურ გარსს უძებნის და ახალმოსული თოვლის ფიფქებად წარმოიდგენს, თვით ჰაერში მორიალე ფანტელები კი მიმინოსაგან დაფეთებული ჩიტების გუნდს აგონებს. ეს იგივე მისი სიყმანვილის დღეები და ოცნებებია, გაღმა გაშურებული. და ამ დროს ჩნდება მოუთმენელი სურვილი ყველაფრის მოსწრებისა, სანამ სიყმანვილ თოვლივით არ გაპარულა:

ჩქარა,  
მინდა ვუყვილო,  
მესმის მათი თქერანი...  
სავსე თოფი მომეცით  
და ცხენი ნაქერალი!  
ორმა გუნდმა კიდევაც  
მდინარეში გასტოპა!  
ჩქარა,  
თორემ წასულა  
ჩემი ახალგაზრდობა!

ლექსის ლირიკული გმირი თითქოს მართლაც მოსწრებაზეა, ცდილობს, რაც შეიძლება გაიხანგრძლივოს ცხოვრების ულამაზესი პერიოდი, რადგან ეს დრო ყველაზე ფასეულ, ულამაზეს ხანად მიაჩნია. გოეთეს მსგავსად, მასაც წამოუძახია: „შეჩერდი, წამო!“ – მუდამ მიაჩნდა, ახალგაზრდული სისხლით დაწერილს სულ სხვა მაღლი ჰქონდა.

ლექსის შუა ნაწილში კიდევ უფრო ძლიერდება უკმარისობის გრძნობა. თავში მინიშნებული სახეც (ფანტელების დაფეთებულ მტრედებთან შედარება) მეტ სიმკვეთრეს იძენს, თვით მტრედი კი პოეტის სუფთა გულთან არის შედარებული:

ვაჰ, შენ ჩემო თეთრო მტრედო,  
გულო ჩემო კრიალა!  
საკალმახე წყალივით  
ლექსი ვერ ვაწკრიალე!  
და როგორც  
ციცინათელა  
აბედს არ ეკიდება,  
სიჭაბუკის გარეშე,  
ლექსს ვინ მისცა დიდება?

ლექსის ბოლო, მესამე მონაკვეთი კი ისევ მაჟორულ იერს იძენს, ზეანეული ტონალობით გამოირჩევა; მის კომპოზიციას სიმტკიცეს მატებს სტრიქონთა ვარიაციული განმეორება, რაც მუსიკალურ ეფექტს აძლიერებს. ბოლო ორ სტროფში კვლავ იფეთქებს ჩა-

უკლავი ჟინი ჰაერში არიალებული, მტრედების გუნდებად მოლანდებული ფიფქებისა – გაფრენილი დღეების, ჭაბუკური ოცნებების ასანვეად: „ჩქარა! მინდა ვუყვილო...“, „ჩქარა, თორემ წასულა...“

„დაუთრგუნველი ძალა სიჭაბუკისა, რომელშიც სინანულის ძირმწარე შხამიც ჟონავს, უმაღლესი პოეტური ძალითაა გამჟღავნებული. მთავარი საიდუმლო კი ის არის, რომ პოეტური სატქმელის უშუალობაში მისი ავტორის დახვეწილი, არტისტული სული იმალება. უშუალობა აქ უკვე მაღალი პოეტური თვისების დონემდეა აღზევებული, რაც, თავის მხრივ, განუმეორებელი, ლეონიძისეული ტვიფარით აღბეჭდავს მის დაუდგრომელ, მჩქეფარე ლექსებს“ (ცაიშვილი 1984: 58).

ქართული სატრფიალო ლირიკის შედეგრი „მყვირალობა“ (1928) პოეტის ნიჭის მძაფრი ამოფრქვევის ჟამსაა დაწერილი. მასში აშკარაა, რომ ავტორმა ზედმინეწით იცის ძველი თუ ახალი ქართული ყოფა. კერძოდ, გიორგი ლეონიძე ბრწყინვალე მცოდნე იყო ჩვენი ისტორიისა, ე. წ. აღორძინების ხანის წყაროებისა და პოეზიისა და ამ ეპოქის სურნელი, თავისებური გამოძახილი მის არაერთ ლექსში იგრძნობა. იგი შეუმცდარად პოულობდა ამა თუ იმ შედარებით მივიწყებულ ნაწარმოებში ცოცხალ ნერვს და ძველს ახალ კონტექსტში მოაქცევდა, ახლებურად აამეტყველებდა. ლეონიძის ეს ლექსი სწორედ თეიმურაზ მეორის „დღისა და ღამის გაბაასების“ ერთ თავთან ამჟღავნებს სიახლოვეს, რომელსაც „აქა ყვირილობის ამბავი“ ჰქვია:

ენკენისთვე რომ დადგება, არის თვე შემოდგომისა,  
ხარმან დაუნყოს ფურს დევნა, დრო ჰქონდეს ყვირილობისა...

– წერს თეიმურაზ მეორე. ახლა გიორგი ლეონიძის ლექსის დასაწყისს დავაკვირდეთ:

ჩამაჭრდა კახეთს ჰაერი,  
ტყეები გადიყირმიზა,  
ენკენისთვეში მთებიდან  
ისმის ყვირილი ირმისა.

პირველი სიტყვა („ჩამაჭრდა“) რთველის დადგომის ნეტარ დროს გვაგრძნობინებს; მომდევნო სტრიქონში მკვეთრი შეფერილობის გადმოსაცემად გამოყენებული იშვიათი აღნაგობის სიტყვა („გადიყირმიზა“) ფერნაცვალ, ალისფრად გადაბრიალებულ ტყეებს წარმოგვიდგენს და თავის საქმეს აკეთებს – ჩვენ თვალწინაა განფენილი კახეთის მსუყე, თავბრუდამხვევად ლამაზი შემოდგომა. გამორჩეულია ლექსის ევფონიაც, რაც მთავარი აზრით დატვირთულ სიტყვებს – „ყვირილს“, „ლანანს“ – ეხმიანება. ლექსის მომდევნო სტროფი ჟინად ამტყდარ ხარირმის სახეს აცოცხლებს:

ხარი ირემი ფურს ეძებს,  
მთაში ნასუქი ლიჭითა;  
ქაფსა ჰყრის გადაკანრული  
ეკლებითა და ხიჭვითა.

ამის მერე კი გრანდიოზული სურათი იშლება, თითქოს კადრში ცოლის მაძებარი ხარირმების მთელი ლაშქარი მოხვედრილიყოს:

დამტერებული ჯოგები  
მორბიან თავდაყირანი...  
ხარი ფურს ეძებს ღრიალით,  
მე – სიყვარულსა მყვირალი.

ხარის დაუოკებელი ლტოლვით შემზადებულია საჭირო პარალელი – ხარის მსგავსად პოეტიც გულის სწორს უხმობს. ეს ადგილი საბოლოოდ ააშკარავებს ლექსში ჩანთქმულ აზრს, „მყვირალის“ მეტაფორულობას. ექსპრესია მწვერვალს აღწევს ფინალში. რიტმი არნახულად მღელვარეა. ესაა აღზევება ზღვარდაუდებელი ტემპერამენტისა, ვერავითარი ზღუდე და ჯებირი რომ ვერ უძლებს. პოეტი ფიქრში იმეორებს მთიდან დაქანებული გავეშებული ხარის მოძრაობას. ზოგან ვაყას ინტონაციაც ისმის, მხატვრული ფუნქციით დატვირთული ალუზიები ამდიდრებს, ლაზათსა და მომხიბლაობას მატებს პოეზიას:

გახლებული ხარი ვარ,  
გეშ ვიღებ ნიავექარზედა,  
მაჩვენეთ ჩემი ოცნება,  
რქა ზედ მივაფშვნა რქაზედა!  
სულ მივამტვირო, მივლენო,  
გულში რაც გადაირაზა,  
შევეყვირებ,  
როგორც ირმები  
ჰყვირიან ყარაიასა!

შემთხვევითი არ გახლავთ, პირიქით, კანონზომიერადაც კი გვეჩვენება, რომ სატრფიალო ლირიკის გვირგვინი „ყივჩალის პაემანი“ (1928) გიორგი ლეონიძემ სიჭაბუკის წლებში დაწერა. მოგვიანებით, უკვე ჭარმაგმა პოეტმა, ახალგაზრდობაში შექმნილი ლექსების ბრწყინვალე რკალს თავად ძალზე მოხდენილად „ყივჩალური ლირიკა“ უწოდა.

ჩვენი ერის ხსოვნა ინახავს დავით აღმაშენებლის „მონასპებად“ ნამსახური ამ ხალხის სახელს. მარტო „მუხრანული“ რად ღირს – გენიალური ხალხური ლექსი, რომლის არსებობამაც „ყივჩალის პაემანის“ დაბადება განაპირობა. გიორგი ლეონიძემ საუკუნეთა ბურუსიდან გამოიხმო და აამეტყველა ქალის გამო გამართულ ორთაბრძოლაში დაცემული გადამთიელი, თან მისი ვაჟკაცური შემართებაც წარმოაჩინა. ძველი რომაელების გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ჩვენ ვუსმენთ მეორე მხარეს და იგი ადასტურებს ნათქვამს მასთან შერკინებული ქართველი მოყმისას, რომელიც ცოლის პატიოსნებასა და თავის კაცურ ღირსებას იცავდა.

სამარის ნესტიანი ლოდიც კი ვერ აკავებს სიყვარულისგან დამწვარს, იგი გაზაფხულის ბალახივით არღვევს მინას და სამ-ზეოზე ამოდის, ჰაერშიც ის ძველი სურნელი ტრიალებს და ირგვლივაც არაფერი შეცვლილა. თავს ზემოთ გადავლილი ფრინველის ფრთების ფათქუნი ათასწლოვანი ბურანიდან გამოსულს თითქოს ნიშანს აძლევს:

ყურღანებიდან გნოლი გაფრინდა,  
ყაბარდოს ველი გადაიარა,

ისევ აღვსდექი!  
მუხრანის ბოლოს  
ჩასაფრებული ვსინჯავ იარაღს.

„ისევ აღვსდექი“ და „ისევ ჰყვავიან“ გვაუნწყებს, რომ ძველი დრამა უნდა განახლდეს. მომდევნო სტროფში თავთუხის ყანებისა და ბადაგის ხსენება ამკარა მინიშნებაა – ბალადის რეალიებს აღადგენს. ბადაგის ქალის ტუჩთან შედარება (რაც თავისთავად ახალი არაა) და მისი ტკბილი დულილი, ამავე დროს, ახალგაზრდული სისხლის დაუდგრომლობას ეხმიანება.

„ყივჩალის პაემანის“ ზოგიერთი ფრაზა სოლომონის „ქება ქებათას“ რამდენიმე მუხლსაც აცოცხლებს ჩვენს მეხსიერებაში: „რამეთუ, აჰა, ესერა, ზამთარი წარხდა და წვიმა დასცხრა და წარვიდა გზასა თვისსა. და ყუავილი გამოჩნდა ქუეყანასა ჩუენსა. ჟამი სხლვისა მოინია, ხმა გურიტისა ისმ აქვეყანასა ჩუენსა“. ბუნების აღორძინება რომ სიყვარულის დადგომის ჟამია, ეს გაჩენის დღიდან იცის აღამიანმა და „ყივჩალის პაემანში“ ნახსენები „ხოხობაც“ ამ ჟამს გულისხმობს, რუსთაველის გენიაც იქვეა დამონმებული (ამ ლექსში ხალხური ბალადის მთქმელისა და „ვეფხისტყაოსნის“ დამწერის სუნთქვა თითქოს ერთმანეთზეა გადაწნული):

ხოხობას განახე,  
მიწურვილ იყო  
როცა ზაფხული რუსთაველისა,  
ნეტამც ბადაგი არ დამელია  
და იმ დღეს ხმალი არ ამელესა!

სინანულის გამომხატველი სიტყვა „ნეტამც“ წინასწარ გვამცნობს მომხდური ყივჩალის ტრაგიკულ აღსასრულს, მაგრამ ელვარე ხმალი ქარქაშიდან ამოზიდულია და მოძალადე მიჯნური უკან ველარ დაიხვეს. აქ თითქოს ნესტოების დამბუგველი ქარი გეხლება სახეში და ცხენის ფლოქეებისგან ადენილი მტვერი გწვავს თვალებს. ამ სტროფს ვაჟკაცური ჟღერადობისა და რიტმის განსაცვიფრებელი სიძლიერის მხრივ მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიაში ძნელად მოეძებნება ბადალი. ეს სტროფი ყველაზე მეტყველი მაგალითია ავტორის უტყუარი ალლოსი, რომ „ყივჩა-



დის პაემანში“ მხოლოდ ცალფა რითმა უნდა ყოფილიყო გამოყენებული, ორმაგი ჯვარედინი შებორკავდა და ლაგამს ამოსდებდა სტრიქონთა გრიგალისებურ სრბოლას, ესოდენ სასურველი სილალე და ბუნებრიობა დაიკარგებოდა:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედევნე,  
შემოვამტვერე გზები ტრიალი,  
მცხეთას ვუმტვრიე საკეტურები,  
ვლენე ტაძრები კელაპტრიანი!

ამის შემდგომ მოძალადე თავად გვამცნობს უძველეს ჭემ-მარიტებას – მახვილის ხელში ამღები მახვილითვე დაიღუპება. ქმრის მახვილით თავგაჩეხილს თანდათან ებინდება მზერა და გვესმის მომაკვდავის გულისშემძრავი მუდარა. სწორედ აქ იბადება ცენტრალური, უძლიერესი მხატვრული სახე, ურომლისოდაც ეს ლექსი წარმოუდგენლად ბევრს დაკარგავდა:

მოდი, მომხვიე ხელი ჭრილობას,  
ველარა გხედავ, სისხლით ვიცლები...  
როგორც საძროხე ქვაბს ოხშივარი,  
ქართლის ხეობებს ასდით ნისლები.

დაბინდული მზერის მიუხედავად, ხედვის საოცარი ნერტილია მოძებნილი – ძირს განრთხმული ქართლის ხეობები საკლავის მოსახარშ, ორთქლში გახვეულ ქვაბს აგონებს შებარბაცებულ ვაჟკაცს. თვით შედარება ყივჩაღის გადაპოზილი თავივით ღიაა და შეუნიღბავი და დამხმარე მაკავშირებელი სიტყვის („როგორც“) გამოყენება სულაც არ ანელებს შთაბეჭდილებას.

ფინალური სტროფი უკვე ქალისადმი უკანასკნელი ვედრებაა; შეიძლება გასაკვირდაც კი მოგვეჩვენოს, მაგრამ განწირულის ბოლო ამოძახილს როგორღაც მაჟორული იერი ეძლევა, სიხარულის მაცნე ყიჟინად ჩაგვესმის; იგი მზადაა, ახალ საბედისწერო განსაცდელს გადაეყაროს, ოღონდ სიცოცხლეში ერთხელ მოლანდებულ მის დამღუპველ მშვენიერებას პირისპირ შეხვდეს:

მოდი!  
გეძახი ათას წლის მერე,  
დამნაცროს ელვამ შენი ტანისა;  
ვარდის ფურცლობის ნიშანი არი  
და დრო ახალი პაემანისა!..

ამის მთქმელს არად უღირს, ისევ გათანგოს სასიკვდილო ზმორებად, ოღონდ სანადგულს ენიოს – „დამნაცროს ელვამ შენი ტანისა“... ქალის დამაბრმავებელი შუქი და მისი სხეულის მოქნილობა ცაში გაკლავნილ, მათრახივით მოქნიულ ელვასთან არის შედარებული. საოცარი ოსტატობითაა პერიფრაზირებული ათმარცვლიან ლექსზე გადანყობილი შაირიც, რუსთაველის გენიალური სტრიქონი, და თავის ალაგას ჩასმული, თითქოს თავიდანვე „ყივჩალის პაემანის“ ფინალად ყოფილიყოს ჩაფიქრებული და შექმნილი.

„ყივჩალის პაემანი“ სამაროვანში შეჭრილი მზის ცხოველმყოფელი სხივია, დაცხედრებულის მკვდრეთით აღდგომა; ყველაფერი სიყვარულის დაუშრეტელ შუქშია გახვეული. მუხრანის მახლობლად გათამაშებული სისხლიანი დრამის მიზეზსა და მონანილესაც თავისებური შარავანდედი ადგას (სხვათა შორის, არც ქართველ მოყმეს გამოჰყავდა ჯაბანად მასთან სასიკვდილოდ შებმული ცოლის მოცილე ყივჩალი: „უმაღვე იმან დამასნრო, ელვასა ჰგავდა ცისასა...“). ქართველს არასოდეს ავინყდებოდა „ვეფხის დედაი“ და ღირსეულ მეტოქეს, თუნდაც მოსისხლე მტერს, არასოდეს ამცირებდა. „ყივჩალის პაემანი“ თავისებურად აგრძელებს და ავითარებს ქართულ ხასიათში გამოვლენილ ამ უნიკალურ რაინდულ თვისებას.

მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთი უძლიერესი ლექსია „ოლე“ (1931). ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ვკითხულობთ: „საჩრდილობლად დატოვებული ხე საყანედ გაკაფულ ტყეში“. ეს მნიშვნელობა ძალზე ახლოა იმ შინაარსთან, რომელსაც ამ სიტყვაში გიორგი ლეონიძე დებდა. ეს ლექსი, როგორც ჩანს, ხანგრძლივი ფიქრის ნაყოფია და ავტორის წარმოსახვაში ტოტემდალენილმა და მარტოობით განანამებმა ხემ ღრმა სიმბოლური აზრი შეიძინა.

ამ ხაზს ქართულ მწერლობაში მკვიდრი ტრადიცია აქვს, გავიხსენოთ თუნდაც ბარათაშვილის „ჩინარი“ ან ვაჟას „ხმელი წი-

ფელი“. ხის სიმბოლიკა საკმაოდ ხშირია თვით გიორგი ლეონიძის პროზაშიც („ნატვრის ხე“ და „ცხოვრება ესტატე ლაფაჩისა“).

„ოლე“ სიმარტოვეზე გამოთქმული ულამაზესი სიმღერაა. პირველივე სტრიქონები გოლიათ მთებს შორის მოქცეულ ლიახვის ხეობას აცოცხლებს, სადაც სამუდამო მარტოობისთვის განწირული პატარა, დაბზარული და შეუხედავი ხე დგას. ლექსი სახეთა მოულოდნელობით, ოსტატურად მიგნებული კონტრასტებით იქცევს ყურადღებას. ღრუბლებს მიღმა ელვა გაიკლაკნება და ჩვენ თვალწინ ხდება ამ თითქოსდა უსახური, არაფრით გამორჩეული ხის გასაოცარი მეტამორფოზა:

დგებარ, როგორც სახრჩობელა, –  
თვით გახრჩობენ მთები;  
დაკიდებულ არწივს ჰგებებარ  
მომსხვრეული ფრთებით.  
რაშო, მინას მიჭედლილო,  
ველარ აიქროლე;  
პარტახო და ნამეხარო  
მარტოხეო ოლე!

აქ უკვე ჩნდება ცისკენ სწრაფვის დაუძლეველი სურვილი, ჟინი ვარსკვლავთა საუფლოში აჭრისა. წელიწადის ყველა დრო, დარი და ავდარი თავზარდამცემად ტრიალებს სამოსელისაგან განძარცვული ხის გარშემო, ოლე თითქოს სამყაროს ცენტრშია მოქცეული.

ასე იშვიათად თუ მოჰფერებია ვინმე ხეს და შთაუბერავს მისთვის ცხოველი სული; ასეთი უნაზესი სიყვარული ძნელად თუ რგებია ბუნების ქმნილებას. ამასთანავე, სიბრალულის რა უსაზღვრო გრძნობაა გამოთქმული ამ სტრიქონებში:

მარტო ხარ და მარტო დგახარ,  
ძმა არა გყავს, დედა,  
მარტი ჩოხას შეგიკერავს  
ზანზალებით ზედა,  
წვიმით ქოჩორს დაივარცხნი,

ლამის წვეთს სვამ რძედა...  
მხიარული საკრავებით  
გაზაფხულის ვარსკვლავები  
შენს ტოტებზე სხედან...

ლექის მეოთხე ნაწილში ახალი მოტივი შემოდის. იშვიათი სიმძაფრითაა განცდილი იმ ვაჟად წარმოსახული ოლეს წუხილი, სატრფოს გამოჩენას რომ ელის. ეს ტალღა კიდევ უფრო მაღლა სწევს ისედაც ამაღლებულ საგანს. დაუსრულებელ ლოდინს სასიკეთო პირი არ უჩანს და პოეტიც ნელ-ნელა შეაპარებს გზისკენ მაცქერალს, რომ მის გულის სწორს საბედისწერო ხიფათი შემთხვევია, თუმცა, მიუხედავად ამისა, წამითაც არ იბორკება ღვართქაფად მოვარდნილი სიტყვის ღონე და სიმღერის ლალი სუნთქვა:

ვის გასცქერი, ვის მოელი,  
გული ვისთვის გტკივა?  
ვის მიაღწევს შენი ხმები,  
ვის კერამდე მივა?  
ვაა, თუ გზაში დაიღალა,  
ვერ იარა სწრაფად,  
ვაა, თუ კვირას ვერ მოვიდეს,  
ვერც გამოჩნდეს შაბათს!  
თუ მონამლეს საყვარელი  
შავი დარიშხანით,  
და მის პერანგს აფრიალებს  
გზაზედ ქარიშხალი!  
ნადი, ძებნე მეგობარი,  
ვინმე წაიყოლე,  
სხვა რომელი დაგიძახებს  
მცირე სახელს – ოლე!

ლექის ამ ნაწილში ორგანულად ზის ფართოდ გავრცელებული ქალაქური სიმღერის ტექსტი („ვაი თუ გზაში დაიღალა, სუსტია და ვერ იარა...“), რაც, შესაძლოა, შეგნებულად, განწყობილების შესაქმნელად მოხმობილი რემინისცენცია იყოს, ან ხსოვნაში

ჰქონდა პოეტს ჩარჩენილი და უბრალოდ გამოიყენა. აღნიშნული ნაწილი კიდევ უფრო აძლიერებს ლექსის შინაგან დრამატიზმს.

ციტირებული ფრაგმენტის ბოლოს ორგანულად შემოდის ტყის თემა. პერსონიფიცირებული ტყე შემწედ და უერთგულეს მეგობრად თავის თავს სთავაზობს ლიახვის კლდეზე დარჩენილ მარტოხეს. ოლე მამაკაცურ სანყისს, ნაყოფიერებას განასახიერებს. ეს იქიდანაც აშკარაა, რომ ტყე (იგივე ცხოვრება) ცოლს – მესანოლეს სთავაზობს, რათა იყვავილოს და მიწაზე თავისი ნაშიერი დატოვოს: „მოდი, მოგცე, გაგახარო, ცოლი – მესანოლე...“

ფინალისკენ პოეტის დაუოკებელი ოცნება ცაში მიაფრენს ოლეს. ფესვებს უკოცნის, გულში იკრავს სიცოცხლის ნერგს... ამ ნაწილში იმედის სხივია ჩამდგარი, კვლავ ზღაპრულ რაშად წარმოგვიდგება ცისკენ შემართული ოლე და მიმართვა ნამდვილ აპოთეოზს აღწევს. საბრძოლო ყიჟინასავით ისმის ბედთან შეურიგებლობის ამაყი მონოდება:

რაშო, მინას მიჭედლო,  
გასჭერ, აიქროლე,  
მარტოობის არტახები  
გადახიე, ოლე!  
რომ სთქვა:  
გული თუ მტკიოდა,  
ახლა აღარ მტკივა,  
რომ ლიახვის რძიან ქაფში  
შემოცურდე ტივად,  
რომ გაგჩარხო და გაგთალო,  
როგორც წმინდა ბროლი,  
რომ შენ იყო ჩემს დარბაზში  
შუაბოდის ტოლი,  
რომ გრძელ ტივებს მოუძლოდე  
ხეთა წინამძლოლი!

„ოლეს“ სტრიქონები საკმაოდ ჭარბადაა ალიტერირებული, მაგრამ ოდნავადაც არ ჩნდება ნაძალადეობის, ხელოვნურობის შთაბეჭდილება. ლექსის საზომი ჰეტერომეტრულია – რვა და ექვსმარცვლიანი სტრიქონები თანმიმდევრულად ენაცვლე-

ბა ერთმანეთს; ორიოდ შემთხვევაში რვა მარცვალ გავრმა-გებულია და განყოფილია რკალური რითმით. სტროფები მეტ-ნილად არათანაბარია, მათში მოტივთა და განწყობილებათა სხვადასხვაობა იგრძნობა; ხოლო ყოველივე ეს განაპირობებს ნაწარმოების პოლიფონიურობას. მართალია, როგორც ხელოვნების ყველა ქვემარტი ქმნილებაში, აქაც ერთი განწყობილებაა მთავარი (მარტოობის სევდა), ის წარმართავს მთელ ლექსს, მაგრამ ალაგ-ალაგ მხიარული, უტეხი, ხალისიანი კილოც გამოერევა. „ოლეს“ ფინალური სტრიქონები კი აშკარად მაჟორულად ჟღერს.

„ოლე“ ის იშვიათი ქმნილებაა, დანერისა და გამოქვეყნების შემდეგ დამოუკიდებლად არსებობას რომ იწყებს და დროთა განმავლობაში ისეთ სიღრმეებსაც იძენს, ავტორს ფიქრდაც რომ არ ჰქონია. ქართველი არასოდეს დაკარგავს იმის რწმენას, რომ ლიხვის პირას ახლაც უწყევად დგას მთებში მომწყვდეული, ჯოჯოხეთის ალისაგან ქერქმეტრუსული, ავის განმზრახველთა ტყვიებისაგან ტოტებდალენილი ოლე, ისევ ამაყად იყურება ცისკენ და ჩვენი მომავლის დიდ გაზაფხულს მოთმინებით ელოდება.

უბრალო ჩამოთვლაც კი გაჭირდება იმ ლექსებისა და პოემებისა, საქართველოს სიყვარულმა რომ შთააგონა პოეტს. როცა იგი მონიფულობის ჟამს წერდა: „სამშობლო – ჩემი გულის ფეთქვაა, სამშობლო – ჩემი ლექსის სახელი!“ – ეს მთელი მისი ცხოვრების დედააზრი იყო და არა ეფექტის მოსახდენად ნათქვამი და გამიზნული ფრაზა.

სიმბოლისტებს შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე სამშობლოს თემაზე ლექსები არ დაუწერიათ. გიორგი ლეონიძე განკერძოებით დგას ამ მხრივ. ეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობას: „გიორგი ლეონიძე, როცა ლექსის ტექნიკურად განწყობისთვის სიმბოლისტური არსენალიდან აღებულ მხატვრულ სამკაულებს იყენებს... ლექსის თემატიკას ხშირ შემთხვევაში თითქმის სრულიად უცნობს ტოვებს, ე. ი. ისეთს, როგორსაც იგი ადრე, სიმბოლისტების ჯგუფთან დაახლოებამდე მიმართავდა. პატრიოტიზმი, სამშობლოს სიყვარული მისი შემოქმედების განუყრელ თანამგზავრად რჩება“ (კალანდაძე 1967: 19).

1917 წელს ორი სონეტი უძღვნა პოეტმა სამშობლოს „ერთხელ გამკობდა მეუფე და ბედის მჭედელი“ და „ლურჯ ღრუბელივით

დამადარდე შენი მხედარი“. ბრძოლის სულისკვეთება კიდევ უფრო გამძაფრებულია ლექსში „სონეტი ქართველ ჰუსარებს“, რომელიც საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ დაინერა, 1918 წელს. ასევე, სიჭაბუკის პერიოდის ერთ-ერთი უძლიერესი ლექსია „26 მაისი“ (1918), რომლის სათაურიდანვეა მინიშნებული, რომ იგი დამოუკიდებელი საქართველოს სადიდებელია. მასში საქართველოს თავისუფლებისთვის თავშეწირული სხვადასხვა ეპოქის გმირები არიან გამოყვანილნი. ბოლოს კი ლეგენდარული წინაპრის – ქართლოსის – სახელი გაიეღვებს, რითაც საამაყო წარსულისკენ გეზის აღებას მოგვიწოდებს პოეტი ბურუსიანი ზამთრის სანინაალმდეგოდ:

ქართლოსის ლანდი ბრწყინვალეობით გამეთარემა –  
არმაზისაკენ! ნულარ ნავალთ ლეგა ზამთარში.

ამ ლექსმა მხოლოდ პოეტის გარდაცვალებიდან რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ დაიკავა კუთვნილი ადგილი მის შემოქმედებაში.

დამოუკიდებლობის დაკარგვის შემდეგ, ოციანი წლების არაერთ ლექსში, პოეტი საკმაოდ გამჭვირვალედ მიგვანიშნებს საქართველოს მიძიმე ხვედრზე. გვხვდება „ბრძოლის წყურვილი“, „განთიადის წყურვილი“, რომელმაც უნდა სძლიოს „მწარე კაემანს“. ლექსში „საღრჩობელიდან“ (1922) გაგულისებული პოეტი საქართველოს უწოდებს „აზიის კახპას“, რომელსაც ერთმანეთის მიყოლებით თელავდნენ ველური ტომები. აქ ჯალალ-ედ-დინებისა და მონღოლთა ხსენება უფრო იმიტომ სჭირდება პოეტს, რომ მთავარი სათქმელი შენიღბოს, თუმცა ის მაინც აშკარაა – სასიკვდილო საფრთხე კვლავ ჩრდილოეთიდან მოვიდა. ლექსის ფინალი სისხლის გამყინავად ტრაგიკულია:

მოდგა და მოდგა დარუბანდით სისხლის დგანდგარი,  
დატუშა რიყით საძოვარი შრატით მცვრეული  
და ჩემი რასა – ულაყების ჯიში მაგარი,  
საღრჩობელიდან იყურება განაცრებული!

1922 წელსვეა დაწერილი გიორგი ლეონიძის ერთ-ერთი უძლიერესი სონეტი „საქართველო“, რომელშიც პოეტის იმდროინდელი საბედისწერო განცდებია არეკლილი. ეს ძრწოლისა და შეშფოთების მიზეზი თანდათან ძლიერდება ლექსში, პოეტს გულს უკლავს უმწეობა, უილაჯობა, რომ არავინაა დარიალის შემოსასვლელის გამმაგრებელი და მომხვდურისთვის გზის გადამკეტავი:

ტანი ყამირი, როგორც ხმალი ელავს ჩამდგარი,  
ვინ დაჩექმილი ჩემი სული შხამებს დარია.  
აქაფებულა შუალამე, როგორც ჯაგარი,  
ვილამ დაიდგნოს, ვინ შაებას კარად დარიალს.

„დაჩექმილი სული“ რასაც გულისხმობს, ადვილი მისახვედრია. ამის შემდეგ კი პოეტი განზრახ აბუნდოვანებს სურათს, თითქოს ეს ამბები საუკუნეთა მიღმა ხდება; საქმე ისეა წარმოდგენილი, თითქოს აჭყვიტინებული ზურნის ხმაზე დაძრული მუსლიმთა ლაშქარი გვესხმის თავს, თუმცა სურათი იმდენად გამჭვირვალეა, ცხადად ჩანს, რა ჯვარცმის მოლოდინშიც არის მრავალტანჯული მცირე ქრისტიანული ქვეყანა. და ეს შიში რომ უსაფუძვლო არ ყოფილა, მალევე გახდა ცხადი.

სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარული სამაგალითო უშუალობით, სითბოთი და ნამდვილი მამულიშვილური თავმდაბლობითაა გამოხატული ერთ მცირე ლექსში „სამშობლოს“ (1935):

გულის ფესვიდან მინდა გიმღერო,  
და თუ ვერ გითხრა, როგორ მიყვარხარ,  
შენ თითუელ ხეს, ბალახის ღეროს  
ვკოცნი, ვეხვევი, ვეტყვი: მიყვარხარ.

ამავე დროისაა გახმაურებული ლექსი „ვუმღერ სამშობლოს“ (1936), სადაც პოეტმა მოქნილად, ოსტატურად გამოხატა თავისი მრწამსი, საკუთარი არსებობის აზრი და დანიშნულება:

სულ ჩემი გულის მონაწურია,  
რაც დაეპნკარა ქალაქს ლექსები,  
ვუმღერ სამშობლოს, კიდევ მწყურია  
და მის სიყვარულს დავემწყემსები.



მშობელ მინაში მიდგას ფესვები,  
როგორც წყალში დგას წნორის ძირები,  
სიცოცხლეს ვერვის დავესესხები,  
თუ სამშობლოსგან გავინირები!

სამშობლო პოეტისთვის მთელი სიცოცხლის მანძილზე უძვირფასეს სალოცავად დარჩა, ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილის გავლის შემდეგ კი თითქოს სხვა ყველაფერი გადაფარა, უმთავრეს მოტივად და სასიცოცხლო ძალის მიმცემად მოგვევლინა, რასაც უპირველესად 1956 წელს დაწერილი ეს მცირე ლექსი ადასტურებს:

მხოლოდ შენ –  
მინდა,  
ჩემს ჩანგურს  
უკვდავი სული მობერო,  
ჩემო ცავ,  
ჩემო ქვეყანავ,  
ჩემო გულგაუყოფელო!

გიორგი ლეონიძეს აღტაცებას ჰგვრის საამაყო წარსულისა და ქართველების გახსენება. ბუნებრივია, მისთვის უძვირფასესია რუსთაველის სახელი. უსაზღვრო მღელვარებითაა გადმოცემული ქართველი კაცის სიამაყე და სიხარული, რომ ასეთი განძის მფლობელნი ვართ. ამ ლექსში მჟღავნდება არა მარტო ემოციური დამოკიდებულება, არამედ ისიც ღრმადაა გაცნობიერებული, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ საუკუნეთა მანძილზე ჩვენი ზნეობის მასწავლებელი, ჩვენი მეობისა და გონებრივი სიმაღლის მსოფლიოში გამტანი და წარმომჩენია:

ხელში ავიღებ... გაკოცებ,  
კიდევ ჩაგოცნი... ჩაგცქერი;  
ნიგნი კი არა – ჟრჟოლა ხარ  
ჩამოქაფული ჩანჩქერის.

ნიგნი კი არა – ბალი ხარ,  
ოქროს ცვარჩამონვეთილი;  
გაშლილი ბაირალი ხარ,  
ლექსის ფრთა გაუცვეთელი!

ცალკე გამოკვლევის მასალად იკმარებდა ის ლექსები, რომლებიც ეძღვნება რუსთაველს, საბას, გურამიშვილს, ბესიკს, ნიკოლოზ ბარათაშვილს, ილიას, აკაკის, ვაჟას; სახელოვან მეფეებს – დავით აღმაშენებელს, თამარს, ერეკლეს... ტრაგიკულად დაღუპულ მეგობრებს – მიხეილ ჯავახიშვილს, პაოლო იაშვილს, ტიცვიან ტაბიძეს, უსახელო ოსტატებს, მწიგნობრებს, უბრალო მინის მუშებს და ა. შ. მაგალითად მოვიყვანთ მხოლოდ ერთ, ანაზღადა ნათქვამ უაღრესად შეკუმშულ და ელასტიკურ მცირე ლექსს „წარწერა ქართველ მწერალთა სურათებზე“ (1952), სადაც ზოგიერთი ღირსახსოვარი სახელი გამოტოვებულია უაღრესად შემჭიდროებული ფორმის გამო:

ილია – შუბლი საქართველოსი,  
ბარათაშვილი – აზრთა მპყრობელი,  
აკაკი – გედი და ორფეოსი,  
ვაჟა – ხმაჩანჩქერდაუშრობელი  
და დიდი შოთა – მათი მშობელი.

ჭეშმარიტი ხელოვანი მთელი სიცოცხლე მშვენიერებას ეთაყვანება და ლამობს, მისი სახე საკუთარ ქმნილებებში დატოვოს. ლიტერატურამ ამის უამრავი მაგალითი იცის. ყველა ხელოვანს თავისებურად ესახება იდეალური სილამაზე, რაც, ჩვეულებრივ, ქალშია განხორციელებული. გიორგი ლეონიძესაც მიუძღვნია ლექსები თანამედროვე ლამაზმანათავის, თუმც მის იდეალს XIX საუკუნის სახელგანთქმული თბილისელი ბანოვანები წარმოადგენდნენ. ასე შეიქმნა ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთი გამორჩეული ლექსი „ნინო ჭავჭავაძეს“ (1939):

თუ გადამქრალი შენ ხარ ვარსკვლავი,  
ახლაც მინათებს შენი მშვენება...  
შენგან შევიტყვე, რომ სილამაზეს  
არ უწერია გადაშენება.  
... შენს სილამაზის იქით ბნელდება,  
დაიხურება ცისკრის კარედი,  
შენ მოგაყარეს მიწა ბელტებად,  
მკერდზე რომ ვარდსაც ძლივს იკარებდი.

იმ ეპოქიდან ასი წლით დაშორებული პოეტი ნინო ჭავჭავაძეს „სილამაზის ნაზ გრიგალს“ უწოდებს და თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსი მომხიბლაობისა და სიძლიერის ოქსიმორონს ძნელად თუ შეხვდება კაცი.

მამაკაცური შემართებითა და ვნებით გამორჩეულია გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე დაწერილი ლექსი „კარმენ“ (1964). ცხოვრების მიმწუხრზე პოეტის შთაგონება უცნაურად აუფორიატებია მსოფლიო მწერლობასა და მუსიკაში უკვდავყოფილ ბოშა ქალს, „ამოღებული სატივერის ელდა“ უწოდა ამ ლექსის ავტორმა კარმენს. სისხლი და მახვილი იყო გვადალკვივირის ტალღებში განბანილი, თვალნაკვერჩხლიანი ალქაჯის მუდმივი თანამგზავრი და ეს ამ ლექსის პირველივე სტრიქონებში საცნაურია:

რომელ ქარიშხალს ჩამოსტყდი ნეტავ  
ცეცხლის ნატეხი –  
ქალი და ხმალი!  
ისევ ჟღრიალებს კასტანიეტა,  
ბაბილონზე მეტს სძლებს შენი ხალი!

ბასკებში გაზრდილი კარმენი პოეტის ლალ ოცნებას ქართველ ქალად ესახება და აქ პირდაპირ „ყივჩალის პაემანთან“ იბმება ჭრილობიდან გადმომჩქეფარე სისხლის ძაფი, იკვრება საბედისწერო წრე. ათასი წელი კვლავ ერთ ნამამდეა შეკუმშული, რასაც გვამცნობს ეს შემპარავი შეხსენება:

და თუ ასეა...  
გახსოვს მუხრანი?  
დანაყულ ხმალზე სისხლის კურცხალი...  
მთვრალი ყივჩალი გზად მოზურავე,  
მტვერში ღრიალით დანამუხლარი.

დიდებულია ლექსის ფინალური სტროფი – თანდაყოლილი ტრაგიზმისა და ჭაბუკური ალტკინების ბედნიერი ნაზავი, „ყივჩალის პაემანის“ შორეულ ექოდ გახმიანებული:

ვაითუ ავი სიზმარი ახდა,  
ტორეადორი დაეცეს მხოლოდ;  
ვაჰ, თუ თავიდან იწყება ახლა  
ის, რაც გათავდა მუხრანის ბოლოს...

პოეტს სუნთქვას უკრავს იმის გაფიქრება, რომ შეიძლება ყველაფერი თავიდან დაიწყოს; თან ზარავს, თან ჟრუანტელად უვლის სიყვარულის მოგიზიგზე ცეცხლთან თამაში – გაუთავებელი ტკივილის, უჭკნობი სილამაზის განუწყვეტელი შეგრძნება. ამის წამკითხველმა, მზად ხარ, ირწმუნო, რომ არაფერი არ თავდება და არაფერი არ იწყება; ყველაფერი იყო, არის და იქნება, როგორც ღვთის ხელით შექმნილი ეს ულამაზესი მზისქვეშეთი.

გიორგი ლეონიძის პოეზიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მეორე მსოფლიო ომის თემაზე შექმნილ ლექსებს, რომელთა შორის მხატვრული ძალმოსილებით გამორჩეულია: „ქართველ ქალს“, „შინმოუსვლელი, სადა ხარ?“ „ქეთევანის წიგნი“, „წარწერა წიგნზე“, „არ დაიდარდო, დედაო...“, „ნისლაურა“ და ა. შ.

გიორგი ლეონიძის გამორჩეული თვისებაა აგრეთვე დიდი ეპიკური ტილოების შექმნის იშვიათი ნიჭი. ამის ნათელსაყოფად მარტო „სამგორიც“ იკმარება. მაგრამ ისიც შემჩნეულია, რომ მის პოემებში ძალზე მძლავრია ლირიკული საწყისი, რის გამოც იოლია მათი ცალკეულ ლექსებად დანაწევრება. ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მისი ერთ დროს გახმაურებული პოემიდან („ბავშვობა და ყრმობა“) ამოკრეფილი ფრაგმენტები „გორის ციხე“ და „მთები“.

ცნობილია, რომ გიორგი ლეონიძე გადაურჩა პოლიტიკურ რეპრესიებს, თუმცა არავინ იცის, რა გაუსაძლისი ტკივილების მოთმენის ფასად უჯდებოდა მას ცხოვრება უსამართლოდ დასჯილი ოჯახის წევრებისა და უახლოესი მეგობრების გარეშე, რა ჯოჯოხეთი ტრიალებდა მის გულში. გარედან დამკვირვებელს იგი შეიძლება დალხინებული, ცხოვრებისაგან გაღალბებული კაცი ჰგონებოდა და არც ეფიქრა, რა ბალღამი დუღდა მის გულში. ეს ჩანს განუყრელი მეგობრების ხსოვნისადმი მიძღვნილ მოზრდილ დაუთარილებელ ლექსში „პაოლოს, ტიცინას...“, რომლიდანაც გაუნელებელი გლოვის ხმა ისმის. აღწერილია წყნეთის ადგილები, სადაც ადრე ერთად ლალობდნენ, ახლა კი არყოფნიდან მათი ძვირფასი ლანდების გამოხმობას ლამობს:

უძოზე ისევ მღერის ბუღბული,  
ისევ მაისის ჩახჩახებს ღამე...  
თქვენ კი სადა ხართ გადაბუგულნი,  
გადაფერფლილნი, – ძმებო, ხმა გამეთ!

პოეტის ფარულ სულიერ მღელვარებას ყველაზე მეტად გვიმხელს ერთი დაუთარიღებელი, მაგრამ ყველა ნიშნის მიხედვით სიცოცხლის მიწურულს დანერილი ორსტროფიანი უსათაურო ლექსი, რომელშიც დაუფარავი საყვედურია გამოთქმული უმადური თანამედროვეობისადმი და რომლის დაბეჭდვა პოეტს სიცოცხლეში არც უცდია; იცოდა, იმხანად მანაც ალარაფერი შეიცვლებოდა. ესაა ერთ მოუნელებელ სატკივარზე ასხმული კითხვა, რომელზეც ვერავინ გასცემდა პასუხს და რომელიმე ერთ პიროვნებას არც მიემართება. კითხვა ეკუთვნის იმ ჯოჯოხეთურ ხანას, რომელშიც მას ცხოვრება და თავისი ტანჯული ქვეყნის ჭირისუფლობა მოუწია. გაგვიჭირდება, ამ ბრაზმორეულ სტრიქონებში „დიადი ეპოქის მომღერალი“ დავინახოთ, ეს დაჭრილი გულის ძახილია, უღმერთოდ ნაწამები ახლობლების ჩუმი გლოვა:

რა ლექსი გინდა, ჩემო დროება,  
გამაგებინე – რა ლექსი გინდა.  
რომ არ მომეცი მე მყუდროება,  
არც წყალი მასვი მე გემო წმინდა.  
რად დამიგრძობ ხორხზე საბელი  
და ფრთაში წყლული რად გამიჩინე,  
რად აკვლევინე კაენს აბელი,  
რომ ერთი ძმაც კი არ შემირჩინე...

## „ნატვრის ხე“

გიორგი ლეონიძეს გამომცემლობა „ნაკადულში“ შიო მღვიმელის ქალიშვილის, ქეთევან ქუჩუკაშვილისათვის ლექსების წიგნის წინასიტყვაობა უნდა მიეტანა, მაგრამ ყოველ მისვლაზე უბოდიშებდა: წერამ შემწყობია, სიყრმის მოგონებებში გადავიჭერი და ცოტა ხანს კიდევ მადროვეო. ქალბატონმა ქეთომ კარგად

იცოდა, რა მოჰყვებოდა ასეთ დაგვიანებას და იქით აგულიანებდა – ნუ აჩქარდებით, ბატონო გიორგი, რამდენი ხანიც უნდა დაგჭირდეთ, დაგელოდებითო. როდესაც თენგიზ მირზაშვილს სიყრმის მოგონებების კრებული დასახატავად გადასცეს, საერთო სათაური იყო „მშობლიურ ხეთა ჩრდილებში“. თენგიზს ალლო იშვიათად ლალატობდა და საქებური თვითნებობა გამოიჩინა, სათაურად სხვა მოთხრობის სახელწოდება „ნატვრის ხე“ არჩია, რაც ავტორსაც ჭკუაში დაუჯდა.

მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში პროზაულ ქმნილება-თაგან თუ რომელიმეს შეიძლება ეწოდოს ქალაქზე გადატანილი სასწაული, ერთი უპირველესთაგანი, ალბათ, გიორგი ლეონიძის „ნატვრის ხე“ იქნებოდა. რამდენიც არ უნდა დაინეროს მასზე, საეჭვოა, ვინმემ ბოლომდე ამოწუროს პირველივე ფურცლიდან იის სურნელით გაჟღენთილი მშვენიერება ამ წიგნისა, რომელიც ავტორმა დედას მიუძღვნა: „ამ წიგნს ვუძღვნი ძვირფას დედას, რომელმაც მასწავლა იების სისპეტაკისა და მშობლიური მინის სიყვარული“. პოეტური ენის სიმდიდრესა და სიუხვეს წიგნში აწონასწორებს ავტორის დიდი შინაგანი კულტურა და ლიტერატურული გემოვნება. „ყველაზე შთაგონებულ ფურცლებს სოფელზე ქალაქში მყოფი წერს...“ – ჩაუნიშნავს თავის დღიურში ერთგან ჟიულ რენანს და მეჩვენება, რომ ეს ფრაზა გიორგი ლეონიძესა და მის „ნატვრის ხეზე“ ნათქვამი. ეს წიგნი ხომ მას ბავშვობის, ძველი ქართული სოფლის მონატრებამ დაანერინა.

თამაზ ბიბილური ამ კრებულს „რომანს“ უწოდებდა: „ნატვრის ხე“ არამც და არამც არ გახლავთ მოთხრობების ჩვეულებრივი კრებული, თუმცა მასში თავმოყრილი ბევრი ნაწილი დასრულებული მოთხრობაა, უფრო სწორად – დამოუკიდებელი მოთხრობა იქნებოდა, „ნატვრის ხის“ ნაწილი რომ არ იყოს. „ნატვრის ხე“ ერთი მთლიანი წიგნია და იქნებ არც ისე დაუჯერებლად ჟღერდეს „რომანი“ (გიორგი... 2001: 391).

„ნატვრის ხეში“ თავმოყრილ მოთხრობებს ერთი მთავარი რამ აერთიანებთ – სოფელი, ანუ მოქმედების ადგილი, სადაც უნდა გათამაშდეს დიდი ვნებები, ტრაგიკული ამბები თუ ჩუმი, მორიდებული ცხოვრება. ამ წიგნით დაუვინყარი სახეები შექმნა გიორგი ლეონიძემ: სამშობლოს ბედით მჭმუნვარე და მისი დარ-

დით მოავადე ჩორეხი; დალაქი ბუნბულა, რომელმაც მარტოდ-მარტომ გადაწყვიტა სამართლიანობის აღდგენა; ფორე, სოფელში ნიშანძულის წყლის გამოიყვანას რომ ცდილობს, მაგრამ, სოფლისგან ზურგშექცეული, ვერ ახერხებს ამას; სოფლის მეეტლე იაგორა, ორი მეზობელი – ჩირიკი და ჩიკოტელა, ელიოზი, იორამი, ციციკორე თუ სხვა გმირები, რომელთა ცხოვრების სურათებით ყოველდღიური ადამიანური ურთიერთობები დახატა მწერალმა. მოთხრობებისაგან აგებულ კრებულს კომპოზიციურად კრავს გმირი, რომელიც ავტორის პერსონიფიცირებული სახეა.

კრებულში გამორჩეული ადგილი უჭირავს მოთხრობა „ნატვრის ხეს“. ავტორი აქ ერთმანეთს უპირისპირებს ოცნებასა და სინამდვილეს, რეალობასა და ირეალობას და ამ დაპირისპირების ცენტრში აყენებს ელიოზს, რომელსაც პოეტს უწოდებს. რატომ? რას ხედავს ელიოზი ისეთს ან რის დანახვას ესწრაფვის, რასაც არაპოეტური ბუნების ადამიანები ვერ ამჩნევენ? პირველ რიგში, რეალური სამყაროს უსახურობას, იგი მშვენიერების მაძიებელი გმირია. იგი „გასხივოსნებულია“ იდეით და თავს სწირავს ამ იდეისთვის. ეს არის სახე „დისჰარმონიულ სამყაროში ტანჯული ადამიანისა“ (ბ. ნიფურია). ელიოზი ზემატერიალური სამყაროსკენ სწრაფვითაა შთაგონებული, თვალნინ მხოლოდ „ნითელ-ყვითლად აბრიალებული, აყვავილებული ხე“ უდგას და მეტი არაფერი. ელიოზის სახით ოცნება სძლევს სინამდვილეს, მაგრამ ეს ძლევა არ ხორციელდება ობიექტურ სამყაროში. მატერიალურ სამყაროსთან ელიოზი მარცხდება, მაგრამ „ის, რაც მარცხია რეალობისთვის, გამარჯვებაა ოცნებისთვის. ... ნატვრის ხის მაძიებელი გმირის ისტორია შეიძლება გავიგოთ, როგორც ირეალობის ამალღება რეალობაზე, ზემატერიალობის ამალღება მატერიალობაზე, ოცნების ამალღება სინამდვილეზე და სულაც სულის ამალღება ხორცზე...“, – მიაჩნია ბელა ნიფურიას (გიორგი ... 2001: 379-380).

ფსიქოლოგიური სიმართლით გამორჩეულია მოთხრობა „მარიტა“. მარიტა სოფლის თვალია, სპეტაკი, სუფთა. მისი სახის განვითარებას თითქოს თან ახლავს გამოუცნობი შიში, გაიხარებს ასეთი არამინიერი მშვენიერება სოფელში? ჭორებს აყოლილმა სოფელმა მართლაც არ აპატია მარიტას ლტოლვა ქეშმარიტი სიყვარულისკენ. სოფელი მკაცრია, ტრადიციის დაცვა კი – მისი

სიმტკიცის საფუძველი. სასჯელი, ცხადია, ბარბაროსულია, მაგრამ სოფელი ამას იმით ამართლებს, რომ წესი ასეთია, – წერს ლევან ბრეგვაძე. „სამწუხაროდ, იგი ამ თავის მსჯელობაში მართალია. სოფელი ვერ იარსებებს, თუ მტკიცედ არ მისდია თავის ტრადიციებს, რაც, ბოლოს და ბოლოს, სხვა არაფერია, თუ არა ამა თუ იმ სიტუაციაში ქცევის მყარად დადგენილი წესები, შტამპები... მაგრამ, მეორე მხრივ, ერთ დროს უაღრესად საჭირო ესა თუ ის ტრადიცია ბოლოს და ბოლოს თუ ბარბაროსობად არა, უაზრობად მაინც იქცევა. ასეთია განვითარების უღმობელი კანონი და ამ საფუძველზე უმწვავესი კონფლიქტები წარმოიშობა ხოლმე“ (გიორგი ... 2001: 424-425). მარიტას ტრაგედიის მიზეზიც ესაა, სოფელი, რომელიც აღფრთოვანებული შესცქერის მშვენიერებას, მისივე განადგურების მიზეზი ხდება.

ბელა ნიფურიას მოსაზრებით, „ნატვრის ხის“ კონცეფცია სამი გამამთლიანებელი კონცეპტუალური იდეისაგან ყალიბდება: ადამიანის მიერ ზემატერიალური სამყაროს წიაღში ჭეშმარიტების ძიება; ავტორის მიერ საკუთარი ბავშვობის, ანუ სამყაროსთან მთლიანობის წიაღში ჭეშმარიტების ძიება; ავტორის მიერ ჭეშმარიტი, მთლიან სიტყვიერ წიაღში დასაბრუნებელი გზების ძიება. ცხადია, სამივე ეს იდეა სიღრმისეულ კავშირშია ერთმანეთთან და მიგვიძღვის იმ აზრისკენ, რომ ადამიანის ამქვეყნიური მოღვაწეობის უმაღლესი მიზანი სწორედ დაფარული ჭეშმარიტების წვდომაა“ (გიორგი ... 2001: 376).

„ნატვრის ხე“ გამორჩეულია თავისი პოეტური ენითა და საოცრად მდიდარი ტროპული სისტემით, თითქოს გიორგი ლეონიძის პოეტური ენის შესაძლებლობები ამ მოთხრობებში ახლებურად გამობრწყინდა. „ვერ დავასახელებ ახალ ქართულ პროზაში სხვა ისეთ ნაწარმოებს, სადაც სიტყვის ასეთი დიდი მოსავალი იდგეს, – აღნიშნავს სარგის ცაიშვილი. – გიორგი ლეონიძის მოთხრობებში სიმძიმის ცენტრი პოეტურ სიტყვაზეა გადატანილი, სიუჟეტი, კოლიზიები უკანა პლანზეა, ზოგ მოთხრობაში არც არის ცდა სიუჟეტის გასაშლელად. მაგრამ პოეტურ სიტყვას აქ ერწყმის მეორე მხატვრული ფენომენი – ეს არის მხატვრის უტყუარი თვალი, ხასიათების საოცარი გრძნობა. მონუმენტური სახეები და ეროვნული სულის ძიება ამ მოთხრობებს დიდ ზემოქმედებით ძალას ანიჭებენ“ (გიორგი ... 1970: 184).



გიორგი ლეონიძის „ნატურის ხის“ მოტივების მიხედვით კინორეჟისორმა თენგიზ აბულაძემ 1976 წელს კონოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაიღო ამავე სახელწოდების მხატვრული ფილმი (სცენარის ავტორები: რეზო ინანიშვილი და თენგიზ აბულაძე).

\* \* \*

გიორგი ლეონიძეს პროზაში კალამი ადრეც მოუსინჯავს, მისი გარდაცვალების შემდეგ ხელნაწერებში აღმოჩნდა უცნობი მოთხრობის – „ამბავი ესტატე ლაფაჩისა“ (1928) – ანაბეჭდები, რომლის გამოქვეყნება ავტორს ვერ მოუხერხებია. იგი ბუნებრივად ერწყმის „ნატურის ხის“ სტილს, ამიტომ ლიტერატურის მუზეუმის მიერ 2000 წელს გამოცემულ ერთტომეულში იგი განუხორციელებელი რომანის „პატარა ტამალიას“ პროლოგთან ერთად „ნატურის ხის“ ზოლშია დანახული და არავითარ უხერხულობას არ იწვევს. მოთხრობა სამაგალითო ოსტატობითაა დაწერილი და ასახავს სოფლის ეკლესიის მარტოხელა მნათეს გაუხარელ ყოფას. მოთხრობას ამკარად ეტყობა ანტიბოლშევიკური ხასიათი და მისი დაუბეჭდაობის მიზეზიც გასაგები ხდება.

## ლიტერატურული წერილები

ცალკე უნდა ითქვას, რომ გიორგი ლეონიძე ჩვენი ლიტერატურის ისტორიის შეუდარებელი, უბადლო მკვლევარია. ამაზე მეტყველებს მისი მონოგრაფიები: „სულხან-საბა ორბელიანი“, „ცხოვრება დავით გურამიშვილისა“, „ბესიკი“, აგრეთვე გამოკვლევები „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერებზე, ფეშანგიზე, იოსებ ტფილელზე, ვახტანგ მეექვსეზე, საიათნოვასა და სხვებზე.

1920 წელს ამისთვის სრულიად ახალგაზრდა გიორგი ლეონიძეს გამოუქვეყნებია მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, ტექსტი და გამოკვლევა, რომელიც მაღალი მეცნიერული სტანდარტითაა შესრულებული.

ასევე ახალგაზრდობის ჟამს გამოსცა მან საბას „სიბრძნე სიცრუისა“ (1928), რომელსაც დაურთო ვრცელი გამოკვლევა „სულხან-საბა ორბელიანი“, ლექსიკონი და საძიებელი. ეს საუკე-

თესო ნაშრომია მათ შორის, რაც კი ამ ბრძენკაცზე დღემდე გამოქვეყნებულა. მასში ავტორი ყოველგვარი ორჭოფობის გარეშე გამოთქვამს საბას კათოლიკურ სამყაროსთან დაახლოების მიზეზს: „ჩვენ გადაჭრით უნდა განვაცხადოთ, რომ საკითხი საბას კათოლიკობისა უმთავრესად პოლიტიკური მოტივებით უნდა აიხსნებოდეს და არა ვინრო რელიგიური მისწრაფებით, – საკითხი საბას კათოლიკობისა იყო საკითხი პოლიტიკური ორიენტაციისა“ (ლეონიძე 1949: 156). გიორგი ლეონიძე საბას ქართული მონინავე წრეების თვალსაჩინო წარმომადგენლად მიიჩნევს, რომლის ეფემერული იდეა ქართული ეკლესიის რომთან შეერთებისა საქართველოს ირანისა და ოსმალეთის მონობისაგან სამუდამო გათავისუფლების იმედს ემყარებოდა.

მრავალი ახალი ცნობის შემცველია ფემანგის „შაჰ-ნავაზიანის“ გამოცემისთვის დართული გიორგი ლეონიძის საკმაოდ ვრცელი გამოკვლევა. ამ გამოცემაში დაბეჭდილ ტექსტს ლენინგრადის სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელნაწერთა ფონდში გაეცნო პოეტი და 1935 წელს გამოაქვეყნა სოლომონ იორდანიშვილთან ერთად. 1939 წელს კი ასევე ვრცელი გამოკვლევით, ლექსიკონითა და საძიებლებით გამოსცა იოსებ ტფილელის საისტორიო პოემა „დიდმოურავიანი“.

განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა მონოგრაფია, რომელიც პოეტმა სამშობლოდან გადაკარგულ და უკრაინაში გარდაცვლილ პოეტს, დავით გურამიშვილს, მიუძღვნა. „გურამიშვილის ცხოვრება“ სიცოცხლის ბოლოს საფუძვლიანად გადაამუშავა, ბევრი რამ დაამატა და ჟურნალ „მნათობში“ გამოაქვეყნა. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ დავით გურამიშვილი ევროპეიზმის თავგადადებული მომხრე იყო, თავისი შემოქმედებით იგი შეებრძოლა აღმოსავლურ დაბანგულ ეროტიკულ პოეზიას. ტიპოლოგიური კვლევის საუკეთესო ნიმუშია ის პარალელი, რომელსაც გიორგი ლეონიძე ავლებს დავით გურამიშვილსა და ფრანსუა ვიიონს შორის, აქ მისთვის ამოსავალი ჟანრული ნათესაობაა: „ვიიონისა და გურამიშვილის „ანდერძებს“ შორის ერთგვარი ნათესაობა არსებობს, როგორც დიდაქტიკური და სატირული, ისე საერთო ტონით. სიკვდილის თემა ორივე პოეტს აღიზიანებს, ორივენი ირონიული ტონით ელაპარაკებიან სიკვდილს... ეს უკვე

„ახალი ადამიანის“ თამამი ტონია“ (ქართული ... 1966: 580). აქ მახვილგონივრულადაა განჭვრეტილი ამ ორი პოეტის, როგორც რენესანსული ფიგურების ლალი, შეუზღუდავი აზროვნება და მათი სულიერი ნათესაობა.

ცხადია, გიორგი ლეონიძე უყურადღებოდ ვერ დატოვებდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის უაღრესად ნოვატორულ ხასიათს, საერთო პათოსსა და მიმართულებას, დაუოკებელ ლტოლვას მარადისობაში გაჭრილი „თავგანწირული მხედრისას“, ვისი მკვეთრად გამოხატული პოზიციაც მისთვის, როგორც პოეტისა და ლიტერატურის ისტორიკოსისთვის ასე სისხლბორცეულად ახლობელი იყო. „მერანის“ ავტორის გარდაცვალებიდან 100 წლის თავზე მან გამოაქვეყნა თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო წერილ-თავანი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (1945), რომელშიც ზუსტად განსაზღვრა გენიალური რომანტიკოსი პოეტის შემოქმედების სახე და ხასიათი: „უპირველესად, მან შეუწყო ხელი ქართული პოეზიის განახლებას და ევროპეიზაციას. იგი, ამასთანავე, იყო ენის განმწმენდელი, რომლის მუშაობამ შეასუსტა აშუღურ-ყარაჩოლლური გალიმატია ქართულ პოეზიაში.

ბარათაშვილის სკოლამ თავისი პოეტური და ესთეტიური პრაქტიკით დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა აღმოსავლური პოეზიის გავლენებულ სახეს – ეპიგონურ მუხამბაზურ პოეზიას, ამავე დროს, მისთვის უცხო იყო ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიის სპარსულ-ფრანგული მიმართულებაც“ (ლეონიძე 2000: 439-440). წერილში ასევე სხარტად, მოქნილად არის აღნუსხული და დახასიათებული ბარათაშვილის სტრიქონთა უკიდურესი მომჭირნეობა, იშვიათი თვისებები, რითაც ესოდენ მიმზიდველი და ფასეულია უდროოდ დაღუპული გენიალური შემოქმედის ლირიკა.

ვინც კარგად იცნობს მე-19 საუკუნის საქართველოს ლიტერატურულ ცხოვრებას, არასოდეს გაუჩნდება ეჭვი, რომ სწორად გაგებულნი ვეროპეიზმის ყველაზე თანმიმდევრული მხარდამჭერი და მქადაგებელი ჩვენში ილია ჭავჭავაძეა. მართალია, ევროპეიზმი, როგორც ცნება, პირველად მიხეილ თუმანიშვილმა და ნიკოლოზ ბერძნიშვილმა გამოიყენეს, მაგრამ ამ მოვლენის არსი ყველაზე ღრმად ილიამ გაიაზრა.

მეტად ფასეულია გიორგი ლეონიძის ესე „ქართული მესხიანიზმი“ (1923), რომელიც უჩვეულო პოეტური გაქანებითა და

გზნებით გამოირჩევა, სწვდება ჩვენი წარმომავლობის უშორეს ძირებს (ქალდეა, იბერია) და, ამავე დროს, პოეტის ადრინდელი შემოქმედების არაერთ სიმბოლისტური ხასიათის ქმნილებას ფენს ნათელს.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია 200-გვერდიანი მონოგრაფია „ბესიკი“, რომელიც ბესარიონ გაბაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის გარდა, ამ გვარის ისტორიასაც მოგვითხრობს. გამოკვლევას აგვირგვინებს ბესიკის საფლავის აღმოჩენა იასში, რაშიც თვით გიორგი ლეონიძემ მიიღო მონაწილეობა.

გიორგი ლეონიძე სიყმაწვილიდანვე დაინტერესებული იყო თეატრით. ჯერ კიდევ 15 წლისამ ყურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ გამოაქვეყნა ძალზე მნიშვნელოვანი წერილი „კონსპექტი ქართულ თეატრის ისტორიისა“, რომელშიც დოკუმენტური მასალის მოშველიებით ცხადყოფს ქართული თეატრის ძირებს: „ქართული თეატრის მამამთავრად და საფუძვლის ჩამყრელად უნდა ვიცნობდეთ ვინმე გაბრიელ მაიორს, რომლის გვარი და ბიოგრაფია სრულიად გამოურკვეველია“ (ლეონიძე 2000: 311). ეს პიროვნება – ერეკლეს უახლოესი მეგობარი, რამდენიმე ევროპული ენის მცოდნე – 1795 წელს დაღუპულა თბილისისთვის ბრძოლაში. მისი დამსახურებაა, რომ ქართული თეატრი იმთავითვე ევროპული ყაიდისა და მიმართულებისა იყო. 1923 წელს ყურნალ „დროშაში“ კვლავ გამოუქვეყნებია მცირე, მაგრამ უაღრესად პრინციპული წერილი „თეატრი“, რომელშიც გამოკვეთილია კოტე მარჯანიშვილის უდიდესი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე: „მან პირველმა დაამყარა მაგარი დისციპლინა, აღადგინა გამასხრებული სახელი ქართველი მსახიობისა, მოსპო რუტინა, შეადგინა რეპერტუარი, რომელიც უახლესია თვით ევროპისა და რუსეთის თეატრებისთვისაც“ (ლეონიძე 2000: 367). ამავე წერილში გიორგი ლეონიძე ყურადღებას ამახვილებს ოპერაზე, რომელიც იმხანად საზოგადოების ცხარე კამათის საგანი ყოფილა და აღნიშნავს, რომ ოპერა სახელმწიფოსთვის შემოსავლიანი შეიძლება არ არის, მაგრამ იგი სახელმწიფოს ზრუნვის საგანი უნდა იყოს. ეს ყველგან ასეა.

საგანგებო ყურადღების ღირსია ვრცელი წერილი „ქართული თეატრის ქრონიკები“ (1925), რომელშიც ლაპარაკია თეატრის

არქაულ ფორმებზე (ბერიკაობა, ყეენობა); ნაშრომი გამორჩეულია მდიდარი და ეჭვმიუტანელი ფაქტობრივი მასალით. საუბარია ვოლტერიანობის ხანაზე, როცა ფრანგი ოსტატები თბილისში აშენებდნენ სათეატრო დარბაზს. აქვეა გამოთქმული სინანული, რომ ალა-მაჰმად-ხანის ბარბაროსული შემოსევის დროს განადგურდა ქალაქის არქივი და გაძნელდა ერეკლესდროინდელ თეატრზე საჭირო ცნობების მოპოვება. ავტორის ფართო თვალსაწიერზე მეტყველებს მისი შენიშვნა: „საინტერესოა, რომ რობესპიერის დაცემის შემდეგ, დირექტორიის დაცემის დროს, ფრანგული თეატრი ისევ დაუბრუნდა რასინის. რასინი ერთსა და იმავე დროს მიდიოდა პარიზისა და თბილისის სცენაზე“ (ლეონიძე 2000: 383). შემდეგ კი ავტორი მიმოიხილავს გიორგი ავალიშვილის, დავით ჩოლოყაშვილის, გაბრიელ მაიორის, დავით რექტორის, იოსებ ამერიძის, დავით ბატონიშვილისა და ბესიკის როლს ქართული თეატრის განვითარების საქმეში მე-18 საუკუნეში.

გიორგი ლეონიძე მთელი ცხოვრება აგროვებდა მასალებს ყველა დროის უდიდეს ქართველ მხატვარზე, ნიკო ფოროსმანაშვილზე. ნაწილის გამოქვეყნება მოასწრო, მაგრამ გარდაცვალებაამდე ცოტა ხნით ადრე ვეება შეკვრა, წლების ნაშრომი, ბელინსკის ქუჩაზე დარჩა სახაჭაპურეში და უგზო-უკვლოდ გაქრა, რასაც საშინლად ნაღვლობდა.

## **დამოწმებანი:**

**აბულაძე 1977:** აბულაძე მ. *ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1977.

**ასათიანი 1988:** ასათიანი გ. *საუკუნის პოეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1988.

**ბელი 1994:** Белый А. *Символизм как миропонимание*. Москва: „Республика“, 1994.

**გიორგი ... 1970:** გიორგი ლეონიძე. *საიუბილეო კრებული*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1970.

**გიორგი ... 2001:** გიორგი ლეონიძე. *102 რჩეული ლექსი, 11 სონეტი, ციკლიდან „ბელადი“, ავტობიოგრაფია, მოგონებანი, წერილები გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2001.

**კალანდაძე 1967:** კალანდაძე გ. *გიორგი ლეონიძის შემოქმედება*. თბილისი: თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1967.

**კვიციანი 2003:** კვიციანი ე. *ქართული სიტყვის ბაზირი*. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2003.

**ლეონიძე 1949:** ლეონიძე გ. *ძიებანი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტომი I, XVII-XVIII სს. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1949.

**ლეონიძე 1958:** ლეონიძე გ. *გამოკვლევები და წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

**ლეონიძე 1958:** ლეონიძე გ. *რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

**ლეონიძე 2000:** ლეონიძე გ. *ოლე*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2000.

**ლეონიძე 2003:** ლეონიძე გ. *მივინყებული ლექსები 1911-1923*. თბილისი: გამომცემლობა „დედაენა“, 2003.

**ლეონიძე 2008:** ლეონიძე გ. *ლექსები, პოემა, ნატვრის ხე, ამბავი ესტატე ლაფაჩისა, პატარა ტამალია*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 2008.

**ქართული ... 1966:** *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**ცაიშვილი 1984:** ცაიშვილი ს. *ლიტერატურული ეტიუდები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1984.

კოლაუ ნადირაძე  
(1895-1990)



კოლაუ ნადირაძე „ცისფერ-ყანწელთა“ პოეტური ორდენის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ის ქართული სიმბოლისტური სკოლის იმ მთავარ ჯგუფში შედის (ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე და კოლაუ ნადირაძე), რომელმაც, ფაქტობრივად, განსაზღვრა ამ პოეტური სკოლის ძირითადი ესთეტიკური და სააზროვნო ტენდენციები, ასევე, ამ ორდენის წევრთა საზოგადოებრივი ცხოვრების, თუნდაც ყოველ-

დღიური ყოფის, ქმედებების ფორმა და შინაარსი. მიუხედავად იმისა, რომ „ცისფერი ყანწები“ საკმაოდ დემოკრატიული ჯგუფი იყო, მას მაინც ჰყავდა ლიდერთა ეს ჯგუფი, რომლის თითოეული წევრის მხატვრული სამყარო და ბიოგრაფიული დრო-სივრცე განსაზღვრავდა სიმბოლიზმის დამკვიდრების გზებს, მიმართულებებსა და შემდგომ ბედს საქართველოში. მათი შემოქმედება და ასევე პირადული, მოქალაქეობრივი, საზოგადოებრივი პოზიციები ნათლად აირეკლავს იმ ურთულესი ეპოქის დრამატულ შინაარსს, რომელშიც ცხოვრება და სულიერი აქტივობა ხვდათ წილად „ცისფერი ყანწების“ ორდენის წევრებსაც, მთლიანად განახლებული, მოდერნისტული ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლებსაც და მათ თანამედროვე მთელ საზოგადოებას. მხატვრული ქსოვილში განფენილი წარმოსახვითი, ზმანებისმიერი, სიმბოლოებით გაცოცხლებული ირეალური სამყარო და ემპირიულ დრო-სივრცეში იმავე ადამიანების მიერ გავ-

ლილი შემოქმედებითი თუ ცხოვრებისეული გზა – თავდაპირველად სიახლეების ძიება, ახალი პოეტური სკოლების საძიარკვლის და შემდგომ უკვე იდეურ-მხატვრული კონსტრუქციის გატაცებით, წინააღმდეგობების დაძლევითა და პოეტური აღმადრენით შენება... ირგვლივ ყველაფერი ინგრევა, ქაოსი გარე სივრცეში, ოკუპაცია, საბჭოთა სისტემისთვის მიუღებელი მსოფლმხედველობის მქონე შემოქმედი ადამიანებისთვის თავს დატეხილი სხვადასხვა სიმძიმის ტრაგიკული მოვლენები, ზოგჯერ მცდელობა ახალ, ძალადობრივ რეჟიმთან თუნდაც კომპრომისით შეგუებისა, შემოქმედებითი ვექტორების ცვლილებები, გამოუვალობის შეგრძნება, ფარული ერთგულება საკუთარი პრინციპებისა, ჯიუტი წინააღმდეგობა, თუ სასოწარკვეთილი გაქცევა რეალობიდან, ფიზიკური თუ სულიერი სიკვდილი – ეს ყველაფერი თავისებურად აისახა ამ ორდენის თითოეული ნევრის სხულებრივ-სულიერ სივრცესა და დროში. ამ თვალსაზრისით პარადიგმატულია კოლაუ ნადირაძის ცხოვრება და შემოქმედებაც.

კოლაუ ნადირაძის სახელის ხსენებისას თანამედროვე მკითხველს მაშინვე ახსენდება მისი ყველაზე ცნობილი ლექსი „1921 წლის 25 თებერვალი“. ეს ლექსი გახდა ერთგვარი ჰიმნი პოსტსაბჭოთა საქართველოსთვის, რომლის ბევრ მცხოვრებსაც კარგად ახსოვდა, რომ 25 თებერვალს ათწლეულების განმავლობაში აზიმიბდნენ თავისუფლებად გასაღებულ ოკუპაციას. ლექსის მხატვრულ ქსოვილში თვითმხილველის და შესანიშნავი პოეტის ექსპრესიით გაცოცხლდა იმ დღის მთელი სიმწარე, დაკარგული თავისუფლების ტკივილი და ტრაგიკული მომავლის მძაფრი განცდა, რომელმაც სიყალბეში ჩაძირა ათწლეულები და უამრავი ადამიანის ბედისწერა და ცხოვრება გაამრუდა, შთანთქა... დიდი, მძაფრი მოქალაქეობრივი და პატრიოტული გრძნობა ქმნის ამგვარ ლექსებს, ასევე პოეტური ნიჭი, პოეტური სტრიქონის ფლობა, ტექსტის შინაგანი პლასტიკა და ემოციის უდანაკარგოდ გადმოცემის უნარი. ეს პოეტური ნიჭი ეტყობა კოლაუ ნადირაძის მთელ შემოქმედებით მემკვიდრეობას, ხოლო მისი მოქალაქეობრივი და უბრალოდ, ადამიანური პოზიცია კი მის ყველა ცხოვრებისეულ ნაბიჯში ეპოქის ტრაგიკულ სულს აირეკლავს.

კოლაუ ნადირაძე დაიბადა 1895 წლის 26 თებერვალს ქალაქ ქუთაისში. სწავლობდა ქუთაისის ვაჟთა გიმნაზიაში, საიდანაც



მეშვიდე კლასიდან ე. წ. „მგლის ბილეთით“ გარიცხეს, რადგან მოსწავლეთა საპროტესტო გამოსვლა მოაწყო. ერთი წლის შემდეგ იმავე გიმნაზიაში გამოცდები ჩააბარა და სიმნიფის ატესტატი მაინც აიღო. უმაღლესი განათლების მისაღებად, სწავლის გასაგრძელებლად ახალგაზრდა კაცმა მოსკოვს მიაშურა და საიმპერატორო უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე შევიდა, რომლის კურსი 1916 წელს დაასრულა, მაგრამ ავადმყოფობის გამო სახელმწიფო გამოცდები ველარ ჩააბარა. სტუდენტობისას იწყებს იგი ლექსების წერას. შეიძლება მისი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაბამად კონკრეტულად 1915 წელი დასახელდეს, როცა იგი სხვა ქართველ პოეტებთან ერთად აარსებს სიმბოლისტურ პოეტურ ორდენს „ცისფერ ყანწებს“. მისი პირველი ლექსი „ავზნიანი ქალაქი“ სწორედ ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ დაიბეჭდა 1916 წელს. ამ ლექსში უკვე ნათლად ჩანს იმ ძირითადი თეორიულ-სახეობრივი სისტემის გავლენა, რომელიც ქართველ სიმბოლისტებს უბიძგებდა ბნელ, მძიმე, განწირულ სახეებში დაენახათ სინამდვილე, ექციათ სიმახინჯე პოეტურ სინამდვილედ, ტკვილით აეგლიჯათ ჭეშმარიტების სახეზე შეზრდილი ნიღაბი, ზიარებოდნენ ზედროულსა და მიღმურს ემპირიულ დრო-სივრცეში ხელმისაწვდომი საშუალებებით, რომლებსაც მხოლოდ ტანჯვა მოაქვთ და დუელში გამოენვიათ ფილისტერული რეალობა, ხელოვნება, ლიტერატურა და მდოვრე, დაჭაობებული ყოფა:

მე ხშირათ მიყვარს ეს ქალაქი მრუში და მყრალი;  
ათალახებულ ქუჩებს მივჰყვები, ვუცქერ უკბილოთ  
დაღრეჟილი სახლებს.

ხარბათ დავეძებ მახინჯ სახეებს,  
კლავებში მახრჩობს მე ვინრო კვალი ავზნიანი და  
ცოდვებით მთვრალი.

(„ავზნიანი ქალაქი“)

ზოგადად, მოდერნისტული აზროვნების მთავარი ნიშანია ზმანებისა და ცხადის მიჯნაზე პოეტური სამყაროს აგება და „ცისფერყანწელთათვისაც“ ორგანული ხდება ხილულ, ხელშესახებ რეალობაში დაკარგულობის, მისი შეცნობის შეუძლებლობისა და გამოუვალობის განცდა, რომლის დაძლევაც მხო-

ლოდ ავადმყოფობით, სიგიჟით, სიკვდილით, ანუ მიღმურში გადასვლით შეიძლება. კოლაუ ნადირაძის ამ ლექსშიც ნათლად ჩანს ახალგაზრდა პოეტის ესთეტიკური პოზიციას, რომელიც სრულ თანხვედრაშია მისი სალიტერატურო სკოლის პრინციპებთან:

და მეც ქალაქში დავსეირნობ გიჟთა მხედარი.  
ჩემს წინ ქვეშედომთ გაუმართავთ შავი პარადი.  
ჩემი ტკივილი შეიქნება ანი მარადი  
და იარები ყველასათვის შესახედარი.  
(„ავზნიანი ქალაქი“)

ამ პერიოდის ლექსებს უმეტესად ფილოსოფიური ხასიათი აქვთ. მათ შორის აღსანიშნავია „თქვენ, ჩემო ძმებო, მეგობრებო ყველა ქვეყნისა“, როგორც რეალურ სამყაროში ადამიანის არსებობის, მისი ადგილის და ჭეშმარიტი არსის პოეტურ დროსა და სივრცეში ძიების შედეგი. ადამიანის ნამდვილი ბუნება, მისი მეტაფიზიკური ფესვი ამოუცნობია, მითუმეტეს, უფრო გართულდა და თითქმის შეუძლებელი გახდა ეს იმ ეპოქაში, როცა კოლაუ ნადირაძე და მისი თანაორდენელები იწყებენ თავინთი ნააზრევის, ნაფიქრის, ნაგრძნობის ახალი ფორმის პოეტურ ჭურჭელში ჩამოსხმას. ახალი ფილოსოფიური იდეებისა და სრულიად ხელშესახები რეალობიდან წამოსული ორმაგი სირთულე თავის მხრივ მეტ პასუხისმგებლობასაც აღძრავს მათში, ვინც ამ სინამდვილის და მასში ადამიანის არსებობის ნამდვილი მიზნის და ჭეშმარიტი სახის შეცნობას და მხატვრულად გამოსახვას გადანყვევებს. ადამიანის ბუნების ამოხსნის შემოქმედებით პროცესს, სიმძიმეს უმატებდა პირველი მსოფლიო ომის სისხლიანი სინამდვილე. იგი აზნევს და სასოწარკვეთილების განცდას აღუძრავს მის წინაშე დარჩენილ, ადამიანშივე დაეჭვებულ ადამიანებს, რომლებსაც მანამდე ასე თუ ისე შესწავლილი და მწყობრად მოწოდებული აღარც გარე სამყაროს სტრუქტურა შერჩათ და აღარც ადამიანისა, არც ჩვეული ურთიერთობების მოდელებია საკმარისი, აღარც ვინრო ჩარჩოები – სივრცული, დროული, თუ, თუნდაც ეროვნული. სწრაფვა ზოგადადადამიანურის ბოლომდე ამოხსნისა და გამოხატვისაკენ ბევრ ტკივილს იწვევს – ზოგჯერ თანაგრძნობის, ზოგჯერ უმნეობის, ზოგჯერ კი მთელ სამყაროში მარტოდ დარჩენის გან-

ცდიდან აღძრულს. ლექსში „თქვენ, ჩემო ძმებო, მეგობრებო ყველა ქვეყნისა“ სწორედ ეს ზოგადადამიანური თანაგრძნობაა აქცენტირებული:

მაგრამ მე ხვედრი ჩემთვის უცნობ, საბრალო ძმისა  
მაინც მაფიქრებს, მაინც მტანჯავს ყოველ წამისად,  
როგორც თქვენ, ძმებო, მეგობრებო ყველა ქვეყნისა....  
(„თქვენ, ჩემო ძმებო, მეგობრებო ყველა ქვეყნისა“)

იმავე პერიოდის ლექსში „სექტინა“ უკვე მარტოობის მწარე სევდაა გამოხატული. „საშინელი მარტოობის სავსე წამები“ მთლიანად ავსებენ პოეტს და ეს პოეტური და ხორციელ-შეგრძნებითი ოქსიმორონი – „მარტოობის სისავსე“ ბევრ რამეს გვიამბობს როგორც თავად კოლაუ ნადირაძის, ისე მისი სკოლის პოეტების მხატვრული აზროვნების საფუძვლების შესახებ. აქ ნიშნეულია ერთი ფრაზაც: „მე თავად მატკობს საკუთარი სულის წამება“, რომელიც ნათელყოფს, თუ როგორია ეპოქალური მოვლენებით გაპირობებული, ახალი ფილოსოფიური იდეებით ნასაზრდოები და ევროპულ პოეტთა პოეტური ძიებების გააზრების საფუძველზე ჩამოყალიბებული ქართველ სიმბოლისტთა ორდენის საერთო პოეტური სივრცის ემოციური ელფერი, სამყაროს აღქმა, სავსე ტრაგიზმით, შეუცნობლისთვის თვალეში ჩახედვისა და ხორციელი არსებობის დასაზღვრულობაში მისი ამოხსნის უმწეობის ტკივილით, მარტოობით, „ჭლექით, სიგიჟით და თვითმკვლევლობით...“

კოლაუ ნადირაძის პოეზია დასაწყისიდანვე ფეხდაფეხ მიჰყვება და ირეკლავს მისი სკოლის ძირითად საერთო ტენდენციებს, როგორც წვეთი ზღვაში და ამითაცაა საინტერესო. ასევე, შესაძლოა, ამ არეკვლიდანვე გამომდინარე, ისიც მნიშვნელოვანი იყოს, რომ მან ყველაზე ხანგრძლივი ცხოვრების გზა განვლო, სწორედ კოლაუ ნადირაძეს ერგო წილად, ყოფილიყო უკანასკნელი „ცისფერყანწელი“. მისი ადამიანური გზა და პოეტური დრო-სივრცე ნაწილობრივ იმის საშუალებასაც გვაძლევს, მიახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ, როგორ განვითარდებოდა ამ ორდენის პოეტთა გზა, მათაც რომ არიდებოდათ სისხლიანი და სასტიკი ეპოქის მახვილი.

პოეტი, ისევე როგორც მისი სკოლის სხვა წევრები, უღრმავდება საკუთარ თავს, იკვლევს თავის ეგოს, მისი შეცნობით ცდილობს ამოხსნას ადამიანური არსის სიადუმლო. ლექსი „ავტოპორტრეტი“ მის შინაგან სამყაროსაც წარმოაჩენს და გარეგნულსაც. იგი ხედავს თავის ფესვებს, აღმოსავლურის და ჩრდილოეთის საზღვარზე იგი თავისი არსის გასაღებს, თავის თავს ეძებს და ასე იქმნება სხვადასხვა სამყაროს, ეპოქის, ფილოსოფიური იდეების, კულტურათა და ესთეტიკურ სივრცეთა გზისშესაყარზე დაბადებული პოეტის ტრაგიკული პორტრეტი:

ვარ აზიელი; ამებურდა სიზმრებით თვალი;  
კვლავ ეკვატორი მეცხადება; ხაშმით მაბრუებს;  
ლომები ზანტათ დაეძებენ დაბურულ ღრუებს,  
მძიმე თათებით ცხელ სილაზე აჩნდება კვალი.

...

ჩრდილოეთ ზღვების მარტოობა შავათ მაყრუებს;  
ათასი წლები, უტო და ფე, გზები უვალი!  
ქვეყნიერებას მოვევლინე ცხვირგატეხილი,  
ფერმკრთალი სახით, ხორციანი სქელი ტუჩებით;  
ვატარებ ლორნეტს, დავიდარდე დიდი ქუჩებით!  
ახ ნეტავ ქრისტეს ჩემი გული გადაეხილა –  
თუ ვიქნებოდი მუდამ ასე, ცოდვილი, შავი,  
მე ავზნიანი, დღენაკლული და საცოდავი!  
(„ავტოპორტრეტი“ )

პოეტის სტრიქონებში მუდამ იგრძნობა სიკვდილის ზღვართან მისული ადამიანის უმწეობა, გადაიხედოს მის მიღმა, არადა ჭეშმარიტების, ანუ მეტაფიზიკურის შეცნობის მოდერნიზმისთვის ნიშნეული მძაფრი სურვილი მუდმივად უბიძგებს აქეთკენ. მეტაფიზიკურის მიღწევის სირთულე, ზოგჯერ ეჭვიც კი, საერთოდ შე-საძლებელია თუ არა ეს, აღძრავს სევდას, ტკივილს, მელანქოლიას, თუმცა, ამავე დროს, ამ პერიოდის ლექსებშივე ნათლად იკვეთება მოდერნისტული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი სიკვდილის აპოლოგია, მარტოობის სისავსე და ტანჯვა, როგორც სიცოცხლის არსი. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა 1918 წელს შექმნილი ლექსი „ბავშვობის მოგონება“ – წარსუ-

ლის გახსენება, რომელიც სავსეა სინაზით და სინათლით, იქვე გადაეჯაჭვება ისევ ტკივილს, ისევ მარტოობის აჩრდილს, თითქოს ლირიკული გმირი დროის ვერც ერთ პლასტში ვერ გაექცევა ამ განცდას, მსგავსად რომანტიკოსებისა, რომლებიც მძიმე ანმყოს წარსულს უპირისპირებდნენ. მაგრამ თუ რომანტიკოსებისთვის დროის ნებისმიერი პლასტის თვისობრიობას განსაზღვრავდა ღვთაებრივი განგებულება, მინიერი მოვლენების, საკუთარი პასუხისმგებლობისა და დროდადრო, ფრაგმენტულად, ბედისწერის როლის აღიარების ერთობლიობა, ნაზავი, შემდეგ რეალისტურ მწერლობას და მხატვრულ აზროვნებას კი დროისადმი და განსაკუთრებით, ანმყოსადმი იმავე დამოკიდებულებამ მომავლის მიმართ საკუთარი პასუხისმგებლობა გაუმძაფრა და წინა პლანზე ქმედების, მუდმივი მოძრაობის იდეა გადმოვიდა, მოდერნისტულ სამყაროში დროის სახეს, მისი შემავსებელი მოვლენების მიზეზების მიუღწევლობა, ჭეშმარიტი საფუძვლის ამოცნობა გახდა სწორედ შინაგანი მარტოობის, დარდისა და სევდის საფუძველი. ყველა მოდერნისტი მძაფრად გრძნობს მეტაფიზიკურს, მაგრამ მათთვის უკვე ტრაგიკული ხდება ამქვეყნადვე მიუღწევლობა იმ „ზენაართ სადგომისა“, რომელიც ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოღამება მთანმინდაშიც“ ჩანს, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ: „მაგრამ, ვერ სცნობენ, გლახ, მოკვადენი განგებას ციურს“, მაგრამ სიკვდილის შემდეგ რომ გადავა იქ და „დატოვებს მინაზე ამაოებას“, ეს განცდაც უკვე შვებისმომგვრელია რომანტიკოსი პოეტისთვის. მეტაფიზიკურში გადასვლის ხორციელ გარსში მიუღწევლობის განცდა აშკარად ჩანს, მაგრამ თავად ამ მეტაფიზიკურის ფორმას, შინაარსს თავისი რელიგიური არსი არ დაუკარგავს. მიუხედავად იმისა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში ბუნება, მთა იქცა ეკლესიად, ამგვარად გააზრებული გზა მაინც ღვთაებრივ მიღმურთან მიდის. რომანტიკოსები თუ შვებას საიქიოში ელოდნენ, მათი შემდგომი პერიოდის მხატვრული აზროვნებას უკვე სააქაოში ჭეშმარიტების საერთოდ მიუღწევლობის სევდა და ეჭვები იპყრობს. მოდერნისტებს ეჭვი შეეპარათ ყველაფერში, თვით მეტაფიზიკურის ფორმასა და შინაარსშიც. მისგან წამოსული ანარეკლების არასრულყოფილებასთან, ანუ სიცოცხლის არასრულყოფილებასთან ერთად მათ დაკარგეს ამ არასრულყოფილების მიზეზების ოდნავადაც შეცნობის იმე-

დიც კი. ისინი მისი პირველწყაროს ამოხსნის შესაძლებლობას ვეღარ ხედავენ. მათ იციან, რომ სიცოცხლე ტანჯვაა, რომ ის მიღმური, რომელიც რელობაში, ე.წ. სააქაოში ზმანებით წამიერად შეიგრძნობა, ირეალური სამყაროდანაა, მაგრამ რატომ, ვინ, როგორ ამახინჯებს ამ ანარეკლს, რატომ არის ყველაფერი უსამართლო, მძიმე, მტკივნეული, ან არის თუ არა ხსნის იმედი, უკვე აღარ შეუძლიათ დარწმუნებით თქვან. ღმერთი? ფატუმი? მოირები? შემთხვევითობა? ამოუხსნელი კოსმიური კანონები? რას უმზადებს საიქიო ადამიანს? არის კი თუნდაც იქ ჰარმონია და სამართლიანობა? – ყველა ეს კითხვა შეიძლება შეგვხვდეს არა მხოლოდ სიმბოლისტ პოეტთა, არამედ, ზოგადად, მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში, თუმცა ისინი მაინც დაჟინებით ეძებენ პასუხებს, ხილულ რეალობაში პასუხების უქონლობა კი დიდ ტკივილს აყენებთ მათ. ეს განცდა კარგად ჩანს კოლაუ ნადირაძის ლექსში „ჩემს ბავშვებს“:

ვინ ეფერება თქვენს სათუთ სხეულს?  
და ვინ გახურავთ ღამეში საბანს?  
ო, ახლა ჩემს გულს, სევდით განგრეულს,  
თქვენს გარდა ცრემლით არავინ დაბანს.  
მე აღარ შემწევს მეტი ურჩობა!  
სისხლით აივსო თვალის უპები.  
ტუბერკულოზით დედა გეხრჩობათ  
და ბნელ ქუჩებში მეც ვილუპები.  
(„ჩემს ბავშვებს“)

მართალია, სიკვდილი განახლებულმა პოეზიამ ფილოსოფიურ ჭრილში, სწორედაც მეტაფიზიკურისკენ მიმავალ გზად განიხილა, რაც თითქოს ანელებს, აყუჩებს ტანჯვას, მაგრამ პოეტური სიმძაფრე, პირველქმნილი, უშუალო ემოცია ამის გამო არ გაფერმკრთალებულა. ლექსში „ჩოპესსპონდანს“ კარგად გამოჩნდა ამქვეყნიური განსაცდელების, ტანჯვის, სიკვდილის წინაშე ადამიანის სულისა და გულის დაუცველობა, თუ როგორ უკარგავს მას მტკივნეული რეალობა იმედს, სასწაულის განცდას და გამოუვალობის მარწუხებში აქცევს. მართალია, ეს რეალობა ფილოსოფიური გარდაუვალობის ჭრილშია დანახული, მაგრამ მაინც

გულისმომკვლელია და სასწაულის არარსებობასთან შეგუებაში სიკვდილთან უმწვავესი და უმწარესი არშეგუება ირეკლება:

ახლა, როდესაც ყველაფერი ასე ცხადია,  
როგორც ეგ შენი მარტოობა სასაფლაოზე,  
(„მე მახსოვს, მახსოვს, ჩემს ხელებზე შენი ცრემლები  
და შევედრება გადარჩენის და სასწაულის)

.....

ისევ გიამბობ, როგორც ძველად ამ გულის ამბავს,  
საბრალო ბავშვო, მეოცნებე სასწაულებზე,  
ისევ გიჩვენებ განუკურნელ მძიმე იარას  
და გეტყვი ჩუმათ: „სასწაული აღარ არსებობს“.

(„Copespondans“)

იმავე სულიერ გამწყობას გამოხატავს ლექსი „თოვს“, რომელშიც წარსული, მოგონება, სითეთრე, სიკვდილი, საფლავი, მწუხარება და მარტოობა საყრდენები ხდება იმ პოეტური ქვეყნის ერთი ნაწილის გალაენისა, რომლის შიგნითაც პოეტის ამ წყობის ლექსებია მოქცეული და რომლებიც, ამავდროულად, მისი თანადროული პოეტური სივრცის მთელი სააზროვნო სისტემის ძირითად ტენდენციების ნათელ მაგალითადაც გამოდგება:

მე ისევ მესმის წარსულის კენესა,  
კაეშანს ჩემსას სიჩუმე ათრობს.  
დაკარგულ საფლავს ვიგონებ შენსას,  
სადაც, ძვირფასო, გძინავს და გათოვს.

.....

და მალე ჩემი გულის ფრთხილიც  
შეუერთდება თოვლსა და ღამეს.

(„თოვს“)

აღსანიშნავია, რომ ბუნების ენა გარკვეულ როლს თამაშობს პოეტისეულ სამყაროს აღქმაში, თუნდაც ნეგატიური განცდის გამოხატვისას – მან ისევე დაკარგა ბუნების ენის შეცნობის უნარი, როგორც მინდია:

რამ მოადუნა ამდენი სმენა,  
რა დაეკარგა სულსა და თვალებს?  
რომ აღარ მესმის ბუნების ენა,  
რომ სიყვარული აღარ მანვალებს?  
(„სადა ხართ ჩემო ოქროს დღეებო“)

ზოგადად, მინდიას სახე და მინდიას მითი, ბუნების ენა ძალიან მნიშვნელოვანია მოდერნისტული აზროვნებისთვის და საყურადღებოა, რომ კოლაუ ნადირაძეც ბუნების ენის დაკარგვას შინაგან სიცარიელესთან, გრძნობიერ გამოფიტვასთან აკავშირებს. ლექსი „ბუნების ენა“ წარმოაჩენს პოეტისეულ სამყაროს მონყობის სურათს – ბუნება და მთლიანად სიცოცხლე მისთვის არის ნგრევის და შენების, სიკვდილისა და სიცოცხლის, გაქრობისა და ისევ აღმოცენების მუდმივი ჯაჭვი, შეკრული წრე, მსგავსად ვაჟა-ფშაველას კონცეფციისა, რომლის თანახმადაც, დალოცვილია სიკვდილი, რადგან სიცოცხლეს ის კვებავს. „ბუნების მეფური ენა“ კი კოლაუ ნადირაძის შეხედულებისამებრ, მხოლოდ პოეტმა – ზემგრძნობიარე, ბუნებაშიც მეტაფიზიკურის ნიშნების მაძიებელმა ადამიანმა იცის. მოდერნისტული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ზეადამიანის, ზემგრძნობელობის მქონე არსების კრიტიკიუმად ბუნების ენის გაგების უნარიც (გრიგოლ რობაქიძე, ლეო ქიაჩელი, ბასილ მელიქიშვილი) კოლაუ ნადირაძესთანაც ამ ფორმით იჩენს თავს. იკვთება ქართული მწერლობის ჰორიზონტალური მხატვრული სისტემა, რომლის საფუძველშიც ძვეს ვაჟა-ფშაველას მხატვრული სამყარო, თავისი ინტუიტიურად მოდერნისტული ელემენტებით და შემდეგ, დროთა განმავლობაში განვითარებული და განტოტვილი აღმავალი მოდერნისტული კონსტრუქცია, რაც კიდევ ერთხელ მონაბს ქართული მოდერნიზმის, სიმბოლიზმის არა ხელოვნურ შემოტანას, არამედ მისთვის მყარი ტრადიციული საფუძვლისა და ლიტერატურული პროცესის ნაკადში მისი განვითარებისთვის ბუნებრივი ადგილის არსებობას.

ბუნების ენიდან შეცნობილი „სიცოცხლის კანონი“ საბოლოოდ ასე ყალიბდება პოეტის მხატვრულ სინამდვილეში: პირველ ყოვლისა, სიცოცხლე არის მუდმივი ცვალებადობა და სხვადასხვა არსის ერთმანეთში გადასვლა. შემდეგი საფეხურია უკვე



სიკვდილის უარყოფა და არსებობის საბოლოო მიზნად და შედეგად სიცოცხლის აღიარება – სიკვდილი არ არსებობს, რადგან თუ ბუნების ენისა და სიტყვის თანახმად, ორივე რეალობა, ხილულიც და მიღმურიც, საბოლოოდ შეერთდება, მაშინ მხოლოდ სიცოცხლე გადარჩება. სიცოცხლე არ შეიძლება მოისპოს როგორც სუბსტანცია, ისპობა მხოლოდ მისი ცალკეული გამოვლინება, ისიც დროებით, საბოლოოდ კი მაინც ყველაფერი ერთი დიდი ცოცხალი მთლიანობის წიაღშია მოქცეული. ამ კოსმიური მთლიანობის შეგრძნება წინ გადადგმული ნაბიჯია პოეტურ სამყაროში და ამაღლვებელი, თითქმის შემადრწუნებელიც კი ჩანს. ამ განცდას სრულად გადმოსცემს პოეტი:

მაშინ ჩემს ფიქრებს და აღმაფრენას  
მთელმა ბუნებამ გაულო კარი  
და ვგრძნობ სიცოცხლის ღვთაებრივ დენას  
გაფითრებული და ცოცხალ-მკვდარი.  
მე რაღაც ძალა მიწამდე მკეცავს,  
მე თითქოს ვუსმენ ვარსკვლავთ კრებულს  
და უფსკრულებით დამყურებს ზეცა  
პირქვე დამხობილს და გაქვავებულს.  
(„ბუნების ენა“)

ისევე, როგორც ზოგადად, ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა მიმართულებისა თუ ეპოქისათვის ნიშანდობლივია სამყაროში ადამიანის ადგილის ძიება, მოდერნიზმისთვისაც აქტუალური ხდება უკვე დაუნაწევრებელ, მიღმურისა და რეალურის მთლიანობაში ადამიანის არსის ამოხსნისადმი ინტერესი, ძიებები და ნაბიჯ-ნაბიჯ ხან წინსვლა, ხანაც უკანდახევა, ხან მიღწეულით აღფრთოვანება, ხან იმედგაცრუებით გამონვეული ტკივილი. ამ ძიებებისას გამოიკვეთა, რომ ადამიანი მთელ სამყაროსთან ჰარმონიას ყველაზე მეტად ბუნებაში გრძნობს და ჭეშმარიტებისკენ მიმავალ, ანუ ორი სამყაროს შემაერთებელ გზასაც იქ პოულობს:

ზეცა და სივრცე გულში მეღვრება!  
სითბო, მაღლიდან გადმორხეული  
მიწას და სხეულს ჩემსას ეკვრება.  
თვლემს ყოველივე, ნიავი გრილი

სხივებს აჟღერებს ოქროს სიმებად.  
ვზივარ უძრავად, ვარ თავდახრილი,  
დიდ გზას გავყურებ და მეღიმიება.  
(„დიდ გზასთან“)

თავისი საყრდენი ფილოსოფიური დებულებებიდან გამომდინარე, სიმბოლისტური აზროვნება ადამიანს ცხადი-ზმანების, მიღმურისა და რეალურის მისტიკური მთელიანობის არა საკრალურ ცენტრად, არამედ მის ერთ-ერთ რიგით შემადგენელ ნაწილად მოიაზრებს:

ვდგევარ შენს ახლოს – განწირული არარობა,  
მცირე მარცვალი მოშრიალე შენი ქვიშისა.  
(„დაფიქრება ზღვასთან“)

ზღვა შთამბეჭდავ ხატად გარდაისახა კოლაუ ნადირაძის პოეზიაში. მის მახლობლად იგი ყველაზე უფრო ნათლად გრძნობს სიცოცხლის ძალას.

ზღვამ აგრძნობინა მას, რომ ადამიანი ქვიშის მარცვალია სიცოცხლის დაუსრულებელ ნრებრუნვაში და ზღვავე აგრძნობინებს, რომ ამავე დროს ის თავადაა ეს ნრებრუნვა. ფაქტობრივად, ზღვის პირას ლირიკული გმირი მიკრო და მაკროკოსმოსის გადაკვეთას, შეხვედრას გრძნობს და სიკვდილ-სიცოცხლის განზომილებებს გადალახავს:

ღვთაებრივ ძალად რად იღვრები ჩემს სულში მაშინ?  
რად ბადებ ფიქრებს, შენებრ დიადს და მოკამკამეს?

გონებას ჩემსას, ჩემს მომაკვდავ და სუსტ არსებას,  
რად ევლინები მარადისი მეტყველი ენით?

უზენაესში რომ ეძიოს თვისი მსგავსება,  
თუ ჟამთა დენა რომ განჭვრიტოს უძღური სმენით?

მაგრამ რაც სუფევს ჩემს გარეშე – ჩემშია ისევ...  
სიკვდილიც იგივე სიცოცხლეა, რადგან ფიქრია.  
(„დაფიქრება ზღვასთან“)

ზოგადად, ზღვა, როგორც თემა, როგორც დრო-სივრცული მოდელი, ქრონოტოპი მოდერნისტულმა აზროვნებამ წამოსწია წინა პლანზე, მანამდე ქართულ ლიტერატურაში ზღვას ნაკლებ ყურადღებას უთმობდნენ. საგულისხმოა. რომ როგორც თავისი ეპოქის სახეობრივი სისტემის ერთ-ერთი ადეპტი, კოლაუ ნადირაძეც მრავალმხრივ იყენებს ამ ქრონოტოპს, როგორც ფილოსოფიურ-მისტიკური ნარატივის შესაქმნელად, ისე წმინდა ლირიკული განცდის გადმოსაცემად. ფილოსოფიური იდეის გამოსახატად ზღვა რომ საუკეთესო მოდელია, ამტკიცებს ლექსი „განთიადი ზღვასთან“. ამ ლექსში ბგერა და ფერი სამყაროს გამოსახვის მთელ პროცესს ედება საფუძვლად – შემოქმედებით პროცესში ბგერა და ფერი შედიან ადამიანში და პოულობენ იქ საკუთარ სახელებს. ესაა უდიდესი სასწაული და ამ სასწაულის სახილველად საჭიროა ზღვასთან განთიადისას შეხვედრა.

ლექსში „ზღვის პირას“ ზღვისა და ბავშვის სახეები ხდება მთლიანად სიცოცხლის დასაბამის საიდუმლოს ამოხსნის წამიერი იმპულსი:

პატარა ბავშვის ტერფების კვალი  
ნამიან სილას ზღვის პირას აჩნდა...  
მე თითქოს წამით ამეხსნა თვალი  
და ის დღე ვიგრძენ იღუმალ ძალით,  
როცა სიცოცხლე პირველად გაჩნდა!  
ვიდექი მარტო. შორიდან ფრთხილად  
მოდგა სიჩუმე და გულში ჩაჯდა.  
ვხედავდი პირველ გაჩენის დილას...  
და მხოლოდ სილას, ნამიან სილას,  
პატარა ბავშვის ტერფები აჩნდა...  
(„ზღვის პირას“)

სხვა პოეტურ ტექსტში კი იგივე სახეები და ქრონოტოპი მხოლოდ უშუალო ზღვის პეიზაჟიდან და ზღვის პირას მოთამაშე ბავშვის ხატიდან აღძრული რბილი, თბილი, ნათელი ემოციის გადმოცემას ემსახურება:

პატარა ბავშვი თამაშობს ზღვასთან,  
ზვირთების სუნთქვა შორიდან ისმის.  
აღვის ხე ჩრდილით ისვენებს გზასთან  
და მოშრიალე სიგრილეს ისვრის.

ვზივარ ზღვის პირას, დრო უხმოდ მიდის,  
მზე დარჩა ქვებში და ბავშვის თმებში...  
სალამოვდება. სიჩუმე დიდი,  
როგორც ნათელი, შემოდის ჩემში!“  
(„ზღვასთან“)

საკრალურ სახეთა რიგს, რომლებიც მისიტიკურთან ერთად ფილოსოფიურ შრესაც შეიცავს და ორივე განზომილებას წარმოაჩენს – ერთს, გონით მიუწვდომელს, ინტუიტიურს, ირაციონალურს და მეორეს, გონებით განჭვრეტისა და ფილოსოფიურ სტრუქტურაში მოქცევის შესაძლებლობის მქონეს – შეიძლება მივაკუთვნოთ მზე („მზეს“, „ADAGIO“) და ვარსკვლავი („ჩემი ვარსკვლავი“). ლექსში „ADAGIO“ ზღვა, მზე და მთები ქმნიან სივრცეს, რომელშიც ადამიანი უერთდება ზეცას, გრძნობს მას, მის ჰარმონიას თითოეულ ქვაში და საკუთარ თავშიც, რომელიც ამავე დროს სიყვარულის სავანეა. ასე იქმნება პოეტისეული კოსმოგონია – მზე, ზღვა, მთები, უმცირესი და უძრავი ქვა, უდიდესი და მიღმურის კარიბჭე ზეცა და ადამიანი ამ სამყაროში თავისი გრძნობებით, როგორც მისი ამრეკლავი, მისთვის აზრობრივი, ემოციური, გრძნობიერი დატვირთვის მიმნიჭებელი:

მზე მაღალ ხეებს გადაესხა და დაასველა.  
მთის მწვერვალები ჩაესვენენ ცაში თავებით.

ვარ ბედნიერი: – ჩემს გულშიაც ჩასვენდა ყველა.  
შორს მეზღვაურნი მიცურავენ ცისფერ ნავეებით.

ანგელოზებად ჩაფრენილან ღრუბლები ზღვაში,  
ზეცის კიდური, გარინდული, კრთის და თეთრდება.

მე ვგრძნობ სიმშვიდეს, მყუდროებას მივარდნილ ქვაშიც...  
უსაყვარლესო, ჩემი გულიც შენ გიერთდება!  
(„ADAGIO“)

მზე არის ის, რამაც ადამიანებს აჩუქა „ამდენი ოქრო და სიხარული“. ხანდახან ის თითქოს ველარაა კეთილი, ღრუბლებით იბურება და შიში ისადგურებს – ამ შიშს პოეტი წინაპართაგან გადმოცემული მისტიკური საფრთხის შეგრძნებით ხსნის, მაგრამ

მზე საბოლოოდ მაინც სიკეთის და გამარჯვებული, მუდმივი სიცოცხლის სიმბოლოდ წარმოსდგება, ისევე როგორც ვარსკვლავი, რომელიც სინამდვილეში „ბედის ვარსკვლავია“, ადამიანთან და ბუნებასთან სხვადასხვა ძაფითაა გადაბმული და მათ შორის ურთიერთობას კალაპოტში აყენებს. „ბედის ვარსკვლავი“ წარმართავს ადამიანის სიცოცხლეს, მის გრძნობებს, უკაფავს გზას, სწორად და სასიკეთოდ აკავშირებს გარემომცველ ბუნებასთან. გრძნობისმიერადაც და გონისმიერადაც ის, ერთდროულად, ამქვეყნიური, თვალთ სახილველიცაა და უხილავიც, მეტაფიზიკურიც. საბოლოოდ კი ამ ორი სამყაროს ზღვარზეა სწორედ ადამიანი, თავისი განცდებით, გრძნობებით, ტკივილითა და იმედით – ასე ყალიბდება კოლაუ ნადირაძის პოეზიაში ზედმინვენით მოდერნისტული სამყაროს მოდელი – ყველაფერი და პირველ ყოვლისა, ადამიანი, არსებობს მატერიალურისა და მეტაფიზიკურის, ზმანებისა და ცხადის, რეალურისა და ირეალურის მყიფე და გამჭვირვალე საზღვარზე, ხოლო პოეზია, ხელოვნება, ლიტერატურა კი ამ ზღვარს ხანმოკლედ, მაგრამ მაინც გადალახავს:

მომეალერსე ჩემო ვარსკვლავო,  
შენი ღიმილი მკურნავს და მარჩენს,  
ჩემო ვარსკვლავო, ჩვენ თითქოს ერთად  
ვესუბრებით უხილავ გამჩენს.  
(„ჩემი ვარსკვლავი“)

სამყაროს როგორი მთლიანი, ჰარმონიულ სურათი და კონცეფცია არ უნდა შექმნას პოეტმა, დროდარო იგი ამ ორი სამყაროს მიჯნაზე არსებული სინამდვილის ცალკეულ ასპექტს უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს და აქცენტი მასზე გადააქვს. ასეთ დროს უკვე მის პოეზიაში სხვა თემებსა და მოტივებს ხედავენ და არა მთლიანი სამყაროს ერთი ნაწილის აქცენტირებით მიღებულ მხატვრულ შედეგს. მაგ. დიმიტრი ბენაშვილი წერდა, რომ „პატრიოტული მოტივი მის (კოლაუ ნადირაძის) შემოქმედებაში ორი ნაკადის შემცველია. პირველი უკვაშირდება წინაპართა აჩრდილებს, ხოლო მეორე სამშობლოს ზოგად ცნებას“ (ბენაშვილი 1961: 94). „ცისფერყანწელთა“ ცხოვრების გზას თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ სიცოცხლის გადარჩენის მიზნით მათ ამგვარი ახა-

ლი აქცენტების გაკეთება, ყურადღების სხვა თემებზე გადატანა, ან მთლიანად მსოფლალქმის გარე ძალებისთვის შეცვლილად ჩვენებაც კი მოუწიათ. მიუხედავად იდეოლოგიური წნეხის მოქმედებისა და მისი გავლენით შექმნილი ცალკეული, პოსტგასაბჭოების პერიოდის პოეტური ნიმუშებისა, მაინც ვერ ვიტყვით, რომ კოლაუ ნადირაძე თავის პატრიოტული ლირიკაში მთლიანად შორდება თავის ძირეულ ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ იდეალებს. უმეტესად იგრძნობა, რომ მას უბრალოდ მახვილი გადააქვს კონკრეტულ, რეალურ წარსულზე, საუკუნეების სიღრმეში დაფარულ იდუმალ სამყაროსა თუ შედარებით ახლო სინამდვილეზე, რომელიც არანკლებ სუბიექტურია და კვლავ შეიცავს ფილოსოფიური განზოგადების ელემენტებს. მაგალითად, ლექსში „მე ისევ მესმის (თამარ მეფეს)“ მეორდება ზუსტად იგივე სახე – დაკარგული საფლავისა და თოვლის, რომელიც იყო ლექსში „თოვს“ და თანდათან თამარის სახე უკიდურესად პირადული ხდება:

მე ისევ მესმის წარსულის კვნესა,  
კაემანს ჩემსას სიჩუმე ათრობს.  
დაკარგულ საფლავს ვიგონებ შენსას,  
სადაც, ძვირფასო, გძინავს და გათოვს!..  
ეგ ხომ ჩემს პირველ სიყვარულს ათოვს,  
ეგ ხომ შენი ხმის შრიალი არის!“  
(„მე ისევ მესმის (თამარ მეფეს)“)

თავისთავად სიმბოლიზმს, როგორც ცნობილია, თავისებური დამოკიდებულება ჰქონდა პატრიოტული და სოციალური თემატიკისადმი. შარლ ბოდლერის მიხედვით, პატრიოტული და საერთოდ, საზოგადოებრივი ინსტიტუტების გაღვივება პოეზიის მეშვეობით, ხელოვნებაზე უარის თქმის ტოლფასი იყო. ფრანგული სიმბოლიზმის ეს თეზა, ბუნებრივია, ცნობილია ყველა იმ ქვეყნის სიმბოლისტი მწერლებისა თუ სიმბოლისტური სალიტერატურო ჯგუფებისათვის, რომლებმაც ფრანგული ლიტერატურის ზეგავლენა განიცადეს და „ევროპულ რადიუსზე“ თავიანთი ლიტერატურული სივრცის გამართვაც დაისახეს მიზნად, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ქართული სიმბოლიზმი, რომელიც ფრანგულთან ერთად, რუსული სიმბოლიზმის გავლენასაც საკმაოდ განიცდიდა,

უარს არ ამბობს პატრიოტულ ლირიკაზე, მეტიც, გააზრებულად ცდილობს ქართული ლიტერატურის ტრადიციულ სახეობრივ სისტემებსა და თემებს შეუხამოს და ორგანულად დაუკავშიროს ახალი ესთეტიკური ძიებანი, მოწმობს, რომ „ცისფერყანწელთა“ ორდენიც და სხვა მოდერნისტული მიმდინარეობების მხატვრული მემკვიდრეობაც მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის გზის გაგრძელებაა, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით და მყარი საძირკვლით მომზადებული და გაპირობებული ლოგიკური ევოლუციაა, თანამდევნი სრულიად ბუნებრივი და აუცილებელი განახლებითა და ცვლილებებით. პარალელურად, ბუნებრივია, არსებობს სოცრეალიზმის იდეებით ნასაზრდოები სრულიად ყალბი „განახლება“ და თემატიკაც, მთელი ნაკადი, რომელიც რევოლუციამ, საქართველოს გასაბჭოებამ, რეჟიმის სხვა უსასტიკეს რეპრესიულ მექანიზმებთან ერთად მწერლობაში იდეოლოგიის შეჭრამ და კრიტიკის, ფაქტობრივად, სადამსჯელო მექანიზმად და რეპრესიულ აპარატთან შეზრდამ წარმოქმნა, მაგრამ კოლაუ ნადირაძის, როგორც სიმბოლისტი პოეტის რეალისტური, პატრიოტული ლირიკა, რომელიც, შესაძლოა, უმჯობესიც იყოს, რომ ხილულ სფეროთა ლირიკის სახელით მოვიხსენიოთ, ნათლად გვიჩვენებს, რა ხალასი და ძლიერია მის მიერ შეგრძნებული მშობლიური ქვეყანა, მისი მატერიალური, მინიერი და ასევე სულიერი, იდუმალი და მეტაფიზიკური პლასტებით. არსებითად, ის სწორედ ქართული ინტრასტორიის პოეტია. მიველ დე უნამუნომ ეს ტერმინი ესპანეთის ნივთიერ-სულიერი, დიალექტიკურ-მეტაფიზიკური, ხილულ ძეგლებად და ადამიანის შემოქმედებით და საზოგადოებრივ ველებში ერთიანად შემონახული დროის, ქვეყნის გავლილი გზის, მისი ისტორიის შინაგანი პლასტების ერთიანობის გამოსახტავად შექმნა და ეს ტერმინი კოლაუ ნადირაძის პოეზიის ამ რკალსაც შეიძლება მიესადაგოს. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მშვენიერი სახეობრივი ქსოვილის მქონე ლექსი „ოცნება საქართველოზე“:

დავინყებულები ძველი ფონები  
და ნანგრევები დიდ ციხეების:  
ჩვენი დიდება მოსაგონები,  
ფართო ჩრდილები ცაცხვის ხეების.

შედიხარ ჩუმად, გრილი ტაძარი...  
მოთაფლისფერო სახე მამების;  
და საცეცხლურში ცოტა ნაცარი  
და შავი ხატი წმინდა სამების.  
ნიშანი ბედის – კარზე ნალები,  
სახურავები დახავსებული  
და ღვთისმშობელის მოგრძო თვალები  
უმანკო სევდით ამოვსებული.  
ო, მაგ უნაზეს მკლავების სითბო  
და მარგალიტის ფერი სხეული.  
(„ოცნება საქართველოზე“)

ასევე საყურადღებოა ლექსები: „შემოდგომა იმერეთის სოფელში“, „ფიქრი კრწანისზე და მანანა ორბელიანზე“, „ასპინძის ბრძოლა“, „ჭადრები“, „ოქროყანა“, „აყვავებული ტყემლები“, „იმერეთი“ და სხვ. საქართველოს ბუნების, სხვადასხვა ისტორიული ეპიზოდის გვერდით სამშობლოს და მშობლიურის განცდას პოეტი ხშირად პორტრეტებითა და სილუეტებით ქმნის, რომელთაგანაც ზოგი წარსულიდანაა გამოსხმობილი, ზოგი კი მისივე თანამედროვეა. იგი მიმართავს ივანე მაჩაბელს, მანანა ორბელიანს, თავისივე ორდენის წევრ პოეტებს, თავის მეგობრებს: სანდრო ცირეკიძეს, შალვა კარმელს – ადამიანებით იქმნება პოეტისთვის ასე საყვარელი და მრავალგზის ფილსოფიურად გაანალიზებული სიცოცხლის მოზაიკური სურათი, რომელშიც ქვეყანა, ბუნება, ადამიანები, სამშობლო, მშობლიური სიყვარული, ყველაფერი ახლობელი და ძვირფასი, მიწერი თუ ზეციური – ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და ერთ მთლიან პოეტურ სამყაროს ქმნის.

თუმცა პატრიოტულად სახელდებულ ლირიკას უნდა მივაკუთვნოთ ის ლექსებიც, რომლებიც განახლებულ, ოლონდ საბჭოურად „განახლებულ“ საქართველოს ეძღვნება: „თბილისის დილა“, „განახლებულ ქუთაისს“, „ოქროს ფრინველი ბაგრატის ნანგრევებზე“ და სხვ., რომელთა მთავარი თემაა გამოთხოვებაა წარსულთან და ახალი საქართველოს, აწმყოს მიღება. უნდა ითქვას, რომ კოლაუ ნადირაძეს ბოლომდე მაინც არასოდეს უღალატია წმინდა პოეზიისთვის, ნამდვილი პოეტური სტრიქონების შექმნა მისთვის მთავარი ამოცანა იყო, ამიტომ ამ ლექსებშიც კი იგი ცდილობს ზომიერების შენარჩუნებას, რომ არ გადავიდეს იმ



ზღვარს, რომლის იქითაც ნამდვილი პოეზიის კვდომა იწყება და პათეტიკა ანგრევს მისი პოეტური ქვეყნის სივრცეს. ამიტომ მისი ამ ტიპის ლექსებშიც კი საკუთარი ქვეყნის, ბუნების, ადამიანის სიყვარული უფრო ჩანს, რომელსაც იგი გულწრფელად გრძნობდა, თუმცა გარე რეალობამ მაინც შეცვალა მისი პოეზიის გეზი და თანდათან იგი იძულებული ხდება, საბჭოთა სისტემის მოსაწონი და შესაფერისი მხატვრული ფსევდოსინამდილეც ააგოს თავის მხატვრულ ქსოვილში, უარყოს პირველი პოეტური კრედოც და გარკვეულწილად, „ახალი ეპოქის“ „ახალი პოეზიის“ ნაწილად იქცეს. მიხეილ ჯიბუტთან საუბრისას კარგად გამოჩნდა, როგორ მიჰყვა პოეტი გარემომცველი სინამდვილის ნაკადებს:

„(მ. ჯიბუტი): ... ადრე კი, როგორც ცნობილია, პოეტი სიმბოლისტურ იდეებს უხდოდა ხარკს. ერთხელ ვკითხე: რით აიხსნება თქვენნი ესოდენ ღრმა შინაგანი გარდატეხა?

– მართალია, მე „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის წევრი ვიყავი და ვიზიარებდი ამ ორდენის მიერ სამყაროს ფილოსოფიურ გაგებას, მის ესთეტიკურ პრინციპებს, მაგრამ შემდეგ დავწერე „1905“, „წითელი მოედანი“ და უცილობელ საჭიროებად მივიჩნიე მძაფრი მხატვრული ფორმის შემოქმედებითი შერწყმა რეალურ სინამდვილესთან....

„– რა არის დღეს თქვნი პოეზიის მთავარი თემა?

– თანამედროვე ყოფა, საბჭოთა ადამიანის სულიერი ცხოვრება, მისი აზრი, გრძნობა, ფიქრები და სურვილები, ხალხის სიხარული და ტკივილები, ბუნებისა და თავისუფალი შრომის სილამაზე“ (ჯიბუტი 1975: 29-30).

„უცილობელი საჭიროების“ გავლენა განსაკუთრებით ეხება ეპიკურ ტექსტებს. მაგალითად, „ბალადას შოტლანდიელ ცეცხლფარეშზე“, რომლის გმირი შოტლანდიელი ცეცხლფარეში ფოთში ეზიარა რევოლუციურ თავისუფლებას, თუმცა უბედურმა შემთხვევამ იმსხვერპლა და „თავისუფალ“ ფოთშივე დამარხეს, დაკრძალვის დროს კი ჯიბეში უპოვეს რენვოლუციის წითელი დროშა და ლენინის სურათი... კოლაუ ნადირაძე ასევე ავტორია ამავე ხასიათის და მხატვრული მიზანდასახულობის პოემებისა „წითელი მოედანი“, „თვრამეტი წელი“, „ფრონტებზე“, „როალდ ამუნდსენ“, „რიონი-პორტი“.

თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ პოეტს ბოლომდე არასოდეს მოუდრიკავს ქედი, არ გამხდარა მამამებელი, სახელმწიფოებრივ

სტრუქტურათა აგიტ-დანამატი, არ დაუყვანია პოეტის სახელი და სახე პროპაგანდისტ-ფუნქციონერამდე. სიბერის ჟამს კი უკანასკნელი ბრძოლაც გადაიხადა სისტემასთან ლექსის, „25 თებერვლის“, გამოქვეყნების შემდგომ...

„დიდებული ადამიანები უძეგლოდ იკარგებიან“ და „ადამიანის გამოსარჩლებაა მწერლობა“, – თქვა ნიკო ლორთქიფანიძემ. მწერალი უმეტესად თავად იდგამს ძეგლს და ესარჩლება ყველა ადამიანს, მათ შორის საკუთარ თავსაც და მთელ თავის ეპოქასაც. კოლაუ ნადირაძემ ორი ასეთი ლექსი-ძეგლი დატოვა: „წინამურიდან საგურამომდე“ და განსაკუთრებით, „25 თებერვალი“.

ლექსს „წინამურიდან საგურამომდე“ აქვს მიძღვნა – პავლე ინგოროყვას – და ეს მიძღვნაც ნათლად მეტყველებს პოეტის სულიერ მდგომარეობაზე, ვინ, როგორი მოღვაწე აირჩია ამ ლექსის ადრესატად და შესაბამისად, როგორ ესმოდა მას ქვეყნის სიყვარული, მსახურება, თვითშენიშვნა. ამ ლექსში უმძფრესი ნოტები ისმის, აკორდები, რომლებიც ერთ მთლიან ტრაგიკულ, გულშიჩამწვდომ მელოდიას ქმნიან და ტკივილიან ამბავს ყვებიან ჩვენი ქვეყნის, მისი ბედის, ამ ქვეყნის უმთავრესი პატრონისა და დამცველის, ილიას, შესახებ:

ნატყვიარ შუბლის სისხლის წვეთები

ახლაც აცხია მინას და ქვებსა!..

წინამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა.

წინამურიდან საგურამომდე სიცოცხლის

გავლა ნეტავი რაა?

წინამურიდან საგურამომდე დიდი მთები და უძირო ცაა.

(„წინამურიდან საგურამომდე“)

1985 წელს 90 წლის პოეტი მკაცრად გააკრიტიკეს ლექსის „25 თებერვალი“ პოეტურ კრებულში დაბეჭდვის გამო. ეს იყო ლექსი-ამბოხი, ლექსი-სიმართლე, დაფარულის არდაფარვა, ნიღბის ჩამოხსნა წლების მანძილზე ტყუილის ფერუმარლით გადალესილი საზარელი სინამდვილის სახიდან, სიმართლის გამრუდებასთან უკანასკნელი შერკინება. ამ ლექსმა თავისი ადგილი დაიმკვიდრა ქართულ ლიტერატურაშიც, დიდი როლი შეასრულა როგორც მხატვრული სიტყვის, ასევე ეროვნული და სამოქალაქო ცნობიერების განვითარებაშიც და პოეტის შინაგანი სიმტკიცის ძეგლად და მისი მხატვრული სამყაროს გვირგვინადაც იქცა.

მკვლევარი ნინო ჩხიკვიშვილი, რომელმაც კოლაუ ნადირაძესთან საუბრების საფუძველზე შექმნა ნიგნი „უკანასკნელი ცისფერყანწელი“, წერს: „...ღრმად მოხუც კოლაუს არ შეუქმნია ლექსი „1921 წლის 25 თებერვალი“, ის გამოქვეყნებამდე გაცილებით ადრე, 1969 წელს დაიწერა, სწორედ ამ ლექსის გამო გამოცხადდა იგი ე.წ. აკრძალულ პოეტად და ჩემი დიალოგიც მსცოვან პოეტთან, უკვე დასაბუთდად გამზადებული, საუნივერსიტეტო ყურნალ „პირველი სხივიდან“ ამიტომაც ამოიღეს და მხოლოდ მოგვიანებით მოხერხდა ამ დიალოგის დაბეჭდვა „ლიტერატურულ საქართველოში“ ელიზბარ ჯაველიძის რედაქტორობისას 1988 წელს, როცა კოლაუს სახელის ხსენებას ჯერ კიდევ ბევრი ერიდებოდა.

.....

ისე კი, უსაზღვროდ იყო გახარებული, როცა ეს ლექსი გაიპარა „პოეტის ათას სტრიქონში“ – ხომ ჩავეცი კომუნისტებს ლახვარი ზურგში! – მითხრა და მომიყვა, როგორ დაიბარეს იქ, სადაც ჯერ არს და დაკითხეს ახალგაზრდა ჩეკისტებმა – მაინც რად დანერე „შემოდოდა სიკვდილი ცელითო“?! – რომ მკითხეს, მივუგე – ყოველთვის სიმართლეს ვწერდი და, აბა, რალა ახლა უნდა დამწერა სიცრუე-მეთქი?! ასაკმა გადამარჩინა, თორემ ნამდვილად დამიჭერდნენო! – ესეც მითხრა და გაიხსენა, როგორ გაიმართა მაშინდელ მწერალთა კავშირში გამგეობის საგანგებო სხდომა. ისე, ძველი დრო რომ ყოფილიყო, მსცოვან „ცისფერყანწელს“ აუცილებლად გარიცხავდნენ მწერალთა კავშირიდან, ახლა კი უთქვამთ, ამ სხდომას ნუ დაესწრებითო და არც დასწრებია“ (ჩხიკვიშვილი 2015: 65)

ამ ლექსის ბედი, იმ ემპირიულ დროსა და სივრცეში მომხდარი ცვლილებანი და მათზე კოლაუ ნადირაძის ლექსის ზეგავლენა. ამ ნაწარმოების მიერ მოპოვებული ადგილი, ირიბად, მაგრამ მაინც ადასტურებს პოეტის ადრეულ ლექსებში აგებულ მწყობრ კონცეფციას, რომ სიკვდილი დროებითი, თვალის ამბმელი მოვლენაა, ყველაფერი მხოლოდ იმიტომ იცვლება, ინგრევა, ქრება, რომ შემდეგ ისევე ახალ სიცოცხლედ დაიბადოს და ისევე სიცოცხლის, მომავლის გაგრძელების მისია იტვირთოს.

კოლაუ ნადირაძე თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების განმავლობაში მუდმივად ლიტერატურის სამსახურში იდგა. მას ეკუთვნის

წერილები ქართველ, რუს და სომეხ მწერლებზე, მანვე თარგმნა ალექსანდრ პუშკის, ივან ბუნინის, ალექსანდრ ბლოკის, კონსტანტინ ბალმონტის, შარლ ბოდლერის, პოლ ვერლენის, ავეტიქ ისააკიანის ნაწარმოებები. პოეტი გარდაიცვალა 1990 წელს, 28 ოქტომბერს, 95 წლის ასაკში, დაკრძალულია დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

განა არ ვიცი, რომ მოვა ჟამი  
და ვერ ვიხილავ შენს მთებს და ჭალებს,  
მინდვრის ყვავილში ან ხის ფოთოლში  
ოდესმე მაინც გავახელ თვალებს.  
განა არ ვიცი, რომ მოვა ჟამი  
და ვერ ვიხილავ შენს მთებს და ჭალებს.  
ქვეყანავ ჩემო, ყველაზე ტკბილად  
შენ მომასვენებ და დამაძინებ,  
თვით შენი მინა იქნება თბილი,  
მე ის არასდროს არ დამამძიმებს.  
(„მე მიყვარს დილა“)

### **ლიტერატურა:**

**აბულაძე 1977:** აბულაძე მ. *ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1977.

**ბენაშვილი 1961:** ბენაშვილი დ. *კოლაუ ნადირაძე*. თბილისი: მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1961.

**დუმბაძე 1959:** დუმბაძე ნ. *ლიტერატურული წერილები*. ბათუმი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1959.

**სიგუა 1977:** სიგუა ალ. *წერილები და პორტრეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1977.

**სიგუა 2008:** სიგუა ს. *მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008.

**ქართული ... 2016:** *ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016.

**ჩხიკვიშვილი 2015:** ჩხიკვიშვილი ნ. *უკანასკნელი „ცისფერყანწელი“*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2015.

**ჯიბუტი 1975:** ჯიბუტი ვლ. *კოლაუ ნადირაძე*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1975.

სანდრო ცირეკიძე  
(1894-1923)

ბიოგრაფიული ცნობები



სანდრო (ალექსანდრე) გიორგის ძე ცირეკიძე დაიბადა ქალაქ ქუთაისში, 1894 წელს. ქართული ლიტერატურით დაწყებით სასწავლებელშივე დაინტერესდა. მეექვსე კლასში თავის მეგობრებთან ერთად გამოსცა ხელნაწერი ჟურნალი „ჩონგური“. სკოლაშივე გადაწყვიტა ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე ჩაბარება. და-

იწყო დაიწყო ლათინური ენის შესწავლა. 1912 წელს დაამთავრა სასწავლებლის სრული კურსი და სწავლა განაგრძო პეტერბურგის უნივერსიტეტში. 1914 წელს ტუბერკულოზით დაავადდა და ჯანმრთელობის გაუარესების გამო გადავიდა კიევის უნივერსიტეტში, სწავლობდა ისტორია-ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, მისი სადიპლომო გამოკვლევა იყო ნაშრომი ბაგრატიის ტაძარი. 1916 წელს დაუახლოვდა „ცისფერყანწელებს“.

20-იან წლებში ჩამოაყალიბა მწერალთა გაერთიანება „მწერალთა საგამომცემლო კოოპერატივი“, ამავე პერიოდში დააარსა გამომცემლობა „კირჩხიბი“, 1919 წელს შეადგინა „ახალი მწერლობის ანთოლოგია“, 1921 წელს გამოიცა მისი პირველი წიგნი „მთვარეულები“. მცირე ხნით რედაქტორობდა ჟურნალ „შვილდოსანს“. 1919 წელს თარგმნა და გამოსცა სტეფან მალარმეს

„ლექსები და პროზა“, ასევე თარგმნა შარლ ბოდლერის პოემები პროზად, ოსკარ უაილდის ზღაპრები...

გარდაიცვალა 1923 წელს, 29 წლის ასაკში. „ცისფერყანწლებმა“ დაკრძალეს ვერის სასაფლაოზე.

\*\*\*

„თავის თანატოლებში იქნებ ისე არავინ გრძნობდა პასუხისმგებლობას ლიტერატურის, კერძოდ, ქართული სიტყვის წინაშე, როგორც სანდრო ცირეკიძე. სამწუხაროდ, მისი სახელი დღეს ჩრდილშია და ზოგჯერ თუ ვინმე, ისიც მხოლოდ მოკლედ გაიხსენებს მოგონებაში. ის კი თავის დროზე შესამჩნევი ფიგურა იყო ჩვენს ახალ მწერლობაში და მან ბევრი რამ გააკეთა ახალი ქართული ლიტერატურის განვითარებისათვის“...

ჩვენი სასიქადულო მწერლის სერგო კლდიაშვილის ამ სიტყვებს ახალგაზრდობისას შემთხვევით გადავანყდი ჟურნალ „დროშაში“.

ეს იყო ნამდვილი ინსპირაცია. ამიტომ გატაცებით შევუდექი როგორც სანდრო ცირეკიძის ცხოვრება-შემოქმედების, ისე მასზე დანერილი მასალების გაცნობას.

\*\*\*

სიბერის ჟამს არაფერს მეგობრობს ადამიანი ისე, როგორც წარსულს, როგორც მოგონებას. მოხუცი თუ სხვის გასაგონად ღმერთს ევედრება – ზამთარში, დიდთოვლობისას ნუ მომკლავ, ნათესავ-მოყვარე შემინუხდებაო, – ეს ხომ ფარული იმედია გაზაფხულისა, უთქმელი ნატვრაა განმეორებისა, ყველაფრის თავიდან დანყებისა.

ბავშვობაში კი ნაშლილია დროთა ეს ზღვარი, რადგან მაშინ ერთნაირად უდარდელია აღქმა იმ ხმაურისა, რომელიც თან სდევს კალანდობა ღამით დაცვენის ფიფქს და აპრილის სითბოში კვირტების დასკდომას. უჩვეულოდ ჭრელია ოცნების კალენდოსკოპი, თანაც საოცრად სუფთა და გამჭვირვალე.

მაგრამ ზოგჯერ ეს სისუფთავე ადრევე იცვლის ფერს, ადრევე იმღვრევა და ღიზიანდება. ასეთ დროს კი ადამიანთა მოდგმას უთუოდ ცოდვად ედება ცამეტ-თოთხმეტი წლის ბიჭის ნატვრა:

სადაც ყველაა თავისუფალი  
და სიყვარულის ანთია ალი,  
სადაც მონა არ დაბადებულა  
და ბატონობა ზღაპრადაც არ თქმულა,  
სადაც ლალატი არვის სმენია  
და არ იციან „ჩემი“, „შენია“  
.....  
სადაც სიძულვილს არა აქვს ბინა  
ნეტავი იქ მე გამაჩინა.

(ბავშვობისდროინდელი ლექსები და ხელნაწერი ჟურნალი „ჩონგური“, დაცულია საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმში).

„თავისუფალი“, „ბატონობა“, „ლალატი“, „სიძულვილი“... – რა უცხო და შორეული უნდა იყოს ბავშვის ლექსიკისათვის ეს სიტყვები, რადგან ჩვეულებრივ, ამ ასაკის ბიჭები იისფერ კვამლში გახვეულნი, პირველ „ცოდვას“ სჩადიან და კედელსმოფარებულნი თამბაქოს ნევის საიდუმლოს კაცებივით უზიარებენ ერთმანეთს. მათი ყვინჩილა თავმოყვარეობის უპირველესი საზრუნავი კი რომელიმე კერპად აჩემებული კნაჭა გოგოა, ვისაც ქვეყნად ვერც ერთი ბიჭი თითს ვერ დააკარებს.

\*\*\*

„აუუ... რა ამბავი ხალხი ირევა ხიდზე. ამ ხიდს ჯაჭვისას ეძახიან. ისე, ხიდს კი უხდება ეს სახელი... ჯაჭვის ხიდი... ჯაჭვის ხიდი... ერთი მოდის, მეორე მიდის... საით მიდიან, ნეტა მაცოდინა... ბევრი ხალხი. როგორ ჰგვანებია ბევრი ხალხი ერთად ტალღას... ხიდს ზემოთ ტალღაა, ხიდს ქვემოთაც, ოღონდ რიონის ტალღა რაა ამათთან... მე ჩემი პატარა ნავი მაქვს. სულ პატარაა, ერთი ციცქნა. ოღონდ არ მეშინია, მაინც... აქ ყოფნას ყველგან ყოფნა ჯობია და იმიტომ არ მეშინია ალბათ ჩემი ნავის. უნდა ნავიდე... უნდა გავცურო... გავფრინდე...“

ბიჭი მოსცილდა ფანჯარას და ქათქათა ფურცელს სასწრაფოდ მიანერა:

დაე, გაფრინდი ოცნება...  
გაჰგლიჯე ბადე გონების,  
იქ წადი, სადაც ამ ქვეყნის  
არა, რა მოგეგონების.

ის მხარე შენთვის არსებობს,  
შენც გიყვარს, მასაც უყვარხარ,  
იქ წადი, იქ იხალისე,  
ამ ჯოჯოხეთში ნულა ხარ.

დიდხანს დაეხეტებოდა რიონის პირზე. ბროლის კოშკში დამწყდელ ქალწულს ხედავდა, კარის გაღებას რომ ელოდა წამდაუნუმ... მერე სიხარულით და მზით უპირებდა ქალწული ქვეყანას ავსებას.

მთელი ღამე ადიოდა ბროლის კიბეზე ბიჭი. უკვირდა – რამსიგრძე ყოფილა ეს დალოცვილიო... ბორგავდა სიცხიანი... დედა რომ ყოლოდა გვერდით, შეაშფოთებდა ალბათ ბიჭის დასიცხული ლოყა... ოთახში კი არავინ იყო, გარდა მაგიდაზე მიგდებული რვეულისა:

Ученик IV класса

პატარა ლექსები

ალექსანდრე ცირეკიძისა

3а 1910 год

ქუთაისის რეალური სასწავლებელი...

„რა გაძლებს ექვსი საათი. გასკდება გული, აბა რა იქნება ქართული ლიტერატურის გაკვეთილამდე...“

მერე მოხუცი, ქლექით დაავადებული ჩიმაკაძე მონურული თვალებით წაიკითხავდა სანდროს პატარა ლექსებს. კეფაზე გვირგვინს დაუფარავდა გამხმარი მტევნით და ჩუმად, ლოცვასავით ჩუმად იტყოდა: „რამხელა სევდა აქვთ, ღმერთო, ამ ბავშვებს... ღმერთო, როდის დაკარგავენ ეს ბავშვები ამ სევდას!..“

„პოლიტიკურად გაუნვრთნელი ჭაბუკის მესხიერებაში რევოლუცია დარჩა, როგორც ვულკანი, რომელიც ერთხელ საშინელი ძალით ამოიფრქვა და შეაზანზარა მთელი რუსეთის იმპერია, მაგრამ ახლა იგი ხედავდა მის გაციებულ ლავას და ვერ ამჩნევდა რევოლუციის იმ ღვთაებრივ ცეცხლს, რომელიც ამ ვულკანის კრატერში გუბდებოდა... მისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ინტერესები ჩიხში მოემწყვდნენ და ამიტომ იყო, რომ ახალგაზრდა ტიცციან ტაბიძე ვერ გაჰყვა 1910-იანი წლებიდან დანყებულ რევოლუციური აღმავლობის ტალღებს“ (აბულაძე 1911).



ეს სიტყვები შეეხებოდა მაშინდელი საქართველოს ახალგაზრდა ლიტერატურული თაობის ერთ ნაწილს. სანდროს რედაქტორობით გამოდიოდა ხელნაწერი ჟურნალი „ჩონგური“ (1911 წ.).

ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დაბნეული, ფერდაკარგული ბიჭები გელათის თაღებქვეშ, ბაგრატიის ნანგრევებთან თუ რიონისპირა მოცუცქნულ ოთახში ერთნაირად გულდათუთქულნი ლაპარაკობენ საქართველოზე, პოეზიაზე, ლიტერატურაზე... უნუგემოდ და უღიმღამოდ გაიღია მონაფეობის წლები. ოღონდ, ამ სევდას მაინც სძლია სწავლის ნყურვილმა. პოეტურმა ბუნებამ ერთ ადგილას არ დააყენა გიმნაზიადამთავრებული ჭაბუკები. „წმინდა სამება“ განუყრელი მეგობრობის გამო შეარქვეს გიმნაზიაში სანდრო ცირეკიძეს, შალვა აფხაიძესა და გიორგი ჟღენტს. პეტერბურგს გამგზავრებაც სამივემ ერთხმად გადაწყვიტა.

\*\*\*

ოცნება, რა გინდ დიდი და ფერადიც არ უნდა ჩანდეს შორიდან, ახდენის შემდეგ ყოველთვის იძენს განაღდების თანმხლებ პროზაულობას. და არცთუ ისე იშვიათად, ამ ახდენას მსხვერპლის გაღებაც თან სდევს.

ხმაურიანი, მუდამ მზით სავსე ქალაქის შემდეგ მყუდრო პეტერბურგის რძისფერმა ნისლმა ცოტა არ იყოს, სხვა გუნებაზე დააყენა „წმინდა სამების“ ბიჭები.

სტუდენტური ქისისა და იქაური ნესტის „წყალობით“, სულ რაღაც ორ თვეში უკანვე დაბრუნდა ტუბერკულოზით დაავადებული გიორგი ჟღენტი.

ყოველი დღის გათენებას რაღაც უჩვეულო შიშით ელოდნენ. ავი წინათგრძნობის გამხელისა კი ორივეს ერიდებოდა. და ბოლოს მაინც მოხდა ის, რომ იმ საღამოს პირველად დაინახეს ბიჭებმა ერთმანეთის თვალებში ცრემლი. დაობლებულმა „სამებამ“ სათუთად შეინახა საყვარელი მეგობრის ხსოვნა.

გადიოდა დღეები, თვეები... ლექციების შემდეგ პეტერბურგის ქუჩებს დაუყვებოდნენ. შედიოდნენ თეატრებში, ბიბლიოთეკებში, მუზეუმებში.

ერმიტაჟის კედლებზე აღორძინების ხანის მშვენიერ მადონებს მკერდთან იმედიანად ჰყავდათ მიხუტებული ჩვილი, რომელიც

სიკეთითა და ბედნიერებით უპირებდა ქვეყანას გადარჩენას. დიდხანს უყვარდა ხოლმე მათ წინაშე დგომა სანდროს.

გარეთ კი ხეთა დათოვლილ შტოებში აყურულად მოჩანდა მთელი ქალაქი. ფიფქვენა თითქოს აცოცხლებდა ამ მყუდრო ქალაქს, ოღონდ თოვლი იყო წყალწყალა, მტირალა, არ ჰგავდა ჩვენებურ ფაფუკ, იისფერ, ხრაშუნა თოვლს.

შალვა აფხაიძე იგონებდა: „-სახალხო სახლში შალიაპინი თამაშობდა. ძნელი იყო წარმოდგენაზე მოხვედრა. გადავწყვიტეთ რიგში ჩადგომა. იყო ზამთარი. სამი დღე ვიდექით რიგში მორიგეობით ბილეთის მისაღებად. მაშინ მოვისმინეთ შალიაპინის ჯადოქრული ხმა. სანდრომ თეატრში ცუდად იგრძნო თავი. სპექტაკლის ბოლომდე აღარ დარჩა. შინ წამოვიდა. დავბრუნდი თეატრიდან, თვალში მეცა წამონოლილი სანდრო და სისხლი, ტაშტზე დაქცეული“ (გაზ. „რუბიკონი“, 1923 წ., №12).

\*\*\*

ამ საბედისწერო ღამის შემდეგ სანდრო ექიმების რჩევით დაბრუნდა სამშობლოში. მკურნალობის შედეგად მისი ჯანმრთელობა შედარებით გაუმჯობესდა.

მოკეთებულმა და იმედმიცემულმა სანდრომ ამჟამად კიევის უნივერსიტეტში ისევ ფილოლოგიის ფაკულტეტზე გადამწყვიტა სწავლის გაგრძელება.

უნივერსიტეტში იგი ერთ-ერთ საუკეთესო სტუდენტად ითვლებოდა. იქაური პროფესორ-მასწავლებლების დავალებით, სპეციალურ გამოკვლევას ამზადებდა ბაგრატის ტაძრის შესახებ და ერთი პერიოდი გადამწყვეტილიც კი ჰქონდა კათედრაზე დარჩენა, მაგრამ ბავშვობისდროინდელმა მისწრაფებამ ჭაბუკობაშიაც დაჯაბნა ყოველგვარი სამეცნიერო კარიერა.

მოსიყვარულე და-ძმის დახმარებისა და ზრუნვის მიუხედავად, გამუდმებულმა მუშაობამ და მძიმე ეკონომიკურმა პირობებმა მის ჯანმრთელობას კვლავ დარია ხელი. ვერ მოასწრო უნივერსიტეტის სრული კურსის დახურვა და იძულებული შეიქნა მიეტოვებინა სახელმწიფო გამოცდები.

სამშობლოში დაბრუნებული სტუდენტის პოეტური მისწრაფებები ამიერიდან საბოლოოდ დაუკავშირდა მაშინდელი ქუთაისის ეგზოტიკურ ლიტერატურულ ცხოვრებას.

„მაშინ ქუთაისს ახალი პოეზიის ქალაქს უწოდებდნენ. მის ქუჩებსა თუ კაფეებში გაისმოდა ბოდლერის, ვერლენის, რემბოსა და მალარმეს ლექსები“, – იგონებს შ. აფხაიძე. „გსურდეს მუსიკა ახლა, ყოველთვის... / მახვილ სიტყვათა სდევნე რაზმები“ – ვერლენის ამ სტრიქონებს უჩვეულო გატაცებითა და თავგამოდებით უხდიდა ხარკს „ცისფერყანწელთა“ სკოლა, რომლის ერთ-ერთი აქტიური და უსაყვარლესი წევრიც სანდრო ცირეკიძე გახდა.

ამიერიდან სანდრო ცირეკიძე თავის ლიტერატურულ-თეორიულ მოსაზრებებსა და პროზაულ ნაწარმოებებს გამუდმებით ბეჭდავდა ისეთ ქართულ პერიოდულ ორგანოებში: „თემი“, „კოლხიდა“, „იმერეთი“, „ცისფერი ყანწები“, „ბარრიკადები“, „მეოცნებე ნიამორები“, „რუბიკონი“, „ბახტრიონი“, „შვილდოსანი“ და სხვ.

სანდრო ცირეკიძე საოცარი გულშემატკივარი და მოჭირნახულე გახლდათ ქართული წიგნისა, მისი გამოცემის ბედისა საერთოდ. ამიტომაც იყო, რომ 1919 წელს ქუთაისში მან დააარსა გამომცემლობა „კირჩხიბის“ სახელწოდებით. მისივე თაოსნობით გამოიცა „ახალი პოეზიის ანთოლოგია“, ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისები“ (ეს იყო პოეტის ლექსების I კრებული), კოლაუ ნადირაძისა და რაჟდენ გვეტაძის პირველი წიგნები, სტეფან მალარმეს ლექსები (თარგმნილი ვ. გაფრინდაშვილის, პ. იაშვილის, გ. ლეონიძის, ტ. ტაბიძის, შ. აფხაიძის, კ. ნადირაძის და ე. ნაზარიშვილის მიერ).

ლიტერატურული ცხოვრების მატთანე ჩვეულია ამგვარი სასიკეთო ფაქტებისა და მოვლენების აღნუსხვას, მაგრამ იშვიათად, ძუნწად თუ იტყვის სიტყვას ამ მოვლენათა გარემომცველ პირობებზე. ამის შესახებ ტიცინან ტაბიძე იგონებდა: „მე ვათვალიერებ სანდრო ცირეკიძის დარჩენილ ხელნაწერებს და მიკვირს, რომ ჩვენს მშფოთვარე დროს შეიძლება კიდევ იყოს ასეთი მებრძოლი და თავმეტებითი ოსტატი. სანდრო ცირეკიძე გაჯერებთ, რომ არ არის ლეგენდა ქართული მოზაიკა, ქართველი მთაწმინდელები და ქართველი გადამწერები. გასაოცარია, რომ იგი, რომელსაც ყოველდღე ეზომებოდა სიკვდილი, აუნერეღ სიღარიბეში ყველაფერს იმეტებდა მწერლობისათვის და გამოცემისათვის“ (გაზ. „რუბიკონი“, 1923 წ., №12).

ზემოთ დასახელებული წიგნების გამოცემას სანდრო ცირეკიძე დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა, დასაბეჭდი მასალების შერჩევაში უჩვეულო, ფაქიზ გემოვნებასა და დიდ პრინციპულობას იჩენდა.

ასეთივე მომთხოვნი და მკაცრი იყო საკუთარი თავისადმიც. ამიტომაცაა, რომ პატარა კრებულში „მთვარეულები“ – მან მხოლოდ 12 მინიატურა, ერთი ნოველა და მალარმეს რამდენიმე საკუთარი თარგმანი შეიტანა.

ჯანმრთელობის არასახარბიელო მდგომარეობის მიუხედავად, იგი გამუდმებით ეწეოდა შემოქმედებით მუშაობას. მისი ინიციატივით დაარსდა ქუთაისის მწერალთა კავშირი. ერთ დროს ვალერიან გაფრინდაშვილთან ერთად რედაქტორობდა ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებს“. გამოსცა საკუთარი ჟურნალი „შვილდოსანი“. აღამებდა და ათენებდა სტამბაში. იყო შემთხვევები, როდესაც რომელიმე გაპარულ, დამახინჯებულ სიტყვას გამოედევნებოდა და მთელ ტირაჟში ჩაასწორებდა. თარგმნიდა ბოდლერს, მალარმეს, უაილდს...

წიგნის გამოცემას სანდრო ცირეკიძე ყოველთვის შემოქმედებითად უდგებოდა. ამიტომაც გამოირჩეოდნენ ისინი სისადავითა და სიახლით.

„პირველი ლექსების წიგნი ევროპული სტილით შექმნა სანდრო ცირეკიძემ. მანამდე ლექსების წიგნს ვერაფერს გაარჩევდა აგრარული საკითხის ბროშურიდან“, – „რუბიკონშივე“ შენიშნავდა ტიცინ ტაბიძე.

გარდა დასახელებული ჟურნალებისა და წიგნებისა, მას დასაბეჭდად ჰქონდა გამზადებული „ელენე დარიანის“ (პ. იაშვილის) ლექსები, ქართველი პოეტების ლექსიკონი... ოცნებობდა აგრეთვე საკუთარი სტამბის შექმნაზე, მაგრამ ავადმყოფობამ თავისი გაიტანა.

1923 წლის მე-11 ნომრის მე-4 გვერდზე გაზეთი „რუბიკონი“ ბეჭდავს განცხადებას:

„სრულიად საქართველოს ახალი მწერლობის კავშირი მართავს ხელის მოწერას თავისი წევრის, სანდრო ცირეკიძის წიგნის გამოსაცემად.

ნიგნში მოთავსებული იქნება პროზა და კრიტიკული წერილები. ნაწილი შეგროვილი თანხისა მოხმარდება სანდრო ცირეკიძის აბასთუმანში გამგზავრებას.

კავშირის საბჭო“.

აბასთუმანს გამგზავრება ველარ მოასწრო სანდრო ცირეკიძემ, გაზეთის მომდევნო ნომერი უკვე მის გარდაცვალებას იუწყებოდა.

\*\*\*

1923 წლის 19 ივნისს ვერის სასაფლაოზე (რომელსაც პანთეონად უპირებდნენ გადაკეთებას), მთელმა ლიტერატურულმა საზოგადოებამ მოიყარა თავი.

პირველი სიტყვა უფროსი თაობის მწერალთა სახელით წარმოთქვა დავით კლდიაშვილმა: „სევდით ივსება გული სანდროს დაკარგვით. ის იყო განსხვავებული მოვლენა ქართულ ლიტერატურაში, თავისებური, ფაქიზი, ლამაზი და საიმედო. მისი პროზა განსხვავებულია. ქართულ პროზას ამ ახლო ხანებში შეეძინა სიტყვის, ფორმის საუცხოო შემოქმედნი, მაგრამ სანდრო ცირეკიძე მათ შორის განსაკუთრებული სახიერებაა. მუსიკალობა მისი პროზისა გასაოცარია და ამის მიღწევა შეძლო ახალგაზრდა, ყმაწვილმა მწერალმა. მისგან ბევრს მოველოდით და ეს მოლოდინი უსათუოდ გამართლებული იქნებოდა, რადგან მას თავდავინწყებამდე უყვარდა თავისი მწერლობა...“

ეს გამოსვლა დავით კლდიაშვილმა ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენების დროს ილიას მიერ ნათქვამი სიტყვებით დაამთავრა:

„ყრმაო პოეტო, უღვთო იყო შენი სიკვდილი“.

სრულიად საქართველოს მწერლობის კავშირის სახელით, სიტყვით გამოვიდა ვახტანგ კოტეტიშვილი, „ცისფერყანწელთა“ ორდენის სახელით – პაოლო იაშვილი.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტთა სინანული, ნიჭიერი მწერლის უდროოდ დაღუპვის გამო, გამოთქვა პოეტმა ლევან ასათიანმა.

გაზეთებში დაიბეჭდა შ. დადიანის, ტ. ტაბიძის, დ. კლდიაშვილის, ვ. გორგაძის, ა. არსენიშვილისა და სხვათა გამოსათხოვარი წერილები.

\*\*\*

დიდუბის პანთეონი, რომლის გადმოტანასაც სრულიად საქართველოს ახალი მწერლობის კავშირი ვერის სასაფლაოზე აპირებდა, დიდუბეშივე დარჩა.

1964 წელს გამოცემულ კრებულში „ადამიანები და წიგნები“ სანდრო ცირეკიძეზე დაწერილ მოგონებას შალვა აფხაიძე ასე ნაღვლიანად ამთავრებს: „პლატოზე, ისე როგორც მთელ სასაფლაოზე, ყვავილები ბიბინებენ, ფიჭვებისა და ნაძვების ჩრდილში მოსეირნეთა სიარულის შრიალი ისმის. საფლავის კვალიც აღარ ჩანს. იგი დაკარგულია“.

\*\*\*

ქართული ლიტერატურის სიმბოლისტურ ნაკადზე საგანგებოდ აღარ შევაჩერებ ყურადღებას. მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ სანდრო ცირეკიძე „ცისფერყანწელთა“ იდეოლოგიური შემეცნებისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ბოლომდე გამზიარებული გახლდათ.

მინიატურების პატარა წიგნის გარდა, იმდროინდელი ქართული ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე მან უხვად დაგვიტოვა მეტად საინტერესო, ორიგინალური თეორიული მოსაზრებები. ბუნებრივია, სიმბოლისტური სკოლის ტიპური წარმომადგენლის ეს წერილებიც საკმაოდ მკვეთრად ატარებენ დეკადენტურ ელფერს.

და დღეს, როდესაც თვალს გადავავლებთ სანდრო ცირეკიძის მეტად ხანმოკლე ლიტერატურულ მოღვაწეობას, შევამჩნევთ, რომ ადრინდელი სევდა მის შემოქმედებაში არ დარჩენილა ასაკისეულ სახადად, შემთხვევით მოტივად.

„ცისფერყანწელთა“ მსგავსად, ირეალური, მისტიკური სამყაროს შექმნით სანდრო ცირეკიძემაც პროტესტი განუცხადა ნამდვილ, რეალურ ცხოვრებას (თავისი მახინჯი მხარეებით). ამით კი თითქოს მალამო დაადო უკეთესისათვის ბრძოლაში საკუთარ უმწეობასა და ამ უმწეობით გამოწვეულ სულიერ ტკივილებს: „მოვლენებს იქით საგნები იზმორებიან უცხონი. სოფელს დიდი ხანია გაუჩნდა ორეული და მოჩვენებებით დასახლდა ქვეყანა...“ (ცირეკიძე 1921: 9).

თავისი მნიშვნელობითა და დანიშნულებით მან გვერდი-გვერდ დააყენა რელიგია და პოეზია. ოღონდ იმ მცირეოდენი განსხვავ-

ვებით, რომ: „რელიგია ეძებს ნამდვილ ორეულს ქვეყნისას და უნდა ეზიაროს მის უკვდავებას. პოეტმა კი თავიდანვე იჭვის თვალით შეხედა ამ ძიებას. იმან დაიჯერა, რომ ღმერთს ჭეშმარიტს ვერ იპოვის და ეძებს მხოლოდ მის ბუტაფორიას“ (ცირეკიძე 1921: 9).

სანდრო ცირეკიძის აზრით, პოეტი საკუთარი ილუზიებით შექმნილ სამყაროში უკეთ გრძნობს თავს. მისი საქმე არაა ყოველდღიური, ჩვეულებრივი ცხოვრების რეალური ასახვა. ცირეკიძის თქმით, ამგვარი ასახვა ნატურალიზმია და სხვა არაფერი:

„პოეტი კი არ შეიძლება იყოს ნატურალისტი. ის, ვინც ენდობა ორ თვალს, ვერ იგრძნობს უფსკრულებს ნივთებს შორის. ნატურალიზმის დამსახურება ისაა, რომ იმან პირველად დაინახა სიმახინჯე. სინამდვილე მახინჯია, მაგრამ სინამდვილის ფოტოგრაფია – არაესთეტიკური ღირებულება“ (ცირეკიძე 1921: 9).

ხელოვნებისა და სინამდვილის ამგვარ გაგებაში, ბუნებრივია, სანდრო ცირეკიძე ცდებოდა.

დავუშვათ, სიტყვა ფოტოგრაფიულობაში სანდრო ცირეკიძემ იგულისხმა ასლი. ხოლო ის, რომ ასლი ვერ შექმნის ლიტერატურულ ღირებულებას, რაღა თქმა უნდა, არაა სადავო. მაგრამ, ჩვენის აზრით, საქმე მაინცდამაინც ამგვარ „ფოტოგრაფიულობაში“ არაა. ცირეკიძე საერთოდ იძლევა ამ ორი ცნების: ნატურალიზმისა და რეალიზმის ურთიერთ აღრევას. მისთვის რეალისტური პოეზიაში იგივეა, რაც ნატურალისტური. მისი ღრმა რწმენით, პოეტის აზროვნება მხოლოდ და მხოლოდ მეტაფორული უნდა იყოს და საერთოდ, მისთვის:

„პოეზია მისტიციზმია და კაბალისტიკა ნიშნების“.

ამ მისტიციზმის მსახური პოეტი ასოციალურია, მთლიანად მონყვეტილია ადამიანებს, საზოგადოებას, ხალხს. მისი ასკეტური, ზვიადი ბუნება ვეღარ ეგუება ჩვეულებრივ მოკვდავთ, მათ „მდაბიო“ მისწრაფებებსა და გრძნობებს: „მწვერვალებმა იცის სიცივე მარტოობის, პოეტს შეუძლია იყოს მარტო, ამაში ერთნაირი სიამოვნებაც არის. სიამოვნება ტანჯვის“ (ცირეკიძე 1923).

იდეალისტური ესთეტიკის მთელ რიგ დებულებათა შორის გამოირჩეოდა ხელოვანის ღვთიურ არსებად გამოცხადება.

საერთოდ, იდეალისტურმა ესთეტიკამ ს. ცირეკიძის აზროვნებაზეც გარკვეული გავლენა იქონია. კერძოდ, იგი ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ დიდ პოეტს, ჭეშმარიტ შემოქმედს, არასო-

დეს ეყოლებოდა ფართო აუდიტორია: „რევოლუციონერს (იგულისხმება ავტორი – მ.ჯ.) – გულივერის დიდი ნაბიჯებით რომ ადის მაღლა, ახალი ცის დასანახად – ბრბო ვერ გაჰყვება – ბრბო გატყეცილი გზით მიდის“ (ყურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1923, №9).

როგორც ნოვატორ შემოქმედს, სანდრო ცირეკიძეს ყოველთვის აღიზიანებდა ლიტერატურული ჟანრის ტრადიციულად დაკანონებული ფორმები. ამიტომ იყო, რომ ევროპიდან, კერძოდ, საფრანგეთიდან მოსულ „თავისუფალ ლექსს“ აღფრთოვანებით შეხვდა.

ლიტერატურულ წერილებში, „პოეზიის საზღვრები“, „ორსახიანი იანუსი“, „რიტმა პროზაში“ და სხვა, ს. ცირეკიძე ცდილობდა საუკუნეების განმავლობაში არსებული იმ მტკიცე ზღვრის ნაშლას, რომელიც ასე თიშავდა ერთმანეთისაგან ლექსსა და პროზას (მით უმეტეს, რომ პოეტური პროზის ნიმუშებს იგი ამჩნევდა ქართული ლიტერატურის ისტორიულ წარსულშიც).

მართებული იყო სანდრო ცირეკიძის შენიშვნები იმის შესახებ, რომ იწერებოდა უგემოვნებო, არაპოეტური ლექსები და პარალელურად იწერებოდა პოეტური პროზაც. ამის შესახებ ირონიაშეპარვით იხსენებდა: „პირველი ქართული ბილეთი ლექსად იყო: შაური, ორი, გაბრიელ მაიორი“-ო (ცირეკიძე 1920).

მაგრამ, ერთი შეხედვით ამ სამართლიანი შენიშვნების მიუხედავად, მაინც დავსვათ კითხვა ასე: როგორ აფასებდა, როგორ ესმოდა ს. ცირეკიძეს ნაწარმოების პოეტურობა. დაკვირვების შედეგად მივიღებთ, რომ, ვთქვათ, ნიკო ლორთქიფანიძისეულ პოეტურ პროზაზე მსჯელობისას (რომლის დიდი დამფასებელიც გახლდათ) იგი სიტყვას არ ამბობდა ნაწარმოების იდეურობასა და ღრმა სოციალური შინაარსის საფუძველზე შექმნილ მართლაც და ბრწყინვალე მხატვრულ, პოეტურ სახეებზე.

ამ შემთხვევაშიაც პოეტურობას ს. ცირეკიძე უდგებოდა წმინდა ფორმალური მხრიდან, ნაწარმოების სტრუქტურული აღნაგობის გათვალისწინებით. პოეტურ პროზას იგი განიხილავდა, როგორც რიტმულ პროზას: „ბოლოს და ბოლოს: ლექსი უმთავრესად დამოკიდებულია ხმოვანი ასოების დალაგებაზე, პროზა თანხმოვნებზე, მაგრამ პროზა თანდათან ითვისებს ხმოვანი ასოების მეთოდს. ლექსის ახალი რაინდებიც თანხმოვნებს მეტი ყურადღებით ეკიდებიან“ (ცირეკიძე 1920).



აღსანიშნავია, რომ სანდრო ცირეკიძე პოეზიას არა მარტო ხელოვნებიდან გამოჰყოფდა, არამედ ლიტერატურიდანაც. იგი ახდენდა ამ ცნების აბსტრაქტიზაციას მუსიკაში, პროზაში, მხატვრობაში. მისი აზრით: „პოეზია, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, თუნდაც იმიტომ ვერ იქნება ხელოვნების ნაწილი, რომ ხელოვნებას საქმე აქვს მარტო მატერიალურთან. ფერების შერჩევა, ხაზების მომშვილდვა, ხმების შეწყობა ისე, რომ თვალს ეამოს, სმენა დაატკბოს – ხელოვნებას სხვა აზრი არა აქვს. ხელოვნური ნაწარმოები შეიძლება იყოს თავისთავადი, მარტოოდენ ფორმა, უშინაარსო. იგი შეიძლება შედევერიც იყოს ოსტატობით, მაგრამ მეცხრე ცის გადაღმა არ გადაგვახედებს. ესაა ხელოვნება – ხელოვნებისათვის, ფორმა – ფორმისათვის. მას პოეზიასთან არავითარი კავშირი არა აქვს და მისი მნიშვნელობა იმგვარივეა, როგორც ზაფხულში ტკბილი ლიმონათის“ (ცირეკიძე 1921).

მაგრამ ნუ ავჩქარდებით. დევიზის „ხელოვნება – ხელოვნებისათვის“ თითქოსდა ამგვარი გაბიაბრუება, ხმამაღალი განაცხადი იმისა, რომ „მას პოეზიასთან არავითარი კავშირი არა აქვს“ – ნუ შეგვიყვანს შეცდომაში. ნუ ვიფიქრებთ, თითქოს „ცისფერყანწელთა“ სკოლის ეს ტიპური წარმომადგენელი ქართველ სამოციანელთა ტრადიციას – „ხელოვნება ხალხისათვის“ უპირებდეს გაგრძელებას.

ამგვარი მსჯელობის დროს ს. ცირეკიძე თვითონვე ვარდება წინააღმდეგობაში, რადგან იქვე გარკვეულად მიუთითებს ხელოვნების აი, რომელ ნაკლზე:

„საქმე აქვს მხოლოდ მატერიალურთან... მეცხრე ცის გადაღმა არ გადაგვახედებს“.

სწორედ ამ მეცხრე ცაზე, სწორედ ამ ილუზიებითა და მოჩვენებებით, ნიღბებითა და ბუტაფორიებით, ნაირ-ნაირი ჭრელი კოსტუმებითა და ფერადი პარიკებით სავსე შეკონინებულ სამყაროში დაატარებდნენ და აცდენდნენ „ცისფერყანწელები“ თავიანთ პოეტურ „ღვთიურ“ მუზას.

„მწერალი ტალანტის გარეშე, კოჭლი ჯარისკაცია“, – სამართლიანად ამბობს დოსტოევსკი, მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ შემოქმედებითი გამარჯვების ერთადერთ საწინდრად სწორედ ამ ტალანტს თვლიდა.

მკვლევარი ბორის მეილახი აი, რას წერს ამის შესახებ:

„ტალანტი თავისთავად შემოქმედების შესაძლებლობაა. შესაძლებლობა, რომელიც მოღვაწეობის პროცესში სინამდვილედ იქცევა. ყველასათვის ცნობილია, რომ ერთ და იმავე მწერალს მალალმხატვრულ ნაწარმოებებთან ერთად შეიძლება ჰქონდეს მარცხიც. ჩავარდნები კი დამოკიდებულია მის სოციალურ პოზიციაზე, ცხოვრების ცუდად ცოდნაზე, ენერჯის დახარჯვის ინტენსიურობაზე, თემისადმი შინაგანი გულგრილობით მიდგომაზე და ა.შ.“ (მეილახი 1969: 448).

იდეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენლები, საზრდოობდნენ რა იდეალისტ ფილოსოფოსთა მოძღვრებით (კერძოდ, ხელოვანის ღვთიურ არსებად გამოცხადება) შემოქმედებით პროცესში, სწორედ ამ „ღვთიურობას“, ტალანტს ანიჭებდნენ ერთადერთ მნიშვნელობას.

მათ ინტელექტი ინტუიციის პირისპირ დააყენეს და პრიორიტეტი სწორედ ამ უკანასკნელს ერგო.

გაიზიარეს რა იდეალისტური ესთეტიკის პრინციპები, „ცისფერყანწელებმაც“ მხატვრული შემეცნების პროცესში წარმმართველი როლი ქვეცნობიერებას, მწერლისეულ ინტუიციას მიანიჭეს.

საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმში დაცულია სანდრო ცირეკიძის ხელნაწერი სტატია: „ილიას შეუგნებელი შემოქმედება „კაცია-ადამიანი?!“-ში. ბარემ აქვე დავაზუსტებ, რომ სიტყვაში „შეუგნებელი“ ავტორი ინტუიციას გულისხმობს. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, ახალგაზრდა „ცისფერყანწელის“ მიერ აშკარად ვერგაგება „კაცია ადამიანის?!“ მასშტაბური ღირებულებისა.

„პოეტური შემოქმედის ნიჭი ინსტიქტურად, პატრონის გაუგებრათ, ჩუმად მუშაობს, გარმონიას ქმნის და პუბლიცისტური აზრი უბრალო მხატვრულ სამოსელის წილ პოეზიის სათუთ ლეჩაქს იცვამს, მშვენიერების ნაზის მორცხვობით გამოიცქირება... აი, აქაა შეუგნებელი მოქმედება. პოეტი აქ მშვენიერს ქმნის, მაგრამ შეუგნებლად“.

„კაცია-ადამიანის?!“ ესოდენ დიდ პოპულარობას სანდრო ცირეკიძე ნაწარმოების მხატვრულობით ხსნიდა. მაგრამ, მისი აზრით, ლუარსაბისა და სხვათა ბრწყინვალე მხატვრული პორტრეტები (სახეები) შექმნილი იყო არა მწვავე სოციალურ პრობლემებზე ღრმა ჩაფიქრებითა და ზოგადად, მცონარობის,

დაუდევრობის როგორც დამარბეველი ცოდვის მწერლისეული გააზრების შედეგად, არამედ თავისთავად, ინსტინქტით:

„აბა როდის გინახავთ, რომ დღიურ ჭირ-ვარამზე ბაასს კაცი მოეხიბლოს? მიზეზი სხვაგან უნდა ვეძიოთ და სახელდობრ, შეუგნებელ შემოქმედებით ნაყოფში, გარმონიაში, პოეზიაში“.

ეს დაუნებული „დღიურ ჭირ-ვარამზე ბაასი“ კი არა და, ფანჯრის გაქონილ ქალაღზე ნემსის წვერით ამოჩხვლეტილი თითქოსდა უმნიშვნელო, არაფრის მთქმელი, ისეთი დეტალიც კი, როგორცაა „დათვი ხეზე როგორ გავა, იავ-ნანინაო“ – ილიამ მთელი ტკივილით განაზოგადა და დასცინა დარეჯანის ამგვარ დამღუპველ მოცლილობას.

სანდრო ცირეკიდის ლიტერატურულ-თეორიული მოსაზრებებიდან ცალკე უნდა გამოიყოს მისი დამოკიდებულება და განსაკუთრებული სიყვარული მინიატურისადმი. ამ დამოკიდებულებითვე ირკვევა მისი შეხედულებები სტილისა და ჟანრის საკითხებზე.

მისი ღრმა რწმენით, ჟანრის (რომანის, მოთხრობის, სონეტის, მინიატურის და ა.შ.) განმსაზღვრელი შინაარსი, იდეა კი არაა, არამედ ცხოვრებისეული ტემპი.

მწერლის სიყვარული მინიატურისადმი იმითაც იყო გაპირობებული, რომ იგი უსაზღვროდ აფასებდა სიტყვის მომჭირნეობას, ეკონომიას ლიტერატურაში.

მხატვრული სიტყვისადმი ს. ცირეკიდის ამგვარი დამოკიდებულება, ერთი მხრივ, იქნებ მისაბაძიცაა, მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი უთუოდ ვარდება უკიდურესობაში. ამ უკიდურესობის მთავარი გამომხატველი კი მისი შემდეგი ვარაუდი იყო: „მეტაფორა თანდათან ფასდება და შეიძლება მინიატურიზმის გზას რომანიდან სათაურთან მივყავდეთ. შეიძლება წიგნების მაგივრათ სათაურების წერა დავინწყოთ. ამისი ნიმუშები უკვე არის ჩვენს ლიტერატურაში. აქ დავიმონმებთ ვალერი ბრიუსოვსაც: – „დაფარე შენი მკრთალი ფეხები“ (ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, №3).

აღბათ, ეს უკიდურესობა ჰქონდა მხედველობაში შალვა დადიანს, როდესაც ს. ცირეკიდის უდროო გარდაცვალებით დამწუხრებული წერდა:

„უყვარდა სიტყვა ისე, როგორც მგონი, არავის და ამ სიტყვას კი გაურბოდა. იყო იმდენად უნაზესი მწერალი, რომ პროზის უფრო მახვილი მეტყველებისათვის კინალამ არ არჩია მისი მღუმარება“.

\*\*\*

სანდრო ცირეკიძის მინიატურები მინორული განწყობილები-საა. პერსონაჟები გამუდმებით ფიქრობენ: რა არის ადამიანი? რას წარმოადგენს, რა შეუძლია მას?

ეს მართლაცდა ურთულესი პრობლემები მინიატურებში ნიჰი-ლისტურადაა გადანყვეტილი: ადამიანი საცოდაობა, ხშირად არა-რაობაც კია. – აი, პასუხი ამ კითხვებზე. ვერ შეხვდებით სანდრო ცირეკიძესთან თუნდაც ერთ გმირს, რომელიც ამ სულიერ ტკი-ვილს არ ატარებდეს.

მაგრამ ამ უსუსურობას ს. ცირეკიძე იმ სევდიანი ირონიით კი არ იზიარებს, რომლითაც ჩეხოვი ჩინოვნიკ ჩერვიაკოვის ამბავს ყვებოდა, უფროსის მელოტ თავთან რომ დააცემინა და უზომოდ შეშინებულმა – სამსახურს დავკარგავო – ერთ ღამეში განუტევა სული... ამ ფაქტს მიღმა მწერალი იმდროინდელ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ყოფის სისასტიკესა და დაცემულობას ხედავდა. სანდრო ცირეკიძესთან კი სოციუმი თითქმის არც არსებობს. იგი ხატავს ტკივილს, მაგრამ ამ ტკივილის მიზეზს, არასოდეს.

ყველაზე უწინ ჭირისუფალნი მიცვალებულს ღიად დარჩე-ნილ ქუთუთოებს უხუჭავენ. იქნებ ესაა იმ შიშის გამჟღავნება, სიკვდილის პირისპირ შეყრას რომ თან სდევს. სიკვდილიც ხომ ყველაზე მძაფრად ღიად დარჩენილ თვალებში ჩანს. ამ თვალებში ამოიცნობს სწორედ (მინიატურა „ნიკას დღიურიდან“) ერთ-ერთი გმირი შემდეგ საიდუმლოს: „ადამიანი ცარცის თეთრი ხაზივით იშლება ჟამთა დაფაზე...“ და საყვარელი ქალის დაკარგვით აღ-შფოთებული გვეუბნება: „ერთ სალამოს, ელენეს სახლთან გამო-ვიარე. დედამისის სიცილი მომესმა!“

ასეთია ცხოვრება, რომლის ბანალური, სიტყვიერი გამოხატ-ვითაც სავსეა სამგლოვიარო პროცესები – „ეჰ, ვინც მოკვდება, იმან იკითხოს, თორემ“... ამ თორემის შემდეგ კარგა ხანს კიდევ ბოლავს სევდა. მერე ნელდება მისი სიმწარე, თანდათან ხდება შეგუება, შეჩვევა...

სანდრო ცირეკიძის ერთ-ერთი საუკეთესო და ყველაზე მეტად ორიგინალური ნაწარმოებია „მთვარეული“. ამ მინიატურაში მთვარის სხივი სიმბოლოა ამქვეყნიური არარაობისა, მოჩვენე-ბითობისა. რეალური საერთოდ არაფერია. საგნები არსებობენ იმდენად, რამდენადაც ჩვენი თვალი აღიქვამს მათ. არ არსებობს

ამქვეყნიური სიმდიდრე და ბედნიერება. აი, ერთადერთი ჭეშმარიტება. ამ ჭეშმარიტების უარყოფა, ანდა მასში ეჭვის შეტანა სისულელეა და სიგიჟე, – ქადაგებს ავტორი. გარდა სიმბოლური ჩანაფიქრისა, ეს მინიატურა, ჩემი აზრით, იმითაცაა საინტერესო, რომ მასში ყველაზე მკვეთრად ჩანს ავტორისეული ხელწერა. „მთვარეულში“ ცხადად იგრძნობა ის ავადმყოფური ატმოსფერო, რომელშიაც სუნთქავენ სანდრო ცირეკიძის გმირები. არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, სწორედ ამ მინიატურის სახელი რომ უწოდა მწერალმა თავის პატარა ნიგნს. გამუდმებულ ობლობასა და სულიერ შიმშილს განიცდიან მისი გმირები. მათი მეგობრობა დღენაკლულია და წუთიერი, რადგან მსწრაფლ ერევა ამ ურთიერთობებში ცხოვრება თავისი უხეში ხელითა და უცაბედი ქარტახილებით. მუდამ ცალ-ცალკე, მუდამ კენტად დაიარებიან ს. ცირეკიძის გმირები. იქნებ ამიტომაც გამოიყურებიან ისინი ასე ჩიად და ფერდაკარგულნი. ერთი ანდაზისა არ იყოს, მათი მოდუნებული გონებაც შეჩვეული ჭირის უპირატესობას ქადაგებს შეუჩვეველ ლხინთან. ამ ლხინის, ბედნიერების მოტანას ბრძოლა სჭირდება. მათი ქმედება და სულიერი წინსვლა კი მდორეა და შეფერხებული. ბუნება მუდამ სისხლნაკლულია და გაციებული. ამიტომაც, პერსონაჟთა გაბრძოლება ცხოვრებისეულ მოვარდნილ ტალღაში არასოდეს არაა ჯანსაღი და ძლიერი, ეს გაბრძოლება იმ თავდაცვით ინსტინქტს უფრო ჰგავს, თვით ყველაზე უწყინარი ცხოველისთვისაც რომ მიუნიჭებია ბუნებას.

ამიტომაცაა, რომ ბედნიერების კუნძულისაკენ გამგზავრებული მეზღვაურები ასე უცებ მიეცემიან სასონარკვეთას. მათ სურთ იხილონ მზე და სიკეთე, მაგრამ ბედნიერების მოსაპოვებლად საჭირო ენერგია უკანასკნელ წვეთამდე აქვთ ამოხაპული. ამიტომაც იოლად და უშინაარსოდ ნებდებიან პირველსავე ზღვაურს, ტალღის პირველსავე შემოტევას.

სანდრო ცირეკიძეს აქვს მეტად თავისებური, მხატვრული ფერწერა, მის პალიტრაში ყვითელი ფერი სჭარბობს დანარჩენს, ოღონდ, არა გოგენისეული ცხელი სიყვითლე, მზითა და სიცოცხლით რომაა სავსე.

სანდრო ცირეკიძის ატურე-მორტე-დან თითქოს მიწის სურნელი მოდისო. მაგრამ თვით მიწაც კი ფერშეცვლილია და ავადმყოფურად ყვითელი:

„...მოვა ზამთარი მოკლე დღეებით. თოვლით დაიფარება ქა-  
ლები. მზე არ გაჩერდება დანგრეული კედლების გასათბობად.  
დაყურებული ბებერი ცაცხვი დამსკდარ კანს გაუფიცხებს მნათობს  
და მოწყენით გადააჩერდება დაბლა თოვლში გაკვალულ გზებს და  
ბოლიან ბუხრებს...“ (ჟურნ. „კავკასიონი“, 1924, №1-2).

\*\*\*

სიმბოლისტთა შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნი-  
შანდობლივი მხარეა დუალიზმი – გაორება. რეალურ სამყაროს  
უპირისპირდება ოცნებითა და ილუზიებით შექმნილი ირეალური  
სამყარო. ეს უკანასკნელი შუქითა და სიკეთითაა სავსე. სიმბო-  
ლისტთა აზრით, მხოლოდ აქ, ამ სამყაროში არსებობს ქეშმარიტი  
ბედნიერება.

სანდრო ცირეკიდის გმირები თითქმის ყოველთვის გარბიან  
რეალობიდან, რადგან ეს ქვეყანა, მათი აზრით, ბოროტებით, მა-  
ხინჯი მოვლენებითა და წინააღმდეგობებითაა სავსე. ამ ბუნებით  
ფლეგმატურ ტიპებს ბაბუანვერას გასაწევი ღონეც კი აღარ  
შერჩენიათო თითქოს. ამდენად, გარდაუვალია მათი დაღუპვაც,  
მაგრამ...

აქ ისევ მწერალი ერევა მხატვრული აზროვნებითა და ხერხებით.

სინამდვილიდან გაქცევის მთავარ და მომხიბვლელ საშუალე-  
ბად ს. ცირეკიძე ოცნებასთან ერთად სიზმარსაც მიიჩნევდა.  
ამიტომაც უხვად შეხვედებით მის მინიატურებში ფერადი ზმანე-  
ბითა და ხილვებით აშენებულ სასახლეებს. ამ სიზმრისეულ ბედ-  
ნიერებას კი ისე ელოლიავებოდა მწერალი, თითქოს ამით სურდა  
სიცოცხლე გაეხანგრძლივებინა საკუთარი გმირებისათვის.

გერონტი ქიქოძე წერილში „სიზმრის სილუეტები“, პასკალის  
სიტყვებს იხსენებს:

„მენალე, რომელსაც ყოველ ღამით დაესიზმრებოდა, რომ ის  
მეფეა, ისევე ბედნიერი იქნებოდა, როგორც მეფე, რომელსაც  
ყოველღამით დაესიზმრებოდა, რომ მენალეა...“. ამით ფაქტობ-  
რივად სიზმრისა და ცხადის იდენტურობას ესმება ხაზი, ე.ი.  
სულ ერთია, სად იგრძნობს კაცი უკეთ თავს, რეალურ სამყაროში  
თუ სიზმარში.

სიზმარში ცხოვრობს სანდრო ცირეკიდის ერთ-ერთი გმირი,  
რომელიც ცხადში ველარსად შეხვედრია საყვარელ ქალს. იმდე-

ნად დიდია სიხარული და სურვილი ხელახალი შეხვედრისა, რომ მეორე ღამითაც მოაკითხავს სატრფო სიზმარში... და ასე, ყოველღამით ესიზმრება კაცს ქალი... ამის შემდეგ იწყება თითქმის გამირის სულიერი აღდგენა, მისი ხელახალი დაბადება.

სიზმარი ამ შემთხვევაში მთელი ცხოვრებაა, ახალი სამყაროა. ერთგვარად გამიზნულიც აქვს მწერალს ეს სამყარო ადამიანების შვებისა და ბედნიერებისათვის, ამიტომ, არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ მისი რომანის ეს ახალგაზრდა გამირიც სწორედ სიზმრის ანაბარა, სიზმრის იმედითაა განაგრძობს მოქმედებას, სიცოცხლეს, ცხოვრებას.

აღსანიშნავია ამ ნოველის საოცარი მსგავსება გოგოლის მოთხრობასთან „ნევის გამზირი“. ანალოგიური მიზეზითვე შეიყვარებს ღამეს ღარიბი მხატვარი პისკარევი, რომელსაც ყოველთვის ეძნელება სიზმართან განშორება.

რწმენის საკითხთან დაკავშირებით, მინდა შევჩერდე სანდრო ცირეკიდის კიდევ ერთ მინიატურაზე, რომელშიაც ორიგინალურად, საინტერესოდაა ეს პრობლემა დასმული.

ახალგაზრდა კაცი სეირნობისას თითქმის ყოველდღე ხედავს მღვრიე მდინარის პირას ანკესიან მოხუცს. საზღვარი არა აქვს მის გაოცებას, როდესაც გაიგებს, რომ ბერიკაცს ამ მდინარეში ჯერ არასოდეს დაუჭერია თევზი.

მიუხედავად ხელმოცარულობისა, მას მაინც ჯიუტად სწამს, რომ ერთ მშვენიერ დღეს მიაღწევს საწაღელს და „ვეებერთელა ნვერას ანკესზე შეატრიალებს“. მოხუცი კეთილი ხითხითით დასცინის ბავშვურ მოუთმენლობას, გაღმა ნაპირზე ბუზღუნით რომ ამოკეცავენ ცარიელ ბადეს ბიჭები და უკმაყოფილოდ გაშორდებიან ხოლმე მდინარეს.

მოხუცის რწმენა რაღაცით ჰგავს მკითხველისას, სანდრო ცირეკიდის მინიატურების წაკითხვისას რომ უჩნდება. არაერთხელ გტოვებს ეს მწერალი განზილებულს, მაგრამ, იმავე დროს, გრძნობ, რომ მან რაღაც კარგი, უჩვეულო, აქამდე უთქმელი, შენახული სიტყვა უნდა თქვას...

სანდრო ცირეკიდის პროზაულ ნაწარმოებზე მსჯელობისას, ფინალისათვის საგანგებოდ შემოვინახე ეს მინიატურა.

აქ თითქოს თვით მწერალი წარსდგაო დანისლული მრწამსითა და შემოქმედებით მოხუცის პირისპირ. მით უფრო დასანანი,

რომ ბერიკაცმა ვერ მოახერხა ოპტიმიზმი გადაედო ახალგაზრდა მწერლისათვის. სანდრო სულ ახალგაზრდა, 29 წლისა გარდაიცვალა.

\*\*\*

ქუთაისის რეალური სასწავლებლის მოხუცი, ჭლექით დაავადებული მასწავლებელი მონურული თვალებით წაიკითხავდა სანდროს პატარა ლექსებს. კეფაზე გვირგვინს დაუფარავდა თავისი გამხმარი მტევნით და ჩუმად, ლოცვასავით ჩუმად იტყოდა:

„რამხელა სევდა აქვთ, ღმერთო, ამ ბავშვებს... ღმერთო, როდის დაკარგავენ ეს ბავშვები ამ სევდას...“

ვერ მოასწრო ამ სევდის დაკარგვა სანდრო ცირეკიძემ. ასე ნაღვლიანი და დარდიანი მიიბარა იგი ქართულმა მიწამ.

მიუხედავად ამისა, მცირე ფორმის პროზის განვითარებას XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში, ნ. ლორთქიფანიძესთან, ს. კლდიაშვილთან, დ. ჩიანელთან, ჯ. ჯორჯიკიასთან და სხვებთან ერთად, თავისი ნიჭიერი მინიატურებით სანდრო ცირეკიძემაც შეუწყო ხელი.

P.S. ნაშრომში დამონმებული ავტორებისაგან განსხვავებით, გრიგოლ რობაქიძის სახელისა და შემოქმედების დაბრუნება ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში, ცნობილი მიზეზების გამო, მხოლოდ გასული საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულს დაინყო. 2012 წელს კი გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმმა გამოსცა რობაქიძის ნაწერების ხუთნიგნეული, რომლის III ნიგნში აღმოვაჩინე ესევე სანდრო ცირეკიძეზე. წაკითხვის შემდეგ ისეთი განცდა დამრჩა, თითქოს ცირეკიძისეულმა შემოქმედებებმა კრედომ (მინიმალისტმა) უკარნახა რობაქიძეს შეექმნა ეს ციციქნა ესევე. მართლაც, დიდმა მწერალმა, სულ რაღაც 2-3 აბზაცით, განსაცვიფრებლად მოახერხა გადმოეცა სანდრო ცირეკიძის, როგორც პიროვნებისა და შემოქმედის, არსობრივი თვისებები და მახასიათებლები.

სწორედ ამან მაფიქრებინა გრიგოლ რობაქიძის მიერ შესრულებული პორტრეტით დაგვესრულებინა სანდრო ცირეკიძეზე საუბარი:



„სანდრო ცირეკიძე იყო სანთელი. არა ფიგურალური: სანთელი ანთებული ხის საჯვარეში უცნობი ხელით. სიმარტოვე, იდუმალება ირგვლივ: როგორც სამარეში. მე არ მქონია მასთან პერსონალური კავშირი. ყოველთვის სხვებთან მხვდებოდა. არც მახსოვს მისი ხმა. იყო მორცხვი და მორიდებული. არა მგონია დამლაპარაკებოდა მარტო რომ მენახა: იქნებოდა უთუოდ უხმო ლანდივით. ყოველი „მიკარება“ მისთვის ალბათ „შელახვა“ იყო უპირველესის და უნამდვილესის. ასეთი სულები დუმილს ირჩევენ. ისინი რჩებიან „გამოუთქმელნი“.

სანდრო ცირეკიძის შემოქმედება იყო ფარდის შერხევა, რომლის იქით იმალება „გამოუთქმელი“. მას არ ჰქონდა ბარბაროსული დაჯერება, რომ „თქმა“ გადმოსცემს უკლებლივ „განცდას“. ამ მხრით იგი რომანტიკოსი დარჩა უჩვეულო. თვითონ არჩევა მინიატურის ამას გულისხმობს. წმინდა ფორმა ლექსის თხოულობს დიდ რწმენას, რომ „სული“ არ მოკვდება „გამოთქმულში“. პროზის ფართო ფორმა თხოულობს გამწვანებებს გამოთქმისათვის. სანდრო ცირეკიძეს არ ჰქონია არც ეს „რწმენა“ და არც ეს „ნება“. ამისათვის მის შემოქმედებაში არ არის არც წმინდა ფორმა ლექსური თქმის და არც ზღვარგარღვეული ფორმა დიდი პროზის, საკვირველი არ არის, თუ იგი ბოლო დროს ერთადერთ სინამდვილედ შემოქმედებაში მარტო „სათაურებს“ მიიჩნევდა.

მიუხედავად იმისა, რომ მისი კლასიფიკაცია არის ასე საძნელო, მისი ხელშეხება ფარდის მაინც მომგვრელია მაღალი სინამდვილის გონების. აქ სანთელთან ერთად, რომელიც იწვის თავისთვის, არის საკმევლის სურნელებაც. ეს სურნელია უმთავრესი სანდრო ცირეკიძის შემოქმედებაში.

მას აქვს მომაჯადოებელი თხრობა. გიჟი მთვარიან ღამეში კრებს მთვარის შუქებს და ასანთის კოლოფში აგროვებს. მიდის სახლში და სიფხიზლე მას კოლოფში მხოლოდ ნამწვავებს უჩვენებს. სანდრო ცირეკიძე სწორედ ეს მთვარეულია, მომაჯადოებელია მისი ლანდური ხილვა, მით უფრო, რომ სიფხიზლე „ყოველი დღის“ მას ანგრევს“.

## დამონებანი:

**აბულაძე 1911:** აბულაძე მ. *ტიციან ტაბიძის პოეზია*. ჟურნ. „ჩონგური“ (ხელნაწერი ჟურნალი). 1911.

**აფხაიძე 1923:** აფხაიძე შ. „ახლობელი პორტრეტები“. გაზ. „რუბიკონი“, №3. თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1923.

**აფხაიძე 1923:** აფხაიძე შ. *გაზეთი „რუბიკონი“*, №12 (გვ. 5), თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1923.

**აფხაიძე 1964:** აფხაიძე შ. *ადამიანები და ნიგნები*. თბილისი: 1964.

**გაზ. „რუბიკონი“ 1923:** გაზ. „რუბიკონი“, №11. თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1923.

**მეილახი 1969:** Мейлах Б. *Талант писателя и процессы творчества*. Ленинград: изд. Советский писатель, 1969, стр. 448.

**ტაბიძე 1923:** ტაბიძე ტ. *გაზეთი „რუბიკონი“*, №12. თბილისი: თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1923.

**ცირეკიძე 1919:** ცირეკიძე ს. *სათაური პოეზიაში*. ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, №3. თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1919.

**ცირეკიძე 1920:** ცირეკიძე ს. *ორსახიანი იანუსი*. ჟურნ. შვიდოსანი, №2(11). თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1920.

**ცირეკიძე 1921:** ცირეკიძე ს. *პარალელები*. ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, №5. თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1921.

**ცირეკიძე 1921:** ცირეკიძე ს. *პოეზიის ნაპირები*. ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, №6. 1921.

**ცირეკიძე 1921:** ცირეკიძე ს. *Nature-morte*. ჟურნ. კავკასიონი, №1-2 (17). 1921.

**ცირეკიძე 1923:** ცირეკიძე ს. *პოეტი და მკითხველი*. ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, №9. თბილისის ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი, 1923.

**რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გრ. „სანდრო ცირეკიძე“. *ნაწერები*. წიგნი III. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა, 2012.

სერგო კლდიაშვილი  
(1893-1986)



სერგო კლდიაშვილი ქართველი კლასიკოსის, დავით კლდიაშვილის ოჯახში დაიბადა და გაიზარდა. ძნელი სათქმელია, კარგი იყო ეს მისთვის, როგორც მწერლისთვის, თუ ცუდი. ყოველ შემთხვევაში, მამის ჩრდილში დგომას ვერაფრით ასცდებოდა. რაკი თავადაც მწერლობა დაისახა მიზნად, თავისი შემოქმედებითი აღმაფრენა სხვაგან უნდა ეძებნა, ნათესავები, მეზობლები გმირებად აღარ გამოადგებოდნენ. ვერც მამისეულ სატირულ, ცრემლიანი სიცილით აღსავსე წე-

რის სტილს შეინარჩუნებდა. ჟანრი, მიმდინარეობა, თემები – ყველაფერი უნდა შეეცვალა. ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, გაუმართლა. ის იყო შემოქმედებით ასპარეზზე იწყო გამოსვლა, მოდერნისტულმა მიმდინარეობებმა რეალიზმი ჩაანაცვლა. სერგო კლდიაშვილის ხანგრძლივი სიცოცხლისა და შემოქმედების პირველი პერიოდი მჭიდროდ დაუკავშირდა „ცისფერყანწელთა“ ორდენს. სხვა ცისფერყანწელებისგან განსხვავებით, ღმერთმა დიდი ხნის სიცოცხლე არგუნა და მათი სახელების გამსხენებლად დატოვა, გარდა მოგონებების დაწერისა, ახალი თაობებისათვის საამბობლადაც. აკი იხსენებენ კიდევ მომდევნო თაობის ლიტერატორები – გურამ ასათიანი, ლალი ავალიანი... სერგო კლდიაშვილი-მთხრობელი კიდევ ცალკე თემააო.

კრიტიკოს ნოდარ ჩხეიძის თქმით კი, „დავით კლდიაშვილმა მას, როგორც მოქალაქესა და როგორც მწერალს, სიმართლის სიყვარული, მომხიბლავი უბრალოება და პოეტური სული უანდერდა“ (ჩხეიძე 1969: 33).

## ცხოვრების გზა

სერგო კლდიაშვილი დაიბადა 1893 წელს, თერჯოლის რაიონის სოფელ სიმონეთში. მწერლის დედა, მარიამ მაჭავარიანი, შეძლებული იმერელი აზნაურის – პავლე მაჭავარიანის ქალიშვილი იყო.

კლდიაშვილები მე-16 საუკუნეში მოსულან მესხეთიდან, გვარს სათავე დაუდო იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის ამაღლებაში მყოფმა კლდია შალიკაშვილმა.

ქუთაისის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, სერგო კლდიაშვილი მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლობდა, არ დაუმთავრებია, რადგან რევოლუციამ მოუსწრო. 1917 წლის ბოლოს საქართველოში დაბრუნდა. მანამდე, 1915-1916 წლებში, მამას ახლდა ოსმალეთის ფრონტზე.

მისი პირველი ლიტერატურული მინიატურა ჯერ კიდევ 1911 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „სინათლეში“. სერგო კლდიაშვილი ქართველ მწერალთა იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენი დააარსა და უძველესი ქართული ლიტერატურული ტრადიცია ახალი შინაარსითა და ფორმებით გაამდიდრა.

„ცისფერი ყანწების“ ბატალიებში ჩართულმა, ერთხანს აითვალწუნა კლასიკა და რეალისტური მწერლობა. „ბევრს ვკითხულობდი როგორც ქართველ, ისე უცხოელ კლასიკოსებს. „გულში ძალიან მხიბლავდნენ ისინი, მაგრამ ამას ისევ ჩემს ჩამორჩენილობად ვთვლიდი და საკუთარ თავზე ძალდატანებით ვცდილობდი უარმეყო მათი მომხიბვლელობა. უნდა გამოვტყდე ჩემს ცოდვაში – ასეთ სიტუაციაში ერთგვარი გულგრილობით ვუყურებდი „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ავტორს... დავით კლდიაშვილი, მთელი თავისი ბრწყინვალე ტალანტით, მხოლოდ მაშინ ვიგრძენი და გავიგე, როცა 21-22 წლის გავხდი. ეს მარ-

თლაც ისე მოხდა, თითქოს ვილაცამ ერთბაშად გადასწია ფარდა და ფეერიული სანახაობა გადამიშალა თვალწინ. მას შემდეგ დავით კლდიაშვილის შემოქმედება ყველაფერში სანიმუშოა ჩემთვის“ (კლდიაშვილი 2000: 14)

1918 წელს სერგო კლდიაშვილი თბილსში დასახლდა, ბინა დაიდო ოპერის გვერდით მდებარე პატარა სასტუმროში, სადაც გალაკტიონი და ნიკოლო მინიშვილი ცხოვრობდნენ. ის აგრძელებდა სიმბოლისტ მწერლებთან სიახლოვეს. ეს იყო არა მარტო შემოქმედებითი, არამედ ცხოვრებისეული ურთიერთობაც. მეგობრები დიდხანს იხსენებდნენ ერთ სახალისო ამბავს, როგორ შეასრულა მან გოგლა ლეონიძის ქორწილში, „ქიმერიონის“ წინ მდებარე ხეივანში, მეგობართა გასამხიარულებლად ცეკვა – „გედის სიკვდილი“.

მწერლის შემოქმედებამ თავიდანვე მიიქცია მკითხველის ყურადღება სტილის სისადავით, ყოველგვარი მანერულობისა და ხელოვნურობის უარყოფით. პირველივე მინიატურებსა და ნოველებში მან აჩვენა საკუთარი ხელწერა, ამბის ოსტატურად გამოცემისა და მკითხველის მიზიდვის უნარი.

ს. კლდიაშვილი ითვლება ნოველის ჟანრის ერთ-ერთ გამოჩენილ ოსტატად. მწერლის ნაწარმოებები – „ჭინკა ბიჭები“, „გორგასლის თასი“, „შემოდგომის წვიმა“, „ჯორდანო ბრუნო“, „სოფლის გზაზე საქართველოში“, „შორეული ციალი“, „სვანური მოთხრობების“ მთელი ციკლი, სამართლიანად დამკვიდრდა ქართული ლიტერატურის ოქროს ფონდში.

მკითხველი განსაკუთრებული ინტერესით შეხვდა მწერლის ორ რომანს – „ფერფლსა“ და „მყუდრო სავანეს“.

უნდა აღინიშნოს სერგო კლდიაშვილის, როგორც დრამატურგის ღვაწლი. მისი პიესები „გმირთა თაობა“, „ირმის ხევი“, „დაბრუნება“ – წარმატებით იდგმებოდა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების სცენაზე. მან დაგვიტოვა აგრეთვე საგულისხმო კრიტიკული და პუბლიცისტური წერილები ჩვენი ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტუალურ საკითხებზე. ფასდაუდებელია მწერლის მოგონებები დავით კლდიაშვილზე, აკაკი წერეთელზე, ვაჟა-ფშაველაზე, პაოლო იაშვილზე, ტიცვიან ტაბიძეზე, ვ. გაფრინდაშვილზე და სხვა. მისი ნაწარმოებები

თარგმნილია ფრანგულ, ინგლისურ, რუსულ, გერმანულ, სომხურ, უკრაინულ, პოლონურ... ენებზე.

სერგო კლდიაშვილი გარდაიცვალა 93 წლის ასაკში, 1986 წლის 14 ოქტომბერს. დაკრძალულია მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა დიდუბის პანთეონში.

სოფელ ზედა სიმონეთში არის დავით და სერგო კლდიაშვილების სახლ-მუზეუმი.

ესაა ძირითადი მოვლენები სერგო კლდიაშვილის ბიოგრაფიიდან. უფრო მხატვრულად და შინაარსობრივად კი მწერალი საკუთარი ცხოვრების მთავარ ამბებს 1929 წელს დაწერილ ავტობიოგრაფიაში გადმოგვცემს:

„დავიბადე იმერეთში. რამდენიმე დღით ადრე, ოჯახში სტუმრად ყოფილა ეპისკოპოსი გაბრიელი. დედა დაულოცნია. მორწმუნე არ ვარ, მაგრამ ის კი მწამს, რომ გაბრიელის ლოცვას უქმად არ ჩაუვლია.

საყმანვილო რომ ამშორებოდა, ბებიამ პირში ჩამასხა წითელ ფხვნილში ალესილი წამალი, რომელმაც დროებით მომკლა, სალამოს გამოიჩქვია, რომ ცოცხალი ვარ. საყმანვილო ამშორდა, მაგრამ მას შემდეგ ენა მებმის.

ბაბუა ახირებული კაცი მყავდა. როცა მოხუცდა, წინასწარ კუბო მოიშადა და სარდაფში დადგა. პირველად კუბოსი მეშინოდა, შემდეგ კი, როცა შიგ ქათმებს საბუდრები გაუკეთეს, შევეჩვიე.

ბავშვობა ბათუმში გავატარე. მამაჩემი აფიცერი იყო. მეც აფიცრობა მინდოდა. მშობლებს ვთხოვდი კადეტების კორპუსში გავეგზავნე. მაშინ კიდევ არ ვიცოდი, როგორ ეზარებოდა მამას მეფის მხედრობა.

ჩვენ სახლში უმეტესად არა სამხედრო პირებს ვხვდავდი. დადიოდნენ ყველანი ისინი, ვინც ახალი ცხოვრების სათავეში იყვნენ.

ბათუმიდან გამომყვა მოგონება ზღვის, თავზეხელაღებული მეზღვაურების და დიდი გემების, რომელნიც ქვეყნის ყოველი კუთხიდან მოდიოდნენ.

13 წლის ვიყავი, როცა სამმა ამხანაგმა შორეულ ქვეყნებში წასვლა დავაპირეთ. გემით გაპარვა გვინდოდა. ვერ მოვახერხეთ. მაშინ ნავით წასვლა ვარჩიეთ. დალამებამდე ვიარეთ. შემდეგ ლელვა ატყდა და დავბრუნდით.

მიყვარდა ერთხელ, როცა ცხრა წლის ვიყავი. დილით ერთად მივდიოდით გიმნაზიისკენ, ღამით კი ღმერთს ვთხოვდი, სიზმარში ენახვებინა. ღმერთმა სურვილი ერთხელაც არ შემისრულა, შეიძლება ამიტომაც იყო, რომ ბავშვობიდან ღმერთი არ მწამდა და ზიარებაზე გამძლარი მივდიოდი.

პირველად ნავიკითხე მამას მოთხრობები, როდესაც მეოთხე-კლასელი გიმნაზიელი ვიყავი. არ მომეწონა. უფრო მიყვარდა ყაზბეგი, ილია და აკაკი. ახლა, დავითის მოთხრობები, მაპატიეთ მამის ქება, ბევრისას მირჩევნია.

მამას დიდ პატივს ვცემ, თუმცა ძალიან მიშლის მისი შვილი რომ ვარ. მერჩია, მამა სოფლის მჭედელი მყოლოდა. ესლა კი იმას უნდა ვეცადო, რომ გვარი ორმაგად დავამკვიდრო.

სახით და ტანით დავითს ვგევარ. ერთში ძალიან განვსხვავდებით – დავითს ქვეყანა მიღებული აქვს, როგორც დიდი სიხარული და მუდამ აღფრთოვანებულია, მე კი მხოლოდ მისი ესენცია მათრობს და ცოტა სკეპტიკი ვარ.

მაქვს მხოლოდ ერთი სურვილი – ჩემმა შვილმა აღარ სწეროს. ვისაც შეუძლია დასთმოს და არ სწეროს, ვურჩევდი ეს შხამი დროით მოიშოროს.

1913 წლიდან 1918 წლამდე მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე ვსწავლობდი. იურისტობა არაფერში გამომიყენებია. არც ვაპირებ. მოსკოვი კი ყოველმხრივ გამოვიყენე. იმ ხანებში ლიტერატურა მძაგდა, სამაგიეროთ შევიშვნიე ყველაფერი, მის გარდა. ჩემი მოსკოვი იყო: მოსკოვი თეატრების და მოსკოვი ღამის, თითქმის გათენებამდის.

ვერხარნის ნახვამ საფრანგეთის პოეზიის კარები გამიღო, გაგებით კი უფრო მაშინ გავიგე, როცა ცისფერ ყანწელებს დაუახლოვდი.

რევოლუციას მოსკოვში თოფით ვიცავდი. პუშკინის ძეგლის წინ მიტინგებზე სიტყვებს ვამბობდი. ერთხელ ქალებმა და მედუქნეებმა გადმომათრიეს და მკლავდნენ. გადამარჩინეს ფრონტიდან ჩამოსულმა ჯარისკაცებმა.

ომში ვიყავი ორჯერ. ორივეს უვნებლად გადავურჩი. მესამედ წასვლა აღარ მინდა.

ყოველ დილით გახარებული ვდგები. მიხარია, რომ ვცოცხლობ. ერთხანს მწამდა, რომ მეცნიერები მალე მოიგონებდნენ უკვდა-

ვების ელექსირს. ამიტომ სიკვდილზე არასოდეს მიფიქრია. მცხვენია გავამხილო, თორემ ვიტყოდი, ეხლაც მწამს და ველი.

სიცოცხლე ძალიან მიყვარს და ვერავითარი უბედურება ვერ გამტებს, ოღონდ ვხედავდე ჩემი ქვეყნის ცას და ჩემი ბავშვის ცოცხალ თვალებს.

მაქვს კარგი სმენა და ზეპირად ვიცი ყველა მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც კი მომისმენია. მოსმენილი კი ბევრი მაქვს. თბილისის ოპერაში ხშირად დავდიოდი 1919 წელს, როცა ცივი ოთახი მქონდა. ეხლა კი მხოლოდ აფიშებს ვკითხულობ.

პირველი მოთხრობა დავწერე რუსულად, როცა რვა წლის ვიყავი. შინაარსი კარგად მახსოვს. ჯარისკაცის ტრაგიკული თავგადასავალი იყო. მაშინ გონორარზე არ ვფიქრობდი, მაგრამ მაინც მინდოდა, გრძელი ყოფილიყო.

ბეჭდვა დავიწყე 1911 წლიდან. დიდხანს ვწერდი მინიატურებს. მახალისებდა გიგო დიასამიძის მოპყრობა. როცა მის გაზეთში დაბეჭდილი ჩემი მინიატურა რუსულად ითარგმნებოდა, ამის შესახებ ყოველთვის ქრონიკას ათავსებდა. გაცნობისას მომი-ალერსა, მაგრამ შევატყვე ეწყინა, რომ ძალიან ახალგაზრდა მნახა. მაშინ მეც ვინაღვლე, რომ მონიფული არ ვიყავი. ეხლა კი იმას ვნაღვლობ, რომ ისეთი ახალგაზრდა აღარ ვარ.

მინიატურების გავლენისგან დღესაც ვერ განვთავისუფლდი. ძალიან კი ვებრძვი. ამის მიზეზია სანდრო ცირეკიძესთან მეგობრობა.

ყველაზე უფრო მინდა, დავწერო ისეთი საბავშვო მოთხრობა, რომელიც მათთვის საყვარელი იქნება. ეს იქნება ერთად-ერთი წიგნი, რომლის დაბეჭდვას არასოდეს აუჩქარდები. დავიწყე კიდეც. შინაარსი ნაცარქექიას და ჭინჭრაქას ამბავია.

ლიტერატურულ გამართლებათ მიმართ „ციისფერ ყანებში“ ყოფნა. მათი გავლენა ჩემზე დიდია, უფრო – ლიტერატურულ გემოვნების განვითარებაში. ცხოვრებაშიც ყველაზე მეტად ისინი მიყვარს.

პატივს ვცემ ყველა ქართველ მწერალს. რამოდენიმეტი აღტაცებული ვარ. ზოგს კი ბოლომდე ვერ ვკითხულობ.

უფრო მეტს ვკითხულობ, ვიდრე ვწერ. ნაკითხული მაქვს თითქმის ყველა მწერალი. რამოდენიმე შევისწავლე და მინდა, მეტი მოვასწრო.



არაქართველ მწერლებში ყველაზე მეტად მიყვარს პუშკინი პოეზიაში, ტოლსტოი პროზაში და გიოტე ცხოვრებაში. მაკვირვებს და მახარებს ადამიანის ასეთი სისასვე.

ვნატრობ, ვიცხოვრო ლიტერატურული შრომით.

ყოველდღიურად ვმუშაობ გაზეთ „მუშას“ რედაქციაში და ხშირად წერის სურვილს კორესპონდენციების სწორებით ვიკმაყოფილებ.

თუ განზრახული მოგზაურობიდან უვნებლად დავბრუნდი, შევისრულე რაც მინდა. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ვარ და ბევრის დანერას ვაპირებ, რა თქმა უნდა, კარგისას. 17 წლის შემდეგ ნახევარი საუკუნე შემისრულდება. მაშინაც ახალგაზრდა ვიქნები. ჩემი გვარი ჯიუტი და გაუტეხელია (მწერალთა ... 2013: 74-442)

ამ ტექსტში, მინიმალისტური ხელოვნებით ყველაფერია ნათქვამი, ყოველი წინადადების კონტექსტი გაცილებით მეტსა და საინტერესოს გვიყვება, ვიდრე ტექსტი. კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ მწერლის ბიოგრაფია ცხოვრების დეტალებზე მეტად სულიერი სამყაროს მრავალფეროვნებაა და მწერლის ადგილის ჩვენება ამ სამყაროში. „განზრახული მოგზაურობა“ იქნებ კონკრეტიზაციაზე მეტად მწერლის მიერ ამ სამყაროს მოხილვის სურვილიც ყოფილიყო. რამდენად შესძლო მან დასახული მიზნებისა და შემოქმედებითი ამოცანების განხორციელება ძნელი სათქმელია, რადგან ხელოვანი გაცილებით მეტზე ოცნებობს, ვიდრე ქმნის.

## **„შეიძლება ადამიანმა ბევრი რამე იცოდეს ლიტერატურაზე, მაგრამ არ გრძნობდეს მას“**

სერგო კლდიაშვილი მაღალი გემოვნების ლიტერატორი იყო. მან არა მარტო კარგად იცოდა ლიტერატურა, არამედ შინაგანად განიცდიდა და გრძნობდა მას.

„ცისფერყანწელთა“ საძმოში გამოვლილი მწერლისთვის ეს ბუნებრივი თვისება გახლდათ. ევროპული მწერლობის გამოცდილების გამოყენება და ქართული ლიტერატურის ამ ნაკადით გამდიდრება ამ ჯგუფისთვის მთავარი საზრუნავი იყო, თუმცა,

სერგო კლდიაშვილი ინდივიდუალური ხელნერით გამოირჩა, მის შემოქმედებაში სისადავემ და მოვლენათა აღწერის ბუნებრიობამ გამოკვეთილი სახე მიიღო. მართალია, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფისთვის დამახასიათებელი სიმბოლისტური ესთეტიკა კლდიაშვილის ტექსტებში თვალშისაცემად არ ჩანს, მაგრამ მის ნოველებსა და მოთხრობებში ამ მხატვრული ფენომენის ზემოქმედება უთუოდ თამაშობს გარკვეულ როლს.

ნამდვილ პროზად იგი მწერლის ფანტაზიით შეთხზულ ამბავს მიიჩნევდა და არა „ოჩერკს“, თანამედროვე ამბის პირდაპირი აღწერის მხატვრულ ტექსტად გამოცხადებას. ამ აქცენტზე ამახვილებდა ყურადღებას გურამ ასათიანი, როდესაც წერდა: „სერგო კლდიაშვილისათვის პროზა არ არსებობს ხელოვნების („გამონაგონის“) მკაფიო დომინანტის გარეშე. ოღონდ გამოგონება მისთვის თვით ცხოვრების კონცენტრაცია და არა თითიდან გამოწვეული უსაგნო რამ“ (ასათიანი 2002: 295).

გამოგონილი ამბავი თვითმიზნური და ხელოვნური კი არა, მწერლის მთავარი სათქმელის ბუნებრივი გადმოცემისთვის დამხმარე ატრიბუტი უნდა ყოფილიყო. გურამ ასათიანმა კარგად დაინახა ის ძირითადი აქცენტები, ის მომხიბვლელი და სისადავე, რომელიც კლდიაშვილის შემოქმედებას ახასიათებს: „სამუდამოდ მოხიბლული ვარ მისი ადამიანური უბრალოებითა და სიფაქიზით და ასევე სადა, დახვეწილი, შინაგანი ელფერით გამდიდრებული, უტყუარი ქართული სიტყვით, – წერს იგი. – სერგო კლდიაშვილისაგან მე, როგორც ჩვენი საუკუნის მრავალმა ქართველმა მკითხველმა, შევიტყვე, რომ მწერლობაში მთავარია, არა თვითმიზნური გამომგონებლობა, არა სტილიზებული თამაში მოულოდნელობებით, ეფექტური სვლებით თუ ჰარადოქსებით, არამედ ნამდვილის, არსებითის დაუქანცავი ძიება, არა მაცდური ბრწყინვალეობა, არა მოჩვენებითი მრავალმნიშვნელობა, არამედ მხატვრის ჭეშმარიტი კეთილსინდისიერება, დაკვირვების სიზუსტე და ორიგინალობა, მწერლის მიგნებას ნამდვილ მხატვრულ აღმოჩენად აქცევს“ (ასათიანი 2002: 293).

## **მცირე ჩარჩოში ჩასმული დიდი სათქმელი: სერგო კლდიაშვილის მინიატურები**

მინიატურა სიმბოლისტიკების საყვარელი ჟანრი იყო. სანდრო ცირეკიძის, – ამ ჟანრის ახალგაზრდა ოსტატის ლიტერატურული გამოვლება არ შეიძლებოდა მის განუყრელ მეგობარსა და თანამოაზრეს – სერგო კლდიაშვილს არ გაეთავისებინა და ამ ჟანრში არ გამოეცადა საკუთარი მწერლური შესაძლებლობა. უნდა ვთქვათ, რომ მწერალს წარმატებით გამოუვიდა ეს საქმე. მისი მინიატურები იმდენად დიდ სათქმელს იტყვენ, ისე პანორამულ სივრცეს ხატავენ და წარსულის მოვლენებს იმდენად ცხოვლად წარმოაჩენენ, რომ სინამდვილეში ეს პატარა ჩანახატები დიდი მხატვრების ცნობილ პანოებს ემსგავსებიან.

მინიატურაში – „როცა ზედაზნიდან გავცქერი“ –საქართველოს მთელი ისტორიული წარსული, ივერიის სიძველენი თუ მტრებისგან მუდმივად აწიოკებული მხარის მკვიდრთა სულიერი საყრდენები ისე მკაფიოდ ჩანს, გეგონება, მართლა გაცოცხლდა ისტორია. რომის ლეგიონებსა და შემოსეულ მუსულმანთა ურდოებს გაშლილი დროშებით ებრძვიან თავგანწირული წინაპრები; საბედნიეროდ, გადარჩებიან და მტრებს ამარცხებენ. მინიატურის კონტექსტი ეხმაურება ქართული მესიანიზმის იმ იდეას, რომელიც „ციხფერყანელთა“ შემოქმედებაში გამორჩეულად ინიშნება. ამ იდეას ახმოვანებდნენ გრიგოლ რობაქიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ტიციან ტაბიძე, დემნა შენგელაია, გიორგი ლეონიძე და სხვ. საქართველოს ისტორია იძლეოდა და იძლევა სიდიადის მაგალითებს. ისევე, როგორც კონსტანტინე სავარსამიძე ძილში ხედავდა აზვავებულ საქართველოს, ცხადში კი ბაგრატიონთა გაშლილ დროშებს, იერუსალიმში რომ შეჭქონდათ ქართველებს, სერგო კლდიაშვილიც ამ პატარა მინიატურაში, სასტიკ დროებითან ერთად, ხედავს ახალ საქართველოს. და თუ ახლა სიმშვიდე დასადგურებულა მწერლის მიერ ზედაზნიდან დანახულ პანორამულ სივრცეში, თუ სვეტიცხოველი სულიერ ძალას უბრუნებს ახალი დროის ქართველებს, თუ ლამაზად ჰყვავიან ქართლის ბალები და ოროველას ტკბილი ჰანგები გაისმის, ეს იმ თავგანწირულ წინაპართა დამსახურებაცაა. მწერალმა მშვიდად და

სადა სიტყვებით დახატა წარსულიც და აწმყოც და მკითხველში სიცოცხლის მარადიულობისა და უსასრულობის განცდა გააჩინა.

სერგო კლდიაშვილის მინიატურების ძირითად შინაარსს ეთნო-ისტორიისა და ეროვნული კულტურის ფენომენის წარმოჩენა ქმნის. ქართული ტრადიციები და წეს-ჩვეულებანი მწერალს სიამაყით, დიდი ძალითა და სიყვარულის ენერგიით ავსებს. ეს ემოცია მკითხველსაც გადაეცემა. მინიატურაში – „სოფლის გზაზე საქართველოში“ ქართული სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციის უბრალოება და, იმავდროულად, გულშიჩამწვდომობა ალაფრთოვანებს და გულმხურვალედ ათქმევინებს: „რა დამლლის ვი-არო წმინდა ქართულ მიწაზე, რა დამლლის ვუცქირო ჩემი ქვეყნის ცასა და მზეს. ამაზე დიდი სიკეთე რა ვინატრო!“ (კლდიაშვილი 1979: 32)

ფესვების ძიებაში გართული მწერალი, ქართველთა გაძლების საიდუმლო გასაღებს აქ, ამ ტრადიციულ ურთიერთობებში პოულობს და ეს აბედნიერებს.

ზოგჯერ, სერგო კლდიაშვილის მინიატურებში სიმბოლური მეტყველება რეალური ყოფის ამსახველ სურათშიც შემოიჭრება. ახალი მეტაფორული სახეებით იხილვება ქვეყანა, ხდება ძლიერი ემოციური ნაკადის გააქტიურება, ცნობიერებისა და მენსიერების ახლებურად გადატვირთვა და სამყაროს სუბიექტური აღქმა მკითხველის მიერ, იმ გემოვნებისა და განწყობის მიხედვით, რისკენაც მწერლისგან შეთავაზებულმა სამყაროს სურათმა უბიძგა. ამგვარ სიმბოლურ მეტყველებასა და განცდასთან გვაქვს საქმე მინიატურაში – „სოფლის ღამე“. მწერალი ხატავს ფერებით, სინათლის სხივებითა თუ ბგერებით, ხატავს შებინდებას და სოფლის მყუდროებას, პოეტური განცდით იძირება ამ სივრცეში, თუმცა, სრულ სიმშვიდეს ვერ მოიპოვებს, არ ასვენებს ეჭვი და შიში: მოჩვენებითი ხომ არ არის ეს რუტინული სინყნარე, ბედნიერია კი ყველა ადამიანი ამ მშვიდ სივრცეში?

„ბელურები მინდვრებიდან ეზოში დაბრუნდნენ, ხმაურით შესივინენ ალვის ხეს, დაიბუდეს ტოტებში და დამშვიდდნენ.

სიჩუმეა, ფოთოლიც არსად ირხევა.

თანდათან ბნელში იძირება ქედი, ველი და სოფელი ფერდობზე. მოისპო სივრცე, გაქრნენ ფერები და გარემო მხოლოდ ჩემს მოგონებაში დარჩა.

სადღაც ქვევით, ერთ სახლში, ლამპა აინთო.

ერთ ხანს მხოლოდ ეს სინათლე თრთის ბნელში და თვალს იზიდავს, მკრთალი შუქი მარტოა და სევდიანი მეჩვენება.

შემდეგ თანდათან სხვაგანაც აინთო შუქი, ჰაერში გამდგარა დანამული ბალახის სურნელება, ციციანათელები იღვიძებენ ბუჩქებში და ცივი ფოსფორით ციმციმებენ, ღამის სიჩუმეში კალიების ძილისპირული ისმის...

გვიანი ღამით ქრებიან ლამპები და მხოლოდ ერთი რჩება ისევ იმ ადგილას, სადაც პირველად აინთო. მკრთალი ნათელი ისევ მარტოა, ისევ თრთის ბნელში და თვალს იზიდავს.

რამ დატოვა იქ შუქი? სიხარულმა თუ გლოვამ?...“ (კლდიაშვილი 1979: 24).

თითქოს მწერალმა გამოიყენა კონდენსირებული მეტყველების ფორმა, აზრი, განცდა, ინფორმაცია სამყაროს ერთ პატარა მონაკვეთზე, რომელიც სიმბოლურად მთელ სამყაროსა და ყოფიერებას მოიცავს, გვიჩვენებს მარადიულ მწუხარებასა და ბედნიერების დაკარგვის შიშში ჩაძირულ ადამიანს, სვამს კითხვებს და იმედიანი პასუხის მოლოდინსაც არ გვიკარგავს.

სათქმელის გამოხატვის ფორმითა და შინაარსით, მწერლის ბევრი მინიატურა ლირიკული ლექსის ტოლფას ნაწარმოებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, მათი უმთავრესი მიზანსწრაფვა ლირიკული გმირის სულიერი განწყობის ჩვენებაა.

## ნოველები და მოთხრობები

სერგო კლდიაშვილის ღრმა ფსიქოლოგიზმით, თხრობის ლაპიდარულობითა და თემატიკის მრავალფეროვნებით გამორჩეული ნოველისტიკა მეტ გასაქანს აძლევდა ავტორს კონიუნქტურისაგან თავდასაღწევად. ამიტომაც გაუძლო დროს „ჯორდანო ბრუნომ“ და „სერაფიტმა“, კეთილი იუმორით გამთბარმა „ცნობისმოყვარემ“, „სტატისტმა“, „კეთილმა დედაკაცმა“, „ქართულმა ხასიათმა“...

კლდიაშვილი – ნოველისტი თანამედროვეობის პრობლემებს ტრადიციებთან კავშირში, ეთნოისტორიული განცდის კონტექსტში ხედავს. სწორედ მის ნოველებში მოჩანს ყველაზე თვალ-

საჩინოდ კლასიკოსი მამისგან მემკვიდრეობით მიღებული ის დიდი სულიერი მემკვიდრეობა, რომელიც ერთდროულად მოიცავს მოქალაქეობრივ სულისკვეთებას, სამართლიანობის უებრო განცდას, უბრალოებასა და პოეტური სულის მომხიბლაობას, რაც ასე აუცილებელია მწერლისთვის.

ადრეულ მოთხრობაში „პატარა ცხოვრება“ ის ჯერ კიდევ ექსპერიმენტულ ძიებაშია, კომპოზიციისა და შეკრული სიუჟეტის გარეშე, მხატვრული ეფექტით სურს მიაღწიოს მიზანს და უშუალო გრძნობა გააჩინოს მკითხველში. ძიების წლები დასრულდა და ოსტატობადაუფლებული ავტორი ნამდვილ სიუჟეტებზე, მხატვრული ხერხების გამოყენებით ქნის განწყობილებებს, ხასიათებს, კოლორიტს, დიდი ხელოვნებით გადმოსცემს საკუთარ აზრებსა და ემოციებს. შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე, მწერალი ცდილობს ახლის მოძიებასა და მოვლენებისადმი ახლებური დამოკიდებულების ფორმების მონახვას, შაბლონისა და ზოგადობის განცდისგან თავის დაღწევას, ყველაფრის მისეულად ქცევას.

სერგო კლდიაშვილი ერთ რამეში უეჭველად დაემსგავსა მამას: თუ დავით კლდიაშვილმა იმერეთის მკვიდრთა ცხოვრება ზოგადქართულ და იმავდროულად, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემად წარმოაჩინა, შვილსაც აღმოაჩნდა უნარი, ერთ პატარა სივრცეში არსებული ტკივილი ზოგადქართულ, საკაცობრიო სევდად გვაჩვენოს. მოთხრობა – „ჭინკა ბიჭები“, რომელიც ერთი სოფლის პატარა უბნის მატთანეს წარმოადგენს, სინამდვილეში იმ დიდ ტკივილსა და წუხილს აერთიანებს, რომელიც თანაბრად შეიძლება ჰქონდეს ყველა ერისა და ქვეყნის შვილებს. ესაა უბედურება, რომელიც მსოფლიო ომების ტრაგედიას მოსდევს და ყველა ოჯახსა და უბანს სწვდება.

ადგილს, რომელსაც გვიმრალი ერქვა, ახლა აბესაძეების უბანს უწოდებენ. მწერალი სამი თაობის „ჭინკა-ბიჭებს“ გვაცნობს, ნიუანსების გამა დროში იშლება, ქრონომეტრაჟი არცთუ მცირეა – იწყება ვილჰელმის წინააღმდეგ საომრად წასული ძმები აბესაძეებით, გრძელდება ჰიტლერის წინააღმდეგ ომში წასული მათი შვილების ტრაგედიით და სრულდება ახალი თაობის აბესაძეების მწერალთან შეხვედრით. სამივე შემთხვევაში ხუთ-ხუთნი არიან, ერთნაირად ჯანიანები და წარმოსადეგები. ამას მწერალი მიზანმიმართულად სვამს მესიანიზმის მისებურ მოდელში: რაც

არ უნდა დიდი იყოს მსხვერპლი, რაც არ უნდა უსამართლოდ დაიღუპოს ქართული გენი, ის მაინც არ გადაშენდება, ძირ-ფესვისგან მოწყვეტის ტრაგედია ქართველ ერს არ შეეხება.

„სევდიანად გადავავლე თვალი უბანს და გავშორდი. მივყევი ორლობეს და მალე წყაროს მივუახლოვდი. შორიახლოს ჯერ ბავშვების ხმა მომესმა და მერე ისინიც დავინახე. ხუთი დავთვალე, ჯირკუტანა, ტალიკი ბიჭები იყვნენ. ერთმანეთს წყალს ასხურებდნენ, ხარხარებდნენ და განუშპულნი დახტოდნენ წყაროს ირგვლივ. თამაშობით გული იჯერეს თუ არა, აავსეს თუნგულები, გაიბანრნენ ბატის ჭუკებივით და წამოცაპუნდნენ.

რალაც უნაზესმა მოგონებამ გაიღვიძა ჩემში, უეცრად გადავუდექ მათ გზაზე და ჩუმად, თითქოს მეშინოდა, ვკითხე:

– ვინ ხართ, ვისი ხართ, ბიჭებო!

გაკვირვებით შემომხედეს უცხოს და ერთმა, რომელიც სხვებზე უფრო თამამი იყო, პასუხი არ დააყოვნა:

– აბესაძეების ვართ, აგერ, იმ უბნიდან.

კიდევ ერთხელ შემავლეს თვალი და გაიბანრნენ დუმილით, როცა ისინი მოსახვევთან მივიდნენ, ველარ მოვითმინე და ხმა დავანიე:

– ეჰეი, ჭინკა-ბიჭებო, ეჰეი!

შეჩერდნენ, გაოცებით შემომხედეს, უცბადვე შეტრიალდნენ, აირივნენ და მხიარული კიჟინით მოკურცხლეს“... (კლდიაშვილი 1979: 6).

ნაციონალური სახისა და სულის შენარჩუნება ისტორიის სასტიკად ცვალებად დროებსა და დრამატულ სიტუაციებში, ქართული ჯიშისა და გენის გადარჩენის სიხარული, მისი „ცისფერი ორდენის“ ძმების მსგავსად, არც სერგო კლდიაშვილისთვის ყოფილა უცხო თემა. ამის გამო გამოჩნდა მოთხრობაში ავტორის შეშინებული გამომეტყველება და ორ მსოფლიო ომში დაღუპული აბესაძეების ნაშეირისადმი სასიხარულო შეძახილიც: „ეჰეი, ჭინკა-ბიჭებო, ეჰეი!“...

ომის ტკივილი კლდიაშვილის სხვა მოთხრობებშიცაა. მწერალი, თანამედროვე პრობლემების ასახვისას, ამ თემას ბუნებრივად ვერ ასცდებოდა. ტკივილთან ერთად, ის ხატავდა ქართულ ხასიათსა და მგლოვიარე ადამიანთა სულიერ სიმტკიცეს, „ჭირსა შიგან გამაგრების“ რეალურ სურათებს, ხატავდა იმ ხალხის ყოფას, რომლებიც ბედისწერამ ჭირს შეაჩვია და გაუშინაურა. მოთხრო-

ბაში – „დაბრუნება“ – ასახულია სოფლის ოჯახი, ცხოვრება ომით მიყენებული მძიმე ჭრილობის ფონზე, ფრონტზე დაღუპული ოჯახის ახალგაზრდა წევრის უახლოესი ადამიანები: მშობლები და ცოლ-შვილი, მათი დიდი ტკივილი, ამასთანავე, განცდებისა და გაუსაძლისი მდგომარეობის დაფარვის ხელოვნება. ამ ადამიანებს შინაგანად გადააქვთ ტრაგედია, არც ერთმანეთს და, მითუმეტეს, სხვებს თავს არ ახვევენ თავიანთ უბედურებას. მწერლის ოსტატობა ვლინდება პერსონაჟთა ფარული გრძნობების ჩვენებაში, მკითხველისთვის მათი მწუხარების სრულად შეგრძნებასა და გაცნობიერებაში. გოგი სიმონიშვილი კარპატებში დაიღუპა. მისი უკანასკნელი მხილველი ქართველი კაპიტანი ვალერიან ნადირაშვილი იყო. მან გააგებინა გოგის ოჯახს ყველაფერი, რაც იცოდა ფრონტელი მეგობრის ჯარისკაცული ცხოვრებისა და დაღუპვის შესახებ, გადასცა მათ მისი ბოლო სურვილები. მაგრამ ოჯახს ეს არ აკმაყოფილებდა. ჯარისკაცის მამას – რაფიელ სიმონიშვილს მეტის გაგება სურდა შვილის ბოლო წუთებზე, იმ ადამიანზე, რომელიც ამ დროს მის გვერდით იყო, ამიტომ მიიწვია ოჯახში კაპიტანი ნადირაშვილი. მამა, ოჯახის წევრებისგან მალულად, ცდილობს ათქმევინოს მას რამე შვილის სიკვდილის-ნინა განცდების შესახებ, ჩაძიებით ეკითხება იმაზე, რაც უკვე იცის კაპიტნის წერილებიდან.

„რაფიელმა დაინახა, რომ ქალები სამზარეულოში გავიდნენ და ამის შემდეგ უფრო თამამად განაგრძო:

– თქვენ მწერდით, რომ გოგის გვერდით იყავით, როცა ის დაეცა...  
– დიახ.

– მე მინდა ვიცოდე... მინდა ნამდვილად ვიცოდე...აი, მაშინ, როცა ის...

მოხუცს სიტყვა უმძიმდა, ღრმად ამოისუნთქა და თავს ძალა დაატანა :

– მაშ, გოგის არ უტანჯია უკანასკნელ წუთებში? ხომ არა?

– დარწმუნებული ვარ, არაფერი უგრძნია, ისე უეცრად მოხდა, რომ...

– ჰო. თქვენ ასე მწერდით... მადლობა ღმერთს...მეშინოდა, ხანგრძლივი არ ყოფლიყო ის წუთი... მადლობა ღმერთს...“  
(კლდიაშვილი 1979: 12).

სამზარეულოდან ქალები დაბრუნდნენ და ეს მძიმე დიალოგიც შეწყდა. დიალოგი კი, მართლაც, მწერლის ოსტატობას ნათ-



ლად ცხადყოფს, იმდენად ღრმად და ემოციურად გადმოსცემს შვილმკვდარი მამის ტრაგედიას, მის მიერ ამ ტკივილის დამალვის მცდელობას, ოჯახის წევრთა და მომავლის იმედად დასახული შვილიშვილის წინაშე აღებულ პასუხისმგებლობას, რომ მკითხველს ამ განცდის თანამოზიარედ ხდის.

სერგო კლდიაშვილის მოთხრობებისა და ნოველებისთვის დამახასიათებელია სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემის ფილოსოფიური ასპექტით გააზრება. მიუხედავად პრობლემის სიმძიმისა, მას მაინც არ ტოვებს ოპტიმიზმი, მის ცნობიერებაში სიკვდილი ყოველთვის მარცხდება, ადამიანის სიცოცხლე განგრძობადია შთამომავლობაში, სიტყვასა და საქმეში. ზოგჯერ კომპოზიციურად დაუმთავრებელ ამბავშიც კი ჩანს იმედი ცხოვრებისა, სიკვდილზე გამარჯვების რწმენა.

მწერალი სვამს კითხვას: რისთვის ცოცხლობს ადამიანი, რა არის მისი ყოფის არსი, მთავარი ღირსება და იდეალი. რას ესწრაფვიან ჯორდანო ბრუნოს მსგავსი ადამიანები, იდეალების დაცვასა და თავიანთი ღირსების სიცოცხლეზე მაღლა დაყენებას, თუ ინკვიზიტორთა ბნელი ძალების დამარცხებას. მოთხრობაში „ჯორდანო ბრუნო“ მწერალს აზრი მთავარი გმირიდან ინკვიზიტორზე გადააქვს. მოთხრობა საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, ახალი ინკვიზიტორების ხანაშია დანერგილი და რეჟიმის მიერ აღიარებულ ბრუნოზე მეტად ავტორს სწორედ ამ დამალული და ბოროტების შემოქმედი პერსონაჟის სახე აინტერესებს. მწერალმა, ერთი მხრივ, რელიგიური გრძნობებისა და ღმერთის უარყოფით, მოიგო საბჭოთა კონიუნქტურის გული, ვალი მოიხადა ცენზურის წინაშე. მეორე მხრივ კი გვაჩვენა ინკვიზიტორის ფარული სახე, მისი მიზანმიმართული ბოროტება, ყოველგვარი იდეალებისაგან დაცლილი აზროვნება. გაირკვა, რომ მან იცის ბრუნოს სიმართლე, მაგრამ საჭიროდ არ თვლის თავისი ცოდნის ხალხში გავრცელებას, ისევე, როგორც კლდიაშვილის თანამედროვე ინკვიზიტორებმა იცოდნენ, რომ მიხელ ჯავახიშვილსა და ტიცინან ტაბიძეს, ათასობით სხვა ბრალდებულს, დელიდან ლონდონამდე საიდუმლო გვირაბები არ გაჰყავდათ მათ, ბრუნოს ჯალათივით, უბრალოდ არ აწყობდათ თავისუფალი აზრისა და ნების გამოვლენას დაჩვეოდა საზოგადოება, რადგან მაშინ მას უკვე ვეღარ მართავდა ადამიანების ერთი

მცირერიცხოვანი ჯგუფი და საკუთარ დაწესებულ ჩარჩოებში ველარ მოაქცევდა ყველა დანარჩენის თავისუფალ აზრს.

ადამიანის დანიშნულებისა და ყოფის არსს ეხება კლდიაშვილის მოთხრობა „სერაფიტი“.

არა მარტო ისტორიული წარსულითა და ქართლის პიტიახშის ულამაზესი ასულის – სერაფიტის ნაღვლიანი ამბით, ერთი თანამედროვე მოვლენითაც ინიცირებული მოთხრობის სიუჟეტი, ახლებურად განგვაცდევინებს სიცოცხლის ფასს. თითოეული ადამიანის ფასდაუდებელ ღირებულებას სამყაროში. მწერალი დიდი ემოციით მუხტავს მოთხრობის მთავარ გმირს – ექიმ მინდელს, რომლისთვისაც სიცოცხლეზე ძვირფასი არაფერია: ვერც ხელოვნების უკვდავი ნიმუში და ვერც ისტორიის ყველაზე მნიშვნელოვანი, უკვე გადაშლილი ფურცელი ვერ შეედრება ჩვენს გვერდით არსებულ სიცოცხლეს, ადამიანმა უნდა დააფასოს და გაუფრთხილდეს „თანამედროვე სერაფიტების“ ყოფას. ამიტომ ალიზიანებს მას არქეოლოგი მეგობრის წარსულში გადატანილი მზერა, რადგან მის თვალწინ, სწორედ გაუფრთხილებლობით კვდება მშვენიერი ქალი, კარგი მეუღლე და დედა. ზოგადად, ექიმი აღტაცებულია წარსულის დიდებული ძეგლებით, მეგობრის აღმოჩენებით, მაგრამ როდესაც ვერ შესძლებს ახალგაზრდა ქალის გადარჩენას, ამ დამოკიდებულებას ერთგვარი გულისწყრომა უცვლის:

„რამდენს ყბედობს“, – გაიფიქრა უკმაყოფილოდ ექიმმა, რომელიც ახლა გულგრილად უსმენდა თანამგზავრს...

მაგრამ, ჩემო კარგო, ცოცხალი ცხოვრება კიდევ უფრო მეტი და დიდი საქმეა. იმ იშვიათ და განუმეორებელ ნიჭს, რომელსაც სიცოცხლე ენოდება, ვერაფერი ვერ შეედრება. ერთი ჯანმრთელი, შრომისუნარიანი ვაჟკაცი და დედა ჩემთვის უფრო საიმედოა და გულთანაც ახლოა, ვიდრე ათასი ლეგენდარული სერაფიტი. ის მუზეუმი გახლავთ, რა თქმა უნდა, მუზეუმი მდიდარი უნდა იყოს, მაგრამ მე მინდა, რომ ჩვენი ცოცხალი ცხოვრება მიმდინარეობდეს დაუშრობელ წყაროსავით და უფრო მდიდარი, უფრო სავსე გახდეს. მე მინდა, რომ აქ მჭიდროდ ცხოვრობდეს ხალხი, მე მინდა რომ... არ დაამთავრა და და ჩაჩუმდა უეცრად. იმ წუთში მან თვალი მოჰკრა, როგორ მოსწყდა ცას ერთი ვარსკვლავი, როგორ გასრიალდა შუქი უსაზღვრო ეთერში და შემდეგ ჩაქრა სამუდამოდ“ (კლდიაშვილი 1979: 297).

ექიმის სწრაფვა სიცოცხლის გადარჩენისკენ, მისი გულის-წყრომა გულგრილობისა და გაუფრთხილებლობისადმი, თუნდაც საკუთარ თავში აღმოჩენილი უძლურებისადმი, მისი სურვილი – არ ეძებოს მშვენიერება მხოლოდ წარსულში – თავის გვერდით აღმოაჩინოს და შეინარჩუნოს იგი, – მკითხველში აღძრავს სიკვდილზე გამარჯვების ოპტიმისტურ განცდას. თუ ადამიანები გაერთიანდებიან იმ დიდი ფასეულობის გარშემო, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვია, მაშინ მაქსიმალურად იქნება დაცული თითოეული მათგანი, მით უფრო ძლიერი იქნება სამყაროში სიკეთე და სათნოება.

კლდიაშვილის მოთხრობები აუცილებლად ეხება ერთ რომელიმე მნიშვნელოვან, საზოგადოებისთვის აქტუალურ პრობლემას. მწერალს ხშირად ერთსა და იმავე თემასთან დაბრუნებაც უხდება, თუმცა, მხატვრულ დამაჯერებლობასა და სიმართლის ეფექტს არასდროს კარგავს. ყურადღება, რომელსაც სერგო კლდიაშვილი შერჩეული თემებისა და პრობლემისადმი იჩენს, მკითხველს უფრო მეტად არწმუნებს მათ საფუძვლიანობაში, ავტორის გულწრფელობაში (კანკავა 1964: 156).

მკითხველთან მწერლის ურთერთობა ძალზე ინტიმურია, შინაურული, უშუალო, ამასთანავე ავტორი დიდი ემოციითა და ექსპრესიით ყვება ამბავს, მისი მიზანია პრობლემის არა ეპიკური, არამედ ემოციური გააზრება.

მწერალი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს გარემოს კოლორიტს, პოეტურ ტონებში, ძალზე შთამბეჭდავად და სიცხადით აღწერს თავისი პერსონაჟების სამოქმედო სივრცეს. ამით კლდიაშვილის პროზა იმ ლირიკული პროზის ტრადიციებს აგრძელებს, „ცისფერყანწელებმა“ რომ დაამკვიდრეს ქართულ მწერლობაში.

მწერალს არ ღალატობს გამოცდილება, ოსტატის თვალი და გემოვნება, რეალისტური ხედვის უნარი, ამიტომ ეგზოტიკურსა და კოლორიტულ გარემოს ყოველთვის აქცევს ცხოვრებისეული ყოფის ნაწილად.

მისი პერსონაჟები პროვინციის – პატარა სოფლის ან დაბის მკვიდრნი არიან. ცხოვრობენ სადა, გაურთულებელი ცხოვრებით და დიდი ტრაგედიების დროსაც უბრალოდ, შიგნით ჩაქცეული

ცრემლებით გვამახსოვრებენ თავს. მათი ცხოვრების წესი, ხასიათები და ქცევები მწერლისთვის ახლობელი და გასაგებია, ის უსიტყვოდ ხვდება მათ ტკივილებსა და ოცნებებს, ამიტომ შემოჰყავს ისინი ასე ბუნებრივად მკითხველის სამყაროშიც და უშუალო კავშირს ამყარებინებს ერთმანეთთან...

გამორჩეულმა ციკლმა „სვანური მოთხრობები“ („ლაშხეთის ბატონი“, „უშგული“, ხალდე“, „ნარმართი“, „ძველი კოშკი“, „მურზაყანი“) განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა სერგო კლდიაშვილის შემოქმედებაში. სვანურ მოთხრობებს მკაცრად გამოკვეთილი, კლასიკური სიუჟეტი აქვთ. ამ შემთხვევაში, მწერალი ამბავსა და სიუჟეტზე მუშაობს. ამბავი უჩვეულოა, იშვიათი. მწერლის მიზანია გააოცოს მკითხველი ამბით. მკითხველს სამუდამოდ უნდა ჩარჩეს ის მეხსიერებაში, როგორც მანამდე გაუგონარი, უცნაური და, რა თქმა უნდა, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანიც.

ავტორმა, რომელიც ბავშვობიდანვე გატაცებით უმზერდა სვანეთის მთის მწვერვლებს სიმონეთიდან, სვანეთში ამ ციკლის გამოქვეყნებიდან მხოლოდ ორი წლის შემდეგ, 1932 წელს იმოგზაურა: „ოცნებით წარმოდგენილი სვანეთი ჩემთვის უფრო რეალური იყო. ჩემთვის საკვირველი იყო ისიც, რომ თურმე არაფერში შევმცდარვარ... იმის შემდეგ, რაც ფეხი დავდგი საქართველოს იმ მაღალმთიან მიწაზე, უშუალოდ სვანეთზე აღარაფერი დამიწერია...“ – წერდა სერგო კლდიაშვილი მრავალი წლის შემდეგ (კლდიაშვილი 2000: 23).

ცალკე უნდა გამოიყოს ის მოთხრობები, რომელთა პერსონაჟები ადამიანურ ბედნიერებას მათ მიერვე შექმნილ წარმოსახვითი ილუზორულ სამყაროში ეძებენ. „ისიკუმბას“ გმირმა, ახალგაზრდა გეოლოგმა, ანდრო არდიშვილმა, ჭაბუკობის ოცნება აისრულა და გეოლოგიურ ექსპედიციაში გაემგზავრა აფრიკაში, რომლის შესახებაც ამ მეოცნებე ახალგაზრდას, სიყმანვილეში წაკითხული წიგნების წყალობით, რომანტიკული წარმოდგენა აქვს შექმნილი. თავისივე წარმოსახვით შექმნილი ეს ილუზორული სამყარო და მისი მომხიბვლელი ასული ანდროს საოცნებო ადგილად ქცეულა: „ეს იყო სევდიანი ოცნება კაცისა, რომელსაც სხვა ცხოვრება ენატრება“... რაც დრო გადიოდა, ეს მონატრება მას სულ უფრო აშორებდა ცხოვრებისეულ რეალობას. აფრიკაში ნამდვილად მოხვედრილი ანდროს ოცნება მწერალმა საჰარის უდაბნოში

წარმოქმნილ მირაჟს დაუკავშირა, რომლის ეფემერული სილამაზე არაერთი ადამიანის ტრაგიკულ ბედისწერად ქცეულა. საჰარაში მოხვედრილი ანდროც სწორედ ამ მაცდუნებელი ქიმერის დევნაში იღუპება. უდაბნოს ხვატში მოულოდნელად გაჩენილმა მირაჟმა – ყვავილებით მოჩითულ მინდორზე უმშვენიერესი ისიკუმბას გამოჩენამ საბოლოოდ განწყვიტა რეალურ სამყაროსთან ანდროს დამაკავშირებელი სუსტი ძაფიც და ის დაიღუპა. მაგრამ ამ ტრაგიკული ამბის თვითმხილველთა შეფასებით, ის, ამ დროს, მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, ყველაზე ბედნიერი იყო.

მიუხედავად მისი ცხოვრების ამგვარი ტრაგიკული დასასრულისა, მწერალი ანდროს იმ გამორჩეულ პიროვნებად სახავს, რომელმაც ადამიანური ბედნიერების შეგრძნების მწვერვალს მიაღწია.

ილუზორულ სამყაროში ეძებს ადამიანურ ბედნიერებას კიდე ერთი ნოველის – „დიდი სარკე ბავშვის ოთახში“ – პერსონაჟიც. თორნიკე ავადმყოფობის შედეგად საწოლს მიჯაჭვული ბავშვია, რომელსაც გარესამყაროსთან, ფაქტობრივად, ყოველგვარი კავშირი განწყვეტილი აქვს. მშობლების მიერ ცხოველებისა და ფრინველების ფიტულებითა და ფერადი ნახატებით მორთული საკუთარი ოთახი უქმნის მას წარმოდგენას სამყაროზე. რაც დრო გადის, თორნიკეს მიერ წარმოდგენილი ილუზორული სამყარო უფრო და უფრო წყდება სინამდვილეს და მას წარმოსახვის ტყვეობაში აქცევს. როცა მომჯობინებული ბავშვი ქუჩაში გამოიყვანეს და რეალური სამყაროს ხილვის საშუალება მისცეს, მან იმედგაცრუება და სევდა იგრძნო. ის დაჟინებით ითხოვს დააბრუნონ ოთახში, სადაც, როგორც ყოველთვის, „მარადი გაზაფხული“ სუფევდა, „...ახლაც ჰყვოდნენ კედლებზე ატმის, ბრონეულის, ალუბლის ყვავილებით დახუნძლული რტოები“ (კლდიაშვილი 1979: 27). მეორე დღეს, როდესაც მშობლებმა კვლავ დაუპირეს გარეთ გაყვანა, თორნიკემ სასტიკი უარი განაცხადა და აზრი ვერაფრით შეაცვლევინეს.

მნიშვნელოვანია ბიჭის გადაწყვეტილების ავტორისეული კომენტარი: „იქნებ, ვინმემ ისიც იკითხოს, რა მორალი აქვს ჩემს ასე ვთქვათ, არაკს, თანავუგრძნობ ჯიუტ თორნიკეს თუ ვკიცხავ? ბავშვს ვერ დავსჯი იმ მიზეზით, რომ შეჰხარის თავის მოჩვენებით სამყაროს. ადამიანი ხომ იმისთვის იბადება, რომ ბედნიერე-

ბას ეზიაროს და თუ ის კეთილი თვალისა და კეთილი გულის პატრონია, დაე, დარჩეს იქ, სადაც ბედნიერება მოიპოვა. ნუ წა-ვართმევთ ამ უკანასკნელ თავშესაფარს“ (კლდიაშვილი 1979: 30).

## რომანები

სერგო კლდიაშვილის ნოველები და მინიატურები, შეიძლება ითქვას, თითქმის სრულად თავისუფალია კონიუნქტურული დამლისგან, რომანებში „ფერფლი“ (1932) და „მყუდრო სავანე“ (1963) კი იგი შეეცადა პირუთვნელად აესახა ძველისა და ახლის მძაფრი და მტკივნეული ჭიდილი, ისე, რომ მინიმალური ხარკი გაეღო საბჭოთა დაკვეთისათვის.

1932 წელს გამოქვეყნებულ რომანში „ფერფლი“ განსაკუთრებული მხატვრული ძალითაა წარმოჩენილი პირველი მსოფლიო ომის ეპოქა, თავისი განცდებითა და ტანჯვით. მწერალი ფართო განზოგადებით აღწერს ეპოქის სოციალური და პოლიტიკური მოვლენების მსხვერპლად ქცეული ადამიანების უმძიმეს და უსიხარულო არსებობას.

60-იან წლებში, მწერალ ჯუმბერ თითმერიასთან ლიტერატურულ დიალოგში, სერგო კლდიაშვილმა რომანი „ფერფლი“ თავის გამორჩეულად საყვარელ, არცთუ მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთა შორის დაასახელა და ისიც აღნიშნა, რომ მასში ბევრია ავტობიოგრაფიული ელემენტი (თითმერია 1969: 239). მწერლის ბიოგრაფიიდან მართლაც ცნობილია, რომ 1915-16 წლებში ის, მამასთან ერთად, მონაწილეობდა თურქეთის ტერიტორიაზე, ლაზისტანში გამართულ საომარ ოპერაციებში. აღწერილი ფრონტული ამბების მოქმედების დრო და ადგილი თითქმის ზუსტად შეესაბამება მწერლის ბიოგრაფიიდან ცნობილ ფაქტებსა და ეპიზოდებს.

„ფერფლი“ ორნაწილიანი ნაწარმოებია. პირველ ნაწილში აღწერილია მსოფლიო ომის დროინდელი ქართული სოფლის სურათი, მეორე ნაწილი შეიცავს უცნობი ჯარისკაცის დღიურებს. თუ პირველ შემთხვევაში მოვლენათა აღწერის დროს მწერალი რეალისტად რჩება, მეორე შემთხვევაში, რომანტიკოსია. სერგო

კლდიაშვილის შემოქმედებაში ეს ორი სტილი ორგანულ მთლიანობას წარმოადგენს და ხელს უწყობს ტიპების სრულყოფილად ჩამოყალიბებას (ბენაშვილი 1967: 329).

რომანში მოთხრობილი ტრაგიკული მოვლენების შუაგულში ღარიბი გლეხი დათია და მისი ოჯახი გვევლინება. რომანის სიუჟეტი, ფაქტობრივად, ერთი ოჯახის უბედურების, ეპოქის უსამართლობებსა და ყოფით პრობლემებთან უთანასწორო ბრძოლაში დამარცხების ისტორიაა, რომელიც დათიასა და მისი ოჯახის წევრების მხატვრულ სახეებში განაზოგადა ავტორმა.

დათიას ვაჟი, ანანია, რუსეთის შორეულ ქალაქშია ჯარისკაცად განწვეული. სახლში დარჩენილი მეორე შვილი, იორამი, დათიას მეუღლე, რძალი და პატარა შვილიშვილი ერთმანეთს გვერდში უდგანან და მწირი მოსავლის მიუხედავად, რომელიც გაზაფხულამდე გამოზოგვით თუ ყოფნით, მომავლს იმედს არ კარგავენ, სჯერათ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს ანანიაც დაბრუნდება ჯარიდან და ოჯახიც წელში გაიმართება. მაგრამ მოულოდნელად დაწყებულ მსოფლიო ომში ჯერ ანანია იკარგება უგზო-უკვლოდ, შემდეგ კი ომის გზას გაუყენებენ იორამსაც, რომელიც თურქეთში იღუპება მოწინააღმდეგის ტყვეობით.

რომანიდან ნათლად ჩანს, რომ დათიას ოჯახში დატრიალებული უბედურების მთავარი მიზეზი მსოფლიო ომია. ტრაგედიას კიდევ უფრო ამძაფრებს და აბსურდულს ხდის ის გარემოება, რომ დათიასთვისაც და მისი ნაცნობ-მეზობლებისთვისაც ეს ომი სრულიად გაუგებარი და მიუღებელია:

„—რა მაქვს მე საომარი? ჩემი საომარი მე ჩემს ყანასთან მაქვს. ომი მე ყოველდღე მაქვს... ა, ჩემი ომი! — დათიამ გაშალა დაკოჟრებული ხელისგულები. — მე რომ ვიცოდე, თუ რისთვის უნდა იომონ ჩემმა შვილებმა, მაშინ სხვა საქმეა, მაგრამ თუ არ ვიცი?!“

პასუხი არც იორამს აქვს, ომში წასვლის წინ, მეზობლის მიერ დასმულ შეკითხვაზე: „ერთხელ მაინც არ ჰკითხე შენს თავს: რატომ მიდიხარ, რისთვის მიდიხარ, ვისთვის უნდა შეაკლა თავი?“ ადამიანები ამ დიდი, სისხლიანი ტრაგედიის თანამონაწილენი სახელმწიფოსადმი მორჩილების შედეგად ხდებიან და არა რწმენის კარნახით მიღებული გადაწყვეტილებით.

რომანის მეორე ნაწილში უცნობი ჯარისკაცი დიდ გულის-ტკივილსა და აღშფოთებას გამოხატავს იმის გამო, რომ „აზიის ხრიოკებიდან ჩრდილოეთის მარად ყინულებამდე დიდ ოკეანეში ჩაბუდებული კუნძულებიდან, ინდოეთის ტყეებიდან და აფრიკის უდაბნოებიდან“ მილიონობით ადამიანი მხოლოდ იმიტომ აშალეს და საკუთარ კერას მონყვიტეს, რომ „შორეული ქვეყნის ველებზე ერთმანეთი ხოცონ“. ამ ადამიანებმა „აქამდე მხოლოდ ის იცოდნენ, თუ როდის უნდა დაიხნას, დაითესოს, მოიკრიფოს ხილი და გაიკაფოს ტყე. ახლა კი ბარის მაგიერ ხელში მათ თოფი მისცეს და ერთმანეთის მოსპობა აიძულეს. როცა ისინი პირველად მოიყვანეს, მიწის და ტყის სუნი ასდიოდათ. მათ კეთილ თვალებში ჩანდა მიტოვებული სოფლები და სამშობლო ცა. ახლა კი შეიმურნენ თოფის წამლის შხამიანი კვამლით და ერთმანეთის სისხლში გაისვარნენ“ (კლდიაშვილი 1964:199).

უცნობი ჯარისკაცის დღიურში ფსიქოლოგიური სიმართლით არის დახატული ფსიქიკადარღვეული ადამიანის სულიერი ტრაგედია, რომელიც არა ერთი კონკრეტული მეომრის, არამედ ჯარისკაცის განზოგადებული სახეა: „ყურს ამიერიდან მოესმება მხოლოდ მომაკვდავთა ხროტინი, თვალწინ მოუშორებლად ექნება ტურების საჯიჯგნად მიტოვებული ადამიანის ლეში, ამიერიდან იგი, ალბათ, მუდამ გაკვირვებული იქნება იმით, რომ ვინმე რამეს შეჰხარის, რომ ვილაცას კიდევე შეუძლია ბედნიერი იყოს“.

არც ავტორის და არც მკითხველის მიერ სამშობლოს ღალატად და დეზერტირობად არ აღიქმება ჯარისკაცთა მცდელობები, როგორმე თავი დააღწიონ უაზრო სისხლისღვრას. ომში მიღებული ჭრილობები, მთელი ცხოვრება ხეიბრობის ფასად რომ უჯდებათ, ამ ადამიანების სიხარულს იწვევს: „მე დავუძვერი სიკვდილს, ორი თვე მაინც ვიქნები აქვად. ამ ხანში იქნებ ომიც გათავდეს. ხელი და ისიც მარცხენა, რა სადარდებელია! რალაც პატარა ნაჭერი ხორცის საფასურათ სიცოცხლე ვიყიდე. მე ახლა მექნება უფლება შინ დავბრუნდე და ბავშვს ვუაღერსო...“ – გულახდილად ამბობს ერთ-ერთი დაჭრილი მებძოლი. არც მას და არც მის მსმენელს არ მიაჩნია, რომ ეს მისი მხრიდან სილაჩრისა და სისუსტის გამოვლენაა.

ომმა და ეკონომიკურმა გაჭირვებამ დათიას ოჯახს ბევრი უბედურება მოუტანა. თავად ოჯახის უფროსი უკურნებელმა



სენმა გამოასალმა სიცოცხლეს, ერთ-ერთი ვაჟი კი, როგორც უკვე ვახსენეთ, ომში დაიღუპა. თუმაცა, რომანის ბოლოს გადარჩენის იმედი მაინც ჩნდება. დათიას მეორე ვაჟის, ანანიას ომიდან მოულოდნელი დაბრუნება მკითხველს იმის რწმენას უჩენს, რომ ამ კერაზე სიცოცხლე არ ჩაქრება.

1963 წელს გამოქვეყნებული მეორე რომანი, „მყუდრო სავანე“ გაცილებით ადრე შექმნილი რამდენიმე მოთხრობის საფუძვლიანი გადამუშავების შედეგია.

1929 წლის ჟურნალ „მნათობის“ გაერთიანებულ VIII-IX ნომრებში დაიბეჭდა სერგო კლდიაშვილის ვრცელი მოთხრობა „ლიპი.“ ამ მოთხრობის შეცვლილი ვარიანტი მწერალმა 30-იან წლებში „პროვინციული მთვარის“ სახელწოდებით გამოაქვეყნა; რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ კი მათ საფუძველზე შეიქმნა რომანი „მყუდრო სავანე“. მასში ავტორმა დასრულებული სახით წარმოადგინა ის ეპოქალური სინამდვილე, რომელიც მოთხრობაში ფრაგმენტულად აისახა. ცვლილება შეეხო პერსონაჟთა ცხოვრების ახლებურ გააზრებას, მათი ვინაობის დაზუსტებას, შეიცვალა მოქმედ გმირთა სახელები, უფრო ღრმად წარმოჩინდა პერსონაჟთა ცხოვრებისეული მისწრაფებებიც და ახალ ეპოქასთან დაკავშირებული წინააღმდეგობებიც. ძველი ეპოქიდან ახალზე გადასვლის პროცესი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობითაა დახატული.

რომანში „მყუდრო სავანე“ საინტერესოდ და შთამბეჭდავად არის აღწერილი ის რთული ვითარება, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ შეიქმნა საქართველოში. მრავალრიცხოვან პერსონაჟთა პირადი ხვედრის მოთხრობით, სერგო კლდიაშვილი გვაცნობს იმ დიდ სოციალურ ძვრებსა და და დრამატულ ვითარებას, რომელიც ქვეყანაში ბოლშევიკური მმართველობის დამყარებას მოჰყვა. რომანში ეს ყველაფერი გადმოცემულია ცხოვრებისეული სინამდვილის ღრმა და საფუძვლიანი ცოდნითა და მაღალი მწერლური ოსტატობით.

ახალი ხელისუფლების მოსვლით აფორიაქებული ადამიანები პანიკას მოუტაცეს და გადარჩენის ინსტიქტით შეპყრობილნი, ტოვებენ მშობლიურ სახლ-კარს, თავშესაფრის საძებნელად გაურკვეველი მიმართულებით ისე გარბიან, ხშირად არც იციან რისი ეშინიათ, ვინ არიან ბოლშევიკები და რატომ უნდა განერიდონ მათ.

ახალი ხელისუფლების შიშით თბილისიდან დასავლეთ საქართველოსკენ დაძრულ ქრელი ბრბოში არიან ძველი გვარდიის ჯარისკაცებიც და თავად-აზნაურთა შთამომავლებიც, ინტელიგენცია და უბრალო ხალხი. მათ შორისაა მამა-შვილი გიორგი და ირინე თუხარელები. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არც ძველი ხელისუფლების დროს წარმოადგენდნენ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან ფიგურებს და არც ახალ მთავრობასთან ჰქონიათ შეხება, თბილისიდან მაინც აიბარგნენ და სანამ დედაქალაქს ისევ ქართული ჯარი არ დაიკავებს, უკან დაბრუნებას არ აპირებენ.

ლტოლვილ მამა-შვილს ბედი გაუღიმებს და თავშესაფარს ადვილად იპოვნიან პროვინციულ ქალაქ პატარხევში, სიმონ ბეროშვილის ოჯახის სახით. თავის მხრივ, მათი მასპინძელი, რომელიც საკუთარი ღვინის ქარხნის პატრონია, არანაკლებ არის შეშინებული ახალი ხელისუფლების მოსვლით. თავის გადასარჩენად, იგი უცხოეთში გასაქცევად ემზადება, თუხარელებს კი საცხოვრებლად საკუთარ ბინას სთავაზობს.

რომანის დაწერის ეპოქის კონიუნქტურიდან გამომდინარე, ახალ ხელისუფლებასთან დაპირისპირებული სიმონ ბეროშვილი მწერალმა არცთუ მაღალი პიროვნული ღირებულებებისა და ზნეობის ადამიანად გამოიყვანა, თუმცა, ნაწარმოებში ისიც აშკარად ჩანს, რომ იგი თავისი საქმის მცოდნე და კარგი ორგანიზატორია. სწორედ საკუთარი მოხერხებულობისა და ენერგიულობის წყალობით შეძლო წერა-კითხვის ძლივს მცოდნე და არაფრის მქონე კაცმა ქალაქის განაპირას, ბუჩქნართა და ჯაგნართი დაფარულ ადგილზე, მოკლე ხანში ღვინის ქარხნის აშენება.

ახალი ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, სიმონ ბეროშვილის ენერგიულ და ინიციატივიან ქმედებას ბოლო მოეღო. მიუხედავად იმისა, რომ სერგო კლდიაშვილს რომანში ეს ყველაფერი კრიტიკული განსჯის საგნად არ უქცევია და არც ბეროშვილია ის პერსონაჟი, რომელიც თავისი პიროვნული ღირსებებითა თუ ქმედებებით მკითხველის თანაგრძნობას იმსახურებს, მისი ამბის მოთხრობისას, მწერალი არაპირდაპირი გზით (ყოველ შემთხვევაში, დღევანდელი გადასახედიდან ასე მოსჩანს) გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის იმაზე, თუ როგორ ანადგურებდა ბოლშევიკური ხელისუფლების მიერ გატარებული ძალმომრეობითი პოლიტიკა კერძო საკუთრებაზე დაფუძნებულ ეკონომიკას.

ახალ ეპოქასთან ჭიდილში საბოლოოდ დამარცხებული, ეკონომიკურ საფუძველ გამოცლილი და ცხოვრების მიზანდაკარგული სიმონი „საშინელ უმწეობას გრძნობდა. თუ წინათ ისე ეგონა, რომ ბევრის შემძლე იყო და მისი სურვილების განხორციელებას წინ ვერაფერი დაუდგებოდა, ახლა პირიქით, თავისი თავი ეჩვენებოდა პატარა, უღონო არსებად, რომელსაც გულშემატკივარი და თანამგრძნობელიც აღარ გააჩნია“.

„მყუდრო სავანის“ მთავარი არსი არის მცდელობა, უპირველეს ყოვლისა, პასუხი გასცეს კითხვას, რა ბედი ელით იმ ადამიანებს, რომლებიც პანიკით მოცულნი გაერიდნენ მშობლიურ კერას და გაურკვეველი მიმართულებით გადაიხვეწნენ. ამ კითხვის პასუხი რომანის მთავარი პერსონაჟების თავგადასავალს უკავშირდება.

თუხარელები ვითარების ანალიზმა ნელ-ნელა იმის აღიარებამდე მიიყვანა, რომ მათი პანიკა მთლად საფუძვლიანი არ იყო. პატარხევიში დამკვიდრებიდან სულ რამდენიმე დღეში, გიორგი ქალიშვილს პირველად გამოუტყდება, რომ თბილისიდან მათი გაქცევა ფეხის ხმის აყოლა უფრო იყო, ვიდრე მკაცრი ცხოვრებისეული რეალობით გამონვეული აუცილებლობა.

ქვეყნიერებისაგან გარიყულად გრძნობს თავს პატარხევის პროვინციულ სამყაროში მოხვედრილი ირინე, რომელსაც, მოვლენათა კრიტიკულ განსჯა-გაანალიზების შედეგად, „თანდათან და მისთვისაც შეუმჩნევლად“, „სხვა ცხოვრებაზე“ ფიქრი იპყრობს და მრავალი წინააღმდეგობის მიუხედავად, ნელა, მაგრამ გეზშეუცვლელად მიჰყავს დედაქალაქში დაბრუნების გადანყვეტილებამდე. მშობლიურ თბილისში ჩამოსულ ირინეს აღარ ხვდება მამისეული ბინის კარზე გაკრული ლითონის ფირფიტა, რომელზედაც მათი გვარი იყო ამოტვიფრული. თუხარელების ბინა, თავისი ავეჯით ახალ მობინადრეებს მიუსაკუთრებიათ, მათთვის კი მხოლოდ ერთი ოთახი დაუტოვებიათ. ამის მიუხედავად, მშობლიურ გარემოში დაბრუნებამ ირინეს შიში გაუქარწყლა და იმის რწმენა გაუჩინა, რომ უსათუოდ დაძლევდა ყოველგვარ წინააღმდეგობას და ამ ახალ ქვეყანაშიც შეძლებდა საკუთარი ადგილის დამკვიდრებას. ამ იმედით დატოვა მან პატარხევი მამის დაკრძალვის შემდეგ, მტკიცედ დარწმუნებულმა, რომ მისი ნასვლა იყო არა წარსულში დაბრუნება, არამედ ახალ ცხოვრებასთან შეხვედრა.

რომანში ნათლად ჩანს, რომ ირინემ ამ გადაწყვეტილების მიღებამდე, პიროვნული და ეპოქალური წინააღმდეგობების დაძლევის რთული გზა განვლო, მაგრამ ეს არ ყოფილა მისი იდეოლოგიური მეტამორფოზის, ახალ ხელისუფლებასთან მსოფლმხედველობრივი დაახლოების გზა. „მყუდრო სავანის“ მთავარი გმირი ბოლომდე დარჩა ამ მოვლენებისგან განზე მდგომ პიროვნებად, თუმცა „სამომავლო ბედზე მისი ფიქრი მწერალმა მაინც დაუკავშირა იმ მოვლენებს, რომლებიც 1921 წლის თებერვლის სახელმწიფოებრივი გადატრიალებების შედეგად განვითარდა ჩვენს ქვეყანაში. ეს ეპოქალური სინამდვილის რეალისტური შეფასების შედეგი იყო და არა ვითარების ტენდენციურ-კონიუნქტურული განსჯისა“ (ნიკოლეიშვილი 2013: 61).

### **„ლექსები იყო მათი საგზალი“**

ახალგაზრდობის წლების შთაბეჭდილებებს მწერალმა თავი მოუყარა მოგონებათა წიგნში – „ლექსები იყო მათი საგზალი“. ეს წიგნი ეძღვნება „ცისფერყანწელთა“ ძმობისა და ბოჰემური ცხოვრების ამბებს, იმას, რაც ყოველთვის მგრძნობიარედ ეხება მხატვრული სიტყვის მოყვარული ქართველი მკითხველის სულის სიმებს. ამ წიგნიდან ნათლად ჩანს ის შემოქმედებითი და ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელიც მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლებში სუფევდა ქართულ მწერლობაში. ქართული მემუარისტის ოქროს ფონდს განეკუთვნება სერგო კლდიაშვილის მოგონებები აკაკი წერეთელზე, ვაჟა-ფშაველაზე, თავის „ცისფერ ძმებზე“ – პაოლო იაშვილზე, ტიცციან ტაბიძეზე, ვალერიან გაფრინდაშვილზე, სანდრო ცირეკიძეზე...

„ჩემი სურვილია – სურვილი კი არა, მოვალეობათ ვთვლი, ვინაიდან სხვა აღარავინაა გამკეთებელი – დავნერო ჩემს მეგობრებზე; პაოლო იაშვილზე, ტიცციან ტაბიძეზე, ვალერიან გაფრინდაშვილზე, გრიგოლ რობაქიძეზე, კოლაუ ნადირაძეზე, გიორგი ლეონიძეზე, ნიკოლო მინიშვილზე, ალი არსენიშვილზე და რა თქმა უნდა, სანდრო ცირეკიძეზე და შალვა აფხაიძეზე. გზადაგზა, ცხადია, მომიხდება ვილაპარაკო ნიკო ლორთქიფანიძეზე, ლეო ქიაჩელზე, შალვა დადიანზე, გალაკტიონ ტაბიძეზე და სხვათა

შესახებ. მე ვცხოვრობ იმ დროს, როცა ქართულ ლიტერატურაში განუკითხაობის ეპოქა დგება, ასეთ ვითარებაში ყოველ მართალ სიტყვას კარგი საქმის გაკეთება შეუძლია და მეც ამიტომ ვწერ“ (კლდიაშვილი 2000: 57).

ლალი ავალიანის აზრით, მისი „დავით კლდიაშვილი „ქართული მემუარული ლიტერატურის მშვენიერებაა, რომელშიც მან საოცარი ტაქტი, სინატიფე, სისადავე, ჭეშმარიტი პირუთვნელობა გაამჟღავნა“ (ავალიანი 2005ა: 117).

## საბავშვო მოთხრობები

მეოცე საუკუნის ქართველ საბავშვო მწერალთა შორის აუცილებლად ასახელებენ სერგო კლდიაშვილსაც. ბავშვებისათვის წერა მას მწერლის მნიშვნელოვან საქმედ მიაჩნდა, რასაც აღნიშნავდა კიდევ ავტობიოგრაფიაში. კლდიაშვილის საბავშვო ნაწარმოებებს შორის გამორჩეულია 1927 წლით დათარიღებული „აზნაურ ლახუნდარელის უცნაური თავგადასავალი“, რომელიც ლიტერატურული ზღაპრის ჟანრს განეკუთნება.

ავტორი არაერთ ქვეყანაში ამოგზაურებს თავის გმირს და საკუთარ თავგადასავალთან ერთად, ამ ნამდვილ თუ გამოგონილ ქვეყნებში არსებულ უჩვეულო ტრადიციებსა და წეს-ჩვეულებებს აამბობინებს.

თავისი შინაარსით, ეს ნაწარმოები მსოფლიო კლასიკის ისეთ ცნობილ ტექტებს ენათესავება, როგორებიც არის გერმანელი რუდოლფ ერის რასპესის „ბარონ მიუნჰაუზენის თავგადასავალი“ და ინგლისელი ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“.

გერმანელ მწერალთან ანალოგია ბუნებრივია, რადგან კომოთე ლახუნდარელის მიერ მოთხრობილი სახალისო ამბები, საბოლოო ჯამში, ისეთივე ტყუილია, როგორც ბარონ მიუნჰაუზენის თავგადასავალი, რაც შეეხება „გულივერის მოგზაურობას“, მასთან კავშირი უფრო ასოციაციური ხასიათისაა, რადგან ინგლისელი ავტორისაგან განსხვავებით, ს. კლდიაშვილს პოლიტიკური პამფლეტის შექმნა არ დაუსახავს მიზნად, თუმცა, როგორც ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, „ამ ერთი შეხედვით უწყინარ ამბებში დღეს შესაძლებელია ალეგორიულად საბჭოთა წარ-

სულიც დავინახოთ და ისინი მწერლის და, ზოგადად, მხატვრული ლიტერატურის წინასწარმეტყველური ბუნებითაც ავხსნათ“ (კუტივაძე 2016: 95).

ლიტერატურათმცოდნე ნესტან კუტივაძე ყურადღებას ამახვილებს სერგო კლდიაშვილის ლიტერატურული ზღაპრის თავისებურებაზე: „ავტორმა მთლიანად უარყო ფოლკლორული ტრადიცია, ხალხურ ზღაპარში მოქმედი კანონზომიერება და მისი განმსაზღვრელი მახასიათებლები, მაგრამ შეინარჩუნა მთავარი – სასწაული, ჯადო, რაც ყველა ტიპის ზღაპრის ქვაკუთხედა“ (კუტივაძე 2016: 97).

კლდიაშვილის კიდევ ერთი პოპულარული საბავშვო მოთხრობა, „ყანჩა და კაკაბი“, იგავ-არაკული ჟანრისაა. მასში მოთხრობილია ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ორი მეგობრის ამბავი. ყანჩა ჭაობის ფრინველია, ბაყაყებით იკვებება, მისთვის იდეალურია ველური, პირველქმნილი გარემო, სადაც საკვებს იოლად მოიპოვებს. კაკაბს მარცვლეული უყვარს, რომელიც ადამიანის შრომის შედეგად მოდის. ჯერ ჭაობებს აშრობენ, მათ დგილას გაჩენილ მინდვრებში კი მარცვლეულს თესავენ. გარემომცველი ბუნება ყველასთვის ერთნაირად ხელსაყრელი ვერ იქნება, რაც ყანჩასთვის კარგია, კაკაბს შიმშილს უქადის და პირიქით. თუმცა, იმის გაგება ორივეს ძალიან უჭირს, რატომ არ მოსწონს და აბედნიერებს მეგობარს ის, რაც მისთვის ასეთი კარგია, მაგრამ ეს ხელს მაინც არ უშლით იმეგობრონ და გაჭირვების შამს ერთმანეთი რიგ-რიგობით ანუგეშონ.

იგავ-არაკია მცირე მოცულობის „ბედნავსიანი წრუნუნაც“, რომელშიც სპილოს ხილვით გაოცებული პატარა თავგუნია მადლობას უხდის უფალს, რომ ამ უზარმაზარი ცხოველივით მახინჯი არ გაააჩინა.

სერგო კლდიაშვილის საბავშვო მოთხრობები ასრულებს ამ ტიპის ლიტერატურისათვის დაკისრებულ ყველა ფუნქციას, როგორცაა ახალი თაობის მორალური და ესთეტიკური აღზრდა თუ უბრალოდ, პატარა მკითხველის გართობა.

რაკი საბავშვო ლიტერატურას ვახსენებთ, აქვე აღვნიშნავთ მე-19 საუკუნის ირლანდიელი მწერალი ქალის, ეთელ ლილიან დე ვოინიჩის საყმანვილო რომანს, „კრაზანა“, რომელშიც ასახულია ამავე საუკუნის 30-40-ან წლებში იტალიაში მოქმედი ეროვნულ-

განმათავისუფლებელი იატაკქვეშა ორგანიზაციის – „ახალგაზრდა იტალიის“ ნევრთა მოღვაწეობა. რომანტიკული პათოსით განმსჭვალული ეს წიგნი ქართულ ენაზე სერგო კლდიაშვილმა აამეცყველა და ათწლეულების განმავლობაში არაერთი თაობის პოპულარულ საკითხავად აქცია.

მთლიანობაში, სერგო კლდიაშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა ქართული მწერლობის ერთი საინტერესო ნაკადია, რომლის გარეშეც ამ მრავალფეროვან სამყაროს უთუოდ რალაც დააკლდებოდა.

### **დამონებიანი:**

**ავალიანი 2005ა:** ავალიანი ლ. *დავით კლდიაშვილის ბედნიერი თვალი*. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“. 2005.

**ავალიანი 2005ბ:** ავალიანი ლ. *„გიჟი დროის“ ქართული მწერლობა*. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“. 2005.

**ავალიანი 2013:** ავალიანი ლ. *„სერგო კლდიაშვილი – „უჩინო“ ჩინებული მწერალი“*. გაზ. *„ლიტერატურული გაზეთი“*. თბილისი: 2013, 13-19 სექტემბერი.

**ასათიანი 2002:** ასათიანი გ. *„თანამედროვეთა პორტრეტებისათვის, სერგო კლდიაშვილი“*. *ოთხტომეული*, ტ. 3. თბილისი: გამომცემლობა „ნეოსტუდია“. 2002.

**აფხაიძე 1969:** აფხაიძე მ. *წერილები და მოგონებები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1969.

**ბენაშვილი 1967:** ბენაშვილი დ. *ნარკვევები XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე*. ტ. I. თბილისი: 1967.

**გვერდნითელი 2005:** გვერდნითელი გ. *ლიტერატურული ნარკვევები, პორტრეტები, პოლემიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“. 2005.

**ვართაგავა 1975:** ვართაგავა ი. *წერილები და მოგონებები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1975.

**თითმერია 1969:** თითმერია ჯ. *დრო, ფიქრი, სიტყვა*. თბილისი: 1969.

**კანკავა 1964:** კანკავა გ. *ლიტერატურული ეტიუდები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“. 1964.

**კლდიაშვილი 1964:** კლდიაშვილი ს. *ფერფლი (რომანი)*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

**კლდიაშვილი 1966ა:** კლდიაშვილი ს. *მოთხრობები, რომანები, მოგონებანი, თხზულებანი ორ ტომად*, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**კლდიაშვილი 1966ბ:** კლდიაშვილი ს. *მოთხრობები, რომანები, მოგონებანი. თხზულებანი ორ ტომად*, ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

**კლდიაშვილი 1979:** კლდიაშვილი ს. *მინაწერის გოგონა ლომბარდში*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“. 1979.

**კლდიაშვილი 1982:** კლდიაშვილი ს. *ლახუნდარელის თავგადასავალი და სხვა მოთხრობები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1982.

**კლდიაშვილი 2000:** კლდიაშვილი ს. *უბის წიგნაკი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურული მატრიანე“ 2000.

**კუტივაძე 2016:** კუტივაძე ნ. *სერგო კლდიაშვილის ლიტერატურული ზღაპრის მხატვრული თავისებურებისათვის*. ჟურნ. აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოამბე, 2016, №2.

**მარკოზაშვილი 2003:** მარკოზაშვილი შ. *ჩვენი მწერლების სილუეტები*. თბილისი: 2003.

**მახათაძე 1980:** მახათაძე ნ. *ძველი ქართული მწერლობის ტენდენციები მე-20 საუკუნის ქართულ პროზაში*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“. 1980.

**მწერალთა ... 2013:** *მწერალთა ავტობიოგრაფიები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მუზეუმი“, 2013.

**ნიკოლეიშვილი 2013:** ნიკოლეიშვილი ა. *ქართული ლიტერატურა*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“. 2013.

**ჩხეიძე 1969:** ჩხეიძე ნ. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1969.



## ნიკოლო მინიშვილი (1896-1937)



ნიკოლო მინიშვილი იყო „ცის-ფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენის წევრი, პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე, საგამომცემლო საქმის დიდი მოამაგე, ლიტფონდის ერთ-ერთი დამფუძნებელი და პირველი დირექტორი, სახელგამის ხელმძღვანელი.

ნიკოლო მინიშვილი (ნამდვილი სახელი და გვარი ნიკოლოზ სირბილაძე) დაიბადა 1896 წლის 8 ნოემბერს ქუთაისის მაზრის სოფელ ჯვარისაში (ახლანდელი ტყიბულის მუნიციპალიტეტი). 1903 წელს, შვიდი წლის ასაკში, შეიყვანეს ქუთაისის სამოქალა-

ქო სასწავლებელში, რომლის დამატებითი კლასის გავლის შემდეგ სწავლა გააგრძელა ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში. მან ჯერ დაამთავრა ორწლიანი სამასწავლებლო კურსები, ამის შემდეგ ვანის რაიონის სოფლებში, ტობანიერსა და საჩინოში, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. 1912 წელს ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ პირველად გამოაქვეყნა ლექსი „მთებში“, შემდეგ კი პერიოდულად იბეჭდებოდა მისი მინიატურები და სტატიები. 1917 წელს რედაქტორობდა ქუთაისის მუშათა და ჯარისკაცთა გაზეთს „ჯარისკაცის ხმა“ (რუსულ ენაზე). 1918 წელს იგი ცის-ფერყანწელებს დაუახლოვდა და მათი ორდენის წევრი გახდა. ნიკოლო მინიშვილი სისტემატურად თანამშრომლობდა სიმბოლისტთა ბეჭდვით ორგანოებთან („მეოცნებე ნიამორები“, „პო-

ეზიის დღე“, „ბახტრიონი“, „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“). 1921 წელს მისი რედაქტორობით თბილისში დაარსდა რუსულენოვანი გაზეთი „ფიგარო“. ამავე წელს გამოიცა კრებული „საქართველოს პოეტები“ (რუსულ ენაზე), რომლის შემდგენელი და რედაქტორი ასევე ნიკოლო მინიშვილი გახლდათ. 1922 წელს თბილისში გამოიცა პოეტის პირველი წიგნი „წმინდანიანი“. ამავე წელს ნიკოლო მინიშვილი საზღვარგარეთ გაემგზავრა. მან რამდენიმე ხანი დაჰყო სტამბოლში, სადაც ღვთისმშობლის უმანკო ჩასახეზის მამათა კათოლიკური მონასტრის სტამბაში დაუბეჭდავთ მისი მეორე წიგნი „შავი ვარსკვლავი“. 1922-1925 წლებში ნიკოლო მინიშვილი უცხოეთში ცხოვრობდა და აქტიურ ლიტერატურულ საქმიანობაში იყო ჩაბმული. 1924 წელს მან პარიზში ჩამოაყალიბა „ქართველ ხელოვანთა კავშირი“. იგი თანამშრომლობდა გრიგოლ ვეშაპელის რედაქტორობით პარიზში გამომავალ გაზეთ „ახალ საქართველოსთან“.

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ პოეტი აქტიურად მონაწილეობდა ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და 1926-1928 წლებში რედაქტორობდა ჟურნალ „ქართულ მწერლობას“, უკანასკნელ წლებში კი „ზარია ვოსტოკას“. იგი ცდილობდა, შუამავლის როლი ეთამაშა საბჭოთა ხელისუფლებასა და ქართველ ინტელიგენციას შორის ურთიერთობის მონესრიგებაში. მან საგამომცემლო საქმიანობისთვის გუნდში შემოიკრიბა საუკეთესო მხატვრები, მწერლები, სტილისტები, კორექტორები: მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, გრაფიკოსი ლადო ქუთათელაძე, კორექტორი ალექსანდრე ლორდელი, ძველი სტამბის მუშა ასოთამწყობი, ალექსანდრე ყაზბეგის მეგობარი ლუარსაბ ხელაძე. მისი ინიციატივით შეიქმნა სახელგამთან არსებული სემინარი სტილისტების, რედაქტორებისა და კორექტორებისათვის, სადაც ლექციებს კითხულობდნენ არნოლდ ჩიქობავა, ვარლამ თოფურია და სხვები. ეს იყო უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯი იმდროინდელი ქართული გამომცემლობებისა და წიგნიერების განვითარების საქმეში.

ნიკოლო მინიშვილი 1937 წლის 13 ივლისს დახვრიტეს. ისევე როგორც ბევრი უსამართლოდ დახვრეტილი ქართველი ხელოვანი, იგი რეაბილიტირებულად გამოცხადდა 1956 წელს.

\* \* \*

ნიკოლო მინიშვილის **პოეზიაში** წარმოჩნდება სიმბოლისტური ესთეტიკა, რომელიც გულისხმობს პოეტური სიტყვის უმაღლეს ღირებულებად გამოცხადებას, მიღმა, ირაციონალური, მისტიკური სამყაროს ქვრეტას, ახალი სიმბოლოების შექმნას, ნიღბების, ალუზიების, ინტერტექსტუალობის გამოყენებას, რითმისა და რიტმის სფეროში თამამ ექსპერიმენტებს, მოდერნული ეპოქისთვის დამახასიათებელ თემებს, ერთგვარ არისტოკრატიზმს, დენდიზმს, საზოგადოებისაგან გაუცხოებას. იგი „ცისფერყანწელებთან“ ერთად ხელს უწყობდა სალექსო ტექნიკის განვითარებას და ქმნიდა ტრადიციულისგან განსხვავებულ პოეტურ სამყაროს. ნიკოლო მინიშვილი პოეზიას უწოდებდა ხმიადს, სულიერ პურს, რომელიც სახარებისეული სიტყვასავით სჭირდებოდა ადამიანს გადასარჩენად.

მის პოეზიაში შემოჭრილია ნაკადები, რომლებიც შთაგონებულია „ცისფერყანწელთა“ თაყვანსაცემი ფრანგი პოეტების: ბოდლერის, ვერლენის, მალარმეს, რემბოს შემოქმედებით. ნიკოლო მინიშვილი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქართველ სიმბოლისტთა მიერ გამოცხადებულ ამბიციურ გეგმაში, რომელიც რუსთველური პოეტიკის რენესანსს, ქართული სიტყვისთვის ესთეტიკური ღირებულების აღდგენას, მისთვის ახალი გზების გაკვალვას, ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით გამართვას“ და მომავალ დიდ ქართველ ხელოვანში რუსთველისა და მალარმეს „შეერთებას“ გულისხმობდა, როგორც ამას მეტაფორულად გამოთქვამდა „ცისფერყანწელთა“ მანიფესტების შემოქმედი ტიცინ ტაბიძე.

მისი პოეტური შემოქმედება ნიკოლო მინიშვილს წარმოაჩენს, როგორც ორიგინალური პოეტური აზროვნების შემოქმედს, რომელსაც კარგად აქვს გაცნობიერებული კაცობრიობის კულტურული მონაპოვარი, ღრმად აქვს გააზრებული საქართველოს ისტორია, ტრადიციისა და ნოვაციის თავისებურებანი, ესმის თანამედროვე სამყაროში ეგზისტენციალური კრიზისით შეპყრობილი ადამიანის ტკივილი და ცდილობს, ისე გამოთქვას სიტყვიერად ეს ყოველივე, რომ მკითხველს გაუჩინოს ფიქრისა და ძიების ნყურვილი. ნიკოლო მინიშვილის ლექსებსა და პოემაში (განსაკუთრებით აღსანიშნავია „შავი ვარსკვლავი“), რომლებიც

მან საქართველოსა თუ უცხოეთში იძულებით ემიგრირებულმა დაწერა, კარგად წარმოჩნდება, ერთი მხრივ, მოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ტენდენციები, მეორე მხრივ კი, ეროვნული სატიკივარი, საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობით გამონვეული ტანჯვა და გათავისუფლებაზე ოცნება.

ნიკოლო მინიშვილი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა პოეტის სახელის გაზღაპრებას. როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა, „ცისფერყანწლები“ ქმნიდნენ ახალ პოეტურ მითოლოგიას, რომელსაც ამდიდრებდნენ საკუთარი თუ ერთმანეთის სახელების ლეგენდებად ქცევით. ისინი ინდივიდუალიზმის გამოსაკვეთად არ იშურებდნენ ფერებს საკუთარი თუ მეგობრების პორტრეტების გამოსაკვეთად. 1919 წელს დაწერილ „ავტოპორტრეტში“ კარგად წარმოჩნდება სიმბოლისტური ხელწერა:

ემშაკის ნაკოცნი – გრეხილი ტუჩები,  
ქალა გაცვეთილი, ობით დაყლარტული,  
თვალი გახელილი, ცვრით განაფუჭები,  
წვერის ღეროებში მატლი გახლართული.

პოეტი იმგვარად ხატავს თავისი გარეგნობის დეტალებს, რომ მკითხველმა მისი შინაგანი სამყაროს ტანჯვა ზედაპირზე გადმოღვრილი იხილოს. ცხვირი – არნივის ნისკარტი, შუბლი – მარმარილო, ყვითელი ლოყები – ტალახი, ყბები და კბილები – დარღვეული და დაშლილი, გადახსნილი კეფის ხრტილები მკითხველს ერთდროულად უჩენს შიშისა და კომმარის შეგრძნებას, განიცდის ყოფის წარმავლობასა და ადამიანის უსუსურობას, ყოველივეს ხრწნასა და გაცამტვერებას. პოეტსაც სწორედ ეს უნდა, მოჩვენებითი და ილუზიებით სავსე ფერადოვანი ყოფის მიღმა მკითხველს სიცოცხლის გარდაუვალი დასასრულის შეგრძნება გაუმძაფროს და სიკვდილის სახე დაანახვოს, ამისთვის ლექსში შემოაქვს ერთგვარი ხილვა საკუთარი გარდაცვალებისა:

კუბო მიტორტმანობს, მისცურავს და ნავობს –  
უკან მომყვებიან ქუდგადახდილები.  
(„ავტოპორტრეტი“)

სიმბოლისტიკისთვის შთაგონების წყაროდ იქცა სიმახინჯე და ბოროტება. სწორედ ამიტომ მათ თამამად დაიწყეს საშინელი სახეების შექმნა. ბოდლერი ლექსში „ჰომინი მშვენიერებას“ კრებულისიდან „ბოროტების ყვავილები“ ცდილობდა ჩაღრმავებოდა მშვენიერების არსს და წერდა:

ნეტავ საიდან იბადები, მშვენიერებაე!  
ლურჯი ზეცა გაქვს სათავედ თუ შავი ქვესკნელი?  
შენი მზერიდან თითქოს გულში ღვინო გვეღვრება,  
ღვინო, სიკეთის და სიავის ერთად მთესველი.  
(„ჰომინი მშვენიერებას“)

სწორედ ამგვარი ესთეტიკით არის შექმნილი ნიკოლო მინიმ-ვილის გამორჩეული ლექსი „წმინდანიანი“, რომელშიც პოეტი მოდერნისტული ეპოქის ახალ კერპს, მითოლოგიურ არსებას, წმინდანიანს ქმნის, რომელსაც მოაქვს ტრადიციულისგან განსხვავებული იდეალები და ფასეულობები. ეს არსება ებრძვის ძველ წმინდანებს, სიმბოლურად, ქრისტიანულ წარმოდგენებს და ამკვიდრებს ახალ რელიგიას, დაფუძნებულს შიშსა და უიმედობაზე:

საუკუნეში ერთხელ ქვეყანას  
მოველინება წმინდანიანი –  
ცეცხლის ფრინველი, მთოველი ცოდვის  
და როგორც გველი – წვრილტანიანი.

1919 წელს დაბეჭდილ ამ ლექსში (ყურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, №2, 1919 წ.) კარგად წარმოჩნდება კაცობრიობის უდიდესი საფრთხე, ნიცშეანური „ღმერთის სიკვდილით“ გამოცხადებული დაუძლეველი სულიერი კრიზისი, ძველი თუ ახალი ღმერთებისაგან დაცარიელებული ზეცა და სულის დაღუპვის გარდაუვალობის შეგრძნება. ლექსში იხატებიან „შემფოთებული წმინდანები“, რომელთა მადლი ახალ საუკუნეში ყოველგვარ ძალას კარგავს, „ხატებთან გაელვებული შუქიც“ მინავლებულია და აპოკალიფსური ვიზუალური ხატები თრგუნავენ მკითხველის წარმოსახვას:

დამბლა ეცემა წმინდა გიორგის  
და გველეშაპიც მოუჭერს რკალებს.  
ხელთ გავარდება მარიამს შვილი  
და პეტრეს შიში ააკანკალებს.  
ქრისტე წამებით ჯვარს გადატეხავს,  
გაიშვერს ხელებს ცხელ ლურსმანებით.  
გუმბათზე თვალი დაიხუჭება,  
შემფოთებული გველურ ზმანებით.

ლექსი ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა სამომავლო კატასტროფებისა, რომლებიც გამონვეული იქნება ტექნოლოგიური საფრთხეებით, მატერიალურ სამყაროზე მიჯაჭვული ადამიანის ეგოისტურ-ნარცისული სულისკვეთებით, ზნეობრივი გადაგვარებით. ახალი კერპები დაამხოვენ ძველს და უფლისკენ მიმავალ სულის სახსნელ გზებს ვეღარ დაინახავენ მოჩვენებითი, ყალბი და ხელოვნური სინათლით დაბრმავებულნი.

1922 წელს თბილისში გამოიცა მისი პირველი კრებული „წმინდანიანი“, რომლის შესახებაც ზუსტად შენიშნავს მანანა ჩიტიშვილი: „სიმბოლურია კრებულის სათაური, რომელიც ერთდროულად ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ედგარ პოს აშკარა გავლენაზე მიუთითებდა, იმ განსხვავებით, რომ ბოროტი ბედისწერის სიმბოლოდ, მინიშვილმა „შავი ყორნის“ ნაცვლად, „წმინდანიანი“ აირჩია. ავტორის გადმოცემით, წმინდანიანი ლეგენდარული ფრინველია, რომელიც საუკუნეში ერთხელ ევლინება ქვეყანას მზის ჩასვლის შემდეგ და ბინდში ცეცხლს ჰყრის ანთებული ფრთებით. „...ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ედგარ პო. ორი თემა „ყორანის“, რომელიც მეჩვენება მე წმინდანიანად“ (ჩიტიშვილი 2006: 6).

სულიერი მარტოობის, სამყაროსგან გაუცხოების ტკივილები ახალი პოეტური სახეებით წარმოჩნდება ნიკოლო მინიშვილის პოეზიაში. მისთვისაც უმთავრესია, დახატოს არა გარეგანი თვალთ დაინახული, არამედ შინაგანი მზერით მოხილული „სულიერი ლანდშაფტები“, როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილი აღნიშნავდა ხატოვნად, მის ლექსებშიც წარმოჩენილია „პეიზაჟი უკულმა“: „ლაფორგის სუსხიანი პეიზაჟი ახველებს, როგორც ჭლექიანი ასული და მის კვირეებში, მის პროვინციალურ მთვარეში პეიზაჟი

წამებუღია, როგორც დაისრული სებასტიანე. ბალზაკი წერდა, რომ ზოგიერთი არომადტი გამოსთქვამს უკვდავების იდეას. პეიზაჟი უნდა გახდეს წარსულ და მომავალ იმედების სარკედ. მასში, როგორც ვაზაში, უნდა მოვათავსოთ ჩვენი ნერვიული ბუნება“ (გაფრინდაშვილი 2018: 429).

ქვრივ ოთახებში მაშინებს ღამე  
მკვდარის სიჩუმის შავ გარინდებით.  
უბედურება ტრიალებს სახლში  
და მემუქრება მხუთავ ბინდებით.  
უძილო ღამით, მარტოობაში  
ყურებთან უკრავს დაფ-დაირები...  
მოდის ვიღაცა ორკუზიანი  
და წამჩურჩულებს – „გადაირევი.  
(„განწირული სტრიქონები“)

მეგობრებისთვის მიძღვნილ არაერთ ლექსში პოეტი წარმოაჩენს, როგორ იმკვიდრებენ ისინი თავს ახალი პოეზიის მითოლოგიაში. სამწუხაროდ, ეს არის მსხვერპლიანი გზა, ამიტომაც უწოდა „ცისფერყანწლებს“ „სამშობლოს ჯვარზე პოეზიით დაღურსმულები“:

ჩვენ ლექსებს დავწერთ, ავტირდებით და ავატირებთ,  
ჩვენი დარტყმული ამ ქვეყანას დარჩება ღარი,  
თვალწამოვარდნილ საქართველოს გადვინადირებთ  
და ჩვენს ძეგლებზე აინთება ლოცვის ოლარი.  
(„ჩვენ – „ცისფერი ყანწები“, 1922 წ.)

პატრიოტულ თემას, გაცვეთილსა და გაშაბლონებულს, სტერეოტიპული სახეებით გადატვირთულს, „ცისფერყანწლებმა“ ახალი სული შთაბერეს, განსხვავებული პოეტური ხედვით გაამდიდრეს. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა ნიკოლო მინიშვილის არაერთი ლექსი, მათ შორისაა საოცარი ნაღველით სავსე სტრიქონები: „ო, საქართველოვ, წიგნო, ჩუმად გადასაშლელი“. აქ ყოველი სიტყვა გულწრფელია და დატვირთულია ასოციაციური ნაკადებით, რომლებიც მოაქვს იმ დიდ სიყვარულს, ხმამაღლა გამოთქმა რომ არ სჭირდება.

თავის დროზევე კარგად შეაფასა შალვა აფხაიძემ ნიკოლო მინიშვილის პოეზიის თავისებურება: „ნიკოლო მინიშვილის პოეზიაში არის შინაგანი გულწრფელობა და სიმართლე. მთელი მისი პოეზია არის საუკეთესო ილუსტრაცია, ან უკეთ, დოკუმენტია იმ სულიერი კრიზისისა, რომელიც ახალი ეპოქის მიჯნაზე დამდგარ პოეზიას ახასიათებს. პოეტის ფესვი წარსულშია, ხოლო ადამიანის სახე წინ იყურება... ლექსები გამართული და ძლიერია როგორც კომპოზიციის, ისე დეკორატიული მორთულობით“ (აფხაიძე 2010: 4).

ნიკოლო მინიშვილი პოეზიაში ხშირად იყენებდა ქართული თუ მსოფლიო ლიტერატურისა და ისტორიის, მითოლოგიისა და ფოლკლორის კულტურულ კოდებს, რათა თავისი სათქმელი გამოეხატა. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია მისი ლექსი „ჭაჯი მურატის მოჭრილი თავი“, რომელშიც ხატავს დაუმორჩილებელ, თავისუფლებისათვის მებრძოლ კავკასიელ ვაჟკაცს, ჭაჯი მურატს, რომელიც ჰამლეტური მოაზროვნის რანგში აჰყავს. პოეტმა ეს სახე აქცია ერთგვარ სიმბოლოდ, რომელმაც გამოხატა ტრაგედია, გამოწვეული ზნეობრივი გმირის შეუფერებელ აპოკალიფსურ დროში ცხოვრებით, იმ გაორებით, რომელიც, ნებით თუ უნებურად, „ემართებოდათ“ ინტელექტუალებს, მათ შორის, ქართველ პოეტებსაც, რათა მოჩვენებითი „მოთვინიერებით“ თავიანთი ნამდვილი მოუსყიდავი სახე შეენიღბათ. ამის ნათელი მაგალითია ტიცინან ტაბიძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, ნიკოლო მინიშვილისა და სხვა შესანიშნავ ხელოვანთა დახვრეტა. ეს ყოველივე თითქოს ნაწინასწარმეტყველებია ლექსში:

მაშ ვინ იყავი?.. რა იყავი? მაშ, რალა გქვიან,  
აქაც და იქაც დაღუპულო, მოჭრილო თავო.  
ხუნძახელ ჰამლეტს რად გინდოდა, რომ გაჩნდი გვიან  
გაორებულო, უფსკრულებში ჩაშლილო მთაო.  
აქედან ვხედავ, ამბობს იგი: ბრძოდე, ინვოდე,  
გაგსრისოს, დეე, ჭრილობებმა სისხლიან ფარცხით,  
მაგრამ, თუ იბრძვი – სამუდამოდ უნდა იცოდე:  
გაორებული კაცის ბედი თავდება მარცხით.  
(„ჭაჯი მურატის მოჭრილი თავი“, 1935)

ნიკოლო მინიშვილის პოეზიაში წარმოჩენილია ადამიანის სამყაროსთან, ხილულსა და უხილავ ფენომენებთან დამოკიდებუ-



ლება. მისი ლექსები ერთგვარი მანიფესტაცია და ხორცშესხმა იმ იდეალებისა და პრინციპებისა, რომლებსაც „ცისფერყანწლე-ბი“ თავიანთი თეორიული წერილებით ამკვიდრებდნენ. სანდრო ცირეკიძე წერდა: „მოვლენათა სწორი ასახვა საქმეა ფოტოგრაფი-ის და მეცნიერების. მათი თავისებურად დალაგება – სტილიზა-ციაა და მოდერნიზმი. მაგრამ არიან სხვები, რომლებმაც ქვეყა-ნას უცნაურად შეხედეს. მოვლენების იქით საგნები იზმორებიან უცხონი. სოფელს დიდი ხანია გაუჩნდა ორეული და მოჩვენებებით დასახლდა ქვეყანა. გაიცრიცა ფირუზის ცა, აინგრა ზურმუხტის ხმელეთი და მოისმა სუნთქვა ქაოსის. აქ აღარ გამოდგება კოდაკის აპარატი. ორი თვალი ადამიანის დაძველდა. პოეზია და რელიგია იხედებიან მოვლენათა გადაღმა და მათთვის საჭირო შეიქმნა ათვისების და გამოთქმის ახალი ფორმები. მას აქეთ, რაც ადამიანმა იგრძნო სოფელი წარმავალი, იგი ჰაერში დაეკიდა და ეძებს მაგარ წერტილს თავის ნიშნის მისამაგრებლად. აქ გაიყო გზები მოგვის და პოეტის: რელიგია ეძებს ნამდვილ ორეულს ქვეყნისას და უნდა ეზიაროს მის უკვდავებას. პოეტმა თავიდანვე ეჭვის თვალთ შე-ხედა ამ ძიებას. იმან დაიჯერა, რომ ღმერთს ჭეშმარიტს ვერ იპო-ვის და ეძებს მხოლოდ მის ბუტაფორიას“ (ცირეკიძე 2018: 438).

ნიკოლო მინიშვილის პოეზიაში არის მცდელობა „საგანთა მიღმა“ გახედვისა, ჭეშმარიტების ძიებისა და ამ გზაზე ამქვეყნი-ური სიმულაციური და ბუტაფორიული სახეების გადალახვისა. მის ლექსებში გამოხატულია ის გაოცება, ტკივილი, სიყვარული, რომლებსაც აღძრავს არა მხოლოდ ხილულ მატერიალურ სა-განთა, არამედ მათ მიღმა ჭვრეტა, მეტაფიზიკურ პოეტურ გან-ზომილებებში ხეტიალი. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია მისი ლექსები: „სურათი“, „გული – თუთიყუში“, „ჩემი მწვერები“, „შავი ვარსკვლავი“, „როგორც ეპიტაფია“, „ნაგებული ბიოგრაფია“ და სხვა მრავალი.

\* \* \*

ნიკოლო მინიშვილს და მის მეგობრებს ქართულ მწერლობა-ში **მინიატურის** გაკვალული გზა დახვდათ. მინიატურის აღიარე-ბული ოსტატები იყვნენ: ვაჟა-ფშაველა, ვასილ ბარნოვი, შიო არაგვისპირელი და სხვანი. XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან კი ნელ-ნელა გამოჩნდნენ და გამოიკვეთნენ ახალი სახელები: ნიკო

ლორთქიფანიძე, სანდრო ცირეკიძე, სერგო კლდიაშვილი, ნიკოლო მინიშვილი, დია ჩიანელი, ჯაჯუ ჯორჯიკია... მინიატურებს წერდნენ გრიგოლ რობაქიძე, ტიცვიან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი. დაიწყო ქართული ლიტერატურის განახლების ხანა, როდესაც ლექსთან ერთად მინიატურაც თავის სათქმელს ამბობდა და ახალი პოეტური მითოლოგიის მოდერნისტულ ტილოზე თავის ფერს ავლებდა.

ნიკოლო მინიშვილის მინიატურები სიმბოლისტური ესთეტიკის პრინციპებითაა შექმნილი. მწერალი ქმნის პოეტურ სიმბოლოებს, რათა საკუთარი თავი და მთელი სამყარო ახალი გზით შეიმეცნოს, თუმცა მისი სტილი სადაა და გამჭვირვალე. ნიკოლო მინიშვილმა ჟანრის კანონების სრული დაცვით შექმნა განსაკუთრებული პოეტური სამყარო და მისი საშუალებით თავისი სულიერი პორტრეტიც წარმოაჩინა. მისი მინიატურებისთვის დამახასიათებელია ცხოვრების რომელიმე ფრაგმენტზე ყურადღების გამახვილება და ზედმინევენით დეტალურად ამონერა, თუმცა აქცენტები უფრო ამ ფრაგმენტის ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიურ აღქმაზეა გადატანილი. მთავარია განწყობილება, შთაბეჭდილება, რომელსაც სიცოცხლის ცალკეული ნუთები ტოვებენ, ამიტომაც ხშირად ეს მინიატურები ჰგვანან ბოდლერისეულ პოეტურ პროზას – „ლექსები პროზად“. ამ მინიატურებში არის „დარღვეული ეპოქის“ გამოძახილი, გაორებული სულის ტკივილი, რწმენის კრიზისი, ნიცშეანური ამბოხი და შეურიგებლობა, ბედისწერის გარდუვალობის წინაშე შიში და სასონარკვეთილება, ოცნებათა დაუსაზღვრელობა და სიცოცხლის ხანმოკლეობა, ცხოვრების წყვდიადი და ტანჯვის აპოლოგია, ადამიანის მრავალნიღბიანობა და სიცოცხლის საზრისის აუხსნელობა, სიყვარული, ლალატი და მარტოობა. ეს კი ის თემები და განწყობილებებია, რომლებიც დამახასიათებელია საკაცობრიო უნივერსალური კულტურული სივრცისათვის, რომელშიც ჩართულია ქართული ლიტერატურაც.

ფილოსოფიურ მინიატურაში „მე ვარ ადამიანი“ მწერალი ფრაგმენტულად თვალს გაადევნებს ადამიანის არსების სხვადასხვა „მეს“, კითხვისას თავს აღმოვაჩენთ ნიღბების კარნავალზე, სადაც ყველა ნიღბის უკან ერთი ადამიანი იმალება, ნიღბები კი ისე განსხვავდება ერთმანეთისგან, როგორც ცა და დედამიწა. პირველ

რიგში, ადამიანი არის მხეცი, თუმცა ნიკოლო მინიშვილისთვის მხეცი მხოლოდ ერთი ნილაბია, როდესაც ადამიანი ხდება ინსტინქტების მონა, ბუნების კანონთა ბრმად აღმსრულებელი, მაგრამ არის სხვა „მეც“ – მგრძნობიარე, დიდი მისწრაფებებითა და ბრწყინვალე აზრებით, სხვათა თანალმობით სავსე (ადამიანთა სხვადასხვა „მეს“ ურთიერთმიმართებას იკვლევდა ფროიდიც თავისი ფსიქოანალიზით და საგულისხმო დასკვნებს აკეთებდა მრავალგვარ კომპლექსთა ასახსნელად და დასაძლევად). ამ მინიატურაში ჩანს ერთი გამოკვეთილი ნილაბიც თავისუფალი ადამიანისა, მაგრამ არის საბედისწერო დაკვირვებაც: „როცა ძველი კერპები ძირს ემხოზიან და ძველი წესები ისტორიას ბარდება, მაშინ მე, თავისუფლების მოტრფიალე, თავისუფლების ჯალათი ვხდები და მათ, ვინც ბრძოლაში მეხმარებოდნენ, მონობაში ვაგდებ, ისევ ხუნდებს ვუყერი ფეხებში და ვცდილობ, თავისუფლების აჩრდილი ისევ არ მოელანდოთ“. საგულისხმოა ადამიანის კიდევ ერთი „მე“ – ცივილიზაციის შემოქმედი და კულტურის მონინაალმდეგე. ეს „მე“ დღევანდელ ეპოქაში ყველაზე მეტად იკვეთება, ამ „მეს“ ძალაუფლება სწყურია ნებისმიერ ფასად და ღმერთსაც უჯანყდება. ადამიანში გაღვიძებული ნიცშეანური „მე“ კი ყველაზე საშიშია, რადგან ის ყველაფერს ნებადართულად მიიჩნევს. და დასკვნა: „მე ვარ ყველაფერი და მე ვარ არარაობა“. ნილბების ლაბირინთში ხეტიალი საჭირო გახდა იმისთვის, რომ კვლავ „აღმოჩენილიყო“ დავინწყებული ბიბლიური სიბრძნე: „მატლ ვარ და არა კაც“ (ფსალმუნნი). ამგვარი თემატიკისაა (პოეტური ვარიაციებით) მინიატურათა ერთი რკალი.

ნიკოლო მინიშვილს ტანჯვა აჰყავს ღვთაებრივ რანგში, რასაკვირველია, აქ არის ასოციაციური გადაძახილი, უპირველესად, მაცხოვრის ჯვარცმასთან და საერთოდ ბიბლიური სიბრძნესთან და შემდეგ ლიტერატურულ ტექსტებთან, მათ შორის ყაზბეგის „ხევისბერ გოჩასთან“, რომელშიც მამა შვილს არიგებს: „კაცი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“. ვაჟა-ფშაველა კი ბედნიერებას ტანჯვასთან აწყვილებდა: „მხოლოდ მაშინ ვარ ბედნიერ, როცა ვარ შენუხებული“. ცხადია, ტანჯვაში იგულისხმება გამუდმებული ბრძოლა საკუთარ თავთან, დაუცხრომელ სურვილებთან.

„საით მივდივართ?“ – ასე ჰქვია ერთ მინიატურას. აქაც სიცოცხლის საზრისის ძიებაა. მინიატურის მხატვრულად დახვე-

წილი ქსოვილი ამხელს, რომ მწერალი უსმენს სამყაროს: ვარსკვლავიდან „მომხიბლავი ჰარმონია გამოისმის“, რობაქიძეს სჯეროდა სფეროთა მუსიკის, აკაკი ტკებეზოდა ვარსკვლავთა ჭიკჭიკით, ლაფორგი წერდა კოსმიურ მარშზე, რომლითაც პლანეტები „გარდაცვალებულ დედამიწას მიასვენებდნენ არარაობის სიცარიელისკენ“. მინიატურაში არის სასონარკვეთა, რომ ადამიანები „ცხოვრების ზღვაში“ მიცურავენ ბნელში და ხან ზეცისკენ ისწრაფვიან, ხან უფსკრულისკენ. აქ არის გამოძახილი ეპოქის კრიზისისაც და მარადიული წყევლა-კრულვიანი სატკივარისაც, რომ „არ ვიცოდით სად, არ ვიცოდით, საიდან?“ ამ კითხვებზე პასუხების ძიებაა ნიკოლო მინიშვილის მინიატურები.

ერთ რკალში შეიძლება გავაერთიანოთ მინიატურები „წინ, სიკვდილისაკენ“, „Memento mori“ და „სიცოცხლე... სიცოცხლე!“ პირველ მინიატურაში სიცოცხლე გააზრებულია, როგორც სიკვდილისკენ გამუდმებული სვლა. მწერალი ადამიანს ურჩევს: „მანც რას იჩქარი? იქ, ბოლოს, ხომ იცი, რა გელის?.. „ის“ ხომ იქაა გაჩერებული – სიკვდილი! რაც მალე მიხვალ, იმდენად მალე მოგიღებს ბოლოს. მაშ, ნელა, ნელა“. ეს სისწრაფე, შეუჩერებელი წინსვლა მწერალში ტრაგიკულ შეგრძნებას იწვევს. მეორე მინიატურაში „Memento mori“ რეფრენად მეორდება „გახსოვდეს სიკვდილი“. ამ სიტყვებს თითქოს ედგარ პოსეული შავი ყორანი საბედისწეროდ დასჩხავის ადამიანს დაბადებიდან. „ვით ცივი ზამთარი აღუნებს და ანელებს ძგერას ბუნებისას, ისე ანელებს და ასუსტებს ალსა და სილამაზეს ცხოვრებისას ეს ძახილი“ (ტერენტი გრანელმა 1924 წელს ლექსების კრებული გამოსცა ამ სახელწოდებით „Memento mori“). მესამე მინიატურაში კი ავადმყოფის დღიურია წარმოჩენილი. გმირი ხედავს, როგორ იღვიძებს და ზეიმობს ბუნება გაზაფხულზე, ამ ფერხულში ადამიანებიც ერთვებიან. ტუბერკულოზით დაავადებული ახალგაზრდაც მიემართება ტყისკენ, საიდანაც ხალხის ჟრიაშული ისმის. სენი ავადმყოფს კვლავ ლოგინში აბრუნებს, მაგრამ გული არ ნებდება და ამბობს: „სიცოცხლე მწყურია, სიცოცხლე“. ყოველივე ეს საოცარი დრამატიზმითა და ექსპრესიითაა გადმოცემული.

ფაუსტური ინტონაციები გაისმის მინიატურაში „უხილავს“. აქ დემონი გმირს გარიგებას სთავაზობს: „ყველაფერს, რასაც კი მოისურვებ, მოგცემ შენ, თუ ჩემი გზით ივლი“. ბარათაშვილის

მსგავსად, მასაც აწუხებს „იდუმალი ხმა“, რომელიც ჩასურჩულებს მწარე სიტყვებს: „რისთვის ცოცხლობ?“ მას შემდეგ, რაც „უხილავი სინათლისაგან“ ვერ იღებს პასუხს, თუ რატომ გააჩინა, დემონს მიმართავს, რათა ფაუსტივით „კვლევა-ძიების“ ძალა მისცეს და ფარდა ახადოს სამყაროს საიდუმლოებას.

მინიატურაში „პეპელა“ დახატულია, თუ როგორ იფერფლება პეპელა ცეცხლში და დასმულია კითხვა: „განა, ადამიანო, შენც პეპელას არ ჰგავხარ?“ და პასუხიც იქვეა: „დიახ. შენ კიდევ გძულს და კიდევ გიყვარს სიკვდილი“. ადამიანი სიკვდილს, როგორც პეპელა ცეცხლს, ისე ეთამაშება, რადგან ეს „სიტკბობასა და სიამოვნებას ანიჭებს“. ცხოვრებას კი მწერალი გაიაზრებს, როგორც გამუდმებულ ნგრევა-შენებას: „ისინი ცხოვრებას ქმნიან, ათასი წლობით ნაშრომს ერთ წუთში ანადგურებენ, რომ ისევ ხელახლა დაიწყონ შრომა, ცხოვრება?!“ „უყვართ, იმიტომ, რომ შეიძლონ“ („ისინი ცხოვრებას ქმნიან“).

როგორც ვხედავთ, ნიკოლო მინიშვილი ეგზისტენციალურ თემატიკას ამუშავებს. ცხოვრების აბსურდულობა და ადამიანის მიზნის გაურკვეველობა მისი მთავარი საფიქრალია. ცხოვრების ტრაგიკომიკურობა იხატება მინიატურაში „წუთები ცხოვრებისა“. აქ აღწერილია, როგორ გლოვობს დედა ახალგაზრდა ვაჟს სასაფლაოზე, გაისმის სამგლოვიარო ჰიმნი, ყველას ცრემლი სდის და იქვე პატარა ბიჭი, მამისგან საგანგებოდ გამოგზავნილი, სასაფლაოზე ბევრი ხალხი იქნებაო, წყალს ყიდის და კაპიკებს აგროვებს, გახარებულია, რომ ბევრია მყიდველი. მწერალი ერთდროულად კონტრასტულად ხატავს ბედშავი დედის გლოვას და შვილის სიმარჯვით აღტაცებულ მამას, რომელსაც საერთოდ არ აღელვებს უცხო ადამიანის სატკივარი. გვახსენდება რუსთველის სიტყვები: „ღმერთმა ერთი რით აცხოვნოს, თუ მეორე არ წარწყმიდოს“.

ნიკოლო მინიშვილი მინიატურებში ხატავდა ბედნიერების ხანმოკლეობასა და პირობითობას („ყოველივე წარმავალია“). მწერალი ზუსტად გრძნობდა სიტყვის ძალასა და ენერგიას, ამიტომაც მოკლედ და სხარტად ატევდა დიდ სათქმელს მცირე, მოკვეთილ ფრაზაში.

ილიასეული მოძრაობის აპოლოგია გამოსჭვივის მინიატურაში „მთის მდინარე“. მწერალი აღტაცებულია მდინარის „მარადიული

ახალგაზრდობით“: „მიყვარხარ იმიტომ, რომ შენი სული ვერ შეგუება მყუდროებას“.

სიტყვის, გამოთქმის უძლურებაა წარმოჩენილი მინიატურაში „მდუმარება“: „დაკარგულად ჩასთვალე შენი დღენი, როდესაც მდუმარებას არ მოუცავს ბაგენი შენნი, მდუმარებით არ გისაუბრია შენს სულთან“ („დუმილიც მიმითვალენ შენდამი ლოცვად“ – ბარათაშვილი; „დუმილი ოქროა რჩეული“ – ბიბლია.)

მწერალი მიიჩნევს, რომ ჭეშმარიტი რწმენა ადამიანთა ურთიერთმიტევებასა და სინანულში მყლავნდება. ჯვარცმული ქრისტე მხოლოდ მაშინ აღსდგება ჭეშმარიტად, როცა ადამიანი სისხლს აღარ დაღვრის, არ დაჩაგრავს სუსტს („სიზმარი“).

მინიატურა „რეა“ ლირიკული აღსარებაა. რეა ჰგავს ედგარ პოს გაიდეალებულ ქალებს, რომელთაც ასეთივე მშვენიერი სახელები ერქვათ: ლიგეა, ელეონორა, მორელა... რეა რეალურ-მისტიკური სახეა მშვენიერი, მიუნვდომელი ქალისა, რომელსაც სიზმარცხადში ხვდება ლირიკულ გმირს და რომელიც სიკვდილის წინ უტოვებს ანდერძს, რომ არ დაივიწყოს. რეა ბერძნული მითოლოგიის ღმერთქალია, კრონოსის მეუღლე და ზევსის დედა, მიუხედავად ამისა, მინიატურას არა აქვს მითოლოგიური საფანელი. ვფიქრობთ, აქ მთავარია ქალის ულამაზესი სახელის მუსიკალური ჟღერადობა, რომელიც იდუმალების ბურუსში ხვევს ამ სახელის პატრონს. ეს მინიატურა ედგარ პოს „ყორანსაც“ გვაგონებს. აქაც გლოვობს გმირი დაკარგულ სატრფოს და აქაც გაისმის სასტიკი „ნევერმორი“. რეა სიმბოლოა მარადქალურობისა, სამყაროს გადამრჩენი მშვენიერებისა.

ნიკოლო მინიშვილის მინიატურების ენა სადაა, რეალობასა და წარმოსახვას შორის მოქანავე. ამ მინიატურების სული მკითხველს კიდევ ერთხელ დააფიქრებს ამაოებაზე და მშვენიერებასაც აზიარებს. ნიკოლო მინიშვილის მინიატურების საერთო სულისკვეთება მაინც სიცოცხლისკენ სწრაფვაა ნებისმიერ ფასად, რაღაც საოცარი ჟინითა და თავდავიწყებით, თუნდაც ტანჯვის, გამუდმებული მსხვერპლშენიშვის გზით. „გახსოვდეს სიცოცხლე“ – აი, ეს სიტყვები ჩაგვესმის ტკივილით დაქანცული მისი სულის კვნესიდან.

## „თებერვალი“

1921 წლის ისტორიულ მოვლენებზე არაერთი შეხედულება არსებობს. ნიკოლო მინიშვილის დამოკიდებულება ცნობილი ისტორიული მოვლენების მიმართ „თებერვალში“ მკაცრად რეალისტურია და მწერლის პათოსი თითქმის დოკუმენტური სიმართლის თქმაში გამოიხატება. თანაც, „თებერვლის“ მთავარი პერსონაჟი ქართველი ინტელიგენცია და მისი სიტყვა მოვლენათა ისტორიულ-პოლიტიკურ შეფასებაში სწორედ ინტელიგენციის პოზიციას ათვალსაჩინოებს. მოვლენა ორი კუთხითაა დანახული: ერთი ზოგადად, როგორც ისტორიული ფაქტი; მეორე კი – ინტელიგენცის ფიქრისა და განცდის პრიზმაში გადატეხილი. სწორედ მათ შორის ჩნდება მკითხველის სააზროვნო სივრცე, აუცილებელი პირობა მისი თვალსაზრისის გამომუშავებისათვის, აქვე იბადება კრიტიკული დამოკიდებულებაც ინტელიგენციის პოზიციის მიმართ.

მწერლის ობიექტურობის მხატვრულ ეკვივალენტს მოთხრობაში დრამატულ-ირონიული დისკურსი და დრო-სივრცის განსაკუთრებული ორგანიზაცია ქმნის.

მოთხრობის დრო ანმყოდან ამოვარდნილი დროის მონკვეთია, რომელიც უკვე აღარ არის ანმყო, მაგრამ ჯერჯერობით არც წარსულია. ანმყო წარსულად მხოლოდ იმ წამიდან იქცევა, როცა მასში მომავლის ფანტომი იჭრება და ანმყო უკან, წარსულისკენ იწყებს დახევას. თებერვლის მოვლენები სწორედ დროის ამ რაკურსშია დანახული. ამრიგად, აზრწარმომქმნელ სტრუქტურად გვევლინება გარდამავალი დრო-სივრცე, ანუ 1921 წლის ბათუმი. მოთხრობელის ფსიქოლოგიური დროის ყოველი დაპირისპირება რეალურ დროსთან იმთავითვე შეიცავს შეფასების მომენტს. პოლიტიკური ცხოვრების, სოციალური ყოფისა და პიროვნების ფსიქიკის დეფორმაციები გარდამავალი დროის ფონზე ღრმა ისტორიული კანონზომიერების მატარებელნი არიან და ერთგვარ სიმბოლურ დატვირთვას იძენენ.

„თებერვალში“ დროის აღქმა მხატვრული სივრცის ნიშანთა აღქმის გზით ხდება. მოთხრობა ასეთი ფრაზით იწყება: „...იყო მარტი, 1821 წელი, ქალაქ ბათომში. ამ დღეს ბათომი გასხვანაირდა. ესე იგი ეს იყო უკანასკნელი დღე...“ საუბარია თავისუფალი

საქართველოს უკანასკნელ დღეზე. იმთავითვე განსაზღვრულია ამ დღის განსაკუთრებულობა. ეს არის გარდაცვალების დღე. საქართველოში შემოჭრილი უცხო მასის სრულიად არაორაზროვანი შედარება ბუნების სტიქიურ მოძრაობასთან და წყლის ოკეანური მასით გადაფარული ხმელეთის სურათი (მთელი კავკასიონი, თფილისი, ქუთაისი. ამ წყლის ნაპირი – ბათუმი) ემოციურად გვამზადებს შეკითხვისთვის: რა იწყება ამიერიდან? ახალი სიცოცხლე თუ სიკვდილი? ამ სივრცეში იკვეთება ორი გზა, „ორივე ერთნაირად საშიში – უფსკრულებზე სიარული დანის პირზე“. მთელი სივრცე დანალმულია მოულოდნელობებით. არაფერს ახალს ჯერ ადგილი მიჩენილი არა აქვს, ძველი კი ადგილდაკარგულია. ასეთია, ჩვეულებრივ, გარდამავალი სივრცე. ქაოსს მხოლოდ მხატვრის თვალი აწესრიგებს. აქ მარტის თვეც („მარტი სტიროდა უარესად“ – ე. ი. ჩვეულებრივზე მეტად) ისტორიული ქართველის ნიშანი და მონანიღვა: საქართველოს სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენათა გზასაყარი იმავდროულად დროთა ციკლების გზაჯვარედინიცაა.

ამ გარდამავალ სივრცეში გამოჩნდება ადამიანი. მწერალი მას „მოქალაქეს“ უწოდებს: „იდგა გზაჯვარედინზე, ჰგავდა სოველ ბელურას, სარის წვერზე რომ შემოჯდება ზამთარში“ მოქალაქე მასის ნაწილია, რადგან სახელმწიფო სახელშეურქმეველია. მისი დამოკიდებულება ამ გზაჯვარედინისადმი ერთი მრავალთაგანის დამოკიდებულებაა, არაფრით გამორჩეული. ზამთარში სარის წვერზე შემომჯდარი ბელურა მიუკუთვნებულობის, უპატრონობის გამობატულებაა, იგი ეკუთვნის მხოლოდ ზამთარს.

ამ არეულ სივრცეში განუწყვეტელი, გაცხარებული, ნერვული მოძრაობაა. ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, მოსხლეტილი ფრაზები თითქოს ამ მოძრაობის მშფოთვარე რიტმს იმეორებენ. აი, ამ მოძრაობის ერთ-ერთი „ცენტრი“: „ფასი დაედო – ჩემოდნებს. შეიქმნა მოთხოვნილება ატმოსფერული“. მსრობელის ირონია ეკუთვნის დროს, როცა მოთხოვნილება ჩემოდანზე შეიძლება ატმოსფერული“ გახდეს.

სივრცე დანაწილებულია რიგებად, ქუჩებად, სამიკიტნოებად, სამიკიტნოები – ადამიანთა ჯგუფებად. ადამიანები დაეჭვებულნი, გაორებულნი არიან შინაგანად და ამ არეულობაში, უცნობ დროსთან და მოვლენებთან შეხვედრის ნერვულ მოლოდინში



„გზები ჩნდებოდა“. სივრცე სავსეა დაცლის და მონესრიგების მოლოდინით, რადგან იგი პირთამდე სავსეა ადამიანებით, ცხოველებით, ეტლებით, სხვადასხვა საგნებით: და კიდევ... შიშით. ყოვლისნამლეკი, დამთრგუნველი შიშით გაურკვეველი მომავლის წინაშე: „არავინ იცოდა, რა იქნებოდა ხვალ“. ეს სივრცე არც ბიოლოგიურია, არც მხოლოდ ფსიქიკური და არც მარტო სოციალური. ესაა ყველაფრის ნამსხვრევეებისაგან შეკონინებული და შიშით გამთლიანებული ემოციური სივრცე. სწორედ ამ ემოციის აღძვრაა მოთხრობის სივრცის ფუნქციური დანიშნულება: „იდგა შიში, სოლივით ჩასობილი გულში“.

აი, ამ სივრცეში ჩნდება მოთხრობის ერთადერთი პერსონაჟი სიმონ ახალკაცი, მოსკოვის საიმპერატორო უნივერსიტეტის ფილოლოგი. კონტრასტი სივრცესა და ადამიანს შორის აშკარაა. აფუსფუსებულ სივრცესთან მას მხოლოდ გარეგანი ნიშანი აკავშირებს – მოძრაობა. მის შიგნით კი უძრაობაა. „ის არის თითქოს მკვდარი“ – ამბობს ავტორი. ცოტა მოგვიანებით ამ უძრაობის მიზეზსაც ვიგებთ: საშინლად დაღლილი და გამოფიტულია განცდილით და გადატანილით. ადამიანში იბადება სურვილი, დაუპირისპირდეს პოლიტიკურ შტორმს და გადაირჩინოს თავი. ვუნოდოთ ამას, გნებავთ, სიცოცხლის ნყურვილი, გნებავთ, ობივატელის ინსტიქტი. ფაქტი ისაა, რომ სიმონს პირველად შიმშილი შეახსენებს თავს, შემდეგ კი – ცნობიერება. ფაქტის გარდა, ეს მინიშნება ადასტურებს ირონიასაც იმ მატერიალისტური თვალსაზრისის მიმართ, რომლის მეუფებაც დგება: ჯერ კუჭი, მერე ტვინი.

ბათუმის ქუჩებიდან ავტორის ხედვა ქალაქის საბჭოს დარბაზებისკენ გადაინაცვლებს. დარბაზი გარე სივრცესთან მხოლოდ გარეგნულ კონტრასტს ქმნის: გარეთ ხმაურია, შიგნით კი საშინელი სიჩუმე. არსებითად კი ისინი ფუნქციურად ანალოგიურია და ერთიანობაში გამოხატავენ იმას, რაც მოხდა: ორთქმავლის წივილი (გარედან) და საშინელი სიჩუმე (შიგნით) დასასრულის, გარდაცვალების მიმანიშნებელი ხმებია. ამიტომ სიმონის ცნობიერებაში ჩნდება სიკვდილთან შეხების შეგრძნება, რომელსაც ორატორის პორტრეტიც აძლიერებს: „მეტად შავი, წვერებიანი, მოგრეხილი, ქოლგაზე დაბჯენილი“. ემფატიკა სიშავეზე, სიმახინჯეზე ძლიერდება: „თითქოს ხალხი გააქ-

ვავა ამ შავი კაცის გაშვერილმა ხელმა“. ფრაზა თითქმის წინასწარმეტყველურ დატვირთვას იძენს: ეს შავი ხელი ამიერიდან ისე წარმართავს საქართველოს ბედს, რომ ყველაფერი თანდათან დაიშრიტება სიცოცხლისგან, ენერგიისგან, ნებისგან. გავიხსენოთ მოულოდნელი და ემოციურად ძლიერი ხატი: „პირღია თვალები მოძრაობდა დარბაზში“. იგი მეტისმეტად გაფართოებულ მზერაზეც მიგვანიშნებს და, იმავდროულად, ავადმყოფურ მოუთმენლობასა თუ მოლოდინზეც. ესაა სიცოცხლის ძალა და ინსტიქტი, რომელიც მძლავრობს დაღლილობაზე, მონყენაზე, მწუხარებაზე: „თითქოს აღსასრულის წინაშე იგდა ყველა. მსჯავრს ელოდნენ თითქოს“... ეს პაუზა მეორე და მესამე სურათს შორის გამოხატავს მსჯავრდებულის დაძაბულ მოლოდინს, სუნთქვაშეკრული, გულისძგერაშეჩერებული და დადამბლავებული, „პირღია თვალებით“ რომ ელის მსჯავრის გამოცხადებას. და აი, მსჯავრიც: „უეცრად ამ სამარ სიჩუმეში ჩაქრა ღაზღაზა ლუსტრა. მიწყდა სინათლე“. ეს უეცარი სიბნელე ყუმბარასავით სკდება შიშით გათანგულ დარბაზში. სურათის დასასრულს: „გაისმა მკვდარი ხმა მკვდარი კაცის, მოკვდა დარბაზიცა, დაილურსმნა და გაჩერდა გული“... მწერლის მიერ დახატული სურათი შიშის არაჩვეულებრივ მასშტაბებზე მიგვითითებს.

ცნობიერების გადართვა ახალი, კომუნისტური აზროვნებისაკენ მასობრივ ფსიქოზს მოითხოვს და ხდება ის, რაც არაერთხელ მოხდება მომავალშიც – ხმა, სიტყვა იპყრობს დარბაზს. ახალ მთავრობას გამოაქვს ისტორიული განაჩენი. შიშის, მოლოდინისა და გადაღლილობისაგან გათანგულ დარბაზზე ზემოქმედებას იწყებს ბოლშევიკური აგიტაციის მანქანა და აქ წარმოთქმული სიტყვები საფუძვლად დაედება ისტორიის შეფასებას მრავალი ათეული წლის მანძილზე. ახალი მთავრობა თავს აცხადებს საქართველოს პატრონად და დარბაზი (ფსიქოლოგიურად უკვე კარგად დამუშავებული) სამარცხვინო ტაშით ხვდება ამ განცხადებას, თუმცა სირცხვილის გაცნობიერებამდე ჯერ კიდევ ადრეა. ტრიბუნაზე ადის ინტელიგენტი. მისი პირით უნდა ითქვას თანხმობის საბოლოო სიტყვა და ეს სიტყვაც გაისმის: „ვინ სთქვა, მოკვდაო საქართველო – საქართველომ პერანგი გამოიცვალა მხოლოდ (გადაძახილი გრიგოლ რობაქიძის რომანის სახელწოდებასთან). ის გაათბობს ჩვენს მომავალს. საქართველო

მოკვდა – საქართველოს გაუმარჯოს!“ უადგილო ოპტიმისტურ პათოსთან ერთად, აუხსნელი რჩება ინტელიგენტის გამოსვლა შავი კაცის გვერდით, სამისო საქმისთვის. მაგრამ ასეთია ნიკოლო მინიშვილის მიერ დახატული სამწუხარო რეალობა და ამ რეალობის მიმართ სარკაზმითაა სავსე მთელი მოთხრობა. გაურკვეველობასა და დაურწმუნებლობაში – „ცოცხალია თუ არა“ – უკვალოდ ინთქმევა ყველა სხვა ინტერესი, სულის დახვეწილი მიდრეკილებებიც და სამშობლოზე ფიქრიც. ზნეობრივ ფასეულობათა ორბიტიდან მონყვეტილ ფიქრში ბატონობს ინსტიქტი, ვნება, სულიერი ქაოსი, ტვინის ანალიტიკურ უჯრედებს წამლავს შემგუებლობის ბაცია: „გადიგრისებოდა მოქალაქის ფიქრი, გადაუხვევდა, გადაახტებოდა ამ ადგილს: „როგორ მოვიდა“. აქვე იჭრება საძრახისი ფიქრი, უფრო თავის გასამართლებლად, ვიდრე სიმართლის სათქმელად მოხმობილი: „ბოლოს და ბოლოს, ვის უყვარდა ეს მენშევიკები“. სანამ ავტორის პოლიტიკურ სიმპათია-ანტიპათიებს მივუჩინდეთ ადგილს, გასათვალისწინებელია ერთი მომენტი: „ცისფერყანწელთა“ ორდენის დამოკიდებულება სოციალ-დემოკრატებისადმი დაუფარავად უარყოფითი იყო, ასე რომ, არც ნიკოლო მინიშვილის პოზიციასა ძნელი ასახსნელი. მიუხედავად ამისა, მწერლის ირონია ახალი მთავრობისადმი „მოქალაქის ატროკინებული სიხარულის“ მიმართ გამანადგურებელია.

მოთხრობაში საკმაოდ ძლიერია გაქცეული მთავრობის სტერეოტიპი. „გაქცევა“ პოლიტიკური დისკურსისათვის შეუფერებელი სიტყვაა. პოლიტიკაში არ არსებობს გაქცევა. არსებობს დამარცხება. მენშევიკური მთავრობა დამარცხდა. საქართველოს დატოვების ფასად კი მან სისხლისმღვრელი ომი ააცილა ქართველ ხალხს. მაგრამ „თებერვალში“ ვნებები ჯერ ისევ ძალზე მძაფრია, ჭრილობები – სისხლმდინარე და ალბათ ამიტომ დამარცხებულის მიმართ ჩვენი ტრადიციული თავშეკავებაც დავინყებულება და არც დიდი შოთას მიერ ნაბრძანები, ქართველი კაცის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებაა მხედველობაში მიღებული – „საცა არა სჯობს, გაცლა სჯობს კარგისა მამაცისაგან“. ხოლო ის, თუ რას წარმოადგენდა ის ძალა, რომლისგანაც გაცლა ამჯობინა თავისუფალი საქართველოს მთავრობამ, მოთხრობის ბოლო ნაწილშივეა გაცხადებული – რევოლუციის

სახელით მოვლენილი, ჩამოგლეჯილ-ჩამოძონძილი, გაბოროტებულ მძარცველთა ბრბო, რომელმაც უმოკლეს ისტორიულ ხანაში მსოფლიოს ერთი მეექვსედი დაიპყრო...

და უკვე მერამდენეჯერ, ქართველი მწერალი სვამს კითხვას, რას ეტყვის საქართველოს. ეს შეკითხვა შინაგანი აუცილებლობით გახლდათ ნაკარნახევი მაშინაც, როცა მას ილია ჭავჭავაძე აყენებდა და ასეთივეა იგი „თებერვალშიც“, როცა მას 20-იან წლებში ქართველი მწერალი ნამოჭრის (ინტელიგენციის მთელი თაობის ამ უმთავრეს საფიქრალზე მიუთითებს 1927 წლის „ქართული მწერლობის“ ფურცლებზე გამართული ცხარე კამათი, რომლის დროსაც ბევრი ტკბილ-მწარე სიტყვა ითქვა და რომელშიც ნიკოლო მინიშვილის პოზიცია იყო ძალზე მტკივნეული, ქართული ცნობიერებისათვის ძნელად მისაღები, დამთრგუნველი ტრაგიზმით აღბეჭდილი). პასუხი, უფრო ზუსტად, ხელახალი უპასუხო კითხვაც აქვია: „არ ვიცი, რას ვიტყვი, ვიცი, რომ ესაა სინამდვილე და სიმართლეა ალბათ ეს“. და იქვე მწარე, ეჭვიანი სარკაზმი საკუთარი თავისადმი: „ღალატობ?“ პასუხი, რომელსაც ილიამ იქვე მიაგნო, რადგან არსებითად მისი კითხვა მისივე შინაგანი მზადყოფნის გამოხატულება იყო იმთავითვე, მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ინტელიგენციას არ გააჩნდა. საოცრად გულწრფელია „თებერვალის“ გმირი თავისი მოუმზადებლობის აღიარებაში: „არ ვიცი... ხვალ, ზეგ, შემდეგ. გავიგებ, ვიგრძნობ“. ქართველი ინტელიგენცია, პოლიტიკური აპათიით დაუძღურებული, ფსკერისკენ ეშვება, ძილისაკენ მიილტვის: „რა კარგია დაძირვა, მხოლოდ ძირს, მხოლოდ გაჩერდე სადმე“.

მოქალაქესა და მთავრობას შორის მყარდება ურთიერთობის ახალი, არანორმალური ფორმა: პირველს პათოლოგიური შიშით ეშინია მეორისა და მაინც ცდილობს, თავი დაირწმუნოს მის სიკეთეში. ეს კი იმის აღიარებას ნიშნავს, რომ ქართველი ინტელიგენტის ცნობიერება შორს არ გასცდენია ქართველი გლეხის ამგვარ მომხმარებლურ ფსიქოლოგიას: „საქართველო ხომ არის და წითელი იყოს, თუ გინდ ყვითელი, სულ ერთია“. ქართული ჯარი ჯერ კიდევ იბრძოდა, როცა მოქალაქემ თქვა „მოჟნო“ და ამ სიტყვით ითქვა მწარე და სამარცხვინო სიმართლე მის დამოკიდებულებაზე ბოლშევიკურ საქართველოსთან: „ასე დაღამდა ეს დღე. და ამ დღემ სთქვა: – „მოჟნო“. დრომ განაცხადა თანხმობა,

ისტორია ჩადგა ახალი მთავრობის სამსახურში და ინტელიგენტი ახალ ცხოვრებასთან შეგუების აუცილებლობის წინაშე დადგა.

ნიკოლო მინიშვილი ისევ და ისევ უბრუნდება მთავრობასთან დამოკიდებულების საკითხს. ამ დაჟინებაში, სიცოცხლის ინსტინქტთან ხშირ აპელაციაში, იმ აფორიაქებულ, ეჭვიან ფიქრებში, ბოლშევიკური ხელისუფლებისკენ გადადგმულ თითოეულ ნაბიჯს რომ ახლავს, დაკვირვებული მკითხველი მომხდარისადმი ინტელიგენტის გამძაფრებულ პასუხისმგებლობასაც იგრძნობს და შინაგან ბრალდებასაც საკუთარი თავის მიმართ.

„სიტყვა ტფილისი ითქვა მეშვიდე დღეს“. სწორედ მეშვიდე დღეს (ბიბლიურ შესაქმის ბოლო დღესთან ასოციაცია) მიაგნო სიმონმა იმას, რასაც ეძებდა, რაც უნდა ეთქვა საქართველოსთვის. ღრმა პოეტური გზნებით გამძაფრებულ ჰიმნში თბილისისადმი, საქართველოსადმი გამჟღავნებულია სულის ის უნარი, რასაც სამშობლოს სიყვარულს ვუნოდებთ. ჩვენი ისტორია გააზრებულია კაცობრიობის ისტორიის ნაწილად, მისი ეთნოკულტურული დანიშნულება კი – მსხვერპლშენიღვის ციკლურ რიტუალად, რომლის შემდეგაც დგება განწმენდის, ამაღლების, აღდგენის ნაში.

„ასი წლის წინეთ ეს მიდამოები უკანასკნელად განოციერდა ქართული სისხლით. გათბა ტფილისი და გაათბო ამ სისხლის მადლმა საქართველო. ალბათ, დრო იყო ახალი შემობერვის. ახალი სითბოს დაცლის. ალბათ, საჭირო იყო მოღალეული ჩქერის გაცხოველება.

საჭირო იყო, ალბათ, სისხლი.

ერთი თვის წინათ სისხლი უვლიდა ამ ქალაქს. აწვეთდა მას თავზე, როგორც გახსნილი ქრისტეს მკერდიდან – ცხელი წვეთები. ასეთია საქართველო, ფიქრობდა სიმონი. ესაა ქართული გზა – საქართველო, გამომწურავი საკუთარი ძარღვების”.

აქაც და მთელ ბოლო თავშიც ერის მესიანისტური დანიშნულების რწმენა სჭარბობს პოლიტიკურ თვითშეფასებას და ეს სავსებით ბუნებრივია: აქ შემოქმედის პოეტური ხედვა ფარავს ყველაფერს, მთელ რეალობას. 1921 წლის დამარცხება, მთელი თავისი ტრაგიზმის მიუხედავად, არ აღმოჩნდა მისაღები ქართული ფსიქიკისათვის, მისი მასშტაბური შინაგანი ესთეტიკური და მითოპოეტური სივრცისათვის. ვერ გათამაშდა დამარცხების ის

დიდებული სპექტაკლი, ერის მეხსიერებას დამარცხების სიმნარესთან ერთად ბედისწერის რჩეულის ამაღლებულ შეგრძნებას რომ უტოვებს (სხვათა შორის, სწორედ ამაში შეუშალა ხელი მთავრობის „გაქცევამ“. ნოე ჟორდანიას რეალისტი, დემოკრატი პოლიტიკური მოღვაწე გახლდათ და ერის ფიზიკური განადგურება, თუნდაც გამარჯვების ფასად, არ მიაჩნდა საუკეთესო გამოსავლად. მისი ევროპული ტიპის აზროვნება ისტორიას რაციონალური გადანყვეტილებების ასპარეზად მიიჩნევდა და სკეპტიკურად უყურებდა პოლიტიკური მოვლენების მითო-პოეტური გადაჭრის გზას).

სვეტიცხოველი მარადიულ რიტუალს ასრულებს ცივ ღამეში. ქართველი ინტელიგენტი უბრუნდება თავის გენეტიკურ სივრცეს. ლოცვად დამდგარი მდუმარე ტაძარი (აქ სწორედ მრავლისმეტყველი დუმილია და არა სიჩუმე) ზუსტი ხატია ღმერთთან აღვლენილი თხოვნის გრანდიოზული უსიტყვო რიტუალისა, რომელიც უკვე სამყაროს, „გარე სივრცის“ სულიერ პეიზაჟშია ჩანერილი.

მოთხრობა ოპტიმისტურ ბგერაზე მთავრდება. ეს ბგერა ისევ და ისევ მითო-პოეტური ცნობიერების წიაღიდან იღებს სათავეს, გარკვეულწილად, იგი მომავალი საქართველოსადმი ინტელიგენტის იმედიან დამოკიდებულებასაც ასახავს. 20-იანი წლების დასაწყისისათვის ინტელიგენციას არ გააჩნდა რეალობითა და ისტორიით ნაკარნახევი, ყოველმხრივ გაცნობიერებული და ერთიან სისტემად ჩამოყალიბებული დამოკიდებულება საქართველოს ისტორიის და ქართული ხასიათის, მისი ეთნოგენეტიკური ფუნქციის მიმართ. არ გააჩნდა რაციონალური „ფილოსოფიური ფორმულა“ მომავალში გადასახედად (არჩილ ჯორჯაძე). ამ დამოკიდებულებას იგი უნაცვლებდა მითო-პოეტურ მოდელს, სადაც მშვენივრად ჩანდა განსაკუთრებული, ამაღლებული, მაგრამ არ ჩანდა ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, მანკიერი. რეალობიდან მითოსისკენ ხედვის გადანაცვლებაში ზნეობრივ პასუხისმგებლობასთან ერთად მომავლის მიმართ ის თვითგამნმენდი ეჭვიც იკითხება, რომელიც ყველა დროის შემოქმედს საკუთარი დროის წინაშე მოვალედ აქცევს. ინტელიგენციის საბედისწერო უძღურება, რომელიც ნიკოლო მიწინაშვილს ასე ღრმად აქვს ნაგრძნობი, არსებითად იმდროინდელი საქართველოს რე-

ალობა იყო. საბედისწერო რეალობა დაპყრობილი ქვეყნისა, რომლის პატრონობა ეკისრებოდა მისივე თავისუფლების აღმკვეთ პოლიტიკურ ძალას. მთხრობელისეული რეპლიკების ინტონაციურ მრავალფეროვნებაში ირონიულიდან მწვავე სარკაზმამდე („ამხანაგო, ამხანაგო, რა საჭირო ყოფილა ამხანაგობა, თურმე“), პიროვნულობის თანდათანობით ნაშლის ზუსტ ყოფით და ფსიქოლოგიურ დეტალებში ამ ახალი რეალობის მიმართ მწერლის ემოციური დამოკიდებულებაა გამჟღავნებული. ხშირად იგი მოვლენათა ეთიკური და პოლიტიკური შეფასების ფუნქციასაც ასრულებს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ავტორში თავისუფალი მოქალაქე იცინის.

\* \* \*

ნიკოლო მინიშვილის **პუბლიცისტიკა** მრავალფეროვანია. მწერალი, მრავალმხრივი განათლებისა და ინტერესების პიროვნება, საზოგადოების არა მხოლოდ კულტურული, არამედ სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების დაკვირვებული თვალმადევი იყო. თავის წერილებსა თუ სხვადასხვა საჯარო გამოსვლისას გულწრფელად, პრინციპულად, ობიექტურად აფასებდა ქვეყნის ავკარგს და ცდილობდა საკუთარი წვლილი შეეტანა ქვეყნის ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და ქართველ ერის „სხვა ერთა“ შორის ღირსეულად წარმოჩენის საქმეში.

ნიკოლო მინიშვილის სამწერლო და საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსვლა პოლიტიკურ-სოციალურ და კულტურულ ქარტეხილებს დაემთხვა. საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ასპარეზზე ძალას იკრებდა ბოლშევიკური იდეოლოგია. ამავე დროს, 10-20-იანი წლები გამოირჩეოდა ხელოვნებაში ახალი, ექსპერიმენტული გზების ძიებით. სწორედ ამ დროს მძლავრად შემოიჭრა მოდერნისტული ტალღა, რომლის ერთი ყველაზე ძლიერი შენაკადის, სიმბოლისტური სკოლის მიერ განხორციელებული ახალი იდეალების დამწერგავთა შორის იყო ნიკოლო მინიშვილი. იგი თავის თვალსაზრისებს ხელოვნებისა თუ პოლიტიკის სხვადასხვა საკითხზე 18 წლის ასაკიდან აქტიურად გამოთქვამდა ბეჭდურ მედიაში.

ნიკოლო მინიშვილის პუბლიცისტიკა, როგორც აღვნიშნეთ, მრავალფეროვანია და წარმოაჩენს მწერლის მრავალმხრივ ინტე-

რესებს. უპირველესად, ჩანს, რომ მწერალს ხელოვნების ყველა დარგი აინტერესებდა და შეეძლო ნებისმიერ სფეროზე თავისუფლად მსჯელობა. ასევე, წერილებში საუბრობდა პოლიტიკურსა და სოციალურ-ეკონომიკურ პრობლემებზე, ყოველივე იმაზე, რასაც საქართველოს სახელმწიფოებრიობისთვის ჰქონდა მნიშვნელობა.

საქართველოში, ტრადიციულად, განსაკუთრებით, მეცხრამეტე საუკუნიდან, მწერლობა და პოლიტიკა გადაჯაჭვული იყო და ეს მემკვიდრეობით მიიღო მეოცე საუკუნეც. თუმცა, „ცისფერყანწილებმა“, თავდაპირველად, ერთგვარი გვერდზე განდგომა, „მაღალი და წმინდა პოეზიის“ ერთგულება გადაწყვიტეს, მაგრამ მალე აღმოჩნდა, რომ მწერალს საქართველოში არ შეეძლო „მოქალაქობრივი პათოსის“ გარეშე ცხოვრება. ამას მისგან დრო და ვითარება მოითხოვდა. მართალია, მწერალმა ხალხის წინამძღოლის ფუნქცია დაკარგა, მაგრამ მწერლობა კვლავ დარჩა საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრების ნაწილად, როგორც მთავარი ხელშემწყობი ეროვნული იდეოლოგიის განმტკიცებაში.

იმის თვალნათლივ წარმოსადგენად, თუ როგორ მიმდინარეობდა სალიტერატურო ცხოვრება ამ დროის საქართველოში, ნიკოლო მინიშვილის პუბლიცისტიკა მდიდარ მასალას გვანვდის.

1919 წელს 23 წლის ნიკოლო მინიშვილი წერილს ბეჭდავს თბილისში გამომავალ რუსულენოვან ჟურნალ „ორიონში“ სახელწოდებით „ახალი ქართულ პოეზიაში“. მასში მიმოხილულია ქართული პოეზიის ძირითადი ტენდენციები კონკრეტულ ავტორთა შემოქმედების მოკლე მიმოხილვითა და ზუსტი შეფასებებით. წერილი აღნიშნავს ლიტერატურული ცხოვრების საგრძნობლად გამოცოცხლებას საქართველოს ნანატრი დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ. თუმცა, ქართულ ლიტერატურაში განახლების პროცესი უდრო ადრე, ათიანი წლებიდან დაიწყო. ავტორი გამოყოფს ჟურნალებს: ქუთაისში ვალერიან გაფრინდაშვილისა და სანდრო ცირეკიძის რედაქტორობით გამოცემულ „მეოცნებე ნიამორების“ ორ ნომერს, რომელთა ყდაც ლადო გუდიაშვილის მიერ იყო გაფორმებული; თბილისში გამომავალ ყოველთვიურ ჟურნალ „შვიდ მნათობს“, მალარმეს „ლექსებისა და პროზის“ თარგმანის მდიდრულ გამოცემას. საზოგადოდ, აღტაცებული იმით, რომ საქართველოში პოლიგრაფიული დონე ამაღლდა, დაიხვნა გამოცემის ხარისხი. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ნიკოლო



მინიშვილი „ცისფერყანწელთა“ ორდენის წევრი 1918 წელს გახდა და აქტიურად ბეჭდავდა სიმბოლისტთა მიერ გამოცემულ ყურნალ-გაზეთებში („მეოცნებე ნიამორები“, „პოეზიის დღე“, „ბახტრიონი“, „ბარრიკადი“, „რუბიკონი“).

ნიკოლო მინიშვილმა გაითვალისწინა, რომ მისი ამ წერილის მკითხველი, უპირველესად, რუსულენოვანი მკითხველი იქნებოდა, ამიტომაც ზედმინევით წარმოაჩინა უახლესი ქართული პოეზიის არსებითი ტენდენციები. ყურადღება გაამახვილა კოლაუ ნადირაძის, სანდრო ცირეკიძის, ლელი ჯაფარიძის, რაჟდენ გვეტაძის, შალვა კარმელის, შალვა აფხაიძის, ნიკო ლორთქიფანიძის, სერგო კლდიაშვილის შემოქმედების ცალკეულ ნიუანსზე, გამოკვეთა მათი ინდივიდუალობის განმსაზღვრელი ნიშნები.

1920 წელს გაზ. „ბარრიკადში“ ნიკოლო მინიშვილი აქვეყნებს წერილს სახელწოდებით „ბარრიკადის გადაღმა“. წერილში ხაზგასმით წარმოჩნდება ახალი თაობის ერთგვარი დაპირისპირება ძველთან იმ თვალსაზრისით, რომ ახალ თაობას სურს რადიკალური გარდაქმნები. ეს არის მანიფესტის სტილში დანერგილი ტექსტი, რომელიც პათოსით ეხმიანება პაოლო იაშვილის „პირველთქმას“. მიუხედავად დაპირისპირებისა, წერილში ჩანს ახალი თაობის ერთგულება ქვეყნის მიმართ: „ჩვენ გვიყვარს საქართველო და ქართული პოეზიის იალბუზზე მიჯაჭვულნი – მაინც საქართველოში ვინვით“. წერილი კლასიკურ ესეისტურ სტილშია დანერგილი, გამოირჩევა სათქმელის გამოხატვის ექსპრესიითა და მეტაფორულობით. ავტორის წადილი ერთია: მკითხველს დაანახვოს ახალი თაობის მიზნები და ამოცანები, რომლებიც ქართული პოეზიის ასპარეზის გაფართოებას, როგორც ტიცინან ტაბიძე წერდა, მის „ევროპული რადიუსით გამართვას“ ითვალისწინებდა.

1921 წლის დეკემბრის დასაწყისში ნიკოლო მინიშვილის რედაქტორობით დაიწყო გამოსვლა ლიტერატურულმა გაზეთმა „ფიგარომ“ (რუსულ ენაზე), რომლის პირველ ნომერში რედაქტორი წერდა, თუ რა იყო ამ გამოცემის მიზანი. მას უპირატესად ქართული ხელოვნება უნდა წარმოეჩინა. ჯერ კიდევ არ იყო გაწელებული ის ტკივილი და შოკი, რომელიც ქართველმა ხალხმა 1921 წლის 25 თებერვალს განიცადა, როდესაც რუსეთის ბოლშევიკური მეთერთმეტე არმია თბილისში შემოიჭრა და და-

ეშვა საქართველოს სამწლიანი დამოუკიდებლობის ალამი. წერილში წარმოჩენილია ის დაბნეულობა, რომელიც იმ დროს ქვეყნის ცხოვრებაში გაჩნდა. ამ გაზეთს ხიდის როლი უნდა შეესრულებინა ხელოვნებასა და ახალ მთავრობას შორის (სხვათა შორის, წერილში ნახსენებია ვინმე ტ. ბოგდატევი, რომელიც სერიოზულად მუშაობდა საერთოკავკასიური შრიფტის შედგენაზე, რომელსაც ყველა კავკასიური ენა უნდა ჩაენაცვლებინა). ახალ გაზეთს უნდა გაეერთიანებინა ქართველ თუ სხვა ერის მწერალთა ყველა ძალა. ამ პერიოდში საქართველოში პირველი მსოფლიო ომის შიმშილსა და გაჭირვებას გამოქცეული ბევრი რუსი ხელოვანი ჩამოვიდა: რეჟისორები, მხატვრები, მწერლები. ისინი ხშირად იკრიბებოდნენ სხვადასხვა კაფეში, მაგალითად, „ქიმერიონში“ და მსოფლიო ხელოვნების ბედსა და პერსპექტივებზე საუბრობდნენ.

საგულისხმო და არსებითია შემდეგი: ნიკოლო მინიშვილის აზრით, ხელოვნება უნდა ყოფილიყო „ნეიტრალური ზონა“, რომელშიც მშვიდობიანად ითანამშრომლებდნენ სხვადასხვა პოლიტიკური ორიენტაციის ხელოვანნი. აქ უნდა შემდგარიყო ურთიერთობა მთავრობასთანაც. თუმცა, შემდგომმა მოვლენებმა ცხადყვეს, რომ ეს კეთილშობილური ილუზია იყო და რეალობაში ვერ განხორციელდებოდა.

გაზეთ „ფიგაროში“ დაიბეჭდა ნიკოლო მინიშვილის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი წერილი: „ეროვნული კულტურის პოზიციებზე“, რომელშიც საუბარია, თუ როგორ გამოცოცხლდა ლიტერატურული და შემოქმედებითი თბილისი, გამოვიდა სალიტერატურო ჟურნალ-გაზეთები, აღმანახები, ქართული ხელოვნება გამოვიდა „ლეთარგიის მდგომარეობიდან“, დაძლია „ავადმყოფური კრიზისი“, გადაილახა ის ფსიქოლოგიური დაძაბულობა და გაურკვევლობა, რომელიც 1921 წლის 25 თებერვლის შემდეგ მეფობდა. ნიკოლო მინიშვილის აზრით, ახლა საჭირო იყო ხელოვნების ამ გამოღვიძებული ახალი ენერჯის გამოყენება ქართული კულტურის, ეროვნული სულის ასადორძინებლად. აქ ხაზგასმით იყო წარმოჩენილი, რომ ქართველ ხალხს სრული უფლება ჰქონდა ეროვნული კულტურის დაცვისა და განვითარებისა. მთავარი იყო, ხელოვნებას გაეაზრებინა ახალი პოლიტიკური ვითარების მიერ შემოთავაზებული ახალი ამოცანები. ხელოვნება სხვა გზას უნდა დასდგომოდა, თანვე, რაც ყველაზე

მნიშვნელოვანია, უნდა ჩასწვდომოდა რუსთაველს, ესე იგი, არ უნდა მოსწყვეტოდა ეროვნულ ფესვებს.

1922 წლის 6 თებერვალს გაზ. „ფიგაროში“ დაიბეჭდა ნიკოლო მინიშვილის წერილი „ქართული ლიტერატურა“. მასში სიღრმისეულად არის გააზრებული მომავალი ქართული მწერლობის გზა და ამოცანები. მთელი წერილი სწორედ იმის დადასტურებაა, რომ საქართველო უნდა გადარჩენილიყო და ეს უმნიშვნელოვანესი მისია ერის ხსნისა ახალ ქართულ მწერლობას უნდა ეტვირთა. ქართულ ლიტერატურას ახალი შემოქმედებითი ფორმები უნდა მოეძებნა დროის სულის გამოსახატავად.

მწერლის ყურადღების მიღმა არ რჩება არც სრულიად ახალი ტალღის, „პოეტთა ახალი ჯიშის“ – პროლეტარ პოეტთა შემოქმედება. „ფიგაროში“ დაიბეჭდა ასევე ნიკოლო მინიშვილის წერილი ახალგაზრდა რუს მხატვარ ვერა ლებედევაზე, რომლის გამოფენაც თბილისში გაიმართა.

სამწუხაროდ, გაზეთმა „ფიგარომ“ მხოლოდ ერთ წელიწადს იარსება. მან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მაშინდელ კულტურულ ცხოვრებაში. გაზეთი „ფიგარო“, უპირველესად, ქართველი ერის ინტელექტუალური ნაწილის, ამ შემთხვევაში, მწერლობის, გადარჩენაზე ზრუნავდა და ცდილობდა ის უზარმაზარი შემოქმედებითი ენერჯია, რომელიც ყოველთვის ჰქონდა ქართველ ხალხს, ფუჭად არ დახარჯულიყო და ისევე ეროვნული კულტურის აღორძინებას მოხმარებოდა.

მისი რუსულ ენაზე გამოცემა ერთგვარი პოლიტიკური აქტი იყო. ჯერ ერთი, საქართველოში მრავლად იყო რუსულენოვანი მოსახლეობა, მათ შორის, ხელოვანნი და მეორე, რუსული ენა ასრულებდა სხვადასხვა ერს შორის ურთიერთობის ფუნქციას, და მესამე, მას „დამპყრობი“ (როგორადაც გაიაზრებოდა ქართველთა დიდ ნაწილში რუსეთი) უნდა დაერწმუნებინა, რომ საქართველო კეთილგანწყობილი იყო ყველას და, უპირველესად, რუსეთის მიმართ, რომ ქართველ ხელოვანთა უპირველესი საზრუნავი კულტურულ ასპარეზზე მოღვაწეობა იყო და აქ ქართველ, რუს თუ სხვა ერებს ურთიერთპატივისცემით უნდა ეთანამშრომლათ.

1922 წელს გაზ. „ბარრიკადაში“ დაიბეჭდა ნიკოლო მინიშვილის წერილი „პეტრ ვერხოვენსკი“, რომელიც დოსტოევსკის ცნობილი რომანის „ემშაკების“ მთავარი გმირია. როგორც ცნობილია, ამ

რომანით რუსმა მწერალმა ჯერ კიდევ მეცხრამეტე საუკუნეში იწინასწარმეტყველა წითელი ეშმაკების, იგივე ბოლშევიკების, მოსვლა ხელისუფლებაში და მათ მიერ სახელმწიფოს გაუგონარი სისატიკით მართვა. ისიც უნდა გავისხენოთ, რომ გერმანიაში იძულებით ემიგრირებულმა გრიგოლ რობაქიძემ 1931 წელს დაწერილ რომანში „ჩაკლული სული“ სწორედ დოსტოვესკის ეს რომანი მოიხმო მთავარი სათქმელის გამოსახატავად (მთავარი გმირი თამაზ ენგური სწორედ ამ რომანს კითხულობს და აშიებზე „კონტრევოლუციურ“ მინაწერებს აკეთებს) საბჭოური სატანური რეჟიმის სამხილებლად.

წერილში არ ჩანს რაიმე მინიშნება იმ ადამიანებზე, რომლებიც მწერლის გვერდით მრავლად იყვნენ, მაგრამ თავისთავად ის ფაქტი, რომ მას სწორედ 1921 წელს გაუჩნდა სურვილი დაენერა დოსტოვესკის ამ „ანტირევოლუციურ“ რომანზე, მრავლისმეტყველია: ვერხოვენსკი ხომ, უპირველესად, საშინელი რევოლუციონერია. მით უმეტეს, წერილში არ არის საუბარი ანტი-თეზაზე, ვთქვათ, რომელიმე „კეთილ“ რევოლუციონერზე. ავტორის აზრით, „ვერხოვენსკი მანიაკია თავისი იდეის“. ავტორის აზრით, ის იყო „რევოლუციონერი და პროვოკატორი, გენიალური უვიცი და კაცის მკვლელი, ეშმაკი ფრაკში და ორმოცფეხიანი ობობა“. წერილში ჩართულია დოსტოვესკის რომანის რამდენიმე ეპიზოდი, რათა მკითხველმა თვალნათლივ წარმოიდგინოს ის საფრთხე, თუკი ქვეყნის სამართავად ასეთი ადამიანები მოვიდოდნენ. ვერხოვენსკი „უქადაგებს“ თანამოაზრეებს: „ჩვენ გვჭირდება ერთი ან ორი თაობის გახრწნა, გახრწნა წარმოუდგენელი, უნახავი, ნუმპეიანი დაცემა, როდესაც ადამიანი აზიზლდება, გადაიქცევა ჯალათად, მშიშარა და თავმოყვარე ქიად. და ყველაფერი ეს უნდა დავასველოთ თბილი სისხლით: დიახ, სისხლი და ერთმანეთის ჭამა“.

ვერხოვენსკი ამზადებს საიდუმლო ორგანიზაციებს და რა ხერხი აქვს მათ განსამტკიცებლად? „კავშირი რომ დაურღვეველი იქნეს, უნდა მოამზადო ოთხი კაცისგან წრე და მოაკვლევინო მებუთე იმ მიზეზით, რომ ის ჯაშუშია. ამ დაქვეულები სისხლით და შიშით ისინი შედუღდებიან სამუდამოდ“. ამ წერილში ავტორი იმასაც აღნიშნავს, რომ დოსტოვესკი იცნობდა რევოლუციას და რევოლუციონერებს და მისი ნააზრევი ამიტომაც იყო ასე-

თი დამაჯერებელი. საგულისხმოა, რომ, ავტორის აზრით, დოსტოვესკი ამ რომანით წინასწარმეტყველებს რუსეთის მომავალს, ვერხოვენსკიც მომავალია. „ვერხოვენსკი არის მეთოდი რევოლუციის“. ვერხოვენსკისთვის მთავარი ბრძოლაა და არა შედეგი: „ჩვენ მოვსპობთ ადამიანის სურვილს. გავაჩნთ ლოთობას, ჭორს, ჯაშუშობას, ცეცხლს“. „ვერხოვენსკი ჯოჯოხეთის ხრჩოლია ქვეყანაზე, უპირო სახე, ხელმოუყიდებელი და მიუწვდომელი“. საგულისხმოა, რომ შემდეგ, გრიგოლ რობაქიძემაც, როცა სტალინი ვერხოვენსკის შეადარა, უპირველესად, სწორედ მის ამ თვისებებს გაუსვა ხაზი. ვერხოვენსკის მტკიცებით, უნდა გაიხრწნას სახელმწიფო, ზნეობა, ოჯახი, მაშინ „შეინძრევა და ატირდება დედამიწა“. „როდესაც კითხულობთ ამ სტრიქონებს, შიში გიპყრობთ“, – წერს ნიკოლო მინიშვილი.

სამწუხაროა, რომ ნიკოლო მინიშვილს არ დარჩა ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე ბევრი წერილი, არადა, ეს და სხვა რამდენიმე, მათ შორის, „ჰონორე დე ბალზაკი“ (წინასიტყვაობა ბალზაკის წიგნისა „შაგრენის ტყავი“, თარგმანი გერონტი ქიქოძისა, 1931 წ.); წინასიტყვაობა წიგნისა „საქართველოს პოეტები“ (რუსულ ენაზე); „ვლადიმერ მაიაკოვსკი“ (წინასიტყვაობა წიგნისა „მაიაკოვსკი საქართველოში“ (რუსულ ენაზე), შესანიშნავი გამოსვლები სიმონ ჩიქოვანის „პოეზიისა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას „მთავრის მოტაცების“ განხილვისას – მეტყველებენ მის არაჩვეულებრივ ლიტერატურულ გემოვნებასა და ანალიტიკური აზროვნების უნარზე.

ნიკოლო მინიშვილის მრავალმხრივი ინტერესების დასტურია წერილი „ლეონიდ ანდრეევი და თეატრი მომავლისა“ (1914), რომელიც თეატრის პრობლემებს ეხება. აქ საუბარია იმის შესახებ, თუ როგორ წარმოუდგენია ავტორს ახალი თეატრი.

ლეონიდ ანდრეევის კვალდაკვალ, ნიკოლო მინიშვილი მიიჩნევს, რომ ეს უნდა ყოფილიყო თეატრი „პანფსიქე“, თეატრში უნდა დადგმულიყო ფსიქოლოგიური პიესები, რომლებშიც მთავარი ადგილი დაეთმოზოდა აზრს, ინტელექტუალურ განცდას, გარეგნულ მოძრაობას უნდა ჩანაცვლებოდა შინაგანი. მთავარი უნდა ყოფილიყო: „აზრის მტანჯველი ბრძოლა – ძიება“. უნდა ითქვას, რომ ქართულმა თეატრმა მოგვიანებით მართლაც აირ-

ჩია ეს გზა და ქართულ სცენაზე დიდი ადგილი დაეთმო ფსიქოლოგიურ დრამას.

1922 წელს ნიკოლო მინიშვილი სტამბოლშია, საიდანაც „ცისფერყანწელებს“ წერს დღეს ყველასათვის კარგად ცნობილ წერილს „ფიქრები საქართველოზე“. ეს წერილი 1926 წელს დაიბეჭდა და ჟურნ. „ქართულ მწერლობაში“ და დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. წერილში საუბარია იმაზე, რომ ნიკოლო მინიშვილს, ახლოს გაეცნო რა უცხოეთის ლიტერატურას, გაუჩნდა კითხვა: რამდენად ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა ქართული პოეზია მსოფლიო პოეზიას? პასუხი საიმედოა: „არ ჩამოვრჩენილვართ, მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი ხუთი წელი დახურულ ყუთში ვსხედვართ“. ამ წერილში მნიშვნელოვანი კითხვებია წამოჭრილი, მათ შორის, ასეთი: „პოეტი სამშობლოსთვის თუ სამშობლო პოეტისთვის?“ ავტორის აზრით, სამშობლო უნდა იყოს პოეტისთვის, ესე იგი, სამშობლოს უნდა ჰქონდეს პოეტის წარმოშობის ენერგია. სამწუხაროდ, თანადროული პროზისა და პოეზიის შემხედვარეს პესიმიზმი ეუფლება. მისი აზრით, საქართველო ევროპაში მხოლოდ ეროვნული კულტურით შეძლებს გასვლას, მაგრამ „საქართველოს მე ვერ ვხედავ, ვერ ვნახულობ და მეშინია, ნუთუ საქართველო მხოლოდ ეთნოგრაფიული მოვლენაა, თანდათან გადაგვარებაში გადასული?“ უფრო მეტიც, „როცა გადავხედავ საქართველოს ისტორიას – იქ მე ღვთის ხელს ვერ ვნახულობ“, „ხერხემალს ქართული იდეისა მე ვერ ვპოულობ“. „მეექვება თვით რუსთაველიც“, „საქართველო პასიური მოვლენაა. მისი ენერგია გამოწვეული იყო სხვა, მის გარეშე მყოფ მოვლენისგან (ენერგია ჭიის, როცა მას ფეხს აჭირებენ)“, „მშრალია და ფუყე საქართველო, აქედანაა მისი „უშვილოსნობა“ თუ ბერნობა.“ რამ გამოიწვია ამგვარი პესიმიზმი? ამ კითხვაზე პასუხები მოჩანს გრიგოლ რობაქიძის, მიხეილ ჯავახიშვილისა და სხვა ცნობილ მწერალთა თუ მოღვაწეთა გამოხმაურებებში. ისიც აღსანიშნავია, რომ როდესაც ეს წერილი 70 წლის შემდეგ, 1993 წელს, თეიმურაზ მალაფერიძის ინიციატივით „არილში“ დაიბეჭდა, კვლავაც მკითხველთა დიდი ვნებათაღელვა გამოიწვია. ეს მასალები ერთად შეკრიბა და ცალკე წიგნად, სახელწოდებით „ფიქრები საქართველოზე“ – გამოსცა გამომცემლობა „ინტელექტმა“ 2006 წელს.

1922 წელი მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა პოეტისთვის. ამ წელს გამოიცა მისი პირველი წიგნი „წმინდანინი“. ამავე წელს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნიკოლო მინიშვილი საზღვარგარეთ გაემგზავრა (მგზავრობის პერიპეტეიები კარგად აქვს აღწერილი წიგნში „ქართული ქრონიკა რევოლუციის დროიდან“, 2006 წ.). სტამბულში დაიბეჭდა მისი მეორე წიგნი „შავი ვარსკვლავი“. 1922-25 წლებში ნიკოლო მინიშვილი საზღვარგარეთ ცხოვრობდა და აქტიურ ლიტერატურულ საქმიანობას ეწეოდა, საქართველოშიც აგზავნიდა წერილებს.

როგორც ცნობილია, ნიკოლო მინიშვილმა პარიზში 1924 წელს დააარსა „ქართველ ხელოვანთა კავშირი“ რომელშიც შედიოდნენ იმ დროს იქ მოღვაწე ცნობილი ხელოვანნი, მათ შორის: დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახვლედიანი, ქეთევან მაღალაშვილი და სხვანი.

1924 წლის 11 მარტს გაზ. „კომუნისტში“ დაიბეჭდა ნიკოლო მინიშვილის განცხადება, რომელშიც წარმოჩენილი იყო ამ კავშირის ამოცანები. ეს იყო მხოლოდ და მხოლოდ კულტურული მიზნები, რათა ევროპაში მყოფი ქართველი ხელოვანნი გაეერთიანებინა სამშობლოსა და ხალხის სამსახურისთვის. განცხადებაში აღნიშნულია საგულისხმო ფაქტი, რომ 1921 წელს, საქართველოს გასაბჭოებისას, არც ერთ ქართველ ხელოვანს არ მიუტოვებია ქვეყანა: „კულტურული საქართველო დარჩა თავის პოსტზე და საბჭოთა ხელისუფლებასთან ერთად გადაიტანა ახალი სახელმწიფოებრივი აღმშენებლობის მთელი სიმძიმე“.

ნიკოლო მინიშვილმა კარგად იცოდა, რომ ხელოვანთა დამოკიდებულება საბჭოთა ხელისუფლების მიმართ არაერთგვაროვანი და ხშირად საპროტესტოც იყო, ამიტომაც ცდილობდა ყველა ძალის გაერთიანებას და „კულტურული ფრონტის“ შექმნას. ეს იყო, მართლაც, ბრძოლა ეროვნული კულტურის გადარჩენად. ამიტომაც წამოაყენა ასეთი ლოზუნგი: „ეროვნული კულტურის პოზიციებზე“.

საქართველოში კი ამ დროს მზადდება აჯანყება... ჯერ მარტია, სისხლიან აგვისტომდე რამდენიმე თველაა დარჩენილი. ნიკოლო მინიშვილმა იცის, რომ ამბოხების მეთაურთა მნიშვნელოვანი იმედი ევროპის მხარდაჭერაა, ამიტომაც განცხადებაში ხაზგასმით ამბობს: „ზოგიერთი პირის იმედი ევროპაზე და ყოფილ

მთავრობაზე ყოველგვარ საფუძველსაა მოკლებული. ამ ილუზიას თავი უნდა დავანებოთ“ (ცნობილია, რომ საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ შეიარაღებული გამოსვლის მოწინააღმდეგეთა შორის იყვნენ გრიგოლ რობაქიძე და მიხეილ ჯავახიშვილი).

1924 წელს პარიზში გამოშვებულ გაზ. „ახალ საქართველოში“ (რედ. გრიგოლ ვეშაპელი) დაიბეჭდა ნიკოლო მინიშვილის წერილი „ახალი საქართველო“, რომელშიც თვალთა მიდევნებული ქართული საზოგადოებრივი აზრის განვითარების ისტორიისთვის. ამ წერილში წარმოდგენილი მასალა და მოსაზრებები, ვფიქრობთ, შეასნიშნავი წყაროა უახლესი ქართული ისტორიის მკვლევართათვის.

1925 წელს ნიკოლო მინიშვილი საქართველოში დაბრუნდა და 1926-28 წლებში რედაქტორობდა ჟურნალ „ქართულ მწერლობას“, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მწერალთა გაერთიანების საქმეში. სწორედ აქ დაიბეჭდა წერილი „მწერლობა და საზოგადოებრიობა“.

ამ წერილში მწერალი სვამს და აანალიზებს მისთვის მტკივნეულ მეტად მნიშვნელოვან საკითხებს, ესენია: 1. ხელოვანის თავისუფლება; 2. ხელოვანისა და ხელისუფლების ურთიერთობა.

რატომ გახდა მწერლისთვის ეს საკითხი კვლავ აქტუალური? იგი ხედავდა, რომ ხელისუფლება ცდილობდა, მწერლობა თავისი იდეოლოგიის სამსახურში ჩაეყენებინა, ამიტომაც ამ ქვეყნის მმართველებს შეახსენებდა, რომ უპირატესობა ნიჭს უნდა მისცემოდა და არა „ორგანიზაციულად შეკავშირებულ უნიჭობას“, რადაც ის პროლეტარულ მწერლობას მიიჩნევდა.

ნიკოლო მინიშვილის აზრით, მწერალთა შორის უნდა ყოფილიყო შეჯიბრი. გაერთიანება მხოლოდ ერთფეროვნებას გამოიწვევდა. დაახლოება მხოლოდ საერთო ასპარეზს უნდა გამოეწვია და ეს ასპარეზი იყო – სამშობლო და კაცობრიობა. მისი აზრით, საზოგადოებას, ძალაუფლებას, ეპოქას – ანგარიში უნდა გაენია ნიჭიერი ხელოვანისთვის, შეექმნა მისთვის თავისუფალი განვითარების პირობები. მეორე მხრივ, შემოქმედეს არ ჰქონდა ზნეობრივი უფლება, არ გაეთვალისწინებინა საზოგადოების მოთხოვნები, თუმცა ამას მისი შემოქმედებითი ძალებისთვის შეიძლება ზიანი მიეყენებინა. მწერალს მოყვანილი აქვს ილიას



მაგალითი: „დიდი პოეტური ნიჭი ილია ჭავჭავაძისა საზოგადოებრივმა ბრძოლამ გაანახევრა“.

დღესაც აქტუალურია ნიკოლოზ მინიშვილის თვალსაზრისი, რომ: „დანაშაულია მწერალმა ზურგი შეაქციოს ქვეყნის ტკივილებს.... მწერლობას არ შეუძლია იყოს ნეიტრალური, ინერტული ეპოქისა და ხალხის წინაშე, მას არ შეუძლია, უსტეგინოს მარტო „ტკბილ ხმაზე“, როცა საუკუნე ბლავის ბრძოლის საყვირებით“. რა თქმა უნდა, ეს იყო ილიას, აკაკის, ვაჟას გზის გაგრძელება.

ქართული კულტურის პრობლემებზე მსჯელობს მწერალი ნერილში „ქართული კულტურის ახალი გზები“ („ქართული მწერლობა“, 1926). აქ კვლავ აქტუალურადაა მიჩნეული საკითხი ქართული კულტურის გეზის თაობაზე – დასავლეთი თუ აღმოსავლეთი? ცოტა ადრე, როგორც ცნობილია, ამ საკითხზე გაიმართა დისკუსია: „ევროპა თუ აზია“. ორივე თვალსაზრისს ჰყავდა მომხრენი, აზიისკენ „დაბრუნებას“ არჩევდნენ ვახტანგ კოტეტიშვილი, ვალერიან გუნია და სხვანი, ხოლო ევროპისკენ – ვალერიან გაფრინდაშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, ტიცვიან ტაბიძე და სხვანი, თუმცა ამ დისკუსიაში გამოიკვეთა მთავარი – ევროპული და აღმოსავლური კულტურის სინთეზი. ჯერ კიდევ 1917 წელს წერდა გრიგოლ რობაქიძე: „ქართული ნადიმით ვიხდით აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქორწილს, – და ნადიმი იგი მთავარი ჰანგია ჩვენი ნაბეჭდი სიტყვისა“ („ქართველ მწერლებს“). „საქართველო საიდუმლო უღელტეხილია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის: ჩვენ ვინვით აღმოსავლეთის ფიქრმორეული შუადლით, როცა მზის ღელეთა მარმაში პანი იბადება მძიმედ მთვლემარე; ჩვენ ვერთვით დასავლეთის საშიშარ სიცხადეს, საცა თვალთა ფანტასმაგორიებში „ძეობა“ იკვეთება ძლევამოსილი. ჩვენ გვაფიქრებს ეგვიპტის სფინქსი და გვაცვიფრებს პარიზის ქიმერა“ („ქართველ მწერლებს“), „ჩვენ გვნამს... შედუღება დასავლეთის და აღმოსავლეთის კულტურისა“ (შალვა აფხაიძე „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“, 1919).

ნიკოლო მინიშვილი ანალიზებს ქართულ-ევროპულ ურთიერთობებს და დაასკვნის, რომ ევროპაში ხსნის ძიება იყო „პოლიტიკური რომანტიზმი“, რასაც შედეგი არ მოჰყვა. სამწუხაროდ: „დღეს ევროპაში საქართველო არავის აინტერესებს, როგორც საგანი რომანტიკული მზრუნველობისა და მეგობრობისა“. საერ-

თოდაც, საქართველოს უნდა დაევიწყებინა „ბატონის მაძიებელი ყმის ფსიქოლოგია“ და „გამოეჭედა ახალი, ნამდვილი ეროვნული სახე“.

1927 წელს დაიბეჭდა ნიკოლო მინიშვილის წერილების კრებული „საზოგადოებრივი საკითხები“, რომელშიც გამოქვეყნდა 1924 წელს პარიზში დაწერილი სტატია „ობოლი ოცნება“. ამ წერილშიც საქართველოს ევროპული ორიენტაციის საკითხია დასმული. „ობოლ ოცნებად“ მწერალს სწორედ ევროპაზე დაიმედება მიაჩნია. წერილში სიღრმისეულად არის გაანალიზებული ევროპული კულტურისა და პოლიტიკის არსებითი ტენდენციები. „ყველაფერი ნებადართულია“, – დოსტოვესკის სმერდიაკოვის ეს ძველი ფორმულა დღეს გადაიქცა ბურჟუაზიული ევროპის სახარებად“. „საქართველოში თურმე კიდევ მოიპოვება ისეთები, რომელთაც სწამს, რომ ინგლისი, ან საფრანგეთი, ან რომელიმე დიდი სახელმწიფო თავს გადადებს საქართველოში „დემოკრატიის“ აღდგენისთვის და იარაღით ხელში გამოასწორებს საბჭოთა ხელისუფლების ისტორიულ უსამართლობას“. „საჩივრები“ ევროპისკენ არის დამღუპველი ქართველი ხალხისთვის“.

მწერლის აზრით, მთავარი „ეროვნული ინტერესებია“, რომელიც არაფერს არ უნდა შეეწიროს, არც ევროპისკენ „პოლიტიკურ სავალ გზებს“: „დროა ამ ძველი პერანგის გამოცვლისა. საჭიროა გავყვეთ სხვა გზებს“.

1927 წელს დაწერილ წერილში „ფიქრები ქართულ მწერლობაზე“ უკვე შენელებულია ნიკოლო მინიშვილის იმედიანი პათოსი. აქ უკვე საუბარია იმ წინააღმდეგობებზე, რომლებსაც ქართული მწერლობა წააწყდა.

კითხვაზე: როგორია ქართული მწერლობის პერსპექტივები, ავტორს „მელანქოლიური ფიქრები“ უჩნდება. ნიკოლო მინიშვილი აანალიზებს ამის მიზეზებს და დაასკვნის, რომ ქართული მწერლობის მთავარი ხაზი იყო ლიბერალურ ღირებულებათა აღიარებისა და გამარჯვებისთვის ბრძოლა, მაგრამ როცა ეს აღსრულდა, რევოლუციამ გაიმარჯვა, ქართული მწერლობა „ამ გამარჯვების შეგრძნების გარეშე დარჩა“. სამწუხაროდ, „ქართული მწერლობა... წინააღმდეგობაში ჩავარდა რევოლუციასთან“ და „სევდა“ დაეუფლა. მწერლის აზრით, რევოლუციის ხანაში

წარმოშობილ ახალ მწერლობას, რომელიც „მხოლოდ პოტენცი-  
აში“ იყო, უნდა შეენახა და მოევლო ძველი ლიტერატურისთვის.

არსებობს თუ არა კრიტიკა საქართველოში? ასეთი კითხვით  
ინყებს ნიკოლო მინიშვილი წერილს „დოკუმენტური პროზა“  
(„ქართული მწერლობა“, 1928). პასუხი უარყოფითია. ნიკოლო  
მინიშვილის აზრით, კრიტიკას უნდა ეპასუხა ისეთ მნიშვნელოვან  
კითხვებზე, როგორებიც იყო: როგორი უნდა იყოს თანამედროვე  
პროზა და რა გზით ნავიდეს? რის შესახებ უნდა წეროს მწერალმა?  
ასახოს თუ არა დღევანდელი ეპოქა? წერილში ამ კითხვებზე  
ანალიტიკური პასუხებია გაცემული. მწერლის დაკვირვებით,  
რეალობაში ფეხს იკიდებდა იმგვარი ფსევდოკრიტიკა, რომელიც  
„სამხედრო კომუნიზმის თვალთა და განწყობილებით“ უყურებდა  
მწერალს, რაც ყოვლად მიუღებელი იყო. ამის თქმას ერთგვარი  
სითამამე სჭირდებოდა, რაც არასდროს აკლდა ნიკოლო მინიშ-  
ვილს. მისივე აზრით, მწერლობამ დაკარგა ძველი ფუნქცია: ის  
აღარ იყო, „ერის წინამძღოლი და ქურუმი“. ახლა მწერალს სი-  
ნამდვილის ზუსტი, დოკუმენტური აღწერილობა ევალდებოდა,  
ამიტომაც დაასკვნა, რომ პროზის მთავარი ჟანრი გახდებოდა  
„დოკუმენტური პროზა“. თვითონ უკვე შეექმნა ამ ჟანრის რამდე-  
ნიმე ნიმუში: „თებერვალი“, „ეპოპეია“, ნაწილობრივ, „გარდაც-  
ვალება“, ლირიკულ-დოკუმენტური პოემა „შავი ვარსკვლავი“. ამ  
თვალსაზრისით, ის მსოფლიო ლიტერატურას მიმოიხილავს და  
ამ ტენდენციის დამადასტურებელი მაგალითები მოჰყავს.

1931 წელს დაბეჭდილ წერილში „საბჭოთა მწერლობის ახა-  
ლი ამოცანები“ (გაზ. ლიტერატურული გაზეთი“, 1931) ნიკოლო  
მინიშვილის ხმას უფრო მეტი კრიტიკული პათოსი შეერია. აქ უკ-  
ვე აშკარად ამბობს იგი, რომ „მწერლობას გაუძნელდა შემოქმე-  
დებითი შედეგება თანამედროვე რევოლუციურ სინამდვილეს-  
თან“, რომ ბევრისთვის უცხო და ბუნდოვანია „მწერალთა ბრი-  
გადები თუ დამკვრელობის ლოზუნგები“. მისთვის მიუღებელია,  
რომ „ლიტერატურა მოექცა უტილიტარულ მოვლენათა რიცხვში“. ის  
ერთგვარად ამართლებს და იღებს იმას, რომ ძველი, კლასიკურ-  
რი ტიპის, „მაღალი კვალიფიკაციის“ ინტელიგენტს ახალი, „ნაკ-  
ლებ კვალიფიციური“, მაგრამ „სოციალისტური მშენებლობის-  
თვის საიმედო“ ახალი ინტელიგენტი ცვლის, მაგრამ ის კატე-

გორიულად არ იზიარებს პოზიციას, რომ მწერლობის ხარისხის გაზომვა შეიძლება მხოლოდ იდეოლოგიური თვალსაზრისით.

1932 წლის 22 აპრილს საკავშირო კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა გამოსცა ცნობილი დადგენილება „სალიტერატურო ორგანიზაციათა გარდაქმნის შესახებ“. ამ დადგენილებამ ქართველ მწერალთა ცხოვრებაშიც დიდი ცვლილებები გამოიწვია. გაუქმდა ცალკეული სამწერლო გაერთიანება, მათ შორის, პროლეტმწერალთა ჯგუფიც. ამიერიდან ყველა საბჭოთა მწერლად იწოდებოდა. უფრო გამკაცრდა ხელისუფლების დამოკიდებულება „ურჩ“ ხელოვანთა მიმართ. იმ მწერლებს, რომელნიც ცდილობდნენ კომუნიზმის „რელსებზე“ გადმოსვლას, თანამგზავრები შეარქვეს და მათ მიმართ შედარებით ლოიალურად იყვნენ განწყობილი.

1932 წელს „სალიტერატურო გაზეთში“ ნიკოლო მინიშვილი ბეჭდავს ვრცელ წერილს „ახალი ეტაპისთვის ქართულ მწერლობაში“, რომელშიც მეტად მნიშვნელოვანი საკითხებია წამოჭრილი და გააანალიზებული. მთავარი პრობლემა იყო ძველი და ახალი მწერლობის ურთიერთობა. მწერალი ჩამოთვლის იმ მიზეზებს, რომლებიც ხელს უშლიდნენ მათ დაახლოებას. უპირველესად, პროლეტარი მწერლები ამწვავებდნენ ლიტერატურულ ატმოსფეროს. ისინი „დეკრეტებისა და სასამართლოს კოდექსის სტილით „ასამართლებდნენ“ არაპროლეტარ მწერლებს. „გავულგარულდა“ შემოქმედებითი შრომის შეფასება, „იმპრესიონისტულმა და დოგმატურმა კრიტიკამ“ დამახინჯებული ფორმები მიიღო. ფართო ასპარეზი მიეცა დაბალხარისხოვან ლიტერატურას. მწერალს ყველაზე ძალიან ის აწუხებდა, რომ ხდებოდა ეროვნული კულტურის, კერძოდ, ლიტერატურის პრობლემათა იგნორირება.

ნიკოლო მინიშვილი სხვა წერილებშიც და გამოსვლებშიც გაბედულად ამხელდა პროლეტარულ მწერლობას, მაგალითად, 1932 წელს მწერალთა ყრილობის პლენუმზე გამოსვლისას აღნიშნა, რომ პროლეტარ მწერალთა ნაწერები ხშირად სხვა მხატვრული ლიტერატურის შეზღუდვისა და „დაჩაგვრის“ ხარჯზე იბეჭდებოდა, რომ ნაკლები ყურადღება ექცეოდა კლასიკოსთა გამოცემას და მის ნაცვლად საეჭვო ღირებულების წიგნები იბეჭდებოდა („მხატვრული ლიტერატურის გამოცემის მდგომარეობა

და მწერლების საყოფაცხოვრებო და უფლებრივი საკითხები“, სტენოგრაფიული ჩანაწერი, 1932).

1932-1937 წლებში ნიკოლო მიწიშვილის გაბედული კრიტიკული პათოსი არ შენელებულა. ამ თვალსაზრისით, გამოირჩევა წერილი „საკავშირო ყრილობა და ნაციონალური მწერლობის საკითხები“ (გაზ. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1933). აქ მწერალი საუბრობს იმის შესახებ, რომ ნაციონალურ ლიტერატურას მეტი ყურადღება სჭირდება, რადგან „საბჭოთა მწერლობაში საქმე გვაქვს რუსული ნიმუშების თარგად გადაქცევის ცალკეულ შემთხვევასთან“. მწერალმა ეჭვქვეშ დააყენა საბჭოთა მწერლობის მთავარი ლოზუნგი: ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ლიტერატურა. მისი აზრით, რადგან შინაარსი რეალურად „რუსული ნიმუშების მიხედვით იზომება“, „ფორმაც ხშირად ვერ პოულობს სათანადო გამოსახულებას“.

ასეთივე კრიტიკულია მისი გამოსვლა მწერალთა კავშირის დისპუტზე („პოეზიის ფრონტი საართველოში“, 1934, სტენოგრაფიული ანგარიში).

„ბევრ მწერალს გაანადგურებს ეს ხანა“ – ასეთი საბედისწერო წინასწარმეტყველებაა მის წერილში „ოცდაათიანი წლების მწერლობა“ (გაზ. „სიტყვა და საქმე“, 1934). აქ საუბარია იმაზე, რომ ძალიან ძნელია იქცე „საბჭოთა მწერლად“ ან „დადგე საბჭოთა პლატფორმაზე“, თუმცა ეს გარდაუვალია. მწერლობას სხვა გზა არა აქვს. ნიკოლო მიწიშვილი არც იმის თქმას ერიდება, რომ „ბევრ მწერალს უფრო აინტერესებს მწერალთა კავშირის ორგადადგენილებანი ან სხვა ხასიათის ზემდგომთა „მითითებანი“, ვიდრე ნამდვილი შემოქმედება.

1937 წლის 7 და 27 მაისს ნიკოლო მიწიშვილი სიტყვით გამოვიდა საქართველოს მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმზე. ეს იყო მისი უკანასკნელი გამოსვლები. ეს ორივე სიტყვა ძალიან მწვავე და თამამია. შეიძლება მწერალი გრძნობდა, რომ მას უკან დასახევი გზა არ ჰქონდა და უშეღავათოდ ამხელდა, რომ „მწერლობა ერთგვარი მორალური ტერორის ატმოსფეროში მოექცა“, რაც მწერლობასა და ხელისუფლებას შორის გაუცხოებას იწვევდა: „ჩვენს ლიტერატურულ სინამდვილეში ახლა ტრიალებს „დუბინა“. ეს „დუბინა“ თქვენ უნდა ჩამოართვათ მათ, ვინც მას ასე

უპასუხისმგებლოდ ატრიალებს პარტიისა და ხელისუფლების სახელით. ეს უნდა ჰქნათ, რაც შეიძლება მალე, რომ საქართველოში მწერლობამ იხიროს“.

ამ გამოსვლისას მწერალმა მოიხმო ციტატა 1934 წელს დაწერილი წერილიდან: „ნურავინ იფიქრებს, რომ ჩვენ, მწერლები, კასტრირებული ცხვრები ვართ და ჩვენს თავმჯდომარეს უფლება აქვს ამ ფარიდან თავისი სურვილისამებრ ის დაკლას, ვინც როდის მოუნდება.... მე ცოცხალი მწერალი ვარ და ჯერ სიკვდილს არ ვაპირებ. მე ლიტერატურაში არც კოოპერატივიდან მოვსულვარ და არც ორმოცდაათი წლის ასაკში. მე ამ ლიტერატურაში ჩავდე ჩემი სული და ნერვები თითქმის 20 წლის განმავლობაში და ეს ლიტერატურა ჩემი ცხოვრებაა...“.

ნიკოლო მინიშვილი ყველას შეახსენებდა ვალს მომავლის წინაშე. მას სჯეროდა: სამართალი არსებობს და „მკვდარი საზოგადო მოღვაწე არანაკლებ პასუხისმგებელია, ვიდრე – ცოცხალი“. მწერალი საშინელ ბოროტებად მიიჩნევდა ურთიერთდობის დაკარგვას. ის არ ერიდებოდა კონკრეტულ დამნაშავეთა დასახელებასაც.

ნიკოლო მინიშვილი მოითხოვდა, რომ მწერალთა ჟურნალ-გაზეთები ყოფილიყო თავისუფალი. მას შეუძლებლად მიაჩნდა, არ დაბეჭდილიყო ისეთ რამ, რასაც კავშირის თავმჯდომარე ან მდივანი არ დაეთახებოდა“ („საქართველოს მწერალთა კავშირის საქმიანობის შესახებ“, სტენოგრაფიული ანგარიში, 1937).

27 მაისს ნიკოლო მინიშვილი საუბრობს თავის შეცდომებზე, მაგრამ რაც მთავარია, აღიარებს: „როგორც შემეძლო, ვიბრძოდი ჩემი ქვეყნის კულტურული აღორძინებისთვის... მე ვმუშაობდი სინდისის კარნახით“.

1937 წლის 2 ივნისს ნიკოლო მინიშვილი დააპატიმრეს და 13 ივლისს დახვრიტეს.

## **დამონებიანი:**

**აფხაიძე 2010:** აფხაიძე შ. ნიგში: ნიკოლო მინიშვილი. *ლექსების კრებული „ჭაჯი მურატის მოჭრილი თავი“*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2010.

**ბოდლერი 1992:** ბოდლერი შ. *ბოროტების ყვავილები*. თბილისი: 1992.

**გაფრინდაშვილი 2018:** გაფრინდაშვილი ვ. წიგნში „*ცისფერყანწელები*“. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2018.

**მინიშვილი 2006:** მინიშვილი ნ. *თებერვალი*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2006.

**მინიშვილი 2007:** მინიშვილი ნ. *სამარადისო ზღაპარი (მინიატურები)*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2007.

**მინიშვილი 2010:** მინიშვილი ნ. *ლექსების კრებული „ჰაჯი მურატის მოჭრილი თავი“*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2010.

**მინიშვილი 2011:** მინიშვილი ნ. *პუბლიცისტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2011.

**ჩიტიშვილი 2006:** ჩიტიშვილი მ. „სამშობლოს ჯვარზე პოეზიით დაღურსმული“. ნგ-ში: *წმინდანია*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2006.

**ცირეკიძე 2018:** ცირეკიძე ს. „პარალელები“. ნგ-ში: „*ცისფერყანწელები*“. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2018.

## ქართული მოდერნისტული პრესა (1916-1927)



ოფიციალურად ქართული მოდერნისტული პრესის ისტორია 1916 წელს იწყება, ანუ სწორედ მაშინ, როდესაც მოგვიანებით სიმბოლისტებად ნოდებულმა ახალგაზრდა ლიტერატორთა ერთმა ჯგუფმა ქუთაისში ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“ გამოსცა. თუმცა ამ უაღრესად მნიშვნელო-

ვან კულტურულ მოვლენას წინ უძღოდა ერთგვარი მოსამზადებელი პერიოდი, რომელსაც პროტომოდერნიზმის ხანასაც უწოდებენ (კენჭოშვილი 2016: 28). „პროტომოდერნიზმი რეალიზმის ჩარჩოების გარღვევის მცდელობაა... მასში, რომანტიზმის მსგავსად, ფორმის საკითხი ჯერ კიდევ მეორადია და მთავარი ყურადღება შინაარსობრივ მხარეს ეთმობა“ (კენჭოშვილი 2016: 28). სხვა სიტყვებით, ამ ტერმინით მონიშნულია ქართული მწერლობის მხატვრული ერთიანობის რღვევის დასაწყისი, როდესაც საყოველთაოდ აღიარებული რეალიზმის გვერდით ჩნდება მისთვის სრულიად უცხო სახელოვნებო ესთეტიკისა და პრაქტიკის პირველი საგულისხმო ნიშნები. მათ ერთ-ერთ პირველალმომჩენად ტრადიციულად მიჩნეულია გამორჩეული კრიტიკული ალლოთი დაჯილდოებული კიტა აბაშიძე, რომელიც ჯერ კიდევ 1896 წელს თავის სალიტერატურო მიმოხილვაში „ილია ჭავჭავაძის ჯგუფის რეალისტების“ პარალელურად ახალი „ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მიმართულების“ არსებობაზე ალაპარაკდა: „ოთხმოციან წლებში ევროპაში დაიწყო რეაქცია ნატურალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენშიაც ლიტერატურამ



ფერი იცვალა... ამ მხრით (იგი) ევროპულს მისდევს, რამდენადაც შესაძლოა“ (აბაშიძე, სალიტერატურო მიმოხილვა 1896 წლისა...).

თუკი გავიზიარებთ იმ მოსაზრებას, რომ ევროპული ლიტერატურული მოდერნიზმის პროცესში ქართული მწერლობის ჩართვა უკავშირდება შ. არაგვისპირელის შინაგანი მონოლოგით განწყობილ ფსიქოლოგიურ ნოველებს (ბრეგაძე 2013: 6), უნდა დავასახელოთ ა. წერეთლის მიმოხილვაც სიმბოლური სათაურით „განთიადი“, რომელშიც მოსალოდნელი განახლების კონტექსტში პირველადაა გამოყენებული სწორედ შ. არაგვისპირელის სახელი: „ნამდვილი განთიადი ხელოვნებისა მხოლოდ ამ უკანასკნელ ხანებში დგება. ახალგაზრდა მწერლები თავისი პატარ-პატარა ფსიქოლოგიური ეტიუდებით, რომელთა რიცხვში პირველი ადგილი უჭირავს შიო დედაბრიშვილს...“ (წერეთელი 1897). უთუოდ საყურადღებოა 1897 წლის „ივერიის“ პუბლიკაციაც, რომელიც შარლ ბოდლერის ორი პროზაული ლექსის „უცხო ქვეყნელი“ და „საითმე შორს ამ ქვეყნიდან“ ი. ზურაბიშვილისეულ თარგმანს შეიცავს, რომელსაც თავად მთარგმნელის ბოდლერის მიბაძვით შექმნილი მინიატიურა „საათი“ ახლავს (კენჭოშვილი 2016).

XX საუკუნის დადგომისთანავე ეპოქის ახალი საზოგადოებრივ-ესთეტიკური მოძრაობის, მოდერნიზმის, და განსაკუთრებით მისი ნაირსახეობის, სიმბოლიზმის, პოპულარიზება გრძელდება, თუმცა პარალელურად, დიდი კლასიკოსების სამწერლო ასპარეზიდან წასვლის კვლავდაკვალ, ეპიგონების მომძლავრების გამო, მომავლის პროგნოზირება ნაკლებად ოპტიმისტურია. აი, რას წერს, მაგალითად, ჟურნალ „ცხოვრებისა და ხელოვნების“ ერთ-ერთი კორესპოდენტი: „ამჟამად საქართველოში მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მოძღვრებააო – მესმოდა გზაზედ, როცა სამშობლოში ვბრუნდებოდი. აკაკის იუბილემ [იგულისხმება 1908 წლის 7 დეკემბერს აკაკის იუბილეს მონყობა – ნ.კ.] ნათელჰყო ჩვენის ლიტერატურის სიცოცხლის ძალა და ახალგაზრდა მწერლებიც დიდ უნარს იჩენენო“. მეც მალე გრიბოედოვის ჩაცკივით „ხომალდიდან ბალში“, ე.ი. ერთს ქართულ სალიტერატურო საღამოზე მოვხვდი და გულის ფანცქალით ყურს ვუგდებდი არა მარტო საღამოს მონაწილეთ, არამედ იმასაც, თუ გარშემო რა ხდებოდა. ვერავითარი ახალი მოძრაობის მსგავსი ვერ ვპოვე. იგივე გამოურკვევლობა ფორმისა და აზრისა, გამოურკვევლობა ლი-

ტერატურულ მიმართულებათა, იგივე არევ-დარევა მწერალთა და საურთიერთობო კავშირის უქონლობა. მთელს მწერლობას თვიური სალიტერატურო ჟურნალი არ მოეპოვება და ორიოდ კვირეული ძლივს სულსა ჰღაფავს. პოეზიას თავი შეუფარებია ყოველდღიურ გაზეთებში! საქართველოს დაბა-ქალაქად კი რუსული გაზეთები სოკოსავით გამრავლებულან..." (გ-ჩია 1908: 3). შესაბამისად, ზემოთ ნახსენები ინტერესიც ჯერჯერობით თავს სწორედ ამ ტიპის ჟურნალ-გაზეთებს აფარებს, თუმცა ქართული პრესის სავალალო მდგომარეობის გამო თვით ამ გამოცემების ხანგრძლივობა ძალზე ხანმოკლეა. მაგ. „სიტყვას“ ფსევდონიმით ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, ს. ფირცხალავას, ინიციატივით გამოცემული გაზეთი „მზე“ (1908 ) და ჟურნალი, შემდგომ კი გაზეთად გადაკეთებული „ფასკუნჯი“ (1908-1909), ცენზურამ ანტიმონარქისტულ, ანტიკოლონიურ მიმართულებასთან ერთად, შესაძლოა, სწორედ იმხანად ევროპული მოდერნიზმისთვის ტონის მიმცემ ავტორთა ტექსტების თარგმნისა და დეკლარირების გამოც დახურა. „მზის“ სულ სამი, ხოლო „ფასკუნჯის“ რვა ნომერი გამოვიდა. „ფასკუნჯმა“ განსაკუთრებით წამოსწია ედგარ პოს სახელი. დაიბეჭდა „ყორანი“ (მთარგმნელი ს. შანშიაშვილი), ნოველები „სიჩუმე“ და „წითელი სიკვდილის ნილაბი“ (ირ. ევდოშვილისა და გრ. ყიფშიძის თარგმანი) და ეს არჩევანი, ცხადია, შემთხვევითი არ იყო.

ედგარ პო, რომელსაც სამართლიანად უწოდებდნენ „დეკადანსის მისტიურ მამასა“ და „ავადმყოფურად გენიალურ კაცს“ (მ. გორკი), ბოდლერმა კი, რომელმაც მასში მონათესავე სული იპოვა და რომელსაც განსაკუთრებით ხიბლავდა პოს სიტყვები: „პოეზიას არავითარი მიზანი არ უნდა გააჩნდეს, გარდა საკუთარი თავისა“, მის თარგმნას ჩვიდმეტი წელი მოანდომა, ცხადია, ჩვენთან ასეთი სიღრმით ჯერ ვერ იქნებოდა აღქმული. მეტიც, ქართველი მკითხველი ერთხანს ტერმინოლოგიური უზუსტობების მოწმეც გახდა. მაგ. დეკადენტობა, როგორც საუკუნეთა მიჯნის, ე.წ. „fin de siècle“-ს აპოკალიპსური განცდა, როგორც კრიზისისა და დაცემის მსოფლმხედველობა, რომლის ესთეტიკასაც პოც და განსაკუთრებით ბოდ-ლერი განასახიერებდნენ, კრიტიკოსებს კარგა ხანს ერეოდათ სიმბოლიზმში, ხოლო ვაჟა-ფშაველა, რომელიც ამავე პერიოდში ედგარ პოსადმი ინტერესს ამჟღავნებდა, სიმბოლისტად იქნა შერაცხული (ტ. ტაბიძემ ეს გადაცდომა მოგვიანებით სიმბოლიზმისა

და ალეგორიის ურთიერთალრევით ახსნა). იგივე ხდებოდა „ცის-ფერყანწელთა“ მიმართაც, რომლებსაც ხან ფუტურისტებს, ხან სიმბოლისტებს, ხანაც პორნოგრაფისტებს უწოდებდნენ. ასე რომ, ეს ფაქტებიც პროტომოდერნიზმის ნიშნებად უნდა მივიჩნიოთ.

„ფასკუნჯმავე“ მიუძღვნა რამდენიმე პუბლიკაცია ევროპული სიმბოლისტური დრამატურგიის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელს, მორის მეტერლინკს, რომლის ყველაზე ცნობილი პიესა „ლურჯი ფრინველი“ სწორედ ამავე პერიოდში, 1908 წელს, დაინერა. ს. შანშიაშვილის მიერ თარგმნილი მეტერლინკის „მადონას სიმღერა“ და მისივე ავტობიოგრაფიული ხასიათის მოგონება „ფასკუნჯის“ 1909 წლის №1-შია დაბეჭდილი. მართალია, ეს პუბლიკაცია არ ითვალისწინებს იმ ცვლილებებს, რაც ზოგადად ევროპულ მოდერნიზმსა და კერძოდ, მეტერლინკის შემოქმედებაში მოხდა (პირველი მსოფლო ომის შემდეგ ნობელიანტი მეტერლინკის დრამატურგიაში ვლინდება ნეორომანტიკული და რეალისტური ტენდენციებიც კი), მიუხედავად ამისა, ინფორმაციულად ტევადია და მოწოდებულია ხელი შეუწყოს ქართული მწერლობის ევროპეიზების ლანსირებას, ანუ ბიძგის მიცემას.

1910 წელს ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ რამდენიმე ნომერში აქვეყნებს პ. დადვადის მიერ თარგმნილ მაშინ დამწყები ლიტერატურათმცოდნეების, პეტრე კოგანისა და ვლადიმერ ფრიჩეს, წერილებს: „იბსენი და მეტერლინკი“, „კნუტ ჰამსუნი“, „მორის მეტერლინკი“, „დასავლეთ-ევროპული მოდერნიზმის ძირითადი მოტივები“ („თეატრი და ცხოვრება“ 1910, №7-11). [მაღევე, 1908-1911 წლებში, მათ ცალ-ცალკე, წიგნებად გამოსცეს თავიანთი წერილები საერთო სათაურით „დასავლეთ-ევროპული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები“, მოგვიანებით კი სულაც მარქსისტული პოზიცია დაიკავეს]. აქვე ქვეყნდება ივ. გომართელის წერილი „ლეონიდ ანდრეევი“, რომელშიც ანდრეევის ახალი ფსიქოლოგიზმია აქცენტირებული. თუმცა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს გრ. რობაქიძის საჯარო გამოსვლის ანონსი. ლექციის თემაა „რელიგია მშვენიერებისა“ (შესახებ ოსკარ უაილდის შემოქმედებისა), რომლის პირველი ნაწილი, ჟურნალის განმარტებით, შეხება „სიმბოლიზმისა და დეკადენტობის წარმოშობას“ („თეატრი და ცხოვრება“ 1910: 23). მთელი ეს შეუპოვარი სწრაფვა სიახლისკენ აკუმულირებული „რაინდალუელი“ გრიგოლ რობაქიძის საჯარო გამოსვ-

ლებში, რომელმაც მაშინდელ მოაზროვნე ქართველთა შორის დიდი ინტერესი გამოიწვია, ადეკვატურად შეაფასა ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთმა წინამორბედმა, ფილოსოფოსმა, ესთეტიკმა და პოლიტიკურმა მოღვაწემ, არჩ. ჯორჯაძემ. აი, რას ნერს იგი თავის წიგნში „ნააზრები“: „...საკითხავია, რა მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ქართულ სიტყვა-კაზმულ მწერლობისთვის უაილდის შემოქმედებას? ჩემი აზრი ზოგიერთებს პარადოქსად ეჩვენება. უნდა კი ვთქვა, რომ ჩვენ დღეს გვესაჭიროება გაბედული მხატვარი, დიდი ოცნების პატრონი, რომელიც გულში სევდას ატარებს, თავი კი გაშუქებული აქვს ღრმა და ფართო აზროვნებით... ჩვენ გვესაჭიროება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სინთეტური სურათი ქართული ცხოვრების და ამ სინთეტური სურათის შექმნა შეუძლია დიდ ხელოვნებას, დიდ ოცნებას და , თუ არ გამიწყობით, „მშვენიერ მატყუვრობასაც“...“ (ჯორჯაძე 1911: 23). არჩ. ჯორჯაძემვე პესიმისტურად განწყობილი კრიტიკოსების გასაგონად (ასეთი იყო, მაგ. იპ. ვართაგავა) განაცხადა: „ჩვენმა მწერლებმა დაჰმარხეს და გამოიგლოვეს ქართული მხატვრული ლიტერატურა... მე იგი დამარხული არა მგონია. არა მგონია იმიტომ, რომ ვხედავ, როგორ მზადდება ჩვენში ნიადაგი ფართო ეპიკურ და ფსიხოლოგიურ ხასიათის შემოქმედებისათვის“ (ჯორჯაძე 1911: 12).

1913 წელს ქუთაისში გამოდის ჟურნალი „ოქროს ვერძი“, რომელიც, პირველ ყოვლისა, საყურადღებოა სწორედ მოდერნისტული ლიტერატურისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით. გარდა იმისა, რომ ჟურნალის სახელწოდება ძალდაუტანებლად ასოცირდება რუსი სიმბოლისტების ამავე ტიპის ჟურნალთან „Золотое Руно“, იგი არსებულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან დაპირისპირებულ ახალგაზრდა ლიტერატორთა ჯგუფის მიერ საკუთარი პერიოდული ორგანოს შექმნისკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯია. მართალია, არც „ოქროს ვერძს“ და არც მომდევნო მოდერნისტულ ჟურნალ-გაზეთებს არ ჰყოლია ისეთი მეცენატი, როგორიც „Золотое руно“-ს დამფინანსებელი, რიაბუჟინსკთა ცნობილი სავაჭრო დინასტიის წარმომადგენელი, კომერსანტი პავლე რიაბუჟინსკი იყო, მაგრამ მისი ფაქტობრივი რედაქტორის, პაოლო იაშვილის, განზრახვა, ნამდვილი ომი გამოეცხადებინა პატრიარქალური საქართველოს მარგინალიზებული მწერლობისა და კონსერვატიული ლიტერატურული გემოვნებისთვის, უფრო სწორად

უგემოვნებისთვის, – სერიოზული იყო. აი, რას იტყობინება ჟურნალის რედაქცია: „საქართველოში წმინდა ხელოვნური ჟურნალი ვერ იარსებებს, მას ჩვენში ნიადაგი არ აქვსო – აი, სიტყვები რომელიც გვესმოდა ჩვენ იმ პირთა უმრავლესობიდან, რომელთაც ჩვენი ჟურნალის დაარსების განზრახვა გავუმჟღავნეთ... (თუმცა შიში უნდა დავძლიოთო, რადგან) ჩვენი დაწყებული საქმე ცოტათი მაინც შესძლებს იმ საკითხების გამორკვევას, რომელთაც უნდა გადაწყვიტონ ბედი თანამედროვე ჩვენი ხელოვნებისა...“ („ოქროს ვერძი“ 1913: 21). ამ პათოსს ამყარებს ჟურნალის მიერ გამოცხადებული ლიტერატურული კონკურსიც საუკეთესო მოთხრობასა და ლეგენდაზე, რომელშიც მონაწილეობის მიღების უფლება მიეცათ „სამწერლო ასპარეზზე მხოლოდ 1900 წლიდან გამოსულ ბელეტრისტებს“. გ. ტაბიძე, გრ. რობაქიძე, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ნ. ლორთქიფანიძე, ლ. ქიაჩელი, ს. აბაშელი, ს. კლდიაშვილი – ეს პუბლიკაციების ავტორთა გვარებია, არანაკლებ საგულისხმოა თარგმნილი მასალის ავტორთა ჩამონათვალიც: ვილიე დე-ლილ-ადანი, ლეონიდ ანდრეევი, იგორ სევერიანინი... საკმარისია ჩაიხედოთ ჟურნალის სარედაქციო პორტფელშიც და თვალი გადაავლოთ დაწუნებულ მასალას, ძირითადად ლექსებს, შემდეგი სათაურებით: „ღამის ჰიმნი“, „ოცნების ნავი“, „სატრფოს საფლაგზე“, „ჩემი ცრემლები“, უთუოდ შეიგრძნობთ მომავალი ლიტერატურულ-ესთეტიკური ბატალიების ხასიათსა და მიზანშეწონილობას. ენთუზიაზმი, რომლითაც ჟურნალის შემქმნელებმა საკმაოდ რთული და არაპროგნოზირებადი საქმე წამოიწყეს, იმ თვითდაჯერებულობაშიც იჩენს თავს, რომელსაც კიდევ ერთი სარედაქციო წერილი „პირველი ნაბიჯი“ ავლენს („ოქროს ვერძი“ 1913: 41). მასში საუბარია სიხარულზე, რომელიც ავტორებმა განიცადეს ჟურნალის მეგობარ-მკითხველთა მილოცვების, ყველა გაყიდული ეგზემპლარის, მათი კიდევ უფრო მეტი რაოდენობის მოთხოვნის და იმ შეგრძნების გამოც, რომ მსგავსი ჟურნალი თურმე საჭიროა. „ჩვენი მოვალეობაა ყოველნაირად გავაუმჯობესოთ [იგი], როგორც შინაარსით, ისე ტექნიკურადაც. ჩვენი მოვალეობაა იმ საზოგადოებას, რომელიც თანაგრძნობას გვიცხადებს, მივანოდოთ ყოველივე სასურველი“ („ოქროს ვერძი“ 1913: 41). გასაგებია, რომ ამგვარი ეიფორიის მიზეზი გულშემატკივართა გარკვეული ჯგუფის არსებობა იყო, თუმცა და-

საწყისისთვის ამასაც შეეძლო ერთგვარი კატალიზატორის როლი შეესრულებინა. და კიდევ ერთი დეტალი: გ. ტაბიძის ორმა ლექსმა „ქალი და ხელოვნება“ და „მე და ლამე“, რომლებიც ჟურნალის №1-სა და №4-ში გამოქვეყნდა, უახლოეს მომავალში განსაზღვრეს ქართული ლირიკის მკვეთრი ტრანსფორმაცია, მისი პოეტიკის რადიკალური ცვლილება.

მსჯავრი, რომელიც ჟურნალს იმხანად უკვე ლიტერატურული გემოვნების მეტრად აღიარებულმა გრ. რობაქიძემ გამოუტანა, ბევრად უფრო ობიექტურია. გარდა იმისა, რომ ითქვა, ასეთი ოქროს ვერძისთვის იაზონი შორეული და სახიფათო მოგზაურობისგან თავს შეიკავებდაო, მოხდა პრინციპულად მნიშვნელოვანი რამ: პირველად იქნა გამოყენებულ-აქცენტირებული ტერმინი „ქართული რენესანსი“. მეტიც, იგი დაწყებულად გამოცხადდა, შემოქმედებითი პროცესისა და შემოქმედთათვის აუცილებელი ტანჯვის სიღრმე კი იმ აუცილებელ წინაპირობად დასახელდა, რომელსაც სასურველი რეალობად შეეძლო ექცია („ოქროს ვერძი“ 1913: 50).

როგორც მოსალოდნელი იყო, „ოქროს ვერძი“ მალე დაიხურა (გამოვიდა სულ ხუთი ნომერი), ხოლო მისი სულისჩამდგმელი მსოფლიო ხელოვნების მექად ნოდებულ პარიზში გაემგზავრა. სამშობლოში პირველი მსოფლიო ომის გამო დაბრუნებულ პაოლო იაშვილს თავისი მოგონებების წიგნში „ორფეოსი“ სერგო კლდიაშვილი ასე წარმოგვიდგენს: „...ქუთაისში მოულოდნელად გამოჩნდა მეტად კოლორიტული სახე ჩვენი ასაკის ახალგაზრდის. ეს იყო პაოლო იაშვილი – სულით მემამბოხე და გულგამლილი. წინათ მას მხოლოდ ვინრო წრეებში იცნობდნენ, როგორც ჟურნალ „ოქროს ვერძის“ ხელმძღვანელს, რუსულ ენაზე დანერილი რამდენიმე ლექსის ავტორს, ბალმონტისა და სევერიანინის მთარგმნელს“ (კლდიაშვილი 1964: 48). 1916 წლისთვის კი გარკვეული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური პრინციპით შეკრულმა პოეტთა ჯგუფმა, რომელიც საკუთარ თავს სიმბოლიზმის მიმდევრად აცხადებდა, ისევ ქუთაისში და ისევ პ. იაშვილის რედაქტორობით (ამჯერად იგი ამ ამპლუაში დაუფარავად აცხადებდა თავის ვინაობას) გამოსცეს ჟურნალი „ცისფერი ყანები“.

სხვადასხვა დროს, ევროპულ-რუსულმა მოდერნიზმმა მკითხველთან ეფექტური კონტაქტისთვის ბეჭდური კომუნიკაციის განსხვავებული ფორმები გამოიყენა: მანიფესტები, ბროშურები,

მცირე ზომის სახელდახელოდ მომზადებული პოეტური კრებულები, ვინრო წრისთვის გამოცემული გაზეთები, რომლებსაც ხშირად უწოდებდნენ „გაზეთებს თავისიანებისთვის“ (საფრანგეთი), სქელტანიანი ჟურნალები და ე.წ. მანიფესტ-ჟურნალები (რუსეთი). ჩვენმა მოდერნისტებმა, „ცისფერყანწელებად“ წოდებულმა სიმბოლისტებმა, სწორედ ამ უკანასკნელ ფორმაზე შეაჩერეს თავიანთი ყურადღება (თუმცა ცნობილია აგრეთვე მათი ანთოლოგიებიც და მცირეტირაჟიანი პოეტური კრებულებიც). ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ იყო როგორც მანიფესტი (პ. იაშვილის „პირველთქმამ“), ასევე, საილუსტრაციო ლიტერატურული მასალა (პ. იაშვილის, ვ. გაფრინდაშვილის, გრ. რობაქიძის, გ. ტაბიძის, ტ. ტაბიძის, ნ. ლორთქიფანიძის, ი. გრიშაშვილის ავტორობით), პროგრამული ხასიათის წერილებიც (ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“). ამჯერად გამომცემელთა მხრიდან მკითხველთა კეთილგანწყობით აღძრული სიხარული არ გამჟღავნებულა, რადგან „პირველთქმამ“ და ელენე დარიანის ლექსებმა, განსაკუთრებით კი ერთმა, „უკანასკნელი მოვიხსენი ტანსაბურავი“, ჩვენი „ყალბად მორცხვი საზოგადოება“ (ა. ჯორჯაძე) იმდენად შეურაცხყო, რომ ილუზიებისთვის ადგილი არ დატოვა. ახალგაზრდა პოეტებმა დაინახეს თავიანთი მოწინააღმდეგის ნამდვილი სახე: „თქვენს მხეცურ ყვირილში გსურთ დაადუმოთ ჩვენი შეურყეველი ხმები, ჩვენი წმინდა ლოცვები, მაგრამ ვინც ეზიარა ხელოვნების უკვდავებას, მას ვერ შეაშინებს თქვენი ბოროტებით სავსე ზეიმობა“ – მიმართავდა რედაქტორი „ყვითელ მტრებად“ წოდებულ მკითხველთა ერთ ნაწილს ან უფრო მეტად იმათ, ვისაც ჟურნალი არა წაკითხული, არამედ მისი შინაარსი სხვებისგან მოსმენილი ჰქონდათ (ტაბიძე 1916: 127). დაინახეს, თუმცა, როგორც ჩანს, ამის გამო მებრძოლი სულისკვეთება არ განელებიათ, რადგან მათი, როგორც ახალი ხელოვნების მისიონერთა თვითშეფასება საკმაოდ მაღალი იყო: „ცისფერი ყანწები ისე გრძნობდნენ თავს, როგორც ქვეყნის შემოქმედი შექმნის პირველ დღეს, როცა აგრაგნილი ქაოსი ეძებდა ფორმას“ – იტყვის მოგვიანებით ერთ-ერთი მათგანი (ტაბიძე 1923: 145). ადეკვატურად აფასებდა რა შექმნილ სიტუაციას, ტ. ტაბიძე, შენიშნავდა: „ანაქრონიზმი ქროდა იმიდან, რომ ვერლენის, ბოდლერის და სტეფან მალარმეს სახელებს კიდევ დაცვა სჭირდებოდა“ (ტაბიძე 1916: 144). იმავდროულად, „უსხვიო

ხალხს“ (პ. იაშვილი) არ სურდა არსებული საზოგადოებრივი ნორმების დამრღვევთა, გაუგონარი ეპატაჟით მწერლობაში დამკვიდრების მოსურნეთა გაგება-შენწყალება. საქმეს ვერ უშველა ვერც კ. აბაშიძის ავტორიტეტმა, რომელმაც დაიცვა მემბოხე ჭაბუკები და სანაცვლოდ „პორნოგრაფისტთა დამცველის“ იარღილი დაიმსახურა. ეს მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში კარგად გარკვეული კრიტიკოსის ინტუიციით ნაკარნახევი ჯანსაღი პოზიცია იყო, მაგრამ ის, რასაც აცხადებდა ილიას მოძულე სოციალ-დემოკრატი ფ. მახარაძე გაზ. „თანამედროვე აზრში“ გამოქვეყნებულ წერილში „საბრალონი“ (მახარაძე 1916), იყო შემოქმედებითი პროცესისა და ამოცანებისადმი კიდევ ერთი, სრულიად განსხვავებული და მეტად სახიფათო დამოკიდებულების მანიფესტირება: „არ შეგვიძლია არ შევჩერდეთ აქ კიდევ ბ. ტიტე ტაბიძის წერილზე, რომელსაც სათაურად აქვს „ცისფერი ყანწებით“ და რომელშიაც ბოძვა და სინამდვილე დომხალივით არის ერთმანეთში არეული. ამ ვაჟბატონს მოუნადინებია ქართველი ლოთი ბიჭების ფილოსოფიურ-კრიტიკულად დახასიათება...“ და ა.შ.

ტ. ტაბიძე, როგორც ქართული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსი, მისი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური კრედოს ჩამომყალიბებელი, ზუსტად განსაზღვრავდა მოსალოდნელ ცვლილებათა კანონზომიერებას და მას, პირველ ყოვლისა, პატრიარქალური კულტურის რღვევას და დაჩქარებული ტემპით მიმდინარე ურბანიზაციას უკავშირებდა: „მოდერნული ხელოვნება ღვიძლი შვილია ქალაქის“ (ტაბიძე 1916: 121). თუმცა აქვე დასძენდა, რომ „ცისფერი ყანწები, როგორც შკოლა თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად“. ამ პასაჟით კი აქცენტირებული იყო მოდერნისტული ხელოვნებისთვის სრულიად მოულოდნელი რამ – ქართულ იდეად წოდებული ეროვნული ხსნის კონცეფცია, რომელიც საუკუნეებით დაჩრდილული წარსულისა და სახელმწიფოებრივი ტრადიციების აღდგენით უნდა გაცოცხლებულიყო. ეს იყო დროის ახალ კონტექსტში ნაციონალური იდენტობის გადააზრების მცდელობა, რომელიც წინა საუკუნეებში გამწყდარი ეროვნული ცნობიერების ჯაჭვის გამთლიანებას, შეიძლება ასეც ითქვას, კულტურული წყვეტის დაძლევას გულისხმობდა. რაც შეეხება იმას, რომ სიმბოლიზმი უცხო ხილი იყო, ტ. ტაბიძე აქ იმედს ამყარებდა



ქართული კულტურის ერთ უპირველეს თვისებაზე, აპერცეფციის უნარზე, რომელიც მხოლოდ იმის ალება და საკუთარ ბრძმედში გატარებას გულისხმობდა, რაც მიმღებს ყველაზე მეტად სჭირდებოდა.

თუმცა შემოქმედებითი ინტელიგენციის ზოგიერთმა წარმომადგენელმა მაშინვე იგრძნო „ცისფერყანწელთა“ ნოვაციებთან დაკავშირებული კულტურული ორიენტაციის უფრო ნათლად გამოკვეთის საჭიროება, რაც გაცხადდა ი. გრიშაშვილის თაოსნობით გამოცემული ჟურნალის, „ლეილას“, ფურცლებზე (1917, 1920, 1924). თავად რედაქტორმა (იგი მკითხველს მარუთა შუამდინრელის ფსევდონიმით წარუდგა), აკაკი პაპავამ და განსაკუთრებით ახალგაზრდა ლიტერატორმა, ვახტანგ კოტეტიშვილმა, თავიანთი პოზიცია არაორაზროვნად გამოხატეს: ქართული მწერლობა და ხელოვნება მხოლოდ ევროპულ-რუსულ კულტურას ვერ დაეყრდნობა, თავისთავადობის შენარჩუნებისთვის მან უნდა მიმართოს უსამართლოდ მივიწყებულ საკუთარ წიაღს – აზიას, რომელიც გადაგვარებისგან იხსნის: „ქართული ხელოვნების დაცარიელებულ დარბაზს აღარავინ სდარაჯობს. მხოლოდ „ვილაც“ ფრაკით შეიჭრა შიგ და კედლებიდან ხალიჩები ჩამოხსნა... ქართულ ხელოვნებას, რომელსაც ქართულობა აღარაში ეტყობა, ის „ვილაცა“ უმლის რაღაც პერსპექტივებს. „ობა“ – „იზმით“ – კარგა ხანია შეიცვალა, და ასე აპირებენ განგრძობას. ყველა ევროპიულობის ციებ-ცხელებამ შეიპყრო. ყველას უნდა ბინოკლის შეფერება. თუმცა ეს გაევროპიელება, გარუსებას უფრო ჰგავდა, რაც უარესია... აზიაში დავვიღამდა და აზიაშივე უნდა ველოდეთ ჩვენი ხელოვნების დილას. დევიზი: უკან, აზიისაკენ, მაგრამ ჩინეთის კედელი კი არა, ქართული დარბაზობა“ (კოტეტიშვილი 1920: 198). თუმცა ამ საკითხში გრ. რობაქიძის პოზიციამ, რომელიც „ლეილას“ 1917 წლის პირველივე ნომერში გამოვლინდა, გამოხატა ის ოპტიმალური დამოკიდებულება, რომელიც იმდროინდელ ქართულ კულტურას ისტორიულად, გეოგრაფიულად და ესთეტიკურადაც შეეფერებოდა: „საქართველოც ხომ ნატყნია აღმოსავლეთის! ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი აკვანი. ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავთმობთ. უმჯობესი იქნება მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ...“. კულტურათა სინთეზირების ეს იდეა საბოლოო

ჯამში ქართული მწერლობისა და ხელოვნების სავიზიტო ბარათად იქცა.

ბევრი რამ დაინერა „ცისფერყანწელთა“ თეორიულ და ლიტერატურულ პრაქტიკაზე. გურამ ასათიანიდან და მირიან აბულაძიდან დაწყებული, თანამედროვე მკვლევართა ანალიტიკური მოსაზრებებით დამთავრებული, გამოიკვეთა შემდეგი კონცეპტუალური შეფასებები: „ცისფერი ყანწები“ იყო პირველი პრეცედენტი ორგანიზებული ლიტერატურული სკოლისა, მკაფიოდ განსაზღვრული მიზნითა და ესთეტიკური პოზიციით; ამ ჯგუფმა უარი განაცხადა ყოფილიყო ევროპულ-რუსული სიმბოლიზმის ეპიგონური დანამატი და სახელოვნებო ცენტრად, პარიზის შემდეგ, თბილისი გამოაცხადა; შედეგად, ქართული სიმბოლიზმი წარმოგვიდგება ევროპული სიმბოლისტური ესთეტიკის წიაღიდან გენერირებულ ორიგინალურ ინვარიანტად; „ცისფერყანწელებმა“ წარმატებით დაიწყეს სალექსო ფორმისა და შინაარსის მოდერნისტულ ესთეტიკასთან შესატყვისობაში მოყვანა, რასაც უთუოდ ხელი შეუწყო მათ მიერ არჩეულმა „პროექციამ ეროვნული საწყისისკენ“; განსხვავებით, მაგ., ფრანგული სიმბოლიზმისგან, სამშობლოს თემა მათ შემოქმედებაში არა ირონიულ ასპექტში, არამედ დიდი გულწრფელობითა და შესაფერისი აზრობრივი დატვირთვით განიხილება.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდისთვის „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურულმა ორდენმა, ანუ როგორც მ. აბულაძე უწოდებს, ლიტერატურულმა კორპორაციამ, სერიოზული განაცხადი გააკეთა, მომდევნო ამოცანად საკუთარი პროგრამისა და ესთეტიკური საფუძვლების დეტალური დამუშავება იქნა დასახული. ამ მიზნით, რესპუბლიკის დამოუკიდებლობის პირველივე წელს, როდესაც ჯერ კიდევ შესაძლებელი ჩანდა ქვეყნის ფართო მოდერნიზატორული პროექტის განხორციელება, ყველაზე მონინავე აზრის გამომხატველად იქცა ლ. გუდიაშვილის პლაკატი წარწერით: „გაუმარჯოს თავისუფალ ხელოვნებას თავისუფალ საქართველოში!“, გამოსვლას იწყებს ქართველ სიმბოლისტთა ახალი ჟურნალები: „მეოცნებე ნიამორები“ (1919) – თბილისში და „შვილდოსანი“ (1920) – ქუთაისში.

როგორც ჩანს, ამ ურთულეს წლებში კულტურული საქმიანობის აუცილებლობის შეგრძნებამ მხოლოდ იმატა, რაც კიდევ

ერთხელ ადასტურებს ქართული სახელოვნებო წრეების დიდი პასუხისმგებლობის უნარს. აი, რას წერს ამასთან დაკავშირებით 1918-1921 წლებში გამოცემული რიგით პირველი ქართული ჟურნალი, სრულიად გამჭვირვალე ალეგორიული სათაურით „პრომეთე“: „არასდროს (ისე) არ ყოფილა საჭირო ჩვენთვის დიდი და დინჯი ჟურნალი, როგორც დღეს. დღეს ეყრება საფუძველი ჩვენს ახალს პოლიტიკურ შენობას, დღეს კვლავ იწყებს ბრუნვას ჩვენი მთელი საუკუნის განმავლობაში შეჩერებული სახელმწიფო ცხოვრების ჩარხი, დღეს უნდა დაადგეს განახლებისა და აღორძინების გზას ჩვენი კულტურა... დღეს უნდა გამრთელდეს გამწყდარი ჯაჭვი... მართალია, პოლიტიკურისა და სოციალური მოძრაობის ღელვა ჯერ არ დამცხრალა და ჩვენი მოქალაქეობრივი ცხოვრება ჯერ არ დამდგარა ისეთ დონეზე, რომ კულტურული მუშაობისთვის საჭირო მყუდროება უზრუნველყოფილი გვეგულვებოდეს, მაგრამ ჩვენთვის კულტურული მუშაობა რომელიმე განსაკუთრებული დროის ან ხელსაყრელ პირობათა საკითხი როდია. კულტურული მუშაობა ერის ისტორიულ ცხოვრებას განუყრელად უნდა სდევდეს თან. კაცობრიობის კულტურული ჭირნახულის კალოს ის ერი შეჰმატებს ყველაზე მეტს, რომელიც თვით პოლიტიკური ქარიშხლის დროსაც ხელს არ უშვებს კულტურულ საქმიანობას“ („პრომეთე“ 1918: 235).

იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულ პერიოდში (1918-1921) წამყვან ლიტერატურულ მიმართულებად მოდერნიზმი, უფრო სწორად კი მისი ერთ-ერთი ნაირსახეობა სიმბოლიზმი, რჩება. ამას გულისხმობს სწორედ შ. აფხაიძე წერილში „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“, რომელიც ფ. „მეოცნებე ნიამორებში“ იბეჭდება: „ახალი შკოლა შეიმოსა გამარჯვებულის სამოსით. „ცისფერი ყანწების“ ვუაღიით დასეირნობენ დღეს ჩვენში პოეზიის მსახურნი“ (აფხაიძე 1919: 6). „ცისფერყანწელთა“ ამგვარი ლიდერობა იმდროინდელ ლიტერატურულ პრესაზეც აისახა. მაგ. მათი შემოქმედებით შთაგონებულმა პოეტმა, ტერენტი გრანელმა, გამოსცა გაზეთი „ია“ და ჟურნალი „კრონოსის სარკე“ (1919), რომელშიც სიმბოლისტური ხასიათის ლექსებია წარმოდგენილი. თუმცა, პარალელურად, არც პოზიტივისტ მწერლებს შეუწყვეტიათ მუშაობა და არც საეჭვო ღირებულების ლექსების თხზვაზე აუღია ხელი კიკნა-ფშაველას (ასეთი საინტერესო ფსევდონიმი

ჰქონდა ერთ-ერთ ეპიგონ პოეტს) ლაშქარს. რაც შეეხება დემოკრატიული მწერლობის ფრთას, იგი თითქმის ვერ ავლენს ეგზისტენციალური პრობლემების ნამდვილ სიმწვავეს, თუმცა „გადახრები“ მოდერნისტული თემატიკისა და სტილისტიკისაკენ მაინც არსებობს და ისინი უაღრესად ანგარიშგასანევია (ნ. ჩხიკვაძე, განსაკუთრებით ჟ. ლომთათიძე). რაც შეეხება გარემოს, ჯერ ქუთაისის დუქნებმა იცვალეს ფერი და ფრანგი სიმბოლისტი პოეტების სადიდებელ ტრიბუნებად იქცნენ, შემდეგ კი თბილისის კაფეებმა, რომლებიც სწორედ დამოუკიდებლობის წლებში მრავალფეროვანი მოდერნისტული წრეების თავშესაფარი იყო. „თუკი რომანტიზმის ხანა სალონურ კულტურასთან ასოცირდებოდა, მოდერნიზმის ხანის ემბლემად შეგვიძლია კაფეები მივიჩნიოთ, სადაც თავს იყრიდნენ ხელოვანები და იქმნებდა ექსპერიმენტები, რომლებიც შემდგომში ხელოვნების ნიმუშებად იქცეოდა... თბილისში იხსნება არტისტული კაფეები („ფანტასტიკური სამიკიტნო“, „არგონავტთა ნავი“, „ქიმერიონი“), რომელიც სხვადასხვა მოდერნისტული მიმართულების წარმომადგენელთა თავშეყრის“ ყველაზე სასურველი ადგილია. „...აქ ხვდებიან ერთმანეთს სიმბოლისტები, აკმეისტები, ფუტურისტები, დადაისტები, კუბისტები, კუბოფუტურისტები, კონსტრუქტივისტები, ზაუმნიკები და იმართება შემოქმედებითი საღამოები თუ საჯარო კითხვები“ (ლომიძე 2016: 324). მოდერნისტულ მიმდინარეობათა ასეთი მრავალფეროვნება განპირობებული იყო აღნიშნული პერიოდის თბილისის, როგორც ახალი კულტურული ცენტრის, ფაქტორით. ამ ქალაქს რუსული რევოლუციის შემდეგ მოაშურა სწორედ რევოლუციას განრიდებული რუსული შემოქმედებითი ინტელიგენციის ერთმა ნაწილმა, რომელმაც ადგილობრივ არტისტულ-ლიტერატურულ ცხოვრებას განუმეორებელი ხიბლი შესძინა. თბილისშივე გამოსული რუსულენოვანი მოდერნისტული მიმართულების პერიოდული ორგანოები, ისეთი როგორცაა, ვთქვათ, „Фигаро“ (რედ. ნ. მიწიშვილი), „Феникс“ (რედ. პოეტი ი. დეგენი) ან „ARC“ და „41<sup>0</sup>“ ამ კონტექსტითაც იყო პროვოცირებული. ასე რომ, საბჭოთა ლიტმცოდნეობის მიერ შექმნილი კლიშე დამოუკიდებლობის წლების კულტურული იგნორაციის, ქართული კულტურის სრული უძრაობის შესახებ, სულ ცოტა, სიზუსტესაა მოკლებული.

ლ. გუდიაშვილის დახვეწილი ვინიეტკით დამშვენებული „მეოცნებე ნიამორები“ „ცისფერყანწელთა“ ყველაზე სტაბილური პერიოდული ორგანო აღმოჩნდა. 1919-1924 წლებში გამოვიდა ჟურნალის თერთმეტი ნომერი. პოლიტიკური ამინდის ცვლილების ფონზე მან საუკეთესოდ წარმოაჩინა ლიტერატურული, და საერთოდ კულტურული, ინერციის ძალა, რადგან არსებობა ერთხანს ბოლშევიკური რეჟიმის დამყარების შემდეგაც გააგრძელა. ამასთან „მეოცნებე ნიამორები“ ქართული სიმბოლიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური აზრის სიმნიფის ხანას ასახავს. მასში ახლებურად გამოვლინდა რედაქტორის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, არა მარტო პოეტური, არამედ ესეისტური შესაძლებლობები. ტ. ტაბიძე: „ვალერიან გაფრინდაშვილმა სრულიათ მოულოდნელად დაიწყო რედაქტორობა. ალიონზე მთიან ტყეებიდან გადმოვარდებიან „მეოცნებე ნიამორები“ და ტფილისში გამოჩნდება თეთრყდიანი წიგნები. მისი ენერგიული სახე, რომელიც მისმა მეგობარმა ახალ მოსეს შეადარა, ყველას აჯერებს გაფრინდაშვილის საქმიანობაში. ამ პოეტს ჯერ არავინ შეხვედრია, რომ განშორების დროს ალტაცებით არ ექოს მისი სინაზე და მჭრელი ჭკუა“ (ტაბიძე 1921: 93). მართლაც, „ნიამორებში“ ვალერიან გაფრინდაშვილი ევროპულ-რუსულ სიმბოლიზმის სერიოზული მოკავშირე და მოდერნისტული ხელოვნების ერთგვარი კულტურტრეგერიცაა, ამასთან ქართველ პოეტთა შორის ყველაზე ორთოდოქსი სიმბოლისტი. მისი პოეზიის შესახებ მართებულად შენიშნავს მ. აბულაძე: „[ვ. გაფრინდაშვილი] ირეალურ სინამდვილეს ნამდვილ რეალობად წარმოადგენს და თვითონ პროცესს ამ მისტიფიკაციისას რეალურიდან უფრო რეალურისკენ სწრაფვას უწოდებს, ისევე როგორც რუსი სიმბოლისტი პოეტი ვიაჩესლავ ივანოვი, რომლის ძირითად მხატვრულ-ფილოსოფიურ პრინციპს წარმოადგენდა დევიზი: „რეალურიდან უფრო რეალურისკენ“ (აბულაძე 1977: 26). ამიტომაც ქართული სიმბოლიზმის ეს ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი სწორედ ამ პერიოდში გამოცემულ ვ. გაფრინდაშვილის ლექსების კრებულს „დაისები“ „ქართული სიმბოლისტური პოეზიის სახარებას“ უწოდებს (აბულაძე 1977: 25).

„ნიამორების“ პერიოდის თავის თეორიული ხასიათის წერილებში ვ. გაფრინდაშვილი, პირველ ყოვლისა, აქცენტს სვამს

ახალი და ძველი ლირიკის პოლარულობაზე. ეს მისთვის პრინციპული საკითხია, რადგან აქ საუბარია არა გარეგნულ, არამედ მსოფლმხედველობრივ სხვაობაზე: „არის განსხვავება თანამედროვე და წარსულ ლირიკას შორის... წარსულში ლირიკას არ ჰქონდა დიდი პრეტენზიები და მისი წრე განსაზღვრული იყო პრიმიტიული გრძნობებით და იდეებით თანამედროვე ლირიკა უეჭველად შექმნა ქალაქმა და ქალაქის ბოგემამ. (იგი) მთელ მსოფლიოს უპირდაპირებს თავს. მას უნდა შექმნას საკუთარი სამყარო, უნდა მეტოქეობა გაუწიოს თვით ტრაგედიას“ (გაფრინდაშვილი 1919: 50). ამგვარი რეალობა კი ქმნიდა სრულიად ახალი პოეტიკის, ახალი სტილისა და ფორმის მოთხოვნებს, რომლის მხატვრულ რეალიზებას სათანადო მომზადება სჭირდებოდა. ლექსომანია, რომელიც ჩვენს საზოგადოებას ახასიათებდა, ერთხელ და სამუდამოდ განვლილ ეტაპად ცხადდებოდა. ვ. კოტეტიშვილიც მიიჩნევდა, რომ „დღეს შემოქმედება ამლერება კი არ არის, არამედ შემეცნების პოეზიაა“ (კოტეტიშვილი 2013: 9), გრ. რობაქიძე კი გაზეთ „საქართველოს“ ფურცლებზე მთელი სიმწვავეთ აყენებდა სალიტერატურო აკადემიის აუცილებლობის საკითხს (რობაქიძე 1920: 4).

თუ ტ. ტაბიძემ წერილებში „ცისფერი ყანწებით“, ქართული სიმბოლიზმის ეროვნული ნიადაგის ძიების დროს წარსულიდან რუსთაველის, ბესიკისა და ვაჟას აჩრდილები გამოიხმო, ვ. გაფრინდაშვილმა გააგრძელა ეს ხაზი და ამჯერად მკითხველს დავით გურამიშვილის შესახებ შექმნილი ბრწყინვალე ესე წარუდგინა. ეს წერილი დღესაც ნოვატორული, თავისუფალი ინტერპრეტაციის შესანიშნავ ნიმუშად რჩება. მასში გურამიშვილი განსხვავებული რაკურსითაა დანახული და „სევდის და რელიგიის ორგიასტობით, სიკვდილის ესთეტიკით“ შედარებულია პოლ ვერლენთან. „ქართულ პოეზიაში არავინ არ ატირებულა ისე, როგორც გურამიშვილი... ქრისტეს და მადონას მოტრფიალე, სათუთი და კეთილი... უსახლკარო და უსამშობლო... პრინცი და მათხოვარი... დღევანდელი პოეზია, როგორც ჯვარზე გაკრული ქრისტე, პირდება წამებულ გურამიშვილს ადგილს სასუფეველში – აღდგომის შემდეგ“ (გაფრინდაშვილი 1919: 64). წერილში „დეკლარაცია“ (გაფრინდაშვილი 1922: 1000) თავისი ახალი პერსონაჟებით ახალი მითოლოგიაა რეპრეზენტირებული. აქაც ორიენტირი ფრანგული

პოეზიის სავანეა, რომელიც ავტორს არჩევანის დიდ სითამამეს ანიჭებს.

როგორც ჩანს, ბოჰემის ესთეტიზაცია ვ. გაფრინდაშვილის მიერ ამ წლებში წარმოდგენილ ესთეტიკურ ამოცანათა შორის ერთ-ერთი უპირველესია. სწორედ მას ეძღვნება „შვილდოსანში“ დაბეჭდილი წერილი „ბოგემა“, რომელიც შიგნიდან გვახედებს „ცისფერყანწელთა“ ე.წ. „L' Art poetique“-ში. ავტორი უკიდურესად აფართოებს და ათანადროულებს ქართული ბოჰემის ისტორიულ საზღვრებს. ერთი მხრივ, სწორებაა არა მარტო საშუალო სა-უკუნეების ევროპელ მინეზინგერებზე, ტრუბადურებსა და ტრუვერებზე ან მოდერნიზმის აკვნად აღიარებულ მონმარტრის კაფეებსა და ლათინურ უბანზე, არამედ თბილისელ აშუღებზეც, თავიანთი უცვლელი ლიდერთ, საიათნოვათი. წერილის ავტორის აზრით, ამ რიგებს უნდა შეემატოს ბესიკის, გურამიშვილის, მამია გურიელის და გრ. აბაშიძის სახელები (ბოლოს ა. წერეთელიც კია დასახელებული – ნ.კ.). ამ უკანასკნელთ არისტოკრატიული ბოჰემის სახელით მოიხსენიებს, რადგან მათ პრიორიტეტად აირჩიეს „მეშჩანური არსებობის უარყოფა და თავისუფალი ცხოვრების განდიდება“, „კონსერვატული ფორმებისთვის ომის გამოცხადება როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში“. „ავილოთ ბოგემის დიდებულნი ედგარ პო და ბოდლერი“ – ვკითხულობთ წერილში – „ამ პოეტებმა შექმნეს ბოროტების და საშინელების კულტი. ყველა ეს პოეტი ცხოვრობდა არანორმალურ პირობებში და მათ შექმნეს სხვანაირი სიღრმე. ბოგემა ქმნის ახალ პსიხოლოგიას და ახალ ესთეტიკას“. თუ რამდენად მნიშვნელოვნად მიიჩნევდა ვ. გაფრინდაშვილი ბოჰემისა და ბოჰემურობის კონცეპტს, დადასტურებულია მისი ცნობილი ლექსით „ბოგემის მონოლოგი“, რომელიც მოდერნიზმის ცენტრალური ფიგურის, რეალობაზე ამაღლებული ხელოვანის მანიფესტადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ: „სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა / გარდა თვით მკვლევლობის! / არ მსურს ვიყო ვიკტორ გიუგო ან აკაკი, / მე მიჩვენია დავილუპო, როგორც როლინა“. წამოსწევდა რა „ცისფერყანწელთა“ გაერთიანებისთვის დამახასიათებელ შემოქმედებით და პირადი ცხოვრების პრინციპთა ერთიანობას, ტ. ტაბიძეც ადასტურებდა, რომ „თავად „ცისფერყანწელთა“ ისტორია – ეს არის ისტორია ბოჰემის (ტაბიძე 1923 ). ჩვენს ლიტმცოდნეობაში

ამ თემამ შემდგომი განვითარებაც ჰპოვა და „ცისფერი ორდენის“ ლიტერატურული აქტივობის საჯარო ფორმები კინევიალურ მოღვაწეობასთან იქნა გათანაბრებული (კვაჭანტირაძე 2016: 91). ვ. გაფრინდაშვილის „სონეტის პრობლემა“, „რიტმა და ასონანსი“, „ლირიკის ელიზიუმი“, ისევე როგორც ს. ცირეკიძის „პოეტი და მკითხველი“, „სათაური პოეზიაში“, „ორსახიანი იანუსი“, რომ არაფერი ვთქვათ, ტ. ტაბიძის „დაისრულ სებასტიანზე“, სათანადოდ ამჟღავნებს არა მარტო მოდერნისტული ხელოვნებისადმი ავტორთა ერთგულებას, არამედ მის ჭრილში ქართული მწერლობის რეალურ პრობლემათა განჭვრეტისა და პროგნოზირების უნარს.

გასაბჭოების შემდეგ საკმაოდ მრავალფეროვან ქართულ პრესაში თანდათანობით იკვეთება ერთი მეტად საგულისხმო ტენდენცია: ევროპული პოლიტიკური იდეალების დაკარგვის შემდეგ როგორმე უნდა შენარჩუნებულიყო ევროპული ესთეტიკური იდეალები. სხვაგვარად, ეს იყო ქართული კულტურის ევროპეიზების ადრე შემუშავებული კონცეფციის ერთი მიმართულებით გაფართოებისა და გადარჩენის პროგრამა, რომელსაც ქართველ მწერალთა ძირითადი ბირთვი მთელი სერიოზულობით ეკიდება. ტ. ტაბიძისა და გ. ლეონიძის გაზეთები „ბარრიკადი“ და „ბახტრიონი“, რომლებშიც აშკარად „იჩენს თავს პუბლიცისტური ინტონაციები“, ი. გრიშაშვილის „ლეილას“ განახლებული გამოცემა, პ. ინგოროყვას „კავკასიონი“ და „ახალი კავკასიონი“, ვ. კოტეტიშვილის გაზეთები „ივერია“, „პოეზიის დღე“, „ქართული სიტყვა“ და სხვ. სწორედ ამ ამოცანის რეალიზებას ემსახურება. დასახელებულ პერიოდულ გამოცემებს შორისაა კ. გამსახურდიას ჟურნალი „ილიონი“ და გაზეთი „საქართველოს სამრეკლოც“, რომელიც 1922 წელს შექმნილი „აკადემიური ასოციაციის“ სახელით ცნობილ მწერალთა გაერთიანებას ეკუთვნოდა.

1922 წლის აგვისტოში გამოიცა ჟურნალი „ილიონი“, რომლის რედაქტორი, როგორც აღვნიშნეთ, კ. გამსახურდიაა. კიდევ ერთი „რანდალეული“, რომელიც ნიცშეანობის, მისტიციზმისა და მოდერნისტული ლიტერატურის ახალი მიმართულების, ექსპრესიონიზმის, ცნებებით აპელირებს. უფრო ადრე, მწერალთა კავშირის ჟურნალ „ლომისის“ (სარედ. კოლეგია: გ. ტაბიძე, ლ. ქიჩიელი, კ. გამსახურდია) პირველივე ნომერში იბეჭდება კ. გამ-



სახურდიას სტატია „ იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი“, რომელშიც, ამჯერად უკვე გერმანულ კულტურაზე ორიენტირებით, ქართული მწერლობის ევროპეიზების პროცესია აქტივიზებული. „ექსპრესიონიზმი მარტოოდენ სტილისა და ტექნიკის საკითხი როდია, არამედ ახალი დიდი პრობლემაა სულობისა. იგი არც ნაციონალურია, ფრანგული ან გერმანული, არამედ ზენაციონალური, კოსმიური მოვლენაა... ამჟამად ეს მოძღვრება ევროპის უახლეს თაობას იპყრობს – იუნყება ავტორი, რომელიც გერმანული კულტურის აპოლოგეტობასთან ერთად, მალევე ბოლშევიკურ მთავრობასთან გარკვეულ კონფრონტაციაში იქნება შემჩნეული. კ. გამსახურდიას პოლემიკა „ცისფერყანწელებთან“ განპირობებული იყო არა იმდენად ესთეტიკური (თუმცა არც უმაგისობა იყო), რამდენადაც ნაციონალური იდეებისადმი დამოკიდებულების განსხვავებული ტაქტიკით. გამსახურდია ოფიციალურად „ცისფერყანწელთა“ ლოიალობას საკუთარ რადიკალიზმს უპირისპირებდა, რის გამოც მას გრ. რობაქიძე და ტ. ტაბიძე „ლიტერატურულ ბარბაროსსა“ და „სმერდიაკოვსაც“ კი უწოდებდნენ. შესაძლოა, პატრიოტიზმის ჰიპერტროფირებული განცდის გამო მას ხშირად „მონოკლიან ჩოხოსნადაც“ მოიხსენიებდნენ, რაც, ცხადია, სხვა ქართველი მოდერნისტების მსგავსად, ამჟღავნებს ამ კონკრეტული მწერლის ნაციონალური და პროევროპული იდეებისადმი ერთგულებას. ექსპრესიონიზმი კი თავისი პოლიტიკური შემადგენელით შესაფერისი საშუალება გამოდგა მსგავსი მიდრეკილებების მანიფესტირებისთვის. პირველ მსოფლიო ომში დამარცხებული გერმანია, რომელმაც სულიერი აღორძინებისთვის ძალების მოკრება შეძლო, გამსახურდიასთვის ერთგვარი იდეალია. მიუხედავად ყველაფრისა, მისი აზრით, ამ იდეალისთვის საქართველოსაც შეეძლო მიეზადა: „ყოველ ერს მხოლოდ დიდი საფრთხისა და განსაცდელის პირისპირ შეუქმნია დიდი ღირებულებები. ყოველი პიროვნება და ყოველი ერი მხოლოდ დიდი გასაჭირის გენიაში ქმნიდა. დიდი უბედობა დიდი ცეცხლია!“ (კ. გამსახურდია). მოგვიანებით, 1924 წელს პ. ინგოროყვასა ჟურნალ „კავკასიონში“ გამოქვეყნებულ ვრცელ ესეში „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“ კ. გამსახურდია აღნიშნული საკითხისადმი თავის მიმართებას მხოლოდ გაამძაფრებს: „როგორც „ტონოსი“ განცდისა, ექსპრესიონიზმი უთუოდ ახალია. გერ-

მანია, ომში დამარცხებული დამარცხებულად თავს არ გრძნობს: მილიტარული მხრიდანაც კი. აქ არის უდიდესი ტრაგიკული ნება და ჰეროიკული შეხვედრა ბედის... მსოფლიო ომის შემდეგ ისეთი მწვავე ხასიათი მიიღო მსოფლიო პოლიტიკამ, რომ აპოლიტიკოსობა დღეს მხოლოდ შარლატანებს შეუძლიათ. ყოველთვის და ყოველ დროში ხელოვნებისა და კულტურის ბედი დიდ პოლიტიკასთანაა დაკავშირებული. ექსპრესიონისტების პოლიტიკური კრედო: ძირს მსოფლიო ომი, ძირს მსოფლიო კაპიტალიზმი!“ („კავკასიონი“ 1924: 58). თუმცა საქართველოს გერმანიის ნება არ აღმოაჩნდა, შესაბამისად მისი კულტურაც სრულიად სხვა გზით განვითარდა.

გამსახურდია ამავე ნიშნით მიჯნავს ერთმანეთისგან სიმბოლიზმსა და ექსპრესიონიზმს. მისი აზრით, „1870-71 წელს საფრანგეთ-პრუსიის ომში საფრანგეთის მარცხმა განაპირობა ფრანგული სიმბოლიზმის წარმოშობა, თავისი უნუგეშობის ფილოსოფიით, როდესაც ხსნის ძეგლი მიღმა სამყაროში დაიწყეს, რაც, თავისთავად, ცხოვრებაში პასიურ პოზიციას გულისხმობდა. ამის საპირისპიროდ, ექსპრესიონიზმი 1918 წელს გერმანიის რევოლუციის შემდეგ შეიქმნა ...კ. გამსახურდია სიმბოლისტიზმის პასიურ სუბიექტივიზმს ამორალობად მიიჩნევს და მას ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელ გმირული ცხოვრების კულტს უპირისპირებს“ (ლომიძე 2016: 277). კიდევ ერთი საგულისხმო მომენტი, რომელიც სიმბოლიზმსა და ექსპრესიონიზმს ეთიკის ჭრილში განიხილავს: „სვიმბოლისტური თაობა აღვირახსნილი იყო ყოველივე ეთიურ არტახებისგან. ახალი თაობა ეროტიულია, მისი ხელოვნება ეთიური და როგორც ასეთი, უსათუოდ მეტაფიზიკური. სვიმბოლისტურ ხელოვანთათვის თვით დატკობობა ეს ერთი თვითმიზანთაგანია, ... ახალი თაობა უარყოფს ამ თავაშვებულ ჰედონიზმს ძველი ესთეტიკისას... (ლომიძე 2016: 401). დასახელებული წერილის გარდა, ექსპრესიონისტული კონცეფცია მწერალმა გადმოსცა ესეებში: „ახალი რელიგია“, „სტიფან გეორგე“, „ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი“, „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“.

„ილიონის“ პირველივე ნომერში კ. გამსახურდია, ბუნებრივია, აქვეყნებს ლექსს, მიძღვნილს ფრ. ნიცშესადმი, ანუ იმისადმი, ვინც „ცარიელი საუკუნისთვის გადასროლილი პაროლით“ თაობა-

თა ფიქრთამპყრობლად იქცა: „შენ გვაგრძნობინე სინამდვილე რომ სიზმარია, / რომ ახლოვდება ძველ ღმერთების შემობინდება“. შემდეგ ნომერში (№3) კი მასთან ერთად ირ. ტატიშვილის სახით ჩნდება ისეთი ავტორი, რომლის კომპეტენცია ნიციშეს ფილოსოფიის ღრმა ცოდნაში არავითარ ეჭვს არ იწვევს (ირ. ტატიშვილის ერთ-ერთმა მოწაფემ, პოეტმა ნ. სამადაშვილმა, თავის მასწავლებელს მოგვიანებით ასეთი სტრიქონები მიუძღვნა: „აგეკვიატე ... ნეტა რა ჭირად, / შენ რას აგწერდა რემბრანტის ფუნჯი? / ამ დროს ხელებში გველი გიჭირავს / და თვალებიდან მოსჩანს ფასკუნჯი“). წერილი საგანგებოდ ეძღვნება ნიციშეს სამოცდამეთვრამეტე წლისთავს. ესკიზში გამოვლენილი ავტორის ერუდიცია და ნიციშეს ფილოსოფიური იდეების ღრმა ხედვა მომავალში სწორედ ირ. ტატიშვილის მიერ შესრულებული „ზარატუსტრას“ პირველი ქართული თარგმანითაც დადასტურდება.

იმავე „ილიონში“ ქვეყნდება „პირველწყაროებიც“. კერძოდ, გერმანული ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსის კაზიმირ ედშიდის (1890-1966) „ექსპრესიონიზმი“ (1917 წელს მის მიერ წარმოთქმულმა სიტყვამ „ექსპრესიონისტული პოეზია“ გამოიწვია კამათი, რომელშიც ჰ. ჰესე და ა. დიობლინი ჩაერთვნენ) და ასევე გერმანელი ფილოსოფოსისა და მწერლის, თავის დროზე ნაციისტების მიერ განდევნილი ლუდვიგ მარკუზეს (1894-1971) ესე „ნიციშე და სტრინდბერგი“. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს გამსახურდიასვე „გოეთე თუ მისტიკოსი“, რომელიც ევროპული მოდერნიზმის ესთეტიკის გათავისების „ციციფერყანწელთა“ მიერ დანერგილ პრაქტიკას ეხმაურება. ამ წერილში გერმანული კლასიკა გერმანულ მოდერნიზმს, უფრო ვიწრო გაგებით კი ექსპრესიონიზმს, ხვდება, ხოლო შეხვედრის ადგილი, არც მეტი, არც ნაკლები, გოეთეს „ფაუსტია“. გოეთემ, როგორც „ჩვენი დროის ცივილიზაციის პირველმა პოეტმა“, იგრძნო კლასიციზმისა და რომანტიზმის დაძლევა და აბსოლუტური სულის ფოლადის ნიღბებით დაფარვა. „...ფაუსტის მეორე ნაწილი მისტიურ-ვიზიონერული წინასწარხილვაა ჩვენი საუკუნის. ის დიდი ცივილიზაციური კომბინაციები, რომელიც მოგვიტანა მაშინების და ელექტრონის საუკუნემ [აქ] ალეგორიული პანორამითაა გადმოცემული. „პირველითგანვე იყო სიტყვა“ მეორე ნაწილში შეცვლილია „პირველითგანვე იყო საქმე“. ეს უდიდესი პრინციპია

ფაუსტურ-გერმანული კულტურისა. ეს აქტივიზმი ჩვენმა თანამედროვეობამ მაშინათა სვიმბოლოებით გამოხატა. ეს გახლავთ ჩვენი თანამედროვეობის ფოლადში და გრანიტში გაყინული სულობა... გოეთედან პირდაპირი გზაა ვერჰარნისკენ“ (გამსახურდია 1922: 541).

ექსპრესიონიზმის საკითხს, როგორც მოსალოდნელი იყო, გამოეხმაურნენ „პირველი მოდერნისტებიც“, გრ. რობაქიძე და ვ. გაფრინდაშვილი. 1924 წელს პავლე ინგოროყვას უწერნალ „კავკასიონში“, რომელიც ევროპული ტიპის პერიოდული ორგანოს გამორჩეული ნიმუში იყო, ქვეყნდება გრ. რობაქიძის სტატია „ექსპრესიონიზმი“, რომელიც სიმბოლიზმიდან ექსპრესიონიზმში გადასვლის ლოგიკური დადასტურებაცაა. ზოგადად „კ. გამსახურდიასა და გრ. რობაქიძის ექსპრესიონისტული ლექსები უფრო თეორიის ილუსტრაციაა, ვიდრე შთაგონების გამოვლენა. მაგრამ ექსპრესიონიზმმა, რომელსაც დაერთო ნიციშეს იდეები, წარმოშვა გრ. რობაქიძის „ლონდა“ და „ლამარა“, კ. გამსახურდიას „გარსი მარადი“ და ნანილობრივ „დიონისოს ღიმილი“ (სიგუა 2002: 152). დრამატული ჟანრი, როგორც თავად რობაქიძე წერს, არჩეულ იქნა მასებზე ზეგავლენის მოსახდენად (რობაქიძე 1994: 227). „ილიონში“ (1923, №4) ვხვდებით კრიტიკოს კოკი აბაშიძის გამსახურდიას ამ მისტერიისადმი მიძღვნილ საკმაოდ ვრცელ გამოხმაურებას: „კ. გამსახურდია თავისი ახალი პოემით „გარსი მარადი“, ისევე როგორც გრ. რობაქიძე თავისი „ლონდათი“ ერთსა და იმავე საკითხს დასტრიალებენ. მაგრამ, თუ გრ. რობაქიძემ მსოფლიო ბედის ტრიალი ფატალურ შემთხვევაზე დაამყარა და ამ ფატუმის წინაშე ქედი მოიხარა, კ. გამსახურდიამ გაარღვია ეს უცნაური რკალი შეუცნობისა და რწმენას დაეყრდნო, მისტიურად ხელმეორედ შობილ –ზე-კაცის მოლოდინში“ (აბაშიძე 1923: 689). საგულისხმოა, რომ ერთი ნომრით ადრე გამოქვეყნებულია რეცენზია გრ. რობაქიძის „ლონდაზე“. ავტორი კვლავ კ. აბაშიძეა. თუ გავითვალისწინებთ გამსახურდიასა და რობაქიძეს შორის არსებულ დაძაბულობას, ეს ფაქტი საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში ექსპრესიონიზმს არ ჰქონდა ისეთი გამოკვეთილი სახე, როგორც იმპრესიონიზმსა და სიმბოლიზმს, იგი კიდევ ერთი წინგადადგმული ნაბიჯი იყო ევ-

როპის კულტურული გამოცდილებისკენ, ევროპული ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ განვლილი გზის ადეკვატური შეფასებისკენ.

„ნიამორებიც“ და „შვილდოსანიც“ ჟანრული პრიორიტეტულობისა და მხატვრული ფორმის საკითხებს მიმოიხილავს. მაგ. ს. ცირეკიძე წერილში „ორსახიანი იანუსი“ იაფფასიანი კონვენციული ლექსების საპირისპიროდ პოეტური პროზის, ანუ პოეზიისა და პროზის სინთეზირების ტენდენციას მიესალმება, რაც, მისი აზრით, პრაქტიკულად მიღწეულია მალარმეს, გიუსმანსის და ანდრე ბელის ტექსტებში. ირკვევა, რომ ს. ცირეკიძე აქ ქართული ვერლიბრის დამკვიდრებას პროგნოზირებს. მალე პირველი მოდერნისტული რომანების („სანავარდო“, „გველის პერანგი“, „დიონისოს ღიმილი“) გამოჩენამაც დაადასტურა ამგვარი შეფასების სისწორე, რადგან პროზის მოდერნიზება ჩვენთან არა „ულისესა“ და „დაკარგული დროის ძიების“ მიმართულებით, არამედ სწორედ პოეზიის ხარჯზე მოხდა (სიგუა 1994: 9).

კიდევ ერთი პლასტიკი, რომელიც „ნიამორებსა და „შვილდოსანში“ გამოვლინდა: ესაა სიმბოლიზმს გარდა, მოდერნისტული ხელოვნების სხვა მიმართულებებით დაინტერესება, რაც, უპირველესად, გამოვლინდა ტ. ტაბიძის წერილებში, „დადაიზმი და ცისფერი ყანწები“ (ტაბიძე 1923: 145), „ირონია და ცინიზმი“ (გაფრინდაშვილი 1923: 127). ქართული მოდერნიზმ-ავანგარდიზმის მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ ეს ინტერესი 1922 წლის 6-7 მაისს, პოეზიის დღესთან დაკავშირებით ქართველი ფუტურისტების მიერ საკუთარი მანიფესტის, „საქართველო-ფენიქსის,“ გამოცემამ განაპირობა. მეტიც, „რომ არა „ცისფერი ყანწები“, საეჭვოა გაჩენილიყო  $H_2SO_4$ , რადგან მეორე იყო პირველზე რეაქცია, მისი უარყოფა“. ისინი თავიდანვე გამოჰყოფდნენ ფუტურიზმის ორ პერიოდს: მარინეტის მაშინერიას და ხლებნიკოვის პრიმიტივიზმს (ს. ჩიქოვანი). „ფენიქსელების“ ჯგუფში განსაკუთრებულ ყურდაღებას იპყრობდნენ: ს. ჩიქოვანი, ნ. ჩაჩავა, პ. ნოზაძე, ა. ბელიაშვილი, ბ. ჟღენტი. „ცისფერი ყანწების“ რომანტიკული სახელწოდება ჩანაცვლებულ იქნა ქეძაფის ანტირომანტიკული ფორმულით („ჩვენ ვინამეთ სიტყვა დინამიური ქეძაფით რომ სწავას საოპერაციო სხეულს“ – საქართველო-ფენიქსი). თავდაპირველად, ეს ჯგუფი არც იმჩნევდა საბჭოთა ხელისუფლების არ-

სებობას, თითქოს ბოლშევიკებს თავიანთი პოლიტიკური ავანტიურა ქართული მწერლობისა და ხელოვნებისთვის განუსაზღვრელი თავისუფლების მისანიჭებლად მოეხდინოთ. ამიტომაც, დარწმუნებულნი იმაში, რომ რევოლუციით ნაშობი ხელისუფლება მემარცხენე ხელოვნებას უპრობლემოდ შეითვისებდა, წამოსწიეს ლოზუნგი: „ჩვენთვის ყველაზე დიდი სიტყვა არის ოქტომბერი“. თუმცა, რამდენიმე წლის შემდეგ, რეალობის პირისპირ დამდგარნი, ხელისუფლებასთან უფრო ხელსაყრელი ურთიერთობის ძიებას იწყებენ. საბოლოოდ, პ. ნოზაძე და ყ. ლოლობერიძე რესპრესიებს ემსხვერპლნენ, ს. ჩიქოვანმა, ა.ბელიაშვილმა და განსაკუთრებით კი ბ. ჟღენტიმა, საკუთარი ესთეტიკურ-პოლიტიკური პოზიციებს ზურგი აქციეს და საბჭოთა მწერლობის სამსახურში ჩადგნენ. მანამდე კი „ქართველმა ფუტურისტებმა კატეგორიულად უარყვეს წარსული კლასიკური მწერლობა და ზედ მიაყოლეს „ცისფერი ორდენიც“. „საქართველოში ბუდობდნენ ფეხებდამძვრალი ბუზები, რომლებიც თავს ეხლაც იქებენ ორშაურიან ლექსებით და ცდილობდნენ შეექმნათ ახალი პოეზია და ძმობის ახალი დანახვა. ყველაზე კარგი, რაც მათ ქართულმა სიტყვამ მოუშადა, ეს არის კალმოსნობა. ყანწელებმა შექმნეს განმეორება ყოვლად გაცვეთილის“ (პ. ნოზაძე)“ (ავალიანი 2016: 329). ქართველმა ფუტურისტებმა გამოსცეს ჟურნალები „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ (საინტერესოა აღინიშნოს, რომ დადაისტი რიბემონ დესენი პარიზში სცემდა ჟურნალს O<sub>2</sub>H<sub>2</sub>), „ლიტერატურა და სხვა“ და გაზეთი „დროული“. მიიჩნევენ და სავსებით სამართლიანადაც, რომ „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ის მხატვრული გაფორმება, რომელიც მხატვარ ი. გამრეკელს ეკუთვნოდა, წინ უსწრებდა მის შინაარსს.საერთოდაც, მათი აზრით, საქართველოში „გამოცემის კულტურა [მათი] ფრონტით გაიხსნა“ (ყ. „ლიტერატურა და სხვას“ რეცენზენტი ბ. ა.): „ეს მართლაც ორიგინალურად და გემოვნებით გაფორმებული აღმანახი ციფრების, სხვადასხვა შრიფტით აწყობილი ასოებისა და სიტყვების, კუბისტური ნახატების მონტაჟი გახლდათ...“, გამოირჩეოდა „ქართველი კუბისტების ირაკლი გამრეკელისა და ბენო გორდეზიანის ნახატებითაც“ (ავალიანი 2016: 329). უკომპრომისობა და უკიდურესი ნიჰილიზმი, რითაც ქართველი ფუტურისტები აპელირებდნენ, ბევრს არაფერს სძენდა ქართულ ხელოვნებას, თუმცა ბოლშევიკებს თავიანთი კულტურპოლიტი-

კის იდეის თანდათანობით ჩამოყალიბებასა და რაც მთავარია, მის რეალიზებას უადვილებდა. ერთადერთი ღირებული იყო ზეპირსიტყვიერებაზე დაფუძნებული „ფორმალისტური ვარჯიში“, რომელსაც ისინი „ორკესტრულ ლექსალობასაც“ უწოდებდნენ და რომელმაც მოგვიანებით პოსტმოდერნისტულ პოეზიაშიც იჩინა თავი. ს. ჩიქოვანი  $H_2SO_4$ -ის მეტყველების საწყისად ხალხურ ენას მიიჩნევდა, ნიმუშად კი ასახელებდა თავის, ნ. ჩაჩავას, ნ. შენგელაიას და პ. ნოზაძის ლექსებს. საინტერესოა ნ. ჩაჩავას ლიტერატურული ექსკურსის ფრიად ორიგინალური ფორმა, რომელიც უარყოფაა ყველაფრისა, რაც აქამდე შექმნილა. დასკვნის სახით კი ავტორი წერს, რომ „ძველ მუხას შეცვლის ტექნიკა, „ღირებულებას“ – პროდუქტი, კეთილშობილებას – ავანტიურა. სამყარო აღიქმება როგორც მილიმეტრებით გაზომილი ოჯახი – ბგერა, ქუჩა – ბგერა, ისტორია – ბგერა (იქვე დახატულია გრამაფონი). ამის შემდეგ იწყება ძველი სიტყვების ქიმიური დაშლა, რაც „ლინგვოტექნიკადაა“ წოდებული. სიტყვის მონტაჟის, სიტყვის ინდუსტრიის აღმნიშვნელი ტერმინია „როშვა“, ხოლო რომარი „ლიგვოქიმიკოსია“, ახალი დროის ესთეტი. პოეზიას და შთაგონებას ცვლის „როშვა“, პოეტს – „როშარი“, რაც ფორმულით ასე აღინიშნება: „ინერცია“ + მონტაჟიორი = როშვა“. ...ხოლო ძველი „პოეზია – პოიეტი“ უდრის სიძის გიტარას მიმატებული გარმონი. საბოლოოდ, ... ნ. ჩაჩავას აზრით, „პოეზია + პოეტი = 0“ (სიგუა 1994: 205). სხვაგან ნ. ჩაჩავა აქცენტს სვამს ესთეტიკის კვალდაკვალ ენის დაშლის გარდაუვალობაზე. ირღვევა დისკურსული აზროვნების წესი, ამეტყველებიან ფორმულები, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები, სიტყვათა უჩვეულო თანმიმდევრობა, გრაფიკული სურათები; მოშველიებულია ნაირგვარი შრიფტი, რათა შეიქმნას „ოპტიოაკუსტიკისა“ და „ლინგვოტექნიკის“ ეფექტი. აქ ავტორი, მართლაც, ჰგავს რეჟისორს თუ კონსტრუქტორს, რომელმაც ხატვაც უნდა იცოდეს“ (სიგუა 1994: 206).

ს. ჩიქოვანი, რომელიც სულ მალე ფუტურისტების ლიდერად ჩამოყალიბდა, 1924 წელს გამოცემულ ჟურნალ „მნათობში“ (რომელსაც ერთხანს ფიქტიურად სამთავრო, ფაქტობრივად კი სალიტერატურო პროცესის ობიექტურად ამსახაველი პერიოდულ ორგანო იყო) აქვეყნებს წერილს „სასწრაფო განმატება „ $H_2SO_4$ “-ის გამოსვლას“, რომელშიც საკმაოდ მკვეთრი ფორმით უარყოფს

რეალისტური პროზის (ამ შემთხვევაში მ. ჯავახიშვილის, რომლის შესახებაც „სიტყვაში მემარცხენეობის დისპუტზე“ ს. ჩიქოვანი იტყვის: „ვერსად იშოვნეს რედაქციის დიდი კამოდი ჯავახიშვილის ნაჯღაბნების დასამარხავი“ – ჩიქოვანი 1930: 333) მხატვრულ ღირებულებას. მაგ. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ მისთვის მხოლოდ საბუღვარო სენსაციაა, ხოლო დ. შენგელაიას „სანავარდო. დიდი უჟმური“ ქართული ფუტურიზმის მიღწევა, რადგან იგი პრიმიტივის ავანგარდისტულ შეგრძნებაზეა დაფუძნებული (ამ ორი რომანის გარდა, იმავე წელს „მნათობში“ იბეჭდება პ. ნოზაძის „დღე და ღამე რევოლუციის“ და ა. ბელიაშვილის „ცხრა ცენტრი“). მართალია, დ. შენგელაია ქართველ ფუტურისტთა რიგებში იყო, ხოლო კიდევ ერთ ფუტურისტულ ჟურნალში „ლიტერატურა და სხვა“, გამოქვეყნებულ წერილში სათაურით „Comentaria de bello Galico“ ლირიკის სეზონის დასრულებასაც აანონსებდა, თუმცა მისი რომანი არა ფუტურიზმით, არამედ სიმბოლიზმით, კონკრეტულად კი ა. ბელისა და ბ. პილნიაკის პროზით იყო დავალებული. და ეს მიუხედავად იმისა, რომ დ. შენგელაია, მართლაც, ამჟღავნებდა ხალხური მეტყველების, ეთნოგრაფიული კოლორიტის ღრმა ცოდნას, რაც „სანავარდოს“ ძლიერ მხატვრულ ფორმას ქმნის. აი, რას წერს თავად მწერალი ამ პერიოდის შესახებ: „1924 წელს ჟურნალ „მნათობში“ დაიბეჭდა „სანავარდო“. ცნობილი მწერალი გავხდი! „ცისფერყანწელებს“ განსაკუთრებით მოვწონდი... მიუხედავად „ცისფერყანწელების“ სურვილისა და ბუნებრივი მოლოდინისა, მათ ჯგუფს არ მივმხრობივარ. მემარცხენეობა ვარჩიე. ამ ნაბიჯს სხვა მიზეზებიც ჰქონდა, მაგრამ მთავარი მაინც ერთი გარემოება იყო. მართალია, მე ახალგაზრდობაში თავყვანს ვცემდი ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმის კორიფეებს და ბევრად დავალებულიც ვიყავი კერძოდ სიმბოლისტური პროზისაგან – სიმბოლისტების იდეალიზმი არასოდეს არ გამიზიარებია, რადგან ბუნებით ყოველთვის მატერიალისტი ვიყავი. აქ უთუოდ მამაჩემის სოციალ-დემოკრატიზმამაც ითამაშა როლი. მე მუშებში ვიყავი გაზრდილი, ნაძალადევეში – იმდროინდელი თბილისის ყველაზე პატრიოტულ უბანში. ამას არ შეეძლო დალი არ დაემჩნია მთელს ჩემს ცხოვრებაზე, მსოფლმხედველობაზე“ (ასათიანი 1977: 564). ამ სიტყვების გულწრფელობაში ეჭვი ნაწილობრივ მაინც უნდა შევიტანოთ, რადგან მწერლის მიერ საბოლოოდ



არჩეულმა გზამ იგი ოფიციალურად ლოიალურად განწყობილ ჯერ მხარდამჭერად, შემდეგ კი სტალინიზმის წლებში აქტიურად ფუნქციონირებადი ქართველ მწერალთა სანახევროდ გასაიდუმლოებული პარტორგანიზაციის აქტიურ წევრად აქცია. მოგვიანებით შექმნილმა მხატვრულმა პროდუქციამ კი დაადასტურა ამ დროით მწერლის ანგაჟირებულობისა და ნამდვილი ხელოვნების უთიერთშეუთავსებულობა.

20-იანი წლებიდან შექმნილი ჯერ კიდევ გაურკვეველი პოლიტიკური კონტექსტის გამო, თანდათანობით (ზოგადად კი მაინც სუსტად), იკვეთება მისწრაფება ლიტერატურულ სკოლათა გარეშე მწერლობის სხვადასხვა ინტერესების გაერთიანებისკენ. სწორედ ამ აუცილებლობაზე მიანიშნებს ჟურნალი „ხომალდი“: „თუ რეალიზმს ცხოვრების ხუნდზე ჰყავდა გაკრული მწერლის სული, სვიმპოლიზმს იგი ჰაშიშით გაბრუებული უნიადაგო საგალიმატიო სფეროში შეჰყავდა. ჩვენი მწერალი არც ხუნდზე უნდა გაეკრას, ხოლო არც საგალიმატიოდ უნდა მოიცალოს. მისი გზა ერთი უნდა იყოს – თავისუფალი შემოქმედება, რომელიც შინაგანი განცდის საშუალებით შეიგრძნობ – შეიცნობს სამყაროს თავისდანებისად გარდაქმნისათვის. ამ გზას ... არ მინდა ვუწოდო რომელიმე სკოლის სახელი. ის უფრო სინთეზია, რომელშიც ბოლოს და ბოლოს უნდა მოექცნენ ყველა ძიებანი და მიმართულებანი მწერლობისა...“ („ალერტი“ 1921: 258). თუმცა როგორ უნდა ყოფილიყო ეს ერთიანი თავისუფალი შემოქმედება, რამდენად ნავიდოდა კომპრომისებზე ახალი ხელისუფლება, როგორ გაგებას გამოავლენდა იგი კულტურის საკითხებში, ცოტა ვინმემ თუ იცოდა.

გალაკტიონ ტაბიძეს, რომელიც ამ დროისთვის პოეტთა ერთი ჯგუფის მიერ ჩატარებული კონკურსის თანახმად, პოეტთა მეფედ იყო გამოცხადებული, თითქოს ჰქონდა პასუხი ამ კითხვაზე. მას სურდა აპოლიტიკური პოეტი და ასეთივე აპოლიტიკური რედაქტორ-გამომცემელი ყოფილიყო (საკუთარ დღიურში ჩაუწერია კიდევ: „არავითარ პოლიტიკურ საუბარს ადგილი არ ექნეს. მთელი ძალა და ღონე იქითკენ, რომ „თეატრ და ცხოვრებას“ არ დავემსგავსოთ“), თუმცა არსებულ სიტუაციაში რეალურად ამის განხორციელება მხოლოდ ნაწილობრივ თუ იყო შესაძლებელი. 1922 წელს ოლია ოკუჯავას ერთ-ერთი ძმის, გავლენიანი პარტიული მუშაკის, მიხეილ ოკუჯავას, მხარდაჭერით და გა-

ლაკტიონის რედაქტორობით გამოსვლას იწყებს ჟურნალი „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, რომელსაც მხატვრულად აფორმებენ კირილე ზდანევიჩი და ლადო გუდიაშვილი. სარედაქციო წერილი სრულიად კონკრეტულ პათოსს შეიცავს. იგი სოციალისტური განახლებისთვის მხარდაჭერას გულისხმობს: „მე გეძახით თქვენ, გმირებო, შემოქმედების ცეცხლით სავსე ახალგაზრდობავ, შეითვისეთ და შეიყვარეთ ახალი საქართველოს ხმა: განახლება ან სიკვდილი! ძირს ყოველგვარი რუტინა, ძირს დრომოჭმული და შემოქმედებით უნარს მოკლებული ელემენტები! გაუმარჯოს ახალ შემოქმედებას! მომავალი საქართველოს წინაშე ჩვენ წარვსდგებით ამაყნი იმით, რომ ამ პლანეტების კვილში და ქვეყანათა მსხვერვის გრიალში ჩვენი ძახილია: სიკვდილი ან განახლება!“ მიუხედავად ამისა, თვით ჟურნალის პროდუქცია, რომელიც საკმაოდ ეკლექტურია, კარგად ასახავს დროის პარადოქსს, კერძოდ, „ოქტომბრის რევოლუციის მეხოტბე გალაკტიონი“, ხელოვნების ბოლშევიკური დოქტრინის ჩამოყალიბებამდე აგრძელებს შედეგრალური სიმბოლისტური ლექსების წერას (ეფემერები: „ცხენთა შეჯიბრებაზე“, „რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს“, „ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს“; „საახალწლო ეფემერა“, „ზღვის ეფემერა“) და ტრადიციონალისტ პოეტებთან ერთად (ბაბილინა, ს. მგელაძე, ვ. რუხაძე, ნ. ჩხიკვაძე) ბეჭდავს საკუთარ მიმდევრებსაც (გ. აგარელი, ტ. გრანელი, ი. ყანჩელი). მერვე ნომრის გამოსვლის შემდეგ რედაქტორს 100 მილიონი მანეთი ვალი დაედო, რის გამოც იძულებული გახდა დაენერა: „ჩვენი ჟურნალი დროებით უნდა შევაჩეროთ, უნდა დავდოთ კალამი, უნდა დავიდუმოთ ენა და გავჩუმდეთ მაშინ, როცა ჩვენი ქვეყნის სიმშვენიერე ამ გაზაფხულის პირზე გატაცებით გვინვევს აღფრთოვანებულ ოცნებისკენ“. ჟურნალმა არსებობა შეწყვიტა, რედაქტორს კი მსგავსი შესაძლებლობა მომავალში არ მიეცა.

„ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული აქტივობების შემცირება, რომელთა ლიდერები შეეგებნენ მე-11 არმიას, მწერლობის შემდგომი განვითარებისთვის ხელსაყრელი პირობების შექმნის საჭიროებას დაემთხვა. მათი გაზეთები „ბარრიკადი“ (რედ. ტ. ტაბიძე, 1920-1922) და „ბახტრიონი“ (რედ. გ. ლეონიძე, 1922-1923) ძირითადად ამ მოლოდინს გამოხატავს, ცხადია, თუ არ ჩავთვლით გასაბჭოებამდე ცოტა ხნით ადრე „ბარრიკადში“ გამოქვეყნებულ

გრ. რობაქიძის წერილს „ნოე ჟორდანია“, რომელმაც მწერალ კატო მიქელაძის მწვავე სატირა გამოიწვია („დიაკვნის შვილო, თავადობ, დენდობ, / გნათესაობენ მხოლოდ ყადები, / შენ, უანგაროვ, არვის დაინდობ / გადაგიშლია „ბარრიკადები“...). 1921 წელს მწერალთა კავშირის ჟურნალი „ხელოვნება“ და ვ. კოტეტიშვილის გაზეთი „ივერია“ მიმართული იყო არა ახალ ხელისუფლებასთან უპირობო თანამშრომლობისკენ, არამედ ისტორიული დროის ახალ მონაკვეთში ხელისუფლებასთან სახელოვნებო საკითხებში შეხების ნერტილების პოვნისა და ამით ქართული კულტურის გადარჩენისკენ. ჟურნალ „ხელოვნების“ სარედაქციო წერილში, რომელიც შედგენილი იყო ა. პაპავასა და ვ. კოტეტიშვილის მიერ, გარკვევით ეწერა: ხელოვნებას შემთხვევითი ჯგუფების ხელში ვერ დავტოვებთო. ეს წერილიც და ვ. კოტეტიშვილის 1926 წელს გამართულ მწერალთა პირველ ყრილობაზე წარმოთქმული სიტყვაც, ფაქტობრივად, იმ კულტურპოლიტიკის დეკლარირებაა, რომელიც მოგვიანებით კ. გამსახურდიამ ასე ჩამოაყალიბა: „როცა ერი პოლიტიკურ ასპარეზზე მარცხდება, მან მთელი ენერგია კულტურული ფრონტისკენ უნდა მიმართოს“. იმდროინდელი ქართული ესეისტიკის საუკეთესო ტრადიციების დაცვით შესრულებული ტ. ტაბიძის წერილი „მანიფესტი აზიას“, რომელიც „ბარრიკადში“ გამოქვეყნდა და გ. ლეონიძის „ქართული მესიანიზმი“ გაზეთიდან „ბახტრიონი“, თემის აქტუალობის თვალსაზრისით, სამწუხაროდ, საცაა ანაქრონიზმად გამოცხადდებოდნენ“ და ოფიციალური მიერ სანქცირებულ თემატიკაში ვერ ჩაენერებოდნენ. არც პ. იაშვილის მიერ შესრულებული არტურ რემბოს „მთვრალი ხომალდის“ თარგმანი (გაზ. „ბარრიკადი, 1920), არც შ. აფხაიძის სტატია „თავისუფალი ლექსი“ (გაზ. „ბარრიკადი“ 1922, №6), რომელშიც პირველად განიხილებოდა ვერლიბრის პრობლემა, იქნებოდა მათთვის აქტუალური. პროლეტმწერლებს ჯერ ელემენტარული კონვენციული ლექსის სირთულეები ჰქონდათ გადასალახი. მთელი ძალები კი, როგორც თვითონ აცხადებდნენ, სწორედ რომ „უშეკოლო, უტრადიციო“ მწერლობის შექმნისკენ უნდა მიემართათ, სადაც ძველი მიღწევების ადგილი გათვალისწინებული ვერ იქნებოდა.

პ. ინგოროყვას ჟურნალი „კავკასიონი“, უთუოდ იყო, იმ მიღწევათა დემონსტრირება, რომელიც ქართულ მწერლობას მო-

დერნისტულმა ესთეტიკამ და მხატვრულმა აზროვნებამ მოაპოვებინა. „1924 წელს, საყოველთაო გლოვის ჟამს (როდესაც მთავრობის სასახლესთან ყვავილებით მორთულ ლენინის ფოტოსთან დაჩოქილები იყვნენ მ. ცხაკაია და სხვა ძველი ქართველი ბოლშევიკები – ნ. კ.), დაიბეჭდა ჟურნალი „კავკასიონი“. იგი სულ ოთხი ნომერი – ორ წიგნად – გამოვიდა, მაგრამ ენციკლოპედიური პროფილი, ავტორთა ბრწყინვალე კოჰორტა, პოეტური სიტყვისა და მეცნიერული აზრის თვალსაჩინო ნიმუშები მას წარმოგვიდგენს მაშინდელი ქართული ლიტერატურის ანთოლოგიად“ (სიგუა 2002: 125). აი, რაზე ამახვილებდა ყურადღებას სარედაქციო წერილი: „ქართველი საზოგადოება და პირველ რიგში თვით მწერლები გრძნობენ იმ შეუვსებელ ნაკლს, რომ ქართულ ენაზე არ არსებობს ისეთი პერიოდული ორგანო, რომელიც იყვეს მთლიანი გამომხატველ ქართული შემოქმედების და აზროვნების. ... ჟურნალი დგას ყოველგვარ ვიწრო ლიტერატურულ-ჯგუფური ინტერესების გარეშე. მწერალთა კავშირი, რომლის ორგანოა „კავკასიონი“, აერთიანებს ყველა ქართველ მწერლებს; ყველა თანამედროვე ლიტერატურულ დაჯგუფებებსა და სკოლებს, რამდენადაც ისინი მართლაც წარმოადგენენ ლიტერატურულ მოვლენას, დაეთმობათ ადგილი ჟურნალში. ერთადერთი საზომი, რომლითაც იხელმძღვანელებს ამ შემთხვევაში „კავკასიონი“, ეს არის იდეები იმ მარადი ხელოვნებისა, რომელიც მაღლა დგას წარმავალ ლიტერატურულ მოდაზე, ყოველგვარ მემარჯვენეობა-მემარცხენეობაზე“... ქართულმა მწერლობამ უკვე დააღწია თავი ვიწრო პროვიცინალობას და „კავკასიონი“ შეეცდება შეუწყოს ხელი ქართული მწერლობის ევროპეიზაციას“. მართლაც, ინტერესთა ფართო სპექტრი, წარმოდგენილი არა მარტო ცნობილ თუ დამწყებ პოეტთა და პროზაიკოსთა ორიგინალური ტექსტებით, სახელგანთქმულ უცხოელ ავტორთა თარგმანებით, არამედ ავტორიტეტულ კრიტიკოსთა და მეცნიერთა ნაშრომებით, მონომობს დიდი შემოქმედებითი პოტენციალის არსებობას, რომელსაც გაშლა-გაფართოება და სწორად წარმართვა სჭირდება. მაგ. გრ. რობაქიძის, პ. იაშვილის, ვ. გაფრინდაშვილის, რ. გვეტაძის, ი. გრიშაშვილის, ს. აბაშელის, მარიჯანის, ს. შანშიაშვილის, კ. ჭიჭინაძის თუ გრ. ცეცხლაძის ლექსები გამოხატავს იმ სტილურ მრავალფეროვნებას და დინამიკას, რომელიც იმდროინდელ პო-

ეზიას ახასიათებს. იგივე ითქმის პროზაზე, რომელიც ნ. ლორთქიფანიძეს (№1-2-ში მისი „ხელოვანთა ყავახანა“, ხოლო №3-4-ში „რაინდებია“ დაბეჭდილი), მ. ადამაშვილს (№3-4-ში „ტყის კაცი“), კ. გამსახურდიას (№1-2 – ნაწყვეტი „დიონისოს ღიმილიდან“), ლ. ქიაჩელს (№1-2 „კრიმანჭული“), შ. დადიანს (ორივე ნომერში „უბედური რუსი“) ეკუთვნის. კრიტიკოსთაგან ძალიან დამაჯერებლად გამოიყურებიან ვ. კოტეტიშვილი (№1-2 „ალექსანდრე ყაზბეგი“, № 2-3 „ივანე მაჩაბელი“), გ. ქიქოძე (№1-2 „თეატრალური პარადოქსები“), ივ. გომართელი (№1-2 „ილია ჭავჭავაძე და მისი მხატვრული შემოქმედება“) და ახალგაზრდა მეცნიერები ი. ჯავახიშვილი, დ. უზნაძე, ა. რაზმაძე, გ. ჩუბინაშვილი, შ. ნუცუბიძე, გრ. ნერეთელი, შ. ამირანაშვილი, პ. ინგოროყვა, ალ. ჯანელიძე. ახლა ჩამოვთვალოთ მთარგმნელებიც: ირ. ტატიშვილი, კ. ჭიჭინაძე, ი. აბულაძე, კ. გამსახურდია, ვ. გაფრინდაშვილი, ი. გრიშაშვილი, ლ. ქიაჩელი, ა. ჭუმბაძე, ხ. ვარდოშვილი და თარგმნილი ავტორებიც: შ. ბოდლერი, ედგარ პო („ყორანი“ კ. ჭიჭინაძისა და „სიჩუმე“ ირ. ტატიშვილის თარგმანით), ჟ. რომენი, ჟ. კოკტო, პ. კლოდელი, ე. ვერჰარნი, გ. აპოლინერი, ბლენ სანდრარი, კაზიმირ ედშმიტი, ვს. ივანოვი, ვ. ბრიუსოვი, პლატონი, სოფოკლე, ანგელუს სილვეზიუსი, გოეტე, ა. ფრანსი, სტენდალი, ო. ხაიაძი, საიათნოვა... ამავე ჟურნალში იბეჭდება ნ. ნიკოლაძის „მოგონებანი სამოციან წლებზე“ და ი. ნიკოლაძის „ერთი წელიწადი როდენთან“.

იმავე 1924 წელს დაწყებული რეპრესიებით, პროლეტარული მწერლობის შემტვევი, შეიძლება ასეც ითქვას, სადამსჯელო ჯგუფის დაარსებით ოფიცოზმა თანდათანობით გამოავლინა საკუთარი კულტურპოლიტიკის საბაზისო იდეა – სრული ანტიევროპეიზმი, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ევროპეიზაციის კურსი ბოლშევიკებისთვის არა მარტო პოლიტიკაში, არამედ კულტურაშიც უპირველესი სამიზნე უნდა გამხდარიყო. „კავკასიონის“ რედაქტორს არც სათაურის კორექტირებამ უშველა. „ახალი კავკასიონის“ ერთადერთი ნომრის გამოსვლის შემდეგ ჟურნალი დაიხურა. სამსჯავროზე წარმოდგენილ ინტელექტუალურ და მხატვრულ შესაძლებლობებს, რომლის დემონსტრირება კიდევ ერთხელ მოხდა, მასთან ერთად კი შემოქმედებითი ინტელიგენციის დიდ ნაწილს ავტონომიურობასა და შემდგომ განვითარებაზე,

ფაქტობრივად, უარი ეთქვა. ამ ურთიერთობის გვირგვინად კონკრეტულად პ. ინგოროყვასთან მიმართებით 1937 წელს „ლიტერატურულ გაზეთში“ „კავკასიონის“ რედაქტორისა და ერთ-ერთი „შეგრობოსნის“ „მონაწილის“ ტექსტის გამოქვეყნება იქცა.

გალაკტიონს ამ ჟურნალში არაფერი დაუბეჭდავს, სამაგიეროდ ჟურნალ „მნათობში“ (1924), რომელიც ხელისუფლებამ, შესაძლოა, „კავკასიონის“ ალტერნატიულ ორგანოდ ჩაიფიქრა, მთავარ რედაქტორად პარტიული მუშაკი ლ. ქართველშვილი, ფაქტობრივ ხელმძღვანელად კი „ლიტერატურული კომისარი“ ვ. ბახტაძე დანიშნა, გამოჩნდა მისი მორიგი შედეგური „ასი ლექსი“, რომლის დიდი ნაწილი 1927 წელს ე.წ. „ზარნიშან ნიგში“ შევიდა. მოდერნიზმის შემდგომი განვითარების ჭრილში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „მნათობის“ არსებობის ის წლები (1924-1928), როდესაც ბოლშევიკური ცენზურა ჩამოყალიბების სტადიაშია, შესაბამისად, მოდერნიზმისთვისაც და ავანგარდისთვისაც საშუალება ეძლევათ ჯერ კიდევ მოახდინონ თავიანთი ლიტერატურული პროდუქციის დემონსტრირება, თუმცა მათ რიგებში სულ უფრო იკვეთება უნდობლობა და გაურკვევლობა. „მნათობს“ ქებით მოიხსენიებს ფუტურისტული ჟურნალ „ლიტერატურა და სხვას“ რეცენზენტი ბ.ა., რომელსაც იგი „ლიტერატურული ბირჟის გადამფასებლად“ მიაჩნია. ამგვარი მისიის შესრულების მიზეზი კი, მისი აზრით, „მნათობის“ 1924 წლის ნომრებია, რომლებიც მთლიანად ქართული ფუტურიზმისგანაა დავალებული: „მხატვრული შემოქმედების პრობლემების რკალი ჟურ. „მნათობში“ გაიხსნა „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ საბჭოს მიერ... [მან] შექმნა შემოქმედების პოტენციალური სრულქმნის მთლიანობა... „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“-ის საბჭო იჭერს მამოძრავებელი ცენტრის ადგილს ჟურნალში“ (ჟურნალები 2011: 362). რეალურად „მნათობში“ აისახა მაშინდელი ქართული მწერლობის, მართალია, ინერციით, მაგრამ ყველა მიმართულებით (პირველ ყოვლისა კი პროზის ჟანრში) განვითარების გზები, რადგან აქ დაიბეჭდა არა მარტო გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“, არამედ მიხ. ჯავახიშვილის საეტაპო რომანები „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „ჯაყოს ხიზნები“, „თეთრი საყელო“, „არსენა მარაბდელი“, ლ. ქიაჩელის რომანი „სისხლი“ და ახალგაზრდა პროზაიკოსების პ. ნოზაძის, სტ. კასრაძის, მ. მრეველიშვილის, ი. იოსელიანის საყურადღებო პირველცდები.

1924-1927 წელს, როდესაც ქართული ფუტურიზმის სახელით გამოდის ჟურნალები „ლიტერატურა და სხვა“ და „მემარცხენეობა“, კიდევ უფრო იკვეთება მოდერნიზმის ავანგარდიზმით ჩამნაცვლებელი ძალა, რომელიც დაცლილია ძველი მგრძობელობისგან. იქნებ გადაჭარბებულ შეფასებად არც მივიჩნით შ. ალხაზიშვილის თანამოკალმეთა იმგვარი შეფასება, სადაც იგი მათ ბანდიტს, ტერორისტს, შარაგზის ავაზაკს უწოდებს. ესთეტიკა, უფრო სწორად კი ანტიესთეტიკა, რომელსაც ისინი ამკვიდრებდნენ, ხელოვანისგან ასეთ თვითშეგრძნებას მეტ-ნაკლებად ნამდვილად მოითხოვდა. აღნიშნულ ჟურნალებში კიდევ უფრო გაღრმავდა  $H_2SO_4$ -ით დეკლარირებული მემარცხენე იდეებით არა მარტო მწერლობის, არამედ მთელი ქართული ხელოვნების ტრანსფორმირების იდეა (ამ ჟურნალებში მწერალთა გვერდით ადგილს იკავებენ მხატვრები, როგორებიც იყვნენ, ვთქვათ ირ. გამრეკელი და დ. კაკაბაძე, ან ისეთი კინორეჟისორები, როგორებაც იქცნენ მომავალში ნ. შენგელაია და მ. კალატოზიშვილი) თვით ფუტურიზმიც განტოტდა და კონსტრუქტივიზმად, დადაიზმად, კუბიზმად და სუპრემატიზმადაც კი გარდასახული წარმოგვიდგება. თუმცა ეს არა დაშლის, არამედ მემარცხენე ფრონტის გაერთიანების წინაპირობად ესახებოდათ (სწორედ ეს აზრია დეკლარირებული ჟ. „მემარცხენეობის“ მეთაურ წერილში) და საერთოდაც, ბ. ჟღენტის სიტყვებით, „მემარცხენეობა ახალი კულტურის ფუძეა“. მისივე აზრით, „მემარცხენეობამ გადალახა ლიტერატურის საზღვრები და კულტურულ-საზოგადოებრივ მოძრაობად იქცა“. დღევანდლობის გადასახედიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა სოციალიზმთან ესთეტიკური შეხების ის წერტილები, რომელსაც ს. ჩიქოვანი, პ. ნოზაძე, შ. ალხაზიშვილი, დ. შენგელაია თუ ბ. ჟღენტი ეძებდნენ. ძნელი დასაჯერებელია, რომ მათ მართლა სჯეროდათ ბოლშევიკური რიტორიკისა. თუ ლიტერატურაში პოლიტიკიდან შემოტანილი ტერმინების („მემარჯვენე-მემარცხენეს“) დაპირისპირებით ისინი, მემარჯვენეობის მოძულენი, მთელი ატრიბუტიკით ბოლშევიკების სიახლოვეს აღმოჩნდნენ: „ჩვენ მარტონი ვართ – და ხალხია ჩვენი მსაჯული/ ხალხი რომელიც ეხლა მოდის მაგარ თაობათ / ისმის ჩვენი ხმა ბრძოლებიდან გალურჯებული / და მეტყველებით ჩვენ დავინწყებთ ფარიკაობას./ ისმინე მიწავე მოწოდება მყოფადერების / შეგრცხვეს მშობლო

ჩამორჩენით აღტაცებანი / და ჩვენ მწერლობას სიახლეზე გადამტერებულს / უჩვენე დღეთა ძარღვებიდან სისხლის ბგერანი (ჩიქოვანი 1933: 333). მიუხედავად უკიდურესი რადიკალიზმისა, ზოგჯერ ისმოდა არსებული ლიტერატურული პროცესის ობიექტური შეფასებებიც – იქნებოდა ეს სოციალური ატმოსფეროს შემცვლელი ახალი ადამიანის აპოლოგიის აუცილებლობა თუ პროლეტარული მწერლობის ყოვლად გაუმართლებელი ანტიურბანისტული ხასიათი. ლიტერატურის ისტორიის თვალსაზრისით, ფუტურისმის ევოლუცია, წარმოდგენილი რამდენიმე პერიოდულ ორგანოში, ცხადია, საინტერესოა, თუმცა მათ მიერ მონყობილი „რევოლუციის“ შედეგების ამ გაერთიანების წევრებმა განსხვავებულად გამოიყენეს. ყველაზე ხელშესახებ ფიგურად მაინც ს. ჩიქოვანი დარჩა, რომელმაც „ფუტურისტული ლექსალობების“ დამუშავება და ჩამორჩეულ პოეტურ ხმად გაფორმება შეძლო.

მაშინ, როდესაც, ერთი შეხედვით, არგუმენტირებულად საუბრობენ მემარცხენე ფრონტის გაერთიანებაზე, ახალგაზრდა პოეტი გრ. ცეცხლაძე, მართალია, მცირე ხნით, მაგრამ მაინც მემარცხენეთა ახალი თაობის ლიდერად გვევლინება. ამ მოსაზრებას ადასტურებს 1928 წელს მისი რედაქტორობით გამოსული ჟურნალ „მოქმედების“ ერთადერთი ნომერი, რომელიც შესაბამისადაა გაფორმებული მხატვარ ნიკ. გოცირიძის მიერ. გრ. ცეცხლაძეს ამ დროისთვის უკვე გამოცემულ ჰქონდა ლექსების კრებული „პოეტის ყეფა“ (1924). თავის „დადას მანიფესტში“ კი იგი გვაცნობს საკუთარ ესთეტიკურ მრწამსს დადაიზმთან მიმართებით: „ყველაფრის გაზომვა შეიძლება, მაგრამ არ / შეიძლება გაიზომოს დადა./ დადა სუბიექტური ცხოველია, რომელიც/ ვერ ეტევეა ობიექტურ საზღვრებში./ დადა გაუსწორებელია, როგორც ძალის კუდი.../ მალე ყველას შეეძლება ლექსების გამოგონება!/ დადა უხვად დააგროვებს ზეშთაგონებას...“. ნოვაციური ფორმებისადმი პოეტის მუდმივი მისწრაფების გამო კრიტიკოსი ივ. გომართელი მის შესახებ წერდა: „მაძიებელი პოეტია. ის ეძიებს მარტო პოეტის სახელს კი არა, ახალ გზებსაც. მიაღწევს თავის მიზანს პოეტი და გამარჯვებული გამოვა? მომავალი გვანახებს...“ („თეატრი და ცხოვრება“ 1924: 3). ზოგადად გრ. ცეცხლაძეს ისეთივე დამოკიდებულება ჰქონდა მოძველებულ პოეტურ ფორმებთან, როგორც, ვთქვათ, კ. ჭიჭინაძეს: „მე მომაბეზრა თავი ლექსმა ჩვენ-



ში ქებულმა,/ ოთხ-ოთხ სტრიქონად აკინძულმა, დალაგებულმა./  
სულს მიხუთავენ კანონები, მძულს სიმეტრია,/ მიყვარს ლექსთ-  
წყობა აბნეული, ქაოტიური“. მეტიც, ქართულ ლექსმცოდნეობაში  
გრ. ცეცხლაძე, შ. აფხაიძესა და ს. ცირეკიძესთან ერთად, თა-  
ვისუფალი ლექსის, ვერლიბრის, ერთ-ერთ თეორეტიკოსადაცაა  
მიჩნეული (ბარბაქაძე 2002).

ჟურნალ „მოქმედების“ სარედაქციო წერილში წარმოდგენილია  
საუკუნის დასაწყისიდან აქტივიზებულ მოდერნისტულ-ავან-  
გარდისტულ ძიებათა რეტროსპექტივა. შეფასებები, რომელსაც  
გრ. ცეცხლაძე სხვადასხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებებს აძ-  
ლევს, დამაჯერებლობას მოკლებული არ არის. აი, რას წერს იგი:  
„თანამედროვე ქართული ხელოვნება მაჩვენებელია, რომ ჩვენ  
გავიარეთ კულტურის მნიშვნელოვანი საფეხურები და ბევრი  
რკალი შემოიხაზა. დღეს ჩვენ წინაშე დგას ახალი ამოცანა...  
საჭიროა მხატვრული ფორმის პრობლემასთან ერთად ძიება  
ახალი შინაარსის...“ დემოკრატიულ მწერლობას „რევოლუციამდე  
ჰქონდა აზრი, როგორც პროტესტის ხმას... თუმცა მხატვრული  
თვალსაზრისით მათი შემოქმედება გამართლებული არასოდეს  
არ ყოფილა... სიმვოლიზმმა „Corespodances“-ის „სურნელება ჩვილ  
ყმასავით ახალი“ უკვე დაჰკარგა...“ ყანწელები „დღემდე აწარ-  
მოებენ „დაბევენის“ პოლიტიკას ... იმათ პრეტენზიები აქვთ სიმ-  
ვოლიზმზე, ფუტურიზმზე, ექსპრესიონიზმზე, რევოლუციონურ  
პოეზიაზე, იმაჟინიზმზედა და დადაიზმზედაც კი... ხანში შე-  
სულმა ფუტურიზმმაც გამელოტებული თავი უკვე შეჰყო ქუდ-  
ში. კერძოთ, ჩვენი ეგრედწოდებული ფუტურისტები „აკეთებენ“  
ფრიად უგემურ ნივთებს... ახდენენ ლექსის ქიმიურ დაშლას „და  
სურროგატივთ კი უმასპინძლდებიან თავიანთ მკითხველებს...  
პროლემტმწერლები ვერ მიდიან შემოქმედებასთან საკმაო სი-  
მართლით და ამღერებთ. ისინი ბაძავენ წინა სკოლებს... და ვერ  
გრძნობენ იმ პასუხისმგებლობას, რომელსაც მათ აკისრებს... ახა-  
ლი საზოგადოებრივობის მესვეურთა მათზე მზრუნველობა...“  
(ჟურნალები 2011: 512) აქვე დასახელებულია „მწერალთა აკა-  
დემიური ასოციაცია“ და გაერთიანება „არიფიონი“, რომლებიც  
ავტორს ლიტერატურულ მიმდინარეობებად არ მიაჩნია. ეს ჯგუ-  
ფები, მისი აზრით, „წმინდა ლიტერატურულ ჯგუფურ მუშაობას  
არ აწარმოებს და ვერც აწარმოებს“, იმ უბრალო მიზეზით, რომ

ისინი უკვე ცნობილი მწერლები არიან და გაერთიანებების და შეგირდობის პერიოდი გავლილი აქვთ. რაც შეეხება სინთეტიზმის იდეას, რომელსაც „მოქმედების“ რედაქტორი აყენებს, ის სათავეს იღებს ფუტურისტულ ბანაკში ბ. გორდეზიანის მიერ წამოყენებული მემკვიდრეობითობის პრობლემიდან. წარსულის არა უარყოფა, არამედ მისით საზრდოობა (ეს იდეა ყველა მემარცხენისთვის როდი იყო მისაღები – ნ.კ.) – აი, რა უდევს საფუძვლად გრ. ცეცხლაძის ახალ სინთეტიზმს. ცხადია, ქართული ლექსის შემდგომი მხატვრული ტრანსფორმაციისკენ მიმართული ეს მცდელობა შედეგს ვერანაირად ვერ გამოღებდა, რადგან ახლოვდებოდა 20-იანი წლებისა და ე.ი. შემოქმედებითი თავისუფლების შედარებით ნაყოფიერი პერიოდის დასასრული. ეს მდგომარეობა კიდევ ერთხელ დაადასტურა ალმანახმა „არიფიონმა“, რომელსაც მოდერნისტულ პრესას ვერ მივაკუთვნებთ, თუმცა ამ სახელწოდების მწერალთა ჯგუფისა და ჟურნალის დამაარსებელთა მცდელობა ისევ და ისევ ქართული კულტურის მოპოვებული წარმატებების შენარჩუნებისა და შემდგომი ევროპეიზაციისკენ იყო მიმართული. მ. ჯავახიშვილს, გ. ქიქოძეს, გ. ტაბიძეს, ლ. ქიაჩელს, კ.კაპანელსა და კ. ჭიჭინაძეს ნამდვილად შესწევდათ ძალა თავიანთი მხატვრულ-ესთეტიკური თუ ფილოსოფიური ნააზრევით გაემდიდრებინათ ჩვენი კულტურა, სრულეყოთ მისი გათანადროულების დარტყმის ქვეშ დაყენებული პროცესი. თუმცა შემდგომმა ტრაგიკულმა მოვლენებმა გაამართლა იმ შიშის საფუძვლიანობა, რომელიც „არიფიონის“ გარშემო შემოკრებილ მწერლებსა და მთელ ქართულ შემოქმედებით ინტელიგენციას გაუჩნდა. საფრთხის მოახლოების ეს განცდა კი ადეკვატურადაა გადმოცემული სწორედ „არიფიონის“ გამოცემისთვის მზადების პერიოდში მიხ. ჯავახიშვილის მიერ გ. ტაბიძისთვის გაგზავნილი ბარათის ამ ფრაგმენტში: „ძნაო ვალაკტიონ! ... ცხადია, შენც გაიგე საბოლოოდ, რომ განზე სიარული დავინწყებას უდრის. ერთმანეთი უნდა გავიტანოთ, თორემ უპატრონო ქათმებივით შეგვჭამენ. მეტი გზა არ არის, ეპოქის ნაბიჯს უნდა ავყვეთ ტფილისი, 3 აპრილი, 1927“ (ლიტერატურის მუზეუმი, ვალაკტიონის ფონდი – ა 395).

## დამონშეპანი:

**აბულაძე 1977:** აბულაძე მ. ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ისტორიიდან მეოცე საუკუნის ქართულ მწერლობაში. თბ. გამომც. მეცნიერება, 1977.

**ავალიანი 2016:** ავალიანი ლ. „ქართული ფუტურიზმი“. ნგ-ში: ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016.

**ასათიანი 1977:** ასათიანი გ. „შესავალი წერილით „სამი საღამო დემნა შენგელაიასთან“. ნგ-ში: შენგელაია დ. რჩეული. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

**აფხაიძე 1919:** აფხაიძე შ. „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“. ნგ-ში: ქართული ლიტერატურული ჟურნალები, ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, 1919, №1.

**ბარბაქაძე 2002:** ბარბაქაძე თ. ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევრები. თბილისი: 2002.

**ბრეგაძე 2013:** ბრეგაძე კ. „ქართული მოდერნიზმი“. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013.

**გამსახურდია 1922:** გამსახურდია კ. იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი, ქართ. ლიტ. ჟურნ. ჟ. ლომისი, 1922, №1.

**გამსახურდია 1922:** გამსახურდია კ. „გოეტე თუ მისტიკოსი“. ნგ-ში: ქართული ლიტერატურული ჟურნალები, ჟურნ. ილიონი, 1922, №1.

**გაფრინდაშვილი 1919:** გაფრინდაშვილი ვ. „შენიშვნები ლირიკაზე“. ნგ-ში: ქართული ლიტერატურული ჟურნალები, ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები 1919, №3.

**გაფრინდაშვილი 1920:** გაფრინდაშვილი ვ. „ბოგემა“. ნგ-ში: ქართული ლიტერატურული ჟურნალები. ჟურნ. შვილდოსანი, 1920, №2-3.

**გ-ჩია 1908:** გ-ჩია მ. პოეზიის ესთეტიკა. ჟურნ. ცხოვრება და ხელოვნება, 1908, №3.

**კვაჭანტირაძე 2016:** კვაჭანტირაძე მ. „ლიტერატურული აქტივობის საჯარო ფორმები „ცისფერყანწელთა“ გამოცდილებაში“. ლიტერატურული ძიებანი, XXXII. თბილისი: თსუ გამომცემლობა 2016.

**კენჭოშვილი 2016:** კენჭოშვილი ი. „ქართული პოეტური მოდერნიზმის ინტერტექსტი“. ნგ-ში: ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: თსუ გამომცემლობა 2016.

**კლდიაშვილი 1964:** კლდიაშვილი ს. ორფეოსი (მოგონებათა ნიგნი). თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. 1964.

**კოტეტიშვილი 2013:** კოტეტიშვილი ვ. წერილები. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2013.

**ლომიძე 2016:** ლომიძე გ. „ტფილისური ავანგარდი“. ნგ-ში: ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია. თბილისი: თსუ გამომცემლობა 2016.

- მახარაძე 1916:** მახარაძე ფ. „საბრალონი“. გაზ. „თანამედროვე აზრი“, 1916, 10.03.
- ჟურნალები 2011:** ქართული ლიტერატურული ჟურნალები ოთხ ტომად. თბილისი: ლიტ. მუზეუმის გამომცემა, 2011.
- რობაქიძე 1994:** რობაქიძე გრ. *ჩემი ცხოვრება. შერისხულნი*. 1994.
- რობაქიძე 1920:** რობაქიძე გრ. „სალიტერატურო აკადემიისთვის“. გაზ. „საქართველო“, 1920.
- სიგუა 1994:** სიგუა ს. *ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში*. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1994.
- სიგუა 2002:** სიგუა ს. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 2002.
- ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანწებით“. იგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ჟურნალები*. ჟურნ. ცისფერი ყანწები, 1916 №1-2.
- ტაბიძე 1920:** ტაბიძე ტ. „დაისრული სებასტიანე“. გ-ში: *ქართული ლიტერატურული ჟურნალები*. ჟურნ. შვილდოსანი, 1920, №1.
- ტაბიძე 1923:** ტაბიძე ტ. „დადაიზმი და ცისფერი ყანწები“. ნგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ჟურნალები*. ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, 1923, №10.
- შენგელაია 1977:** შენგელაია დ. *რჩეული*. გ. ასათიანი შესავალი წერილით „სამი საღამო დემნა შენგელაიასთან“. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.
- შენგელაია 1924-1925:** შენგელაია დ. *Comentaria de bello Galico*. ნგ-ში: *ქართული ლიტერატურული ჟურნალები*. ჟურნ. ლიტერატურა და სხვა, 1924-1925, №1.
- ჩიქოვანი 1933:** ჩიქოვანი ს. „ჩემი სიტყვა მემარცხენეობის დისპუტზე“. ნგ-ში: *ლექსები და პოემები, 1921-33*. ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1933.
- ჯორჯაძე 1911:** ჯორჯაძე ა. *ნააზრევი*. ნიგნი 3. ტფილისი: 1911.

## პირთა საძიებელი

ბაშელი ალექსანდრე 18, 65, 71, 189, 209, 211, 250, 259, 304, 477  
აბაშისპირელი (იხ. გამსახურდია კონსტანტინე)  
აბაშიძე გრიგოლ 487  
აბაშიძე ირაკლი 201, 207-208, 228, 238, 246, 248, 283, 314  
აბაშიძე კიტა 17, 20, 65, 161, 163, 167-168, 173, 188-191, 198, 212-213, 238, 246, 283, 472, 473, 480  
აბაშიძე კოკი 492  
აბაშიძე სამსონ 500  
აბულაძე ბიძინა 43  
აბულაძე თენგიზ 353  
აბულაძე იუსტინე 501  
აბულაძე მირიან 198, 311, 358, 380, 384, 402, 482, 485, 507  
აგარელი გობრონ (იხ. ციციშვილი გობრონ)  
ადამაშვილი მ. (იხ. ჯავახიშვილი მიხეილ)  
ადეიშვილი მაკრინე 57-58  
ავალიანი ლალი 3, 18-19, 45, 116-117, 156, 198, 200, 225, 237, 238, 283, 311, 403, 429, 431, 494, 507  
ავალიშვილი გიორგი 357  
აინშტაინი ალბერტ 6  
ალა (იხ. რობაქიძე ალა (ალკა))  
ალია (იხ. კალეა ალია)  
ალკა (იხ. რობაქიძე ალა (ალკა))  
ალტენბერგი პიტერ 17  
ალხაზიშვილი შალვა 43, 503  
ამირანაშვილი შალვა 501  
ანდერსენი 273  
ანდრეევი ლეონიდ 190, 209, 252, 461, 475, 477  
ანენსკი ინოკენტი 22  
ანტოკოლსკაია პავლე 220  
აპოლინერი გიიომ 227, 233, 501  
არაგვისპირელი შიო 18, 75, 441, 473  
არდაზიანი ლავრენტი 34  
არსენიშვილი ალი 165, 169, 220, 222, 247, 260, 389, 428  
არჩიმბოლდო ჯუზეპე 329

ასაბაშვილი ლევან 265  
ასათიანი გურამ 198, 214, 232, 235, 238, 283, 358, 403, 410, 431, 482, 496,  
507, 508  
ასათიანი ლადო 62, 263  
ასათიანი ლევან 389  
ასათიანი ნიკოლოზ 141  
აფხაიძე შალვა 24, 165, 169, 172, 177-178, 191, 198, 201, 204, 212, 215, 222,  
235, 204, 283, 311, 385-387, 390, 402, 428, 431, 440, 457, 465, 470, 483, 499,  
505, 506  
ახვლედიანი დარია 70  
ახვლედიანი ელენე 463  
ახმატოვა ანა 126, 233  
ახმეტელი სანდრო 137-138, 218, 266  
ახოსპირელი ბეგლარ 189

**ბ. ა.** 494, 502

ბაბილინა (იხ. ხოსიტაშვილი ბარბარე (ბაბილინა))  
ბაგრატ III 404  
ბადურაშვილი სიკო (სიმონ) 244, 483  
ბაირონი ჯორჯ გორდონ 67, 69, 117  
ბალანჩივაძე მელიტონ 205  
ბალზაკი ონორე დე 38, 439, 461  
ბალმონტი კონსტანტინ 22, 55, 122, 126, 162, 190, 195, 209-210, 222, 237,  
244, 261, 380, 478  
ბალტრუშაიტიხი იურგის 190, 209  
ბანვილი თეოდორ დე 29  
ბაჟანი მიკოლა 77, 81, 220, 233  
ბაჟანი ჰაინა 233  
ბარათაშვილი მამუკა 313, 354  
ბარათაშვილი ნიკოლოზ 50, 52, 69, 74, 88-91, 94-95, 106, 116-117, 250-251,  
263, 290, 301, 302, 339, 346, 355, 356, 365, 389, 438, 444, 446  
ბარბაქაძე თამარ 127, 132, 156, 257, 268, 283, 505, 507  
ბარნოვი ვასილ 17, 75, 189, 441  
ბაქრაძე აკაკი 78, 96, 104, 156, 188, 198, 239  
ბაქრაძე გიორგი 228  
ბახი სებასტიან 15

ბახტაძე ვალია 502  
ბეთხოვენი ლუდვიგ ვან 12, 14, 23, 79, 175, 233  
ბელი ანდრეი 22, 114, 116, 126, 151, 162, 201, 206, 218, 231, 233, 244, 273,  
317, 358, 493, 496  
ბელიაშვილი აკაკი 43, 493, 494, 496  
ბელინსკი ბესარიონ 357  
ბენაშვილი გურამ 311  
ბენაშვილი დიმიტრი 373, 423, 431  
ბერგსონი ანრი 6, 13, 31, 114, 287  
ბერია ლავრენტი 79, 207-208, 248  
ბერიშვილი (მაჩაბელი) მარტა 271  
ბერიძე ვუკოლ 136  
ბერლიუკი დავით 22  
ბერძნიშვილი ნიკოლოზ 356  
ბესიკი (იხ. გაბაშვილი ბესარიონ)  
ბიბილური თამაზ 351  
ბლიუერი ჰანს 156  
ბლოკი ალექსანდრ 22, 114, 127, 162, 250, 273, 290, 380  
ბოგდატევი ტ. 458  
ბოდლერი შარლ 7-8, 14, 21, 27, 29-30, 38, 51, 72, 96-97, 114, 122, 171, 176-  
177, 203, 221, 237, 246, 253, 255, 267, 273,  
294, 380, 382, 387, 388, 435, 437, 442, 470, 473, 474, 479, 487, 501  
ბოჭორიშვილი მიხეილ 104  
ბოჭორიშვილი მიხეილ (მირზახი) 75  
ბოჭორიშვილი ქეთევან 104-105  
ბრეგაძე კონსტანტინე 36, 45, 99, 110, 156, 473, 507  
ბრეგაძე ლევან 69, 97, 265, 283, 352  
ბრეგვაძე ბაჩანა 94  
ბრეტონი ანდრე 9  
ბრიონი მარსელ 143  
ბრიუსოვი ვალერი 22, 162, 190, 209, 227, 244, 250, 395, 501  
ბუაჩიძე ბენიტო 220, 247  
ბუნინი ივან 380  
ბურლიუკი დავიდ 173  
ბუხნიკაშვილი გრიგოლ 248

ბაბაშვილი ბესარიონ 27-29, 53, 120, 176, 253, 301, 314, 346, 354, 356, 357, 486, 487

გაბრიელ ეპისკოპოსი (იხ. ქიქოძე გაბრიელ)

გაგელი ვარამ (იხ. ტაბიძე ტიცვიან)

გაგნიძე ნუგეშა 156

გამრეკელი ირაკლი 43, 494, 503

გამსახურდია კონსტანტინე 19-20, 26, 30-31, 33-35, 38, 41-42, 45, 90, 124, 190, 189, 209, 228, 243, 271-272, 301, 411, 461, 465, 488- 492, 499, 501, 507

გამყრელიძე გიორგი 201

გარბო გრეტა 149

გასეტი ხოსე ორტეგა ი 14, 36-37, 45

გასვიანი ლიდა 206

გასული კლარა (იხ. მერიმე პროსპერ)

გაფრინდაშვილი ვალერიან 3, 14, 23-25, 27-31, 45, 71, 92-93, 97, 123, 130, 165-166, 169, 172-173, 175, 177-179, 181, 184-185, 187, 191, 194-196, 204, 212, 221, 223, 226, 228, 232, 235, 244, 258, 266, 283, 286, 288-296, 298-299, 301- 307, 309- 311, 316, 359, 387, 388, 405, 428, 436, 438-439, 442, 456, 465, 471, 479, 485-488, 492-493, 500-501, 507

განერელია აკაკი 42, 46, 61, 208, 239, 240-241, 283

გებელსი იოზეფ 153

გელეიშვილი პეტრე (ყარიბი) 227

გეორგე შტეფან 114

გვარამია ტუტკუ 66

გვერდნითელი გურამ 431

გვეტაძე რაჟდენ 24, 165, 262, 387, 457, 500

გიოტე (იხ. გოეთე იოჰან ვოლფგანგ)

გობეჩია ნიკო 474, 507

გოგებაშვილი იაკობ 62

გიუსმანსი ჟორის კარლ 493

გოგენი პოლ 397

გოგლიძე ვიქტორ 233

გოგოლაშვილი ნანა 157

გოგოლი ნიკოლაი 126, 399

გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 10, 31, 37-38, 45, 67, 69, 79, 110, 139, 148, 154, 184, 290, 332, 409, 491-492, 501, 507

გოია ფრანსისკო 259, 294



გოლცევი ვიქტორ 220  
გომართელი ამირან 100, 138, 139-140, 156  
გომართელი ივანე 65, 71, 188, 244, 475, 504  
გორგასალი ვახტანგ 325  
გონგორა ლუის დე 15, 29  
გორდეზიანი ბენო 43, 494, 506  
გორკი მაქსიმ 474  
გოროდეცკი სერგეი 197  
გოტიე თეოფილ 51, 72  
გოცირიძე ნიკოლოზ 504  
გრანელი ტერენტი 42, 76, 95, 483, 498  
გრიშაშვილი იოსებ 18, 23, 26, 65, 77, 166, 189, 191, 204, 209-211, 250, 273, 304, 479, 481, 488, 500-501  
გუდიაშვილი ლადო 194, 197, 205, 219, 239, 43, 456, 463, 482, 485, 498  
გულისაშვილი სოფიო 313  
გუნია ვალერიან 122, 189, 465  
გურამიშვილი დავით 29-30, 52-53, 90, 301, 314, 346, 354, 355, 486, 487  
გურიელი მამია 487  
გურმონი რემი დე 24, 173  
გურული ტელემაკ 188  
გურჯი იეთიმ 232  
გ.-ჩია (იხ. გობეჩია ნიკო)

**დ**ანუნციო გაბრიელე 190, 209  
დადვაძე პეტრე 475  
დადიანი შალვა 189, 209, 266, 389, 395, 429, 501  
დავით რექტორი 357  
დანელია სერგი 100  
დანიელა ურია (იხ. ჯანაშვილი ანიელ)  
დანტე ალიგიერი 83, 103, 175, 233  
დარვინი ჩარლზ 6, 111  
დარიანი ელენე (იხ. იაშვილი პაოლო)  
დარიუსი ოლგა 68  
დედაბრიშვილი შიო (იხ. არაგვისპირელი შიო)  
დედას ლევანა (იხ. ასაბაშვილი ლევან)  
დეგენი იური 484

დეკანოზიშვილი ანტონ 41  
დელაკრუა ეჟენ 9  
დელეკლიუზი ოგიუსტ-ჟოზეფ 226  
დემეტრაძე შალვა 237, 247, 255  
დემონი (იხ. ქავთარაძე ქუჩუ)  
დერიდა ჟაკ 110  
დესნიცკი ვასილი 226, 239  
დიასამიძე გიგო 408  
დია ჩიანელი (იხ. ჩხეიძე დავით)  
დიდერიხსი ოიგენ 141, 144-147  
დიობლინი ალფრედ 491  
დიუპრე ჟიულ 9  
დობინი შარლ ფრანსუა 9  
დოიაშვილი თეიმურაზ 30, 46, 71-72, 96-97  
დომენსკაია ნინო 106  
დონი ჯონ 15, 29  
დოსტოევსკი ფიოდორ 103, 113-114, 125, 143, 250, 393, 459- 461, 466  
დუმბაძე ნ. 311, 380  
დუდუჩავა შურა 163, 198, 220

**ქ**დშმიდი კაზიმირ 491, 501  
ევდოშვილი იროდიონ 123, 189, 474  
ეკალაძე ია 189  
ეკერმანი იოჰან პეტერ 10, 45  
ელ გრეკო 14  
ელიადე მირჩა 11-12, 46  
ელიოტი თომას სტერნზ 10-11, 14-15, 40, 46, 287  
ერედია ხოზე მარია 22, 176  
ერენბურგი ილია 201, 233, 239  
ერისტავი გიგუშა 68-69  
ერისტავი რაფიელ 265  
ერისტავი-ხოშტარია ანასტასია 34  
ესად ბეი (ლევ ნუსიშბაუმი, ყურბან საიდი) 102  
ესენინი სერგეი 218, 244, 255  
ესქილე 103

ეული სანდრო 248  
ემენბახი ვოლფრამ ფონ 147

**ჰაგიფ** მოლა პანაჰ 237  
ვაგნერი რიჰარდ 12-13, 14, 17  
ვანინგერი ოტო 106  
ვალერი პოლ 126  
ვალშევესკი ზიგმუნდ 219  
ვან გოგი ვინსენტ 9, 46, 292  
ვაჟა-ფშაველა 18, 26, 31, 70, 81, 87, 90, 106, 120-122, 140, 183, 189-190, 211, 215, 244, 260-261, 312, 322, 335, 339, 346, 368, 405, 428, 441, 443, 465, 474, 486  
ვარდოშვილი ხარიტონ 501  
ვართაგავა იპოლიტე 431, 476  
ვასაძე აკაკი 243-244, 283  
ვასაძე თამაზ 252  
ვახტანგ VI 354  
ველთჰაიმი ჰანს-ჰასო ფონ 104, 143  
ვილჰელმი 414  
ვერგილიუსი 83  
ვერლენი პოლ 7, 21, 29, 72, 86, 114, 162, 171-172, 177, 203, 214, 229, 233, 255, 273, 294, 380, 387, 388, 435, 479, 486  
ვერჰარნი ემილ 22, 114, 162, 176, 203, 214, 222, 237, 244, 407, 501  
ვეშაპელი გრიგოლ 314, 434  
ვიიონი ფრანსუა 29, 355  
ვილიე ანდრე 477  
ვოინიჩი დე ეთელ ლილიან 430, 431  
ვრუბელი მიხაილ 95, 177, 270  
ვულფი ვირჯინია 15, 29  
ვუნდერლიხი რაინერ 143-144

**ზანდუკელი** მიხეილ 122  
ზდანევიჩი ილია 194-195, 197  
ზდანევიჩი კირილე 105, 194, 197, 219, 498  
ზიგრისტი არმინ 155  
ზიმელი გეორგ 109, 111

ზომბარტი ნიკოლაუს 101  
ზურაბიშვილი ივანე 41  
ზურაბიშვილი ილია 473

**თ**აგორი რაბინდრანატ 102, 154  
თათარიშვილი აკაკი 247  
თამარ მეფე 146, 233, 261  
თბილელი იოსებ (იხ. ტფილელი იოსებ)  
თეთრუაშვილი ლეილა 142-143, 156  
თეიმურაზ II 27, 177, 346, 357  
თითმერია ჯუმბერ 422, 431  
თვალჭრელიძე პარმენ 70  
თვარაძე რევაზ 97  
თოფურია ვარლამ 434  
თუმანიანი ოვანეს 233  
თუმანიშვილი თაკო 309  
თუმანიშვილი მიხეილ 356  
თურდოსპირელი დავით 189

**ი**აზონი 190  
იაშვილი თამარ 206-207  
იაშვილი პაოლო 3, 22-24, 28, 71, 82, 122, 130, 163-166, 169, 171-172, 174-175, 177-180, 182-187, 189-194, 196, 200-239, 245, 247-248, 262, 266, 272, 287, 288, 302, 304, 316, 346, 349, 359, 387-389, 405, 428, 457, 476-480, 499, 500  
იაშვილი პაშა 208  
იაშვილი ჭუნია (ვასილ) 206  
იაშვილი ჯიბრაილ 202-204  
იბსენი ჰენრიკ 127, 475  
იეიტსი უილიამ ბატლერ 11  
ივანოვი ვიარესლავ 22, 114, 127, 140, 154, 485, 501  
იმედაშვილი იოსებ 65  
ინანიშვილი რევაზ 353  
ინგოროყვა პავლე 122, 129, 378, 488, 489, 492, 499, 501, 502  
იოანე ზოსიმე 48  
იოანე პეტრინი 140

იოანე შავთელი 146  
იორდანიშვილი სოლომონ 314, 354  
იოსელიანი ი. 502  
ისააკიანი ავეტიქ 380  
იუნგი კარლ გუსტავ 6, 17, 31-32, 36

**ქ**აზანძაკისი ნიკოს 101  
კაიზერლინგი ჰერმან 156  
კაკაბაძე დავით 195, 219, 463, 503  
კაკაბაძე ნოდარ 153-154, 156  
კალატოზიშვილი მიხეილ 503  
კალეა ალია 106, 108  
კამენსკი ვასილი 22, 173  
კანკავა გურამ 419, 431  
კანტი იმანუელ 74, 105, 113  
კაპანელი კონსტანტინე 506  
კარბელაშვილი მარიამ 146-147, 156  
კარკო ფრანსის 203  
კარმელი (გოგიაშვილი) შალვა 24, 165, 376, 457  
კასრაძე დავით 111-112, 189  
კასრაძე სტეფანე 502  
კაფკა ფრანც 44, 54  
კენტოშვილი ირაკლი 95, 97, 472, 473, 507  
კერესელიძე მათე 146  
კვატაია მანანა 3, 99, 143, 157  
კვაჭანტირაძე მანანა 4, 34, 46, 433, 488, 507  
კვერენჩილაძე რევაზ 217, 239, 247, 249, 283  
კვერნაძე ბიძინა 80, 97  
კვესელავა მიხეილ 95, 97  
კვირიკაძე ნინო 68  
კვირკველია ტერენტი (იხ. გრანელი ტერენტი)  
კვიტაიშვილი ემზარ 3, 267, 269, 283, 312, 358  
კიკნა-ფშაველა (იხ. ბადურაშვილი სიკო (სიმონ))  
კიპლინგი რადიარდ 53  
კირკეგორი სიორენ 287  
კლაისტი ჰაინრიხ ფონ 103, 142, 156

კლდიაშვილი დავით 75, 116, 124, 163, 188, 198, 212, 218, 233, 389, 403- 407, 414, 431

კლდიაშვილი სერგო 4, 24, 41, 164-165, 169, 189, 199, 201, 203-204, 209, 382, 400, 403- 406, 409-422, 424-426, 429- 432, 442, 457, 477, 478, 507

კლოდელი პოლ 114, 501

კობახიძე თემურ 15, 46

კოვალევსკი მაქსიმ 101

კოგანი პეტრე 475

კოკტო ჟან 146, 501

კორო ჟან ბატისტ კამილ 9

კოტეტიშვილი ვახტანგ 53, 74-75, 97, 160, 389, 465, 481, 486, 488, 499, 501, 507

კოტრიკაძე თამარ 157

კრეტიენ დე ტრუა 146-147

კრუჩინიხი ალექსეი 194-195, 197-198

კულა გლდანელი (იხ. ყირიმელაშვილი ივანე)

კუპრეიშვილი ნონა 4, 472, 487, 500, 506

კუტივაძე ნესტან 430, 432

**ლაიბნიცი** გოტფრიდ ვილჰელმ 113

ლალანი ლუიზა (იხ. აპოლინერი გიომ)

ლაფორგი ჟიულ 29, 184, 255, 267, 273, 444

ლებანიძე მურმან 77, 85, 97

ლებედევა ვერა 459

ლეთოდიანი გუბაზ 275-276, 284

ლენინი ვლადიმერ 152, 377, 500

ლენიძე გიორგი (გოგლა) 3, 24, 27, 108, 165, 177, 179, 182, 201, 218, 232, 237, 244, 260, 288, 312- 358, 387, 400, 405, 411, 428, 488, 498-499

ლენიძე ლევან 313

ლერმონტოვი იური 290

ლერმონტოვი მიხეილ 67, 126, 150, 276

ლილ-ადანი ვილიე დე 190, 209, 477

ლომთათიძე ქოლა 17-18, 275, 484

ლომინაშვილი ვარლამ 105

ლომიძე გაგა 23, 46, 484, 490, 507

ლომოური ნიკო 62

ლომჯარია ზეინაბ 228, 239  
ლორდელი ალექსანდრე 434  
ლორთქიფანიძე კირილე 159  
ლორთქიფანიძე კონსტანტინე 248  
ლორთქიფანიძე ლელი 313, 317  
ლორთქიფანიძე ნიკო 17-18, 40, 116, 166, 188-189, 191, 209, 232-233, 378,  
400, 429, 441, 442, 457, 477, 479, 501  
ლოსევი ალექსეი 7, 9, 46  
ლოტრეამონი 266, 273

**მ**აზნიაშვილი გიორგი 205  
მაიაკოვსკი ვლადიმირ 22, 77, 173-174, 218, 235, 237, 244, 280, 290, 461  
მაიორი გაბრიელ 356, 357  
მალარმე სტეფან 7, 20-21, 25, 27, 48, 53, 93, 97, 132, 162, 165, 171, 174, 176-  
177, 184, 195, 214, 223, 229, 273, 289, 305, 387, 388, 435, 456, 479, 493  
მანდელშტამი ოსიპ 15  
მანი თომას 8, 12  
მარინეტი ფილიპო ტომაზო 174, 244, 273, 493  
მარინი მარინო 15  
მარიჯანი 500  
მარკოზაშვილი შალვა 432  
მარკუზე ლუდვიგ 491  
მარქსი კარლ 475  
მარჯანიშვილი კოტე 134-137, 217, 233, 266, 357  
მალალაშვილი ქეთევან 463  
მალლაფერიძე თეიმურაზ 462  
მაცაშვილი კოტე 189  
მაცაშვილი ნინო (ნინა) (იხ. ტაბიძე ნინო)  
მაჩაბელი ივანე 376, 501  
მაჩაბელი მართა 269  
მაჭავარიანი მარიამ 404  
მაჭავარიანი პავლე 404  
მახათაძე ნინო 432  
მახარაძე ფილიპე 480, 508  
მგელაძე საფო 76, 498  
მდივანი ბაბილინა 202

მდივანი ბუდე 246  
მეგრელიძე ლილია 68  
მედეა 273  
მეილახი ბორის 393, 394, 402  
მეკელაინი რიჰარდ 141  
მელიქიშვილი ბასილ 368  
მერეჟკოვსკი დიმიტრი 19, 105, 114, 116, 127, 151  
მერიმე პროსპერ 225-226  
მეტერლინკი მორის 93, 127, 162, 273, 475  
მეუნარგია ლილი 233  
მეძველია ზაურ 237  
მილე ჟან-ფრანსუა 9  
მილორავა ინგა 3, 286, 358  
მირზაშვილი თენგიზ 350  
მიქელაძე კატო 499  
მინიშვილი ნიკოლო 4, 24, 165, 169-170, 186, 220, 247, 405, 428, 433-447,  
451- 459, 461- 471, 484  
მორავია ალბერტო 35  
მორეასი ჟან 172, 179, 236  
მოცარტი ვოლფგანგ ამადეუს 79  
მრევილიშვილი მაყვალა 502  
მუნკი ედუარდ 42  
მური ჰენრი 14  
მუსოლინი ბენიტო 152-153  
მღვიმელი შიო 76, 244, 350  
მჭედლიშვილი იოსებ 189

**ნადირაძე კოლაუ 3, 24, 165, 180, 193, 199, 201, 208, 233, 262, 266, 284, 359,  
360, 362, 363, 366, 368, 370, 371, 373-379, 387, 428, 457**

ნადსონი სემიონ 162

ნაზარიშვილი ელენე 387

ნაზონი პუბლიუს ოვიდიუს 273

ნაკაშიძე პეტრე 159

ნემოევსკი ანდრე 154

ნერვალი ჟერარ დე 273

ნერონი 273



ნიკოლაძე ნიკო 159, 218, 501  
ნიკოლეიშვილი ავთანდილ 242, 284, 428, 432  
ნინოშვილი ეგნატე 34, 123  
ნიშნიანიძე შოთა 56  
ნიცუე ფრიდრიხ 5, 8, 12-13, 17, 20-21, 26, 46, 106, 109, 111-114, 121, 133,  
138, 140, 148, 188-189, 197, 215, 287, 437, 442, 443, 490, 491, 492  
ნოზაძე პავლე (პავლო, პალიკო) 43, 493-496, 502-503  
ნუცუბიძე შალვა 100, 111, 501

**ო**კუჯავა ელისაბედ 66  
ოკუჯავა ვლადიმერ 66  
ოკუჯავა მიხეილ 66, 246, 497  
ოკუჯავა ოლია 59, 66-68, 71, 97, 166, 497  
ოკუჯავა სტეფანე 66  
ოლიმპიოდორე 93  
ორბელიანი გრიგოლ 120, 282  
ორბელიანი მანანა 376  
ორბელიანი სულხან-საბა 120, 183, 215, 314, 346, 354  
ორმოცაძე ნათია 157  
ორჯონიკიძე იზა 237  
ოქრომჭედლიშვილი გიორგი 206  
ოქრომჭედლიშვილი თამარ (იხ. იაშვილი თამარ)  
ოქრომჭედლიშვილი ილია 206

**პ**აგანიანი ნიკოლო 79  
პაიჭაძე თამარ 311  
პაპავა აკაკი 65, 71, 481, 499  
პასკალი ბლემ 398  
პასტერნაკი ბორის 201, 206, 218, 220  
პაუნდი ეზრა 9, 14  
პეშკე ჰანს 103, 108  
პითაგორე 148  
პიკასო პაბლო 14, 44, 195, 233  
პილნიაკი ბორის 496  
პლატონი 93-94, 97, 109, 113, 140, 293, 294, 501  
პო ედგარ ალან 22, 29, 197, 290, 319, 438, 444, 446, 474, 487, 501

პოლტარაცკი ივანე 159  
პოსტუპალსკი იგორ 237  
პოტებნია ალექსანდრ 179  
პოტიე ეჟენ 290  
პრიუდონი (იხ. პრუდომი (პრიუდომი) სიული)  
პრუდომი (პრიუდომი) სიული 27, 73, 176, 253  
პრუსტი მარსელ 15, 35  
პრუტკოვი კოზმა (იხ. ტოლსტოი ალექსეი და ძმები ჟემჩუჟნიკოვები)  
პუშკინი ალექსანდრ 93, 121, 179, 237, 294, 380, 409

### **ქანი ალბერტ 233**

ჟემჩუჟნიკოვი ალექსანდრე 226  
ჟემჩუჟნიკოვი ალექსეი 226  
ჟემჩუჟნიკოვი ვლადიმირ 226  
ჟენეტი ჟერარ 54, 98  
ჟიდი ანდრე 247-248  
ჟორდანია ნოე 454, 499  
ჟუკოვსკი ვასილი 93  
ჟლენტი ბესარიონ 183, 199, 215, 248, 493-494, 503  
ჟლენტი გიორგი 385

### **რადიანი შალვა 77, 237**

რაზმაძე ანდრია 501  
რასპერსი რუდოლფ ერიხ 429  
რატიანი ირმა 45, 46, 253, 284  
რაჭველიშვილი ქრისტეფორე 243  
რემბო არტურ 7, 22, 27-28, 69, 114, 122, 162, 172, 176-177, 203, 205, 223,  
233, 237, 255, 273, 289, 319, 387, 435, 499  
რემბრანტი 491  
რენანი ჟიულ 351  
რენიე ანრი 72, 88-89  
რიაბუჟინსკი პავლე 190, 476  
რიბიერა ხოსე დე 233  
რილკე მარია რაინერ 114  
რობაქიძე აგრაფინა 105  
რობაქიძე ალა (ალკა) 106, 133

რობაქიძე გრიგოლ 3, 13, 18-19, 21-23, 26, 31, 34-35, 41-42, 46-47, 60-61, 71, 79-80, 93-94, 98, 99-158, 161, 163, 165-169, 173, 176, 179, 183, 185-199, 201-202, 205-206, 209, 226, 228, 244, 301, 302, 368, 400, 402, 411, 428, 442, 444, 450, 460-462, 464, 465, 475, 477-479, 481, 486, 489, 492, 499, 500, 502, 508

რობაქიძე ლიდა 105, 108-109

რობაქიძე ნინო 105

რობაქიძე ტიტე 104-105

რობესპიერი მაქსიმილიან 151, 357

როზანოვი ვასილი 114, 150-151

როლანი რომენ 133, 136

რომენი ჟიულ 501

რუსთაველი შოთა 20, 23, 27-30, 52-55, 83, 90, 106, 119, 146, 174, 176-177, 179, 181, 220, 233, 261, 275, 301, 327, 336, 338, 346, 435, 445, 451, 459

რუსო ჟან-ჟაკ 9

რუხაძე ვარლამ 498

რჩეულიშვილი გრიგოლ 34

**საკაძე გიორგი 266**

საგანელი გიონ 24, 165, 260

საგანელი ალექსანდრე 159

საიათნოვა 261, 314, 330, 331, 501

სალია კალისტრატე 108-109, 139

სალია ნინო 108

სალუსტიუსი 113

სამადაშვილი ნიკო 491

სანდრარი ბლეს 501

სარაჯიშვილი ვანო 136

სახოკია თედო 244

სევერიანინი იგორ 22, 127, 173-174, 190, 208-209, 237, 477, 478

სერვანტესი მიგელ დე 54, 62

სვიფტი ჯონათან 429

სიგუა სოსო 30, 47, 249, 284, 311, 380, 487, 492, 493, 495, 500, 508, 492, 493, 495

სილეუზეუსი ანგელუს 501

სირაძე რევაზ 98

სირბილაძე ნიკოლოზ (იხ. მიწიშვილი ნიკოლო)  
სიტყვა (იხ. ფირცხალავა სამსონ)  
სკრიაზინი ალექსანდრე 195  
სოკრატე 93-95  
სოლოგუბი თევდორე 22, 173, 208, 250, 273  
სოლოვიოვი ვლადიმერ 71, 244  
სოსიურა ვოლოდიმირ 237  
სოფოკლე 103, 501  
სტალინი იოსებ 149, 152, 207, 246, 314, 461  
სტენდალი 8, 38, 114, 501  
სტრავინსკი იგორ 14  
სტრინდბერგი ავგუსტ 17, 491  
სტურუა დევი 284  
სტურუა ლია 87,98  
სუდეიკინი სერგეი 195, 219  
სურბარანი ფრანცისკო დე 14

**ტაბიძე აბესალომ (პროკლე) 59-60**

ტაბიძე გალაკტიონ 3, 18-19, 23, 30, 43-44, 47-98, 125, 130, 166, 181, 189, 191, 193-194, 199, 204-205, 209-210, 215, 226, 228, 243-244, 250, 263, 306, 405, 429, 477- 479, 488, 497, 498, 502, 506

ტაბიძე ვასილ 57-58

ტაბიძე იუსტინე 58, 242, 244

ტაბიძე ნიტა (ტანიტ) 249, 272

ტაბიძე ნინო 199, 201, 206, 233, 239, 243, 270-272, 284, 308

ტაბიძე ნოდარ 59, 64, 66, 85

ტაბიძე ტიტე (იხ. ტაბიძე ტიცვიან)

ტაბიძე ტიცვიან 3, 19, 22-29, 53, 60-61, 65, 71, 94, 99, 130-131, 133-134, 116, 122, 163, 165-167, 169, 172-182, 184-185, 187-189, 191-192, 194-199, 201, 204-207, 209, 212, 215, 218-220, 236, 240-284, 287, 288, 314, 316, 346, 349, 359, 387- 389, 402, 405, 411, 417, 428, 435, 440, 442, 457, 465, 474, 477, 479, 480, 485- 489, 493, 498, 499, 508

ტატიშვილი ირაკლი (ერეკლე) 41, 47, 491, 501

ტენი იპოლიტ 111

ტიუტჩევი თედორე 93, 267, 273, 294

ტერენტიევი იგორ 195, 197

ტიხონოვი ნიკოლოზ 219  
ტოკვილი ალექსის დე 8  
ტოლსტოი ალექსეი 226  
ტოლსტოი ლევ 112, 125, 409  
ტფილელი იოსებ 314, 354  
ტოროშელიძე მამია 220, 246  
ტროიონი კონსტან 9  
ტყემალაძე მარიამ (იხ. მარიჯანი)  
ტყეშელაშვილი მირანდა 4, 403

**უ**აილდი ოსკარ 12-13, 17, 20-21, 31, 37, 88, 106, 112, 127, 134, 143, 155, 218, 221, 237, 382, 388, 475, 476  
უზნაძე დიმიტრი 100, 116-117, 188, 263, 501  
უნამუნო მიგელ დე 375

**ფ**ანცხავა რომანოზ (ხომლედი) 65  
ფანჯიკიძე დალი 157  
ფალავა აკაკი 215  
ფეშანგი 314, 354  
ფიალკინა ელენა 106-107  
ფიროსმანაშვილი ნიკო 218, 261, 357  
ფირცხალავა სამსონ 474  
ფლობერი გუსტავ 8, 35, 114  
ფოლკნერი უილიამ 15  
ფრანსი ანატოლი 38, 501  
ფრანჩესკა პიერო დელა 273  
ფრიდრიხი ჰუგო 7-8, 47  
ფრიჩე ვლადიმერ 475  
ფროიდი ზიგმუნდ 6, 17, 31, 47, 287, 443  
ფურცელაძე ანტონ 62  
ფხაკაძე ელისაბედ 243

**ძ**ავთარაძე ქუჩუ 64  
ქართველიშვილი ლ. 502  
ქეთევან დედოფალი 146  
ქვლივიძე მიხეილ 85

ქიანელი ლეო 18, 30, 35, 41, 47, 189, 209, 368, 429, 477, 488, 501, 502, 506  
ქიქოძე გაბრიელ 405  
ქიქოძე გერონტი 201, 203, 220, 236, 244, 398, 461, 501, 506  
ქუთათელი ალექსანდრე 102  
ქუთათელაძე ლადო 434  
ქურდიანი მიხეილ 129  
ქუჩიშვილი გიორგი 75-76, 189  
ქუჩუკაშვილი ქეთევან 350  
ქუჩუკაშვილი შიო (იხ. მღვიმელი შიო)

**ლო**ლობერიძე ჟანგო (ივანე) 43, 494

**ყაზბეგი** ალექსანდრე 62, 122, 407, 434, 443, 501  
ყაზბეგი დიმიტრი 122  
ყანჩელი გია 80, 97  
ყანჩელი ი. 498  
ყიასაშვილი ნიკო 36, 47  
ყირიმელაშვილი ივანე 266  
ყიფიანი დიმიტრი 88  
ყიფიანი ივანე 24, 71, 165-166  
ყიფიანი მიხეილ 159  
ყიფშიძე გრიგოლ 474  
ყუბანიშვილი ნესტორ 62

**შავთელი** იოანე 301  
შათირიშვილი ზაზა 273, 284  
შალიაპინი ფიოდორ 95, 386  
შანელი კოკო 69  
შანშიაშვილი სანდრო 18, 189, 209, 211, 244, 248, 260, 474, 475, 500  
შარაძე გურამ 108, 157  
შატბერაშვილი გიორგი 85, 283-284  
შატობრიანი ფრანსუა-რენე 29, 38  
შელი პერსი ბიში 69  
შენგელაია დემნა 30-31, 34-35, 46, 248, 301, 411, 496, 503, 508  
შენგელაია ნიკოლოზ 43, 495, 503  
შერვაშიძე მერი 68-69, 269

შექსპირი უილიამ 23, 28, 117, 123, 175  
შილერი ფრიდრიხ 39  
შიუკაშვილი ნიკოლოზ 189  
შიურე ედუარდ 141  
შნიცელი არტურ 17  
შოლოხოვი მიხეილ 220  
შოპენჰაუერი არტურ 12-13, 17, 287  
შპენგლერი ოსვალდ 16, 106, 109, 118, 136, 287  
შტაინერი რუდოლფ 141, 244  
შტრახვიცი გიტა (ბრიგიტა) ფონ 107-108  
შუამდინარელი მარუთა (იხ. გრიშაშვილი იოსებ)  
შუხარდი მარგრეტ 155, 156

**ჩაადაევი პეტრე 150**  
ჩაკერტი რაინჰოლდ 143  
ჩარკვიანი კანდიდ 248  
ჩაჩავა ნიკოლოზ (ნიოგოლ) 43, 493, 495  
ჩერნიავსკი კოლაუ 194  
ჩეხოვი ანტონ 396  
ჩიანელი დია 18, 41, 190  
ჩიმაკაძე 384, 392  
ჩიტიშვილი მანანა 438, 471  
ჩიქოვანი სიმონ 43, 84, 220, 461, 493- 496, 503, 504, 508  
ჩიქოზავა არნოლდ 434  
ჩიხლაძე რაისა 65  
ჩოლოყაშვილი დავით 357  
ჩოლოყაშვილი მელიტა 268  
ჩუბინაშვილი გიორგი 501  
ჩუდეცკი თედორე 76-77  
ჩხეიძე დავით 400, 442  
ჩხეიძე ნოდარ 404, 432  
ჩხეიძე ოთარ 39, 47, 52, 98  
ჩხეიძე უშანგი 217, 266  
ჩხენკელი თამაზ 85, 311  
ჩხიკვაძე ნოე 189, 484, 498  
ჩხიკვაძე პ. 248  
ჩხიკვიშვილი ნინო 379, 380

**ც**აიშვილი სარგის 333, 353, 358

ცახელი (იხ. თვალჭრელიძე პარმენ)

ცეცხლაძე გრიგოლ 500, 504- 506

ცვაიგი შტეფან 15, 35-36, 114, 127, 141-143, 155

ციგლერი ლეოპოლდ 103, 145, 155

ცირეკიძე სანდრო 3, 18, 24, 31, 35, 41, 47, 165, 178, 181-182, 191, 197, 223, 228, 288, 359, 376, 381, 382, 384- 402, 408, 411, 441, 442, 456, 457, 471, 488, 493, 505

ცისკარიძე ვიოლეტა 289, 290, 291, 311

ციცქიშვილი გობრონ 76, 498

ცომაია ლალი 157

ცხადაია ზოია 3, 240, 247, 285

ცხადაძე ეკა 135, 137-138, 157

ცხაკაია მიხა 500

**ძ**მები ჟემრუჟნიკოვები – იხ. ჟემრუჟნიკოვი ალექსეი, ჟემრუჟნიკოვი ალექსანდრე, ჟემრუჟნიკოვი ვლადიმირ

**წ**ერეთელი აკაკი 23, 31, 52, 62, 65, 70-71, 86-89, 93-94, 106, 120-121, 159, 181-182, 184, 188, 190, 210-211, 252, 260, 266, 405, 407, 428, 444, 465, 473, 487

წერეთელი გიორგი 34, 159

წერეთელი გრიგოლ 501

წერეთელი თამუნია 269-271

წერეთელი მიხეილ 138

წერეთელი სანდრო 63

წინამძღვრიშვილი ილია 159

წიფურია ბელა 21, 47, 55, 98, 100, 158, 245, 285, 315- 317, 351, 352,

წმინდა ნინო 146

წულუკიძე მ. 71

**ჭ**ავჭავაძე ალექსანდრე 120, 356

ჭავჭავაძე ილია 19, 30, 57, 60, 62, 86-89, 106, 115, 120-121, 159-161, 181-183, 187, 206, 211, 215, 250, 252, 266, 302, 346, 356, 378, 389, 394, 395, 407, 445, 452, 465, 472, 480, 501

ჭავჭავაძე ნინო 347



ჭილაია სერგი 311  
ჭილაძე ოთარ 52, 84, 98  
ჭიჭინაძე კონსტანტინე 500, 501, 504, 506  
ჭუმბაძე არისტო 41, 189, 501

**ხაიამი ომარ 501**

ხარაზოვი 197  
ხელაძე ლუარსაბ 434  
ხიდაშელი ეკატერინე 104  
ხინთიბიძე აკაკი 72, 80, 82, 98, 129, 132  
ხლებნიკოვი ველიმირ 499  
ხომერიკი მანანა 140-141, 158  
ხოსიტაშვილი ბარბარე (ბაბილინა) 76, 498  
ხოშტარია აკაკი 216

**ჯავახაძე ვახტანგ 52, 65, 70, 75, 79-80, 84-85, 98**

ჯავახიშვილი ივანე 140, 266, 501  
ჯავახიშვილი მიხეილ 33-34, 124, 141-142, 245, 248, 346, 417, 440, 462, 464, 496, 501-502, 506  
ჯაველიძე ელიზბარ 379  
ჯაიანი ბესარიონ (იხ. იაშვილი პაოლო)  
ჯალიაშვილი მაია 3-5, 48, 138, 158, 199, 292, 299, 311, 433  
ჯანაშვილი დანიელ 265  
ჯანაშვილი მოსე 244  
ჯანაშია სიმონ 269  
ჯანელიძე ალექსანდრე 501  
ჯანჯიბუხაშვილი მაკო 145  
ჯაფარ-ფაშა (იხ. ჯაფარიძე ნიკო)  
ჯაფარიძე გრიგოლ 204  
ჯაფარიძე ვლადიმერ (ლადო) 101, 204  
ჯაფარიძე ლელი 24, 165-166, 457  
ჯაფარიძე ნიკო 192-193, 199  
ჯაყელი სარგის 261  
ჯენკსი ჩარლზ 7, 47  
ჯიბუტი მიხეილ 377, 380  
ჯიქია ვლადიმერ 206, 246

ჯოისი ჯეიმს 8-11, 14-15  
ჯორჯაძე არჩილ 17, 20, 26, 116-117, 161, 167, 188, 191, 199, 454, 476, 479,  
508  
ჯორჯიკია ჯაჯუ 41, 189, 400, 442  
ჯოხაძე მაკა 381, 392  
ჯულაშვილი იოსებ (იხ. სტალინი იოსებ)

**ჭ**  
ჭაიდეგერი მარტინ 111  
ჭამსუნი კნუტ 17, 143, 273  
ჭაინე ჰაინრიხ 290  
ჭანიბალი 114  
ჭაფიზი 27, 176, 253  
ჭეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხი 113, 148, 158  
ჭენდელი გეორგ ფრიდრიხ 135  
ჭესე ჰერმან 15, 491  
ჭიტლერი ადოლფ 152-153, 414  
ჭიუგო ვიქტორ 23, 184, 290, 487  
ჭიუდონი (იხ. ჰუდონი ჟან ანტუან)  
ჭიუმი ტომას ერნესტ 14  
ჭოიზერმანი თომას 133-137, 158  
ჭოლდერლინი ფრიდრიხ 103  
ჭომეროსი 11, 53, 103  
ჭონჩი ფრედ 103  
ჭოფმანი მარია 314  
ჭუდონი ჟან ანტუან 273

## პერიოდულ გამოცემათა საძიებელი

„ბისი“ 301

„აკაკის თვითური კრებული“ 75

„ალერტი“ 497

„ამირანი“ 63

„არიფიონი“ 505, 506

„ახალი კავკასიონი“ 488, 501

„ახალი კვალი“ 245

„ახალი საქართველო“ 245, 434, 464

„ბარრიკადი“ 24, 118, 165, 178, 181, 216, 223, 246, 347, 434, 457, 459, 488, 498, 499

„ბახტრიონი“ 24, 165, 178-179, 182-183, 215, 218, 288, 313, 387, 434, 457, 488

„ბედი ქართლისა“ 118, 121, 146

„ბრძოლა“ (იხ. „Борьба“)

„ბლაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“ 75, 181, 215, 498

„ღინამიტი“ 224

„დროება“ 116-117, 199

„დროული“ 494

„დროშა“ 357

„დღიური“ 63

„ერი“ 243

„ზარია ვოსტოკა“ (იხ. „Заря Востока“)

„თანამედროვე აზრი“ 65, 213, 245, 480

„თბილისი“ 199

„თეატრი და ცხოვრება“ 211, 213, 243, 245, 475, 497, 504

„თემი“ 66, 189, 209-210, 243, 387

„**ია**“ 483

„ივერია“ 488, 499

„ილიონი“ 24, 488, 490, 492

„იმერეთი“ 387

„**ქ**აკასიონი“ 118, 134, 398, 488- 490, 492, 499- 502

„კვალი“ 127, 154

„კოლხიდა“ 65, 208-209, 243, 387

„კომუნისტი“ 80, 185, 198, 216-217, 462

„კრონოსის სარკე“ 483

„**ლ**აშარი“ 24

„ლეილა“ 24, 481, 488

„ლიტერატურული გაზეთი“ 467, 502

„ლიტერატურა და სხვა“ 494, 496, 502, 503

„ლიტერატურული საქართველო“ 284

„ლომისი“ 75, 218, 488

„**მ**ზე“ 474

„მეგობარი“ 211-212

„მემარცხენეობა“ 42, 503

„მეოცნებე ნიამორები“ 24, 130, 165, 177, 180, 182, 185, 199, 215, 236, 288, 290, 293, 301, 387, 388, 392, 395, 402, 433, 437, 457, 482, 483, 485, 493, 505

„მნათობი“ 65, 77-78, 102, 144, 186, 198, 220, 227, 425, 495, 496, 502

„მოქმედება“ 504

„**ნ**აპერნკალი“ 109

„ნიშადური“ 116, 121

„**ო**რიონი“ 456

„ოქროს ვერძი“ 24, 127, 155, 186, 189-191, 199, 209

„ოქროს ვერძი“ (რუსულ ენაზე) (იხ. „Золотое Руно“)

„**პ**ოეზიის დღე“ 24, 199, 488, 434, 457

„პრომეთე“ 483

„რუბიკონი“ 24, 129, 165, 181, 218, 222, 288, 386- 388, 402, 434, 457

„საბჭოთა ხელოვნება“ 220

„სალიტერატურო გაზეთი“ 219, 468, 469

„სამშობლო“ 199, 210, 245

„საქართველო“ 121, 155, 199, 244, 284

„საქართველოს სამრეკლო“ 488

„სახალხო გაზეთი“ 111, 115, 120, 243

„სახალხო ფურცელი“ 123, 167, 245

„სინათლე“ 404

„სიტყვა და საქმე“ 469

„ტიმსი“ (იხ. „Times“)

„ტრიბუნა“ 199, 215

„უქიმერიონი“ 224

„ფასკუნჯი“ 127, 474, 475

„ფენიქსი“ (იხ. „Феникс“)

„ფიგარო“ (ფრანგულ ენაზე) (იხ. „Le Figaro“)

„ფიგარო“ (რუსულ ენაზე) (იხ. „Фигаро“)

„ძართული მწერლობა“ 123, 155, 186, 434, 462, 464, 467

„ქართული სიტყვა“ 488

„შვიდი მნათობი“ 155, 456

„შვილდოსანი“ 24, 165, 197, 288, 301, 381, 387, 388, 482, 487, 493, 508

„შუქი“ 63

„ჩვენი თაობა“ 220

„ჩვენი კვალი“ 63

„ჩვენი მეგობარი“ 163, 175, 198-199, 213, 246, 283

„ჩვენი მწერლობა“ 124, 142

„ცისფერი ყანწები“ 22, 24, 71, 130, 163-164, 172-173, 178-181, 186, 191, 199, 204, 211-212, 214-215, 287, 288, 361, 387, 478, 479

„ცნობის ფურცელი“ 154  
„ცხოვრება და ხელოვნება“ 473

„ხელოვნება“ 499  
„ხომალდი“ 497

„**წ**არისკაცის ხმა“ (იხ. „Голос Солдата“)

„H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ 24, 493-495, 502, 503

„ARS“ 112, 122, 484  
„Борьба“ 75  
„Голос Солдата“ 433  
„Заря Востока“ 107, 290, 434  
„Золотое Руно“ 190, 476- 478  
„Литературная Газета“ 219  
„Стрелы Колхиды“ 191, 202  
„Феникс“ 484  
„Фигаро“ 434, 457-459, 484  
„41“ 484

„Echo der Zeit“ 103  
„ECKART“ 103  
„Hochland“ 103  
„Le Figaro“ 174  
„Times“ 152