

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ლ ე ქ ს მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა

ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი
ლექსმცოდნეობის მეექვსე
სამეცნიერო სესია
(მასალები)

5



თბილისი
2012

UDC(უაკ) 821.353.1.09-1

რედაქტორი

თამარ ბარბაქაძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი, 2011

მერაბ კოსტავას ქ. 5

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
ტელ. 99-53-00; E-mail: litinstituti@yahoo.com

ISSN 1987-6823

გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები?!

მაინც ვისთან, რომელი პოეტური თაობის თუ პერსონალურად რომელი პოეტის სახელთან არის დაკავშირებული ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა? ზემოთჩატარებული ანალიზი,* თითქოსდა, იძლევა ამ კითხვაზე პასუხს, მაგრამ ჩვენს ლიტერატურულ წრეებში დრო და დრო განსხვავებული თვალსაზრისიც გაიელვებს ხოლმე.

ქართული ლექსის ფერისცვალებას იმ დროს გრძნობდნენ და განიცდიდნენ მწერალთა ძველი და ახალი თაობის წარმომადგენლები. კიდევ უფრო ნათელი გახდა ვითარება ოციან წლებში, როცა ქართული ლექსი ახალ ტალღაში სწრაფი დინებით ჩაერთო. ამ დროს არავისთვის საფუძვლიანად შესცვალა ძველი პოეტიკა. მართალია, ამის შესახებ ვრცლად და დასაბუთებულად არაფერს ამბობდნენ, რადგან მას ხშირად გაცნობიერებული ხასიათი არ ჰქონია, მაგრამ აშკარაა, რომ იმ დროს ეს იცოდნენ პოეტებმაც და მათმა კრიტიკოსებმაც.

გარდატეხა ქართულ ლექსში შეუმჩნეველი არ დარჩენია თანამედროვე კრიტიკასა და ლიტერატურისმცოდნეობას. ჩვენი ცნობილი მკვლევარნი და კრიტიკოსები გაკვრით და ზოგადად აღიარებენ ამ ფაქტს. საგანგებოდ და საფუძვლიანად კი საკითხი არავის შეუსწავლია. პასუხი არ გაუციათ საჭირო და აუცილებელ კითხვებზე: კონკრეტულად როდის მოხდა გარდატეხა? რა ფაქტორებმა განაპირობა? როგორ გამოვლინდა? რა სიახლე მოიტანა? და ბოლოს, ვისთან, რომელი პოეტური თაობის სახელთან არის იგი დაკავშირებული?

შესაძლებელია, ჩვენი კრიტიკოსები იმის გამოც დუმდნენ ამ კითხვებზე, რომ ფიქრობდნენ: „გარდატეხა... მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობასთან იყვნენ დაკავშირებული“ (გ. ასათიანი). აშკარაა, გარდატეხის ფაქტორთა შორის ერთ-ერთი ძირითადი სიმბოლისტური პოეზიის ზეგავლენა იყო; ხოლო დეკადენტურ მიმდინარეებზე, სიმბოლიზმზე რაიმე დადებითის თქმა ერთ დროს ჩვენში არა თუ შეცდომად, დანაშაულად ითვლებოდა, 1957 წელს ამ საკითხს

* ეს ნარკვევი იბეჭდება წიგნიდან: აკაკი ხინთიბიძე, გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. ქართული ლექსის უახლესი რეფორმა. მწერალთა დამოუკიდებელი ასოციაცია. თბილისი, გამომცემლობა „გულანი“, 1992, გვ. 152-164.

საგანგებოდ შეეხო კრიტიკოსი გ. ასათინი. მისი წერილი „შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ“ მრავალმხრივ არის საყურადღებო. ავტორი სამართლიანად მიუთითებს, რომ გარდატეხა, რომელიც ქართულ პოეზიაში ამ საუკუნის დასაწყისში მოხდა, „ჩვენს კრიტიკულ ლიტერატურაში... არ არის ბოლომდე გათვალისწინებული და, მით უმეტეს, დაზუსტებული“.

გ. ასათიანმა გაარკვია და დააზუსტა ეს საკითხი: იმდენად, რომ გარდატეხის არსებობა და ძირითად ფორმებში მისი რაობა, ხასიათი, ეჭვმიუტანლად იქნა დადასტურებული. რამდენიმე საგულისხმო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ავტორს, აგრეთვე, გარდატეხის ფაქტორებთან დაკავშირებით (თუმცა გაკვრით, რამდენადაც ამის საშუალებას საჭურნალო სტატია იძლეოდა).

მაგრამ, ჩვენი აზრით, გ. ასათიანის წერილში არასწორად არის გაშუქებული პრობლემის ორი ძირეული საკითხი — როდის მოხდა გარდატეხა და კონკრეტულად ვის სახელთან არის იგი დაკავშირებული?

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ დროს მოვლენათა მსვლელობამ აუცილებელი გახადა, გადაგვესინჯა ჩვენი პოზიციები დეკადენტურ მიმდინარეობათა და, კერძოდ, ქართული სიმბოლიზმის („ცისფერყანწელთა“ გაერთიანების) მიმართ. ყველა, ვისაც კარგად ესმოდა ლიტერატურის სპეციფიკა, ნათლად გრძნობდა, რომ სრულიად უსაფუძვლო და გაუმართლებელი იყო ხელაღებით უარყოფა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებისა, იმ წვლილისა, რაც მათ შეიტანეს ქართული პოეზიის, ქართული პოეტიკის განვითარების საქმეში. მაგრამ ამ ბოლო ხანებში „ცისფერყანწელთა“ როლისა და ადგილის განსაზღვრის დროს ჩვენში თავი იჩინა მეორე უკიდურესობამ. მეტისმეტად გააზვიადეს ამ დაჯგუფების როლი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. კერძოდ, გავრცელდა თვალსაზრისი, რომ ქართული ლექსის ფერისცვალება, გარდატეხა XX საუკუნის პოეტიკაში დაკავშირებულია ჟურნალ „ცისფერ ყანწებთან“ და მის დამაარსებლებთან.

ამ დებულებამ ფეხი მოიკიდა ლიტერატურული ცხოვრების კულისებში (რომელიც ხშირად აკანონებს შეხედულებებს და მზამზარეული ფორმით აწვდის ოფიციალურ აზრს), ამას მოისმენთ ლიტერატურულ საღამოებზე, მწერალთა საუბრებში, კრიტიკოსთა გამოსვლებში... და ბოლოს, ეს თვალსაზრისი განავითარა ზემოხსენებულ წერილში გ. ასათიანმა, რითაც საკითხს უკვე ბეჭდურად გაფორმებული, ერთგვარად კანონმდებლური სახე მისცა.

გ. ასათიანის სტატიაში, რომელიც თანამედროვე ქართული პოეტიკის გენეზისის პრობლემას შეეხება, აქცენტი „ცისფერყანწელეზზეა“ გადატანილი. აქ კონკრეტულად არის საუბარი: ტ. ტაბიძეზე,

პ. იაშვილზე, ვ. გაფრინდაშვილზე, გ. ლეონიძეზე, ხოლო გალაკტიონი, გრიშაშვილი, აბაშელი საერთო სიებშია მოხსენიებული. ზემოთ მოტანილ ამონაწერშია — „გარდატეხა... მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობასთან იყვნენ დაკავშირებული“, ცისფერყანწლებია ნაგულისხმევი.

კითხვას, თუ როდის დაიწყო გარდატეხა ქართულ ლექსში, სტატიის ავტორი პასუხობს: „ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო სწორედ იმ დროს, როდესაც ავადმყოფი ვაჟა-ფშაველა სიკვდილს ებრძოდა თბილისის ერთ-ერთ ლაზარეთში“. აქ არაპირდაპირ არის მინიშნებული ცისფერყანწელთა ჯგუფის შექმნის თარიღი.

როდესაც გ. ასათიანმა „ცისკარში“ დაბეჭდილი სტატია შემდეგ თავის წიგნში შეიტანა („პოეზია და პოეტები“, 1963 წ.), ეს ციტატა ამოიღო, მაგრამ ეს აზრი მაინც დარჩა. ავტორის შეხედულებით, ქართული ლექსის განახლება 1915 წლის მეორე ნახევარში, ან 1916 წლის დამდეგს დაიწყო, როცა „ცისფერი ყანწები“, როგორც ლიტერატურული დაჯგუფება, გაფორმდა და უურნალ „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომერი გამოვიდა. აქედან გამომდინარე, ქართული ლექსის რეფორმაციასთან არაფერი აქვს საერთო არა თუ გრიშაშვილისა და აბაშელის 1915 წლის მეორე ნახევარამდე დაწერილ ლექსებს, არამედ თვით გალაკტიონის „Art poetique“-ს, „ატმის ყვავილებს“, „აკაკის ლანდს“, „სანთელს“, „შერიგებას“ და სხვ. რეფორმაცია მას შემდეგ დაიწყო, რაც აღნიშნული ნაწარმოებები გამოქვეყნდაო.

გ. ასათიანი იმასაც ამბობს: „რასაკვირველია, ეს გარდატეხა არ მომხდარა ერთ დღეს, იგი გრძელდებოდა ათეული წლის განმავლობაში და, შეიძლება ითქვას, როგორც პროცესი, იგი განაგრძობს თავის არსებობას დღესაც“. მაგრამ ეს აზრი ეწინააღმდეგება ავტორისავე ნათქვამს, რომ „XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა ნამდვილი გადატრიალება“.

ავტორი სავსებით მართალია: „თანამედროვე ქართული ლექსი და მისი ახალი პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს, არ შექმნილა ერთ დღეში, ერთი რომელიმე ლიტერატურული ჯგუფის ან მიმდინარეობის მიერ და არც ერთი რაიმე მანიფესტის ან დეკრეტის საშუალებით. მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს თავიანთი წვლილი შეიტანეს სრულიად სხვადასხვა ხასიათის პოეტებმა“. დასახელებულია 15 პოეტი — გ. ტაბიძით დაწყებული და ლადო ასათიანით დამთავრებული. წიგნში გადაბეჭდვის დროს ამ სიას ანა კალანდაძის სახელიც მიემატა.

მართლაც, ახალი ქართული პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც ამჟამად არსებობს, შექმნილია არა ერთი პიროვნების ან ერთი თაობის მიერ; მის ჩამოყალიბებაში სხვადასხვა დროს სხვადასხვა თაობები მონაწილეობდნენ, მაგრამ სხვადასხვა ცნებებია: გადატრიალება პოეზიაში (პოეტიკაში) და „ახალი ქართული პოეტიკა იმ სახით, როგორითაც იგი ამჟამად არსებობს“. გადატრიალება არ შეიძლება იყოს ხანგრძლივი პროცესი და რამდენიმე ათეულ წელს მოიცავდეს.

ცოტა მოგვიანებით, ტ. ტაბიძის შემოქმედებაზე დაწერილ სტატიაში გ. ასათიანი წერს: „ტიციან ტაბიძე ეკუთვნოდა იმ ოსტატთა რიგს, რომელთაც ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ნამდვილი გადატრიალება მოახდინეს ქართულ პოეტიკაში“.

მაშასადამე, ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო 1915 წლის მეორე ნახევარში, რეფორმა გატარდა საუკუნის დასაწყისში და ერთ-ერთი რეფორმატორთაგანი (იმ ოსტატთაგანი, ვინც ნამდვილი გადატრიალება მოახდინა) ტიციან ტაბიძეა.

როგორია სალექსო რეფორმაში გალაკტიონ ტაბიძის როლი? გ. ტაბიძის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით დაწერილ წერილში გ. ასათიანს აღნიშნული აქვს: გალაკტიონ ტაბიძემ „ჩვენს პოეზიაში პირველმა დაიწყო ახალი ფერებისა და ნახევარტონების ძიება... პირველმა დაიწყო ჩვენი პოეზიის განახლება“; მაგრამ „შენიშვნებში“, სადაც სწორედ ჩვენი პოეზიის განახლების საკითხია დასმული, გ. ტაბიძის დამსახურებაზე არაფერია ნათქვამი. ამ საგანგებო დანიშნულების სტატიაში, რომლის მიზანს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული პოეტიკის გენეზისის საკითხის გარკვევა, ავტორს, გ. ტაბიძის გვერდის ავლით, აქცენტები ცისფერყანწელთა შემოქმედებაზე აქვს გადატანილი.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ ერთ-ერთმა უკანასკნელმა „ცისფერყანწელმა“, ჩვენმა სახელოვანმა პოეტმა კოლაუ ნადირაძემ გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ (1967 წ., № 40), პატარა მოგონება გამოაქვეყნა — „პოეზიის დღე, მოგონების ფურცელი“. მოგონების ფურცელს ამ საუკუნის დასაწყისში გადაყვავართ, როცა ქუთაისში ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ მეორე ნომერი გამოვიდა, რომელმაც, ისე როგორც პირველმა, „წარმოუდგენელი მითქმამოთქმა გამოიწვია“.

ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა მოგონების მეორე ნაწილი, რომელიც, ფაქტობრივად, მოგონება კი არა, მსჯავრია იმდროინდელ ლიტერატურულ ვითარებაზე, პოეტურ ძალთა მაშინდელ შეფარდებაზე. მოგვყავს ამონაწერი გაზეთიდან: „გვნამდა, რომ არსებითად სწორ გზას ვადექით (ლაპარაკია: „ცისფერყანწელზე“,

ა.ხ.), რომ ქართული ლექსის ფორმა და მისი აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ აკაკი წერეთლის მიერ სავსებით ამონურული ქართული ლექსის აკაკისებური ნყოფა გადაიქცა შტამპად, შაბლონად, რომ აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს ქართულ ლექსს სილამაზე და ჟღერადობა, გააუბრალოეს, დააყრუეს იგი. ქართული ლექსი გახდა უგემოვნების, დაცემისა და საოცარი ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს რუსთაველი უფრო თანამედრვე პოეტი იყო, ვიდრე აკაკის მიმბაძველთა ლეგიონი“. „ცალკეულ გამოჩენილ პოეტთა ხმა (ა. აბაშელი, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე), — განაგრძობს კ. ნადირაძე, — იკარგებოდა ამ უგემოვნობის ზღვაში, რადგან მათი განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა, რაც მთავარია, არ ქმნიდა ერთ მთლიანსა და მიზანდასახულ ფრონტს, ე.ი. პოეტურ სკოლას“.

„შესაძლებელია, ბევრს ეს პარადოქსად მოეჩვენოს, — ამბობს დასასრულს ავტორი, — არ დამეთანხმოს, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ მომავალში ქართული პოეზიის განვითარების მიუდგომელი მარტიროლოგი გაიაზრებს ამ აზრს“.

ამრიგად, კოლაუ ნადირაძე — თავის დროზე ორთოდოქსი ცისფერყანწელი, უშუალო მონაწილე იმ ლიტერატურული ბრძოლებისა, რამაც მაშინ „წარმოუდგენელი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია“, თავად გვაცნობს საკუთარი ბიოგრაფიის ერთ საინტერესო ფურცელს.

არ შეიძლება, არ დავეთანხმოთ სახელოვან პოეტს, როცა იგი ეპიგონთა მიერ შექმნილ ატმოსფეროს ახასიათებს. მისი მღელვარე პათოსი მეტყველებს: ისე მძაფრად განუცდია პოეტს აღნიშნული ვითარება, რომ ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი ამ საგანზე გულდამშვიდებით საუბარი არ შეუძლია. ამასთან ერთად, კ. ნადირაძე მთელი ჯგუფის სახელით ლაპარაკობს, იგი გულწრფელია, ისევე, როგორც გულწრფელები იყვნენ მისი მეგობრები, როცა, განახლების ჟინით შეპყრობილნი, ძველ ლიტერატურულ სამყაროს ომს უცხადებდნენ.

ეს აზრი, ცხადია, დავას არ იწვევს, დღეს იგი საყოველთაოდ მიღებული და გააზრებულია. მაგრამ ეს არ გახლავთ მოგონების მთავარი პათოსი, ძირითადი ლერძი, რისთვისაც ეს მოგონება დაინერა. ეპიგონობის გამო აღშფოთება მხოლოდ ფონია იმისათვის, რომ მოგონების ავტორს ეთქვა: ქართული ლექსის განახლება დაკავშირებულია არა გალაკტიონისა და მისი თაობის სახელთან, არამედ „ცისფერყანწელების“ ჯგუფთან. ამრიგად, კ. ნადირაძე პირდაპირ ამბობს იმას, რასაც გ. ასათიანი ათიოდე წლის წინათ ფარულად, მინიმუმით გვამცნობდა. საბუთად მოტანილია გალაკ-

ტიონის, გრიშაშვილისა და აბაშელის „განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა“, რაც „არ ქმნიდა ერთ მთლიანსა და მიზანდასახულ ფრონტს, ე.ი. პოეტურ სკოლას“.

პოეტურ სკოლას, ჯგუფს, გაერთიანებას რომ მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურული საქმის წარმატებისათვის, ლიტერატურული პროცესის დაჩქარებისათვის, თუ სრულიად ახალი მიმდინარეობის ჩასახვა-განვითარებისათვის, ეს, ცხადია, უდავოა, მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ სიახლეთა დანერგვა პოეზიაში, გარდატეხა და გადატრიალება პოეტურ სამყაროში, უწინარეს ყოვლისა, თვით პოეტური ნიმუშებით, ქმნილებებით, ლექსებით ხდება, რაც სწორედ „განცალკევებული“, ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფია, „ერთპიროვნული გამოსვლის“ შედეგს წარმოადგენს.

გალაკტიონი უკვე ათიოდე ნოვატორული ლირიკული შედეგრის ავტორი იყო, როცა ცისფერყანწელები თავიანთ ჯგუფს აყალიბებდნენ, ქართულ ლექსში გარდატეხა მანამდე მოხდა, ვიდრე „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული გაერთიანება გაფორმდებოდა.

1915 წელს დაწერილ კრიტიკულ-თეორიულ წერილებში, სადაც გაანალიზებულია მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი, საუბარია ახალგაზრდა პოეტთა მხოლოდ პირველი თაობის წარმომადგენლებზე (გალაკტიონი, გრიშაშვილი, შანშიაშვილი, აბაშელი...). თვით ტიცციან ტაბიძე თავის ცნობილ სტატიაში არ ასახელებს მისი თაობის („ცისფერყანწელთა“ მომავალი სკოლის) არც ერთ პოეტს. ამავე დროს, გალაკტიონის წიგნის განხილვისას აღნიშნავს, რომ მასში „არიან სახეებიც, რომლებიც ქმნიან ილუზიას სიმბოლიზმისას“.

როგორც აღნიშნული გვაქვს, პირველი წიგნის გამოსვლის შემდეგ (1914 წლის ივნისი) გალაკტიონი ერთბაშად ახალი ხელოვნებისაკენ იღებს კურსს. თუ მანამდე პოეტის შემოქმედებითი ზრდა ევოლუციური განვითარების გზით მიმდინარეობდა, 1915 წელს გარდატეხა აშკარა ხდება. იგი, უპირველეს ყოვლისა, პოეტურ მეტყველებას დაეტყო: ამაღლდა სიტყვის ფუნქციური დანიშნულება. სიტყვა გალაკტიონს ესმის, არა როგორც ჩვეულებრივი მეტყველების პოეტური განშტოება, არამედ, როგორც პრინციპულად სხვა მეტყველება, ტროპის პირობითობა ნაშლილია, გადატანითობა რეალური და ერთადერთი ფორმაა მეტყველებისა. ასახვა, პოეტის აზრით, ახლის შექმნაა და არა არსებულის გადატანა ხელოვნებაში.

მოვლენის სახელდებას ცვლის მინიშნებები, სრულ უფლებებში შედის სიმბოლიზაცია. მეტყველების ამ საერთო პრინციპს მიჰყვებიან ეპითეტები, შედარებები, მეტაფორები.

ეპითეტის როლის ამაღლება ფერთამეტყველების დონეზე სალექსო რეფორმის ერთი მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო.

უფრო უეცარი და მოულოდნელი გახდა შედარება. გაფართოვდა და განივრცო მეტაფორა, როცა ეპითეტები და შედარებები უკლებლივ მის ფარგლებში მოექცა.

მეტრიკის სფეროში სიახლემ განსაკუთრებით ნათელი გამოვლენა პოვა მარცვალმონაცვლე (ჰეტეროსილაბურ) სტრიქონებში, რაც გალაკტიონის პოეზიაში სათავეს, ფაქტობრივად, 1915 წლიდან იღებს. მეტრული ფორმების „ძიებას“ იმთავითვე შეუდგა პოეტი, როცა ლექსის განახლება კონკრეტულ მიზნად და რეალურ ამოცანად დაისახა. მეტრი ხომ ვერსიფიკაციის გასაღებია. პირველივე ლექსი, რომელიც მან 1915 წლის თარიღით გამოაქვეყნა („რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“), აღდგენა და გაანალიზებაა მამუკა ბართაშვილის „ჭაშნიკში“ ფიქსირებული „მუხრანულისა“. ეს მეტრი შემდეგ საფუძველი ხდება გალაკტიონის არა ერთი შედეგისა.

მეტრის რეკონსტრუქციას რითმა და ბგერწერაც მიჰყვა. თუ პირველ წიგნში არაიშვიათად ნახავდით ურითმოდ დატოვებულ სტრიქონს, ახალ ლექსებში ორ სტრიქონზე საშუალოდ სამი რითმა მოდის, ხოლო რითმების ნიაღვარი, რომელიც მოიტანა ლექსებმა: „ი.ა“, „ატმის ყვავილები“ და „ლურჯა ცხენები“ ქართულ პოეზიაში მანამდე უპრეცედენტო იყო. განსაკუთრებით საგრძნობი გახდა გარდატეხა რითმის ევფონიაში, რასაც საერთოდ ლექსის ევფონიური გადახალისება მოჰყვა. ალიტერაციული კეთილხმოვანება გალაკტიონის ლექსს იმთავითვე მოსდგამდა, მაგრამ ხმოვანუნაცვლებულ ფუძეთა ამგვარი თამაში: „და დედოფალი ალვა ელვამ დაღუნა ცვიმა“ მხოლოდ და მხოლოდ ამ თარიღის საკუთრებაა.

მეტრის, რითმისა და ევფონიის ასეთმა მიზანსწრაფულმა კოორდინაციამ შექმნა „ლურჯა ცხენების“ ვერსიფიკაცია, რომელიც 1915 წლის პოეტიკურ მიღწევათა მეჯამებას წარმოადგენს. ამ ფესვებზე ამოიზარდა სტრუქტურა ლექსებისა: „ატმის ყვავილები“, „აკაკის ლანდი“, „მთანმინდის მთვარე“, „შერიგება“, „სანთელი“, „ი.ა.“, „მამული“, რომლებიც გალაკტიონმა 1915 წელს შექმნა. ამ თარიღმა დაუდო სათავე არა ერთ მნიშვნელოვან მოტივს გალაკტიონის შემოქმედებაში (მერის მოტივი, ატმის ყვავილების მოტივი, ლურჯა ცხენების მოტივი და სხვ.), რომლებიც, ისევე როგორც პოეტის ვერსიფიკაციული და მხატვრულ-სტილისტიკური მონაპოვარი, დვრიტად დაედო მთელს უახლეს ქართულ პოეტიკას.

ამრიგად, სრულიად აშკარაა გალაკტიონის ნოვატორული მიზანსწრაფვა და მისი პრიორიტეტი სალექსო რეფორმაში.

გალაკტიონის ამდროინდელ ლექსებში ვხვდებით არაერთ კონკრეტულ მინიშნებას გარდატეხის ეპოქასთან დაკავშირებით. „დროს“ თავდაპირველ ვარიანტში (1915 წ.), რომელიც ავტოგრა-

ფულია, ვკითხულობთ: „პანთეონს მივეცით ძვირფასი სამება“, ანდა: „მთანმინდას დადაფნავს ძვირფასი სამება“, „ჩვენ თვალწინ დასრულდა იმათი ნამება“ (ნაგულისხმევია ილია, აკაკი, ვაჟა). წინაპართა აჩრდილების გვერდით ამ ლექსში უკვე მოჩანს „ლურჯა ცხენების“ ავტორი, როგორც მარადიული სიმალეებისკენ მსრბოლი პოეტი:

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენები!
შენ მხოლოდ მარადი სიმალლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები...
სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო
და შვენის რუსთაველს შირაზის ვარდები,
სიმღერის მხურვალე დრო არის, პოეტო,
თუ ასე წარმართი გზით წარემართები.

ამავე მოტივზეა გაშლილი ლექსი „სიზმრები“, რომელიც ასევე 1915 წლით არის დათარიღებული. ოღონდ „სიზმრები“ სიმბოლურია, თავისუფალია ემპირიული ფაქტებისაგან, რაც „დროს“ ავტოგრაფს შემორჩა (ასევე სიმბოლურია „დროს“ ბოლო რედაქციაც, მას ცოტა კავშირი აქვს თავის პირვანდელ ვარიანტთან). როგორც ჩანს, - „დროს“ ავტოგრაფი ორივე ლექსს დასდებია საფუძვლად — „დროსაც“ და „სიზმრებსაც“. „სიზმრებში“ პოეტის ფიქრი კვლავ გარდასულ წინაპრებს დატრიალებს თავს:

წავიდნენ ლანდები მეორე, მესამე...
და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა.

ძნელი არაა, ამ ლანდებში მეორე-მესამე რიგით აკაკი და ვაჟა შევიცნოთ. პირველი ადგილი ილიასია. წავიდნენ სახელოვანი წინაპრები, რომლებიც ნათელივით თავზე ადგნენ ქართულ მწერლობას და სიბნელე ჩამონვა („და ღამე დაჭრილი ფრთებივით დაქანდა“).

შევადართო „სიზმრების“ ეს სტრიქონები ტიციან ტაბიძის წერილის სათაურს: „უმეფობა, ლიტერატურული ტრაური“, რომელიც ვაჟას გარდაცვალების თარიღს დაემთხვა (გაზ. „საქართველო“, 1915, № 78). ანალოგია თვალნათლივია, ოღონდ ერთ შემთხვევაში ცნებების ენით გამოთქმული, მეორე შემთხვევაში კი — პოეტური მეტყველებით.

ამ ძვირფასი სახელების შემდეგ, როგორც ცნობილია, გალაკტიონი პირველობას არავის უთმობდა და, აი, სტროფის მეორე ნახევარში მას საუბრის კილო თავისთავზე გადააქვს:

შენ იცი? შენ იცი — მე როგორ ვენამე?
როდესაც მე მოველ — არავინ არ სჩანდა!

პოეტი თავის სასურველ არსებას ესაუბრება (ლექსის ავტოგრაფმა შემოგვინახა სიტყვა „ხელმწიფეა“); ესაუბრება იმ ტკივილსა და სიძნელებებზე, რაც თან სდევს პირველი სიტყვის თქმას. საუბარი გრძელდება:

მე მქონდა ვაზაში ვარდები მრავალი
უცხო და შორეულ მდინარის ნაპირთა,
არ იყო იქ მხოლოდ ნაცნობი ყვავილი,
იდუმალ ძახილით ღამით რომ დამპირდა.*

ყვავილების ვაზაში, — გვეუბნება პოეტი, — სადაც უცხო და შორეული მდინარის ნაპირებიდან მოტანილი ვარდები მეწყო, მაშინ არ იყო ცისფერი ყვავილი (ავტოგრაფში „ნაცნობი ყვავილის“ ნაცვლად არის „ცისფერი ყვავილი“), რომელსაც ღამით იდუმალი ხმა დამპირდა.

ჩვეულებრივ ენაზე თუ გადმოვიტანთ პოეტურ სიმბოლოებს, ნათქვამის აზრი ასეთი იქნება: გალაკტიონმა იმთავითვე მოიტანა პოეზიის უცხო სურნელი, მაგრამ ადრე მის ლექსებს აკლდა ზოგი რამ სპეციფიკური, მისეული. დღეს კი, 1915 წელს ეს საიდუმლო მიგნებულია. ცისფერი (იგივე ლურჯი) გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლოა.

რამდენიმე წლის შემდეგ ლექსში „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია“ გალაკტიონმა ახალი ხელოვნების დაწყების კონკრეტულ თარიღზე მიუთითა („დადგა ცხრაას რვა“). აქაც შეუმცდარია პოეტის ალღო. დასაწყისი ქართული ლექსის ფერისცვალებისა, მზადება რეფორმისათვის, რომელიც აკაკისა და ვაჟას გარდაცვალების წელს დაგვირგვინდა, ილიას მოკვლის შემდეგ იღებს სათავეს.

ცხადია, არ შეიძლება პოეტის ამ მინიშნებათა აბსოლუტური კონკრეტიზაცია. „აკაკის ლანდისა“ და „ატმის ყვავილების“ შექმნის პროცესში გალაკტიონი, ალბათ, არ ფიქრობდა, ლექსის რეფორმას ვახდენო და 1915 წლის ბოლოს იგი არ მისულა დასკვნამდე — რეფორმა უკვე დამთავრებულიაო. პოეტი ასეთივე აღმავლობით განაგრძობს შემოქმედებით ცხოვრებას. კერძოდ, 1916 წელს იქმნება: „თოვლი“, „ჭიანურები“, „გზაში“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „საუბარი ედგარზე“, „ატმის რტოო“. მეტი გასაქანი ეძლევა ერთ-

* თორმეტომეულში ტექსტი დამახინჯებულია. ადრინდელ გამოცემებში გვქონდა „იდუმალ ძახილმა, ღამით რომ დამპირდა“. მართალია, იქ გრამატიკული შეცდომაა, მაგრამ აზრი ნათელია. თორმეტომეულის ტექსტი კი სტილისტურადაც გაუმართავია და აზრობრივადაც.

ხელ გამომუშავებულ პრინციპს — მოვლენათა ემპირიული ზედაპირიდან ზეალსვლისა. ამ თვალსაზრისით სწორდება კიდეც ადრე დაწერილი ზოგიერთი ლექსი. საერთოდ, გალაკტიონი არასოდეს დაკმაყოფილებულა მიღწეულითა და მონაპოვართი. მას მუდამ ახლდა და სტანჯავდა დიდ ხელოვანთა დამახასიათებელი უკმარისობის გრძნობა. პოეტი თვით უკანასკნელ რითმამდე ამშვენებდა და აკეთილშობილებდა ქართულ ლექსს. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი მისი შემოქმედება გარდატეხის შემდეგ აღმავალი პროცესით სვლაა („ლურჯა ცხენებიდან“ „ნიკორწმინდამდე“ 32 წლის გრძელი მანძილია).

მაგრამ როცა ლექსის რეფორმაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს ის საჭირო მინიმუმი, რაც გარდატეხას იწვევს, რაც საკმარისია გარდატეხისათვის. ხოლო 1915 წელს გალაკტიონმა იმდენი ფასეულობა დააგროვა, იმდენი რამ შესძინა ქართული ლექსის საგანძურს, რომ რაოდენობრივმა მონაცემებმა თვისებრივი ცვლილების სახე მიიღო.

გალაკტიონისეულ რეფორმაზე საუბრის დროს ერთ გარემოებასაც უნდა მიექცეს ყურადღება. გალაკტიონი სამოღვაწეო ასპარეზზე არ გამოსულა თვითმიზნური ბრძოლის სურვილით. არც პირველად — „მე და ღამეს“ რომ სწერდა, არც შემდეგ — ქართული ლექსის ფერისცვალების პროცესს რომ წარმართავდა, იგი სუბიექტურად არავის უპირისპირდებოდა. პოეტმა სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა უღრმესი პატივისცემა თავისი წინაპრებისადმი, რომელი რანგისაც უნდა ყოფილიყვნენ ისინი. იმდროინდელ ლექსებსა თუ კრიტიკულ-პუბლიცისტურ ჩანაწერებში, რომლებიც პოეტის არქივშია დაცული, ოდნავადაც არ იგრძნობა, რომ „ლურჯა ცხენების“ ავტორს არ აკმაყოფილებდეს, მაგალითად, დემოკრატიული პოეზია. პოეტი დუმს ამაზე. უფრო მეტიც, გალაკტიონისეული რეფორმა, ფაქტობრივად, ილიასა და აკაკის მიერ დაწერგილი პოეტური ტრადიციების დაძლევა და გადალაზვას ნიშნავდა. ეს იყო მისი პირდაპირი მიზანი და დანიშნულება. ვიდრე სამოციანელთა პოეტური მრწამსი ახალი სიტუაციის მიხედვით არ შეიცვლებოდა, მანამდე ზედმეტი იყო ლექსის განახლებაზე ლაპარაკი; მაგრამ ამ მწვავე ბრძოლას გალაკტიონი რაინდული სიდარბაისლითა და კეთილშობილებით წარმართავდა. დიდი სიყვარულითა და მოკრძალებით ექცეოდა იმათ, რომელთაც თავისი ლექსის ხასიათით უპირისპირდებოდა. ეს თავისებურება გალაკტიონისეული ბრძოლისა მისი სპეტაკი, უანგარო პიროვნებიდან, უაღრესად კეთილი, სათნო ხასიათიდან მომდინარეობდა. ავტორის ეს პიროვნული ღირსებანი იმთავითვე შეინოვა მისმა პოეზიამ. გალაკტიონის

პირველივე ლექსები სწორედ ამ სპექტაკი პიროვნების გულწრფელი აღსარებით ხიბლავდა მკითხველს. ეს იმდენად თვალსაჩინო იყო, იმდენად გამოარჩევდა პოეტს თავის თანამოკალმეთაგან, რომ იმ დროს საგანგებო ყურადღებისა და აღიარების ღირსად უცვნიათ. ამაზე წერდა ტ. ტაბიძე გალაკტიონის პირველი წიგნის შესახებ დაწერილ სპეციალურ სტატიაში, ამაზე მიუთითებდა ა. აბაშელი 1916 წელს გამოქვეყნებულ წერილში — „გულწრფელ გრძნობათა სათუთი სიმეზიო“. ეს მიიჩნია ია ეკალაძემ გალაკტიონის პოეზიის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშნად, კერძოდ, მისი დახასიათებით, რომელიც 1927 წელს „პოეზიის დღეშია“ მოთავსებული, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია არის „პოეზია თავგანწირვისა და ოცნებისა, პოეზია ბრძოლისა... პოეზია უანგარობისა და ფაქიზი გრძნობებისა“:

უნგარობისა და ფაქიზი გრძნობების პოეზია. ალბათ, ვერც ერთ იმდროინდელ პოეტზე ვერ იტყვი ამ სიტყვებს ისე თამამად და გაბედულად, როგორც გალაკტიონზე. გალაკტიონისებური სინაზე და სისადავე, სილბო და სიფაქიზე, ღრმა და სათუთი განცდა იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში დიდ სიახლეს წარმოადგენდა. ეს იყო გალაკტიონისეული რეფორმის ეთიკური მხარე.

* * *

თვალი გადავავლოთ ამ წიგნის გვერდებს: ძველი თაობის ადგილი დემოკრატიული მწერლობის წარმომადგენლებმა დაიჭირეს, რომლებმაც მხარი ვერ აუბეს ქართული ლექსის განახლების პროცესს და ადრევე გამოეთიშნენ მას. ასპარეზზე ახალი პოეტური თაობა დარჩა. ერთი მხრივ, კ. მაცაშვილი, ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი, გ. ტაბიძე, ა. აბაშელი, გ. ქუჩიშვილი, მთის ნიავი (გრიგოლ მეგრელიშვილი), ხოლო მეორე მხრივ, — ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი და სხვ.

პირველი იერიში პოეზიის ძველ ციხე-სიმაგრეზე ახალმა თაობამ 1911-1914 წლებში მიიტანა, რაც აისახა კიდევ იმ პერიოდის ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში.

ი. გრიშაშვილის, ს. შანშიაშვილის, ა. აბაშელის, მთის ნიავისა და გ. ტაბიძის პირველ ლექსებსა და კრებულებში განახლების სული ტრიალებს, იგრძნობა მისწრაფება ქართული ლექსის გადახალისებისაკენ. ამის მაუწყებელია ი. გრიშაშვილის წარწერა რიტმი, მისი ცქრიალა და კისკისა ხმები, მხატვრული სახეების, კერძოდ, ეპითეტების სიახლე და მოულოდნელობა; ა. აბაშელის ბგერწერული ოსტატობა, ფრაზის ევფონიური დახვეწილობა, მეტყველების ტრაფარეტს დაცილებული სიმბოლურობა; ს. შანშიაშვილის ძარღვიანი ქართული და სტროფულ-კომპოზიციური სიახლეები, მთის ნიავის

რთული და ნატიფი მუსიკალური რითმები; გ. ტაბიძის მდიდარი პოეტური სამყარო, უალრესი გულწრფელობა და კეთილშობილება, გარეგნულ ეფექტს მოკლებული სიტყვის შინაგანი სითბო, ძნელად მისაღწევი სისადავე და განუმეორებელი ლირიზმი.

ყველაფერი ეს იმ დროს ორიგინალური და მოულოდნელი იყო, თუმცა ამას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა მკაფიოდ გამოკვეთილი სახე.

1915 წელს ი. გრიშაშვილმა და ა. აბაშელმა წინ წასწიეს თავიანთი ხელოვნება, რამდენიმე კარგი ლექსით გაამდიდრეს ქართული პოეზია, მაგრამ ეს იყო ევოლუციური განვითარების ჩვეულებრივი გზა. პირველი კრებულების შემდეგ მათს პოეზიაში რაიმე მნიშვნელოვანი გარდატეხა არ მომხდარა. 1915 წელი მათთვის რიგითი თარიღია, შეიძლება ითქვას, უფრო ნაკლებ საყურადღებო, ვიდრე 1911 წელი ი. გრიშაშვილისთვის, ხოლო 1913 წელი — ა. აბაშელისთვის.

1915 წელსვე იწყებენ ნამდვილ შემოქმედებით ცხოვრებას „ცისფერყანწელთა“ სკოლის მომავალი მესვეურები — ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი. ეს წელი მათს შემოქმედებაში სიახლისა და გარდატეხის წელია. ტ. ტაბიძე მეტყველების ახლებური ფორმით უპირისპირდება ეპიგონურ პოეზიას, რაც გამოხატულებას პოულობს ლექსიკის გაუცხოებაში, მოვლენათა გაუცნაურებაში, სტილისტურ ძიებებში. მართალია, მეტყველების ეს ახლებური ფორმა უზადო არ არის, მაგრამ ძველთან დაპირისპირების ფუნქციას კარგად ასრულებს. ტ. ტაბიძისათვის (ისევე როგორც პ. იაშვილისათვის) ამ დროს უფრო არსებითია ძველის წინააღმდეგ გალაშქრება (რა ფორმითაც არ უნდა იყოს იგი), ვიდრე ახალ ფასეულობათა შექმნა.

პ. იაშვილის მემბოხე სული უფრო მეტად ვერსიფიკაციაში ვლინდება. პოეტი გაურბის ტრადიციული საზომების თანაბარზომიერებას, შემოაქვს ჰეტეროსილაბურობის რამდენიმე ახალი ნიმუში. ერიდება ზუსტ რითმებსაც, ზრუნავს რითმის თავისთავადობის, მისი აკუსტიკური და სემანტიკური სიმდიდრისათვის, მაგრამ განახლების პროცესში მონაწილე არც ერთ ზემოხსენებულ პოეტს არ შეიძლებოდა განახლების მედრომის პრეტენზია ჰქონოდა. ამ წლის ლიტერატურული მონაპოვრის მხატვრულ მაქსიმალიზმს გ. ტაბიძის სახელთან მივყავართ. გ. ტაბიძე პირველი კრებულის გამოცემისთანავე გამოეყო თავისი თაობის პოეტებს, ამაღლდა მათზე და სათავეში ჩაუდგა ლექსის განახლების პროცესს. ამავე დროს, იგი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს „ცისფერყანწელთა“ კოლექტიურ გამოსვლას. ვიდრე ტ. ტაბიძე და პ. იაშვილი თავიანთ ჯგუფს აფორმებენ, თავიანთი ჟურნალის გამოცემისათვის ემზადებიან, გალაკტიონი ლიტერატურულ მანიფესტს აქვეყნებს. ტიცთან ტაბიძის „Art poetique“ (ნიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“) გალაკტიონის „Art

poetique“-ზე ერთი წლით გვიან იწერება. საერთოდ, „ცისფერყანწელ-
თა“ მანიფესტები, დეკლარაციები — გარითმული თუ გაურითმავი,
გ. ტაბიძის „Art poetique“-ს მოსდევს.

მთავარი მაინც ის არის, რომ გალაკტიონის ლირიკულ
შედეგებს, რომლებიც 1915 წელს არის შექმნილი, პოეტის თანა-
მოკალმენი მათს ტოლფასოვანს ვერაფერს უპირისპირებენ. მარ-
თალია, ი. გრიშაშვილის „ხელთათმანის ღილი“ და „რა კარგი ხარ,
რა კარგი“, ა. აბაშელის „მწუხრის ფსალმუნი“ და „ზამბახის ფოთ-
ლებში“, გ. ტაბიძის „თეთრი სიზმარი“ და „შორეულს“, პ. იაშვილის
სონეტები ამ თარიღის მხატვრულ საგანძურშია შესული, მაგრამ ამ
პოეტების შემოქმედებითი ყვავილობის ხანა სხვა ლექსებსა და სხვა
თარიღებშია საძიებელი, ხოლო როცა იწერება „ლურჯა ცხენები“,
„შერიგება“ და „ატმის ყვავილები“, გარდატეხა ეჭვის გარეშეა და
ქართული ლექსი თავის განახლებას დღესასწაულობს.

P.S. ეს წიგნი 1966-1970 წლებშია დაწერილი. მისი ცალკეული
ნაწილები ქვეყნდებოდა კიდეც. დღეს იბეჭდება ადრინდელი სახისა
და დებულებების შენარჩუნებით. თავის დროზე მისი გამოქვეყნება
შეუძლებელი იყო, რადგან გაუთვალისწინებელი რჩებოდა გრიგოლ
რობაქიძის, როგორც თეორეტიკოსის როლი ახალი სალექსო რე-
ფორმის მომზადებაში.

20.XI.91.

ლალი ავალიანი

„ცისფერი ორდენი“ — ნოვატორობა, ტრადიცია, ეკლექტიკა

თითქმის ერთი საუკუნე გვაშორებს ცისფერყანწელთა, ე.წ. ქართველ სიმბოლისტთა ჯგუფის დაფუძნების (1915-16 წლების მიჯნა) დროს. ის, რომ ოცდამეერთე საუკუნეშიც არ განელეზულა 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 ლიტერატურული 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“ — კონსერვატორ-ლიბერალებს დაუპირისპირდნენ; ლიტერა-

ტურული თვალსაზრისით კი „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 „მეორე დასელებს“ („მეორე დასი“, ფაქტობრივად, სამოციანელთა ერთ-ერთი განშტოება იყო) და, განსაკუთრებით, „მესამე დასელებს“ ეტყობოდათ, თუმცა მათი თავიდათავი მიზანი პოლიტიკური ხასიათისა გახლდათ, ლიტერატურას კი უფრო „მეორადი“ ფუნქცია ენიჭებოდა. „თერგდალეულები“ თავადაზნაურული ინტელიგენციის წრიდან იყვნენ; მოგვიანებით მათ ხალხოსნები, „დიაკვნის შვილები“, ე. წ. „ტიტიათა მოტრფიალენი“ დაუპირისპირდნენ.

ეს დაჯგუფებანი ხშირად სტიქიურად იქმნებოდა. მათ, უწინა-რესად, 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“ აინტერესებდათ 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 მოიწადინა, — „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი იყო.

საბჭოურ „ოფიციალურ“ კრიტიკაში გაბატონებული მოსაზრებით, „ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი ოდენ ნეგატიური მოვლენა იყო, ანტიხალხური, იდეალისტური (ანუ „უიდეო“), ფრანგული და რუსული სიმბოლოზმის უსუსური მიბაძვა, მათი დაგვიანებული გამოცახილი. განსაკუთრებული სიმკვეთრით უნდა თქმულიყო, რომ ეს ჯგუფი „უნიადგაოდ“ 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 გამოუსწორებელი 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.

ასეთი ვითარება სწორედ რომ ნოციერი ნიადაგი გახლდათ რაგინდარა მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული მიმართულებების აღმოცენებისათვის.

საგანგებო კვლევას საჭიროებს კიბა აბაშიძის, არჩილ ჯორჯაძის, გრიგოლ რობაქიძის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ნააზრევის უდიდესი ზეგავლენა ახალგაზრდა ქართველ პოეტებზე. მათ, გადაუჭარბებლად, გზა გაუკაფეს 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 „ცისფერყანწლებს“ 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 ითვისდა. 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.

ძნელია ვილაპარაკოთ ე. წ. „ქართული სიმბოლიზმის“ მტკიცე და ერთიან იდეურ-ესთეტიკურ მრწამსზე, მწყობრ მსოფლმხედველობაზე. „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.

ზემოთქმული „ცისფერი ორდენის“, როგორც სრულყოფილი ლიტერატურული „სკოლის“ სისუსტეზე მეტყველებს მხოლოდ და საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ფეხმოკიდებულ აზრს მისი უნიადაგობის და ეპიგონიზმის შესახებ საფუძვლად ვერ გამოადგება. ობიექტური პირობები ქართული მოდერნიზტული, ავანგარდისტული თუ დეკადენტური ლიტერატურული ჯგუფის შექმნისათვის ნამდვილად არსებობდა: რევოლუციური მძვინვარების, რეაქციის პერიოდის რეპრესიებისა და პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისი იყო სწორედ ის ნიადაგი, რომელზედაც შეეძლო აღმოცენება სწორედ დეკადენტურ-სიმბოლისტურ მიმართულებას. ამას დაერთო ის რეალური საფრთხეც, რასაც უქადდა ქართულ პოეზიას „საკუთარ წვენი დუღილი“, უფრო თანამედროვედ რომ ვთქვათ, — იზოლაციონიზმი და ეპიგონიზმი.

10-20-იანი წლების სხვა ქართული სალიტერატურო დაჯგუფებანი ექვსი, შვიდი, ანდა სულაც 13 წლის დაგვიანებით შეიქმნა. მიუხედავად „ცისფერი ორდენის“ მიმართ პოლიტიკური თუ ლიტერატურულ-ესთეტიკური „დიდი მტერობისა“, ისინი დიდად იყვნენ დავალებულნი „ცისფერი ორდენისაგან“.

„ცისფერყანწელთა“ ჯგუფი ანუ როგორც თვითონ მოიხსენიებდნენ თავს — „ცისფერი ორდენი“, 1915-1916 წლების მიჯნაზე 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,

გამონწვევა და ახალგაზრდული სითამამე დაინახა, წინაპართა ღვან-ლის დაუფასებლობა და უარყოფა — მკრეხელობად მიიჩნია. აღ-მანახის გამოსვლამ მთვლემარე ქუთაისში, როგორც ამბობდნენ, მეხის გავარდნის ეფექტი იქონია; თუ იმდროინდელი ქუთათური სა-ზოგადოების „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 მოვ-ლენად მიიჩნიეს. უწინარეს ყოვლისა, ესენი გახლდნენ ღვანლმოსი-ლი და გავლენიანი კიბა აბაშიძე და „ცისფერყანწელთა“ უფროსი მეგობარი და მაცესტრო გრიგოლ რობაქიძე.

1916 წელსვე „ცისფერყანწელთა“ განზრახვა ყოველკვირეული სალიტერატურო გაზეთის „ცისფერი ყანწების“ გამოცემისა ვერ განხორციელდა, რადგან „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავ-რცელებელმა საზოგადოებამ“ ნება არ დართო ამ „გაურკვეველი მიმართულების“ ჯგუფს ესარგებლა მისი სტამბით.

„ცისფერყანწელებმა“ საჯარო გამოსვლებს მიმართეს; სწორედ საჯარო გამოსვლებმა თეატრსა თუ კაფეებში მოუტანა მათ უეცარი პოპულარობაც და საზოგადოების მოზრდილი ნაწილის მხარდაჭე-რაც. თუმცა, 1916 წელსვე, ახალგაზრდა პოეტთა მიერ დეკადან-სისა საერთოდ და, კერძოდ, სიმბოლიზმის, აგრეთვე, „წმინდა ხელოვნებისადმი“ ხოტბის აღვლენამ, ბოჰემურმა განწყობილე-ბებმა, ლიტერატურული „თამაშისა“ და პოზიორობისაკენ სწრაფ-ვამ, 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, დეკადენტური განწყობილებანი თითქოს „ისტორიული აუცილებლობითაც“ იყო განპირობებული: უკვე ითქვა, რომ მიმბა-ძველებმა ჩიხში მოამწყვდიეს ქართული კლასიკური ლექსი.

1916 წლის დამლევს, როცა ქუთაისში „ცისფერი ყანწების“ მე-ორე და უკანასკნელი ნომერი გამოვიდა, მას უწინდებული ვნება-თაღელვა და მძაფრი კრიტიკა აღარ გამოუწვევია.

„ცისფერყანწელთა“ აღიარებისა და აღმავლობის პერიოდი იწყება საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში, 1918 წლიდან. მაშინ დასავლეთ საქართველოდან დედაქალაქს მოაშურა ქართულ-

მა შემოქმედებითა ინტელიგენციამ. დაიწყო, როგორც სერგო კლდიაშვილი იგონებდა, „დიდი გადმოსახლება“ ქუთაისიდან თბილისში. „ცისფერყანწელთა“ ძირითადმა ბირთვმაც თბილისში დაიღო საბოლოო ბინა.

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

„ცისფერყანწელთა“ ბეჭდვით ორგანოებს „ცისფერი ორდენის“ ძირითადი ბირთვი მიუერთებოდა. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, პაოლო იაშვილის, — „ცისფერი ყანწების“ რედაქტორის, ჯგუფის აღიარებული მოთავის ორგანიზატორული ნიჭი და შემოქმედებითი 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.) ტიცციან 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, ტიცციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, ნიკოლო მინიშვილი, გიორგი ლეონიძე, შალვა აფხაიძე და პაოლო იაშვილი. ტიცციან ტაბიძის თქმით, „ცისფერ ორდენში“ 13 წევრი იყო („ბარრიკადი“, 1924 წ.); 1924 წელს პაოლოც ამ რიცხვს იმეორებდა. „ცისფერყანწელები“ იყვნენ აგრეთვე სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ ფეტაძე, 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 ორდენის“.

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 ტიცციან ტაბიძე ცამეტ „მოციქულთა“ (ანუ ჯგუფის ნევრთა) შორის უპირველესად „მოდერნიზმის ქადაგს“, მათ უფროს მეგობარს და იდეურ შთამაგონებელს ასახელებდა, 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 „ბრუნვამი“ მოხვდა, (80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან), ზოგმა კრიტიკოსმა, თავის დროზე სულ ბღღვირი რომ ადინა „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.

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

ახალგაზრდული ეპატაჟითა და, ნებისმიერი ხერხით, „მეხის გავარდნის“ ეფექტის მოხდენის სურვილით, ძირითადად, პაოლო და ტიცციანი იყვნენ შეპყრობილნი. სწორედ ამიტომ, ქართული კრიტიკა უპირატესად პაოლოს „პირველთქმის“, მისივე ლექსების („პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი“ და „დარიანული“) და ტიცციან

ტაბიძის ვრცელი წერილის წრეგადასული ლანძღვით კმაყოფილდებოდა.

ალმანახის პოეტური 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 მოღვაწეობით და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური თუ ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილებით (უფრო ნაკლებად — ლექსებით!). „ცისფერყანწელებს“, ცოტა გაუბრალოებით რომ ვთქვათ, სახელოვანი მაესტრო უფრო ესაჭიროებოდათ, ვიდრე პოეტი — თანამოსაგრე.

ტიციან ტაბიძემ ასე წარმოაჩინა გრიგოლ რობაქიძე: „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ. რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება, რომ ყოველ ნოვატორს წინ ეღობება 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“.

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 ნაკითხვას ქუთაისში, როცა „ცისფერი ყანწების“ გარშემო ასეთი საზარი ატმოსფერო შეიქნა. მოვალეცა ვარ, როგორც ალმანახის მონაწილე, საჯაროდ ვთქვა ჩემი სიტყვა...“

ქუთაისის თეატრში 6 აპრილს გამართული ლექციის თაობაზე დანვრილებითი ანგარიშიც გამოქვეყნდა (იხ. გაზეთი „სამშობლო“, 1916 წ., 330), საიდანაც ჩანს, რომ ლექტორი ზომიერებასა და წინდახედულებას იჩენდა, აღმანახს ობიექტურად და კრიტიკულად წარმოგვიდგენდა. მაგ.: „...პაოლო იაშვილის მანიფესტში გრიგოლ რობაქიძე მხოლოდ ყმანვილურ გატაცების ნაყოფსა ხედავს. დარიანის ლექსებში ნიჭიერ ავტორს ეძებს, ხოლო თვით ლექსების შესახებ აცხადებს, ზომიერების საზღვარგადაჭარბებულად მიმანჩნაო. ...გრიგოლ რობაქიძე ამბობდა, როდესაც „ცისფერი ყანნები“ თავის მოვალეობას ველარ შეასრულებს, ჩვენ თვითონ დავამსხვრევთ მათო...“

რობაქიძე კი არ „განუდგა“ „ცისფერყანნელებს“, განსხვავებული საზოგადოებრივი აზრის საამებლად კი არ „ულალატა“ მათ, არამედ, ღია წერილითაც და ლექციითაც მოახდინა ფაქტის კონსტატაცია: მისი როლი „ცისფერ ორდენში“ ერთობ გაზვიადებულად იყო წარმოჩენილი.

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

უზადო პიროვნული თუ ლიტერატურული რეპუტაციის მქონე კიტა აბაშიძე, ჯერ ქუთაისის კაფე-საჩაიეში გამართული საჯარო გამოსვლისას იხსნა „ცისფერყანნელები“ ობსტრუქციისაგან, შემდგომში კი ცნობილი წერილი „გონს მოდით!“ 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 ყანნების“ მწერლებზე ბრძანებთ, ისინი თავისთავს სიმბოლისტებად თვლიან და არა „ფუტურისტებად“.

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

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

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; მხო-

ლოდ ყველაფერი კი არ უნდა მოვიწონოთ ახალში, მოვიწონოთ ის, რაც მოსაწონია და დასაგმობი კი დავგმოთ-თქო“ (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916 წ., 15).

კიტა აბაშიძე ხუმრობით იმასაც შენიშნავდა, „ფუტურისტი“ არა ვარ თუნდაც იმის გამო, რომ ორმოცდახუთს გადავცილდიო.

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

ცნობილია ისიც, რომ გრიგოლ რობაქიძე სადავ ყოფაში უფრო განონანსწორებული, ევროპული ყაიდის კაცი გახლდათ და ჭაბუკ პოეტთა ბოჰემური მისწრაფებანი და სკანდალური გამოსვლები სრულიადაც არ იზიდავდა.

მათი გულითადი, წრფელ სიყვარულსა და პატივისცემაზე დაფუძნებული ურთიერთობა გრიგოლ რობაქიძის საზღვარგარეთ ნასვლამდე გაგრძელდა. იყო წვრილმანი გაუგებრობებიც, შემოქმედებითი თუ პირადული, იყო „მიმდინარე პოლიტიკური მომენტით“ ანუ ძალადობით განპირობებული საზარელი „საჯარო“ წერილიც, რომელიც „ფაშისტ“ რობაქიძისაგან გამიჯნავდა მის ყოფილ შეგირდებს.

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

„ცისფერმა ორდენმა“ კი კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ის უძველესი ჭეშმარიტება, რომ ძალა ერთობაშიაა. ჯგუფი თითქმის ათიოდე წლის 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 „უნიადაგო“ 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 იღვწოდა „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 გამოირჩა: „გაუქმებულ იქნას „ცისფერ ყანწელების“ ლიტერატურული ჯგუფის არსებობა, რათა სრული საშუალება მიეცეს მის მონაწილეებს, მეტი ტემპებით განაგრძონ თავისი ფსიქოიდეოლოგიური გარდაქმნა დამკვრელი ეპოქის პროცესში უშუალოდ ჩაბმისთვის“.

თუ როგორ დამთავრდა სამი „ცისფერყანწელისთვის“ „დამკვრელი ეპოქის პროცესში უშუალოდ ჩაბმა“, — ყველას კარგად მოეხსენება: პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე და ნიკოლო მინიშვილი 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 „დუღილისა და დანმენდის“, „ფორმისა და ქაოსის ბრძოლის“ პროცესში.

თავიანთი „მოვლენის“ პირველ წლებში „ცისფერყანწელები“ სიმბოლიზმის ერთგულებას ფიცულობდნენ. შემდეგში, როცა მათ უკვე დაიპყრეს ქართული პოეზიის პარნასი, — საოცარი გულმავინყობა დასჩემდათ: მათ მხატვრულ შემოქმედებაში (იგულისხმება ჯგუფის შემოქმედება მთლიანად და არა ზოგიერთი ცალკეული პოეტისა) უფრო ხშირად უგულებელყოფილია სიმბოლიზმის დოგმატი, 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 დადაიზმისა-

კენ), 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. ეს იყო პრეცედენტი ქართულ ლიტერატურაში, როცა ახლისმადიებელმა პოეტურმა ნიჭმა, გაცნობიერებულმა ორიენტაციამ, ინტერესთა თანხვედრამ, შინაურმა ინტიმმა და მეგობრობამ შექმნა ჯგუფი და ასეთ სიმაღლეზე აზიდა კიდევ.

„ცისფერი ორდენის“ ეკლექტიკურობა, ერთი მხრით, ამ ჯგუფის, როგორც ლიტერატურული სკოლის სისუსტეს მოასწავებდა, მეორე მხრით კი, მისი თავიდათავი მიზნისათვის — ქართული პოეზიის ნოვაციისათვის ფართო გასაქანს იძლეოდა. „ცისფერყანწელებმა“ 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 მორიდებთან.

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

მაინც რა ხიბლი ჰქონდა, ან რა „დანაშაული“ მიუძღვოდა „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... უარყოფთ 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 მოევლინენ უკვდავი ძმები, ახალგაზრდა მგოსნები, რომელთაც ბრძოლა გამოუცხადეს უწმინდესი ხელოვნების მტრებს, დავინყების ზღვაში გადაის-

როლეს წარსულის ოქროს გვირგვინების ძვირფასი მარგალიტები, ცეცხლს მისცეს ყველაფერი, რაც წარსულმა განადიდა; სამაგიეროდ კი ქართველ ხალხს აღუთქვეს განახლება, ნათელი მომავალი: „საქართველოს ლანდურ არსებას მოვევლინეთ ჩვენ ახალი სხივ-მოსილებით და ოცნებადაკარგულ ხალხს ვასწავლით განმენდილ 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 რიმბო, სიამაყით მთვრალი, დანყვევლილი ჭაბუკი“.

„პირველთქმაში“ სიმბოლისტურ თეორიათა გამოძახილიც გვხვდება: სიმბოლიზმი შემეცნების ორ გზას აღიარებს: ლოგიკურს, რომელიც გარეგან მოვლენებს ანესრიგებს 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 დასწვავს თქვენს გულს, უწმინდესი ხელოვნების მტერნო, თქვენ, ვისაც არა გწამთ 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 შევქმნათ გაუგებარი და საოცარი სიტყვები...“

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

ცხადია, პაოლო იაშვილი კარგად იცნობდა სიმბოლიზმის თეორიულ წინამძღვრებს, მაგრამ იგი, უწინარეს ყოვლისა, „ცისფერი ორდენის“ უპირველესი „მთავარსარდალი“ იყო, ხოლო „როგორც თეორიული, ისე შემოქმედებითი ბრძოლის უმთავრესი სიმძიმე

ტიციან ტაბიძესა და ვალერიან გაფრინდაშვილს დაანვა მხრებზე“ (შალვა აფხაიძე).

სწორედ ტიციან ტაბიძის წერილში „ცისფერი ყანწებით“ („ცისფერი ყანწები“, № 1, 2) ვხვდებით ცდას, — გაამართლოს სიმბოლიზმის მოვლენა საქართველოში, სადაც „ბატონი შაბლონი დღეს მალაყიას გადადის ჩვენს ლიტერატურაში. იგი მრავალსახიანია, მრავალფეხიანი და კომპარირით აწევს ქართულ სინამდვილეს... თუმცა სიმბოლიზმი... კლასიკურ შკოლად იქცა და ერთი თვალით უყურებს კიდეც თავის საფლავს, ...ჩვენში სიმბოლიზმს ღამეც არ გაუთევია, მხოლოდ ახლა იწყება ხაზების გახსნა, მხოლოდ დღეს ხდება ეს შეჯგუფება“ (ნიშანდობლივი ფაქტია, რომ ახალგაზრდა ავტორის ეს უკანასკნელი მოსაზრება ეწინააღმდეგება კიტა აბაშიძისა თუ გრიგოლ რობაქიძის თვალსაზრისს ქართული სიმბოლიზმის გენეზისის თაობაზე).

სიმბოლიზმის ცნების განსაზღვრისას ტიციან 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 მაიაკოვსკის, დავიდ ბურლიუკისა და ვასილი კამენსკის ლიტერატურული საღამოები. 1914 წელს რუსეთში გამოიცა წიგნი „იტალიური ფუტურისტების მანიფესტები“, რომლის ფრაგმენტები ქართულ პრესაშიც გამოქვეყნდა.

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

კრიტიკოსთა უმეტესი ნაწილის ამგვარ დაბნეულობას ხელი იმანაც შეუწყო, რომ პაოლო იაშვილის „პირველთქმასი“ 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 პრეზენტიზმის 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 თანხვედრილობა, 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 ფირუხ ხელებს გადავეცით ჩვენი ალსარება, 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 — ამალდეს ერთი ჩვენი და თვითშეყვარებით აოცებდეს ქვეყნიერებას“...

საპროგრამო ხასიათისაა „ცისფერი ყანწების“ უსათაურო ლექსიც, რომელშიც კლასიკური ხელოვნების უარმყოფი პოეტი საკმაოდ რეალისტურად გადმოგვცემდა „სიმბოლისტური კაბადონის“ ერთ-ერთ თეზისს:

პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტი,
ვაქები შექსპირს, მაგრამ ფარდა, შექსპირს უარი,
რა ვქნა, რომ ჩემთვის ბეთხოვენი მხოლოდ ყრო 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 ალაშფოთა „პირველთქმამ“, ზემოხსენებულმა ლექსმა და, განსაკუთრებით, „ქართველი ქალის“ „ურცხვმა“ ლექსებმა. ამიტომ სწორედ პაოლომ იწვინა „ცისფერი ორდენის“ წინააღმდეგ მიმართული შემოტევების მთელი სიმძიმე, ტიცციან ტაბიძისა და ვალერიან გაფრინდაშვილის საპროგრამო წერილები თუ ლექსები კი შედარებით ჩრდილში აღმოჩნდა.

„ცისფერყანწელებმა“ სანადელს მიაღწიეს: აღმანახმა უმალ მიიპყრო ქართული პრესის ყურადღება. გაზეთი „ჩვენი მეგობარი“ იუწყებოდა: „ეს ერთი ხანია, ქუთაისში „შუბებს ამტვრევენ“ „ცისფერი ყანწების“ გარშემო... მოხუცმა თუ ხანში შესულმა, ახალგაზრდამ თუ უსუსურმა, დაკარგეს სულის სიმშვიდე და ქუთაისში ომია, ქუჩაში გამართული ომი...“

გასაოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ „ცისფერყანწელებს“ უჩვეულო პოპულარობა მოუხვეჭა სწორედ იმდროინდელი პრესის გაუთავებელმა და წრეგადასულმა გამოხდომებმა.

„ცისფერი ყანწების“ მეორე და უკანასკნელი ნომრის გამოსვლისას უკვე შერბილდა ის მტრული გარემოცვა, რომელიც სკანდალურ სახელს უხვეჭდა ჯგუფს; ამასთან, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა ჯგუფის დადებითი როლი ქართული ლექსის განახლებისათვის. 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... გულ-გრილად 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 მანერო გრიგოლ რობაქიძეც ხომ დიდად აფასებდა ახალი ფრანგული პოეზიის კორიფეებს. ტიციან ტაბიძე მოითხოვდა, „მომავალ დიდ ქართველ მხატვარში უნდა შეხვდეს რუსთაველი და მალარმეო“ და ბოდლერის „ბოროტ ყვავილებს“ რგავდა ბესიკის ბაღში („ქაღდეას ქალაქები“):

გაფიზის ვარდი მე პრუდომის
ჩავდე ვაზაში,
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის
ბოროტ ყვავილებს...

ან კიდევ:

...და მე ხანდახან მეჩვენება,
ვითომ სამყარო,
ბალია დიდი, დანყვევლილი
და შხამიანი.
მძიმე მხედარნი, შუბლშეკრული
და უაბჯარო
მოჭქრიან: რემბო, ერედია,
ემილ ვერჰარნი...

(„უაბჯარონი“, 1916)

პაოლო იაშვილი, რომელმაც ტრიპტიქი — სამი სონეტი უძღვნა ფრანგ პოეტებს („მალარმე“, „ვერლენ“, „ვერჰარნი“) აცხადებდა: „ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე, ამ სამეგობარში მე ყველა მიყვარსო“...

ნიშანდობლივია ვალერიან გაფრინდაშვილის „Interieur — პირველი“ (1916 წ.):

ავანთებ სანთელს ვრუბელის წინ მოთენთილ ხელით,
გადავშლი ბოდლერს, გადავიკითხავ მის „მარტოობას“,
მეტყვიან ლანდნი, უცხო ლანდნი: „ისევ მოგელით,
შემოგვიერთდით ახლობელო, გიცხადებთ ძმობას“.
...ავახელ თვალებს და გაჭქრება ლანდთა ღრუბელი,
ჩემს წინ ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახარება;

გიჟურ თვალებით შემომხედავს ჩემი ვრუბელი,
სინამდვილეში დაბრუნება დამეზარება...

„ახლობლობა“, „ძმობა“ — გიორგი ლეონიძესთან კიდევ უფრო ღრმადება: „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 შეექმნა „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“, — წერდა 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 თვალუნვდენი 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 „შინჩაკეტილობა და საკუთარ წვენში დუღილი“, მათი ფიქრი „პოეზიის მსოფლიოს არესაკენ“ იყო მიმართული. „ცისფერყანწელთა“ პატივმოყვარული, იმავდროულად, ღრმად პატრიოტული სწრაფვა — ქართული პოეზიის მსოფლიო სარბიელზე გაყვანისა — ქართული კულტურის გამარჯვებასაც მოასწავებდა უთუოდ: „პოეზია, — აყვანილი ეტნოგრაფიიდან და ეროვნულ პროვინციალიზმიდან უნივერსალურ ფორმამდე უფრო ამარგებს ეროვნულ ხერხემალს და ამართლებს ერსაც“, — ვკითხულობთ „ბარრიკადში“ (1922 წ.).

ისიც უნდა ითქვას, რომ მომავალი „ცისფერყანწელები“ ახალ პოეზიას უმთავრესად რუსეთში (ვალერიან გაფრინდაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, შალვა აფხაიძე, სანდრო ცირეკიძე...) და საფრანგეთში (პაოლო იაშვილი) ეზიარნენ, თუმცა იმ დროისათვის 10-იან წლების ევროპაში სიმბოლიზმმა უკვე დათმო პოზიცია და არის გარკვეული

კანონზომიერება მასში, რომ ქართველ პოეტთა მნიშვნელოვანი ჯგუფი გაიტაცა არა ფუტურიზმმა, დადაიზმმა ან აკმეიზმმა თუ იმაჟინიზმმა, არამედ სწორედ „დრომოქმულმა“ 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 ფოლაქებშეკრული, რომ იყოს მთავარი მორგვი, რომელზედაც მოეხვევა ახალი იდეები“, — წერდა ტიცციან 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.) „ცისფერყანწელთა“ თავისებურად გარდასახეს ნიცმეანური მესიანიზმი: „დღეს იწყება ძირიანად შეცვლა ქართული აზროვნების, ...დამონებული სული უბრუნდება თავის ძველ ბუდეს. რამდენადაც გაიზრდება ეროვნული შეგნება, იმდენად ჩვენ ვუახლოვდებით წარსულს და ინაკვთება 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 ენერჯია“ („ბახტრიონი“, 1922 წ.).

ყველაზე ორთოდოქს სიმბოლისტად სახელდებული ვალერიან გაფრინდაშვილი იზიარებდა ნიცმეს ალოგიზმს; ქართულ მწერლობაში ეძიებდა ორ საწყისს — 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 ჭემმარიტი საფუძველი, მისი მარადი დასაწყისი არის უსახური და მახინჯი ქაოსი, რომელიც იმალება მსოფლიო ყოფნის სიღრმეში. ეს არის პოეზიის დიონისური სახე. — ...დღევანდელი პოეზია არის პო-

ეზია ქაოსის, რადგან ქაოტურია თვით საზოგადოებრივი ცხოვრება... პოეტის დანიშნულება იმაშია, რომ შეადუღოს 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 კვალბაზე, 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 სიტყვა 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 ქურების ხმაურობა შესცვლის ყვავილოვანი ველების ზურმუხტობას“ ...ტიციან ტაბიძეს სიმბოლიზში „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 „ნიღაბის აპოლოგია“: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს თეატრალიზაცია ცხოვრების. ...ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი, სიმბოლიზში სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღბის და ამიტომ სიმბოლიზში 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 უბები...

„ცისფერყანწელთა“ მიერ წინაპართა ღვანლის უარყოფაში უთუოდ არის არტისტული პოზიორობის, ნიღაბის სიყვარულის მომენტი; თუმცა ნიცქეს „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 ტიცინან ტაბიძის წერილში „ცისფერი ყანწებით“ გამოვლინდა.

60-იანი წლების თაობათა ბრძოლა ტიცინან ტაბიძეს წარმოუდგება როგორც „ძველი ქართულის და ახალი რუსეთის იდეოლოგიების“ პაექრობა, როცა „ქართული პოეზიის ყვავილს დაუწყეს შეცვლა რუსულ ხორბლად, ...მწერლობა გაიხადეს სამიტინგო ზაღად 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 დატოვებს: „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 ...წინ 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... ეს-თეტიკური კულტურა გააქრო“, — წერდა სანდრო ცირეკიძე („ბარრიკადი“, 1920 წ.). მათი აზრით, შეცდა ილია, რომელმაც „სამუდამოდ დაწყევლა „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.). „ჩვენთვის უხერხულია ილია ბრუნდე ლექსებით“ — წერდა გიორგი ლეონიძე; ილია ასცდაო „ნამდვილი პოეზიის რკალს“ — კვერს უკრავდა ტიცვიანი.

პარადოქსულია ილიას პოეტობის „უარმყოფი“ „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, ტიცვიანი, რომელიც ილიას და სხვა „სამოციანელებს“ „ჭურში ჯდომას“ უსაყვედურებდა, თვითონვე სავსებით გამოირიცხავდა 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 დადაისტები, 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 (იმ-ჟამინდელი კრიტიკისაგან განსხვავებით) გრიგოლ რობაქიძეს და „ცისფერ ორდენს“ ეკუთვნის: „ვაჟა მოცემულია, როგორც მათ, როგორც მზე, როგორც პლანეტა, ...პოეტები მას გრძნობენ, როგორც ადამიანი მზესა და ღმერთს“ — ნერდა 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 ჟონგლიორობა წარსულს ბარდებოდა.

„ცისფერყანწელთა“ გულისყური ჯგუფის არსებობის მთელ მანძილზე ნეგატიურად და პოზიტიურადაც მუდამ ქართული მწერლობისკენ იყო მიპყრობილი. დევიზით — „სიკვდილი განახლებაა“ — 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“ — ნერდა ბესარიონ ჟღენტის (გაზ. „ტრიბუნა“, 1923 წ.).

„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 თვითმკვლელობის.

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 თვითმკვლელობა!..

— 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,

— ნერს ქალაქში დაკარგული „გახელბული“ შვილი დედას (პაოლო იაშვილი, „წერილი დედას“, 1916 წ.).

...გაგიჟდა... შემდეგ გარდაიცვალა პოეტი პაოლო იაშვილი...
პოეზიისთვის ბევრი ინვალა,
მაგრამ არ იყო მისთვის საშველი
(პაოლო იაშვილი, უსათაურო, 1918 წ.).

ეს ის დროა, როცა პოეზია და ღვინო დაახლოვდნენ; როცა ყვე-
ლაფერი, რაც უცნაურობის, სიახლის მიმზიდველობას იყო მოკლე-
ბული, მოძველებულად მიაჩნდათ. დრომოჭმულად ითვლებოდა
ცხოვრების მონესრიგებული, ჩვეულებრივი მდინარებაც.

„ცისფერყანწელთა“ ისტორია ეს არის ისტორია ბოჰემის —
ნერდა ტიციან ტაბიძე „მეოცნებე ნიამორებში“ 1923 წ.

პოეტებისა და ღვინის სიახლოვით საქართველოში ალბათ ვერავის გააკვირვებ, თუმცა თანამედროვეთ მაინც ეჩოთიერებოდათ „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...“

„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“, „ცარციით კი არა, — სისხლით რომ წერდნენ“ (ტიციან ტაბიძე).

ამაო ვარაუდი, როგორი იქნებოდა „ცისფერი ორდენი“, რომ არა სოციალისტური რეალიზმის ადებუტთა გამუდმებული მორალური თუ ფიზიკური წნეხი: ისტორიას ვერ „გადაწერ“. მრავლისმეტყველია თავად ის ფაქტი, რომ ცხოველი ინტერესი პირველი ნოვატორული ლიტერატურული დაჯგუფების მიმართ, დღესაც კი ბევრ სიახლეს შესძენს ქართველ პოეტთა ახალ თაობას.

დასასრულს, მინდა უფრო დაწვრილებით წარმოვაჩინო ერთი ინციდენტი, ჯგუფის ეკლექტიკისადმი მოდრეკილებას რომ ეხება:

XX საუკუნის 50-იანი წლების მინურულს ცისფერყანწელთა რეაბილიტაცია მათი თხზულებების გამოცემით დასრულდა (რა თქმა უნდა, მკაცრი ცენზურული კუპიურებით), „ცისფერი ორდენის“ აღიარებული მაესტროსა და უფროსი მეგობრის გრიგოლ რობაქიძის სახელი 80-იანი წლების მეორე ნახევრამდე კვლავ ტაბუდადებული იყო. ასეთმა ვითარებამ განაპირობა ხარვეზი, რაც ამჟამადაც საცნაურია. გრიგოლ რობაქიძისა და ცისფერყანწელთა 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 ცისფერყანწელთა და გრიგოლ რობაქიძის ურთიერთობის მრავალ ასპექტს წარმოაჩენს, ასე მესახება: რობაქიძის სალექციო მოღვაწეობის მენტალური ზეგავლენა ცისფერყანწელებზე, — იმხანად, დამწყებ პოეტებსა და

გიმნაზიელებზე; მისი თანამშრომლობა პაოლო იაშვილის „ოქროს ვერძსა“ (1913 წ.) და „ცისფერ ყანნებში“ (1916 წ.); რეაქცია ცისფერ-ყანნელთა 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 „ფამისტი“ 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 ვუწოდოთ „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 ცისფერყანნელები; ცხადია, მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი (1901 წლიდან ქართულ პრესაში აქვეყნებდა არცთუ გამორჩეულ სტატიებსა და ლექსებს) მომავალი ცისფერყანნელებისათვის სრულიად შეუმჩნეველი დარჩებოდა თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ პაოლო იაშვილი (დ. 1892 წ.), ტიციან ტაბიძე (დ. 1895 წ.) და ვალერიან გაფრინდაშვილი (დ. 1888 წ.) მაშინ მცირეწლოვანი 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, იმუამად სტუდენტმა რობაქიძემ შეუფარავად განაცხადა, — ილიას ვერაგულმა მკვლელობამ მაძულა მიმეტოვებინა პარიზი და სამშობლოში დავბრუნებულიყავიო.

ამ წლებში უნდა შემდგარიყო იმხანად ქუთაისელი გიმნაზიელების (რომელნიც, მკაცრი აკრძალვის მიუხედავად, ქანდარაზე მოკალათებულნი, ფარულად ესწრებოდნენ საჯარო სალამოებსა თუ სპექტაკლებს) თუნდაც შორეული ნაცნობობა გრიგოლ რობაქიძესთან.

XX საუკუნის ქართული მწერლობისათვის 10-იანი წლების დასაწყისი ერთგვარი ტიხარი აღმოჩნდა, რომელმაც ერთმანეთისაგან დააშორიშორა 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 (და, ღვთის მადლით, ამ მხრივ არც ქართველები იყვნენ გამონაკლისნი), გუმანით „იგზნეს“ დიადი და შემადრწუნებელი, 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 იოჰანანის მოჭრილ თავს, პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცშეს მწვალებელი

სიტყვა“, — წერდა მოგვიანებით ტიციან ტაბიძე (ტაბიძე 1916: 22). საცნაურია, რომ ლექციას ნიცშეზე ცხელ კვალზე, ანუ 1911 წელსვე აღტაცებით გამოუხმაურა აკაკი წერეთელიც.

ყველა თაობის პოეტს თანაბრად ეფონებოდა გულს გრიგოლ რობაქიძის მცდელობა — განეხილა ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში. 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 (შდრ. ევროპულ „დენდიზმს“ ან ამერიკულ ფენომენს — „Self made man“). სვირელი ხელმოკლე მედავიტნის მრავალშვილიანი ოჯახის შვილმა, მიზანსწრაფულმა და მშრომელმა, უცხოეთში განსწავლის რთული და ნარეკლიანი გზა განვლო; უცხოეთში მრავალწლიანი ყარობობის მერეც, სამშობლოსა თუ ემიგრაციაში, იგი „არა მარტო თავის მსოფლმხედველობასა და მსოფლხატს აყალიბებდა, არამედ თავის გარეგნობასაც“ (ბაქრაძე 1999: 13).

ერთადერთი, რასაც ვერ უმკლავდებოდა გრიგოლ რობაქიძე, მისი მარტოსულობა იყო. ალბათ ამიტომაც აქვს პიროვნული, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც დიდი მნიშვნელობა მის მეგობრობას ცისფერყანწელებთან.

თუ ვერწმუნებით გრიგოლ რობაქიძის მარადიული კერპის ნიცშეს 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, ტიციან 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“ (იაშვილი 1913). უაღრესად მეტყველი დოკუმენტია! ცნობილია აგრეთვე პაოლოს ორი პირადი წერილი ვაჟა-ფშაველასადმი, — ჟურნალში მონაწილეობის თხოვნით (ამ ნუსხაში თითქმის მთელი იმჟამინდელი ქართული მწერლობა თავსდება და ბუნებრივად 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 სიდიუხჭირის 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).

თამარ ბარბაქაძემ ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ ქართული ვერსიფიკაციის ზოგადად და, კერძოდ, თანამედროვე ლექსნეობის ხელოვნებით გრიგოლ რობაქიძის საგანგებო დაინტერესება პირველად სწორედ ზემოხსენებულ სტატიაში წარმოჩნდა (ბარბაქაძე 2003: 34).

„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

* პ. იაშვილის კრებულის („საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად“, წიგნი პირველი, თბ., 2004 წ.) „შენიშვნებსა და კომენტარებში“ მითითებულია 1914 წ., რაც უთუოდ კორექტურული შეცდომა უნდა იყოს.

ნაკვეთ შუბლზე ჯერ კიდევ არ გაურბენია ჭკნობის ფიქრის ფრთას“ (რობაქიძე 1913: 35) — პირუთენელად შენიშნავდა გრიგოლ რობაქიძე.

შეუძლებელია, გაუცნობიერებელი ყოფილიყო „ოქროს ვერძის“ სახელწოდების დამთხვევა მილიონერ რიაზუშინისკის დაფინანსებულ, რუსი სიმბოლისტების მდიდრულ ჟურნალთან „Востокъ Рунѣ“ (1906-1909 წწ.). მიბაძვის უნინარეს, ამაში უფრო კოლხიდის მკვიდრთა მიერ „სამართლიანობის აღდგენის“ თუ რაყიფობის ქვეშეცნეულ სურვილს ვხედავთ. ჟურნალში მოთავსებული ლეონიდ ანდრეევის, იგორ სევერიანინის, ვილიე დე ლილ ა'დანის თხზულებათა თარგმანები, ცნობები დ'ანუნციოს, ვალერი ბრიუსოვის, კონსტანტინე ბალმონტის, იურგის ბალტრუშაიტისის და ე. წ. ახალი პოეზიის სხვა წარმომადგენლებზე გვაფიქრებინებს, 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“ გამოსცა.

შემდეგში გრიგოლ რობაქიძისა და მომავალი ცისფერყანწელების 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 (ჯგუფის თაობაზე დანვრილებით იხ. ჩემი წერილი „ცისფერყანწელები“, „ლიტერატურული ძიებანი“, XXV, თბ., 2004 წ.).

„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 აღმანახში. „ცისფერი ყანწები“ პაოლო იაშვილის დეკლარაციით, „პირველთქმით“ იწყებოდა, პოეზიის განყოფილება — გრიგოლ რობაქიძის ლექსით „სირენას სიმღერა“. დღეს ჩვენს ყურადღებას უფრო მიძღვნა „თ-დ კიტა აბაშიძეს“ და წითელი საღებავით გამოყოფილი რითმა იპყრობს, ვიდრე თვით ლექსი. სიტყვამ მოიტანა და ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ კიტა აბაშიძე რობაქიძისთვისაც და პაოლოსთვისაც სულთ ხორცამდე არისტოკრატი იყო

(ეს შეხედულება რამდენადმე ეწინააღმდეგება გვაროვნული და სულიერი არისტოკრატიზმის ოპოზიციურ წყვილად გააზრებას): „Вся эстетическая Грузия в продолжении последних пяти месяцев была обращена взорами к больному Кита Абашидзе, смерть которого вызвала такой глухой болезненный стон в наших сердцах. Это был маркиз, влюблённый в Мюссе и Уайльда, у которого рядом с обширным томом “теории федерализма” всегда таилась маленькая книжечка Николая Бараташвили. ... Ушёл от нас человек в трёх лицах: князь, эстет и социалист“ (Яшвили 1917).

დიდმნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ გრიგოლ რობაქიძეს ამ დროისათვის უდიდესი პოპულარობა ჰქონდა მოპოვებული სალექციო და ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობით, უჩვეულო ფილოსოფიური ესთეტიკური ნააზრევით (უფრო ნაკლებად, — ლექსებით); **თანაც ის მაინც სხვა თაობის კაცი იყო და ცისფერყანწელებთან უფრო ოსტატ-შეგირდის დამოკიდებულება აკავშირებდა, ვიდრე თანამოსაგრისა.**

ტიციან ტაბიძემ ვრცელ წერილში „ცისფერი ყანწებით“ სრულიად არაორაზროვნად გამოაცხადა სიმბოლიზმის „მოვლენა“ საქართველოში და სიმბოლიზმის უპირველეს მესაძირკვედ გრიგოლ რობაქიძე დასახა: „სიმბოლიზმი ჩვენში შემოიტანა გრიგოლ რობაქიძემ. რობაქიძეზე არ გამართლდა საერთო დებულება, რომ ყოველ ნოვატორს წინ ეღობება გაუგებრობის გალავანი. 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 ამკარად გაზვიადებულ მოსაზრებათა საწინააღმდეგოდ 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 ამკარად ერიდებოდა საზოგადოების გაღიზიანებას: არ მონაწილეობდა ჯგუფის სკანდალურ საჯარო გამოსვლებში 1916 წლის აპრილსა და მარტში; მან განზე განდგომა არჩია, თუმც, რომ მოენადინებინა კიდევც, გაუჭირდებოდა ცისფერყანწელთა „გაფრენების“ მოთოკვა.

გრიგოლ რობაქიძეს არავითარი „ზენოლა“ არ მოუხდენია არც პაოლოზე (რომლის „პირველთქმა“ მაესტროსათვის ეგ ზომ საძულ-

ველი ფუტურიზმის მანიფესტებისაგან დიდად არის დავალებული), არც ტიცინაზე (მისი „ცისფერი ყანწები“ 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 დანტე“...) და დარიანული ლექსების გამო.

ვითარებას ნათელს ჰყვენს ორი პუბლიკაცია, რომელთაც თბილისისა და ქუთაისის იმდროინდელ პრესაში მივაკვლიე.

უმჯობესი იქნება თვით რობაქიძის იმჟამინდელ განცხადებას ვერწმუნოთ: „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 აღმანახის შედგენისათვის საერთო რედაქცია არ ყოფილა გამართული (ყოველი მონაწილე იქ მხოლოდ თავის ნაწარმოების პასუხისმგებელია), — და ამისთვის იქ გამოთქმული პრინციპები ჩემთვის სავალდებულო არ არის და არც რომელიმე მხატვრული ნაწარმოებია იქ მოთავსებული ჩემთვის უსათუოდ მოსაწონი. ზოგი პრინციპი მისაღებია, ზოგი არა, — ზოგი ნაწარმოები მოსაწონია, ზოგი — არა. სწორედ ამის გასარკვევად ვაპირებ ლექციის ნაკითხვას ქუთაისში, საცა „ცისფერი ყანწების“ გარშემო ასეთი საზარი ატმოსფერო შეიქნა. მოვალეცა ვარ, როგორც აღმანახის მონაწილე, საჯაროდ ვთქვა ჩემი სიტყვა“ (რობაქიძე 1916).

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.

რამი 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 მონაწილე 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 ენამეტყველებამაც ვერაფერი შესძინა. საზოგადოდ ეს ადგილი ლექცი-

ისა მეტად ძნელი გამოდგა ავტორისათვის და ისე სუსტი, როგორც ამ ადგილზე იყო გრიგოლ რობაქიძე, თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ჯერ იგი არავის ახსოვს.

... პაოლო იაშვილის მანიფესტში გრიგოლ რობაქიძე მხოლოდ ყმანვილურ გატაცების ნაყოფსა ხედავს. დარიანის ლექსებში ნიჭიერ ავტორს ეძებს, ხოლო თვით ლექსების შესახებ აცხადებს, ზომიერების საზღვარგადაჭარბებულად მიმაჩნიაო.

...ლექტორი ნინდახედულად ცდილობდა მსმენელთა შორის უკმაყოფილების ტემპერამენტი არ გამოეწვია.

...გრიგოლ რობაქიძე ამბობდა, როდესაც „ცისფერი ყანები“ თავის მოვალეობას ველარ შეასრულებს, ჩვენ თვითონ დავამსხვრევთ მათო“... (ჯაფარ-ფაშა 1916).

როგორც ვხედავთ, გრიგოლ რობაქიძის ლექციის ანგარიშიც ზედმინევნით მიესადაგება მისი ზემოხსენებული წერილის სულისკვეთებას.

რობაქიძე კი არ განუდგა ცისფერყანწელებს, თავის გადასარჩენად (ეს მას არ ესაჭიროებოდა) კი არ განირა ისინი, მან საზოგადოებას ამცნო შექმნილი ვითარება, ჩემი აზრით, სიფრთხილით, მაგრამ მიუკერძოებლად. „ცისფერი ორდენის“ წრეგადასული ეპატაჟი და რაგინდარა გზით თავის დამკვიდრება, პირდაპირ უნდა ითქვას, პაოლოს დაუოკებელი ტემპერამენტისა და პარიზიდან გამოყოფილი მემამბოხე სულის, როგორც შემდეგში კოლაუ ნადირაძე იტყოდა, „ესთეტი-ბუნტარობის“ გამოვლენა იყო; მას, რა თქმა უნდა, ჭაბუკი ცისფერყანწელებიც ამოუდგნენ მხარში.

გრიგოლ რობაქიძე სრულიადაც არ იზიარებდა წარსულის უარყოფის პათოსს, ზოგჯერ ამკარა მკრეხელობასთან რომ იყო წილნაყარი; იგი, როგორც ჩანს, მაინც სხვა ლიტერატურულ თაობას მიეკუთვნებოდა; ცხოვრებაშიც რობაქიძე უფრო განონასწორებული, თავშეკავებული, ძლიერი ინდივიდუალიზმით აღბეჭდილი, თუნდაც „წარცისული“ პიროვნება გახლდათ. მისი ყაიდისა და ტემპერამენტის კაცს ცისფერყანწელთა სკანდალურ ჯგუფურ გამოსვლებში მონაწილეობა ვერაფერს შესძენდა.

ამიტომაც გადგა განზე ანუ ერთგვარი დისტანცია მონიშნა, თორემ იდეური მრჩევლისა თუ კეთილმოსურნე კრიტიკოსის ფუნქციას ყოველთვის ასრულებდა.

დღევანდელი გაგებით, გრიგოლ რობაქიძე უფრო „საკატიო თავმჯდომარე“ გახლდათ „ცისფერი ორდენისა“ და არა ლიდერი, ან, მით უმეტეს, — რიგითი წევრი.

ზემოთქმულის მიუხედავად, როცა ჯგუფის „საკრალურ“ 13 წევრს შორის რობაქიძეს უპირველეს ადგილს მიუჩენდნენ ხოლმე,

იგი პროტესტს არ გამოხატავდა.

1922 წელს პაოლო იაშვილი „ცისფერი ორდენის“ ათ წევრს ასახელებდა, სია გრიგოლ რობაქიძით იწყებოდა (იაშვილი 1922); ტიცთან ტაბიძის თქმით, ჯგუფში 13 წევრი იყო (13 ასურელი მამის ანალოგიით), ნუსხას კვლავ რობაქიძე ედგა სათავეში (ტაბიძე 1924).

ცხადია, ცისფერყანწელებს ეამაყებოდათ მაესტროს თანადგო-მა; თავის მხრით, რობაქიძეც ტოლს არ უდებდა მათ მეგობრობასა და სიყვარულში: „ვიყავ ყანწელებთან მხოლოდ როგორც მეგობარი, უფროსი დამხმარე და წამხალისებელიო“, — დანერს ხანდაზმული მწერალი მოგვიანებით.

ცხადია, გრიგოლ რობაქიძის ფენომენი სხვებზედაც ძალუმად ზემოქმედებდა. **ნონა კუპრეიშვილმა მიაკვლია ვახტანგ კოტეტიშვი-**ლის წერილის — „1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა“ — დაუბუქდავ **ფრაგმენტს, რომელიც რობაქიძეს ეხება. ღირსსაცნო-**ბია მისი კომენტარი: „რობაქიძე ავტორს ქართული კულტურის ახალი სტილის შემქმნელად მიაჩნია ანუ იმგვარ შემოქმედად, რომელსაც ძალუძს დანერგოს, განავრცოს და სხვებისათვის გადამდებად გაიაზროს მხატვრული აღქმისა და შემეცნების აქამდე უცნობი ფორმები.

„...ბრიუსოვმა ერთ ლექსში ბალმონტს მიმართა: „Мы пророки, ты поэт“, — ვკითხულობთ წერილში, — ვილაც უნდა არსებობდეს, რომ გრ. რობაქიძეს მიმართოს ბრიუსოვის მსგავსად. იგი მართლაც რომ თავის პოეტურ წრეში წინასწარმეტყველია. იგი იძლევა პაროლებს. იგი აბრუნებს პოეზიის კომპასს“... (კუპრეიშვილი 2003: 64-65). ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილი 1923 წლით თარიღდება, ჩვენდათავად შევნიშნავთ, რომ რობაქიძე მარტო თავის პოეტურ წრეში როდი იყო წინასწარმეტყველი, დღემდე თითქმის შეუსწავლელია მისი პროზისა და დრამატურგიის ზეგავლენა 20-იანი წლების ქართულ მწერლობაზე.

„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 ყანწების“ I ნომერშიც თანამშრომლობდა, თუმცა მალევე განუდგა მათ; საბოლოოდ დავშორდით ერთმანეთს მე, გაფრინდაშვილი და იაშვილიო, — წერდა იგი ოლია ოკუჯავას.

„გალაკტიონის და ცისფერყანწელთა ურთიერთობას ეხება ბელა ნიფურია წერილში „გალაკტიონი და ცისფერყანწელები“ („გალაკტიონოლოგია“, I, თბ., 2002 წ., გვ. 60-78).

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 ყანწები“ და გაიტანა კიდეც, ვინაიდან მის მეტს ფული არავის ჰქონდა აღმანახის გამოსაცემად. ამგვარად დაიბადა ჯგუფი „ყანწების“ სახელწოდებით. როგორც მახსოვს, სხვა სახელწოდება არ ყოფილა წამოყენებული. „ცისფერი“ რომანტიულია, „ყანწები“ — ორმაგად. ჯერ როგორც თვით საგანი და ანბანთა რიგით — ყ. წ. — ეროვნულიაო, ამბობდნენ“ (ტაბიძე 1995).

ოსტატ-შეგირდთა წესისამებრ, რობაქიძესა და ახალგაზრდა პოეტთა შორის არც წერილმანი განხეთქილება იყო უცხო. მართლაც, პაოლოსათვის ბევრი რამ მხოლოდ „თამაში“ იყო, მას შეეძლო თვეობით არ მიჰკარებოდა სანერ მაგიდას, შეეძლო გადაჰყოლოდა ნაირგვარ მისტიფიკაციებს, გადახვენილიყო სამოგზაუროდ, სანადიროდ, სანადიმოდ; არტისტული, ემოციური ტიცინისათვის სრულიადაც არ იყო სათაკილო დადაიზმთან თუ ფუტურისმთან 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 რეტრო-ექსკურსი 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 ფუტურისმის „ახალი“ სახეობა — ჯგუფი „41⁰“-ის — შექმნა.

ქართველი და რუსი ავანგარდისტი პოეტები და მხატვრები მშვიდობიანად თანაარსებობდნენ, მონაწილეობდნენ ერთმანეთის საღამოებსა და ბეჭდვით ორგანოებში, იკრიბებოდნენ ხან „ფანტასტიჩესკი კაბაროკში“, ხანაც ცისფერყანწელთა კაფე „ქიმერიონში“ (ორივე მათგანი რუსთაველის პროსპექტზე მდებარეობდა).

მათ ერთობლივ საღამოს ეხება რობაქიძის წერილი ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი:

„ძვირფასო ვალერიან!

ივნისის შვიდს აქ საღამო 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: პიკასო და სკრიაბინი, მაღლარმე და კრუჩონიხი... და სხვა...**

მე ავლელი 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 высшего несёнка**“ 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: დიახ, შეუძლებელია...

მე: აქედან დასკვნა?

ტიციანი: თავის მოკვლა...

მან ისიც გადმომცა, 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 ამონჭურვა. ეს დასკვნა ბევრს რამეს თხოულობს წინასწარ. მე მნამს, რომ მსოფლიო ღვთის ქმნადია და ხელოვანი მისი თანაშემოქმედი. ეს არ არის ფიგურული თქმა. თუ ეს მიღებული იქნა, მთელი დემონოლოგია ტიცვიანის უარყოფილ უნდა იქნას...

თქვენ იცით, რომ მე თქვენთან ვარ როგორც ძმა და შემოქმედ-
დი. ძალზე ვგრძნობ თქვენი (სამის) სიყვარულს. ხოლო, შესაძლოა
თქვენ (პაოლო და თქვენ) ისე ფიქრობდეთ, როგორც ტიცინი და
მართლაც გადანყვეტილი გქონდესთ ახალი „გამოსვლა“.

უნდა იცოდეთ, რომ ამ შემთხვევაში ვერ გამოგყვებით. სიყვა-
რული ნამდვილი — სასტიკია. მე არ შემოძლია თავის თავის ლა-
ლატი. თქვენთვისაც უფრო კარგი იქნება: უფრო თავისუფლად
იმოქმედებთ.

ნუ გაიკვირვებთ, რომ „ასე“ გწერთ: მიუხედავად ტიცინის „იმ-
პრესსიონიზმისა“, 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 კვი-
რით მაინც“ (რობაქიძე 1988).

ვერას ვიტყვი იმის თაობაზე, თუ რა შედეგი მოჰყვა გრიგოლ
რობაქიძის თხოვნას: შეიძლება ვივარაუდო, რომ მაესტროს შემ-
ფოთება უთუოდ ვალერიანსა და პაოლოსაც „გადაედო“ (გრიგო-
ლის განაწყენება მათთვის წარმოუდგენელი იყო), მათ სასწრაფოდ
აცნობეს ამის თაობაზე ტიცინს ტაბიძეს... ასე იყო თუ ისე, არავი-
თარი ერთობლივი „ფუტურისტური დეკლარაცია“, როგორც მოსა-
ლოდნელი იყო, ცისფერყანწელებს არ გამოუქვეყნებიათ. ტიცინს
ტაბიძის მოულოდნელი გამოსვლა ფუტურიზმის დეკლარაციის
„მუქარით“ ალბათ უფრო რუს ფუტურისტებთან მეტოქეობის
გრძნობით თუ აიხსნება. ტიცინს ტაბიძე დიდად აფასებდა (ლირსე-
ბისამებრ) კრუჩინონისს. რუსი პოეტის მიმართ აზრი მას არც 1920
წელს (ანუ კონფლიქტიდან 1 წლის შემდეგ) შეუცვლია, რადგან
სანდრო ცირეკიდის ჟურნალ „შვილდოსანში“ წერდა: ყველა პოლი-
ტიკურ რევოლუციას წინ უსწრებდა რევოლუციური გარდატეხები
პოეზიაში. ამის საუკეთესო მაგალითია კრუჩინონისი, რომლის ზა-
უმურმა თეზისმა „дѣл-нел-шѣл“ —მა — გაუსწრო რევოლუციას რუ-
სეთშიო (ტაბიძე 1920).

პარადოქსული აზრებით და წინააღმდეგობებით აღსავსე წე-
რილში „დადაიზმი და „ცისფერი ყანწები“ ტიცინს ტაბიძე აღწერდა
თბილისის კაფე „ნიმეში“ გამართულ რუსი ფუტურისტების სალა-
მოს. ჩანს, სწორედ ამ საღამოზე 1919 წლის 7 ივნისს მომხდარმა ინ-
ცინდენტმა გააგულისა გრიგოლ რობაქიძე.

„საღამო მოანყვეს რუსმა ფუტურისტებმა ილია ზდანევიჩმა,
აკრუჩინონისმა და ტერენტიევმა. ეს საღამო იყო ფუტურისტების

მხატვრობის. უმთავრესად აქ წარმოდგენილი იყო მეორე ზდანე-
ვიჩი (იგულისხმება ილიას ძმა კირილე ზდანევიჩი — ლ. ა.) და ლადო
გუდიაშვილი. მოხსენებას კითხულობდა „ფუტურისტული სიტყვის
იეზუიტი“ კრუჩონიხი. როდესაც ტფილისის აკადემიის წურბელებ-
მა იჯერეს გული (მახსოვს იყვნენ მათემატიკის დოქტორი ხარაზო-
ვი და ს. გოროდეცკი), როცა ფუტურისტების ფრონტი მოიხსნა და
ა. კრუჩონიხი ჩხაოდა, როგორც მოგდებული კატა, სიტყვა აიღო
გრიგოლ რობაქიძემ. ეს იყო ქარიშხლის მოვარდნა (ალბათ ეს ღამე
დაამახსოვრდა ალ. კრუჩონიხს, როცა გრიგოლ რობაქიძეს დაარ-
ქვა „специалист по апокалипсису и безумию“)...

...ამ აპოკალიპსისის ორკესტრიდან რამდენიმე ფრაზა დავიმახ-
სოვრე. აქ იყო ლაპარაკი ნიცუმეს ინსტინქტების ანარქიაზე, ედგარ
პოს მიწის ქვესენელის გაურჯოლებაზე, გეოლოგიურ კატასტრო-
ფებზე... დასკვნა ასეთი იყო: ფუტურისტები გამართლებული არიან
ცხოვრებით. თქვენ ამტყიცებთ, რომ ისინი შეგნებულად ჯამბაზო-
ბენ: მაგრამ კარგი: თუ საუკეთესო ახალგაზრდობა საფრანგეთის,
რუსეთის, საქართველოსი და შეიძლება მთელი ქვეყნისაც შეგნებუ-
ლად ჯამბაზობს, მით უარესი თვითონ ქვეყნისთვისო.

...იმ ღამეს გრიგოლ რობაქიძემ გახსნა თავისი მასკა. ამ ღამეს
ის არ იყო მთანმინდელი, ღვანლით შემოსილი, მასში დასძლია პო-
ეტის უკიდურესობამ“... (ტაბიძე 1923).

უეჭველია, რომ სამიოდე წლის შემდეგ, ტიცვიან ტაბიძე სულ
სხვაგვარად წარმოგვიჩინს კრუჩონიხისა და რობაქიძის „დეულს“:
უპირატესობას იგი, რა თქმა უნდა, მაესტროს ანიჭებს.

ამ ინციდენტმა, როგორც ჩანს, ვერაფერი დააკლო მათ გუ-
ლითად, წრფელ სიყვარულსა და პატივისცემაზე დაფუძნებულ
ურთიერთობას... წინ კიდევ დიდი გზა იყო, მაგრამ „მოდერნიზმის
ქადაგი“ გრიგოლ რობაქიძე ცისფერყანწელთა მარადიულ კერპად
დარჩა.

„ცისფერი ორდენის“ ეკლექტიკური წიაღსვლები კი, დღევან-
დელი თვალსაწიერიდან, ჯგუფის „სისუსტედ“ სრულიადაც არ
აღიქმება.

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2003: ბარბაქაძე თ. გრიგოლ რობაქიძე და „პოეზიის აკადემია“. // *თეთრ სიამაყეს ვაქანდაკებ შენი დიდებით*. თბ.: 2003.

ბაქრაძე 1999: ბაქრაძე ა. *კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვან-
ლი*. თბ.: 1999.

იაშვილი 1913: იაშვილი პ. *წერილი რედაქციის მიმართ*. გაზ. „თემი“, №170,
თბ.: 1913.

იაშვილი 1917: Яшвили П. *Литературное кольцо Грузии 1917 г.* გაზ. “Республика”, № 40, ტბ.: 1917.

იაშვილი 1922: იაშვილი პ. *ყანწელები 1942 წელში.* გაზ. „ბარნიკადი“, № 5, 1922.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად.* წიგნი პირველი. თბ.: 2004.

კუპრეიშვილი 2003: კუპრეიშვილი ნ. *ლიტერატურული მედალიონი – გრიგოლ რობაქიძე.* // *თეთრ სიამაყეს ვაქანდაკებ შენი დიდებით.* თბ.: 2003.

რობაქიძე 1913: რობაქიძე გრ. *ბარათები „ოქროს ვერძს“.* ჟურნ. „ოქროს ვერძი“, № 3, თბ.: 1913.

რობაქიძე 1916: რობაქიძე გრ. *აუცილებელი განმარტება.* გაზ, „სახალხო ფურცელი“, № 541, თბ.: 1916.

რობაქიძე 1917: რობაქიძე გრ. *ქართული რენესანსი.* გაზ. „საქართველო“, №257, თბ.: 1917.

რობაქიძე 1988: რობაქიძე გრ. *ორი ბარათი მეგობარს.* გაზ. „თბილისი“, №219, თბ.: 1988.

ტაბიძე 1995: ტაბიძე გ. *უსათაურო.* გაზ. „პოეზიის დღე“, № 15, თბ.: 1995.

ტაბიძე 1916: ტაბიძე ტ. *ცისფერი ყანწებით.* ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, №1-2, თბ.: 1916.

ტაბიძე 1920: ტაბიძე ტ. *დაისრული სებასტიანე.* ჟურნ. შვილდოსანი, ქუთაისი, 1920.

ტაბიძე 1923: ტაბიძე ტ. *დადაიზმი და ცისფერი ყანწები.* ჟურნ. მეოცნებე ნიამორები, ტფილისი.: დეკემბერი, 1923.

ჯაფარ ფაშა 1916: ჯაფარ ფაშა (ნიკო ჯაფარიძე). *ბატონ გრიგოლ რობაქიძის ლექცია.* გაზ. „სამშობლო“, № 330, 7 აპრილი, თბ.: 1916.

ჯორჯაძე 1909: ჯორჯაძე ა. *პოეზიის სამფლობელოში.* გ. რობაქიძის ლექციის გამო. გაზ. „დროება“, № 239, თბ.: 1909. განმეორებით დაისტამბა კრებულებში: *თხზულებანი არჩილ ჯორჯაძისა.* წიგნი III, ტფ.: 1911; *წერილები, შემდგენელი აკაკი ბაქრაძე,* თბ.: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

„ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა (შალვა კარმელი)

შალვა კარმელის მეტრი, მის რითმასთან შედარებით, ღარიბია; თუმცა იმდენი საინტერესო რიტმული სვლა და ვარიაცია შეიძლება იპოვოს მკვლევარმა ნაადრევად გარდაცვლილი პოეტის ერთადერთ კრებულში, რომ 24 წლის ავტორის ორიგინალურ ვერსიფიკაციაზე აუცილებელი სათქმელი საგულისხმო აღმოჩნდეს.

შალვა კარმელის ლექსწყობა შევისწავლეთ 1921 წლის გამოცემული კრებულის „ბაბილონის“ მიხედვით, რომელიც აღდგენილი სახით 2000 წელს დასტამბა პოეტის ძმისშვილმა ნუგზარ გოგიაშვილმა. ახალგამოცემული „ბაბილონს“ დართული აქვს მისი კომენტარები და „ცისფერყანწელების“: პაოლო იაშვილის, ტიცვიან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, კოლაუ ნადირაძის წერილები შალვა კარმელის შესახებ.

„ცისფერყანწელებმა“ ღირსეულად გააცვიფეს თავიანთი უმცროსი ძმა და 1923 წლის 4 თებერვალს ახალგარდაცვლილ პოეტს, ახალი მწერლობის კავშირისა და საბჭოს წევრს ხელოვანთა სასახლეში სრულიად საქართველოს ახალი მწერლობის კავშირის სხდომა მიუძღვნეს; მაშინ საგანგებოდ ითქვა, რომ „მიუხედავად 24 წლის სიცოცხლისა, მან მონახა პოეზიაში საკუთარი ხმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კარმელის სიყვარული რითმის... არ იყო გასაკვირველი, რომ მის პირად მეგობრებზე ადრე პავლე ინგოროყვამ მოითხოვა მისთვის ადგილი პანთეონში. პავლე ინგოროყვას სიტყვა პოეტის დასაფლავებაზე, გარდა იმისა, რომ ამხელდა ახალი მწერლობის სიამაყეს, იყო გამართლება კარმელის, როგორც პოეტის“ (კარმელი 2000: 122), — იუნყებოდა გაზ. „რუბიკონი“ 1923 წელს.

შალვა კარმელის ხსოვნის საღამოზე განსაკუთრებით შთამბეჭდავი სიტყვა წარმოუთქვამს გრიგოლ რობაქიძეს და საგანგებოდ აღუნიშნავს: „პოეტს რომ ცოტა დასცლოდა, მასში უთუოდ დადგებოდა კარგი ოსტატი“ (კარმელი 2000: 124).

გრიგოლ რობაქიძის შეფასება შალვა კარმელის ლექსწყობის თაობაზე ეჭვს არ იწვევს და მაინც, უმჯობესია, უფრო თვალსაჩინოდ წარმოვიდგინოთ „ცისფერყანწელთა“ მეორე თაობის წარმომადგენლის, უმცროსი თანამოძმის რეპერტუარი.

ცნობილია, რომ „ცისფერყანწელების“ ლექსების უმრავლესობა სიმეტრიული ათმარცვლედითა (5/5) და ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) იწერებოდა; ასე წერდა, ძირითადად, შალვა

კარმელიც: მისი 80 ლექსიდან 32 — 5/4/5-ით არის შესრულებული, მათგან 15 — სონეტია, 3 — ტრიოლეტი, 26 ლექსი, ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედია (5/5), მიუხედავად, ერთი შეხედვით, საზომთა რეპერტუარის სიმწირისა, პოეტის ერთადერთი კრებული რიტმულად მრავალფეროვანი და ორიგინალურია.

ამ კრებულში განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ძველი ქართული საერო ლექსისათვის ცნობილი 7-მარცვლედის ორივე რიტმული ვარიაცია — 5/2 და 3/4, რომლებიც XX ს. 10-იან წლებში იშვიათად გამოიყენებოდა. ცნობილია, რომ „პირველი ლექსი, თავიდან ბოლომდე ამ წყობით, მე-9 საუკუნის შემდეგ გ. ტაბიძემ დაწერა („ჭიანურები“) (ხინთიბიძე 2000: 48).

მიდის ოპერა „ლაკმე“,
 ბუტაფორიის შეხლა
 განა ეს არის საქმე?
 მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა.

გალაკტიონის „ჭიანურები“ 1916 წელს არის დაწერლი. 1916 წ. უზის თარიღად შალვა კარმელის ლექსს „ყვითელ თოვანში“, რომელიც თავიდან ბოლომდე 7-მარცვლედის ორივე ვარიაციის შერევით არის შესრულებული: ერთი სტროფის ფარგლებში ერთმანეთს ენაცვლება: 3/4 და 5/2:

ქარიშხალმა მდელოში	3/4
ყვავილები გათელა.	3/4
ზეცით საკანდლოში	2/5
არ კრთის ციციანათელა!	2/5
ო, რა იყო წუხელი:	3/4
გულში ცეცხლის მოქრობა...	3/4
ათასი ხმის წუხილი...	3/4
წყევა და ჯადოქრობა.	3/4
გავა ყვითელ თოვანში.	
ფორიაქით ცვივიან...	4/3
ველარაფერს მოვაშენ...	
ირგვლივ რა სიცივეა!	3/4
მომენატრა ბალები,	3/4
სულის გადამშვიდება,	2/5
ზეცა და ზამბახები	2/5
და პოეტის დიდება.	4/3

ქარის შეუპოვრობამ	2/5
მძაფრი ვნებით დაჰბერა,	4/3
შემოდგომის ცხოვრებამ	4/3
ყვითლად ჩამომაბერა.	2/5

4/3 და 2/5-ის მონაცვლეობით არის აგებული შალვა კარმელის „ლოცვა ხანჯლებით“ (1919).

საგულისხმოა, რომ სწორედ 5/2-ით არის შესრულებული შალვა კარმელის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი „სემირამიდის ბალი“, სადაც კოლაუ ნადირაძის შეფასებით, „ასეთი დაუფინყარი სტრიქონებია“ (კარმელი 2000: 118):

გადმოკიდულა ციდან
სემირამიდის ბალი,
გულია ერთი ციდა
და მთის ოდენა დალი.

შენს ცრმელს ნუ ეტყვის ნურვის,
არ ვკვნეს დაჭრილი გალლი.
მე ვერ მომიკლავს წყურვილს
სამარიელი ქალი.

მივყვები ფრანსს და ფლობერს:
ომებს, ტირილებს, კვდომას
და კართაგენი მოჰბერს —
სხვა ტრფიალების ნდომას!

მივეც სალამბოს ფიცი,
თაისს ლოცვები ლალის,
მაგრამ შენ გქვია, ვიცი,
ყველა სახელი ქალის.

ვარდებს აქ სხვები კრეფენ...
ჩვენ კი ვართ მტრები თავის:
მე — ბალთაზარი მეფე,
შენ — დედოფალი სავის!

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ გალაკტიონის „ჭიანურების“ შემდეგ შალვა კარმელის „სემირამიდის ბალი“ არის თავიდან ბოლომდე 5/2-ით შესრულებული ლექსი, რომელიც ერთგვარი „L' Art poétique“ არის ავტორისათვის. პოეტი აცხადებს თავის კრედოს, რომელსაც ემორჩილება მისი შთაგონება: ლიტერატურული სახელების ესთეტიზაცია, ანთროპონიმთა სიმბოლიზაცია და ფრან-

გული სიმბოლიზმის აკადემიურობა შალვა კარმელის პოეტიკის საყრდენია, რაც მის პოეზიას „ემოციური მეხსიერების“ სიღრმის ნაცვლად, ნიგნებისა და ისტორიის სივრცეში განფენს.

შალვა კარმელის ლექსების უმრავლესობა მიძღვნილია, ე.წ. „მედალიონები“, რომლებიც: პოლ ვერლენს, ბოდლერს, ვერდის, ედგარ პოს, დეზ ესენტს, სალამბოს, გიორგი სააკაძეს, ნინოს, თამარს და ა.შ. ეძღვნება. პოეტები, ისტორიული და ლიტერატურული გმირები, რომლებიც აყალიბებენ ახალგაზრდა შალვა კარმელის ესთეტიკურ გმოვნებას, ორიგინალური სიმბოლისტური სახეებით ცოცხლდებიან; აღსანიშნავია ისიც, რომ შალვა კარმელის პოეზია ერთგვარი „აღმოსავლურ-დასავლური დივანია“. ერთი მხრივ, ევროპული სიმბოლიზმის კლასიკოსთა სახელებისა და მხატვრული სახეების მასკარადია და, მეორე მხრივ, მისი ლირიკით აღმოსავლური, არაბული და სპარსული სამყაროს პოეტური ხალიჩა იშლება:

გავიჟებული ვარ ყაისის გამოცხადებით.
მისი სულია ჩემს სხეულში — თითქოს, აზიზი.
საუკუნეებს შევუერთდი ხიდის გადებით
და ლეილასთვის გადავშალე სხვა ოაზისი.
(„ჩვენი გენეალოგია“. კარმელი 2000: 22)

5/2-ით შესრულებულ „ერანის სარკეშიც“ აცხადებს პოეტი:

და ჩემ ნიჰამის მღერას
და თვით მშვენიერ გაფიზს
და ხეიამის ერანს
ჰკოცნის ღვთაება ქაფის.

მეტრიკის თვალსაზრისითაც შეიმჩნევა ეს გაორება: ერთი მხრივ, მკაცრად აგებული, კანონიკური სონეტებისა და ტრიოლეტების 5/4/5 და, მეორე მხრივ, მუხამბაზის საზომით 4/4/3 შესრულებული, შეთავსებული და ომონიმური რითმებით გამორჩეული, აღმოსავლური სასიმღერო ინტონაციით სათქმელი ლექსები: „მთანმინდას“ და „გარდი შენ და ია მე“:

ნეტავ მომცა ახალ ფრთები **არწივის**, 4/4/3
რომ გავთელო მე უსაზღვრო **მანძილი**,
ჩემი სული მოშაირე **არწივის**,
სამიჯნურო დროს არ იცის **მანძილი!**
ჰე, მიჯნურო, რა ღამეა, **რა ღამე...**
მოდი, გიცდი სიყვარულის **მონა მე...**

ყველა ხარობს და ვიტანჯო **რალა მე!** —
მჭკნარი გული ციურ ცრემლით **მონამე.**
ნეტარ მზეზე არ გასურს **გავითცნებოთ,**
მოზეიმე სული იმით **იამე...**
ერთი ნება მისთვის **გავითცნებო,**
მზისა დარო — ვარდი შენ და **ია მე!**..

შალვა კარმელი ხშირად ცდილობს, სასიმღერო მელოდიას დაუმორჩილოს თავისი ლექსის მეტრი და ინტონაცია, ამიტომაც ასეთ ლექსებში ზოგჯერ რითმაც მრავალმარცვლიანია და შეთავსებული, ზოგჯერ კი გაურითმავი რჩება სარიტმო ცალები. ამ თვალსაზრისით დავაკვირდით შალვა კარმელის ერთ უცნაურ ლექსს, რომელსაც „დითირამბი ჰეტერას“ ჰქვია. ერთი შეხედვით, ეს ლექსი ვერლიბრს ჰგავს დატყეხილი სტრიქონებითა და ალაგ-ალაგ ჰეტეროსილაბური და გაურითმავი სტროფული მონაკვეთებით:

ეგ შენი სხეული 3/3
დითირამბს ელოდა, 3/3
როგორც ქალს ავხორცს, ჰაშიში, ჰარემი. 5/6
ვნებით სიცხეული 2/4
ხარ სამეგრელოდან 1/5
მენადებს გასევენ ცის შემოგარენი 33/15

როგორც ვხედავთ, ძნელად, მაგრამ ამ სტროფული მონაკვეთში 6-მარცვლიანი, ასონანსური რითმა იკითხება: დითირამბს ელოდა — ხარ სამეგრელოდან; ჰაშიში, ჰარემი — ცის შემოგარენი, ხოლო ჰეტეროსილაბურ სტროფში ერთმანეთს ეფარდება: 12-მარცვლელი (33/33) და თერთმეტმარცვლელი (24(33)/15). თუ პირველ მონაკვეთში გართმვის სისტემა ჯვარედინია: abab, მეორე, 7-ტაეპიან მონაკვეთში, სრულიად ორიგინალურია რითმათა სახეობა: axbaxbx. მომდევნო კატრენი ჩვეულებრივი, ჯვარედინი რითმით არის დანერვილი, მაგრამ, სამაგიეროდ, ჰეტეროსილაბური (12 : 11) სტროფის თავისუფალი ბგერწერით იქცევეს ყურადღებას:

ფრენები. ფლეიტა. ფერხული — ვისია?
თაფლია ველური და ღვინო — თქეში...
ევოე... ევოე... ეს დიონისია,
მთვრალი და უსირცხვო ყველაზე თქვენში.

შემდეგ კვლავ ტყდება სტრიქონები:

მღერიან ღმერთები 3/3
ცხრა მზედ და ორ ცად, 3/2

და ჩვენს ავმღერდებით 2/4
გადახსნილ ხორცად. 3/2

ბოლო კატრენი მთლიანად ალიტერაციას ეყრდნობა და ალიტერირებული თანხმოვნების ჰარმონიით იბადება მელოდია, რომელიც არათანაბარმარცვლიანი ტაეპების მონაცვლეობით დიონისური და იპოლინური სანყისების ერთიანობას გამოხატავს:

ველები ივლებს ვენახად ვაზის,	33/32
შავყელა ყვავილი დავცნოსეთ სხვაფრად,	33/32
შეშლილი ვეშვებით ფირუზა ფაზისს	33/32
და ტანებს ტალღები ტეხავენ მძაფრად.	33/32

კიდევ ერთი უცხო ჰარმონია იქცევს ყურადღებას შალვა კარმელის „ბაბილონში“. მისი ლექსი „სალარნაკო მელოდია“ 1918 წელს არის დაწერილი. პირველივე კატრენში გაიხშიანებს ხუთმარცვლიანი შედგენილი, ეგზოტიკური რითმა:

ქარვის ფოთლები გამხდარა ვნებით,
ტირილით წყდება **ხის კენწეროებს**
ისრულად ცაში, გრძელ ქარავნებით,
გაუკრავთ გეზი **მზისკენ წეროებს**.

გავიხსენოთ გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „ყანები“, რომელიც დაწერილია 1925 წელს:

სიმღერა სულით ემშვიდობება
გადამწკრივებულს **ზღვისკენ წეროებს**,
მზე ეხუჭება, როგორც ობობა
ნაზად დაქსელილს **ხის კენწეროებს**.

გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების“ მეტრიკის ანარეკლია „ბაბილონის“ რამდენიმე ლექსი, რომელთაგან საუკეთესოა „გოდება გრიგალში“ (1919). იგი, თითქმის, იმეორებს „არტისტული ყვავილების“ I ლექსის „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ რიტმს:

— ნავიდეთ! ნავიდეთ! — აგრგვინდა გრიგალში უდაბნო დღეები...	ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს გადირეკს ნოემბრის ბალები.
— არ გვინდა, არ გვინდა, არ გვინდა!..	მხურვალე ვნებები გამივილის
— პასუხად ქშუიან ხეები.	სასახლის ჩაქრება ჭალები.
(„ბაბილონი“)	(„შ.უ.ჩ.მ.ს.“)

8-მარცვლიანი შაირის ორივე ვარიაცია 5/3 და 4/4 გვხვდება „ბაბილონში“ — „ჭიაკოკონა“ 1916 წელს არის შესრულებული:

აგერ, მოფრინავს გოგონა
აელვარებულ თვალებით...
მირეკავს ჭიაკოკონა
მთებში კუდიანს ალებით. (5/3)

„მარტოობა“

მარტოობამ მომცა აზრი,
საოცნებო, როგორც მთვარე,
მარტოობამ შემიყვარა, —
მარტოობა შევიყვარე! (44)

შალვა კარმელის და, საზოგადოდ, „ცისფერყანწელების“ მეტრიკაზე, უდავოდ დიდია გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების“ საზომების გავლენა, „არტისტული ყვავილების“ მე-5 ლექსი „მარიამ ანტუანეტა“, რომელიც გალაკტიონის ყველა სხვა გამოცემაში სხვა სათაურით არის შესული: „მოვა... მაგრამ როდის!“ იშვიათი, ახალი ჰეტეროსილაბური საზომით არის შესრულებული: 44/42 — რვა მარცვლედით — ექვს მარცვლედთან.

შორეული ქალის ეშხი
მოვა... მაგრამ როდის?
სიყვარული სასახლეში
მხოლოდ ერთხელ მოდის.

1917 წელს დანერგილი გალაკტიონის შედეგის რიტმი შალვა კარმელის „ბაბილონში“ მხოლოდ ერთ ლექსში გახმიანდება. ლექსს ჰქვია: „ბრმა ინფანტას თვალები“:

მზეში ფირუზს ქარი ფანტავს —
ეს კრთომაა თქვენი.
გაოცნებებთ ბრმა ინფანტას
ცხელი კართაგენი.

ვფიქრობთ, რომ შალვა კარმელის ამ ლექსის სათაურისა და პირველი სტროფის ალიტერირებული ბგერები პოეტური პატიოსნებით აირეკლავს მეტრის პირველწყაროს: „მარიამ ანტუანეტას“.

შალვა კარმელის „ბაბილონის“ მეტრული რეპერტუარი კიდევ ერთ სასიამოვნო მოულოდნელობას გვთავაზობს; ეს არის თორმეტ-

მარცვლედის იშვიათი სახეობა 24/24. თორმეტმარცვლედის სიმეტრიული ფორმა 42/42, როგორც ცნობილია, ალორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში მკვიდრდება: „აბრაამის ღმერთი, საბათოთი ერთი“ (დავით გურამიშვილი). საანალიზო კრებულში შესული ლექსი „კარმელის გზაზე“ თორმეტმარცვლედის ამგვარ ვარიაციას გვთავაზობს“ 24/24:

მაგრამ სიკვდილის წინ თავის ტრფიალებით
ისეთს დავიკვივებ ხმათა მომეტებით, —
რომ ეს დედამინა გადატრიალებით — 24/6
ცეცხლის ბრილიანტად გასკდეს კომეტებით!..

ციტირებულ სტროფთან დაკავშირებით მოკლედ გვინდა ვისაუბროთ შალვა კარმელის ლექსებში სიკვდილისა და სიყვარულის — თანატოსისა და ეროსის — სიმბოლისტური გააზრების თავისებურებაზე. სიმბოლიზმის მკვლევართა აზრით, არქეტიპული პოლარულობის ფონზე სიყვარულისა და სიკვდილის სახეები, მითოლოგიური ძირებით, ეხმიანებიან ეროსისა და თანატოსის სახეებს; მათი სტატიკური ამბივალენტურობა იქცევა დემონური ანტი-კოსმოსის ფუნდამენტად და მწვერვალად: უმაღლესი ექსტაზის მდგომარეობაში „მეს“ ვნებები ლახავენ საკუთარი ყოფიერების საზღვარს, „წვისას“ ის იქცევა თავისთავად; ის, თითქოსდა, გამოიწვება. იმავე მოტივს ვხვდებით მზის სიმბოლიკაში, სადაც „თვითდანვა“ ეძღვნება ახალი ცხოვრების გზავნილს, ცნობიერების განახლებულ მდგომარეობას. „მზის ცეცხლი“, რომელშიც მომაკვდინებელი სიყვარული გამოიწვება და დემონური ადამიანის ვნება, მთვარეული სამყაროს თვალთახედვით, წარმოადგენს დესტრუქციულ, განანადგურებელ სანყისს, ამიტომ აქ მზის სიმბოლიკა ნეგატიურ მიმართულებას იძენს, განსხვავებით სოლარული სიმბოლიკისაგან (ხანზენ-ლევე 1999: 357).

დემონურიდან სიმბოლურისაკენ გადასვლის გზაჯვარედინად მიიჩნევენ ბალმონტის ლექსს „ჰიმნი ცეცხლს“. ცნობილია, რომ „ცისფერყანწელესა“ და ალექსანდრე აბამელის პოეზიაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა კ. ბალმონტის მზისა და ცეცხლის პოეზიამ. პაოლო იაშვილი კარმელს ადარებდა პეტერბურგში დაღუპულ ნიკოლაი გუმილიოვს, რომლის რითმა, პაოლოს თქმით, თითქოს ხელოვნურად „ჩაჯენილი თვალია“. პაოლო იაშვილი ასე იგონებდა შალვა კარმელს: „ჩვენ აქამდე არ ვიცოდით მისტიური შიში სიკვდილისა და ამის შემდეგ ყოველთვის იქნება მოგონება ამ განწირული ბავშვის, რომელიც ჩვენ თვალწინ ებრძოდა სიკვდილს და ამ აგონიის დროს მანაც ყველაზე უფრო ფიქრობდა პოეზიაზე“.

პაოლო იაშვილი საგანგებოდ აღნიშნავდა შალვა კარმელის ლექსის კულტურას: „კარმელის ლექსი, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ყრმა იყო, აღბეჭდილია ნიჭით და პოეტური მიღწევა-ბით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ კარმელი, თუმცა საქართველოს გარეთ არსად ყოფილა, მაინც იცნობდა ლექსის ტექნიკას და, აგრეთვე, თავისი ასაკისათვის იყო მეტად კულტურული“.

შალვა კარმელის ლექსის რიტმი, როგორც ლექსის კონსტრუქციული ფაქტორი, განაპირობებს პოეტის სტროფიკისა და მთლიანად პოეტური თხზულების ერთიანობას, მთლიანობას, როგორც მკაცრად შეკრულ „მოცემულობას“. ალბათ, ამიტომაც აღნიშნავდა ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ის ბევრს მუშაობდა ლექსზე. მან თარგმნა ალბერ სამენის „ვერსალი“ და მე შემთხვევით ხელთ ჩამივარდა ოთხი ვარიანტი ამ თარგმანის. პოეზია და ლექსი იყო სტიქია შალვა კარმელის. ის კულტურული იყო ზედმინვენით და იყო ნიშნები, რომ ის გახდებოდა ქართული პოეზიის თეოდორ დე ბანვილი, რომელსაც განსაკუთრებით უყვარდა რითმა...“

პარნასელებთან შალვა კარმელის პოეტურ ნათესაობაზე, რითმის სიყვარულის გარდა, მეტრის მიმართ განსაკუთრებული გულისხმიერებაც მიგვანიშნებს.

10-იანი წლების II ნახევარში ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის ამოცანა „ცისფერყანწელებმა“ იკისრეს, თუმცა 1915 წელს ქართული ლექსის რეფორმა, გალაკტიონმა განახორციელა. გალაკტიონის, XX ს. ქართული ლექსის რეფორმატორის გვერდით, შეიძლება შალვა კარმელის ვერსიფიკაციულ ნოვაციებსაც მოეძებნოს ადგილი.

დამონეშპანი:

კარმელი 2000: კარმელი შ. ბაბილონი. თბ.: „დედაენა“, 2000.

ხანზენ-ლევე 2000: Ханзен-Лёве. *Русский символизм*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1999.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა. ლექციების შემოკლებული კურსი*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2000.

**გრიგოლ ღვთისმეტყველის ციკლი „ბოროტისა მიმართ“
და ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტო“:
ქართული რომანტიზმის ქრისტიანული წყაროები**

ყოველ ეპოქის კულტურის კუთვნილებას წარმოადგენს სხვა, უკვე გარდასულ ეპოქათა ტექსტებიც, რომლებიც ამ ეპოქის ეპისტემისთვის* დამახასიათებელი აზროვნებისა და მსოფლალქმის პრიზმაში აღიქმება, ე.ი. ისტორიის ყოველ ეტაპზე კულტურულ მეხსიერებაში ძველი ტექსტები უცვლელი სახით კი არ ჩაერთვებიან, არამედ მოდიფიცირდებიან ამ ეტაპისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური მსოფლალქმისა და აზროვნების წესის შესაბამისად. ამგვარად, კულტურის მემკვიდრეობითობა და უწყვეტობა არ ნიშნავს, რომ სხვადასხვა ეპისტემაში ერთი და იგივე კონცეპტები აბსოლუტურად იდენტური შინაარსით გამოიყენება. იმ მნიშვნელობის გასარკვევად, რომელიც ჰქონდა კულტურის სხვადასხვა ეტაპზე ამა თუ იმ კონცეპტს, სასარგებლოა შესაბამისი კონკრეტული კულტურული კონტექსტების გათვალისწინება.

წინამდებარე სტატიაში დავახასიათებთ ზოგიერთი კონცეპტის გააზრების სპეციფიკურ თავისებურებებს, ერთი მხრივ, ქრისტიანულ პოეზიაში და, მეორე მხრივ, რომანტიზმის ლიტერატურაში.

* * *

ბიბლიური და ქრისტიანული პოეზია საყოველთაოდაა მიჩნეული რომანტიკული ლიტერატურის ერთ-ერთ ძირითად წყაროდ**. შესწავლილია ბიბლიურ-ქრისტიანული მწერლობა (განსაკუთრებით — პოეზია) როგორც XIX საუკუნის ევროპული და ქართული ლიტერატურის წინამძღვარი. ზოგჯერ მსგავსებას რომანტიკულ და ძველ ქრისტიანულ მწერლობას შორის ხსნიან იდეათა პარალელიზმით*** ან საერთო ბიბლიური წყაროდან მომდინარე თემის ერთგვარი

*ეპისტემებს თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოაზროვნე მიშელ ფუკო უწოდებდა იმ ისტორიულად ცვალებად სტრუქტურებს, რომლებიც განსაზღვრავენ თვალსაზრისების, თეორიებისა და მეცნიერებათა შესაძლებლობისთვის აუცილებელ პირობებს ყოველ ისტორიულ პერიოდში. ფუკომ გამოყო სამი ასეთი ეპისტემა: რენესანსული (XVI ს.), კლასიკური (XVII-XVIII საუკუნეების რაციონალიზმი) და თანამედროვე (XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნიდან დღემდე). ამის შესახებ დეტალურად იხ.: M.Foucault. Les mots et le choses, Paris: Gallimard, 1966.

** მაგ., იკვლევენ ქრისტიანულ გრძნობას რომანტიკულ პოეზიაში. იხ. E. Dubedout. Le sentiment Chrétien dans la Poésie romantique. Paris. 1901 etc.

*** გ.ქიქოძე. ნ.ბარათაშვილი. რჩეული თხზულებანი, I, 1963, გვ.102.

ლიტერატურული ადაპტაციით*. ერთნაირი ბიბლიურ-სიმბოლური მარადიული სახეებით და თვითჩალრმავებისა და თვითშემეცნების გამომხატველი ქრისტიანული მოდელებით გადმოიცემა სარწმუნოებრივ-სუბიექტური განწყობილებები. ეს იმიტომ, რომ რომანტიკოს პოეტებს ახასიათებთ ბიბლიურ-ქრისტიანული გრძნობების გათავისება, თუმცა, ეს სახეები და განწყობილებები უკვე ახალ — რომანტიკულ — ხასიათს იძენენ. რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩამოყალიბებამდე საუკუნეებით ადრე ეს ბიბლიური ნარმოდგენები ქართულ ნათარგმნ თუ ორიგინალურ პოეზიაში ტრადიციის ძალით უკვე ცოცხლობდნენ მთლიანი პოეტური სისტემის სახით, საიდანაც ისინი იმემკვიდრე რომანტიზმმა. ბიბლიურ-ქრისტიანული მოტივების, ფსალმუნურ-ჰიმნური ლირიკის დიდი ტრადიცია ქართულ მწერლობაში აისახა ქართველი რომანტიკოსების ნაწარმოებებში. ამიტომაც მოსალოდნელი ტიპოლოგიურად მახლობელ სახეთა სისტემის გამოვლენა ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიასა და რომანტიკულ პოეზიაში.

აღიარებულია, რომ ქართული რომანტიკული მწერლობის ყველაზე თვალსაჩინო ნარმომადგენლის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში „მკვიდრად არის შესული ბიბლიური ნაკადი („ნიგნი იობისა“, „ნიგნი სიბრძნისა სოლომონისი“, „სახარება“)... განსაკუთრებით ხშირად ძველი აღთქმიდან ბარათაშვილი მიმართავს „ფსალმუნს“ („დავით წინასწარმეტყველისა და მეფისა გალობას“) და „ეკლესიასტეს“**. ამდენად, ბიბლიური მოტივებისა და სახეების, ქრისტიანული პოეზიის გათვალისწინების გარეშე ვერ იქნება მართებულად აღქმული ნ. ბარათაშვილის მედიტაციური ქმნილებები***.

ნ. ბარათაშვილის ლირიკაში წამყვანია რამდენიმე ბიბლიურ-ჰიმნოგრაფიული მოტივი. ჩვენ ყურადღებას შევაჩერებთ ერთ-ერთ მათგანზე და გრიგოლ ღვთისმეტყველის პოეზიასთან მის მიმართებაზე. ცნობილია, რომ ნ. ბარათაშვილი ძველი ქართული მწერლობით იზრდებოდა. გრიგოლ ღვთისმეტყველის პოეზიის კრებულების გავრცელების მიხედვით არ შეიძლება გამოირიცხოს უშუალო კონტაქტი ნ. ბარათაშვილის პოეზიასა და ძველ მწერლობას შორის.

მიიჩნევენ, რომ გრიგოლ ღვთისმეტყველმა პირველმა ჩაუყარა საფუძველი ქრისტიანულ ელეგიას და შეიტანა მასში მწუხარების განცდა, რომელიც განსხვავდება ანტიკური**** თუ სხვა პოეზიის (მაგალითად, რომანტიკულის) ელეგიათა მელანქოლიისგან. ქრისტიან-

* გ.კალანდარიშვილი. ბიბლიის ლიტერატურული ადაპტაცია ქართველ რომანტიკოსთა პოეზიაში. მაცნე, ელს, I, 1981, გვ. 15-29.

** გ. ასათიანი. „ვეფხისტყაოსნიდან“ „ბახტრიონამდე“. თბ., 1974, გვ. 44.

*** რ. სირაძე, ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ., 1987, გვ.190.

**** А. Говоров. Григорий Богослов, как христианский поэт. Казань. 1896, с. 213, 237.

ნულ პოეზიაში მწუხარება არ არის გამოწვეული ამქვეყნიური ოცნების წარმავლობით ან თუნდაც ამსოფლიური ცოდნის ამაოებით. ქრისტიანული პოეზიის მელანქოლია წარმავალ ამქვეყნიურ მწუხარებაზე მალამდგომია. ქრისტიანისთვის მუდმივია ჭეშმარიტი ღრმა შინაგანი მწუხარება სულისა და ხორცის ბრძოლის გამო, ნათლისა და წყვდიადისკენ მიდრეკილი ორგვარი გონების გამო, როგორც ნმ. გრიგოლი უწოდებს მას (PG, 1358-1359; carmen I, 1, 45. vv. 71-76)*. ეს არის ჭეშმარიტების ძიებით, ღვთის შეუცნობლობით გამოწვეული მწუხარება ზეციურ სამშობლოზე და ა.შ. ეს არის მიღმურის, მარადიულის, დაფარულის ჭვრეტით და ვერწვდომით განპირობებული საღვთო მწუხარება, რომელიც საკუთარი ნების ღვთის ნებისადმი დამორჩილებით და გონების მოკრებით მიიღწევა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ პიროვნება თავისუფლდება ცოდვის მწუხარებისგან უფრო მაღალ საფეხურზე ასვლისას, უზენაესის წვდომისას. მაშასადამე, ბრძენი თავისუფლდება ამსოფლიური მწუხარებისგან საღვთო მწუხარებისთვის. ეს არის სულის მწუხარება, რომელიც სრულყოფილების მატებისას უფრო და უფრო ივსება უკმარისობის გრძნობით, ისევე, როგორც მეტის ცოდნა-შემეცნებით კიდევ უფრო აშკარავდება ჩვენი უცოდინრობა. გრიგოლ ღვთისმეტყველის მთელი პოეზიაც საღვთო ხედვა და საღვთო მწუხარებაა. სწორედ ეს არის ქრისტიანული პოეზიის არსებითი განმასხვავებელი ნიშანი სხვა პოეზიისგან.

ბოროტი სულის გააზრება ქრისტიანულ და რომანტიკულ პოეზიაში (გრიგოლ ღვთისმეტყველი და ნ. ბარათაშვილი)

გრიგოლ ღვთისმეტყველს აქვს ლექსების, ჰიმნური აღსარებების მთელი ციკლი „ბოროტისა მიმართ“ (ad diabolum), ბოროტთან (იმავე დემონთან, სატანასთან, ეშმაკთან) ბრძოლის შესახებ. ამ ჰიმნებში დიალოგური მეტყველების ფორმით წარმოჩენილია ზნეობრივი სრულყოფილებისა და ამქვეყნიური საყრდენის — რწმენის სიმტკიცისათვის მებრძოლი „ლირიკული გმირი“ („წარვედ, მ სულო, ბოროტთამცა შეაშთობ...“ — *Discede, discede in malam rem, spiritus suffocator.* PG37, c.II, 1,64; მეველტე, მ მკვეცო, ბოროტო, კაცისმკე-

* აღნიშნავენ, რომ გრიგოლ ღვთისმეტყველის ავტობიოგრაფიულ პოეზიაში, ბერძნული ინტელექტუალური თხრობისგან განსხვავებით, პირველად ჩნდება მინიერ-ზეციურის ქრისტიანულ ანტინომიაზე დაფუძნებული პიროვნული რელიგიური გამოცდილება, სულის ცხოვრების ისტორია, პოეტური მჭვრეტელობა და მეტაფიზიკური სპეკულაცია. ასე ყალიბდება აღსარების ლიტერატურული ფორმა (G. Misch. A History of Autobiography in Antiquity, translated into English by E. W. Dicks, vol.II, London, 1950, p. 526-537, 600-624).

ლელო..“ — *Fugito, pessima bestia, hominum necatrix*. PG37, c.II, 1, 56).

რომანტიკოსთა შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია ბიბლიური წარმომავლობის პოეტური სიმბოლო — სატანის, ლიუციფერის, ბოროტი სულის პერსონიფიცირებული სახე, რომელსაც რომანტიკოსებმა განსაკუთრებული აზრი და მნიშვნელობა შესძინეს. ქართული რომანტიკული დემონიზმის თავისებურება ისაა, რომ დემონი, ბოროტი სული აქ არ არის პერსონიფიცირებული. ლუციფერის ან მეფისტოფელის სახელის მქონე პერსონაჟები ქართულ რომანტიკულ პოეზიაში არ გვხვდება. ის ქართველი პოეტი, რომელმაც ყველაზე სრულად გამოხატა რომანტიზმის იდეები — ნ.ბარათაშვილი — შესანიშნავი ქართველი ფილოსოფოსის, ლოგიკოსის, რომანტიზმის ფილოსოფიის თვალსაჩინო წარმომადგენლის — ფხტეს ფილოსოფიაში ღრმად განსწავლული მოაზროვნის, სოლომონ დოდაშვილის მოსწავლე იყო და, შესაძლოა, სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ რომანტიკული მსოფლმხედველობა მის ნაწარმოებებში საკმარისად განზოგადებული სახითაა გადმოცემული. რაც შეეხება ბოროტი სულის სახეს, ბარათაშვილის პოეზიაში ის წარმოგვიდგება არა როგორც პერსონიფიცირებული, გარკვეული თვისებების მქონე, გარეშე (ლირიკული გმირის მიმართ) პერსონაჟი — მაგალითად, ლიუციფერი, მეფისტოფელი ან სატანა, არამედ — როგორც ლირიკული გმირის შინაგანი სამყაროს კომპონენტი, მისი „მე“-ს ბნელი, გამოუცნობი, იდუმალი ნაწილი — შინაგანი „არამე“. სწორედ ამ განსხვავებამ „ბოროტი სულის“ სახის ასახვაში განაპირობა ის, რომ ჩვენი სტატიის მიზნად მივიჩნიეთ პიროვნების სხვადასხვაგვარი კონცეფციების ურთიერთშეჯერება იმგვარად, როგორც ის ასახულია ბარათაშვილთან და, მეორე მხრივ, როგორც ის წარმოჩენილია ქრისტიანულ მწერლობაში, და, კერძოდ, გრიგოლ ნაზიანზელის ლექსების ციკლში „ბოროტისა მიმართ“.

ამგვარად, გვანტერესებს, რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები შეიძლება ჰქონოდა პიროვნების კონცეფციას ლიტერატურის ამ ორ განსხვავებულ სფეროში — რელიგიურ-ქრისტიანულ ლიტერატურაში და რომანტიზმის მწერლობაში და, კერძოდ, როგორ არის მათში ხორცშესხმული პიროვნების ასახვის ის სპეციფიკური ხერხი, რომელსაც ს.ავერინცევი „პლურალისტურ ფსიქოლოგიზმს“ უწოდებდა და რომელიც, იმავე ავერინცევის მითითებით, ახასიათებდა ყველა ეპოქის მხატვრულ აზროვნებას, დაწყებული ანტიკური მითოლოგიითა და ლიტერატურით და დამთავრებული თანამედროვე ხელოვნებით. ესაა პიროვნების შინაგანი სამყაროს, როგორც მრავალკომპონენტიანი სტრუქტურის ასახვა. ს.ს.ავერინცევი აღნიშნავს, რომ ადამიანის სულის, როგორც ერთიანი, ჩაკეტილი, თვით-

კმარი და დაუნანვერებელი „მონადის“ კონცეფცია ძალზე გვიან წარმოიშვა და გამოიყენებოდა ლიტერატურული ფაქტების მარტო-ოდენ ვინრო წრეში. წარსულის დიადი ლიტერატურული ეპოქები სხვა კონცეფციებით სულდგმულობდნენ*, ანუ ლიტერატურული პერსონაჟი, როგორც წესი, არ ხასიათდებოდა ერთიანი, მონოლითური „მე“-თი, არამედ აისახებოდა, როგორც „მე“-სა და მისი ორეულეების სისტემა, თუმცა, ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა პერიოდში ასახვის ეს ხერხი გარკვეულ ტრანსფორმაციებს განიცდიდა. თავისი თვალსაზრისის გასამყარებლად ავერინცევს მოჰყავს სათანადო არგუმენტები ისეთი მასალიდან, როგორებიცაა მითოლოგია, ძველი ბერძნული ლიტერატურა, შუა საუკუნეების მწერლობა, XIX ს. რეალისტური ხელოვნება, და, ბოლოს, იმონმებს მ. მ. ბახტინის დებულებას: „ადამიანი არასოდეს ემთხვევა თავის თავს. მის მიმართ ვერ გამოვიყენებთ იგივეობის ფორმულას: A არის A“.**

რომანტიზმის ეპოქაში პიროვნების კონცეფცია მეტად სპეციფიკურია და აერთიანებს ორივენაირ მიდგომას: პიროვნება ერთიანი „მონადა“ სამყაროსთან მიმართებაში (აქედან გამომდინარეობს მისი რომანტიკული „მარტოობა“); (ნიშანდობლივია, რომ რომანტიზმის ფილოსოფიის ფუძემდებელი ი.- გ. ფიხტე მოუწოდებს მკითხველს: „ჩასწვდი საკუთარ თავს, მოაცილე მზერა ყველაფერს, რაც შენ გარშემოა, და მიმართე ის საკუთარი თავისკენ“***; „მას, ვინც იცნობიერებს საკუთარ თავისუფლებას და დამოუკიდებლობას გარემოსგან, ... არ სჭირდება საგნები თავისი „მე“-ს საყრდენად და ვერც ისარგებლებს საგნებით, რადგან ისინი აქარწყლებენ და ძირს უთხრიან ამ დამოუკიდებლობას****). მეორე მხრივ, სწორედ გარემოსგან იზოლირება განაპირობებს პიროვნების მრავალკომპონენტიანი სტრუქტურის წარმოქმნას. წარმოვიდგინოთ ეს პროცესი: პიროვნების უახლოეს „გარემოს“ წარმოადგენს, პირველ ყოვლისა „შენ“. „შენ“-ის ცნება, როგორც ადასტურებს ორიგინალური სემანტიკური თეორიის ავტორი — ა. ვეჟბიცკა, თანდაყოლილ ცნებებს მიეკუთვნება****, ანუ წარმოდგენა „შენ“-ის შესახებ ყოველთვის არსებობს ჩვენს ცნობიერებაში. მაგრამ „თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისკენ“ სწრაფვის პროცესში, ანუ სოციალური გარემოსგან განთავისუფლების მცდელობისას, ეს სოციალური გარემო

* იხ.: С.С. Аверинцев. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — О современной буржуазной эстетике. М., 1972, с. 135-136.

** იქვე, с. 139.

*** Фихте И. Г. Сочинения в 2-х т., т. I, С.-Пб, 1993, с. 448.

**** იქვე, с. 460.

***** იხ. ამის შესახებ, მაგ., А. Вежбицкая. Язык. Культура. Познание. М., 1996; А. Вежбицкая Семантические универсалии и описание языков. М., 1999. Wierzbicka A. Lingua Mentalis: The Semantics of natural language. Sydney, 1980 და ამ მეცნიერის სხვა ნაშრომები.

(„შენ“-ის სახით), გადაინაცვლებს მისი „მე“-ს შიგნით — ხორციელდება ამ „შენ“-ის ინტერიორიზაცია, ე.ი. მისი გადაქცევა პიროვნების შინაგანი სტრუქტურის ერთ-ერთ კომპონენტად. წარმოიქმნება პიროვნების “მრავალკომპონენტიანი” სტრუქტურა, მის გარშემო კი — სოციალური ვაკუუმი (რომანტიკული „მარტოობა“). საფიქრებელია, რომ სწორედ ამგვარია რომანტიზმში „ორეულების პოეტიკის“ დამკვიდრებისა და მარტოობის მოტივის პოპულარობის მიზეზები (სულ ერთია, ჰქონდათ ეს მიზეზები გაცნობიერებული რომანტიკოსებს თუ — არა).*

შევადართ გრიგოლ ნაზიანზელის აღსარებითი ჰიმნები და ბარათაშვილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი (რომანტიკული მსოფლალქმის გამოხატვის მხრივ) ლექსი „სულო ბოროტო“. მათ შორის კომპოზიციურად, განწყობილებებით, სახეებით და ფრაზეოლოგიურად არსებითი მსგავსება შეინიშნება, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანი განსხვავებებიც იჩენს თავს. ბუნებრივია, რომ ნმ.გრიგოლის ბრძოლა დემონთან, ბოროტთან, ქრისტიანული შეხედულებებით არის ნასაზრდოები. აქ სასულიერო ჰიმნოგრაფიის სინანულისა და შეწყალების თემაა წარმოდგენილი, რაც, ქრისტიანული თვალთახედვით, ყველაზე უფრო სრულყოფილი მდგომარეობაა. ბარათაშვილთან კი ბოროტ ძალასთან, ბოროტ ორეულთან ბრძოლა სხვაგვარადაა გააზრებული და არ ჩანს პენიტენციალური ლირიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნები — თვითგვემა, გოდება, შეცოდებათა ჩამოთვლა, უფლის შიში და იმედი — ეს ბუნებრივია, რადგან ეს ორი ავტორი სხვადასხვაგვარად გაიაზრებს „ბოროტი სულის“ სემანტიკას.

გრიგოლ ნაზიანზელის ჰიმნების ციკლის „ბოროტისა მიმართ“ (ad diabolum) და ნ. ბარათაშვილის ლექსის „სულო ბოროტო“ ტექსტუალური პარალელები (მსგავსებები და განსხვავებები)

გრიგოლ ღვთისმეტყველი:

მოხვედ, **ბოროტო**, არამედ დაეყენე.....

.....
 ჯუარსა ნინ გიყოფ **ცხორების ჩემის მცველსა**,
 სოფლის შემკრველსა და ღმრთისად ძლუნად მიმრთმელსა.
 ამას მიჰრიდე, **ნუ კუალად გამოჩნდები**.
 მიწოდს მე მაღლი უხრწნელსა წინამდგომსა.

* შდრ. თ. ლომიძე. “მე“-ს კონცეფცია ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში. “სჯანი“, 6, 2005, გვ. 52-59.

Venisti quidem,...*o pessime*,sed repressus es...

.....
Crucem autem attollo,**quae custos est vitae meae**,
Quae universum mundum, ceu vinculo constringens, Deo offert.
Hanc pertimescence, cede, **nec amplius appareas**.
Vocat me purum gratia astitem.
(PG37,c.II, 1,60.cod.Tbilisi S2568,s.XVIII,f.53v).

ესე შენისა ზაკუვისა უფლისა, **ბოროტო,**
მიმპარავ გულსა მაცთურითა ლიქნითა,
მარნმუნებ **ტკბილთა გემოთა** შეტკბობასა.
ვერ მარნმუნო შენ, ესე ადამ მარნმუნა.
მინად **მიიქეც** და თავდათრგუნვილ იქმენ,
რაითა.....მე განვევლტო ვნებასა.

Et hoc tuae est, *o pessime*,impulsionis.

In mentem irrepi subdolis artibus,

Suadens mollitiem arripere voluptatis:

Verum minime suadebis:hoc Adam suasit mihi.

In terram **revertere**, ut pedibus caput tuum coneratur.

.....
Ut conspiciens noxam vitem.

(PG37,c.II, 1,58.cod.Tbilisi S 2568, f.54r).

რად შემაინრებ და ესოდენ მაჭირვებ?
კუდა ღმერთი ჩემთვის და რამეთუ დაინყო,
ჰრიდე ნათელსა, წარვედ, **ჟ კაცისმკლველო,**
რამეთუ პირველ **გემოითა ვსცეთ მწარითა.**

.....
წარვედ, წარვედ, ან ვაგრძენ მე ბრძოლა შენი.

დალათუ გაქუნდეს **სული** (= anima) მსგავსი ჩემი,
თანად **გონება**, ყოვლადვე ვერ მარნმუნო.

Quousque malis me premes? quousque?

Mihi mortuus est Deus, sed statim a mortuis sarrexit.

Venere lavacrum, fuge, **homicida**.

Quemadmodum amara me primum decepisti voluptate,

.....
Discede,discede: aggresionem enim tuam sensi.

Tamesti corpus meum habeas, mente mea non acquiescam.

(PG37,c.II, 1,60. cod.Tbilisi S 2568, f.54r).

ვკმობ ღმრთისა მიმართ, რად ესე? მსწრაფლ **განმეველტე, მეველტე**, ჰ მკვეცო, ბოროტო, კაცისმკლველო; რასა **მაშფოთებ**, არა ვნებული ჩემგან?

.....
ჩემგან შორს იქმენ, ნუსადა გწყლა ჯუარითა, რომლისა ძალსა უძრნის ეშმაკთა ძალი.
Deum inclamo. Quid hoc? **fugito** mihi celeriter,
Fugito, pessima bestia, hominum necatrix,
quid mihi **molesta es**, nihil a me laesa?

.....
A me autem absineto, ne te cruce feriam,
Quam omnia verentur, ac contremiscunt summo timore.
(PG37,c.II, 1,56. cod.Tbilisi S 2568, f.54r).

ნარვედ, **ჰ სულო**, ბოროტთამცა შეაშოთბ.
Discede, discede in malam rem, **spiritus** suffocator.
(PG37,c.II, 1,64. cod.Tbilisi S 2568, f.56r).

ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტო“

სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად **წინამძღვრად**, ჩემის **გონების** და **სიცოცხლის** შენ **აღმაშფოთრად?** მარქვი, რა უყავ, სად წარმიღე **სულის მშვიდობა**, რისთვის მომიკალ ყმანვილის **ბრმა სარწმუნოება?** ამას უქადდი ჩემს **ცხოვრებას**, ყმანვილკაცობას? თითქოს მადღევედი **ამა სოფლად** თავისუფლებას. ტანჯვათა შორის **სიამეთა** დამისახავდი, და თვით ჯოჯოხეთს სამოთხედა გარდამიქცევედი! მარქვი, რა იქმენ საკვირველნი ესე აღთქმანი? რად **მომინიბლე**, აღმირიე წრფელნი ზრახვანი? სად ხარ, **აღმშფოთო**, მიპასუხე, რად იმალები? რატომ გაცუდდა ძალი შენი მომჯადოები? წყეულიმც იყოს დღე იგი, როს შენთა აღთქმათა ბრმად **ვემსხვერპლიდი**, მიგანდობდი ჩემს **გულისთქმათა!** მას აქეთ არის, დავუკარგე **მშვიდობა სულსა** და ვერც ღელვანი ვნებათანი მიკლვენ **წყურვილსა!** **განვედი ჩემგან**, ჰოი მაცთურო, სულო ბოროტო! რა ვარ ან სოფლად დაშთენილი **უსაგნოდ, მარტო, ჭკუით** ურწმუნო, **გულით** უნდო, **სულით** მახვრალი? ვაი მას, ვისაც მოჰხვდეს ხელი შენი მსახვრალი!

განვიხილავთ ორივე პოეტის თხზულებების კომპოზიციას, რათა თვალსაჩინო იყოს პარალელები და განსხვავებები:

1. გრიგოლის ჰიმნური აღსარებების ციკლი „ბოროტის მიმართ“ (ad diabolum) უშუალოდ ბოროტისადმი მიმართვით იწყება („მოხვედ, ბოროტო, არამედ დაეყენე...“ Venisti quidem,...*o pessime*, sed repressus es...; „რად შემაინრებ და ესოდენ მიჭირვებ...“ Quousque malis me premes? quousque?; „ეჲ შენისა ზაკუვისა უფლისა, ბოროტო...“ Et hoc tuae est, *o pessime*, impulsioni). ბოროტი სულისადმი პირდაპირი მიმართვით იწყებს ნ. ბარათაშვილიც („სულო ბოროტო, ვინ მოგიხმო ჩემად წინამძღვრად...“). რატომ არ შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მაცდური, ბოროტი სული (გრიგოლის ტექსტში) მასთან მეზრძოლი პიროვნების შინაგანი ორეულია? ალბათ, იმიტომ, რომ ამ პიროვნების სულიერი სიმტკიცის მიღწევა ხდება სწორედ მავნე სულთან ბრძოლის პროცესში, ანუ **სულის უშფოთველობა** და **გონების უშფოთველობა**, ე.ი. აზრთა ნაკადის დაქვემდებარება ერთი შესამეცნებელი მიზნისადმი — ღვთისადმი, ყოველგვარი დაეჭვების გარეშე, „ბრმად“ — ხორციელდება **რწმენის** მეშვეობით. და ასეთ შემთხვევაში პიროვნება წარმოგვიდგება სწორედ როგორც ერთიანი „მონადა“, განუყოფელი „ატომი“, რომელიც ებრძვის დესტრუქციულ ძალას და ამ ბრძოლაში პიროვნების შინაგანი მთლიანობის შენარჩუნების ან მიღწევის გარანტს წარმოადგენს მისი რწმენა უფლისადმი — ასეთი შინაგანი მდგომარეობის მიღწევა ქრისტიანისთვის უზენაესი იდეალია, რომლისკენ სწრაფვაც მისი მისტიკური მცდელობების საბოლოო მიზანს წარმოადგენს. ახლა დავაკვირდეთ ნ. ბარათაშვილის ლექსის დასაწყისს: პოეტი ახასიათებს ბოროტ ძალას, როგორც მისი „**გონების** და სიცოცხლის აღმამფოთარს“ და აქვე ამბობს, რომ ბოროტმა სულმა მას „მოუკლა ყმანვილის ბრმა სარწმუნოება“. ამგვარად, ღვთის რწმენა — შინაგანი ერთიანობის გარანტი — უკვე დაკარგულია, ანუ გმირს არ შეუძლია საკუთარი თავის დაცვა რწმენის მეშვეობით, ის დაუცველია ყოველგვარი „ბოროტი“ ძალების წინაშე.

მაშასადამე, პიროვნების პლურალიზმის — არა მარტო როგორც ასახვის ხერხის, არამედ, აგრეთვე, როგორც თვითცნობიერების ფორმის — პირობა ბარათაშვილთან უკვე არსებობს და ის დასახელებულიცაა.

2. შემდეგ საუბარია იმაზე, რომ ბოროტი სული, რომელიც „ცხოვრების მცველია“ — quae custos est vitae meae, გრიგოლის ჰიმნების მიხედვით („წინამძღვარი“ ნ. ბარათაშვილთან), სულს უშფოთებს ლირიკულ გმირს („რასა მაშფოთებ?“ quid mihi molesta es? — გრიგოლი; „ვინ მოგიხმო ჩემის გონების და სიცოცხლის შენ აღმამფო-

თრად“?, „სად ხარ, აღმშფოთო“ — ნ.ბარათაშვილი). იგი მის ცდუნებას ცდილობს „ტკბილთა გემოთა შეტკბობით“ („მიმპარავ გულსა მაცთურითა ლიქნითა“ — *In mentem irrepis subdolis artibus, Suadens mollitiem arripere voluptatis* — გრიგოლი; „ტანჯვათა შორის სიამეთა დამისახავდი“, „შენთა აღთქმათა ბრმად ვუმსხვერპლებდი, მივანდობდი ჩემს გულისთქმათა.“, „სად წარმიღე სულის მშვიდობა, ... ჰოე მაცთურო...“ — ნ.ბარათაშვილი).

3. დასასრულ, ორივე პოეტთან არის (ერთ შემთხვევაში მტკიცე გადაწყვეტილებით, მეორე შემთხვევაში კი, როგორც ჩანს, რიტორიკულ შეკითხვის სახით) თქმული მიმართვა ბოროტისადმი („წარვედ, მ სულო, ბოროტთამცა შეაშთობ...“ — *Discede, discede in malam rem, spiritus suffocator.* „ჩემგან შორს იქმენ..“ — *A me autem absineto;* „ნუ კუალად გამოჩნდები...“ — *nec amplius appareas;* „პირიდე ნათელსა, წარვედ, მ კაცისმკლველო... წარვედ, წარვედ, ან ვიგრძენ მე ბრძოლა შენი... *Venere lavacrum, fuge, homicida.... Discede, discede: aggresionem enim tuam sensi;* „მეველტი, მ მკეცო, ბოროტო, კაცისმკლველო — *Fugito, pessima bestia, hominum necatrix* — გრიგოლი; „განვედი ჩემგან, ჰოე მაცდურო სულ ო ბოროტო“ — ბარათაშვილი). ყოველივე ეს წმ. გრიგოლთან ხდება შინაგანი მოთხოვნილებით და ღვთის რწმენით („დაღათუ გაქუნდეს სული მსგავსი ჩემი, თანად გონება, ყოვლადვე ვერ მარწმუნო...“ — *Tamesti corpus meum habeas, mente mea non acquiescam;* „მიწოდს მე მადლი უხრწნელსა წინამდგომსა“ — *Vocat me purum gratia astitem* და სხვა), ნ. ბარათაშვილთან კი — ცხოვრებისეული მწარე გამოცდილებით მიღებული იმედის გაცრუებით და სულიერი სიცარიელით („რა ვარ ან სოფლად დაშთენილი უსაგნოდ მარტო, ჭკუით ურწმუნო, გულით უნდო, სულით მახვრალი..“).

დავაკვირდეთ, ზემომითითებულის გარდა, კიდევ რა განსხვავებაა გრიგოლ ნაზიანზელისა და ბარათაშვილის ტექსტებს შორის და რა განაპირობებს (ჩვენ მიერ ჯერჯერობით მხოლოდ ინტუიციის დონეზე აღქმულ) მისი „მე“-ს ერთიანობას, შინაგანი ძალების ისეთ მობილიზებულობას, რომ მის მიერ ბოროტი ძალის დაძლევა ეჭვს არ იწვევს, მაშინ, როდესაც ბარათაშვილის უძლურება ამ ძალის წინაშე ასევე უეჭველია?

ძალზე ნიშანდობლივია გრიგოლის სიტყვები დემონის მიმართ: „მიმპარავ გულსა მაცთურითა ლიქნითა“ (ნმინდანის რწმენის შესარყევად დემონი ემუქრება სწორედ მის გულს და არა გონებას), და ამ რწმენის (გულის) დასაცავად გრიგოლი მიმართავს ჯვარს: „ჯუარსა წინ გიყოფ ცხორების ჩემის მცველსა, სოფლის შემკრველსა და ღმრთისად ძღუნად მიმრთმელსა...ამას მიპირდე, ნუ

კულად გამოჩნდები“. ჯვარი რწმენის და უფლის, უფრო ზუსტად კი — უფლისადმი რწმენის სიმბოლოა. ამგვარად, **გული, ჯვარი და რწმენა** აქ განუყოფელ კავშირშია ერთმანეთთან, ერთმანეთის სუბსტიტუტებია.

წმ. გრიგოლი თავიდანვე ებრძვის ბოროტს, იცის მისი ზრახვები, გაცნობიერებული აქვს მისი მოქმედების გზები და მწარე შედეგები. ამასთან, მან იცის აგრეთვე დემონთან ბრძოლის ხერხები და საშუალებები, რადგან ქრისტიანობისთვის არსებითია მაცხოვრის, მხსნელის იდეა. წმ. გრიგოლსაც ჰყავს მხსნელი, აქვს ჯვარი, რომელსაც უძრწის ეშმაკთა ძალი, აქვს ლოცვა და ხმოზა ღვთისადმი, ნათლისადმი და სხვ. ეს არის უმთავრესი, რაც განასხვავებს რომანტიკულ პოეზიას ქრისტიანულისგან, მიუხედავად მათი გარეგნული მსგავსებისა.

ბარათაშვილთან კი ბოროტი სული „ღაშფოთებს“ ლირიკული გმირის გონებასა და სულს (მაგრამ **„გული“, როგორც უყოყმანო, „ბრმა“ სარწმუნოება, უკვე „მოკლულია“**). ბოროტი სული აქ პიროვნების შინაგანი ორეულია, ხოლო შინაგანი გაორება თვითრეფლექსიის აუცილებელი პირობაა (ამიტომ მას დადებითი ფუნქციაც აქვს და, ამ გაგებით, „მომხიბვლელია“, მიმზიდველია ლირიკული გმირისთვის. ეს კი გამორიცხულია გრიგოლ ნაზიანზელის პოეზიაში, სადაც ბოროტი სული გაიაზრება მხოლოდ უარყოფითი გაგებით). შესაბამისად, რომანტიკული „მე“ წინასწარვე განწირულია იმისთვის, რომ მარად გაორებული დარჩეს, მარად იყოს მასში ეს „ეჭვი“, რომ მისი შინაგანი ცხოვრება წარმართოს გონებამ, თვითანალიზმა და არა რწმენამ. და თუ გრიგოლ ნაზიანზელთან იგრძნობა ერთიანი, რწმენით შეკრული შინაგანი სამყაროს შენარჩუნების იმედი, ბარათაშვილთან ის არ იგრძნობა. ლირიკული გმირი ვერ უპირისპირებს ბოროტ სულს მტკიცე რწმენას.*

მაშასადამე, ღვთის რწმენა განაპირობებს გრ. ნაზიანზელის ტექსტებში პიროვნების შინაგან ერთიანობას, მონოლითურობას, ხოლო რწმენის უქონლობა განსაზღვრავს ნ.ბარათაშვილის ლექსში ლირიკული გმირის „ცდუნებას“ ბოროტი სულის მიერ და, შედეგად, შინაგან გაორებას.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ „ბოროტი“ აქ — ორივე შემთხვევაში — თუმცა პიროვნების წინააღმდეგ მიმართულ დესტრუქციულ ძალად გვევლინება, მაგრამ გრიგოლთან **შესაძლებელია** მასთან ბრძოლა, ბარათაშვილთან — **არა**, რადგან მისი ლექსის ლირიკული

* თ. ლომიძე. ნ. ბარათაშვილის პოეტური სტილის პრობლემა //ახალი პარადიგმა-ბი, 1998, 1; თ. ლომიძე. მხატვრული აზროვნების თავისებურებანი ქართულ რომანტიზმში/ლიტერატურული ძიებანი, XIX, 1998.

პერსონაჟი არის „ღია“ პიროვნება, რომლის სულიერი ქმნადობის პროცესი მიმდინარეობს განუწყვეტელ დიალოგში თავის „alter ego“-სთან.

ამგვარად, პიროვნების კონცეფცია გრიგოლ ნაზიანზელის ჰიმნურ აღსარებებში და, მეორე მხრივ, ბარათაშვილის პოეტურ ნაწარმოებში განსხვავებულია: თუმცა ორივე შემთხვევაში „ბოროტი სული“ წარმოგვიდგება, როგორც ლირიკული გმირის მიმართ დაპირისპირებული ძალა, მაგრამ პირველ შემთხვევაში ესაა დაპირისპირება ერთიანი, მთლიანი — თავისი რწმენით — პიროვნებისადმი, მეორე შემთხვევაში კი შინაგანი რღვევის პროცესი, განუწყვეტელი შინაგანი დიალოგი მესა და შინაგან არამეს შორის, თვითრეფლექსიის უწყვეტი პროცესი. უეჭველია, ამ ორი ბრწყინვალე პოეტური ტექსტის შეპირისპირებითი ანალიზი საშუალებას იძლევა, უფრო მკაფიოდ და ღრმად წარმოვიდგინოთ განსხვავება პიროვნების იმ კონცეფციებს შორის, რომლებიც ხორცშესხმულია ამ ავტორთა ნაწარმოებებში. საგულისხმოა ისიც, რომ, როგორც ჩანს, ქრისტიანული ლიტერატურა წარმოადგენს ერთ-ერთ გამონაკლისს იმ მრავალრიცხოვან ლიტერატურულ მაგალითებს შორის, რომლებშიც ასახულია პიროვნების „ღია და მრავალწევრიანი სტრუქტურა“ (ს.ს.ავერინცევის ტერმინი).

ტიციან ტაბიძის დადაისტური მადრიგალები

დადაიზმი პირველი ავანგარდისტული, ანუ მემარცხენე ესთეტიკის პრინციპებზე დაფუძნებული, ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო საქართველოში. ტიციან ტაბიძის სიტყვით, მას ჯერ კიდევ 1918 წელს დავით კაკაბაძისა და სერგეი სუდეიკინის მიერ გამართულ მხატვრობის საღამოზე წაუკითხავს დადაიზმის თავისი დეკლარაცია (ქურდიანი 1980: 217), ხოლო მისივე დადაისტური ლექსები („სეზონის ფალავანი“, „ორპირის ოქროპირი“, „მელიტას“, „უჟმური კვირა“) და „დადას მანიფესტი“ 1922-24 წლებშია შექმნილი. ევროპაში დადაიზმს ქრონოლოგიურად წინ ფუტურისმი უძღოდა, მაგრამ პირველი ქართული ფუტურისტული მანიფესტი „საქართველო — ფენიქსი“ მხოლოდ 1922 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო ფუტურისტთა ჟურნალი „H₂SO₄“ 1924 წელს გამოვიდა.

წინაპირობები, რამაც ევროპაში დადაიზმის გაჩენას შეუწყობ ხელი, ასეთი იყო: თავზარდამცემი მსოფლიო ომი, სოციალური რევოლუციები და არანაკლებ თავზარდამცემი სამი მეცნიერული აღმოჩენა: ქვეცნობიერის მიკვლევა, კვანტური მექანიკა, ფარდობითობის თეორია, რამაც რადიკალურად შეცვალა ადრინდელი წარმოდგენა ადამიანსა და სამყაროზე.

საბჭოთა ხანაში დადაიზმი ჩვენში მხოლოდ უარყოფით მოვლენად ითვლებოდა და პირწმინდად იგმობოდა. აი, ამონაწერი ლექსიკონიდან „ლიტერატურათმცონეობის ცნებები“:

„დადაიზმის წარმომადგენელი შეაშინა ომმა; სიკვდილის მოლოდინით დამფრთხალნი ვერ პოულობენ გამოსავალს, ვერ ამჟღავნებენ სოციალურ სინამდვილესთან შეგუების უნარს, ამიტომაც სახელმძღვანელო პრინციპად მიიღეს გაქცევა ცხოვრებიდან, დავიწყება სინამდვილისა. ისინი მიიჩნევენ, რომ იდეას, შინაარსს არაფერი კავშირი აქვს ხელოვნებასთან“ (ცნებები 1984: 62).

განვიხილოთ ეს დებულებები ცალ-ცალკე:

1) „დადაიზმის წარმომადგენელი შეაშინა ომმა“ – ომი, საზოგადოდ, საშიშია და, თუ ის ვინმეს არ აშინებს, ეს ვერ ჩაითვლება ბუნებრივ მოვლენად;

2) „სიკვდილის მოლოდინით დამფრთხალნი ვერ პოულობენ გამოსავალს, ვერ ამჟღავნებენ სოციალურ სინამდვილესთან შეგუების უნარს“ – დამფრთხალნი, მით უფრო სიკვდილის მოლოდინით, დადაისტები არ ჩანან. რაც შეეხება იმას, ვერ ამჟღავნებენ სოციალურ სინამდვილესთან შეგუების უნარსო, — ვერ ამჟღავნებენ

კი არა, არ ამჟღავნებენ — ცოცხალი თავით არ სურთ შეეგუონ იმ სოციალურ სინამდვილეს, რომელმაც კაცობრიობა გრანდიოზული მასშტაბის ხოცვა-ჟლეტამდე მიიყვანა, ვერ ეგუებიან იმ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებასა და მორალს, რომელიც წინ ვერ აღუდგა მიწიერ ჯოჯოხეთს;

3) „სახელმძღვანელო პრინციპად მიიღეს გაქცევა ცხოვრებიდან, დავიწყება სინამდვილისა“ — იმგვარ სინამდვილეს, რომელიც ზემოთ აღვწერეთ, რა დაავიწყებდათ! ხოლო ცხოვრებიდან გაქცევის ნიშანი ის იქნებოდა, პროტესტი რომ არ გამოეცხადებინათ ამგვარი სინამდვილისთვის და, საზოგადოდ, ხელი აეღოთ შემოქმედებით მოღვაწეობაზე;

4) „ისინი მიიჩნევენ, რომ იდეას, შინაარსს არაფერი კავშირი აქვს ხელოვნებასთან“ — უშინაარსო, იდეისგან დაცლილი ხელოვნება არ არსებობს, იმიტომ, რომ სახელოვნებო ფორმა, ყველაზე აბსტრაქტულიც კი, ყოველთვის რაღაცას იუნყება. როცა ამბობენ, ესა თუ ის სახელოვნებო ფორმა უშინაარსო, უიდეოაო, ან არ უნდათ თვალი გაუსწორონ ამ ფორმით გადმოცემულ შინაარსს, ან მიხვედრილობა არ ჰყოფნით შინაარსის ამოსაცნობად.

დადაისტური პოეზიის იდეა, შინაარსი, ბურჟუაზიული ცხოვრების წესის, ბურჟუაზიული კულტურის გამასხრებაა. თუმცა ჩვენში სხვაგვარად ფიქრობდნენ. 30-იან წლებში გამოქვეყნებულ ერთ ნერილში ვკითხულობთ:

„ტ. ტაბიძე თავისი პოეტური შემოქმედების მანძილზე იცვლიდა ლიტერატურულ სკოლებს, როგორც ხელთათმანებს. ერთ დროს მან უცებ დადაისტად გამოაცხადა თავი, ცნობილია, რომ დადაიზმი იყო ცინიკური გრიმასები **ბურჟუაზიული** ხელოვნებისა“ (კვერენჩხილაძე 2011: 398-399. ხაზგასმა ჩვენია. — ლ. ბ.).

არ არის ასე. დადაიზმი მემარცხენე, ანტიბურჟუაზიული მიმდინარეობაა. გერმანიაში, მაგალითად, იგი კომუნისტური ორიენტაციის იყო და დადაისტებს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ რევოლუციურ წრეებთან*.

ტიციან ტაბიძეს თავისი დადაისტობა და მემარცხენეობა საკვებით გაცნობიერებული ჰქონდა. იგი ლექსებში ახსენებს „დადას“, „დადაისტებს“ და „მემარცხენეობასაც“:

„მართლა მსიბლავდა მე ერთ დროს **„დადა“** (უსათაურო: „ნუ გიკვირვებ...“. — ტაბიძე 1985: 124), „ამას ქვია ჩოხიანი **დადაისტები**“ („ორპირის ოქროპირი“. — ტაბიძე 1985: 101), „იქნებ ვინმემ

* „დადა ბერლინში, ისევე როგორც [დადაიზმის] სხვა გერმანულ ცენტრებში, კომუნისტური ორიენტაციისა იყო (gab sich... kommunistisch orientiert) და კავშირი ჰქონდა მრავალრიცხოვან ავანგარდისტულ და რევოლუციურ წრეებთან“ (ინტერნეტი 1).

ჩემზეც დაწეროს დისერტაცია (მემარცხენეობა პოეზიაში უსათუოდ დასატაცია)“ („ორპირის ოქროპირი“. ტაბიძე 1985: 101).

ტიციან ტაბიძის დადასტურ მადრიგალებში დადაზიმის ყველა არსებითი ნიშანი მოიპოვება: (1) კოლაჟურობა, (2) მხატვრული აბსურდის პრინციპით აგებული პასაჟები, (3) ეპატაჟი. სამივე ეს თავისებურება ერთმანეთთან არის დაკავშირებული, ერთმანეთს განაპირობებს.

(1) კოლაჟურობა, რაც დადასტვმა პოეტებმა ფუტურისტი პოეტებისაგან მიიღეს მემკვიდრეობად, ხოლო ფუტურისტმა პოეტებმა ის კუბისტი და ფუტურისტი მხატვრებისაგან გადმოიღეს, ერთმანეთთან უშუალოდ დაუკავშირებელ საგანთა და მოვლენათა ფრაგმენტების მონტაჟით შესრულებულ სურათს გულისხმობს.

გადავხედოთ ამ თვალსაზრისით ტიციან ტაბიძის მცირე მოცულობის (19-სტრიქონიან) ლექსს, რომლის სათაურია „მელიტას“ (ამ სახელწოდების ლექსი ტ. ტაბიძეს ორი აქვს, ორივე მელიტა ჩოლოყაშვილს ეძღვნება. ჩვენ იმას ვგულისხმობთ, რომელსაც დაწერის თარიღად 1923 წელი უზის, ხოლო სათაურის ქვეშ ვკითხულობთ: „დადასტური მადრიგალი“).

ლექსი იწყება ავტორსა (ტიციან ტაბიძესა) და მე-16 საუკუნის გამოჩენილ იტალიელ მხატვარს ტიციანს (ტიციანო ვეჩელის) შორის პარალელის გავლებით. ამას მოსდევს ხსენება გიგო დიასამიძის ჟურნალიდან ამოხეული მერი შერვაშიძის სურათისა, რომელიც რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ კიდევ ერთხელ იხსენიება, ოღონდ ამჯერად სანდრო ყანჩელის ჟურნალიდან ამოხეული. ამის შემდეგ — გაისმის იმის სახელი (მელიტა), ვისაც, სათაურის მიხედვით, ეს ლექსი ეძღვნება და რომელიც იმჟამად თურმე შესაძლოა „ტიუტჩევის და რომის ცას“ უყურებს. რომის შემდეგ იხსენიება თბილისი, რომელიც „თანდათან ძირს იწევს“, მაგრამ ამის მიუხედავად (?) „მინისძვრა მაინც იგვიანებს“ (ტაბიძე 1986: 102-103).

დასახელებულ რეალიებს შორის, რომლებიც ამ ლიტერატურულ კოლაჟს ქმნიან, ან არავითარი, ან ერთობ შორეული, ბუნდოვანი კავშირია.

აქ უპრიანია გავიხსენოთ ტრისტან ცარას (1896-1963), დადაზიმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, რეცეპტი — როგორ დავწეროთ ლექსი —, სადაც უტრირებულად, მაგრამ არსებითად სწორად არის წარმოდგენილი დადასტური ტექსტის შექმნის პროცესი:

„აიღეთ გაზეთი. აიღეთ მაკრატელი. შეარჩიეთ ამ გაზეთში იმ სიდიდის სტატია, რა სიდიდისაც გინდათ გამოვიდეს თქვენი ლექსი. მერე გულდასმით ამოჭერთ სტატიიდან ყოველი სიტყვა და ჩაყარეთ ისინი პარკში. მსუბუქად შეარხიეთ. მერე ერთიმეორის მი-

ყოლებით ამოიღეთ ამონაჭრები. პატიოსნად გადაწერეთ [პარკიდან ამოღებული სიტყვები ქალაღზე] იმ თანმიმდევრობით, რა თანმიმდევრობითაც ამოვიდნენ ისინი პარკიდან. ლექსი თქვენივე მსგავსი იქნება. და ამით თქვენ გახდებით არაჩვეულებრივად ორიგინალური მწერალი, მომხიბვლელი, თუმცაღა ადამიანთაგან ვერმეცნობილი მგრძობელობის მქონე“ (ინტერნეტი 2).

(2) ახლა ვნახოთ მხატვრული აბსურდის პრინციპით შესრულებული რამდენიმე პასაჟი ტიცციან ტაბიძის ლექსებიდან:

„ეს არ არის მართლა ოქროპირი,
ეს მხოლოდ ორპირის ბაყაყია...
დიდებულად შეენის სამეფო პორფირი,
დიდებულად იცის დოგმატების მალაყია“.
(„ორპირის ოქროპირი“. ტაბიძე 1985: 101)

„მე მეჩვენება ჩემი თავი მეფის პორფირში,
სოველი ჭინკა თავმდაბლობით მეუბნება ზარს“.
(„სეზონის ფალავანი“. ტაბიძე 1985: 99)

„ჩემი სული დაგლეჯილი ხურჯინია
სპარსელს რომ ჩამოაქვს ენზელიდან
შიგ დაეტევა მთელი აზიის სისულელე
და ხარკს არ გადაიხდის საკავშირო რესპუბლიკისთვის“.
(„დადას მანიქესტი“. ქურდიანი 1980: 219)

ზოგჯერ ჰგონიათ, რომ მხატვრული აბსურდი სიცოცხლის, ცხოვრების, სამყაროს აბსურდულობას ქადაგებს და ამდენად დესტრუქციული მოვლენაა. არ არის ასე: მხატვრული აბსურდი ებრძვის ცხოვრებისეულ აბსურდს, ებრძვის შეძლებისდაგვარად. ასეა ეს ობიექტურად. ზიგმუნდ ფროიდს ნაშრომში „ხუმრობა და მისი მამართება არაცნობიერთან“ ერთი ასეთი ანეკდოტი აქვს გაანალიზებული: ოფიცერი ჯარისკაცს ავარჯიშებს ზარბაზნის სროლაში. შედეგს ვერ აღწევს — ვერაფერი შეასმინა. ბოლოს, დაღლილი, ასეთ რამეს ეუბნება: მოდი, რა, ნაილე სახლში და შინ ივარჯიშეო. ან როგორ უნდა ნაილოს შინ ზარბაზანი, ან, თუ როგორმე ეს მოახერხა, შინ როგორ ივარჯიშებს! რატომ ეუბნება ამას? უშინაარსოა, „უიდეოა“ ეს აბსურდული შეთავაზება? რა ფუნქცია აქვს მას? ამით მიანიშნებს (ანუ ამ ნათქვამის ქვეტექსტი ასეთია): როგორ სისულელესაც მე ახლა გეუბნები, ისეთივე სულელი ხარ შენ!

(3) დადაიზმში კოლაჟურობაც, მხატვრული აბსურდიც ეპატაჟს ემსახურება. („ეპატაჟი — სკანდალური გამოხდომა; საქცი-

ელი, რომელიც არღვევს საერთოდ მიღებულ ნორმებსა და წესებს“.
— ჭაბაშვილი 1989: 156). დადაისტური ტექსტის ყოველი პასაჟი
მეტ-ნაკლებად ეპატაჟურია. განსაკუთრებით ძლიერია იმ პასა-
ჟების ეპატაჟური ეფექტი, სადაც ტრადიციული ღირებულებების
მიმართ მკრეხელური დამოკიდებულება გამჟღავნებული, ან რომ-
ლებიც მეტისმეტი გულახდილობით გამოირჩევიან:

„შემიძლია დავიჩემო, რომ სიზარმაცის
ნამდვილი ღმერთი ვარ.
და თუ ამას დაემატება,
რომ ლოთობა ჩემი სტიქიაა —
ჩემზე ეროვნული პოეტი
არ ყოფილა საქართველოში“.
(„უჟმური კვირა“. ტაბიძე 1985: 105)

„ნეტავ მე ისე მიყვარდეს პოეზია
ან თვითონ საქართველო,
დედაჩემს რომ უყვარს მენველი ძროხა
(შენ, ვინც ამაზე გაიცინებ,
ვიცი, შვილიც ისე არ გიყვარს)“.
(„ორპირის ოქროპირი“. ტაბიძე 1985: 101)

„მადონა დეზერტირის ბაზარზე
(უსათუოდ ტემაა ახალი),
გულგრილობით ქვეყანა გადავრაზე,
„დასავლეთის დივანს“ დასწერდა ბაყალი“.
(„სეზონის ფალავანი“. ტაბიძე 1985: 98)

ცხადია, ასეთი პოეტური მიმდინარეობა ხანგრძლივი ვერ იქნე-
ბოდა, ისევე როგორც ვერ იქნება ხანგრძლივი კვილი. სულ შვიდი-
ოდე წელი გრძელდებოდა დადაიზმი — 1916-დან 1922 წლამდე. შემ-
დეგ ის ზოგ ქვეყანაში სიურრეალიზმს შეერწყა (მაგ., საფრანგეთში),
ზოგან ექსპრესიონიზმში გადაიზარდა (მაგ., ავსტრიასა და გერმა-
ნიაში), ზოგან კი (მაგ., აშშ-ში) აბსტრაქციონიზმს დაუდო სათავე.

* * *

ამავდროულად ტიცინ ტაბიძის დადაისტურ ლექსებში შეინიშ-
ნება ზოგი თავისებურება, რაც არ არის დამახასიათებელი ევრო-
პული დადაიზმისთვის. ერთი მათგანი გახლავთ დეკლარაციულობა.
მხატვრულ ტექსტში იჭრება მანიფესტის ელემენტები, ლექსშივე

ხდება ახალი ესთეტიკის დებულებათა (მოთხოვნილებათა) გაცხადება. ასე არ არის ევროპულ დადაიზმში — იქ მანიფესტები ცალკეა და არტეფაქტები — ცალკე).

ვნახოთ ამონარიდები ტიცციან ტაბიძის სამი ლექსიდან. სამივე ფრაგმენტს ესთეტიკური მანიფესტის ხასიათი აქვს:

„ამხანაგებო, პოეტებო, ვისაც გიჭირთ ლექსების წერა,
ვიცი, რომ ამით გულზე მოგეშოთ.
იყავით გამბედავი, სთქვით პირდაპირ,
თქვენზე უფრო მასხრობაა თქვენი ლექსები“.
(„ორპირის ოქროპირი“. ტაბიძე 1985: 102)

„ეს სულ ერთია, მაინც გაუგებარია,
შეიძლება წერა იეროგლიფებით“.
(„სეზონის ფალავანი“. ტაბიძე 1985: 98)

„ყველაფერი წინ მიდის, პოეზიის გარდა –
ინყება ლექსის უკულმა ელექტროფიკაცია“.
(„უჟმური კვირა“. ტაბიძე 1985: 106)

მეორე თავისებურება გახლავთ კონკრეტული რეალიების, მეტადრე ნაციონალური რეალიების, სიმრავლე. საქმე ის არის, რომ დადაიზმი მკაცრად კოსმოპოლიტური მოვლენაა და იგი ვერ ჰგუობს კონკრეტულ და მით უფრო ნაციონალურ რეალიებს. დადაისტურ ლექსში ნაციონალური მხოლოდ ენაა. ტიცციან ტაბიძესთან კი თვალსაჩინოა კონკრეტული ცხოვრებისეული რეალიების სიუხვე. ეს მის დადაისტურ ლექსთა ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია.

„ორპირის ოქროპირში“ იხსენიება: რაფიელ ერისთავი, დანიელა ურია, დედას ლევანა, აკაკი და ილია, გიორგი სააკაძე, „ვეფხისტყაოსანი“, ივანე ჯავახიშვილი;

„უჟმურ კვირაში“: კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, შალვა დადიანი, უშანგი ჩხეიძე, (ძმები) ტანტების ცირკი, კულა გლდანელი, პაოლო იაშვილი, (ვალერიან) გაფრინდაშვილი, (კოლაუ) ნადირაძე, რუსთაველის პროსპექტი.

ამის გამო არაქართველი მკითხველისთვის ეს ტექსტები დახშულია, ვინაიდან, კიდევ რომ განიმარტოს, ვთქვათ, ვინ იყო გიორგი სააკაძე, კულა გლდანელი, რას წარმოდგენდა ტანტების ცირკი და სხვ., არაქართველ მკითხველს იმას ვერ გააგებინებ, რა კონოტაცია, რა აურა ახლავს თან ქართველის წარმოდგენაში ამ კონკრე-

ტულ ფაქტებსა და გვარ-სახელებს. ხომ არ გადის ეს ლექსები ამის გამო დადაიზმის ფარგლებს გარეთ? ამის პასუხი არ მაქვს.

ამ თავისებურების გათვალისწინებით ხომ არ შექმნა ტიცციან ტაბიძემ ტერმინი „ჩოხიანი დადაისტები“? დანამდვილებით ვერ ვიტყვით, რომ „ჩოხიანი დადაისტები“ იგი ქართველ დადაისტებს გულისხმობდა, ანუ იმას გულისხმობდა, რომ ქართული დადაიზმი შინაარსით კოსმოპოლიტური და ფორმით ნაციონალური მოვლენა იყო. მართალია, მიხეილ ქურდიანი წერს, რომ „ქართველი ავანგარდისტების, ტიცციან ტაბიძის თითქმის ავტორონიული თქმით, „ჩოხიანი დადაისტების“ რიცხვში იყო აგრეთვე გრიგოლ ცეცხლაძე...“ (ქურდიანი 1980: 217), მაგრამ ის პასაჟი ლექსისა, სადაც ეს გამოთქმა გვხვდება, ჩვენი აზრით, ამგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას არ იძლევა. გავიხსენოთ:

„ამბობენ, იყო გიორგი სააკაძე,
ჩრია* მზითევს უმატებდნენ „ვეფხისტყაოსნას“
(ამას ქვია ჩოხიანი დადაისტები“.
(„ორპირის ოქროპირი“. ტაბიძე 1985: 101)

ნათელი არ არის, რას გულისხმობს აქ პოეტი. რას **ჰქვია** „ჩოხიანი დადაისტები“? მზითევისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ დამატებას, ანუ ქმედებას? ცხადია, არა. მაშინ ასეთი გაგება რჩება: „ჩოხიანი დადაისტები“ მზითევისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ დამატებელნი არიან. თუმცა... მეტისმეტ სიცხადეს ხომ არ მოვითხოვთ კოლაჟურ-აბსურდული დადაისტური ტექსტისაგან? (გავიხსენოთ „სეზონის ფალავანიდან“: „ასე ატირებდა პოეტს მალარია, / ასე გაუგებრად წერდა ტიცციან ტაბიძე“. — ტაბიძე 1985: 99).

და ბოლოს: რა ღირებულება აქვს ამგვარ ლექსებს სადღეისოდ (გნებავთ, სამომავლოდაც)?

ასეთი პოეზია ერთობ კეთილისმყოფელ გავლენას ახდენს მკითხველზე ადრეულ ასაკში, როცა ადამიანი, ახალგაზრდა ქალი თუ ვაჟი, თვითდამკვიდრების გზას ადგას. იგი მეამბოხეა, ბევრი რამ, რაც მას დახვდა, როცა ქვეყანას მოეწვინა, აღიზიანებს, ხელის შემშლელად მიაჩნია, სულიერ დისკომფორტს უქმნის. ამ დისკომფორტს რამდენადმე შველის ამ ყაიდის პოეზია; იგი, მეცნიერული ენით რომ ვთქვათ, კათარსის ინვევს, ხოლო ახალგაზრდული ჟარგონის ენით თუ ვიტყვით — ასწორებს.

* ქეგლ-ის მიხედვით, **ჩრია** იმერულ დიალექტში მჩატეს, მსუბუქს ნიშნავს (ქეგლ 1964: 539). „ჩრია მზითევი“ მსუბუქი ანუ ლარიბული მზითევი იქნება.

დამოწმებანი:

ინტერნეტი 1: <http://www.dadadata.de/definition.htm> (05.04.2012)

ინტერნეტი 2: <http://hausaufgabenweb.de/deutsch/epochen/dadaismus/> (05.04.2012)

კვერენხილაძე 2011: კვერენხილაძე რ. *საბუთები ღალადებენ*. მეორე შევსებული-გადამუშავებული გამოცემა. თბ.: „უნივერსალი“, 2011.

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

ქეგლ 1964: *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი*. ტ. VIII. თბ.: „მეცნიერება“ 1964.

ქურდიანი 1980: ქურდიანი მ. ავანგარდისტული მანიფესტები // *პოეზია უპირველეს ყოვლისა*. თბ.: „მერანი“, 1980.

ცნებები 1984: ჭილაია ა., ჭილაია რ. *ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები*. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

ჭაბაშვილი 1989: *უცხო სიტყვათა ლექსიკონი*. შეადგინა მიხეილ ჭაბაშვილმა. მესამე შესწორებული და შევსებული გამოცემა. თბ.: „განათლება“, 1989.

**„მშვენიერი თვალეები პირბადის მიღმა“
(სიმბოლოს გაგებისათვის სიმბოლისტურ პოეზიაში)**

„მშვენიერი თვალეები პირბადის მიღმა“ — ვერლენის ეს შთამბეჭდავი სტრიქონი ლექსიდან „პოეტური ხელოვნება“ („Art Poétique“) ერთგვარ პოეტურ მეტაფორას წარმოადგენს სიმბოლისტური პოეზიის. მშვენიერი თვალეები პირბადის მიღმა, მომხიბლავი და მაცდური, მიმზიდველი სწორედ თავისი იდუმალებით, ვერლენის პოეზიაში ქალს კი არ შეეხება, არამედ ლექსს და გასაოცარი სიფაქიზით ამბობს, თუ რაოდენ ძვირფასია ავტორისთვის დაფარულის, იდუმალის ხილვა და გამოსახვა. ოღონდ ისე გამოსახვა, რომ საბურველი კი არ შემოძარცვოს, არამედ საიდუმლო საიდუმლოდ შეინახოს და მისმა მშვენებამ და დიდებულებამ პირბადის მიღმა დაფარული თვალეებით შემოაშუქოს მკითხველს.

ვერლენის, ზოგადად კი სიმბოლისტიკების აზრით, სიმბოლო სწორედ ამ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს, იგი კავშირია, ხიდია პოეტის მიერ შექმნილ სამყაროსა და ღმერთის მიერ შექმნილ სამყაროს შორის გადებული. ასეთი ხიდის არსებობა კი აუცილებელია, რადგან ამ ორს შორის საგანთა სამყარო ჩამდგარა, და ადამიანიც მხოლოდ საბურველს ხედავს და მის მიღმა მშვენიერ თვალებს კი — ვერა. ამიტომ, სიმბოლო, იმის მიუხედავად, იგი ცალკეული პოეტური ხატის სახით იქნება წარმოდგენილი, თუ მთელი ლექსი იქნება ერთი გავრცობილი სიმბოლო, კონკრეტულში ზოგადის, აბსტრაქტულისა და მიღმურის გამოსახვას ისახავს მიზნად.

„მხატვრული სახის შექმნა უკვე ნიშნავს სიმბოლიზიზმს, ამიტომ ხელოვნება par excellence — სიმბოლისტურია“ — წერდა ელისი ცნობილ ნიგნში სიმბოლიზიზმზე. მართლაც, ხელოვნება, თუნდაც რეალისტური, სიმბოლოს გარეშე ძნელი წარმოსადგენია. როგორც სამართლიანად შენიშნავდა ლოსევი, „ყოველგვარი ხელოვნება, თვით მაქსიმალურად რეალისტურიც კი სიმბოლისტური ხატოვანებას გვერდს ვერ აუვლის. ამიტომ, სიმბოლისტიკები რეალიზმი-საგან იმით კი არ განსხვავდება, რომ სიმბოლოებს იყენებს, არამედ იდეოლოგიური თავისებურებებით“ (ლოსევი 1976: 153). აქვე შევნიშნავ, რომ იდეოლოგიურ თავისებურებებში, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმბოლოს სპეციფიკური გაგებაა, რომელიც, სიმბოლისტიკებისათვის მხოლოდ მხატვრული სახე არ არის, არამედ საშუალებაა დაფარული, მიღმური ცოდნის, სამყაროს წვდომისა და გამოსახვისა.

ამიტომ სიმბოლისტიკები სიმბოლოს ეტიმოლოგიაში გამოხატულ „მაკავშირებელ“ თვისებაზე აკეთებენ აქცენტს და ხაზს უსვამენ, რომ სიმბოლო მხოლოდ „ნიშანს“ კი არ წარმოადგენს, არამედ ორი სიტყვის ამაღვამა (ლათ. Sym-bolum, ბერძ. Sym-bolon) და მისი ბერძნული ძირი „ერთად ტყორცნას“ ნიშნავს. სიმბოლო ერთმანეთთან აკავშირებს უხილავ, მიღმურ, ირაციონალურ სამყაროს და რეალურს, ხილულს, რაციონალურს. სწორედ ამ ირაციონალური სამყაროს გამოსახვის ერთადერთი საშუალებაა პოეტის მიერ სიმბოლოებით აზროვნება.

როგორც ჟან მორეასი 1886 წელს გამოქვეყნებულ „სიმბოლიზმის მანიფესტში“ წერდა: „სიმბოლისტურ ხელოვნებაში ბუნება, ადამიანთა მოქმედებები, და სხვა ყველაფერი, რაც რეალურ სამყაროში ხდება, თავისთავად კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ როგორც ეზოთერული კავშირი პირველად იდეასთან“ („destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales) (მორეასი 1886).

სტეფან მალარმესაც მიაჩნდა, რომ პოეზიის მიზანი ტრანსცენდენტური, იდეათა სამყაროს ხედვა და გამოსახვაა: „ვამბობ: ყვავილი! და მუსიკალურად აღმოცენდება იდეა თავისთავად, ... რომელსაც ვერცერთ თაიგულში ვერ ნახავთ“, („Je dis: une fleur! et, ... musicalement se lève, idée meme, ...l'absente de tous bouquets“). მალარმესათვის ასეთი ყვავილი არის ის „წმინდა ცნება“, რომელსაც პოეტი უნდა ესწრაფვოდეს.

ვფიქრობ, რომ თავის ერთ-ერთ საპროგრამო სონეტში „მისი წმინდა ფრჩხილები“ („Ses purs ongles“) მალარმე სწორედ ამ პროცესს გამოხატავს: მცდელობას საგანთა სამყაროდან გასვლის და იდეათა სამყაროსთან მიახლოების. სონეტის პირველი 13 სტრიქონი საგნებისგან დაცლილი ოთახს, სიკვდილსა და სიცარიელეს ხატავს. ამ ოთახის პატრონი — ოსტატი — (სავარაუდოდ, ბოდლერი, რომელიც მალარმესათვის ხატი იყო იდეალური სიმბოლისტი პოეტის) სტიქსის ცრემლების მოსაპოვებლად წასულა.

Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.

თანდათან ნივთების ადგილს სონეტში ანარეკლები იკავებს (სარკე და ანარეკლი მალარმეს საყვარელი ხატია, რადგან საგნის ჩანაცვლება მისი ანარეკლით ამ საგნებს რეალურობას ართმევს). ხოლო სონეტის ბოლო სტრიქონში ეს სივრცე ფანჯრიდან შემოსული შვიდი ვარსკვლავის ციმციმს უერთდება და იმ სამყაროს ნაწილი ხდება, რომელსაც დიდი ოსტატის შემოქმედება ესწრაფვოდა. აქვე იმასაც აღვნიშნავ, რომ მთელი სონეტი ორ რითმას ეყრდნო-

ბა — ix და or, რომელსაგან პირველი ასო x-ს შეიცავს, რომელიც უცნობის საყოველთაოდ მიღებულ ნიშანს წარმოადგენს, მეორე კი ფრანგულად ოქროს აღნიშნავს, რომელიც სრულყოფილების სიმბოლოა (სხვათა შორის, მალარმე ხშირად ადარებდა თავს ალქიმისკოსებს). ამრიგად, მალარმეს ამ სონეტის ფორმაცა და შინაარსიც მინიშნებებით არის დატვირთული და ფორმაც ისევეა დაფარული სიმბოლიკით, როგორც შინაარსი.

ანარეკლის სიმბოლიკა არანაკლებ მნიშვნელოვანია ვერლენის პოეზიაშიც. ადრეულ კრებულშიც კი — „კეთილი სიმღერა“ (Le Bonne Chanson, 1872), სადაც ვერლენი ჯერ კიდევ საკუთარ ხმას ეძებს. ამ კრებულში შესულ ლექსებში განმეორებადი ხატი ანარეკლია. ვერლენი ხატავს არა რეალურ საგნებს (მაგ. ჩიტი, ტირიფი), არამედ მათ ანარეკლს წყალში, რითაც ამ საგნებს იდუმალებით მოსავს. იგივე ფუნქციას ასრულებს ნისლი, რომელიც ხან მონაცრისფრო-ლურჯია, ხან მენამული, ხან მოცეკვავე, ხან დაღონებული. ვერლენის სამყარო ამ ნისლშია გახვეული და ამიტომ მკაფიო კონტურები ნაშლილია, ყველაფერი პასტელის ფერებშია, ხმები კი ნახევარტონებია. ამ მოვლენას ფრანგული სიმბოლიზმის ცნობილი მკვლევარი ობლომიევი „უსაგნობას“, „საგნებისგან დაცლას“ (развеществление) უწოდებს (ობლომიევსკი 1973: 162). შემდეგ კრებულებში „უსიტყვო სიმღერები“ („Romances sans paroles“, 1874) და კიდევ უფრო მეტად კრებულში „სიბრძნე“ („Sagesse“, 1880) ვერლენის პოეზია კიდევ უფრო თავისუფლდება „საგნობრიობისაგან“ და ყურადღება იდეალურ სამყაროზე გადააქვს, რომელსაც იგი „მიღმურს“ („des au-dela“) უწოდებს.

ვერლენისათვის, და ზოგადად სიმბოლისტიებისათვის ეს „მიღმური“ სამყარო გაცილებით უფრო რეალურია, ვიდრე რეალობა. მას პოეტი წარმოსახვით წვდება. აქვე აღვნიშნავ, რომ სიმბოლისტები ერთმანეთისააგან მკვეთრად გამიჯნავენ წარმოსახვას (l'imagination) და ფანტაზიას (la phantasie), რადგან ფანტაზია ადამიანის გონების მიერ ზღაპრულისა და არარსებულის გამოგონებად თვლიან, მაშინ როცა წარმოსახვა დაფარული სამყაროს ხედვის უნარია. როგორც ბოდლერი წერდა სტატიამი „ედგარ პოზე“: „წარმოსახვა კვაზი-ღვთიური უნარია, რომელიც მოვლენათა იდუმალ და ინტიმურ მიმართებებს აღიქვამს, მათ შესაბამირობებსა და ანალოგიებს“.

ლექსში „შესატყვისობანი“ („Correspondances“) ბოდლერი სწორედ ამ „ანალოგიებსა და შესაბამისობებს“ ეძიებს. ბუნება, მისთვის ის ტაძარია, სადაც მინიშნებით ისმის სიბრძნე, ხოლო პოეტი მასში ეძიებს გამოკრთომას იდეათა სამყაროსი. ამიტომ სიმბოლისტები

რეალურ სამყაროს კი არ გაუბრბიან და უარყოფენ, როგორც ამას ხშირად წერენ, არამედ მასში დაეძებენ მინიშნებას. ბუნების აღქმა, როგორც „სიმბოლოთა ტყის“ (ბოდლერს „შესატყვისობანი“, ვერლენის „ქედმაღლობა“), დამახასიათებელია სიმბოლისტური პოეზიის. აქ ყველაფერი ერთმანეთთან კავშირშია და როგორც ბოდლერი ამბობს „ერთმანეთს შეესაბამება“ („se correspondent“) — ფერი, ხმა, სიტყვა, სურნელი — ყველა ერთად კი რალაცას მიგვანიშნებს. სწორედ ამ შესატყვისობების ძიებას წარმოადგენს სიმბოლისტური პოეზია; ეს არის ძიება ენისა, რომელშიც შენივთებული იქნება ადამიანის შეგრძნებათა მრავალფეროვნება; „თავს ვინონებდი, რომ შევქმნიდი პოეტურ ენას, რომელიც ადრე თუ გვიან ადამიანის ყველა შეგრძნება აღიქვამდა“. — წერდა რემბო „სიტყვის ალქიმიაში“. იმის რწმენასაც გამოთქვამდა, რომ, „უნივერსალური ენის დრო მოვიდოდა“, რომელიც თავს მოუყრიდა და მოიცავდა ყველაფერს: სურნელს, ფერს, ბგერას. ამიტომ ვერლენის „უსიტყვო რომანსებიც“, სადაც, როგორც ცნობილია, ვერლენს სურდა ლექსის მუსიკალობა უფრო ინფორმატიული ყოფილიყო, ვიდრე ვერბალური ნაწილი, ანდრეი ბელის „სიმფონიები პროზად“ და რემბოს „ხმოვნებიც“, სადაც რემბო ბგერასა და ფერს შორის ეძიებდა კავშირს, ერთსა და იმავე მოვლენად უნდა აღვიქვათ; კერძოდ, მცდელობად პოეტური ენის გაფართოების და სიტყვის სწრაფვას ისეთი აბსტრაგირებისაკენ, როგორიც ფერი და ბგერაა. „ფერი ლაპარაკობს, — წერდა ბოდლერი, — ხმით, რომელიც ჯადოქრობას ნააგავს, ... სურნელები შესაბამის ფიქრებსა და მოგონებებს წარმოშობს“. იქვე ბოდლერი იმასაც შენიშნავს, რომ რაოდენ რთული და ძნელად გამოსათქმელიც უნდა იყოს სათქმელი, მისი სიტყვად ქმნის პროცესი გარდაუვალია და თეოფილ გოტიეს მაქსიმასაც მოიშველიებს, რომ „გამოუთქმელი არ არსებობს“ („L'inexprimable n'existe pas“).

პოეზიის ხელოვნების სხვა დარგებთან დაახლოებაზე საუბრისას, შეუძლებელია, გვერდი ავუაროთ სიმბოლისტების ცნობილ გამონათქვამებს პოეზიისა და მუსიკის სიახლოვეზე (ვერლენის „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“, მალარმეს „პოეზია და მუსიკა ერთი და იგივეა“). ჩვეულებრივ, ამ მოვლენაზე მსჯელობისას სიმბოლისტური პოეზიის მუსიკალურობაზე მსჯელობენ. ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაში უფრო გამართლებულია, არა ლექსის ვერსიფიკაციულ სრულყოფილებაზე მსჯელობა (თუმც, სიმბოლისტური პოეზია მართლაც გარკვეული გარღვევა იყო ამ მიმართულებითაც), არამედ პოეზიის საზღვრების გაფართოების მცდელობაზე. ვერლენიც კი, რომლის ლექსი მართლაც ვირტუოზულად მუსიკალურია, წერს: „რითმა ერთი სუს ღირებულების სათამაშოა“. მკვლევარები წერენ,

რომ ბოდლერის ბევრი თანამედროვე (გოტიე, ჰერედი, ბანვილი), როგორც ვერსიფიკატორი, აღემატებოდა ბოდლერს (მარინონი 1913: 29), და რომ მისი ნაწარმოებები მეტრული დარღვევებით ხასიათდება. რა თქმა უნდა, რომ სწორედ ეს მისწრაფება მიღებულის დარღვევისა, წარმოქმნის მისი პოეზიის ინდივიდუალობას, მაგრამ ეს ინდივიდუალობა ლექსის გამოკვეთილ მუსიკალურობას არ ნიშნავს. აქვე შევნიშნავ, რომ ბოდლერიც, რემბოცა და მალარმეც საკმაოდ ხშირად მიმართავდნენ ვერლიბრს, რაც, ვფიქრობ, ასევე მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მუსიკისა და პოეზიის იდენტურობა სიმბოლისტებისათვის ლექსის მუსიკალობას კი არ ნიშნავს, არამედ ლექსის სწრაფვას ისეთივე აბსტრაგირებისადმი, როგორც მუსიკას აქვს.

როდესაც ვერლენი წერს „მუსიკალური ანარეკლი“ „ხმების კონტურები“ („უსიტყვო რომანსები“), ან „შავი სიჩუმე“ („სატურნალიები“) — ამგვარი პოეტური ხატი სხვადასხვა აღქმით სიბრტყეში არსებულ მოვლენებს აერთიანებს, მასში ენის პრაგმატული ფუნქცია შესუსტებულია და ხატი, ლოგიკურის ნაცვლად, ემოციური ინფორმაციის მატარებელია. მალარმე ესეში „მუსიკა და ლიტერატურა“ (1896) მიუთითებდა, რომ ვერლენმა დაუდო სათავე ტრადიციისაგან გადახვევას უკიდურესად ინდივიდუალური გამოხატვის ფორმით.

ამიტომ, სიმბოლისტებისათვის ხელოვნება უფრო მეტია, ვიდრე ხელოვნება: იგი რჩეულთა უნარია ტრანსცენდენტური სიბრძნის წვდომის და გამოხატვის. ამისათვის კი სიმბოლისტი პოეტი მზად არის, ყველფერის გასწიროს. როგორც ბოდლერი ამბობს, პოეტი ქვესკნელში ჩაეშვება და ზეცაშიც ავა, რათა შეუცნობადის სიღრმეში სიახლე იპოვოს:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe,
Au fond de l'Inconnue por trouver du nouveau!

სიმბოლისტ პოეტთა შორის ყველაზე რადიკალურად ნოვატორი არტურ რემბო პოეტს ხელდასხმულად მიიჩნევს. ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე, 17 წლისა, იგი თავისი სკოლის მასწავლებლისადმი მიწერილ წერილში პოეტის დანიშნულებად „ყველა გრძნობათა ისეთ გალიზიანებას მიიჩნევს, რაც პოეტს ვიზიონერად აქცევს“. პოეტი ამ პროცესში, ერთსადაიმავე დროს მონაწილეცაა და გარედან დამკვირვებელიც, რაც რემბოს ცნობილ ფრაზაში „მე ვარ სხვა“ („Je est un autre“) გამოიხატა. ეფიქრობ, ეს ფრაზა იმასაც ნიშნავს, რომ შემოქმედებითი ექსტაზის დროს, რომელიც, სიმბოლისტების აზრით, უპირატესად ირაციონალურია, ადამიანის მეორე, სხვა მე —

მისი არაცნობიერი — მძლავრობს და, ფაქტობრივად წარმართავს მთელ პროცესსაც და თავად პოეტსაც.

არტურ რემბოს „გასხივოსნებანი“ („Illuminations“, გამოქვეყნდა 1886 წელს ვერლენის მიერ), რომელიც წლინახევრით ადრე შეიქმნა, სანამ რემბო პოეზიას გამოეთხოვებოდა, ფაქტობრივად მის ხილვებს წარმოადგენს, რომლის ავტორმა, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მარადისობას მიაგნო. ეს არის ზღვა შერწყმული მზესთან“. რემბოს უჩვეულო ხატოვანება, მისი ფანტასმაგორიული, ენიგმატური სამყარო იმდენად რთული და მრავალნიშნადაა, რომ ძალიან ძნელად ექვემდებარება ლოგიკურ ინტერპრეტაციას. რემბო თავადაც აღნიშნავს „ამ ველური პარადის გასაღები მხოლოდ მე მაქვსო“ („J'ai seul la clé de cette parade sauvage“. „Parade“).

ამიტომ არის ასეთი მნიშვნელოვანი სიმბოლისტიკების პოეზიაში „სიზმრის“, „ხილვის“, „ზმანების“ („le rêve“) ცნება. სიმბოლისტიკისათვის ეს ადამიანის ის მდგომარეობაა, როდესაც მისი შემეცნება ცნობიერისა და არაცნობიერის ზღვარზეა და ამიტომ ყველაზე პროდუქტიულია შემოქმედებისათვის. სიმბოლისტიკების აზრით, პოეტი არის ნათელმხილველი, ვიზიონერი (voyant), რომელიც თავის ხილვებს ლექსად თარგმნის სიმბოლოების მეოხებით, თარგმნის მინიშნებებითა და ნიუანსებით („არაფერი ნიუანსის გარდაო“ („rien que la nuance!“), — ნერდა ვერლენი), რადგან სიმბოლისტიკისათვის ეს ერთადერთი საშუალებაა ამ რთულ გზაზე.

იდეალური, „წმინდა პოეზიის“ შექმნის სირთულეებს სიმბოლისტიკები ცხადად აცნობიერებდნენ. ისინი ადამიანის სულისა და ფსიქიკის იქამდე მიუწვდომელი სიღრმეების გამოხატვას ცდილობდნენ, რაც, ბუნებრივია, ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებას მოითხოვდა. ამ გზაზე კი წარმატებას, იმისი შეგრძნება სჭარბობს, რომ დასახული მიზნის მიღწევა შეუძლებელია, რომ ტრადიცია, ცივილიზაცია, ლოგიკა ის ხუნდებია, რომელთაც ადამიანი ვერასდროს მოიშორებს. ამიტომ გვხვდება ასე ხშირად სიმბოლისტთა პოეზიაში გაქცევის, მოგზაურობის, გზის და ამ გზაზე გამოვლილი შეჭირვების თემატიკა.

მალარმეს ბოლო ნაწარმოები — „მიზანი მოგზაურობა“ („Au seul souci de voyager“), გზის სირთულესა და რისკს უსვამს ხაზს, რომელიც ახალი ქვეყნების ძიებას სდევს თან. ასეთი ახალი ქვეყნის ძიება სიმბოლისტური პოეზიაც და განწირული გემის სიმბოლოც იმ ქარტეხილთა ხატია, რაც ამ გზაზე პოეტმა განიცადა. ლუზისა და საჭის გარეშე დარჩენილი ხომალდი მთავარი ხატია რემბოს ცნობილ ლექსში „მთვრალი ხომალდი“, რომელიც მის სულიერ მოგზაურობასა და იმ გზის სირთულეზე მოგვითხრობს, რომელიც

მას გადახდა. ამ სირთულეებზე მიგვანიშნებს მალარმეს პოეზიის განმეორებადი ხატი ყინულში გაჭედილი თეთრი გედის, რომელიც გაფრენას ამოდ ლამობს, ბოდლერის „ალბატროსი“. და ბოლოს მალარმეს 17 წლიანი დუმილი და რემბოს უეცარი გადანყვეტილება: 20 წლისას საერთოდ უარი ეთქვა ლექსის წერაზე.

ლექსში სხვა არაფერი უნდა იყოს „ნიუანსის გარდაო“ („rien que la nuance!“), — წერდა ვერლენი, მალარმეც ეთანხმებოდა, რომ „საგნის დასახელება იმას ნიშნავს, რომ ლექსში სიხარული ჩაკლა“. ამიტომ სიმბოლისტური ლექსის პოეტიკა იმთავადვე გულისხმობს, რომ ამ სახის ლექსი, ყველა სხვა ლექსთან შედარებით, ნაკლებად ექვემდებარება ლოგიკურ ანალიზს და ყოველგვარ მცდელობას მათი ინტერპრეტირებისა მხოლოდ მექანიკურ შეკვეცამდე მივყავართ, რომელიც ლექსში „სიხარულს კლავს“.

XX საუკუნის დასაწყისში უილიამ ბატლერ იეიტსი, თავის ესეში „სიმბოლიზმი პოეზიაში“ („The Symbolism of Poetry“) ცდილობს რა სიმბოლისტური პოეზიის არსისა და მშვენების ანალიზს, წერს: „როცა ბგერა, ფერი და ფორმა მუსიკალურ კავშირშია ერთმანეთთან, უმშვენეიერეს კავშირში, ისინი თითქოს ერთ ბგერად, ერთ ფერად, ერთ ფორმად იქცევიან“ („... when sound, and colour, and form are in a musical relation, a beautiful relation to one another, they become, as it were, one sound, one colour, one form“).

იეიტსი, თავადაც დიდი პოეტი, უკიდურესად ფაქიზად და პოეტურად მსჯელობს სიმბოლოსა და სიმბოლიტურ პოეზიაზე, მაგრამ იმასაც ხვდება, რომ პოეზიაზე წერა უმადური საქმიანობაა და იქვე დასძენს, რომ ლექსი ის „სრულყოფილებაა, რომელიც ანალიზს გაურბის“ (the perfections that escape analysis). ამ ფრაზამ კი ისევ ვერლენის „პირბადის მიღმა“ დაფარულ „მშვენიერ თვალებთან“ მიგვიყვანა, რითიც დავინყე ეს წერილი. წერილი, რომლის მიზანი მხოლოდ იმ სიხარულის გაზიარებაა მკითხველისათვის, რასაც სიმბოლისტური პოეზია აღძრავს ამ სტატიის ავტორში; იმ სრულყოფილებით აღძრული სიხარულის გაზიარება, რომელიც „ანალიზს გაურბის“.

დამოწმებები:

ლოსევი 1976: Лосев А.Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство*. М.: 1976.

მარიონი 1913: Marinoni, A. *The Poetry of Charles Baudelaire*. The Sewanee Review, (Volume 21). <http://archive.org/details/jstor-27532587>

მორეასი 1886: *Manifeste du Symbolisme* [Le Figaro, 18 septembre 1886] <http://www.ieeff.org/manifestesymbolisme.htm>

ობლომიევსკი 1973: Обломеивский Д. Д. *Французский Символизм*. 1973.

ერთი ლექსის ანალიზი
(შალვა კარმელის „მკვლელობა სონეტში“)

მკვლელობა სონეტში

იქნებ მკვლელობა ამ ხანებში მოხდეს ფარული,
არვის დაედოს ჩემს სიკვდილში მძიმე ბრალდება,
ეს გათოვება მეტად უხვი იანვარული, —
უკვე აშკარად დღეს ეტყობა, თებერვალდება!

თოვლის ქანდაკი ჩემს ეზოში დავდგი მიონად,
შეეძელი კერპად შენი ტანის ნაკვთში დაყვანა.
თითქოს გადვიქეც ჩვენებისთვის პიგმალიონად,
სული, ღვთაებას ცივ თეთრებში, კვლავ გეთაყვანა.

ჯერ ჩემთვის ღამეს ასე ძილი არ გადუსხია. .

შენ მაყვედრიდი, გალატეა, შენს პიგმალიონს:
„ჩამაცვი კაბა. . . ო, რა მცივა. . .

ო, რა სუსხია.

სანამ გიცადო ქმარს უგულოს როგორც ალიონს!”

ვნახე მიონა გათენებას, ხეთა ფარცხებით
სფინქსს ამსგავსებდა გადაყრილი ნაძეპრის ხვაევი.
და გადავწყვიტე, სანუგეშოდ ამ დამარცხებით,
ერთ-ერთ სონეტში დაუნდობლად მოვიკლა თავი.

ყველაზე ახალგაზრდა „ცისფერყანწელმა“ — შალვა კარმელმა, მხოლოდ ლექსში „სცადა“ ფარული თვითმკვლელობა, ვიდრე პოეტების სენი — ქლექი გაისტუმრებდა იმქვეყნად. ლექსი „მკვლელობა სონეტში“ დაწერილია 1921 წელს.

პოეტის ფსევდონიმი, შემოქმედება და კონკრეტული ლექსი, არ შეიძლება, რელიგიურ კონტექსტში არ განვიხილოთ. დავიწყით შალვა კარმელის ფსევდონიმიდან, რომელიც პალესტინაში მდებარე ბიბლიური მთაგრეხილიდან — კარმელიდან მოდის, სადაც, ჯვაროსნული ლაშქრობების დროს, იეზუიტმა ბერებმა „კარმელისტების“ ორდენი დააარსეს და, ფეხშიშველნი და ქრისტესავით უპოვარნი, მხოლოდ ღმერთს ემსახურებოდნენ. პაოლო იაშვილი მას „კარმელი მართალს“ უწოდებს სტატიაში, რომელიც გაზეთ „რუბიკონის“ 1923 წლის მესამე ნომერში გამოქვეყნდა: „1915 წელს

შემოდგომაზე ჩემთან მოვიდა ბავშვი, რომელმაც დამიტოვა რვეული ლექსების და თითქმის ვერაფერი ვერ მითხრა. ის იყო, როგორც ნიბლია“. პაოლო იაშვილმა კარგად იცოდა, რას ნიშნავდა ამ ჩუმი და მუდამ გაფითრებული ყმანვილის ხველა და „ხშირი სისხლი მის ბავშვურ პირზე“... შალვა კარმელი (გოგიაშვილი) „კარმელისტი“ იეზუიტი ბერივით თავმწიწრული იყო თავის ღმერთს, რომელსაც პოეზია ერქვა.

იქნებ მკვლევობა ამ ხანებში მოხდეს ფარული,
არვის დაედოს ჩემს სიკვდილში მიძიმე ბრალდება,

— წერს პოეტი ლექსში „მკვლევობა სონეტში“. სონეტი „ცისფერყანწელთა“ საყვარელი სალექსო ფორმა იყო, მას ხშირად მიმართავდა შალვა კარმელიც. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ლექსი სონეტი არ არის, ავტორმა მას ასე უწოდა. როგორც ვიცით, სონეტი მყარი სალექსო ფორმაა, რომელიც ორ ნაწილად იყოფა და 14 ტაეპს შეიცავს. თუმცა, ვიდრე ამ დაკანონებულ კომპოზიციურ ნიშნებს შეიძენდა, ინერებოდა 16, 17 და 20 ტაეპოვანი სონეტებიც. ეს ლექსი 16 ტაეპისგან შედგება. შალვა კარმელმა შესანიშნავად იცოდა სონეტის კანონიკა, აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია, ვიფიქროთ, რომ ეს „ლიტერატურული მანევრი“ იყო ირიბი მინიშნება: როგორც ეს ლექსი არ არის სონეტი, ასევე, არ შეიძლება, მოხდეს სუიციდის პრეცედენტი რეალობაში ავტორის მიერ. შალვა კარმელი მხოლოდ და მხოლოდ ლექსში ახდენს იმ ქვეცნობიერი სურვილის ტრანსფორმაციას, რასაც ირეალური რეალობისაგან თავისა დაღწევა და შობამდელ პირველსანყისთან დაბრუნება ჰქვია. „კეთილშობილი ახალგაზრდა ქართველი პატრიოტი“, როგორც მას პაოლო იაშვილი უწოდებდა, ყოველთვის სიცოცხლის სიყვარულითა და ოპტიმიზმით იყო აღსავსე. მის გასაოცარ ინტელექტს პიროვნული ღირსებები ავსებდა. კეთილშობილება კი მხოლოდ წარმომავლობიდან არ მოდის, შესაძლებელია, ის რომელიმე უბრალო მენალის ან თერძის შვილს აღმოაჩნდეს. თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, შალვა კარმელის (გოგიაშვილის) მთელი პოეზია, მისი ყოველი სტრიქონი, მისი ყოველი სტროფი აღვსილია ამ კეთილშობილი ნიჭის სუნთქვითა და სიდიადით.

შესაძლებელია, როდესაც პოეტი სონეტში თვითმკვლევობას ახსენებს, სულაც არ გულისხმობდეს კონკრეტულ ლექსს. ამ ვერსიაზე დაფიქრების საშუალებას შემდეგი სტრიქონები გვაძლევს:

და გადავწყვიტე. სანუგეშოდ ამ დამარცხებით,
ერთ-ერთ სონეტში დაუნდობლად მოვიკლა თავი...

იმავე ჰიპოთეზას ადასტურებს ლექსის დასაწყისი: „იქნებ მკვლელობა ამ ხანებში მოხდეს ფარული“. აქ არსადაა ნახსენები კონკრეტულად ეს ლექსი, აქ უფრო იგეგმება მომავალში ერთ-ერთ სონეტში ფარული თვითმკვლელობა. ეს ლექსი ალიბივითაა, გამართლებასავით, მიზეზივით. ამ ვერსიის სარწმუნოდ მიღება ლექსის სათაურის მართებულობასაც ამტკიცებს მის ფორმასთან მიმართებაში: რადგან ლექსის არქიტექტონიკა არ ემთხვევა კანონიკური სონეტისას, ეს ფაქტიც ამართლებს მოსაზრებას, რომ კონკრეტულ ლექსში სხვა ლექსზეა საუბარი. „მკვლელობა სონეტში“ ლირიკული გმირის დიალოგია სათაყვანებელ არსებასთან, ღვთაებასთან, თავის გალათეასთან. აქედან გამომდინარე, მიმართვის ობიექტი პოეტის მიერვეა შექმნილი და განსხეულებული, რადგან ამბობს: „თითქოს გადავიქეც ჩვენებისთვის პიგმალიონად“... ფრაზა ალუზიაა რომაელი პოეტის — ოვიდიუსის „მეტამორფოზებიდან“, სადაც კვიპროსის მეფე და მოქანდაკე სპილოს ძვლისგან გამოაქანდაკებს ულამაზეს ქალს, რომელსაც შეიყვარებს. სიყვარულის ქალღმერთი აფროდიტა კი მას სულს ჩაუდგამს. მეფე პიგმალიონი გალათეას ცოლად ირთავს. ლექსში იკითხება პირველადი და მეორადი წესრიგის კონოტაცია. პირველ შემთხვევაში, პიგმალიონისა და გალათეას სიუჟეტში, შესაძლებელია, ვიგულისხმოთ პოეტი და მისი ქმნილება — ლექსი, პოეზია, და პარადიგმული ჯაჭვი გალათეა-პიგმალიონისა მიმართული იყოს ქმნადობის პროცესებისა და რეზულტატისაკენ. მეორე შემთხვევაში, შესაძლებელია, მოვიაზროთ ცხოვრებისეული კონტექსტი, და გალათეა პირდაპირი მნიშვნელობით აღვიქვათ მის რეალურ სატრფოდ. პირველადი კონოტაციის გაგებისას, პოეტს ესახება, რომ მისი შემოქმედება მისით გულნაკლულია, გალათეას სცივა, ლექსის ლირიკულ გმირს უგულო ქმრად მოიხსენიებს და სთხოვს, რომ კაბით შემოსოს: „სანამ გიცადო ქმარს უგულოს, როგორც ალიონს!“ ძილგატეხილი და ნალალატევი ქალის ღალადისივითაა, რომელიც ალიონსა და უგულო თანამეცხედრეს ერთნაირი განცდით ელოდება. ასეთი განცდა თითქოს უკუფენაა პოეტის შინაგანი მდგომარეობისა, — შესაძლებელია, ის არაა ბოლომდე კმაყოფილი თავისი შემოქმედებითი ღვანლით და ეს შინაგანი სევდა-პროტესტი ირეკლება მის ლექსში, როგორც სარკეში და უკუმიმართულებას იძენს.

მკვლელობა ლექსში ფარული უნდა იყოს, რათა „მძიმე ბრალდება“ არვის დაედოს. ეს მკვლელობა დამარცხების თავისებური რევანშია, უმწეობის ალტერნატივა, განდგომის მწვერვალი. ლექსის ლირიკული გმირი, მარცხის სანაცვლოდ, თვითმკვლელობას ამჯობინებს და სამუდამოდ გაურბის უსუსურობის განცდას, —

როცა აღარაფრის შეცვლა შეუძლია და როცა გარდაუვალი უკვე აღსრულებულია. და, თუ ტიციან ტაბიძე ხმამაღლა აცხადებს: „ჩვენ თვითმკვლელობაც გვეპატიებაო“, ვალერიან გაფრინდაშვილი პირდაპირ „ავალებს“ პოეტს: „სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა, გარდა თვითმკვლელობის“, შალვა კარმელი ამ აზრს განსაკუთრებული სიფაქიზითა და განუმეორებელი ესთეტიზმით ახმოვანებს. ლირიკული გმირისათვის გარდაუვალია თვითმკვლელობა, — თვითმკვლელობა ლექსში მაინც, რადგან „იანვარული“ უხვი გათოვება აშკარად „თებერვალდება“. „გათოვების“ კარმელისეული კონცეპტი, რომელიც, ალბათ, სიხარულს და სიცოცხლეს უნდა ნიშნავდეს, „თებერვალდება“, ანუ, ნყლად იქცევა, დნება... იღვევა სიცოცხლის არსი და აზრი ეკარგება ყოფას. „ღვთაება ცივ თეთრებში“, რომელსაც გზნებით ეთაყვანება პოეტის სული, კვლავ მიუწვდომელია და სამდურავით ავსებს ლირიკულ გმირს:

ჩამაცვი კაბა. . . ო, რა მცია. . .
ო, რა სუსხია...

თუ შესაძლებელია, ლექსი ფერით აღვწეროთ, „მკვლელობა სონეტში“ თეთრი იქნება. ამის საბაბს გვაძლევს ანტურაჟი, რომელიც პოეტს მოაქვს ლექსში: გათოვება, იანვარი, თებერვალი, თოვლის ქანდაკი, ღვთაება ცივ თეთრებში, ნამქერის ხვაი და ბოლოს, თვითმკვლელობა. ლექსი თეთრია და ცივი — ყინულივით. თოვლის კონცეპტი შალვა კარმელთან განსხვავებულია გალაკტიონისეული თოვლისაგან, რომელიც „იისფერია“ და უკავშირდება „მწუხარე გრძნობას ცივი სისოვლის“. ლექსში ტრანსცენდენტური სამყარო განსხეულდება და უხილავის ხილულად გადაქცევის მონმენი ვხდებით. შალვა კარმელი ორჯერ ახსენებს „მიონას“, რომლის შესატყვისიც ქართულ ლექსიკონში „ქაჯია“. „თოვლის ქანდაკის“ მიონად დადგმა და სათაყვანებელი სუბიექტის ტანის „ნაკვთში დაყვანა“ და გაკერპება ბნელი ძალებისა და ხთონური ქმნილებების ასოციაციას იწვევს და ქმნადობის პროცესების პირველსაწყისთან მივყავართ. პოეტი ხომ ჰადესში (ჯოჯოხეთში) ჩასული ორფეოსია და იქიდან მარგალიტები — ლექსები — ამოაქვს. ის ტკბილხმიანი, შემოილილი გმირია და შემოქმედთა მითოსური წინამორბედი.

ვნახე მიონა გათენებას, ხეთა ფარცხებით
სფინქსს ამსგავსებდა გადაყრილი ნამქერის ხვაი.

გამთენიისას პოეტს ეცხადება მიონა, რომელიც სფინქსის სახეცვლილებით მოაქვს ჩვენამდე. „გადაყრილი ნამქერის ხვაი“

გასული, ჩავლილი, წარსულს ჩაბარებული სიცოცხლის სიმბოლო-ნიშანია, სფინქსის კონოტატივით აღნიშნული სიგნიფიკატი — მიონა კი, ვფიქრობთ, საიდუმლოებით მოცულზე, დამალულზე, სხვების-თვის გაუგებარზე უნდა მიანიშნებდეს, და არა, პირდაპირი გაგე-ბით, ეგვიპტური ქვის ფიგურა ანდა ბერძნული მითოლოგიური ფრთიანი არსება წარმოვიდგინოთ. შალვა კარმელის პოეტური სემიოზისი უსაზღვრო ინტერპრეტირების საშუალებას გვაძლევს და გარესამყაროსა და ნიშანთა შორის მეტად საინტერესო, განსხ-ვავებულ დამოკიდებულებას გვთავაზობს. სფინქსის აღსანიშნის შემოტანით, შესაძლებელია, პოეტი თავისი ქმნილებების დაცვაზე მიუთითებს, რადგან ამ ქვის ქანდაკებას გიზის დიდი პირამიდის დამცავი ფუნქციაც ეკისრებოდა, შემდგომში კი, მას ტაძრების მახ-ლობლადაც დგამდნენ.

ორ თანაბარმარცვლიან კონვენციურ სტროფს მოსდევს ცალკე გამოყოფილი სტრიქონი: „ჯერ ჩემთვის ღამეს ასე ძილი არ გადუხ-ხია“, რომელიც შინაარსობრივად ორგვარ დეფინიციას გვთავაზობს. ზმნა „გადასხმა“, შესაძლებელია, იყოს რაიმეს ზევიდან გადასხმა. მაგალითად: თავზე წყალი გადაასხა. იგივე „გადასხმა“, შესაძლე-ბელია, მიგვანიშნებდეს განსხვავებულ კონოტატზე. მაგალითად — „სისხლის გადასხმა“. პირველ შემთხვევაში, ღამე ძილს წყალი-ვით ასხამს, რომელიც სპონტანურობის, გამოფხიზლების განც-დას ბადებს, მეორე შემთხვევაში კი, ღამე ძილს უსხამს, როგორც სისხლს, რომელიც თანაზიარობასა და ჰარმონიაზე მიგვანიშნებს. შესაძლებელია, „სისხლის გადასხმა“ მაცოცხლებელ, გადაუდებელ აქტადაც ჩავთვალოთ, ლირიკული გმირის განწირული და თვით-მკვლევლობამდე მისული უსასოობის ფონზე. ეს სტრიქონი, თითქოს, ერთი ხაზით გაჩენილი სიმშვიდეა ლექსში, თითქოს, ერთი ყლუპი სულისმოთქმას, თითქოს, ერთი გრამით მეტი სისხლია ამ სისხლის-აგან დაცლილი ფერმკრთალი პოეტის უსაშველოდ სევდიან ლექ-სში... სწორედ ამიტომაც გამოყოფილი სტრიქონი ცალკე, — ლექსის გრაფიკა ასახავს ლექსის ემოციას, იგი მისი თანხვედრია. ცალკე გამოყოფილი სტრიქონი ერთგვარი აზრობრივი მახვილია ლექსში „მკვლევობა სონეტში“.

ლექსის ფაბულა და სიუჟეტი თანხვედრია. ბოლო ფრაზები-დან გამომდინარე, სათაური უნდა ყოფილიყო „თვითმკვლევობა სონეტში“. ზუსტად ეს არათანხვედრობა სათაურისა და ფინალი-სა, გვაფიქრებინებს, რომ პოეტი გარედან, სხვა განზომილებიდან უყურებს ლექსის ლირიკულ გმირს და სწორედ ამიტომაც ეს „მკვლე-ლობა“ და არა „თვითმკვლევობა“. თითქოს შალვა კარმელი ლექსის პერსონაჟს კლავს. და თუ ტერენტი გრანელი სიკვდილის ავისმო-

მასწავებელ სუნთქვას გრძნობს: „ვგრძნობ სასიკვდილო დუმილს“, შალვა კარმელი დაუნდობლად იკლავს თავს ამ ლექსში, ის მიექანება მილმიერი სამყაროსაკენ. სიკვდილ-სიცოცხლის დილემის გააზრება სხვადასხვაგვარია ამ პოეტებთან.

შალვა კარმელის პოეტური ესთეტიკა თვითმყოფადი და გამორჩეულია; რამდენადაც მეტაფიზიკური, ტრანსცენდენტური და რთულია მისი ლექსების შინაარსობრივი მხარე, იმდენად ზუსტი, ანყობილი და პედანტურად გამართულია მისი ლექსის სტრუქტურა. „შალვა კარმელი ჩუქურთმების ოსტატი იყო პოეზიაში. ყველა მისი ლექსი ამოჭრილი იყო მარმარილოზე თუ სპილენძზე. მას, როგორც მთვარეულს, იტაცებდა რითმა, და ლექსის გამართულობაზე, რითმაზე ფიქრობდა ისე, როგორც თავის ტუბერკულოზზე. მისი ლექსი ხშირად გაუგებარი იყო, მაგრამ არასოდეს არ იყო გაუგებარი მისი რითმა“, — წერდა პაოლო იაშვილი. ვალერიან გაფრინდაშვილი ამბობდა, რომ ის აუცილებლად გახდებოდა ქართული პოეზიის ტეოდორ დე ბანვილი, რომელსაც მეტად უყვარდა რითმა. „შალვა კარმელი, უპირველეს ყოვლისა, რითმის კავალერი იყო“, — წერს ვალერიან გაფრინდაშვილი. ასეთი შეფასებების დასადასტურებლად ამ კონკრეტული ლექსიდანაც უამრავი მაგალითის მოყვანა შეგვიძლია. ლექსის პირველ და მეორე თოთხმეტმარცვლოვან ჯვარედინრითმიან სტროფებში შემდეგი რითმებია: ფარული—იანვარული, ბრალდება—თებერვალდება; მიონად—პიგმალიონად, დაყვანა—გეთაყვანა. ასონანსი აქ არ შეინიშნება. პროსოდია მწყობრია და თანაბარი. მესამე სტროფი გრაფიკულად განსხვავებული სახითაა ჩანერილი, კერძოდ, პირველი სტრიქონი გამოყოფილია ცალკე, შემდეგი სამი სტრიქონი კი ცალკეა. ეს მესამე — გრაფიკული თვალსაზრისით განსხვავებული სტროფი, მარცვალთა რაოდენობით, რითმებითა და პროსოდიით მაინც ერთ მთლიანად იკითხება. რითმები ისევ ჯვარედინია, მარცვალთა რაოდენობა — 14: გადუსხია—სუსხია, პიგმალიონს-ალიონს. მეოთხე — ფინალური სტროფი ზუსტად იმეორებს პირველი ორი სტროფის გრაფიკასა და არქიტექტონიკას. მასში შემდეგ რითმებს ვკითხულობთ: ფარცხებით—დამარცხებით, ხვაჯი—თავი. როგორც ვხედავთ, ლექსი მთლიანად განყობილია დაქტილური რითმებით, მხოლოდ ერთადერთი ორმარცვლიანი რითმაა (ხვაჯი—თავი), რომლის შედარებით სიმარტივეს ემოციური ფონი ამდიდრებს და შეუმჩნეველს ხდის. კულიმინაციის იდეური აფეთქება ფინალში რითმულ ბანალობას არეგულირებს და მთლიანობაში ეხმარება კიდევ მკითხელს, ლექსის ფორმალისტური მხარის ოსტატობიდან შინაარსობრივ და ემო-

ციურ ფეიერვერკზე გადაიტანოს აქცენტი. ლექსი კომპოზიციურად შეკრულია და მთლიანი.

შალვა კარმელს აქვს ლექსები, მაგალითად: „სონეტი ნინოს“, „სონეტი გიორგი სააკაძეს“, რომლებიც, როგორც „მკვლელობა სონეტში“, არ არის სონეტის ფორმის, თუმცა, პოეტი ასე უწოდებს მათ. ნუგზარ გოგიაშვილი, რომელსაც ეკუთვნის სადოქტორო ნაშრომი „შალვა კარმელის ცხოვრება და შემოქმედება“, ლორდ ჰენრის პარადოქსს ადარებს ამ ფაქტს. შალვა კარმელს „ლამაზ ქალივით შეუყვარდა სონეტის ფორმა“, და, ვფიქრობთ, არა მარტო ფორმა, არამედ — სახელიც.

ცისა ფერის მხატვრული დიაპაზონი
„ცისფერყანწლებთან“

(ვალერიან გაფრინდაშვილი)

ფერი თვალსაწიერის შეუცნობელი ემოციაა, — მძაფრად მომ-
ნუსხავი და იმპულსური, სრულიად მოუხებლთებელი და დაუმორ-
ჩილებელი; ფერი ერთგვარი ბენჯის ხიდია ნუთისოფლის ვნებათჭი-
დილში რომ არ წაიშალო და შინაგანი მეტყველება რომ შეინარჩუნო.
ფერთა ამოთქმით ხომ სული იხსნება და არა მარტოდენ თვალი.
თვალი ოდენ მყისიერად ამოაფრქვევს საწუთროს ფერებს. „სულის
თვალით“ კი დაუსრულებლად მეტყველი ხდება „ფერთა გრძნე-
ულება“ თუ „ფერთა იდუმალება“... ესაა სწორედ ფერთამეტყვე-
ლება, — ფერის სიმბოლოდ ქმნადობის მისტიკა.

კაცობრიობის სულიერი ისტორიაც ხომ ფერთა თვალმიდევ-
ნებით იწყება; იქნება ეს სამყაროს შეცნობის ერთობ პრიმიტიული
(მაგრამ ჭეშმარიტი) ფერადოვანი სქემები, თუ უკვე რელიგიური
სახისმეტყველებით შეცნობლი ფერთა კანონიკა. მაგრამ ფერი
ყველაზე იდუმალი და ამოუცნობი მაინც პოეტურ ლაბირინთშია,
რომელიც თავად შემოქმედის სულის მოძრაობისა თუ სიტყვის
შინაგანი ბუნების ერთობ უჩვეულო ილუსტრაციაა... თუმცაღა
ფერთამეტყველებამ თავის უნივერსალურ თავისუფლებას (ისტო-
რიული წინაპირობის მიუხედავად...) კონკრეტული ლიტერატურულ
მიმდინარეობათა ფარგლებში მიაღწია. ამ პროცესის საწყისი ეტაპი
კი რომანტიზმია, რადგან სწორედ „რომანტიზმითვე იწყება ტრა-
დიციული საკრალური სიმბოლოების ლიტერატურულ სიმბოლოე-
ბად ტრანსფორმაცია — პოეტური გამძაფრების ხარისხს მხატ-
ვრული გამომსახველობის სხვა რეგისტრში გადაჰყავს ბიბლიური
არქეტიპები“ (ელაშვილი 2012: 229). მაგრამ, მიუხედავად ამისა,
ფერის მხატვრული ფუნქცია გამომსახველობის მთელი სიმძაფრი-
თა თუ ეზოთერიკული წვდომის მისტიკური ელფერით მაინც სიმ-
ბოლიზმშია გაცხადებული. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ქართველ
სიმბოლისტთა დაჯგუფება წარმოადგენს — შეფერილივე სახელ-
დებით — „ცისფერყანწლები“.

„ცისფერი ორდენი“ 1915-1916 წლების მიჯნაზე ქუთაისში შე-
იქმნა. ჯგუფის სახელწოდება მათ პირველ ორგანოს ალმანახ „ცის-
ფერ ყანწებს“ უკავშირდებოდა (I ნომერი გამოიცა ქუთაისში, 1916
წლის 28 თებერვალს, II — იქვე, ამავე წლის დეკემბერში, რედაქტო-

რი — პაოლო იაშვილი)... „ცისფერი ორდენი“ ის-ის იყო მკვიდრდებოდა, როცა ტიცინან ტაბიძემ ნერილში — „ცისფერი ყანებით“ („ცისფერი ყანები“, № 1, 2) უარყო იდეალიზმის გაფეტიშება. „ცისფერი ფერია რომანტიზმის ... ფილოსოფიურმა იდეალიზმმა იმაში ნახა გამოსავალი. საქართველოში „ცისფერ ყვავილს“ ღერო ნითელი ქონდა. ქართველებისათვის ცა და მიწა არასოდეს არ გაყრილან“ (ავალიანი 2004: 309-314). მაგრამ მაინც „ლიტერატურული ცის გახსნა“ ანუ ლურჯი ფერის ლაჟვარდოვნების ქრესტომათიული ფენომენი ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ცისა ფერის“ რომანტიკულ თვალსაწიერშია გაცხადებული. „ლურჯი ფერის მხატვრული დიაპაზონიდან გამომდინარე, ნოვალისის თარგმანისას ერთგვარი უზუსტობაა, როცა ლურჯი ცისფერადიქნა გააზრებული (ნ. გოგოლაშვილი, ნ. გელაშვილი...), ხოლო კ. ბრეგაძესთან (ბრეგაძე 2009: 13) კი უკვე ლურჯია. ამავე ინერციით, სწორედ ჩვენს ცნობიერებაში რომანტიკულ ფერად ცისფერი იქნა მიჩნეული და არა კლასიკური ზეცის ფერი — ლაჟვარდოვანი ლურჯი (ელაშვილი 2012: 240).

„გოეთემ იშვიათი ლაკონურობით მონათლა ლურჯი ფერი: „მომხიბლავი არა — არსი“. უფრო ზედმიწევნითი დახასიათება ამ რომანტიკული ფერისა ეკუთვნის აბსტრაქტული ფერწერის ერთ-ერთ ფუძემდებელს ვასილ კანდინსკის: „რაც უფრო უძიროა ლურჯი ფერი, მით უფრო უხმობს ის ადამიანს უსასრულობისაკენ, აღვიძებს მასში სინმიწვინადმი, დაბოლოს ზეგრძობიერებისადმი სწრაფვას“.

ლურჯი — ტიპიური ზეციური ფერია. რაც უფრო იმსჭვალე-ბა ადამიანი ამ ფერით, მით უფრო მეტი სიმშვიდე ეუფლება მას... ლურჯი ფერის ძირითადი სიმბოლიკა: უსასრულობა, მარადიულობა, ჭეშმარიტება, ერთგულება, რწმენა, უმანკობა, სულიერი და ინტელექტუალური ცხოვრება“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2012: 82). საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი საგულდაგულოდ განმარტავს ამ ფერის არსს ლექსში „ცისა ფერს“:

„ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს,
პირველად ქმნილსა ფერს
და არ ამ ქვეყნიერს,
სიყმიდგან ვეტრფოდი“.

ხოლო მეტყველის ლიტერატურულ სიმბოლოთა ლექსიკონში საგანგებოდ ხაზგასმულია ლურჯი ფერის ლიტერატურული ბიოგრაფია, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ნოვალისის პოეზიის რაკურსით: „Blau — ლურჯი (კლასიკური) მელანქოლიის, სიკვდილის,

იდუმალების, ექსტაზის, ღვთაებრიობის, ტრანსცენდენტურობის, პოეზიის, საკუთრივ სულის (Seele — სამშვიინველი) სიმბოლო: ა) ლურჯი ფერის სიახლოვე შავ ფერთან (იგულისხმება მუქი ლურჯი) სიკვდილის ასოციაციას ბადებს; ბ) ხოლო ლურჯი ფერის უსასრულობა ზეცისა და ზღვის ფერთამეტყველებით იხსნება. ლურჯი ყვავილი — უსასრულობაა, იდუმალება“. ამ თვალსაზრისით, ნოვალისის „ლურჯი ყვავილი“ მკვიდრდება, როგორც „რომანტიკული პოეზიის“ სიმბოლო“ (მეტცლერი 2008: 47-48).

ბარათაშვილისეული „სახისმეტყველებითი ინერციითა“ თუ ერთგვარი „ორთოგრაფიული დაუდევრობით“ — „ცისა ფერი“, რატომღაც „ცისფრად“ იქნა მიჩნეული. არადა, კლასიკური ცისფერი ტონალობა სრულიად დაცლილია ლურჯი ფერის შეუცნობელი, მარადიდუმალი, მომნუსხველი უსასრულობისგან და მარტოოდენ უტყვი სიცივე მოედინება მისგან. ჩვენში (იგულისხმება ქართული წარმოსახვითი აზროვნება) — ცისფერმა სრულიად გადაფარა ლურჯი ფერის სიმბოლური თვალსაწიერი, რაც ფაქტიურად, კიდევ უფრო კანონიკური გახადეს „ცისფერყანწელებმა“...

და კიდევ ერთი, — ნოვალისის *რომანტიკული ყვავილი* დიმიტრი უზნაძესაც ორიგინალის შესატყვისი ფერიით გამომსახველობით აქვს სახელდებალი — *ლურჯი ყვავილი*. ნაშრომში — „ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება“ *ლურჯი ყვავილი* ბარათაშვილისეული *ცისა ფერის* მხატვრული დიაპაზონით აქვს შეცნობილი და არგუმენტირებულია ამ ფერის „ფსიქოლოგიური კოდით“ (ეს ნაშრომი წინათქმის სახით დართული ჰქონდა ბარათაშვილის 1922 წლის გამოცემას) (უზნაძე 1984: 357-360). თუმცაღა, მიუხედავად ამისა, *ლურჯი ფერი* რატომღაც ისევ დაჩრდილა *ცისფერმა* და სრულიად მიითვისა ქართული რომანტიკული თვალსაწიერი (ელაშვილი 2012: 242).

ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში ცისფერის ლურჯი ფერის გამომსახველობით დამკვიდრებამ განაპირობა ამგვარი კვლევაც, — „ცისფერყანწელთა“ თვალსაწიერში ინტეგრირებული ცისა ფერის გამომსახველობის შესწავლა; რის საილუსტრაციოდაც ამჯერად ვალერიან გაფრინდაშვილის წარმოსახვითი სამყაროა საინტერესო. „თავად „ცისფერყანწელთათვის“, ისევე როგორც ლიტერატურის ისტორიაში არსებული ყოველი დაჯგუფების წევრებისათვის, ერთობა შიგნით მოქცევა არ უდრიდა ინდივიდუალობის დაკარგვას, რადგან ეს ერთობა აღქმული იყო, როგორც სულიერი და შემოქმედებითი მთლიანობა (ნიფურია 2002: 63). შეიძლება ითქვას, რომ ამ ორდენის ცამეტკაციანი დაჯგუფება მეტ-ნაკლებად მსგავსი პოეტური პათოსითაა წარმოდგენილი (ზოგიერთი წევრი

განსაკუთრებული სიმძაფრით წარმოაჩენდა „ცისფერყანნელთა“ ეზოთერიკულ სულისკვებებს), რისი ყველაზე სრულყოფილი მინიშნება, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ლურჯი ფერის მისტიკური უსასრულობითაა განდობილი...

სწორედ ამიტომაც ამ ფერით ერთობ ვირტუოზულ სიმბოლურ თავსატეხსა თუ საკუთარი ლიტერატურული გემოვნების დემონსტრირებას ახდენს ვალერიან გაფრინდაშვილი, რომელიც თანაზიარ შემოქმედად მიაჩნდა ქართული სიმბოლისტური სკოლის სულისჩამდგმელს გრიგოლ რობაქიძეს. ეს იკვეთება კიდევ რობაქიძის ეპისტოლარულ მემკვიდრეობაში (ეს წერილი დაწერილია 1919 წლის 19 ივნისს — ადრესატი ვალერიან გაფრინდაშვილი) (რობაქიძე 2012: 390).

ეგებ ესეც იყო იმის მიზეზი, რომ „ვალერიან გაფრინდაშვილს მისი თაობის პოეტებმა „შეუცდომელი“ უწოდეს...“ ამავე წერილში გურამ ასათიანი ასევე აღნიშნავდა, რომ „მისი ლირიკა სავესეა პოეტური სახეებით, რომლებსაც გარდა უშუალო საგნობრივი მნიშვნელობისა აქვთ მეორე სიმბოლური განზომილება“ (ასათიანი 1983: 168-174). არადა, არათუ მეორე განზომილებად უნდა მივიჩინოთ ვალერიან გაფრინდაშვილთან სახისმეტყველებითი ცნობიერება, არამედ სწორედ თავად სიმბოლოს წარმოსახვით-ასოციაციური ველი ანიჭებს მის პოეზიას დამუხტულ მგრძობელობასა თუ აზრთა დინამიკას, რაც ფერის სიმბოლური არსიდან გამომდინარე, გაცილებით თვალშისაცემია...

ვალერიან გაფრინდაშვილი იმ პოეტთაგანია („ცისფერყანნელობის“ მიუხედავად), რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ლურჯი ფერის შინაგან მეტყველებას ანიჭებს უჩვეულო გამომსახველობას, ვიდრე ცისფერს — ლურჯი ფერის ყოვლისმომცველი კეთილშობილური ზნის გამო; რადგან სიმბოლისტი პოეტისათვის ეს „წარმოსახვათა არაარსში“ ჩასაკარგად უპირველესი, სწორედ ლაჟვარდოვანი უკიდევანობა („ყრუ სონეტი“: 37). აქ მისტიკური დრამა უნდა დაიწყოს „თვალთა ლურჯი ისრებით“ და სიკვდილ-სიცოცხლის ბენვის ხიდზე უნდა გაიაროს თავად პოეტმაც, რის გამოც უხმო უნდა გახადოს თავისი განსაცდელი... არადა, განსაცდელი ხომ შემოქმედი სულის მარადიული თანმდევი — „სულის დამნისლავია“ და „ლურჯ საღამოდან“ ამოზრდილი „ნაქანდაკები სახრჩობელა“, რომელიც თანდათანობით ჩამოაცმევს მარყუჟს და მოაშთობს შემოქმედ სულს. ეგებ ამ ემოციით იხმობს ვალერიან გაფრინდაშვილი მსოფლიო სევდისა თუ მიუსაფრობის რომანტიკულ ნილ-

* გ. ბენაშვილი, საკანდიდატო დისერტაცია „ვალერიან გაფრინდაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება“, 1973 წ.

ბებს („სალამოს მასკები“: 44) — ჰამლეტსა თუ ოფელიას. ოფელია ხომ მისთვის სათუთი ტკივილია — „ნისლიანი ლურჯი ვარსკვლავია“ („გედი პოეზიაში“: 695) და „ამოუცნობი სასწაული“, როგორც სალამოს ნაზი დაბინდება. ამიტომაც ვალერიან გაფრინდაშვილი ოფელიას ერთი ფერით არ გამოსახავს მარტოოდენ — „ჰაეროვანი სითეთრით“, რადგან ოფელიას შეგრძნება გაცილებით ღრმაა თავად პოეტისათვის („როიალთან“: 82) და მისი ფერთი ილუსტრაციაც ერთგვარ ემოციურ სახეცვლილებას განცდის — „ვარსკვლავებით დაფარული ცის ლურჯი კალთით“ (მცირედ ინტერპრეტირებული — ქ.ე.); ალბათ ამიტომაც, ვალერიან გაფრინდაშვილი ერთგვარად ამძაფრებს თუ ახშობს ოფელიას ალქმის დიაპაზონს. ის იმდენად ზედმინევენით შეიგრძნობს ლურჯი ფერის მისტიკურ უსასრულობას, რომ საკუთარ ორეულთან დუელის საბედისწერო ემოციაც ამ ფერში აქვს გარდატეხილი („დუელი ორეულთან“: 66) და ეს შეგრძნებაც ისე უშეღავათოდ მძაფრდება, როგორც „ლურჯი გედის ტრფიალი“...

ლურჯი ფერის სილაჟვარდეს კი მაინც ყველაზე მეტყველს თვალები ხდიან. მხოლოდ უძირო „ლურჯი თვალი“ კითხულობს ნუთისოფლის „სავსე ზღაპარს“ („ტიციან ტაბიძე“: 53) და მით უფრო სიღრმისეული წვდომით, თუ ეს თავად სიმბოლისტი პოეტის „ლურჯ თვალთა“ მეტყველებაა.

ისიც სავსებით ბუნებრივია, რომ ლურჯზე უფრო ლურჯი და სავსებით იდუმალი უნდა იყოს „ცისფერყანწელთა“ კაფე „ლანდური — ცის უფსკრულიდან ალენილი“ („დაისი მესამე“: 61)... ლურჯ თუ ცისფერ თვალთა შეუცნობელი მღელვარება საცნაური რომ გახადოს, ანდა თუნდაც — ზამთრის შორი და პირქუში დღეები რიტუალურად რომ გაასვენოს („ზამთრის დღეების გასვენება“: 83), რათა განცდა არ გახდეს საბედისწეროდ გაუსაძლისი და არ წაილეკოს მიმოზნეულ ლურჯ ზამბახთა ტკივილით.

სიმბოლისტი პოეტისათვის არათუ ყვავილის უჩველო სინატიფე გარდატყვდება წარმოსახვათა შეუცნობელ ლაბირინთში, არამედ თუნდაც „წინ დასვენებული საფერფლე“ („საფერფლე“: 93) წინარე ფიქრთა „მისტიკური არარსიდანაა“ ამოზრდილი და „უმშვენიერესი ცისფერი ვასაკის“ სიმბოლური ილუსტრაციაა, — გრიგოლ რობაქიძის ლანდური გაელვებით. ფერთამეტყველებისავე თვალსაწიერიდან შექმნა მან სიმბოლისტური ესთეტიკის ერთგვარი მეტრის მალარმეს ფრიად უჩვეულო პორტრეტიც, — „მალარმე ცისფერი ნაბდით“ წარმოდგენილი; ერთია პოეტური („მალარმე ნაბდით“: 309), მეორე კი ესსეისტური („სტეფან მალარმე“: 472-479).

სიმბოლისტი პოეტი წარმოსახვითი შეუზღუდველობით ქმნის რეპრესიების კატაკლიზმებისგან თავისგადასარჩენად „ძი-

ების“ სრულიად განსხვავებულ ფენომენს — ესაა ლურჯი ფერის საკრალურობის ერთგვარი პროფანაცია. ამიტომაც „ცის ლურჯი კარი“ რევოლუციის სისხლიანი ფურცლებით გაირღვა და ამაღლების ილუზიამ ცოცხლადყოფნის პოეტური ხარკიც მოითხოვა მისგან, რომლის წინარე ისტორია „პოეტების ლომბარდით“ (1925 წ., 149) იწყება. ისიც სავესებით ბუნებრივია, რომ პოეტთა ახლადმოვლენილი ბიოგრაფიები ცისფერი ფერის გამჭვირვალეობით ერთგვარად უნდა დაიბინდოს. ეგებ ამიტომაც — „ცისფერ სასწორზე ქალწულები ლექსებს სწონიან“... თუმცაღა, იმავე ვალერიან გაფრინაშვილისთვის „წმინდა ლურჯი“ (თუ რომანტიკოსებს დავესესხებით — ქ.ე.) ანუ ცისა ფერი იგივე ლაჟვარდისფერია, — პოეტური გზნების მისტიკური უსასრულობა...

მაგრამ მაინც, ქართული ეთნოკულტურასა თუ ეთნოფსიქოლოგიაში ლურჯი ფერის მხატვრული დიაპაზონი ერთგვარად მიტაცებული აქვს ცისფერს, რომელიც ლურჯი ფერისგან განსხვავებით დაცლილია ყოველგვარი მისტიკურობისა, იდუმალებისგან, უსასრულობისგან, და, რაც მთავარია, — „მომზიბლავი არაარსის“ განცდისგან. ეს ფერთამეტყველების ერთგვარი ცდომილება „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში მკვეთრად იკვეთება, — სიმბოლური თვალსაწიერის გამძაფრების გამო.

დამოწმებანი:

აბზიანიძე, ელაშვილი 2012: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია* (ხელახალი გამოცემა). ტ. II. თბ.: „ბაკმი“, 2012

ავალიანი 2004: ავალიანი ლ. „ცისფერყანწელები“. // *ლიტერატურული ძიებანი*, XXV, თბ.: 2004.

ასათიანი 1983: ასათიანი გ. *თანმდევი სულები*. თბ.: „მერანი“, 1983.

ბრეგაძე 2009: ბრეგაძე კ. *ლიტერატურული და ენის ფილოსოფიური ნარკვევები*. თბ.: „მერიდიანი“, 2009.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. ლექსები, პოემა, თარგმანები, ესსეები // *წერილები მწერლის არქივიდან*. თბ.: „მერანი“, 1990.

ელაშვილი 2012: ელაშვილი ქ. *სიმბოლო ქართულ და ევროპულ რომანტიზმში*. // *ქართული რომანტიზმი. ნაციონალური და ინტერნაციონალური საზღვრები*. თბ.: „საარი“, 2012.

მეტცლერი 2008: Metzler. *Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2008.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გ. *ნაწერები*. წიგნი IV. პუბლიცისტიკა, ეპისტოლარული მემკვიდრეობა. თბ.: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2012.

უზნაძე 1984: უზნაძე დ. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების განვითარება. — *ფილოსოფიური შრომები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

ნიფურია 2002: ნიფურია ბ. *გალაკტიონი და „ცისფერყანწელები“*. // *გალაკტიონოლოგია*. თბ.: 2002.

ქეთევან ენუქიძე

პაოლო იაშვილის თარგმანები

პაოლო იაშვილი, როგორც ცნობილია, საკმაოდ ნაყოფიერ მთარგმნელობით მოღვაწეობას ეწეოდა. მას უთარგმნია ალ. პუშკინის 57 ლექსი, ასევე, „პატარა ტრაგედიები“ („ძუნწი რაინდი“, „ქვის სტუმარი“, „ლხინი ჟამიანობის დროს“, „მოცარტი და სალიერი“) და „ნასროლი“ „ივან პეტროვიჩ ბელკინის მოთხრობებიდან“; მაიაკოვსკის 7 ლექსი; ბალმონტის 16 ლექსი; სევერიანინის და სოსიურას თითო ლექსი; ვაგიფის ორი ლექსი; ბოდლერის „მთვრალი ხომალდი“, რემბოს და ვერჰარნის 2-2 ლექსი და უაილდის „სალომე“. ეს ნაშრომები მასშტაბებით თითქმის უახლოვდება პაოლო იაშვილის ორიგინალურ შემოქმედებას და, შესაბამისად, ნამდვილად იმსახურებს სათანადო ყურადღებას. პუშკინის შემოქმედება, როგორც ჩანს, პაოლო იაშვილისთვის ერთობ საინტერესო და მიმზიდველი აღმოჩნდა. საყურადღებოა, რომ თარგმანისა და ორიგინალის სტრუქტურათა შედარებისას მნიშვნელოვანი სურათი გამოიკვეთა.

ლექსში „ანჩარი“ ჯვარედინი რითმაა. პირველი და მესამე ტაქეები 8-მარცვლიანია, ხოლო მეორე და მეოთხე — 9-მარცვლიანი. მეტრული სქემაა:

ამფიბრაქი + დაქტილი + ამფიბრაქის კატალექტიკა
ამფიბრაქი + დაქტილი + ამფიბრაქი.

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

(АНЧАР)

იქ, სადაც არი უდაბნო ველი,
მარად მზურვალე მინა ქვიშური,
ანჩარი, როგორც მრისხანე მცველი,
სდგას მსოფლიოში გამოთიშული.

(ანჩარი)

თითოეულ ტაქეში სამი მახვილია. ეს ფაქტორი განაპირობებს რიტმის უცვლელობას, მიუხედავად მარცვალთა არათანაბარი რაოდენობისა. კენტი ტაქეები კატალექტიკურია, რაც იწვევს ამფიბრაქის შეკვეცას. პაოლო იაშვილის „ანჩარი“ კი 10-მარცვლიანი ლოგაედებით არის დაწერილი და ცხრავე კატრენია. მეტრული თვალსაზრისით, არაფერი აქვს საერთო ორიგინალთან, შესაბამისად, ყურადღება მეტწილად გამახვილებულია ლექსის შინაარსზე. რითმა ჯვარედინია.

პუშკინის „ელეგია“ 14 ტაქეისგან შედგება. 2 თერთმეტმარცვლედია, 2 — ათმარცვლელი. კატრენებში ამ თანმიმდევრობას ასრულებს ორი 11-მარცვლელი. რითმა მოსაზღვრეა. 11-მარცვლედები

ოთხ იამბურ ტერფს მოჰყვება ამფიბრაქი, ხოლო ათმარცვლედებში ხუთი იამბური ტერფია. კატრენის მეტრული სქემაა:

U – U – U – U U U – U
U – U – U – U U U – U
U – U – U – U U U –
U – U – U – U U U –

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино _ печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и треволненья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть _ на мой закат печальный
Блеснёт любовь улыбкою прощальной

პაოლო იაშვილის თარგმანი კი სრულიად განსხვავებულია. იდენტურია მხოლოდ რითმის სახეობა. გამოყენებული აქვს 14-მარცვლედი, მეტრული სქემით 5/4/5:

გიჟური ნლების გადასული დროს გატარება,
როგორც სიმთვრალის მძიმე დაღი მომეკარება,
წარსულ დღეების ნაღველი კი ძველ ღვინის წესად,
რაც უფრო ძველი-მაგარია მით უმეტესად.
გზა მწუხარეა. . . დიდი გლოვის, მძიმე ვალისე
ჩემთვის მომტანი იქნება ზღვა მომავალისა.

მაგრამ არ მინდა მეგობრებო სიკვდილი ჯერაც;
აზროვნებისთვის, წამებისთვის ცხოვრება მჯერა,
სიტყბოებაში შევიქნები მე ბედის სწორი,
ამ მღელვარების, მწუხარების და ზრუნვის შორის.

ხანდახან ისევ ჰარმონიას დავეწაფები,
გადავეღვრები ჩემ ოცნებას ცრემლის ღვაფებით,
იქნება ჩემი დასასრულის დღეები მკრთალი,
ისევ ანათოს სიყვარულმა ღიმილის ძალით.

საინტერესოა პუშკინის „სონეტი“. სარიტმო სქემაა abab abab ccd ede. მარცვალთა რაოდენობა ტაეპებში 11/10-ზეა. მიმართავს იამბურ საზომს. 10-მარცვლედეში ხუთი იამბური ტერფია. პაოლო იაშვილთან კი „სონეტი“ ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებული 14-მარცვლიანი (5/4/5) საზომით არის არის დანერვილი. სარიტმო სქემა იდენტურია: abab abab ccd ede.

СОНЕТ

Scorn not the sonnet, critic.

Wordsworth.*

Суровый Дант не презирал сонета;	U – U -- U U U – U -- U
В нем жар любви Петрарка изливал;	U – U -- U U U – U --
Игру его любил творец Макбета;	U – U -- U U U – U -- U
Им скорбну мысль Камоэнс облекал.	U – U -- U U U – U --

И в наши дни пленяет он поэта:	U – U -- U U U – U -- U
Вордсворт его орудием избрал,	U – U -- U U U – U --
Когда вдали от суетного света	U – U -- U U U – U -- U
Природы он рисует идеал.	U – U -- U U U – U --

Под сенью гор Тавриды отдаленной	U – U -- U U U – U -- U
Певец Литвы в размер его стесненный	U – U -- U U U – U -- U
Свои мечты мгновенно заключал.	U – U -- U U U – U --

У нас еще его не знали девы,	U – U -- U U U – U -- U
Как для него уж Дельвиг забывал	U – U -- U U U – U --
Гексаметра священные напевы	U – U -- U U U – U -- U

სონეტი

მრისხანე დანტემ არ უარჰყო სონეტის ჭედა,
 პეტრარკამ აქვე სიყვარულის დაანთო ალი,
 მაკბეტის ოსტატს მისი წყება უყვარდა მეტად,
 და კამოენსმა მწუხარებას აქ მისცა ძალი.

იგი ჩვენს დროში პოეტისთვის გამხდარა სვეტად,
 ვოდსვარტმაც სონეტს დააკისრა მაღალი ვალი.
 ოდეს მდაბიო ცხოვრებიდან გასულმა კენტად,
 დიდი ბუნების დაგვისახა ჩვენ იდეალი.

მთების ჩეროში შეხიზნულმა ლიტვის მგოსანმა
 თავის სამშობლოს უკვდავების ხმით შემოსავმა,
 მრავალ ოცნებას შემოავლო სონეტის რკალი.

ჯერ მისი ბგერა არ სმენია ჩვენებურ ქალებს
 როცა დელვიგმა გამოჰკვეთა იგი ვით ხმალი
 და ჰეგზამეტრსაც უხუჭავდა ღვთაებრივ თვალებს.

10-მარცვლიანი სტრიქონები ემთხვევა ტაეპებს, რომლებიც
 სარიტმო სქემაში გამოსახულია ბ და დ ბგერებით.

ბალადა „ბუდრისი და მისი ვაჟები“, 12-სტროფიანი ლექსია,
 დანერილი ინტერვალის რითმით. კენტი ტაეპები 14-მარცვლი-
 ანია, ხოლო ლუნი — 10-მარცვლიანი. მაგალითად მოგვყავს ორი
 სტროფის მეტრული სქემა:

- U - U U - U / -- U -- U U - U
 - U - U U - U / -- U --
 - U - U U - U / -- U -- U U - U
 - U - U U - U / -- U --

 - U - U U - U / -- U -- U U - U
 - U - U U - U / -- U --
 - U - U U - U / -- U -- U U - U
 - U - U U - U / -- U --

114-მარცვლიან ტაეპებში გვხვდება: 5/4/5;
 10-მარცვლიანებში კი — 5/5.

ასეთი სურათია თორმეტივე სტროფში. პაოლო იაშვილის ლექ-
 სში კი სულ სხვა სტრუქტურას ვხედავთ:

- | | |
|----------------------------------|---|
| (6) სამი ვაჟი ჰყავდა ბუდრისს, | a |
| სამივ მკლავში მამას უდრის, | a |
| ყველა მამის კვალად ლიტოველია. | b |
| უთხრა შვილებს — აბა ადეთ | c |
| და ცხენები გაამზადეთ, | c |
| ჩქარა ლესეთ ხმალი — ომში გელიან. | b |
|
 | |
| სამი შვილი გაიმეტა, | a |
| სამს უბრძანა მუსვრა მტერთა — | a |
| ვილნოს სამი გალაშქრება სწყურია, | b |
| პაზი დაჰკრავს პოლონელებს | c |

ოლგერდი კი პრუსიელებს	c
რუსთან ომში კესტუტ მეთაურია.	B
ახალგაზრდა თავმოძნონე	a
ხართ სამთავე გერჩით ღონე;	a
(ლიტვის ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი);	b
გამარჯვების ომში გგზავნით,	c
დაილოცოს თქვენი გზანი,	c
სამს სამი გზა გექნებათ გასავლელი.	b

თორმეტივე სტროფი ექვსტაეპიანია. მარცვლთა რაოდენობაც ერთგვაროვანია:

- 1 ---- 8
- 2 ----- 8
- 3 ----- 11
- 4 ----- 8
- 5 ----- 8
- 6 ----- 11

რვამარცვლიანი ტაეპები, ძირითადად, 4-მარცვლიანი და 2-მარცვლიანი სიტყვებისგან შედგება. არის რამდენიმე გამონაკლისი: „და ცხენები“, „სამს უბრძანა“, „ხართ სამთავე“, „იმ წყეულებს და ქოფაკებს“, „და შეტევას“, „და გამშორდა“, „ეხ ნამდვილად“, „მაგ ნაბადში“, „და მესამეც“ (48-დან 9). რვამარცვლედებში მერტული სქემაა 4/4, ხოლო თერთმეტმარცვლედებში – 4/4/3.

ყველა მამის კვალად ლიტოველია
ჩქარა ლესეთ ხმალი – ომში გელიან
ვილნოს სამი გალაშქრება სწყურია
რუსთან ომში კესტუტ მეთაურია
(ლიტვის ღმერთი იყოს თქვენი მფარველი);
სამს სამი გზა გექნებათ გასავლელი.

ტაეპების დასაწყისში, ორ- და ერთმარცვლიანი (რამდენიმე შემთხვევაში) სიტყვების ბუნებრივი მახვილი ადგილს იცვლის. რომ არა ერთმარცვლიანი სიტყვები, შესაძლოა, ოთხმარცვლიან ტერფებში, ერთი მახვილის ნაცვლად, ორი გვეგულისხმა, მაგრამ რამდენიმე ერთმარცვლიანი სიტყვით ტაეპის დაწყების გამო ლექსის რიტმი დაირღვეოდა. როგორც ვხედავთ, თერთმეტმარცვლედების რიტმული სქემა ერთგვაროვანი არ არის. ძნელი სათქმელია, რატომ აირჩია პოეტმა ასეთი სტრუქტურა. შესაძლოა, ეს განპირობებული იყო საკუთარი ფორმის ძიებით და ძირეული განსხვავებით სილაბურ და სილაბოტონურ ლექსთწყობებს შორის. აუცილებლად უნდა

აღინიშნოს, რომ ეს ორი მეტრული სქემა 4/4/3 11-მარცვლედებში და 4/4 8-მარცვლედებში, პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში უიშვი-ათესი მოვლენაა.

ლექსი „ხანჯალი“ პუშკინისეულ ორიგინალში აბსოლუტური ტონიზმით გამოირჩევა:

КИНЖАЛ

Лемносский бог тебя сковал	8
Для рук бессмертной Немезиды,	9
Свободы тайный страж, карающий кинжал,	12
Последний судия Позора и Обиды.	13

a b a b

Где Зевса гром молчит, где дремлет меч Закона,	13
Свершитель ты проклятий и надежд,	10
Ты кроешься под сенью трона,	9
Под блеском праздничных одежд.	8

a b a b

Как адский луч, как молния богов,	10
Немое лезвие злодею в очи блещет,	13
И, озираясь, он трепещет,	9
Среди своих пиров.	6

a b b a

Везде его найдет удар нежданный твой:	12
На суше, на морях, во храме, под шатрами,	13
За потаенными замками,	9
На ложе сна, в семье родной.	8

a b b a

Шумит под Кесарем заветный Рубикон,	12
Державный Рим упал, главой поник Закон;	13
Но Брут восстал вольнолюбивый:	9
Ты Кесаря сразил - и, мертв, объемлет он	12
Помпея мрамор горделивый.	9

a a b a b

Исчадые мятежей подъемлет злобный крик:	12
Презренный, мрачный и кровавый,	9
Над трупом Вольности безглавой	9
Палач уродливый возник	8

a b b a

Апостол гибели, усталому Аиду	13
Перстом он жертвы назначал,	8
Но вышний суд ему послал	8
Тебя и деву Эвмениду.	9

a b b a

О юный праведник, избранник роковой,	12
О Занд, твой век угас на плахе;	9
Но добродетели святой	8
Остался глас в казенном прахе.	9

a b a b

В твоей Германии ты вечной тенью стал,	12
Грозя бедой преступной силе -	9
И на торжественной могиле	9
Горит без надписи кинжал.	8

a b b a

ლექსის მეტრული სქემაა:

U – U – U – U –
 U – U – U – U – U
 U – U – U – U – U U U –
 U – U – U U U – U U U – U

 U – U – U – U – U U U – U
 U – U – U – U U U –
 U – U U U – U – U
 U – U – U – U –

 U – U – U – U U U –
 U – U – U U U – U – U – U
 U U U – U – U – U
 U – U – U –

U-U-U-U-U-
U-UUU-U-UUU-U
UUU-UUU-U
U-U-U-U-

U-U-UUU-UUU-
U-U-U-U-U-U-
U-U-UUU-U
U-UUU-U-U-U-

U-U-UUU-U
U-UUU-U-U-U-
U-U-UUU-U
U-U-UUU-U
U-U-UUU-

U-U-UUU-UUU-U
U-U-UUU-
U-U-U-U-
U-U-U-U-U

U-U-UUU-UUU-
U-U-U-U-U-
UUU-UUU-
U-U-U-U-U

U-U-UUU-U-U-U-U-U-U-U
UUU-UUU-
U-U-UUU-

როგორც ვხედავთ, პოეტი იამბურ მეტრს მიმართავს. მახვილი გვხვდება მხოლოდ ლუნ ხმოვნებზე. მიუხედავად იმისა, რომ სტროფები სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან სარიტმი სქემებით, მარცვალთა და სამახვილო ხმოვანთა რაოდენობით, რიტმი აბსოლუტურად შენარჩუნებულია, რაც სწორედ ერთგვაროვანი მეტრული სქემით არის განპირობებული. ამასთან, ყველა სტროფში გვხვდება ორი ვაჟური და ორი ქალური დაბოლოება (ხუთმარცვლიანში ასეთი სამი ვაჟური დაბოლოებაა). როგორი პრინციპით არის შესრულებული თარგმანი?

ხანჯალი

1. ლემნოსის ღმერთმა შენ გაგაბრწყინა და ნემეზიდას ჩააბარა სიმკაცრე შენი, თავისუფლების ჩემო მცველო, დამსჯელო რკინა, უკანასკნელო მოსამართლე მარცხის და წყენის.
2. სად ზევსის მეხი სდუმს, სადაც სთვლემს კანონის ხმალი, ხარ განაჩენი დანყველის და იმედის ცივი; დღესასწაულის აზჯართა სხივით შენ ტახტის ქვეშ ხარ გადანაშალი.
3. ვით ჯოჯოხეთის შუქი, როგორც ღმერთების მეხი, უხმო ფოლადი შეანათებს ავაზაკს თვალში შენ მის ლხინს დაშლი, ის ცახცახებს შიშით და გრეხით.
4. მას ყველგან ნახავს საიმედო შენი კვეთება ხმელეთზე, ზღვაში, საყდარში და კარვის ჩეროში. ბნელ ურდულიან სამფლობელოში ძილში – ოჯახშიც შეეფეთება.
5. კეისრის წინ სანატრელი ჰქუხს რუბიკონი, რომი დაეცა, ძირსა ჰგდია მისი კანონი, მაგრამ ბრუტოსი აღსდგა – იმას სულთ ეხუთება. . . ხანჯალი დაჰკარ – კაცი კვდება, დაჰკარგა გონი და პომპეუსის მარმარილოს მიეხუტება.

შენარჩუნებულია 8 კატრენი და 1 ხუთტაეპედი. ორი კატრენის გარდა (II IX), დაცულია სარიტმო სქემა, რომელიც მონაცვლეობს ჯვარედინსა და რკალურს შორის. თუმცა ყველაზე საინტერესო მაინც ის არის, რომ ტაეპებს შორის განსხვავება დაფიქსირებულია მარცვალთა რაოდენობის უმნიშვნელო ცვლილებით. მეტწილად გვხვდება 14-მარცვლედი (5/4/5), ასევე, 10-მარცვლედი (5/5). მესამე კატრენის III-IV ტაეპებში მოცემულია 5+9, რაც, თავისთავად, 14-მარცვლედია. პაოლო იაშვილის ისევ იმ საზომს მიმართავს, რომელიც ერთობ მოსახერხებელია სილაბური ლექსწყობისათვის. ლექსში საერთოდ არ არის მინიშნება მახვილის ფუნქციაზე. საინტერესოა მეორე კატრენის პირველი ტაეპი:

„სად ზევსის მეხი სდუმს, სადაც სთვლემს კანონის ხმალი“

5 / 4 / 5

ტაეპი შედგება სამი 1-მარცვლიანი, სამი 2-მარცვლიანი და ერთი 3-მარცვლიანი სიტყვისგან. 4-მარცვლიანი ტერფი სამ სიტყვას მოიცავს.

კონსტანტინ ბალმონტის ლექსებიდან საყურადღებოა „ვით ესპანელი“. ლექსი 16-მარცვლიანია. მისი მეტრული სქემაა 4/4/4/4 პირველ და მეორე ტაეპებში, ხოლო მესამე-მეოთხეში – 4/4/4/3.

პოეტი მიმართავს ქორეულ მეტრს და ეს ერთი შეხედვითვე აშკარად ჩანს, რადგან ტაეპები 1- და 2-მარცვლიანი სიტყვებით იწყება, რაც პირველსავე ხმოვანზე მახვილის დაცემის ალბათობას ზრდის. III-IV ტაეპები კატალექტიკურია.

პაოლო იაშვილის თარგმანი კი თავიდან ბოლომდე 16-მარცვლედით არის დაწერილი, მეტრული სქემით — 4/4/4/4.

Как Испанец, ослепленный верой в Бога и любовью,
И своею опьяненный и чужою красной кровью,
Я хочу быть первым в мире, на земле и на воде,
Я хочу цветов багряных, мною созданных везде;

ვით ესპანელს ბრმასა ტრფობით, ღმერთის გიჟურ სიყვარულით,
მე მსურს, პირველს, ქვეყანაზე მეკუთვნოდეს მიწა-წყალი,
თავს სისხლით მარად მთვრალსა, და სხვის სისხლით დანთხეულით,
მე მსურს ჩემი ყვავილები, შეღებულნი როგორც ლალი!

„ყოფნის ანდერძი“ სამი კატრენისაგან შედგება. რითმული სქემაა abab — სამივე კატრენში.

Я спросил у свободного ветра,
Что мне сделать, чтоб быть молодым.
Мне ответил играющий ветер:
«Будь воздушным, как ветер, как дым!»

Я спросил у могучего моря,
В чем великий завет бытия.
Мне ответило звучное море:
«Будь всегда полнозвучным, как я!»

Я спросил у высокого солнца,
Как мне вспыхнуть светлее зари.
Ничего не ответило солнце,
Но душа услышала: «Гори!»

ლუნი ტაეპები 10-მარცვლიანია: ქორე+დაქტილი+დაქტილი+ქორე; 9-მარცვლიანი ტაეპები კატალექტიკურია: ქორე + დაქტილი + დაქტილი + შეკვეცილი ქორე:

– U – U U – U U – U
 – U – U U – U U – U
 – U – U U – U U –
 – U – U U – U U –

თარგმანში ეს სისტემა აბსოლუტურად იგნორირებულია. სამივე სტროფი შედგება ხუთი ტაეპისაგან. აქედან ოთხი ათმარცვლიანია, ხოლო მეხუთე – ხუთმარცვლიანი.

მე შევეკითხე თავისუფალ ქარს:
 რა ვქნა, რომ ვიყო ჭაბუკი მარად.
 პასუხი მომცა ტამაშით ქარმა:
 „იყავ ვით კვამლი ჰაეროვანი,
 გადიქეც ქარად“!

ძლიაე ძღვას ვკითხე: რაში არსებობს
 ყოფნის ანდერძი – ის დიდებული?
 პასუხი იყო ხმიერი ზღვისა:
 „როგორც მე, ისე შეუჩერებლად
 გიმღერდეს გული“.

მაღალ მზეს ვკითხე: როგორ გადავიქცე
 რიჟრაჟზე უფრო ნათლიერ ძალად?
 არ მიპასუხა მზემ არაფერი,
 მაგრამ გულმა კი ეს გაიგონა:
 „გადიქეც ალადა“.
(ყოფნის ანდერძი)

პირველ ტაეპში სიტყვის ბუნებრივი მახვილი გადაადგილებულია: „მე შევეკითხე თავისუფალ ქარს“. ორიგინალისგან განასხვავებს რითმაც. თუ ბალმონტს გამოყენებული ჰქონდა ჯვარედინი რითმა, პაოლო იაშვილთან ეს განსხვავება განპირობებულია სტროფის ხუთტაეპიანობით:

X A A X A
 X A X X A
 X A X X A

რითმის გარდა, ბალმონტთან საყურადღებოა კენტ ტაეპებში გართიმული ერთი და იგივე სიტყვა – სხვადასხვა ფორმით *ветра – ветер; моря – море; солнца – солнце*. პირველ სტროფში ჩანს ორიგინალის ამ ღირსების დაფიქსირების სურვილი, რადგან სტროფის კენტ ტაეპებში გვხვდება სიტყვა „ქარი“ — სამ სხვადასხვა ბრუნვაში: ქარს — ქარმა — ქარად.

ვლადიმერ მაიაკოვსკის შემოქმედების პაოლო იაშვილისეული თარგმანები განსაკუთრებით საინტერესოა. პაოლო იაშვილს უთარგმნია მისი რამდენიმე ლექსი.

მაიაკოვსკი აქცენტური, ტონური ლექსის უდიდესი ოსტატია. ლექსთწყობის ამ სისტემისათვის, როგორც ცნობილია, დამახასიათებელია მარცვლათა რაოდენობის სიმწყობრის იგნორირება, არამდგრადი მეტრული წყობა და მახვილთა თანაზომიერი განლაგების აქცენტირება, რაც სპეციფიკურ რიტმს ქმნის. მაიაკოვსკი თავის თეორიულ ნაშრომში „როგორ იქმნება ლექსი“ წერს, რომ, იამბი და ქორე კი არა, დროისა და სივრცის შექმნის უნარი წარმოადგენს თანამედროვე პოეტური სახელმძღვანელოს ძირითად წესს. სამახვილო ხმოვნების ინტონაციურ სიმკვეთრეს, ჟღერადობას ის უფრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე თავად მახვილის, როგორც ტერფის შემქნელი ელემენტის სიმაღლეს. თუმცა, ფაქტია, რომ ინტონაციური და სილაბოტონური მეტრიკები ერთგვაროვანი წარმოშობისაა, რადგან ინტონაციური ერთეულები მაინც რიტმული სიტყვებია — უბრალოდ, უფრო მკვეთრად წარმოთქმული. რიტმულ სიტყვებს შორის საზღვრებს წარმოადგენს სიტყვასა და სიტყვას შორის ბუნებრივი პაუზა, ხოლო ინტონაციური ერთეულებისას — სასვენი ნიშნები. თუმცა, თუ ყურადღებას გავამახვილებთ არა გრაფიკულ სტრუქტურაზე; არა წარმოთქმის დროს გაძლიერებულ მახვილებზე, არამედ ბუნებრივად განლაგებულ მახვილებზე, რომლებიც, ძირითადად, ერთგვაროვანია ლექსებში, მაინც ერთ სურათს მივიღებთ. საინტერესოა, როგორ იქნა გათვალისწინებული ეს ელემენტები პაოლო იაშვილის თარგმანებში?

მაიაკოვსკის ლექსში „არაჩვეულებრივი ამბავი, რომელიც შეემთხვა ვლადიმერ მაიაკოვსკის აგარაკზე ზაფხულში“, პაოლო იაშვილს შენარჩუნებული აქვს შინაარსი, ასევე, სტროფებში გადმოცემული აზრი, მაგრამ ტაეპები არ არის ზუსტად ნათარგმნი. როგორც ჩანს, პოეტი ცდილობდა მაიაკოვსკის რიტმის შენარჩუნებას და აქცენტს სწორედ სტრუქტურაზე აკეთებდა, თუმცა, როგორ?

В сто сорок солнц закат пылал,	8
в июль катилось лето,	7
была жара,	4
жара плыла —	4
на даче было это.	7

ეს ხუთი ტაეპი პაოლოს გადმოცემული აქვს ექვს ტაეპად:

ას ორმოცი მზით იწვის დაისი,	10
ივლისს ზაფხული	5
გულმკერდში მოხვდა...	5
სდულს და	2
იწვის მზე უნაზესი —	7
ეს აგარაკზე, ზაფხულში მოხდა.	10

არ არის თანხვედრა მეტრში და მარცვალთა რაოდენობაში. პირველ ტაეპში ორი ლოგაედია, მეორეში – ერთი, მესამეში – ერთი, მეოთხე-მეხუთე ტაეპები 2+7 მარცვლიანი, რომლებშიც მოცემულია 4- და 5-მარცვლიანი ტერფები. მაიაკოვსკის ლექსის ნაწყვეტში მეტრი უფრო მონესრიგებულია. პირველი (8) და მესამე-მეოთხე (4+4) ტაეპებში ოთხი იამბია, ხოლო მეორეში (7) და მეხუთეში (7) ამფიბრაქი და ორი ქორე. დავაკვირდეთ მაგალითს:

А за деревнею —	6
дыра,	2
и в ту дыру, наверно,	7
спускалось солнце каждый раз,	8
медленно и верно.	6

/		
А завтра		3
/		
Снова		2
/ /		
мир залить		3
/ / /		
вставало солнце ало.		7
/ /		
И день за днем		4
/ /		
ужасно злить		4
/		
меня		2
/		
вот это		3
/		
стало.		2
/		
სოფლის ბოლოში		5
/ /		
მოსჩანდა მღვიმე.		5
/ /		
და იმ მღვიმეში მზე ჩადიოდა		10
/		
ყოველთვის		3
/		5
მძიმედ. . .		2
/		
და ყოველ დილით		5
/		
ქვეყნის სარწყავათ		5
/		
ამოდიოდა		5
/		
მზე ოქროს სვეტათ,		5
/		
უკვე შემძულდა		5
/		
დასანახავათ		5
/		
და მაბრაზებდა		5
/		
მზე მეტის მეტად.		5

აქ ცდომილებაა ტაეპების რაოდენობაში — 14/13. განსაკუთრებით საინტერესოა მარცვალთა რაოდენობა. ფაქტობრივად, პაოლო იაშვილს გამოყენებული აქვს ლოგაედები. ლექსი, რომელიც მოიცავს 134 ტაეპს, პოეტს უცვლელად, ლოგაედებით აქვს შესრულებული. „ბრძანება ხელოვნების ლაშქარს“ ასეთივე პრინციპით არის ნათარგმნი. შინაარსი გადატანილია არა ზუსტი თანმიმდევრობით, არამედ მონაკვეთის მასშტაბით. სტრუქტურა მხოლოდ გრაფიკული გამოსახვის საშუალებით არის მსგავსი. მარცვალთა რაოდენობა ტაეპებში და მეტრი სრულიად განსხვავებულია.

Канителят стариков бригады	10
канитель одну и ту ж.	7
Товарищи!	4
На баррикады!—	5
баррикады сердец и душ.	8
Только тот коммунист истый,	8
кто мосты к отступлению сжег.	9
Довольно шагать, футуристы,	9
в будущее прыжок!	6
ისევ ლაყბობენ ძველებურად	9
გულის ნადებზე.	5
მუდამ რომ მძულდა.	5
ამხანაგებო ბარიკადებზე,	10
ბარიკადებზე	5
გულის და სულთა	5

მხოლოდ ის არის	5
კომუნისტი	5
სწორუპოვარი	5
ვინც ააფეთქა დასახვეად	9
ყველა ხიდები.	5
კმარა თრიალი. ფუტურისტებო;	10
მომავლისაკენ	5
ნახტომი გვინდა.	5

ამ სქემიდან კარგად ჩანს, რომ პაოლო იაშვილი კვლავ ლოგადებს და ორ შემთხვევაში 14-მარცვლიან (5/4/5) საზომს მიმართავს. ყველა ხმოვანს შენარჩუნებული აქვს ბუნებრივი მახვილი, თუმცა ზოგიერთ სიტყვაში ეს მახვილი მკაფიოდ არ ისმის. საინტერესოა, როგორი ჟღერადობა ექნებოდა ამ ტაეპებს და მახვილებს ხმამალა წარმოთქმის შემთხვევაში, რადგან, რაკი მაიაკოვსკის აქცენტურ პოეზიას თარგმნიდა, თავისთავად, პაოლო იაშვილს ეს საკითხი მნიშვნელოვნად უნდა მიეჩნია.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ არ გავვიანალიზებია თარგმანთა ლექსიკა და მხატვრული ფიგურები; შემოვიფარგლეთ მხოლოდ მეტრული საზომებით, შესაბამისად, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მხოლოდ კონკრეტული მიმართებით.

ამ ზედაპირული ანალიზის საფუძველზე საშუალება გვაქვს, გარკვეული დასკვნა ჩამოვაცალიბოთ: პაოლო იაშვილი თარგმანებში, ისევე, როგორც ორიგინალურ ლირიკაში, ძირითადად, მიმართავს 10- (5/5) და 14-მარცვლიან (5/4/5) საზომებს. მისთვის, პირველ ყოვლისა, მნიშვნელოვანია ტექსტის შინაარსის, ემოციის, პოეტის განწყობის დაფიქსირება. პუშკინის სილაბომეტრული პოეზიის თარგმნისას პოეტი ავლენს უფრო მეტ თავისუფლებას, ვიდრე მაიაკოვსკის ლირიკის თარგმნისას, რადგან ამ შემთხვევაში პოეტი ცდილობს, გრაფიკულად მაინც დაუკავშიროს თავისი თარგმანი ორიგინალს, რადგან ქართული ენის ბუნება მეტრული სტრუქტურის ორიგინალთან მიახლოების საშუალებას არ აძლევს.

დამონებიანი:

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *თარგმანები, მოგონებები პაოლო იაშვილზე*. წიგნი მეორე. თბ.: 2004.

მაიაკოვსკი 1978: Маяковский В. *Собрание сочинений в 12 томах*. тт. 1-2. «Правда», 1978.

პუშკინი 1985: Пушкин А. С. *Сочинения в трех томах*. т.1. М.: «Художественная литература», 1985.

რუსული პოეზია 1980: *Русская поэзия конца XIX - начала XX века*. М.: Издательство Московского университета, 1980.

ნაზონის სევდის ანარეკლი ტიცინ ტაბიძის პოეზიაში

1925 წლის აგვისტოში ტიცინ ტაბიძე ცისფერყანნელ პოეტ შალვა აფხაიძესთან ერთად დასასვენებლად ანაპაში ჩავიდა.

ეს წელი ტიცინისათვის, და არა მარტო მისთვის, განსაკუთრებით მძიმე გამოდგა.

1924 წლის აგვისტოს აჯანყების ჩახშობის შემდეგ კიდევ უფრო გააქტიურდნენ ის ძალები, რომლებიც ცისფერყანნელ პოეტებში ხალხის მტერსა და მოლალატეს ხედავდნენ, ეს ისრები კი, უფრო მეტად, პაოლოსა და ტიცინისკენ იყო მიმართული.

მიუხედავად იმისა, რომ 1925 წლის ივნის-ივლისი ტიცინისათვის იყო ერთგვარი პოეტური აღმაფრენის პერიოდი, რაც განაპირობა თბილისის ქუჩებში ტიცინის ღვთაებრივი მუზის — თამუნია წერეთლის გამოჩენამ, შემდგომი პერიოდი მისთვის მძიმედ წარიმართა.

აგვისტოს თვე ტიცინისათვის ფსიქოლოგიურად ძნელად გადასატანი აღმოჩნდა და ამას თავისი მიზეზი ჰქონდა.

პოეტის მძიმე სულიერი მდგომარეობა კარგად აისახა სწორედ ანაპაში დაწერილ ლექსში „ილაიალი“, რომელიც ტიცინმა მეგობარ პოეტს ალი არსენიშვილს მიუძღვნა, ეს ლექსი იტევს ტიცინის დიდ ნაღველს.

მაღე თბილისში როგორც წინათ
ვაჟა-ფშაველა,
მე ხურჯინებით ჩამოვიტან
დაწერილ ლექსებს,
მაგრამ ლექსებზე მეტი მომაქვს
მაინც ნაღველი,
ასე უჩემოდ სასიკვდილოდ
რომ გამიღეს.

ციტირებულ სტროფში განსაკუთრებით დამაფიქრებელია ბოლო ორი ტაეპი. ამ სტრიქონებთან დაკავშირებით შალვა აფხაიძე შენიშნავდა: ტიცინს „როგორც მახსოვს, მხედველობაში ჰყავდა ჩვენი ინტელიგენციის ის ნაწილი, რომელიც განსაკუთრებით პაოლოსა და ტიცინს სამშობლოს მოლალატეებს უწოდებდა“.

ტიცინის არსებაში ისადგურებს სკეპსიზი. ახალი დრო მას ავალდებულებს, უარყოს თავისი პოეტური ბიოგრაფია და იმ შემოქ-

მედთა გვერდით დადგეს, ვისაც შეუძლია დროს აჰყვეს, დითირამბები უძღვნას ახალ ეპოქას.

პოეტის არსებაში კი სულ სხვა ქარიშხალი ბობოქრობს. ერთმანეთს ებრძვის გული და გრძნობა, რეალობა და სულის ქიმერებში გამოტარებული წარსული.

ამ შინაგანი წინააღმდეგობების შედეგად, რაც განაპირობა პოეტის პიროვნებაზე საზოგადოების მმართველ წრეებში მასზე ჩამოყალიბებულმა ახალმა აზრმა, ტიცციანის არსებაში შეიჭრა სევდა, რომელიც კიდევ უფრო გამოიკვეთა შემდგომ წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში.

სწორედ ამ ფსიქოლოგიური ჭიდილისა და შავი ზღვის პეიზაჟის ფონზე ტიცციანი იხსენებს ტრაგიკული ბედის შემოქმედს, დიდ რომაელ პოეტს პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონს.

შალვა აფხაიძემ თავისებურად გასცა პასუხი კითხვას, თუ რატომ ახსენდებოდათ ანაპაში ჩასულ პოეტებს დიდი რომაელი შემოქმედი.

საინტერესოა, რომ შავ ზღვას შ. აფხაიძე მოიხსენიებს როგორც „ნაზონის ზღვას“. ამავე სახელწოდების ლექსში პოეტი წერს:

ეს ზღვა ხიბლავდა ნაზონის თვალებს,
ლელავდა ვნება მის გულშიც ასე,
ამიტომ არის, ახლაც გვანვალებს
მისი ლექსების ჩვენ სიძვირფასე.

და მაინც, ისმის კითხვა: რა ეპოქალური ნიშნებით იყო დალდასმული ეს ორი სხვადასხვა ეპოქის შემოქმედი?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საკითხის განხილვა აღნიშნულ ეპოქათა მიმოხილვით უნდა დავიწყოთ.

პირველი და ძალზე მნიშვნელოვანი ნიშანი ოვიდიუსის დროინდელი საზოგადოებისა, რომელმაც ამ პერიოდის მთელ შემოქმედებით ტრადიციას საკუთარი დალი დაასვა, როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, არის ეპოქალური მნიშვნელობის მქონე გარდატეხა რომის იმპერიაში, როდესაც არისტოკრატთა მიერ მართულ რესპუბლიკას მონარქიული წყობილება ცვლის და რომაელთა რესპუბლიკა რომის იმპერიად იქცევა.

აღნიშნულ ცვლილებას თან სდევს ერთპიროვნული ტირანიის აღზევება. პოლიტიკური თავისუფლებისა და პოეტური სიტყვის თავისუფლების სრული დათრგუნვის ხანა,

მეორე. ამ პირობებში რომის იმპერატორი ავგუსტუსი ცდილობს გარემოცვა ცნობილი მწერლებით, პოეტებითა და ხუროთ-

მოძღვრებით შემოფარგლოს. ამით საკუთარი პოლიტიკა, ერთი მხრივ, საზოგადოების ელიტარული ნაწილის მხარდაჭერითა და, მეორე მხრივ, ამავე ნაწილის მიერ აქტიური ლიტერატურული, შემოქმედებითი პოპულარიზაციის საშუალებით გაამყაროს, საამისოდ იმპერატორი და მისი

მხარდაჭერნი, ხელოვანთა გადასაბირებლად, ყველაზე ხშირად სწორედ გულისმოგებისა და მოსყიდვის ხერხებს მიმართავენ.

მესამე. აღნიშნული ეპოქა, განსაკუთრებით კი პრინციპატის ხანა ნამდვილად გამოირჩევა როგორც ლიტერატურის, ისე ხელოვნების დარგების აღმავლობით, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ბერძნული გავლენის დარღვევისა და ახალ, ორიგინალურ სტილთა შექმნაში გამოვლინდა.

მეოთხე, ავგუსტუსის ეპოქის მწერლების მთავარი მახასიათებელი იმპერატორის პიროვნებისა და მისი პოლიტიკის პროპაგანდაა, რომელსაც იმ პერიოდში ვერცერთმა ხელოვანმა თავი ვერ დააღწია. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედები შეკვეთილი მწერლობისა და ხელოვნების უალტერნატივობის პირობებში მოღვაწეობდნენ, სწორედ ამ პერიოდში იქმნება რომაული ლიტერატურის არაერთი შედეგრი და მათ შორის — რომაული პოეზიის მწვერვალი ვერგილიუსის „ენეიდა“, რომელიც ასევე შეკვეთით შეიქმნა.

მეხუთე. მიუხედავად პროპაგანდისტული ლიტერატურის აშკარა ჰეგემონიისა, ავგუსტუსის მმართველობის დროს ჩნდება ეგრეთ წოდებული ოპოზიციური ლიტერატურაც, რომელიც დაკარგულ თავისუფლებასა და, ფაქტობრივად, დასამარებულ ძველ რესპუბლიკურ წყობას მისტირის და შეფარვით, ზოგჯერ ცხადადაც, ახალ რეჟიმს უპირისპირდება,

თუ აღნიშნულ მახასიათებლებს სტალინის ეპოქას მივუსადაგებთ, შევძლებთ ამ ორი — სივრცობრივად და ქრონოლოგიურად სხვადასხვა პერიოდს შორის სრულიად ლოგიკური პარალელების გავლებას. უფრო მეტიც, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სტალინის ეპოქა ზემოთჩამოთვლილი ყველა ნიშნის მატარებელი და განმავრცობელია.

შესაბამისად, ჩნდება საფუძველი საიმისოდ, რომ ოვიდიუსიც და ტიცინიც, მათი პიროვნება და შემოქმედება განვიხილოთ როგორც სხვადასხვა კულტურული და ქრონოლოგიური სივრცის წარმომადგენელი ორი შემოქმედის მოღვაწეობა, რომლებსაც ერთი და იმავე ტიპოლოგიური ნიშნით დალდასმულ საზოგადოებაში უწევთ ცხოვრება.

ტიციან ტაბიძე, მმართველი წრეებისა და მათი მეხოტბე ინტელიგენციის თვალში, ბოლომდე ინარჩუნებდა ახალი ხელისუფლების მტრის სტატუსს, თუმცა მან, თავის გადარჩენის მიზნით, თავისი შემოქმედება, განსაკუთრებით ოციანი წლების ბოლოდან, შეავსო ახალი ეპოქისადმი მიძღვნილი სახოტბო ხასიათის ნაწარმოებებით („ნუ გაიკვირვებ“ — 1928 წ. „ქვათა ლალადი“ — 1932 წ, „და ავტოდორი დიდ უდაბნოთა“ — 1932 წ. „სამშობლო“ — 1935წ. „გელის კოლხიდა ახალ ორფეოსს“ — 1936 წ. „დალესტნის გაზაფხული“ — 1937 წ. და სხვა), თუმცა ამ ნაბიჯმა სრულიადაც ვერ გააქარწყლა შეხედულება მისი, როგორც პოლიტიკური მტრის შესახებ.

დავუბრუნდეთ 1925 წელს. ტიციანი თავისსავე სამშობლოში თავს ხელისუფლებისაგან გარიყულად გრძნობს, რადგან ძველი შეხედულებების უარყოფა და ახალი იდეოლოგიის გათავისება მისთვის ძალზე რთული აღმოჩნდა; ამიტომაც პოეტის არსებაში ისადგურებს სევდა. ამ მდგომარეობაში კი მისთვის განსაკუთრებით ახლობელი ხდება დიდი რომაელი პოეტის ცხოვრება და მოღვაწეობა და, რაც მთავარია, მისი მძიმე ხვედრით გამონვეული ნაღველი.

ნაზონი თავისი ოპოზიციური განწყობილებების გამო იმპერატორმა სამშობლოდან შორს, დღევანდელი რუმინეთის ტერიტორიაზე გადაასახლა, სადაც მან თავისი ცხოვრების ბოლო, სევდით სავსე წლები გაატარა, მისი ასეთი ხვედრის მთავარ განმაპირობებლად კი შეგვიძლია შემდეგი გამოვყოთ:

1. პიროვნული შეუვალობა და შეურიგებლობა არსებული რეალობისადმი;

2. სამშობლოს ძველი დიდების მუდმივი ხსოვნა და ჩივილი ან-მყოს გამო;

3. სამშობლოსაგან განშორებით (შესაძლებელია ტიციანთან ამ განცდის იდენტური იყოს სამსობლოსაგან სულიერი დაშორება) გამონვეული ჩივილი.

ანაპაში ჩასული ტიციანისათვის ნაზონი იქცა პიროვნული იდენტობის საუკეთესო ნიმუშად, ამიტომ ხსენებულ ლექსში ბუნებრივად იკითხება მისი სტრიქონები:

და გეფიცები მე ოვიდის
დამწუხრებულ ლანდს,
რომ ძველებურად კიდევ უფრო
შენთან ვარ ახლო,
ვოცნებობ შენთან რუსთაველზე
ტირილით გავლას,
დავინწყებული სტრიქონები
რომ განვაახლო.

ნაზონისეული სევდა კიდევ უფრო მკვეთრად გამოიხატა ლექსში „სკვითური ელეგია“:

მაშინ ოვიდი სტიროდა აქ რომს
და იქ დარჩენილ შვილების აღერსს,
ფოლადის ნაჭედს დრო ველარ აქრობს,
რომიც ვერ უძლებს ადუღებულ ლექსს.

ამ ნაწარმოებში მინიშნება კეთდება იმ გარემოებაზე, რომ ხელისუფალნი მოდიან და მიდიან, ხოლო პოეტის სიტყვა რჩება, თუმცა ტიცციანისათვის გაყუგებარია, რატომ „აფეთქეს მისი გული სევდიანი ლექსებით“, ან რატომ „სცემენ შუბლსა და საფეთქელზე მომაკვდავ გედს“ და იქვე პოეტი აკეთებს დასკვნას:

მაგრამ გადავა კიდევ სხვა ტომი,
იქნებ ევქსინის პონტიც ამოშრეს,
მხოლოდ იცოცხლებს ლექსის ატომი,
რაც პოეტის გულს დაღად ამოჭრეს.

საყურადღებოა, რომ ლექსი იწყება და მთავრდება ნაზონის თემით, მის სევდასა და ხვედრზე მინიშნებით, რომელიც რაღაცა ფორმით ტიცციანის არსებასა და შემოქმედებაში აგრძელებს არსებობას.

მაშინ ოვიდი სტიროდა აქ რომს
და იქ დარჩენილ შვილების აღერსს,
ფოლადის ნაჭდევეს დრო ველარ აქრობს
და მეც ვაგრძელებ გაუწყვეტავ ლექსს.

როგორც ვთქვით, ამ ნაწარმოებში ტიცციანი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ ხელისუფალნი და ეპოქები ცვლიან ერთმანეთს, ხოლო პოეზია და პოეტი რჩება როგორც მარადიულად ფასეული კატეგორია.

ეს თვალსაზრისი თავისებურად აისახა მსოფლიოს არაერთი შემოქმედის ნააზრევში. მათ შორის საინტერესოა ნაზონის შესაბამისი შეხედულებანი, რომელთაგან გამოვყოფთ შემდეგს:

გატყდება ოქრო და გემმა, სამოსიც გაცვდება ბოლოს,
ლექსი იცოცხლებს მუდამ და შენც უკვდავგყოფს ლექსი.

ნაზონის თემას პოეტი კვლავ უბრუნდება 1926 წელს დაწერილ ლექსში „ახალი მცხეთა“. ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ, რომ მასში კარგად ისახება ტიცციანის არა მარტო იმ-

დროინდელი მდგომარეობა, არამედ მისი გაორებული ბუნება. აქვე ყურადღების გარეშე არ უნდა გამოგვრჩეს ისიც, რომ ლექსში შემოდის მეორე სევდა, რაც სამშობლოს დამოუკიდებლობის დაკარგვას უკავშირდება.

ვფიქრობ, ამიტომ შემოაქვს ტიცციანს ამ ნაწარმოებში, ერთი მხრივ, ნაზონის ნუხილი, რომლის პირდაპირ გაგრძელებად მიგვაჩნია შემდგომ მის პოეზიაში არაერთგზის გამოხატული ალექსანდრე ბატონიშვილის სევდა, ხოლო ლექსის ფინალი, რამდენადაც პარადოქსული უნდა იყოს, დატვირთულია პროლეტარიატის თემით.

რუსის ისპრავნიკს კაპასი ცოლი
მშვიდად უშლიდა წინ აქ პასიანსს
და აზიაში შეჭრილი სოლი
იმპერატორი ვესპასიანი
ნადავლს ყნოსავდა, როგორც აფთარი,
ნაზონის ლექსებს ისმენდა მტკვარი.

„ოი, არაგვო, არაგვიანო“
მტკვარო, ფეხმარდო, მუდამ მქუხარე,
ვარ მოგონების ცეცხლით მწუხარე
უტახტო, როგორც ის ალექსანდრე,
რომელის სევდაც ამ დიდ ხეობას
ჯერ აქამდისაც ვერ აუღობავს.

ვინ დახრის დროშას მალალტარიანს,
როცა ის მოაქვს პროლეტარიატს.

ამ დროიდან, ნაზონის სევდის პარალელურად და, ვფიქრობთ, მის ერთგვარ გაგრძელებადაც, ტიცციანი კიდევ რამდენიმე ლექსში შემოიტანს ალექსანდრე ბატონიშვილის სევდას. ესენია: „პოემა — ჩალატარ“ (1926 წ.), „ჩააქრეთ სულში სიონის ზარი“ (1926წ.), „რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“ (1932 წ.).

ამ ლექსებში მკაფიოდ ისახება ტიცციანის არსებაში შეჭრილი ერთგვარი ჭიდილი: ერთი მხრივ, რეალური ყოფის ასახვის აუცილებლობა და, მეორე მხრივ, ეროვნული ცნობიერებით შთაგონებული შემოქმედის უმწეობა სათქმელის პირდაპირ ვერთქმის გამო, თუმცა იმდროინდელ ლექსებში ტიცციანი მაინც ახერხებს, არ დაივიწყოს ალექსანდრე ბატონიშვილის ნალველის უმთავრესი არსი.

რაც შეეხება პოეტის სახელს,
გმირის სახელი უფრო მეტია,

მიყვარს ქართული მინა მართალი,
რომ ვაჟკაცობით მონახვეტია...
ამ საშინელ და უიღბლო ღამეს
მე მრჩება მხოლოდ ერთი ანდერძი:
რომ არ ამოშრეს ხალხში ნალველი
ბატონიშვილის ალექსანდრესი.
და როგორც ერთი ურჩი მიურიდი
ვფიცავ საყვარელ ვაჟკაცთა წვერებს
შამილის ფაფარს და თეთრ ჭალარას
ალექსანდრეს წვერს დროშით ნაფერებს,
რომ მე დავტოვებ პოეტის სახელს,
თუ ვაჟკაცობას შენთვის ვერ ვამხელ.
(„პოემა — ჩალატარ“)

როგორ შინაგან ჭიდილს, ბრძოლას, ბრახს და უმწეობით გამო-
წვეულ ნალველს იტევს ლექსის ბოლო სტრიქონები...

1926 წლის აგვისტოში, შეთქმულების ორი წლისთავზე, ტი-
ციანი წერს ლექსს „ჩააქრეთ სულში სიონის ზარი“, სადაც პირდა-
პირ აცხადებს მიზეზს იმისა, თუ რატომ უჭირს მას, მხარი აუბას
თანამედროვეობას, რატომ ვერ ღებულობს ასე იოლად ახალ ესთე-
ტიკას, როგორ ვერ ეთანხმება ერთმანეთს პოეტის არსებაში ახალი
ცხოვრების მესტიყვეობა და მამულის გარდასული დიდების მონატ-
რებით გამოწვეული ნალველის შეგრძნება.

რომ არ მესმოდეს არაგვზე ოხვრა
ბატონიშვილის ალექსანდრესი,
რომ წინამურზე ძვლების მაგიერ
არ იყოს ძვლები სისხლით ნალესი.
ვინ გააჩერებს ამ ხმების გრივალს?
ამდენი ძვლები რად დამიგროვეთ?
მე თუ მომთხოვდით სიმღერას ახალს,
მე თუ გინდოდით თანამედროვედ?

პოეტს უჭირს ახალი რეალობის მიღება, მისი გათავისება. მის-
თვის უცხოა თვალთმაქცობა. არადა, ხედავს, რომ არსებული რე-
ალობა შემოქმედისაგან შესაფერის სიტყვას ითხოვს.

ტიციანმა ისიც იცის, რომ ხელისუფალთ ძალიან ახარებთ ხე-
ლოვანთა სამსახური, „მოსწონთ პრინციპსებს სამსახური პოეტე-
ბისა“ (ნაზონი), ამას კი მხოლოდ მედროვენი ახერხებენ, რაც თავის
დროზე ტიციანმა მოხდენილად შენიშნა კიდევ: „ლექსს დღეს
თან ახლავს სიმამაძაღლე, მე ძველი დამრჩა გულის ფრიალი“
(„ორპირი“).

ჭიდილი პოეტის პიროვნებასა და არსებულ რეალობას შორის კარგად გამოიხატა ტიცციანის მთელ რიგ ლექსებში, ხოლო ნაზონი-სეული სევდა კვლავ იელვებს 1933 წელს დაწერილ ლექსში „ქართლის ცხოვრება“, რითაც კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ნაზონის სევდის ადექვატურია პოეტის შემოქმედებაში ხშირად გაჟღერებული სევდა ალექსანდრე ბატონიშვილისა.

პოეტი გემით „ილიჩი“ უახლოვდება სამშობლოს. ტიცციანი ამ გემში ხედავს ახალ „არგოს“.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ პროგრესულ ქართულ ცნობიერებაში „არგო“ ძალადობის ერთგვარ სიმბოლოდ აღიქმება, მაშინ ლექსის მიზანდასახულობა აშკარა გახდება. გემი „ილიჩი“ იმ მოძალადის სახე-სიმბოლოა, რომელშიც პოეტი ცხოვრების უკუღმართობამ ჩასვა.

როგორც ბავშვისთვის დილის აღერსი,
ისე ტკბილია ექსტინის პონტი,
ნაღველმა გული რომ გადალესა,
ჩემო სამშობლოვ, შენ მომაგონდი.
ვუახლოვდები შენს ჩრდილო საზღვარს,
ლომკაცს კახაბერს მომაქვს ლექსები
და თუ რკინისას ვერ ვარჭობ პალოს,
შენი მინის ხომ ვნოვე ფესვები.
და გადავწყვიტე ასე უეცრად
დავწერო შენი სისხლის პოემა,
თავს არ დავზოგავ, მექვეც მენყერად,
ჩაგატან, რაც გულს მოეპოვება.

სამშობლოსადმი ამ ერთგვარი ფიცისა და ეროვნულ ძირებთან მიახლოების ფონზე ლექსში პოეტს შემოაქვს ნაზონის თემა, მისი სევდა:

ტიროდა ამ ზღვით ოვიდი ნაზონ
უფრო კი რომსა და საკუთარ თავს,
რაც უნდა ენა გადამირაზონ
მე ვიტყვი ჩვენი გზების დაბურღვას,

არსებული რეალობიდან გამომდინარე, ამ სტრიქონებს მოსდევს პოეტის ერთგვარი განზუდგომის განწყობილება.

გვიცვლიან ჩვენ გზებს... ოფლში განურულს
რომ შეუცვლიან სიცხის სასთუმალს.

პოეტი მიანიშნებს, რომ სამშობლო ჰგავს სიცხიან ავადმყოფს, რომელსაც უცვლიან გზებს და მიმართულებებს, ხოლო ჭეშმარიტ მამულიშვილებს „ენას ურაზავენ“.

ამ საერთო აგონიის ფონზე ჩნდება ერთგვარი იმედიც, რომ უფალი არ მიატოვებს საქართველოს.

გამწევი არის ეს აგონია
აღარ მთავრდება ცეცხლი საკირე
და ამაღამაც, ასე მგონია,
რომ მოადგება ქრისტე ნაპირებს.

სამშობლოს ამ სახეცვლის შემყურე პოეტის გულში შემოდის ნაზონის სევდა. ისევე როგორც რომაელ პოეტს არ ტოვებს თავის ქვეყანაში გაბატონებული უსამართლობით გამოწვეული სინანული და სევდა, ტიცვიანსაც არ ტოვებს იმპერიის მარწმუნებში მოქცეული ერის, მამულის, გარდასული დიდებისა და სისხლიანი აწმყოს შეგრძნება და ლექსის ფინალიც ამიტომ არის დამაფიქრებელი და მრავლისმთქმელი:

და თეთრი, როგორც იალბუზია,
დამესიზმრება ერის სიზმარი.

ქართლის ცხოვრების გახსენებით პოეტი კიდევ ერთხელ უბრუნდება იმ თემას, რის ჩახშობასაც კომუნისტური რეჟიმი ქართველი ერის ცნობიერებაში არაერთგზის შეეცადა, ხოლო ოვიდიუსის სევდის წარმოჩენით ტიცვიანმა კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი არა მარტო საკუთარ განწყობილებებს, არამედ იმასაც, თუ რა მძიმეა სამშობლოს ბედზე ჩაფიქრებული ადამიანის ხვედრი ნებისმიერი დროის ტირანულ სახელმწიფოში.

დამოწმებანი:

აფხაიძე 1988: აფხაიძე შ. *მახსოვს მარადის*. თბ.:1988.

გაგუა 2007: გაგუა ი. *ამბივალენტიზმი ავგუსტუსის პოლიტიკასა და ოვიდიუსის შემოქმედებაში*. თბ.: 2007.

გერმანული „ანტისასიყვარულო ლექსის“ ენობრივი და პოეტიკური მახასიათებლები

თანამედროვე საზოგადოებაში, რომელიც, ერთი მხრივ, ორიენტირებულია კონკურენციასა და წარმატებაზე, მულტიმედიაური ინფორმაციის სიჭარბესა და „ძლიერ“ და „სუსტ“ სქესთა ტრადიციული და პროფესიული როლების გაცვლაზე, მეორე მხრივ კი — რუტინული ყოფითი პრობლემებისა და ურთიერთობების მოგვარებაზე, იშვიათი გახდა მყარი და იდეალური სასიყვარულო კავშირი. კლონირებისა და კიბერ-სექსის ეპოქაში შეიცვალა ტრადიციული წარმოდგენები სიყვარულსა და სამიჯნურო პოეზიის ობიექტზე, რაც აისახა სატრფიალო ლირიკის ენასა და თემატიკაში.

გერმანულ ლიტერატურაში სიყვარულის ფენომენის დაკნინება ომის შემდგომ ათწლეულში დაიწყო. სატრფიალო ლირიკისათვის ჩვეული სასიყვარულო გრძნობებისა და და ვნებების აღწერა ჩაანაცვლა კაცობრიობის წინაშე ჩადენილი დანაშაულის შეგრძნების გადმოცემამ. მძიმე ისტორიულმა მესხიერებამ სიყვარულზე წერის განწყობა გაუფუჭა პოეტებს, რაც გოტფრიდ ბენმა შემდეგი სიტყვებით გვაუწყა: „ჩვენ აღარ ვაპირებთ სიყვარულის მოტივზე წერას, რადგან ჩვენს კულტურულ არეალში ეს თემა მრავალგზის გადაღეჭილი გახლავთ“ (ბენი 1993: 249). ომის შემდგომ პოეზიაში თანდათან დამკვიდრდა ე. წ. „ანტისასიყვარულო ლექსის“ ცივი, თავშეკავებული ტონალობა, ნაკლებად სენტიმენტალური და ლაკონიურად გამოხატული გრძნობები. დომინანტური გახდა პესიმიზმის, განშორების, მარტოსულობის და „სიყვარულის ამაოების“ თემები.

მარი ლუიზე კაშნიცი 1963 წელს წერდა: „როცა ადამიანი შეუცნობელი ძალების ხელში სათამაშო ბურთად იქცევა, სიყვარული კარგავს თავის ჯადოსნურ ძალას“. „მე“ და „შენ“ მარტოობის ბექდით ვართ დალდასმული და ერთმანეთისაკენ იმიტომ მივიღტვით, რომ თავშესაფარი ვპოვოთ კითხვის ნიშნისა და ეჭვის ქვეშ დაყენებულ კავშირში“ (კაშნიცი 1963: 1271). ინგებორგ ბახმანი, რომელიც თავისი ორმოცდაათიანი წლების პოეზიის კრებულებში (die gestundene Zeit, 1953; Anrufung des großen Bären, 1956) ხოტბას ასხამდა სიყვარულის მარადიულობას, სამოციან წლებში უკვე თავს არიდებს სამიჯნურო თემაზე წერას: „ეხლა ცოტა ხანს დავადუმოთ ყველა გრძნობა და გულის კუნთი სულ სხვაგვარად გავავარჯიშოთ“ (ბახმანი 1978: 172).

სამოცდაათიან წლებში სატრფიალო ლირიკა თანდათან იბრუნებს ადრინდელ პოპულარობას. როლფ დიტერ ბრინკმანი თხზულებაში „ლირიკისა და სექსუალობის შესახებ“ აღნიშნავს, რომ „გერმანულენოვან სივრცეში სატრფიალო ლირიკამ ჩამოიხსნა ერთ-ერთი ყველაზე ჩამორჩენილი ლიტერატურული ჟანრის იარლიყი“ (ბრინკმანი 1969: 65). პოეზიაში, ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის, „ახალი სუბიექტივიზმის“ კვალდაკვალ, აღწერის ობიექტად გახდა ყოველდღიური ცხოვრების ქაოსში სიყვარულით გამოწვეული პატარა წყენისა თუ სიხარულის გამოხატვა, რამაც სიყვარულზე დანერგლ ლექსებს ახალი, განსხვავებული ლექსიკა შესძინა.

1958 წელს ჩატარებული გამოკითხვის დროს, **პაულ ცელანს** დაუსვეს კითხვა: „შეუძლია თუ არა გერმანულ ლირიკას საუბარი სიყვარულის იმ ძველ ენაზე, რომელსაც მკითხველი, როგორც ჩანს, კვლავ მოელის მისგან“. პ. ცელანმა, ომის შემდგომი ლირიკის სიყვარულის თემიდან დისტანცირების მიზეზად დაასახელა „მძიმე მოგონებები და გაურკვევლობა ჩვენ გარშემო“ და დასმულ შეკითხვას ასეთი პასუხი გასცა: „ლირიკის ენა ახლა უფრო ფხიზელი და რეალისტური გახდა. იგი ცდილობს, იყოს სინამდვილის აღმწერი და არა სილამაზის მეხოტბე“ (ცელანი 2001: 3, 167). ცელანი, ისევე როგორც მისი თანამედროვე პოეტების უმრავლესობა, უარს ამბობს, სიყვარულზე საუბრის დროს გამოიყენოს დრომოჭმული გამომსახველობითი საშუალებები: ბანალური მოტივები, გაცვეთილი რითმები, არქაული ფორმულირებები და ფუჭი ცნებები.

DIE LIEBE, zwangsjackenschön,
hält auf das Kranichpaar zu.

Wen, da er durch Nichts fährt,
holt das Veratmete hier
in eine der Welten herüber?

(Celan, 2001, 2, 165)

სიყვარული, გიჟის პერანგით მშვენიერი,
ბინას იდებს წეროთა წყვილთან.
ვინ არის ის, არარსებულში მოგზაური,
რომელსაც ეს სულმოუთქმელი
გადმოიყვანს აქ, ერთ რომელიმე
სამყაროში.

ეს ლექსი ცელანმა 1967 წლის მარტში დაწერა („Fadensonnen“, 1968), მისი ცხოვრების ერთ-ერთ ურთულეს პერიოდში, როდესაც თვითმკვლელობის მცდელობის შემდეგ სასწრაფო ოპერაცია გაუკეთეს. ოჯახური არეულობა და ხანგრძლივი მკურნალობა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ამ ლექსის დაწერის წინაპირობა იყო. გასაკვირი არაა, რომ ცელანს სურვილი გასჩენოდა, ახლებურად ეთქვა თავისი სათქმელი და პოეტური ენაც სხვაგვარად გამოეყენებინა სიყვარულზე საუბრისას. ლექსში მოცემული ახალი ენის კონტურები უპირისპირდება წარსულის ტრადიციას, თუმცა ში-

ნაარსობრივად მასთან მჭიდრო კავშირშია: ნეროების წყვილი შეყვარებულთა არამყარი და წარმავალი კავშირის კლასიკური სიმბოლოა. დანტეს „ჯოჯოხეთში“ ნეროების წყვილი პაოლოსა და ფრანჩესკას დანაშაულებრივი ტროფობის მფარველია. ქალ-ვაჟი ერთმანეთს ბედისწერამ შეჰყარა, რომელიც მათ სანინალმდეგოდვე მოქმედებს, რის გამოც ისინი „ამ სამყაროდან სხვა სამყაროში მიფრინავენ“, მიწიერი ცხოვრებიდან — ჯოჯოხეთში, სადაც ისინი ერთმანეთს სამარადისოდ არიან გადაჯაჭვულნი სიყვარულითა და სასჯელით. ბ. ბრეხტი ამ დანტესეულ სცენას იყენებს „მაჰაგონი-ოპერას“ ერთ-ერთ სასიყვარულო ზონგში. აქაც ხანმოკლეა შეყვარებულთა თავდავინებული სიყვარული, რომელიც მათ ერთადერთ ნავსაყუდელად ესახებათ, რადგან ამქვეყნად სიყვარულის გარდა სხვა მყარი საყრდენი არ ეგულებათ (ბრეხტი 1997, IV: 143). ის, რაც ბრეხტის შეყვარებულებს საყრდენსა და წონასწორობას სძენს, ცელანთან, პირიქით, წარმოადგენს ინტიმის ეფემერულ ბედნიერებას, იანუისისთავიან, ორსახოვან, „გიჟის პერანგივით მშვენიერ სიყვარულს“. სათქმელის პოეტური გამოხატვისათვის ცელანი უბრუნდება წარსულს, ნეროების წყვილს, რათა „სული მოითქვას და საბოლოოდ გაარკვიოს, თუ რა გამოადგება „აქ“, „ახლა“, მთელი იმ ტრადიციული ლექსიკური სასიყვარულო არსენალიდან, რომელიც მას მემკვიდრეობით ერგო. ცელანის ლექსი კითხვის ნიშანს უსვამს სამიჯნურო ლირიკის სანიმუშო მოდელების ლეგიტიმურობას და ლაკონიური, რედუცირებული ფორმით გვანვდის „თავდაყირა დაყენებული“ სიყვარულის ფსიქოგრამას.

როდესაც პოეტი პირველ სიყვარულზე გვესაუბრება, როგორც წესი, წინა პლანზე დგება გაზაფხულის, აყვავებული ბუნების პოეტური სურათების აღწერა. **ჰილდე დომინის**ათვის სიყვარულის დასაწყისი ორი ადამიანის მზერათა შეყრას და ლექსის დაბადებას ნიშნავს, რომელშიც მკრთალად მბრწყინავი ყვავილი — ოქსიმორონი — სიყვარულის გამოუთქმელ ხასიათს განასახიერებს:

Im Tor schon
 hobst du den Blick.
 Wir sahen uns an.
 Eine große Blüte stieg
 leuchtend blaß
 aus meinem Herzen
 (Domin, 1987/88, 55)

შენ კარის ზღურბლთან
 მომაპყარ მზერა.
 ჩვენი თვალები შეხვდა ერთმანეთს
 და ჩემი გულის წიაღიდან ამოიზარდა
 მკრთალად ბრწყინავი
 დიდი ყვავილი.

ჰანს ულრიხ ტრაიპელი კი გაუზიარებელ პირველ სიყვარულს ასეთ მინიატურას უძღვნის:

ERSTE LIEBE

Ein Mund der mich streifte
Der mich in die Dornbüsche trieb
Hier köpfte ich Fliegen und Falter
Vergrub unterm Unkraut drei eiskalte
Wünsche die kenne nur ich.

(Treichel, 1994, 38)

პირველი სიყვარული

მისი ტუჩები ნაზად შემეხო
და გამიყოლა ეკალ-ბარდებში,
აქ შევერკინე ბუზებს და პეპლებს
და ღრმად ჩავმარხე სარეველებში
სამი სურვილი
ყინულივით ცივი, იდუმალი,
ყველასგან დამალული.

ეს სტრიქონები გვამცნობენ, თუ როგორ დაკარგა ლექსის ლირიკულმა გმირმა ნდობა ორმხრივად განცდილი სიყვარულის მიმართ. ის მხოლოდ წამიერად ეზიარა სიყვარულის ხიბლს, შემდეგ კი საგულდაგულოდ დამარხა თავისი სრუვილები, რომლებიც, როგორც სავარაუდოა, არც სიტბოს და არც ბედნიერებას არ შეიცავდნენ.

ქრისტოფ მეკელი — სიყვარულის თანამედროვე ტრუბადური — პირველი სიყვარულის ძვირფასი შეგვრძნებების გადმოსაცემად შემდეგ სურათ-ხატებს პოულობს:

EINZIG

Dieser eine Nachmittag, dieses eine
Akazienblatt, endlos fallend,
durch diesen Augenblick aus Ruh, dieses
eine Streichholz in ihrer Hand, diese eine
Zigarette, während der Motor lief, diese eine
endlose Sprachlosigkeit und dieses eine
Zittern auf ihrem Mund, dieser eine
Atem in diesem einen und einzelnen Kuß
einzig und einmal in soviel vergeudeteten Tagen.

(Meckel, 1975, 29)

ერთადერთი

ის ერთი ნაშუადღევი,
ის ერთი აკაციის ფოთოლი, უსასრულო ვარდნაში მოფარფატე,
სიმშვიდის ის ერთი წამი, ის ერთი
ასანთი მის ხელში, ის ერთი
სიგარეტი ჩართული ძრავის ხმაურში, ის ერთი
უსასრულო დუმილი და ის ერთი
თრთოლვა მის ტუჩებზე, ის ერთი
ამოსუნთქვა იმ ერთადერთ და ობოლ ამბორში,
ერთადერთსა და სწორუპოვარში მრავალ გაფლანგულ დღეთა შორის.

1975 წელს, „ახალი სუბიექტივიზმის“ აყვავების ხანაში, ქ. მეკელის მიერ გამოქვეყნებული ეს ლექსი ინვეეს სიყვარულისა და ბედნიერების ყოვლისმომცველ განცდას.

ჭეშმარიტი გრძნობის დაუფინყარი წამების უკვდავსაყოფად ავტორი ლექსს აგებს კინემატოგრაფიული პრინციპით. მკითხველს თითქოს თვალწინ ეშლება ფოტოების უსასრულო რიგი. სახეზეა კინოს არსენალიდან ნასესხები ხერხი, რომელიც, თითქოსდა კამერის მოძრაობისა და მონტაჟის ტექნიკის ასოციაციებს ინვეეს. მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ ერთადერთ, „არაგაფლანგულ“ დღეს, დროის დინება წყდება და რჩება მხოლოდ სუბიექტის „შინაგანი დრო“, რომელიც სხვა კანონებს ემორჩილება, ისევე როგორც ლექსის გრამატიკული და მეტრული წყობა. ლექსი გარეგნული ფორმით არ გამოირჩევა. ის ურითმოა, არ არის დაყოფილი სტროფებად. სტრიქონები თითქმის ერთი ზომისაა, თუმცა ხასიათდება რითმული მოქნილობით, პარატაქსული წყობით, პრედიკატული ზმნების დეფიციტით და არსებითი სახელების თანმიმდევრული რიგით. ყოველივე ეს ემსახურება სიყვარულით გაჯერებული წამების ასახვას, რასაც აძლიერებს სტილისტური პარალელიზმების უხვი გამოყენება, პოზიციებისა და სტრიქონების შვიდგზის ცვლა, ვიდრე ის არ მიაღწევს კულმინაციას „ერთადერთ და განუმეორებელ ამბორში“. აქ თითქოს უჩვეულო არაფერია, მაგრამ უშფოთველი ბუნებისა და მდუმარე შეყვარებულების მოჩვენებით ჰარმონიაში იგრძნობა დისჰარმონია, რომელიც გამონწვეულია მათი დაძაბულობით, მოლოდინით და ნერვიულობით. ეს კი არ უთანაბრდება გოეთესეული პირველი სიყვარულის, როგორც მარადიულისა და უსასრულოდ ცხოველი გრძნობის აღწერას. ქრისტოფ მეკელთან სიყვარულის ღვთაებრივი გამოვლენა ცალკეულ ფრაგმენტებად იშლება და როგორც ჩანს, ეს ლექსი მისი პირველი სიყვარულით მონიჭებულ ბედნიერებასთან გამოსათხოვარი აკორდია.

სიყვარულისა და ღალატის თემაზე თავისუფალი და თამამი ტონალობით გვესაუბრება პოეტი ქალი **ულა ჰანი**. ის „ახალი სუბიექტივიზმის“ პრინციპების მომხრე, შემდგომში კი მისი პრინციპების უარყოფელია. თუმცა, თავისი პაროდული მიზნებისათვის წარმატებით იყენებს ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ სენტიმენტალურ ლექსიკას, სიტყვათა თამაშს და თვითირონით დაბალანსებულ გამონათქვამებს. ულა ჰანის პირველი ლირიკული კრებულია „გული თავს ზემოთ“ (Herz über Kopf, 1981). ეს სათაური მინიშნებაა მისი სახელგანთქმული წინამორბედის, ერის კესტნერის კრებულზე „გული წელს ქვემოთ“ (Herz auf Taille, 1928), რომლის გახმაურებულ „საქმიან რომანებში“ ავტორი ზომიერი

უხამსობის საზღვრებში ისე გვიყვება დაკარგული სიყვარულის შესახებ, თითქოს „ხელჯოხი ან ქუდი დაეკარგოს“. ულა ჰანი მის მსგავსად ემშვიდობება „მაღალ ეტიკეტების“ ხანას.

BILDLICH GESPROCHEN

Wär ich ein Baum ich wüchse
dir in die hohle Hand
und wärst du das Meer ich baute
dir weiße Burgen aus Sand.

Wärst du eine Blume ich grübe
dich mit allen Wurzeln aus
wär ich ein Feuer ich legte
in sanfte Asche dein Haus.

Wär ich eine Nixe ich saugte
dich auf den Grund hinab
und wärst du ein Stern ich knallte
dich vom Himmel ab.
(Ula Hahn 1981,)

ხატონად ნათქვამი

მე რომ ხე ვიყო გავიზრდებოდი შენს
შიშველ პეშვზე

შენ ზღვა რომ იყო ქვიშის თეთრ
კოშკებს აგიშენებდი სანაპიროზე

ყვავილად ქცეულს მიწის სიღრმიდან
ძირფესვიანად ამოგიღებდი

ხანძრად ქცეული შენი სახლის მტკვრის
მთელ ქვეყანაზე მიმოვაბნევდი

ქალთევზა ვიყო ჩაგიტყუებდი ზღვის
ფსკერის შლამში

ვარსკვლავად ქცეულს კაშკაშა ციდან
ჩამოგტყორცნიდი ტყვიით ერთ ნამში.

ტექსტის სტრუქტურა დეტერმინირებულია განმეორებებითა და პარალელიზმებით. საკმაოდ მარტივი ნწყობის მქონე სამი სტროფი მოიცავს სამ წინადადებას 4-4 სტრიქონით, ნახევრად ჯვარედინი რითმებითა და ცვალებადი კადენცებით. როლები „მე“ და „შენ“ შორის, ერთი შეხედვით, თანაბრად არის გადანაწილებული. ნაცვალ-სახელთა ეს წყვილი თითოეულ სტროფში ერთხელ გვხვდება. ზმნის კავშირებითი ფორმები „მე რომ ვიყო“ „შენ რომ იყო“ ოსტატურად ენაცვლება ერთმანეთს, თუმცა ლექსში წამყვანია არა „შენ“ ანუ პარტნიორი, არამედ „მე“, რომლის აქტიურობას ხაზს უსვამს ზმნის პოზიცია სტრიქონის ბოლოში. „შენ“-ს კი მეორეხარისხოვან წინადადებაში აქვს მიჩენილი გრამატიკულად მარგინალიზებული ადგილი, ან იგი უბრალო დამატების (ობიექტის) სტატუსით გვევლინება, რასაც თხრობა მონოლოგის რეჟიმში გადაჰყავს. მკითხველისათვის გასაგები ხდება პირველ პირში მეტყველი პირის შინაგანი ხედვა. ლექსის კარგად გათვლილ ფორმასა და ემოციურ გამონათქვამთა ერთობლიობა ერთგვარ დაძაბულობას წარმოქმნის. მზარდი დისჰარმონია „მე“ და „შენ“-ს შორის ბუნების სურათ-ხატებშია ასახული. თუ ლექსის პირველ სტროფში წამყვანია ერთიანობისა და ურთიერთშერწყმის მეტაფორიკა, მომდევნო სტრიქონებში იკვეთება ერთის მიერ მეორის დასაკუთრების წყურვილი. ყვავილის ძირფესვიანად ამოღების სურვილი უფრო ძალადობას წააგავს, ვიდრე იდეალური ურთიერთობის ფრაგმენტს. თუ გავიხსენებთ

გოეთეს ლექსი: „ნაპოვნი“ („Gefunden“) რომელიც მან მეუღლის, ქრისტიანე ვულპიუსის გაცნობიდან 25 წლის შემდეგ დაწერა და მას მიუძღვნა, დავინახავთ თუ რა სათუთად ეპყრობა გოეთესეული გმირი „ფესვებიანად ამოღებულ ყვავილს, რომელიც მის სახლში მყისვე აყვავდება“. ულა ჰანთან კი თავდაპირველი ურთიერთნდობით დაწყებული სიყვარული გამანადგურებელი ნატვრით მთავრდება: „ვარსკვლავად ქცეულს კაშკაშა ციდან ჩამოგტყორცნიდი ტყვიით ერთ წამში“. ულა ჰანის პოეზიაში თავს იჩენს თანამედროვე სატრფიალო ლირიკის ძირითად ტენდენციები: თხრობა მონოლოგის ფორმატში, ინტიმური ურთიერთობა, რომელიც ასახულია როგორც ერთგვარი ფსიქოსტრესი და შენიღბული აგრესიის გამოვლინება. ლექსის სტრიქონებში გამოყენებულია სასიყვარულო პოეზიისათვის ტრადიციული ფორმა და გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც მისი პოზიტიური თუ ნეგატიური სიმბოლოების დეკონსტრუქციის იარაღს წარმოადგენს.

რობერტ გერნჰარდტის ლექსი „კერკეტა“ კიდევ ერთი ვარიაცია გახლავთ სიყვარულის თემაზე. ეს ლექსი შესულია გერნჰარდტის პირველ ლირიკულ კრებულში „სხეულები კაფეებში“ (Körper in Cafes, 1987), რომელმაც გერმანულ პოეზიაში ავტორს ირონიის ოსტატის სახელი დაუმკვიდრა.

Der Zähle

კერკეტა

Wo du auch hingehst -

სადაც უნდა მიდიოდე-

Ich bin schon da.

მეც იქავე დაგხვდება.

Wie weit du auch wegläufst _

რაც არ უნდა შორს წახვიდე-

Ich bin dir nah.

შენთან ახლოს გაგჩნდება.

Wo du auch reinfällst -

რაც არ უნდა დაგემართოს-

Ich hol dich raus.

მე გიშველი, იცოდე!

Nenn du mich nur Ratte -

შენ თუ ვირთხას დამიძახებ-

Ich nenn dich Maus

„თაგუნისა“ გინოდებ.

(Gernhardt, 1987, 121)

პარალელური წყობით აგებული 4 სტროფი გვიყვება შეყვარებული კაცის ურყევი ოპტიმიზმის შესახებ, რომელიც თავისი ტრფობის ობიექტის მიღმა ველარაფერს ამჩნევს და არც არაფრის დანახვა და გაგება არ სურს, რადგან ყველა და ყველაფერი ყოვლისშთანმთქმელ „შენ“-შია გაერთიანებული. თუმცა, ამავე დროს ავტორი გამომსახველობის პარადისტულ მეთოდსაც მიმართავს. ლექსის პირველი ორი სტრიქონი წარმოადგენს ძველი ალთქმიდან რუთის ფიცის ციტირებას: „სადაც შენ (წახვალ), იქაც მე (დაგხვდება).“ ამავე დროს, ეს სტრიქონები ეხმიანება ცნობილი ზღაპრის „ზღარბი

და მისი ცოლი“ (“Der Igel und seine Frau”) პერსონაჟის — თვალთმაქცი დედალი ზღარბის სიტყვებს, რომელსაც იგი სირბილში ყოველი შეჯიბრის ბოლოს კურდღელს გასძახის ფინიშის ხაზიდან: „მე უკვე აქ ვარო“. ინტერტექსტუალური თამაშის წყალობით, კერკეტას ფიცი „მეც იქ დაგხვდებით“ კომიკურ ეფექტს იძენს. ლექსის მომდევნო სტრიქონებში კერკეტას აჩემება მომაბეზრებელიც კი ხდება, რომ არა მისი თავდადება სატრფოს გადარჩენისათვის, რითაც იგი მკითხველის თანაგრძნობას იწვევს. ლექსში კომიზმის შექმნას ემსახურება აგრეთვე აზრობრივი პაუზები კენტი სტრიქონების ბოლოში. ამ სტრიქონებში ადრესატია „შენ“ და ის ყოველთვის დამოკიდებულ წინადადებაშია განთავსებული, ანუ დაქვემდებარებულ პოზიციაში იმყოფება. ამ სტრიქონებს ყოველთვის „ქალური“ ტონალობა ახლავს. რაც შეეხება „მე“-ს ანაფორულ სტრიქონებს, ის ყოველთვის მამაკაცური კადენციით და სადა, რედუცირებული რითმებითაა რეალიზებული. ბოლო სტროფში სალანძღავ სიტყვა „ვირთხა“-ს და მოფერებით მეტსახელ „თაგუნია“-ს დაპირისპირებას გროტესკული ელფერი დაჰკრავს. სატრფოს გულისა და კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად „კერკეტა“ სიზიფის შრომას და შეუპოვარ ბრძოლას ეწევა, რაც მას პაროდისტულ პერსონაჟად გადააქცევს.

სამოცდაათიან-ოთხმოციანი წლების გერმანულენოვან ლირიკაში „სიყვარულის ერთ-ერთი თავგამოდებული მეხოტბეა წარმატებული პოეტი **ერის ფრიდი**. გარდაცვალებამდე რამდენიმე წლით ადრე შექმნილი ლექსი „რაცაა ისაა“ (Was es ist, 1983) იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ის ხალხმა მაისურებსა და ტილოს ჩანთებზეც წაანერა. ეს ლექსი ავტორის ერთგვარი კრედაა; ლექსების თხზვა მისთვის არა მხოლოდ ლიტერატული საქმიანობაა, არამედ მისი მსოფლალქმის გამოხატულებაცაა:

Was es ist

Es ist Unsinn
sagt die Vernunft
Es ist was es ist
sagt die Liebe
Es ist Unglück
sagt die Berechnung
Es ist nichts als Schmerz
sagt die Angst
Es ist aussichtslos
sagt die Einsicht

რაცაა, ისაა

ეს უაზრობაა
ამბობს გონება
რაცაა, ისაა
ამბობს სიყვარული
ეს უბედურებაა
ამბობს გამჭრიახობა
ეს მხოლოდ ტკივილია
ამბობს შიში
ეს უპერსპექტივოა
ამბობს შეგნება

Es ist was es ist
sagt die Liebe
Es ist lächerlich
sagt der Stolz
Es ist leichtsinnig
sagt die Vorsicht
Es ist unmöglich
sagt die Erfahrung
Es ist was es ist
sagt die Liebe.
(Fried,1990,35)

რაცაა, ისაა
ამბობს სიყვარული
ეს სასაცილოა
ამბობს სიამაყე
ეს ფუქსავატობაა
ამბობს სიფრთხილე
ეს შეუძლებელია
ამბობს გამოცდილება
რაცაა ისაა
ამბობს სიყვარული

ლექსის ნყოფამარტივია: სამი არათანაბარი მონაკვეთი დისკუსია — დიალოგის ფორმატშია მოცემული. დიალოგი წააგავს ბაროკოს ხანის ალეგორიულ პაექრობებს სიყვარულსა და კეთილგონიერებას შორის. მათ შორის დაპირისპირება გამოკვეთილია რედუქციისა და ლაკონიზმის, პარალელიზმისა და ანტითეზის რიტორიკული საშუალებებით. სიყვარულის მოწინააღმდეგე „გონებაა“, რომელსაც თანმხლები სათნოებები: „გამჭრიახობა, გამოცდილება, შეგნება, სიფრთხილე“ უმაგრებენ ზურგს: „შიში“ და „სიამაყე“ ასევე წარმოადგენენ თავის არგუმენტებს, მაგრამ სიყვარული, მიუხედავად მისი წამგებიანი პოზიციისა, ყველა მათგანს უკუაგდება და პრედიკატიული ფრაზით „ისაა, რაცაა“ პირადულ ელფერს სძენს მთელ ამ დისპუტს სიყვარულის შესახებ.

შემაჯამებლად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე სატრფიალო ლირიკა უაღრესად ფრთხილად და მოზომილად იყენებს პოეზიის უმთავრეს იარაღს — სიტყვას. ბანალური, სენტიმენტალური სამიჯნურო ლექსიკისაგან განთავისუფლება, პოეტური სურათ-ხატების სიუხვე, გამოხატვის საშუალებათა სიმწირე, ხშირ შემთხვევაში განწყვეტილი და გადატანილი სტრიქონების გამოყენება და სხვ. ემსახურება ახალი ორიენტაციების შექმნას და მიუთითებს იმაზე, რომ პოეზია მზადაა შეცვალოს თავისი პოზიციები. ლუმანის თანახმად სიყვარული ისტორიულ რაკურსში ასეთი სქემით შეიცვალა: „იდეალი — პარადოქსი — პრობლემა“ (ლუმანი 1994: 197), რაც იმაზე მიუთითებს, რომ თანამედროვე გერმანული სასიყვარულო ლექსები უმთავრესად კონცენტრირებულია თავისუფალი სასიყვარულო კავშირებისა და კონფლიქტების აღწერაზე. ამიტომ, ეს ლექსები ხშირად გრძნობათა წარმავლობაზე, განშორების ტკივილებზე და სულიერი მარტოობის იარებზე გვიყვებიან: „შეაგროვე ტკივილი და ოხვრა/ რადგან კიდევ არსებობენ ნყვილები, / სიზმარში რომ აგრძელებენ ცხოვრებას / თითქოს

ტრფობას ზღვარს ვერავინ უწესებს“. — მოგვიწოდებს ელიზაბეტ ბორხერსი (ბორხერსი 2002: 65, 16). გერმანულენოვანი რუმინელი მწერალი ვერნერ ზიოლნერი კი თავის სონეტში: „შეყვარებულები“ ასეთ რეზიუმეს იძლევა: „ორ მარტოსულს სიყვარული აერთიანებს“ („Allein zu zweit, sind sie im Einen“. ზიოლნერი 1988: 81).

დამოწმებანი:

ბახმანი 1978: Bachmann I. *Sämtliche Gedichte*. München-Zürich : Piper, 1978.

ბენი 1993: Benn, G. *Gesammelte Werke*. Bd. III Gedichte. Hg. Dieter Wellershoff Stuttgart: Klett-Cotta, 1993.

ბორხერსი 2002: Borchers, E. *Eine Geschichte auf Erden*. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

ბრეხტი, IV, 1997: Brecht, B. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1997.

ბრინკმანი 1969: Brinkmann, R. D. *Über Lyrik und Sexualität*. Streit-Zeitschrift 7. H1. 65-70, 1969.

გერჰარდტი 1987: Gernhardt, R. *Körper in Cafes. Gedichte*. Zürich: Haffmanns. 1987.

დომინი 1987: Domin, H. *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer. 1987.

ზიოლნერი 1988: Söllner W. *Kopfland. Passagen. Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988.

კაშნიცი 1963: Kaschnitz, M.L. *Liebeslyrik heute*. Universitas 18, 1963, 1271-82.

ლუმანი 1994: Luhmann, N. *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1994.

მეკელი 1975: Meckel, C. *Nachtessen*. Gedichte. Berlin: Literarisches Colloquium. 1975.

ტრაიპელი 1994: Treichel, H. U. *Der einzige Gast. Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1994.

ფრიდი 1990: Fried, E. *Als ich mich nach dir verzehrte*. Gedichte von der Liebe. Berlin: Wagenbach, 1990.

ცელანი 2001: Celan, P. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hg. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

ჰანი 1981: Hahn U. *Herz über Kopf*. Gedichte Stuttgart: DVA. 1981.

ვერლიბრი „ცისფერყანწლებთან“

ჩვენი ეროვნული პოეზია მკვეთად ქართულ, მაგრამ, ამავე დროს, მუდამ განახლებულ სახეს სწორედ რეფორმატორთა წყალობით ინარჩუნებს. ქართული ლექსის განვითარების გზას რეტროსპექტული თვალთახედვით რომ გადავხედოთ, შთამბეჭდავ სიმალლედ შემოეგება მზერას რუსთველი. მის მიმბაძველთა მოჯადოებული წრე ვინც გაარღვია, ეს იყო გურამიშვილი. შემდეგ ემოციურ ხარისხში აყვანილი მედიტაცია და ფერადი სამკაულებისგან განტვირთული ლექსი დააკანონა ბარათაშვილმა. ლიტერატურისმცოდნენი თვლიან, რომ აკაკიმ თავისებურად განაგრძო გურამიშვილის გზა, ილიამ — ბარათაშვილისა. საკუთარი ენა, სტილი მოიტანა ვაჟამ. ასეთია ზოგადი რეტროსპექტული სურათი ქართული ლექსის განვითარებისა მეოცე ასწლეულამდე.

მეოცე საუკუნის დასაწყისში საინტერესო მოვლენების მოწმენი ვხდებით. მოვიდა დიდი პოეტი და ქართული ლექსის უახლესი რეფორმაც მის სახელს დაუკავშირდა (თანაც — ორგზისი), მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ სადაც ჩაულრმავდებიან გალაკტიონის ნოვაციებს, იქვე იელვებს „ცისფერყანწელთა“ სახელიც. ეს კოლორიტული ჯგუფი თავისი არტისტიზმით სავსე ეპატაჟებით ლამაზად ჩაინერა ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში; ლამაზად იმიტომ, რომ გალაკტიონის კვალდაკვალ მათაც იგრძნეს სიახლის საჭიროება და ქართული ლექსის სივრცეში შთამბეჭდავად დაამკვიდრეს ის, რაც ევროპაში უკვე საცნაური იყო და იქნებ სიახლეს მიყურადებულ ევროპელებს მობეზრებულად ჰქონდათ. ყანწლებმა გაბედულად უსწორეს მხარი უფროს მეგობრად და მენტორად სახელდებულ გრიგოლ რობაქიძეს, ვისი ლექციებითა და ესეებით იწყება ქართული მოდერნიზმის იდეოლოგია (სიგუა 2008: 56), დაფუძნდნენ 1915 წელს ქ. ქუთაისში, ხოლო 1918 წლიდან თბილისში განაგრძეს მოღვაწეობა. ოფიციალურად გაფორმდნენ 1916 წლიდან, როცა თავიანთი ჟურნალი გამოსცეს. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, სახელწოდება მიიღეს სწორედ ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ მიხედვით. მათი სახელი იმთავითვე სიმბოლური ელფერით გამოირჩა. როგორც თვლიან, ცისფერი შორეულის, მიუნვედომლის, ე.ი. უკვე მძაფრი პოეტური იმპულსის მატარებელი ფერია, ხოლო ყანწი — შემოქმედებითი ექსტაზისა და ბოჰემური ყოფის სიმბოლო. მათი ჟურნალის სახელი მათივე ესთეტიკური კონცეპციის ორსიტყვიანი გადმოცემაა. მართებულად თვლის ქ. ნინიძე, რომ ეს

სახელი „სრულყოფილად გადმოსცემს ჟურნალის პროგრამულ საფუძველს, მასში იმპლიციურებულ რამდენიმე ძირითად კონტექსტს, ამდენად, იგი მეტაფორული სახელია“ (ნინიძე 2009: 151). ცნობილია, რომ ჯგუფის წევრები ატარებდნენ პალოს მიერ არგვეთიდან ჩამოტანილ და გრავიორთან სამკერდე ნიშნებად გაკეთებულ მამლის დეზებს, რაც სწორედ რომ ჰგავს მინიატურულ ყანებს. ვინ არიან ესენი? პაოლო იაშვილი, ტიცციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, სანდრო ცირეკიძე, ალი არსენიშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ნიკოლო მინიშვილი, შალვა აფხაიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, ივანე ყიფიანი, გიონ საგანელი, ლელი ჯაფარიძე, შალვა კარმელი.

გალაკტიონთან ერთად ცისფერყანნელთა სახელებს უკავშირდება პირველი ვერლიბრის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში. გალაკტიონის მეორე კრებულში (არ იქნება ზედმეტი ამის გახსენება) უკვე ექვსი ლექსია ამ ფორმით დაწერილი: „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ვინ არის ეს ქალი“? „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“, „შიში“. გ. ტაბიძემ იგრძნო, რომ ახალი სუნთქვა უნდა გახსნოდა ქართულ ლექსსაც, არ უნდა ჩამორჩენოდა ევროპულ მოვლენებს და ამიტომაც წერდა: „თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისთვის დაწერილია ჩემ მიერ მთელი რიგი ნაწარმოებები: „ჯონ რიდი“, ადგილები „პაციფიზმში“, „რევოლუციონურ საქართველოში“ და „ეპოქაში“ (ტაბიძე 1975: 178).

მსგავსი რამ იგრძნეს „ცისფერყანნელებმაც“. მართალია, ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც ჰქონდა ვერლიბრს საინტერესო წინაპარი ფორმები, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ვერლიბრი მოდერნის ფორმაა, მოდერნიზმის ეპოქის წარმონაქმნია. მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონიც დაინტერესდა ვერლიბრით და ცისფერყანნელებიც მოჰყვებიან მას მხარდამხარ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ახალი ფორმის ფესვები ქართული ტრადიციული პოეზიის წიაღში შეიძლება ვიპოვოთ, კონვენციური ლექსი ისე დიდხანს იყო გაბატონებული, თავისუფალი ლექსის პირველი ნიმუშები აღიქმებოდა, როგორც უცხოური წარმონაქმნი, არაქართული მოვლენა და მკითხველს უჭირდა კეთილმოსურნედ დახვედროდა ამ სიახლეს. ფაქტია, რომ ვერლიბრის დამკვიდრების მძიმე ტვირთი გალაკტიონის კვალდაკვალ ყანნელებმაც მოსინჯეს, მკითხველის ყური მათ შეაჩვიეს ამგვარ ლექსს, დააკვირვეს სინტაქსურ საშუალებებს, რაც აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია; აზრობრივი თუ ემოციური ხასიათის გამეორებებს, სინტაქსურ მონაკვეთებში თითქოს „ზომის აქცენტების“ იმიტირებას და სხვა ხერხებს, რითაც ვერლიბრი იქცევა ყურადღებას.

„მძიმე ტვირთით“, ვთქვი და ის ვიგულისხმე, რომ ყოველი სი-
ახლის აღქმას თან ახლავს სირთულე. სხვაგვარი მზაობა სჭირდება
ბახის „ტოკატა და ფუგა“ (რე მინორი) ან მოცარტის „რეკვიემი“ რომ
მოისმინო, მაგრამ არსებობს ატონალური მუსიკაც, რომელიც, რა-
საკვირველია, ტრადიციული ეფექტების მოლოდინს გაგიცრუებს.
ამიტომაც (როგორც ლ. სტურუას უყვარს თქმა (განსხვავებუ-
ლი განწყობით სჭირდება მოსმენა არნოლდ შონბერგის „გასხი-
ვოსნებულ ღამეს“ ან იგორ სტრავინსკის „ნმინდა გაზაფხულს“). თუ
კლასიკური ლექსის მხატვრულ არსენალს ელოდები ვერლიბრში,
ბუნებრივია, სასტიკად იმედგაცრუებული დარჩები. აი, რას უნდა
დაფიქრება. თუ ერთი სახის ლექსს მეორე სახის ნაწარმოების მზაო-
ბით მიუახლოვდები, გადაიკეტება ტექსტის კარიბჭე და არ გაგეხს-
ნება, ვერ იმოძრავებ ავტორის იდენტობაში. ხოლო თუ სათანადო
განწყობით მიეახლები ტექსტს, იგი კარს გაგიხსნის და ავტორის
სულის რელიეფსაც უზადოდ დაგანახებს.

თუ კი პოეზია სულის უჩვეულო ვითარებაა და ადამიანი ამ
მდგომარეობას გარკვეულ პოეტურ ფორმაში ისე მოაქცევს, რომ
სული უღიმღამოდ კი არ ჩალონდეს, არამედ საკუთარი განუმეორე-
ბელი რაობით ფორიაქობდეს, ადიჩადიოდეს ავტორის თვალჩა-
უნვდენელი წიალიდან ზედაპირისაკენ და პირიქით, რა მნიშვნელო-
ბა აქვს, ეს ვერლიბრი იქნება, ვერბლანი თუ კონვენციური ლექსი?!

მაგრამ ამის თქმა იოლია დღეს, როდესაც შეგვიძლია მოვლე-
ნები კინოფირივით გადავახვიოთ და დღევანდელობაში გადმოვი-
დეთ; თან თუ მეოცე საუკუნის 60-იან წლებსაც გამოვივლით, რო-
მელი პერიოდიდანაც ვერლიბრი ისეთ სასიცოცხლო ძალას იკრებს,
თითქმის ყველა ევროპულენოვანი პოეზიის ლამის ერთადერთ
ფორმად მკვიდრდება. ცხადია, სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ეს
ფორმა. მართალია, საბჭოთა იდეოლოგიამ და მასზე დაფუძნებულ-
მა ლიტერატურულმა ცენზურამ მოდერნისტული ძიებები შებოჭა,
შეაფერხა, მაგრამ ქართული ვერლიბრი 60-70-იანი წლებიდან
კვლავ განახლდა, ახალი სული ჩაიდგა. თავიანთი ხმები გვასმინეს:
ლია სტურუამ, ბესიკ ხარანაულმა, მამუკა ნიკლაურმა, ჯარჯი
ფხოველმა, გივი ალხაზიშვილმა... ვერლიბრი გაძლიერდა, ფერ-
ხორციტ შეივსო, სასიცოცხლო ძალა გვიჩვენა.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ ქართული ვერლიბრის საწყის
დროს, როდესაც ლექსი „ევროპული რადიუსით“ გაიმართა. მართე-
ბულია ზ. შათირიშვილის მოსაზრება, რომ ის აბსოლუტურად ახა-
ლი რაობა, რადიკალური გადახალისებაა ტრადიციული პოეტიკისა,
ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარ ძირებს ბიბლიასა და ბიბლიის ე. წ.
„პოეტურ წიგნებში“ (ფსალმუნები, იობის წიგნი და ა. შ.) პოულობს.

რა რჩება ლექსს, როდესაც საკუთარი ნებით იხსნის ყველაზე ტრადიციულ, ყველაზე აღიარებულ სამკაულებს? რითმა ყურის ხიბლია, რიტმიც ყურის საცთურია. რითმა და მკვეთრად გამოხატული რიტმი რომ დათმოს ლექსმა, ამით უარი ეთქმის აკუსტიკურ ეფექტებს.

რას იძენს ლექსი ყოვლივე ამის სანაცვლოდ?

იმას, რაც გულით საგრძნობია და გონით მისახვედრი. გულითა და ცნობიერებით წვდომა ღრმავდება. ტექსტი სხვა პლასტებში იხსნება. ღრმავდება ინტროსპექცია (ამაოდ როდი კამათობდნენ ტრადიციული ლექსისა და ვერლიბრის თემაზე შოთა ნიშნიანიძე, მამუკა ნიკლაური, გურამ ასათიანი, ჯანსუღ ღვინჯილია, აკაკი ბაქრაძე...).

სავსებით მისაღებია თ. ბარბაქაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თანამედროვე ვერსიფიკაციაში მკვეთრად გამიჯნული დიონისური და აპოლონური სანყისებიდან „ტექნეს“ (ანუ დიონისურის) დანიშნულებამ შეუწყო ხელი თავისუფალი ლექსის განვითარებას (ბარბაქაძე 2009: 64).

რითმებს დაუმორჩილებელი სიმძაფრე, მუხტებჩაგროვილი სიტყვები აქვს გრიგოლ რობაქიძეს, მზის ალხი და „თავნაჭრილი გრიგალი“ ბინადრობს მის ვერლიბრში „მზის ნარქენი“:

ქალი მოვიტაცე,
ცხენზე შემოვიგდე დედალი ავაზა.
ტანი დაყურსული გავშხვართე უნაგირზე.
თეთრი თეძოების ვიხილე გახელემა.
ხტოდენ ატეხილი ავხორცი მუხლები.
და თვითონ ნადირი გავხდი მე ნადირი.
კოცნა კბენა იყო.
ალერსი — დანა.

აი, როგორი ენერგიით გაჯერებული ლექსიკური ერთეულები აქვს ავტორს. ვერლიბრში განცდის სანყისი იმპულსები თითქოს უფრო გზახსნილად გადმოდის, შენარჩუნებული აქვს სიციცხალე. ავტორი იმთავითვე გრძნობს, რომ ვერლიბრი პოეტური მუხტის განელება კი არ არის, პირიქით, სულ სხვა ენერგეტიკით ავსებაა, დიონისური თრობაა, რითმებში რომ ვერ გადაითვლება და მოკლე ტაქტებში ჩამწყვედელი მონოტონური რიტმი რომ არ ჰყოფნის სასუნთქად.

არანაკლებ საინტერესოა ვერლიბრი „ირრუბაქიძე“.

საკუთარი ფესვები მოისინჯა პოეტმა გრიგოლ რობაქიძემ შემდეგ ხილვაში:

მე მაშინ ბავშვი ვიყავ.
ველზე მიმეძინა.
იყო დიდი მუხა და ტიტველი შუა დღე.
იყო მწვანე ხავსი და ყვითელი კალო.
როცა გამეღვიძა —
სახელოებში ხვლიკები დავინახე.
მე არ მიკვივლია:
ეს იყო მზის ნიშანი.

სამყაროსთან ჰარმონიაში მყოფი პატარა ხალიბის სახით იხილა საკუთარი ბავშვობა, შემდეგ კი ასევე შორი მითოლოგიური ხილვები აუცურდა თვალწინ: ალექსანდრე მაკედონელის ძღვევამოსილი არმია და თავლაში ეგეოსის ზღვაში მდებარე კუნძულ პატმოსიდან ჩამოყვანილი დაურევბული ცხენი, რომელსაც ქვესკნელის გუგუნი ესმის და გრძნობს მიწისძვრებს; „კარდუსთან“ მონოლოთურ ერთიანობაში გასააზრებელი „რისხვარი მარტორქა“, რომელსაც სიახლოვეს ვერავინ ეკარება, გარდა ლირიკული გმირისა, ის კი უახლოვდება წინოს ნაწნავებით ხელში... ამგვარ მითოლოგიურ შორეთში ხედავს საკუთარ თავს თუ თავის წინაპარს რობაქიძე. კარდუს მარტორქას ავი სუნთქვა აქვს, ზვავების ქარბორბალად ატორტმანებს მთელ ევროპას. ლექსი თავდება ასე:

სიტყვაც ხომ მაგარია:
ირრუბაქიძე...

მოკლე ექსპრესიულ ტაეპებს ისეთი დინამიკა შემოაქვს, აქამდე რომ არ განეცადა ქართველ მკითხველს. არც რითმაა სადმე და არც დროის მოკლე დისტანციაზე დასაფიქსირებელი მონოტონური რიტმი. მიუხედავად ამისა, ლექსს ჩამთრევი ხიბლი აქვს ამ ტრადიციული ატრიბუტების გარეშეც.

პაოლო იაშვილი, სიახლის წყურვილით ატანილი, 1913 წელს სასწავლებლად მიემართება პარიზში და ლუერთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში შედის. ახალი ფორმების ძიებამ იგი ფასეულობათა გადაფასებამდე მიიყვანა. პაოლო გაიტაცა მხატვრობამ. ამასთან ერთად სწავლობდა ფრანგულ პოეზიას. დაუახლოვდა პიკასოს, აპოლინერს, მოდილიანის, მაგრამ მხატვრობას არ გაჰყოლია. დაინტერესდა სიმბოლისტების შემოქმედებით, მათი ესთეტიკით. მან სულის საზრდო იპოვა მათთან. 1915 წელს ბრუნდება ქუთაისში, აქტიურად ერთვება ლიტერატურულ ცხოვრებაში და რედაქტორობს ჟურნალებს: „ოქროს ვერძი“ და „ცისფერი ყანწები“. პოეტი, როგორც თავად ამბობს ლექსში „ევროპა“, გამოექცა მსოფ-

ლიო ომის ცეცხლსა და „ევროპის ქაოსს“. ავთანდილ ნიკოლეიშვილი თვლის, რომ „ლექსი „ევროპა“ ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია“ (ნიკოლეიშვილი 1994: 491).

პაოლომ მსოფლიო ომის აბოზოქრება პარიზში ნახა და განიცადა, ამიტომ მისმა ცნობიერებამ შემოინახა საბრძოლო ბატალიები. პოეტი ლექსში აღადგენს იმ განწყობილებას. შექმნილმა მძიმე ვითარებამ იძულებული გახადა მიეტოვებინა პარიზი. მას ახსოვს ის სისხლიანი დღეები, რომლებიც ასეთ კადრებად ლაგდება ლექსში:

გამოვექეცი ევროპის ქაოსს,
სისხლს,
დანგრეულ რეიმსის ტაძარს,
უზარმაზარ ტანკების ქშენას,
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას.

ავტორის სულსა და არსებაში აღიბეჭდა პარიზში, პერ ლაშეზის სასაფლაოზე უპატრონოდ მიტოვებული ქართველი ლეგიონერის – ბუჭუტა აბაშიძის საფლავი:

პარიზში დამრჩა ერთი საფლავი,
ლეგიონის ორდენის წევრი,
აღმოსავლეთში განთქმული გმირი
და ქუთაისში გადამტანი რევოლუციის
(1905)
მკვდარი მარნასთან,
პერ ლაშეზზე გასვენებული:
ბუჭუტა აბაშიძე.

საყოველთაოდ მიღებული განმარტების თანახმად, ვერლიბრი ურითმო ლექსია (თუმცა იგი შეიძლება სპორადულად გაჩნდეს ტაეპში), რომლის პნკარები არათანაზომიერია. ვერლიბრში მარცვალთა რაოდენობა თავისუფალია და ასევეა სტროფული კომპოზიციაც. ვერლიბრში სტროფს ენაცვლება სინტაქსური მონაკვეთები. მიუხედავად ამისა, აუცილებელია ტექსტის ტაეპებად განლაგება და რიტმულ-ინტონაციური შეთანაბრება.

სწორედ ასეა დაწერილი პ. იაშვილის ლექსი „წერილი დედას“, რომელშიც სოფლის გახსენება ამძაფრებს ქალაქის აუტანელ სინამდვილეს. ზემო იმერეთის სოფ. არგვეთში დაიბადა პოეტი და მწლამდე იქ იზრდებოდა. შემდეგ ცხოვრება უხდებოდა ქალაქებში: ქუთაისში, თბილისში, პარიზში... ქალაქურ გარემოს ვერ ეგუება ლირიკული გმირი. იგი დედას სთხოვს, ილოცოს მასზე, ხოლო

ღმერთს იმას ევედრება, დედას ჩემზე ლოცვა აპატიეო. დედის ხილვა ქაოტურ სამყაროში ნათელმოსილი რაობაა პოეტისათვის. სოფლის სურათები დინამიურად ჩნდება: ეს ის ადგილია, რომელშიაც ლირიკული გმირი ამჟამად არ არის („დავტოვე სოფელი“). მას იგი იხსენებს, როგორც „მყუდრო სამყოფელს“. ქვიტკირის მარნები, კატის კნუტები, სიმინდის ყანა — ეს სოფლის ატრიბუტებია. ქალაქი კინტოს პროფილის შემოდის ლექსში. ქუჩებში უცხოვდ გრძნობს თავს ლირიკული გმირი:

და დავიკუნტები
ქალაქის ქუჩებში მე – სალახანა.

სოფლის სურათებს ახლავს ტირილის ხმები, რაც მინიშნებაა სიღუბნეობაზე, უბედურებაზე, მაგრამ ამასთან ერთად სოფელი ალალია, მაღალზნეობრივი. ქალაქის სიმბოლოდ ყელსახვევი და ხელთათმანი — ოფიციალური ყოფის ატრიბუტები სახელდება. „იქნებ ჩვენ თბილისი ხვალ ყველამ დავტოვოთ“, ეს სიტყვები იმაზე მიგვანიშნებს, რომ პოეტს ქალაქში უჭირს გაძლება. ლექსში ერთადერთი ტროპია, შედარება: პოეტი სიცივეში ჩალურჯებულ თვალის ფერს ვაზის ფოთოლზე დარჩენილი შაბიამნის ელფერს ადარებს. ეს პოეტური ხერხი აერთიანებს ქალაქისა და სოფლის ხილვას. ქალაქი სიცივეს ტოვებს სულში, სოფელი — სიტბო.

ლექსი დაწერილია ვერლიბრის პრინციპით, თუმცა აქ ჯერაც ჩანს ტრადიციული რიტმის კვალი და რითმაც აქვეა. ეს არის შუალედური რაობა ვერლიბრსა და ტრადიციულ ლექსს შორის.

„ფარშავანგები ქალაქში“ 1916 წლით არის დათარიღებული. აქ რიტმი ვერლიბრისაა, მაგრამ ტაქტები ბოლორითმოვანია. თითქოს ვერლიბრი და კონვენციური ლექსი შეაჯვარეს. ასეთივე განცდას ბადებს „ნითელი ხარი“. პაოლო იაშვილი ვერ ელევა რითმას ვერლიბრშიც. ვერ ვიტყვი, რომ აქ რითმას სპორადული, შემთხვევითი ხასიათი აქვს.

სამყაროს პოეტური ათვისების ახალი ფორმა — ვერლიბრი არანაკლებ აინტერესებდა ტიცვიან ტაბიძეს. ჯერ კიდევ ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლის პერიოდიდან ინტერესდება იგი ფრანგი და რუსი სიმბოლისტებით. წერილში „ცისფერი ყანებით“ ტიცვიანი დაუნდობელ ბრძოლას უცხადებს ბატონ შაბლონს. ვნახოთ, როგორ გამოვლინდა ეს ვერლიბრის სფეროში. დავაკვირდეთ ლექსს „ცხენი ანგელოსით“. უშურნალ „ლომისის“ ირგვლივ შემოკრებილმა მწერლებმა პოეზიის მეფის ტიტულის მისაღებად როდესაც გამოაცხადეს კონკურსი, ტიცვიანს წარუდგინა „ცხენი ანგელოსით“. ამ ლექსში ეროვნული ყოფის მწვავე პრობლემებია. შინაარ-

სით იგი მრავალპლანიანია. საუკუნეთა წიაღში ჩაკარგულ ეროვნული ისტორიის სათავეებზე ფიქრობს პოეტი; იხსენებს ქიმერიისა და ქალდეას ტომებს. ამას მოჰყვება ორპირის პეიზაჟის აღწერა, რომლის ატრიბუტებიცაა: მაღარია, ჭაობი, ყანჩა. ძირითად ნაწილში ავტორი მოგვინოვებს ეროვნული ცნობიერების შენარჩუნებისაკენ („სიონში მღერიან „არშინ მაღალანს““).

სიონი ქართული კულტურის კრებითი სახეა. მრავალჟამიერი რომ „არშინ მაღალანმა“ შეცვალა, ეს ფაქტი ეროვნული სახის დაკარგვაზე მიგვანიშნებს.

ტიციანის ეს ლექსი ტიპური ვერლიბრია. ფიქსირდება თავისებურება: მონაკვეთები რეფრენით ბოლოვდება:

აპოკალიპსის თეთრი იმედი,
ცხენი ანგელოსით...

(რომ გადმოვირბინოთ XX ასწლეულის დასაწყისიდან ჩვენს თანამედროვეობაში, ამგვარი ხასიათის რეფრენს დავაფიქსირებთ პაატა შამუგიას ვერლიბრში).

„ორპირის ოქროპირი“ — აქ ამეცყველებულია ბაყაყი, რომელიც ამბობს, რომ რომანტიზმის დროება წასულია:

საქართველოში ყოველ ჭორფლიან ქალს
თავის საკუთარი ჰყავდ პოეტი.
დღეს ღვთისმშობელი ძირს რომ ჩამოვიდეს,
მითხარით, მართლა ვინ ეტყვის ლექსს?

პოეტმა გამოხატა ირონიული დამოკიდებულება ქვეყანაში მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის მისამართით, რაკი იგი სულიერი ღირებულებების გაუფასურების ფონზე მიმდინარეობდა.

რაც შეეხება გამეორების ვარიაციულ სახესხვაობას, იგი მიიპყრობს ყურადღებას სანდრო ცირეკიდის ვერლიბრში „სპლინი“. აქ სინტაქსურ მონაკვეთებს იწყებს სიტყვათშეხამება „მთვარეა და ქარი“, რაც ერთ მთლიანობად კრავს ნაწარმოებს. სანდრო ცირეკიძე გაბედულად წერს თავის ტექსტებს პროზისა და პოეზიის ზღვარზე.

ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბოჰემის მონოლოგი“ მოხიბლავს მკითხველს განცდის სიმძაფრით. შეიძლება, აქ დავინახოთ ეპატაჟური სითამამეც. თვითმკვლელობისკენ სწრაფვა შეიძლება პოეზიისთვის თვითშენირვად ჩავუთვალოთ ავტორს. ასევე ბოჰემაც შეიძლება თავისუფლების სიმბოლოდ მივიჩნიოთ, ხოლო სიგიჟე

— ერთგვარ ესთეტიკურ ნიღბად, რომელიც საშუალებას გაძლევს, იყო მართალი:

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

ზოგადი სურათი გამოიკვეთა.

როგორც ვხედავთ, ცისფერყანწელებმა იგრძნეს სამყაროში დარღვეული ჰარმონია, ანაქრონიზმად ჩათვალეს თვითგამოხატვის სტანდარტული საშუალებები, იწყეს ძებნა ახალი ვერსიფიკაციული ხერხებისა. მათი ხედვა გახდა ინტროსპექტული, შემოიჭრა მედიტაციური ნაკადი, მოჭარბდა ყოფითი დეტალები, რომელთაც სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭა. ჰაერივით აუცილებელი გახდა ახალი პოეტური სიტყვა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალი ვერ არის უცებ აღქმადი, ეს მომგებიანად ჩათვალეს ყანწელებმა. მათი თვალთახედვით, პოეზია ბუნებით არისტროკრატიულია. შემოქმედი საიდუმლოების კარიბჭეს ხსნის. პოეტი „იდუმალ კოსმიურ სამყაროსთან ორგანულად წილნაყარია“ (ჯალაიაშვილი 2007: 3), კარგ პოეტებს ერთეულები კითხულობენ. პოეზია სიმაღლეა, რომლის დალაშქვრა ყველას არ შეუძლია.

თუ ლექსიდან კრეატიული ენერჯია მოდის და დამამაგნიტებელი ძალა, რაც ერთდროულად იმოქმედებს გულსა და გონებაზე, რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას?! ამგვარი რამ შეიძლება გადმოგეცეს კონვენციური ლექსიდანაც, ვერბლანიდანაც და ვერლიბრიდანაც.

ვთქვი, რა მნიშვნელობა აქვს ფორმას-მეთქი, არადა მაშინ მნიშვნელობა დიდი ჰქონდა: ფორმათა სხვადასხვაობა გაჩნდა, რამაც გადახალისების, განახლების იმპულსები მოიყოლა თან, სიახლის მოლოდინი მოიტანა.

როცა პირველი ლექსები დაიწერა ვერლიბრის ფორმით, მაშინვე გაჩნდა თეორიული ხასიათის წერილებიც თავისუფალ ლექსზე. ეს საკითხი გახდა თ. ბარბაქაძის მეცნიერული ინტერესის საგანი და სათანადო სიღრმით აისახა ნაშრომში „ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევარნი“ (Lib. ge). ს. ცირეკიძის „ორსახა იანუსში“ გამოთქმულია სადავო აზრი, რომ ვერლიბრის ფორმაში იშლება ზღვარი ლექსსა და პროზას შორის; შალვა აფხაიძის „თავისუფალ ლექსში“ მოცემულია ბევრი საყურადღებო დაკვირვება, მაგრამ აქ ნათქვამია, რომ ვერლიბრი პოეზიისა და პროზის შეხვედრის

წერტილია. ამ აზრს მკვლევარი თამარ ბარბაქაძე არ ეთანხმება, რადგანაც „თავისუფალ ლექსში რიტმული უწესრიგობა კანონზომიერებისადმი მიდრეკილების სახით ვლინდება.“ მეც ამ მოსაზრებას მივემხრობი. ვერლიბრში ყოველთვის საგრძნობია, რომ პოეზიის სფეროში ხარ. პოეტი გრ. ცეცხლაძემ იკვლევდა ვერლიბრის ბუნებას. იგი მართებულად აფიქსირებს, რომ მას ახასიათებს სინტაქსური მონესრიგებულობა. ხშირია სინტაქსურ ერთეულთა გამეორება.

როგორც ვხედავთ, ლიტერატურული ნაწარმოებების კვალდაკვალ იმთავითვე გაჩნდა თეორიული დაკვირვებებიც ლექსის ამ ფორმაზე. მათი ავტორები მოქმედი მწერლები არიან, პრაქტიკულადაც რომ „იგემეს“ ვერლიბრის ფერი და სურნელი. ეს წერილები ქართული ვერსიფიკაციის შესწავლის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანია.

თანამედროვე ქართულ ვერლიბრში ორ მაგისტრალს ხედავენ: ბესიკ ხარანაულის პროზისკენ გადახრილი ინტონაციურ-სამეტყველო ხაზს, რომელიც ადრინდელ ნაწერებშიც გამოვლინდა („კარტოფილის ამოღება“) და დღემდე საცნაურია; მეორე განშტოებაა ლია სტურუას ხაზი — ლექსი, დახუნძლული არამოტივირებული მეტაფორებით. ამ ხაზს აგრძელებს ახალგაზრდა პოეტი კატო ჯავახიშვილი. მის პოეზიაში სახეები სტიქიასავით მოდის. ეს არის ქვეცნობიერის სახილველ რაობად გადაქცევა. მკითხველი თითქოს აზრის წინარეგანცდის გამოცდილებას იძენს, აღმოჩნდება იმ სამყაროში, როდესაც სათქმელი ინტუიციურად მოიხრება სიტყვიერ სამოსს და იგი სულ მეტაფორებითაა მოქსოვილი.

გამოჩნდა ახალგაზრდა პოეტი გიორგი კეკელიძე. ლიტერატურისმცოდნენი ალაპარაკდნენ ვერლიბრის ახალ გზაზე. კეკელიძემ ვერლიბრი ფოლკლორს შეუზავა. მისი პოეტური სინტაქსი ფოლკლორის ხაზით მოდის. პოეტი გულდადინჯებით მუშაობს ფრაზეოლოგიზმებზე. ენის გაქვავებულ ფორმებს უახლოვდება მისი სიტყვათშეხამებები. ფოლკლორთან შინაგანი კავშირი აერთიანებს პოეტს და ეს ორიგინალურად ვლინდება მის ნაწარმოებებში.

ცალკე გაჭრა საკუთარი გზა პაატა შამუგიამ, პოეტმა, რომელიც დაუნდობლად ცხრილავს საკუთარ ტექსტებს და გამოსცემს მოცულობით მოკრძალებულ კრებულებს. ლიტერატურისმცოდნენი იმიჯების მრავალფეროვნებაზე საუბრობენ მის პოეზიაში; თვლიან, რომ აქ ერთმანეთს ენაცვლება პოეტი-ექსპერტი, პოეტი-ტრიბუნი, პოეტი-ლირიკოსი... ავტორი არ უფრთხის სახიფათო პოლიტიკურ მოტივებს. შეუძლია საკუთარი შინაგანი ამბოხი რელიგიური ჰიმნის ფორმითაც მიანოდოს მკითხველს. პ. შამუგია — ეს გახლავთ პოეტი, რომელიც თვლის, რომ უნდა იყოს ხალხის ფართული სურვილების მესაიდუმლე, მის სუნთქვას მიყურადებული,

მისივე სიზმრების ნათელმხილველი; ავტორი, რომლისთვისაც ლექსი ორმაგი ჯაშუშია — გარემომცველი სინამდვილის კამერტონია, მაგრამ ავტორის შინაგანი იდუმალებანიც გამოაქვს საქვეყნოდ.

ყველაფერი ეს მღვრიე მაჭარივით ნამოიყოლა თან ვერლიბრმა დასაწყისიდანვე. შემდეგ დაინმინდა, ამა თუ იმ შემოქმედთან სპეციფიკური სახე მიიღო. თუ თითოეულ თავისებურებას საწყის ეტაპზე დანერილ ლექსებში დავუწყებთ ძებნას, ვიპოვით კიდევაც.

ასე რომ, ვერლიბრის დამკვიდრება სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყო ქართული პოეზიისთვის, რაც ისტორიული მნიშვნელობის დამსახურებად ჩაეთვლებათ გალაკტიონთან ერთად „ცისფერყანწლებსაც“.

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2009: ბარბაქაძე თ. ქართული კომბინატორული ლიტერატურა — ტრადიციისა და პოსტმოდერნიზმის ფონზე. // *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები*. მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. ნაწილი I. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

ნიკოლეიშვილი 1994: ნიკოლეიშვილი ა. ქუთაისი: „მონამეთა“, 1994.

ნინიძე 2009: ნინიძე ქ. მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის დასახელებები და ლიტერატურის პოლიტიკის საკითხები. // *ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები*. საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. ნაწილი II. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

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

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თორმეტტომეული*. ტ. 12. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ჯალიაშვილი 2007: ჯალიაშვილი მ. წინასიტყვაობა „წმინდა პოეზიის ორდენის რაინდები“ // *ცისფერყანწლები, 100 ლექსი*. თბ.: „ინტელექტი“, 2007.

**„ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა ქართული პოეზიის
რეფორმაციის ხანაში
(პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე,
ვალერიან გაფრინდაშვილი)**

განსაკუთრებული ინტერესი ლექსწყობის სახეობრივი მრავალფეროვნებისადმი ქართულ პოეზიაში განსაკუთრებით შესამჩნევი გახდა გასული საუკუნის 10-იან წლებში. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან იმ დროისათვის განახლებული პოეტური ენისა და აზროვნების პრინციპი განსაკუთრებულ მოთხოვნას უყენებდა წყობილსიტყვაობას — აემალღებინა სალექსო რიტმი მხატვრული ფენომენის დონეზე. ცნობილია, რომ ყველაზე მასშტაბური ძიებები მეტრიკის სფეროში დაკავშირებულია მკვიდრ ეროვნულ ნიადაგზე მდგარ პოეტურ თაობასთან, რომელიც უშუალო გამგრძელებელი და გადაძვასებელი აღმოჩნდა 900-იანი წლების ძალადანრეტილი პოეტიკური ტრადიციისა (ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ა. აბაშელი, გ. ტაბიძე). შედარებით სხვაგვარად გადაიაზრეს სალექსო კულტურისადმი ნაყენებული მოთხოვნები ცისფერყანწელებმა. მათ ლექსწყობა დაუქვემდებარეს არა უშუალოდ მეტრულ არჩევანს, არამედ მხატვრული აზროვნების ტრანსფორმირებულ მოდელს. ისინი ესწრაფვოდნენ ქართულ პოეზიაში ეროვნული ცნობიერების ევროპულ მოდერნიზებას. თუმცა, არაერთი ექსპერიმენტი მათი ვერსიფიკაციისა, გაბედულ მიგნებად უნდა ჩაითვალოს ლექსის მეტრულ-რიტმული ფენომენიზაციის თვალსაზრისით.

საგულისხმოა, რომ ცისფერყანწელებმა შესძინეს ქართულ ლიტერატურას ერთ-ერთი პირველი მყარი სალექსო ფორმები: ტრიოლეტები და სონეტები.

პ. იაშვილის „ქორნილში“ (1915) „ტრიოლეტის ფორმა, რომელიც ზუსტადაა დაცული, საუკეთესოდ ეგუება ლექსში დახატულ ეგზოტიკურ სამყაროს“, — წერს ლალი ავალიანი პოეტისადმი მიძღვნილ წიგნში და იქვე მიუთითებს იმაზეც, რომ პაოლო იაშვილმა, რომელიც სონეტის ფორმით შემოქმედების ადრეულ წლებშივე დაინტერესდა, დაძლია მისი რთული ფორმა (ავალიანი 1977: 187).

პოეტის გატაცებას სონეტის ფორმით ამ პერიოდში მის მიერვე შექმნილი ნიმუშებიც მოწმობს: „სონეტი ელლის“, „ვალერიან გაფრინდაშვილს“, „მალარმე. ვერლენ. ვერჰარნ“, „ავტოპორტრეტი“, „სონეტი“, „ტიციან ტაბიძეს“, „ფერადი სონეტი“ და სხვ.). ის გარე-

მოება, რომ სონეტის თავისებურება და სიმყარე იყო თვით ნიშანი და სიმბოლო ფრანგი და ქართველი პოეტებისათვის, კარგადაა განხილული თამარ ბარბაქაძის ერთ-ერთ გამოკვლევაში (ბარბაქაძე 1999: 47). მას მხოლოდ ჩვენეულ ვარაუდს დავუმატებდით: შესაძლოა, სწორედ ეს ფაქტი, — სონეტის სტრუქტურულ-ინტონაციური გათავისებურება იყოს მიზეზი იმისა, რომ პაოლო იაშვილის სიმბოლისტური შემოქმედების უდიდესი ნაწილი ამ წყობით, ქართული პოეზიისათვის ესოდენ ბუნებრივი სალექსო საზომით (5/4/5) შესრულებული („მომენყინა ყვითელი დანტი“, „სევდიანი ზურმუხტი“, „ლანდი სიცივეში“ და სხვ.).

სამსაზომიანი სტროფიკა აქვს დარიანული ციკლის პირველსავე ლექსს „დახილი“, სადაც 5/4/5-ის, 5/5-ისა და ხუთმარცვლედების მონაცვლეობას აქვს ადგილი:

მარგალიტები მოვიხვიე ყელზე სამწყება,	5/4/5
მარგალიტები, იაგუნდები,	5/5
არ შემიძლია შენი სახის გადავიწყება,	5/4/5
არ დაბზუნდები?	5

კანონიკური ჰეტეროსილაბური წყობით არის შესრულებული ლექსი „ლილი მეუნარგიას“, სადაც 5/5-ისა და 5/4/5-ის მონაცვლეობას აშკარად კანონზომიერი ხასიათი აქვს:

პატარა ბალიშს დაეცა ცრემლი,	5/5
პატარა ფილტვებს შეეპარა ჭლექი და ხველა	5/4/5 და ა.შ.

ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში შენიშნულია ფაქტი ცისფერყანწელთა ერთგვარი გატაცების შესახებ, კერძოდ, იმის თაობაზე, რომ ლექსწყობაში მათ უპირატესობა მიანიჭეს 5/5-ისა და 5/4/5-ის მეტრულ სახეობებს. მიუხედავად ამისა, ისინი საკმაოდ შთამბეჭდავად იყენებდნენ 10-იანი წლებისათვის ნოვაციურ, ორიგინალურ სალექსო საზომებსაც, ხოლო თავად ტრადიციული, ნაცადი სქემების შიგნით ბევრი საინტერესო ცვლილება შეჰქონდათ, — ვარიაციებითა და სქემებით უჩვეულოდ ზრდიდნენ და ამდიდრებდნენ აღნიშნულ წყობათა ვერსიფიკაციულ-რიტმულ შესაძლებლობებს.

პაოლო იაშვილის მიერ გამოყენებული მეტრული სახეობები 10-იანი წლების პოეტიკურ რეპერტუარში ასეთ შეფარდებას ქმნის:

№	სქემები	გამოყენების სიხშირე
1	5/4/5	16
2	5/5	5
3	33/33	2
4	4/4	1
5	4/4/3	1
6	ჰეტეროსილაბური წყობა	3
7	ვერლიბრი	4
8	შერეული საზომი	1

„დარიანული“ ციკლის რიტმულ სამყაროში, რომელსაც 5/4/5-ის წყობა გასდევს ძირითად ნიშნად, დროდადრო იჭრება განსხვავებული ინტონაცია და თავისთავად, ერთგვარი ნიუანსიც ჩნდება. რომანტიკული განცდების გვერდით ექსპრესიულად შემოდის მოლოდინის გრძნობა, ხოლო სიტყვიერი ქსოვილი სამმარცვლიანი მუხლებით შედგენილი სტრუქტურებით წარმოგვიდგება:

ხშირია სიჩუმე ოთახის სტუმარი 33/33
 წვიმის დროს მოვა და დილამდის დარჩება, 33/33
 ბუხართან კატა ყოველთვის მდუმარი, 33/33
 ცისფერი ოთახი წითლად იფარჩება. 33/33
 („...ხშირია სიჩუმე ოთახის სტუმარი“)

იგივე საზომი მეორდება „ასო ლასის“ სალექსო წყობაშიც, რომლის ლირიკული გმირის, ლეილას, სახელდებაში გახმოვანებული სილბო-სინატიფე შეხამებულია დედოფლისეულ სინაზემშვენებასთან.

სიყვარულისა და მეგობრობის გამოხატვის ფუნქცია აქვს დაკისრებული პოეტისათვის უჩვეულო, თერთმეტმარცვლიან (4 4 3) მეტრს, რომლის საშუალებითაც გიორგი ლეონიძისადმი მიძღვნილი ლექსი ომახიან მიმართვად ყალიბდება:

შენი ლექსი წითელი ძროხის ჯოგია, 4 4 3
 შენი გული ყვითელი ოქროს მორგვია... 4 4 3

რიტმულ გრადაციას იწვევს „...გათავდა ნადიმის“ არათანაბრ-მარცვლოვანი წყობა, სადაც კანონზომიერად ენაცვლება ერთმანეთს თორმეტ და თერთმეტმარცვლიანი სტრიქონები:

გათავდა ნადიმი, სად არის მხლებელი!..	33/33
ცხენები მზად არის? — თავადო, გელით.	33/32
ძვირფასი ყვავილი, ჯერ ხელუხლებელი	33/33
თავადმა გადმომცა მთრთოლვარე ხელით.	33/32

„დარიანული“ ციკლის კიდევ ერთი შთამბეჭდავი ლექსია „პირამიდებში“, სადაც სიყვარულისა და სილამაზის ეგზოტიკური გარემო დაფუძნებულია არაორდინარულ მეტრულ სტრუქტურაზე; თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5) საზომის ფონზე პირველსავე სტრიქონებში მეტრის შეგნებულ რღვევას აქვს ადგილი:

იქ, სადაც სდუმან პირამიდები,	5/5
მზის ქორწილის დროს მე დავნევი მზისფერ სილაზე,	5/4/5
იქ, სადაც სდუმან პირამიდები,	5/4/5
შენ მომინდები...	5

ნაჩვენები მეტრული რღვევა გრძნობათა მიმოქცევებისა და ვნებათღელვის უსაზღვროების გამოხატულებისათვის სჭირდება პოეტს. ლექსის დასკვნითი აკორდი კი, რომელიც საზომის ჩარჩოებში „დინჯდება“ და თავის ნამდვილ ფორმას უბრუნდება, იმ გამოფხიზლებას ნააგავს, ლირიკული გმირის რაშსაც რომ გადასდებია:

გამოფხიზლდება შენი რაში სფინქსის ყურებით,	5/4/5
დაუნყებს ძებნას უდაბნოში თავის სიყვარულს.	5/4/5

ჰეტეროსილაბურობისა და თავისუფალი წყობის ნაერთს წარმოადგენს პაოლო იაშვილის ნოსტალგიით გაჟღენთილი ლექსი „წერილი დედას“; პირველი ორი სტროფი ამ ლექსისა ბოლო განსხვავებული ზომის სტრიქონითაა შედგენილი: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3, 5; ასევე: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3, 5/6. მესამე სტროფი არათანაბარმარცვლიანი წყობის იმგვარ ქვეჯგუფს წარმოგვიდგენს, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება შემდეგი ზომის სტრიქონები (6/5, 6/5, 33/33, 24/24). ლექსის მეოთხე და მეხუთე სტროფები კი თავისუფალი ლექსის ნიმუშია. პაოლო იაშვილის სხვა თავისუფალ ლექსებთან ერთად („წითელი ხარი“, „ფარშავანგები ქალაქში“), მეტრული სისტემის რღვევა ზემოხსენებულ ლექსში შეგნებული ხასიათის მანევრი და პოეტის ვერლიბრით დაინტერესების მაჩვენებელია. ეს ფორმა ლექსის ტექნიკური ათვისებისა და მისივე შესაძლებლობების საზღვრების გაფართოებისათვის სჭირდებოდა პოეტს.

„ცისფერი ორდენის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი და ძმობის აქტიური თავკაცი ტიცვიან ტაბიძე არა მხოლოდ მაღალპოეტური ნიჭით, არამედ ორატორული გამოსვლებითა და თეორიული მოსაზ-

რებებთანაც ასაბუთებდა ახალი მიმდინარეობის დამკვიდრების აუცილებლობას ქართულ პოეზიაში.

10-იანი წლების დასაწყისი ტიცვიან ტაბიძისათვის შემოქმედებითი შეგირდობის ხანა იყო. მისი მეტრიკა ტრადიციული საზომებით შემოიფარგლებოდა, ხოლო ძირითადი სქემების გვერდით აქაიქ გამკრთალი არათანაბარმაცვლიანი სტრიქონები არ წარმოადგენს ამ წყობის სრულფასოვან ნიმუშებს.

სიახლეების მომტანი აღმოჩნდა პოეტისათვის 1915 წელი. შეიცვალა მისი მსოფლხედვაცა და ხელწერაც. ახალი ესთეტიკური მრწამსით შეიარაღებული ტიცვიან ტაბიძე ესწრაფვის სიმბოლიზმის ფილოსოფიური და ლიტერატურული კონცეფციების რეალიზებას საკუთარ შემოქმედებაში.

მართალია, 1915-1919 წლები პოეტის ვარსიფიკაცია არ გამოირჩევა განსაკუთრებული მეტრული ძიებებით, მაგრამ საერთო რეფორმისტული სულისკვეთება მაინც შეეხო მის ლექსწყობას. ახალმა მხატვრულმა ენამ არნახულად გააფართოვა ლექსის რიტმული და მელოდიური შესაძლებლობანი.

ვერსიფიკაციულმა მიმოხილვამ ცხადყო, რომ ტიცვიანს XX საუკუნის 10-იანი წლებისათვის გამოყენებული აქვს სულ რამდენიმე სალექსო საზომი:

№	საზომები	გამოყენების სიხშირე
1	5/4/5	9
2	5/5	9
3	33/33	1
4	ჰეტეროსილაბური წყობა	4

როგორც ვხედავთ, არც ტიცვიან ტაბიძე დალატობს ცისფერყანწელთათვის ესოდენ ნაცად, 5/4/5-ის ბესიკურ წყობას და, პაოლო იაშვილის მსგავსად, — სონეტის სქემადაც იყენებს („ფატმან-ხათუნი“, „ჰეტერბურგი“, „ვალერიან გაფრინდაშვილს“).

პოეტის სონეტებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ნერილში თამარ ბარბაქაძე მიუთითებს, რომ „ტიციანის ნამდვილი, სწორი სონეტები „ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროს იწერება და მათში აღბეჭდილია სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ხილვები და მსოფლგანცდა (ბარბაქაძე 1999: 2). იქვეა ხაზგასმული ის გარემოებაც, რომ ამ სალექსო ფორმით წარმოდგენილი ნიმუშები დატვირთულია შესაბამისი მხატვრული ფუნქციითაც: „ტ. ტაბიძის შემოქმედებაში სონეტები თავისებურ, ორიგინალურ და მიმზიდველ მხატვრულ სახეებს ქმნის და გვეხმარება მისი პოეტური მემკვიდრეობის სწორ შეფასებაში“ (ბარბაქაძე 1999: 2).

ლექსებში: „ყვავილები“, „ბალაგანის მეფე“, „ვანქის ტაძარი“, „ბირგამიის ტყე“ და სხვ., პოეტს გამოყენებული აქვს ცეზურით შუა გაკვეთილი ათმარცვლიანი საზომი (5/5). „ავტოპორტრეტი“ შესრულებულია დაქტილური თორმეტმარცვლედით, თუმცა ზოგჯერ სქემა ირღვევა და საზომი იცვლება:

უაილდის პროფილი... ცისფერი თვალები,	33/33
სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა,	34/33
ილიის დაკოცნით მალე ვიღალები,	33/24
მწვანენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა.	23/33

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კლასიკური იზოსილაბური წყობის ნიაღში მიმდინარე რღვევის პროცესი ანალოგიურია პოეტის ცნობიერებაში მომხდარი ცვლილებებისა, რაც ტრადიციული ღირებულებების გადაფასებას უკავშირდება. საერთო განწყობილებისა და მიხედვით, პოეტი წარმოგვიდგება ცხოვრებამოებზრებულ ესთეტიად („აზიურ ხალატში, ვით ფაშა ეფენდი, ვოცნებობ ბაღდადზე მოღლილი დენდი“). „სნობისტური ზიზლით და სიჯიუტით ცდილობს იგი გაემიჯნოს „ნაცრისფერ სინამდვილეს და ჩვეულებრივ ადამიანურ მისწრაფებებს, რათა თავისი დახვეწილი განცდებით ვიწრო სამყაროში აღმოჩნდეს მარტოდმარტო“ (ასათიანი 1983: 155).

ვერსიფიკაციული ძიების გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ ტიცინ ტაბიძის ლექსების ციკლი, სადაც გაერთიანებულია: „უაბჯარონი“, „მაგი წინაპარი“, „ქალდეას მზე“, „წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“. ყველა ამ ნიმუშში გამოყენებულია ერთი და იგივე სალექსო საზომი — 9/5. ლექსწყობაში ცნობილია 5/4/5-ის სახესხვაობა, ანუ მისი დატეხილი ფორმა, სადაც 9-მარცვლიან სტრიქონს მისდევს ხუთმარცვლედი, რომლის დროსაც, ნაცვლად ბესიკური წყობისა, ვღებულობთ არათანაბარმაცვლედს. საქმე ისაა, რომ ამგვარი მანევრი რიტმისა და ინტონაციის განსხვავებული ვარიანტების შესაძლებლობას იძლევა და პოეტები შეგნებულად მიმართავენ ხოლმე მას:

გაფიზის ვარდი მე პრუდონის	5/4
ჩაფვე ვაზაში,	5
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის	5/4
ბოროტ ყვავილებს...	5

(„წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“)

ანდა: გრძელია ჟამი, ღვდელმსახურობს	5/4
რაც ჩემი გვარი,	5
ვინ დათვლის, წირვას რაოდენი	5/4
გამოიყვანეს...	5 და ა.შ.

(„მაგი წინაპარი“)

დატეხილი ბესიკური წყობა რომ შემთხვევითი მეტრი არ არის პოეტისათვის და ის, რომ ამგვარი რიტმი სასურველი და საინტერესოა, ის ფაქტიც მონიშნავს, რომ ტიცვიანი მოგვიანებით, 20-იანი წლების ბოლოს, 1925 წელს გამოიყენებს აღნიშნულ საზომს ლექსში „ილაიალი“, 1927 წელს კი, — ცნობილ ბოჰემურ ლექსში „მეარღ-ნეები და პოეტები“:

და ალიონზე, თეთრ დუქანთან 5/4
სტირის არღანი... 5

უნდა ვიგულისხმობთ, რომ 9/5 პოეტის ერთ-ერთი საყვარელი სალექსო საზომია, რომელსაც მიანდო მან თავისი ვნებათაღელვის გამოხატვის ფუნქცია და მისი გამოყენების შემთხვევაში მიიღო სასურველი ინტონაცია.

ცნობილია, რომ ქართული სიმბოლისტური პოეზიის თეორეტიკოსი და თავადაც ორთოდოქსი სიმბოლისტი ვალერიან გაფრინდაშვილი თავის ლიტერატურულ წერილებსა და ესეებში ცდილობდა აეხსნა, თუ რას ნიშნავდა სიმბოლო პოეზიაში და რითი იყო იგი შთამბეჭდავი პოეტური აზროვნებისათვის?.. გარდა ამისა, პოეტი საკუთარ შემოქმედებაშიც ახერხებდა იმას, რომ მისტიკური ელფერით შეემოსა მითოლოგიური და ლეგენდარული წარმოშობის ზოგადკაცობრიული ლიტერატურული სახეები. მაგრამ მაინც, თავისი პოეზიისათვის ნიშნეული სიმბოლისტური ესთეტიკის მიუხედავად, ვალერიან გაფრინდაშვილი არ ანარმოებდა საგანგებო მეტრულ ძიებებს. მისი ლექსების უდიდესი ნაწილიც 5/4/5-ითა და 5/5-ითაა შესრულებული:

№	საზომები	გამოყენების სიხშირე
1	5/4/5	70
2	5/5	10
3	33/33	2
4	შერეული ტიპის	1

როგორც ვხედავთ, 5/4/5 (ბესიკური წყობა) შეუცვლელი აღმოჩნდა სონეტის ფორმისათვის XX საუკუნის 10-იან წლებში. „მას შემდეგ რაც ქართული სონეტი გრიგოლ რობაქიძის მიერ მისადაგებული ბესიკური საზომით გაიმართა, სხვა მეტრით იშვიათად წერდნენ სონეტს“ (ხინთიბიძე 1999: 34). თავად ვალერიან გაფრინდაშვილი კი სონეტს უწოდებდა „არისტოკრატიულ ფორმას“ და იქვე მიუთითებდა მისგან მოგვრილ სასწაულებრივ შთაბეჭდილებებზე (გაფრინდაშვილი 1990: 481).

შეიძლება ითქვას, რომ ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიის მეტრული თავისებურება გამომდინარეობს სონეტის ფორმისადმი გაძლიერებული ინტერესიდან. მან ამ სალექსო საზომის არაერთი ნიმუში შექმნა: „ოცნება წვიმაში“, „თეატრში“, „შემოდგომის ქანდაკება“, „მე — სარკეში“, „დაისი“, „ყრუ სონეტი“ და მრავალი სხვ. პოეტს სწამდა, რომ სონეტი იყო შემოქმედების უნივერსალური ფორმა და იგი მალღებოდა სიმბოლოს დონემდე (გაფრინდაშვილი 1990: 481). ეს კი, თავად სიმბოლიზმის თეორიული პრინციპების თანახმად, პოეზიის უმაღლესი დანიშნულება იყო. ამიტომაც ესწრაფვოდა პოეტი ამ აზრის რეალიზებას საკუთარ შემოქმედებაში, რომლის უდიდესი ნაწილი (ვგულისხმობ ათიან წლებს), სონეტის ფორმითაა წარმოდგენილი.

სონეტის გარდა, ვალერიან გაფრინდაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული ტრიოლეტის დამკვიდრებაც ქართულ პოეზიაში: „ტრიოლეტები“, „სანტიმენტალური ტრიოლეტი“, „სატურნირო ტრიოლეტი“ და სხვ. თავისი სპეციფიკით, ეს ფორმაც პოეტის ლექსწყობის თავისებურებაზე მიუთითებს, კერძოდ იმაზე, რომ მისი განმსაზღვრელიც ბესიკური წყობის თორმეტმარცვლიანი საზომია.

ამგვარად, „ცისფერყანწელთა“ პოეტიკური ინტერესი უფრო მეტად მიმართული იყო მხატვრული აზროვნების ორიგინალური მანერისა და ესთეტიკური პრინციპების გატარებისაკენ და უფრო ნაკლებ, — მეტრული სახეობების ძიება-შერჩევისაკენ; თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ქართველი სიმბოლისტების მსოფლმხედველობრივი მოდერნიზაცია მხატვრულ აზროვნებაში — ლექსწყობაზეც ახდენდა გავლენას, რამეთუ რიტმულ-ინტონაციური ძიებები ასევე ნაწილი იყო მოდერნისტულ-სიმბოლისტური ესთეტიკისა.

დამოწმებანი:

ავალიანი 1977: ავალიანი ლ. *პაოლო იაშვილი*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ასათიანი 1983: ასათიანი გ. *თანამდევნი სულელები*. თბ.: „მერანი“, 1983.

ბარბაქაძე 1993: ბარბაქაძე თ. *10 წერილი ქართულ ლექსზე*. თბ.: „რუბიკონი“, 1993.

ბარბაქაძე 1999: ბარბაქაძე თ. შენს სონეტებში გადარევა შეკრული როკავს. // *გრიგოლ რობაქიძე. 13 სონეტი*. თბ.: „საარი“, 1999.

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

ხინთიბიძე 1999: ხინთიბიძე ა. გრ. რობაქიძის სონეტები. // *გრიგოლ რობაქიძე. 13 სონეტი*. თბ.: „რუბიკონი“, 1999.

ტიციან ტაბიძის მხატვრული აზროვნების ზოგიერთი თავისებურება

ტიციან ტაბიძის ლირიკას, მრავალ პოეტურ ღირსებასთან ერთად, გამოარჩევს ორიგინალური სახოვანი აზროვნება როგორც მთელ თავის შემოქმედებით სივრცეში, ასევე, კონკრეტულად — „სიმბოლისტური ცდების“ (თ. 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, ახალგაზრდა პოეტები, ნოვატორული ძიებების სურვილით, მკვეთრად გამოხატული ამბიციებით დაუპირისპირდნენ ახლო წარსულს, წინაპარ კლასიკოსებს. „ახალგაზრდობა — დაუნდობელი სურვილი ლომის“, — როგორც გალაკტიონი იტყოდა, ზოგადად, ახალგაზრდობის მიზანსწრაფულობაზე, ამჯერად, ძველის ნგრევისა და ახლის შენების მისიას იჩემებდა: „აკაკის და ილიას ის უპირატესობა ქონდათ, — წერს ტ. ტაბიძე, რომ მოქალაქეობრივ მოტივებში ხანდისხან ნახულობდნენ ნამდვილ პოეზიას. შემდეგ მათმა შკოლამ მიიღო კარიკატურული სახე და დღეს უიმედოდ გაჰკივის მოქალაქეობრივი არღანი კაკოფონიას. ყველა უნიჭო, უსახო, ენაბლუ, ვისაც ხელი არ ეღლება, სტანჯავს დღეს ქართულ პოეზიას...“ მისივე სიტყვებით: „სამოციანელებმა ქართული პოეზიის ყვავილს დაუნყეს შეცვლა რუსულ ხორბლად... მწერლობა გახადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად“ (1916). ამიერიდან, მათი აზრით, ქართული პოეზიის ვექტორი ევროპულისკენ უნდა მიმართულიყო, რაც ასე გაცხადდა ტიციანის ლექსში: „ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“... და მაინც — ბესიკის ბაღში... ანუ ნაციონალური პოეზიის ფესვებზე.

კიდევ ერთი საგულისხმო ფრაგმენტი ტიციან ტაბიძის წერილიდან (1924) ანუ — 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 ღონემიხდილთა მონოპოლია. ერთხელ

გრიგოლ ორბელიანს ეგონა, რომ ილია ჭავჭავაძე ანგრევდა საქართველოს, მაგრამ ის ნოვატორი დარჩა ქართველობის დაუჩრდილველ კოლოსად (ტაბიძე 1966: 306). „ტრადიცია... ატავისტურად გადავა შთამომავლობაში“, — ამ სიტყვებს ტიცინი თავის პირველსავე ლექსებში ამართლებს. „თეთრი სიზმარი“ (1914) ამის ნიმუშია. მისი განაცხადი „ღვრია ლექსებზე“ (ანუ არამწყობრ, ამღრვეულ ლექსებზე) მოგვიანებითაა გამჟღავნებული, მაგრამ „თეთრი სიზმარი“ უკვე ამ ნიშნით გამოიკვეთა:

საქართველოთი ვინ არ დამწვარა,
ან ვინ არ სტირის საქართველოზე,
უძილო ღამემ ცრემლით დაღვარა
წარსულ დიდების დაღვრემილი მზე.

პირველი და მეორე სტრიქონი, რიტორიკული კითხვებით გადმოცემული, თითქოს ჩვეულებრივია, ტრადიციული აზრობრივ-სტილური ნყობით, მესამე და მეოთხე ორიგინალური მეტაფორაა, ახლებური და მოულოდნელი ეფექტით: უძილო ღამე ლირიკული გმირის სულიერი ტანჯვის გამოხატვაა, სამშობლოს წარსულის გამოტირებაა. ცრემლად დაღვრილი მზე — წარსული დიდების ხატია, ტირილის, მწუხარების უჩვეულო სახეა, რადგან მზე თავად კი არ დაიღვარა, უძილო ღამემ დაღვარა. ემოციურ განწყობას ამძაფრებს ორჯერ განმეორებული სიტყვა „საქართველო“, სამშობლოს ბედით მწუხარე სულთა ტანჯვის გამოხატველი მეტაფორა: „სულს ჩვენვე ვაცმევთ მწუხრისა ძაძებს“... გაუთავებელი უბედურების გადმოსაცემად: „დღესაც საკუთარს მივსდევთ ჩვენ კუბოს, სასაფლაოს გზა რად არ იღევა!“ სახეები: „თეთრი აჩრდილი“, „თეთრი სიზმრის“ თანამდევნი — „თეთრი მადონა“ ვერაფერს ცვლიან. ჩამავალი, „მენამული მზე“, რომელსაც „საცაა ზღვა დაინონის“, ვიზუალურ ეფექტს ქმნის მწუხარებისათვის; „ღამე“, „ზარნაშოს ტირილი“, „აფთრის კვილი“, „შავი ნალველი“/, „შავი ქარი“ ტრაგიკული განწყობის წარმოსახვით სურათებს ქმნიან. დასასრულს, თითქოს ამ ხილვებიდან, ამ სიზმრებიდან გამოსული, ღვთისმშობელს სთხოვს არა შველას (რაც მოსალოდნელი იყო ლოგიკურად), არამედ იმას: „სად დავისვენებთ, / სად დავანყობთ ძვლებს, / გემუდარებით — გვითხარი, დედა!“ (1914). ავტორი ძალიან ახალგაზრდაა იმისათვის, რომ სვამდეს კითხვას: „სად დავანყობთ ძვლებს...“ (თუმცა, ზოგადად პოეზიისთვის, ეს უცხო არ არის). ტ. ტაბიძისთვის მთელი შემოქმედების მანძილზე დამახასიათებელია წინათგრძნობის მომცველი ლექსები. ამას თითქმის ყველა მისი მკვლევარი მიუთითებს. ლირიკულ პოეზიაზე მსჯელობისას, წერილში „ამერიკული ახალი

კრიტიკა“, ლიტერატურის თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, რომ ლირიკულ პოეზიაში, სადაც პოეტი პირველ პირში გვესაუბრება, პოეტის „მე“ მაინც გამოგონებულია, დრამატული „მე“-ა (ქრესტომათია 2010: 278); იქნებ, ტ. ტაბიძის სიცოცხლეში, პოეტის ფანტაზიის ნაყოფად, გამოგონილად, ერთგვარ პოზად, მოდერნისტების მანერად მიიჩნეოდა ყოველივე ის, რაც მერე პროვიდენციულ ხილვებად აღიქმება მკვლევრებისაგან, მკითხველებისაგან:

კიდევ ამოვა ნინამურზე ორქიდეია,
მტკვარი ამოიტანს მაჩაბლის გვამს.
თუ საქართველო ბენვის ხიდია,
ბევრ სხვა გენიას ის ცეცხლით დანვავს.

.....
.....

(1921)

მრავალწერტილი სტრიქონის დასასრულს, მრავალწერტილების ორი „სტრიქონი“ მომდევნო ტაეპამდე, საშუალებას გვაძლევს პოეტის დაუნერელი, ქვეცნობიერით ნაგრძნობი, მისტიკადაც კი აღვიქვათ. „როცა ორპირის ცეცხლი მოგედებათ, მაშინ გაიხსენეთ ეს ჩემი ტრაქტატი“. „ორპირის ცეცხლის მოდება“ მისი მკითხველისთვის, თანასაზოგადოებისთვის იქნებ ის ტკივილია, რომელიც ტ. ტაბიძისთვის გამოტანილმა სასტიკმა განაჩენმა გამოიწვია საქართველოში და არა მხოლოდ ქართველებში.

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:

მარტო ვიქნები, მარტოობას
წინასწარ ვსტირი,
მაგრამ ამასაც აღარ უფროთხის
გვიანი მწირი.
მესმის, მეძახის, ვხედავ, მხედავს,
ვიჩქარი, მივქერი.
ძვირფას საფლავებს, როგორც ქორი,
დაფრინავს ფიქრი.
გრძელი, შორი გზა და ოცნება
უსაზღვრო გზებზე,
ჩემი საფლავი ძველ ქალდეას
იქნება მზეზე.

1936 წელს ტიცვიან ტაბიძე თავის ავტობიოგრაფიაში, რომელიც წამძღვარებული აქვს 1960 წელს გამოცემულ ლექსების რჩეულს, წერს, რომ ქართული სიმბოლისტური სკოლის წამომადგენელი ახალგაზრდა პოეტები, უცნაური სახელწოდებით „ცისფერი ყანწები“ (ეპითეტი „უცნაური“ აშკარად კონიუნქტურის გავლენაა), მონყვეტილნი იყვნენ სინამდვილეს და უუნარონი აღმოჩნდნენ სოციალ-პოლიტიკური ამბების სწორად გარკვევაში. ამასთან, იგი მართებულად აღნიშნავს იმ დამსახურებას, რაც მათ მიუძღოდათ ქართული ლექსის განახლების საქმეში: „მაშინდელი გალარიბებუ-ლი 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 გადავაკლებთ 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 — ცისფერყანწელების) ფიქრი იმაზე, რომ ახალ ხელისუფლებასთან შეძლებდნენ თანამშრომლობას. ამოდ დაინერა ტიცვიანის „რიონი პორტიც“ და ამოდ მზადდებოდა მისი ახალი წიგნი დიდ საბჭოთა კავშირზე „სამშობლო“, 1936 წელს... 1937 წელს ყველაფერი ტრაგიკულად დასრულდა... დასრულდა ისე, როგორც სერგეი ესენინისადმი მიძღვნილ ლექსი ითქვა: **„არ გამოცვლილა ხომ პოეზია, მუზეები ცისკრის კარებს აღებენ, მხოლოდ ჩვენ სხვა დრო წამოგვეწია, ჩვენ ალბათ სადმე ჩაგვაძაღლებენ“**, — ეს სტროფი ამოღებულია 1960 წელს გამოცემულ ტ. ტაბიძის რჩეული ლექსების კრებულიდან. წიგნის რედაქტორ-შემდგენელები, ჩანს, მაინც მოერიდნენ ცენზურის ჯერ კიდევ მახვილ თვალს (ლექსი სრული სახით შესულია 1966 წელს გამოცემულ ტიცვიან ტაბიძის სამტომეულის პირველ წიგნში, კრებულის შემდგენელია შალვა დემეტრაძე).

ესენინის ტრაგიკული დაღუპვა (თვითმკვლელობა თუ მკვლევლობა...) მისთვის ორგვარად შემზარავი იყო. ერთი მხრივ, ეს იყო მეგობრის დაკარგვა, მეორე მხრივ — საკუთარი მომავლის გაცნობიერებაც. გაცნობიერება იმისა, რომ სიცოცხლე ასეთ ვითარებაში სირცხვილიც კი იყო. ამ შემთხვევაში თავის თავს გულისხმობს. სულმა სული იცნო („სული სულს როგორ დაემალება?!“):

განა შენ დარჩი მარტო ცოცხალი,
რომ გადარჩენა არ გხარებია?
ვინ დაითვალოს ცრემლის კურცხალი,
სირცხვილი, რაც გულს გაჰკარებია?

კიდევ ერთი და საგულსხმო პროვიდენციული, უფრო სწორად — ლოგიკურად განჭვრეტილი დასკვნა, პოეტური ანდერძი:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ლელეში
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს,
ყველამ იცოდეს — სხვა პოეტებში
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს.

ასევე, მომავლის შეგრძნებაა ლექსი „დასაბამიდან“ (1927):

ბარათაშვილი არაგვზე სვამდა,
მე კი დღეს მახრჩობს „ქიმერიონი“,
მტრედიც გადიქვა ეხლა სვავადა,
სხვა ქარიშხლების მოდიან დრონი.
რა საჭიროა სატრფოს ცრემლები,
არც ქარს ვანუხებ საფლავის თხრისთვის.
მოისვენებენ ისედაც ძვლები,
თუ კრემატორი აღირსეს თბილისს.

„2 აპრილი“ (1918) — (ლექსის სათაური), პოეტის დაბადების დღე, ბედნიერი თარიღის მნიშვნელობას კარგავს... მიზეზი: **„ბათომი მისცეს და ორპირზე მოდის თათარი, / ატმის ყვაველით 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 ალი-ტერაციას, რომელიც მისთვის და, საერთოდ, სიმბოლისტიკებისათვის 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 გაგარიბალდა.

თავზე დამნათის ჩემ ქალდეას ყველა ვარსკვლავი,
ვანქის ტაძართან სალოცავად მივედი მარტო,
მაშინ ტფილისმა კოშმარების გამიშვა მკლავი,
განვლილ ცხოვრებას ეშაფოტი რომ აღვუშართო.

იკვეთება „წ“ და „ტ“ ბგერების სიმრავლე; სტრიქონში „თავზე დამნათის ჩემ ქალდეას ყველა ვარსკვლავი“ შეინიშნება სინტაქსისადმი დაუმორჩილებლობა, ეს არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ტიციანის ლირიკაში ამის არაერთი მაგალითია, რაც ქმნის ძალზე დამახასიათებელ, სხვებისგან გამოსარჩევ, შთამბეჭდავ სმენით ეფექტებს. გავიხსენოთ 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.

მასსენეს ელოდნენ დაღლილი თითები,
ჯირითს რომ ელიან ფეხმარდი ცხენები,
სხვანაირ მუსიკის დღეს მზანენ ზვირთები,
ძვირფასად ვინთები ლექსების ხსენებით.
(„ავტოპორტრეტი“)

ეს ლექსი შთამბეჭდავია აგრეთვე ვიზუალური სიზუსტით:

უაღდის პროფილი. ცისფერი თვალები,
სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა...
ილლიის დაკოცნით მალე ვილალები,
მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფარეს.

მესამე სტროფი (სამტსრიქონიანი) კრავს პოეტის გარეგნულ და სულიერ პორტრეტს, აზიური და ევროპული კულტურის პირმშოს, მალარმეს თანამოაზრის, მშობლიურ ბალდათზე მეოცნებე დაღლილი დენდის მთლიან ხატს:

აზიურ ხალათში, ვით ფაშა ეფენდი,
ვოცნებობ ბალდათზე მოღლილი დენდი,
ვფურცლავ მალარმეს „Duragations“-ს.

(1916)

შეიძლება ითქვას, ეს პოეტის საპროგრამო ლექსია, რომელშიც გამოიკვეთა მომავლის შტრიხები, ცხოვრებისადმი განსაკუთრებული ემოციური დამოკიდებულება, რაც მისი შინაგანი ბუნების განუყოფელი ნაწილი იყო. „ცხოვრება, ხელში მაქვს მე შენი სადავე, რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო“.

მკვლევარი თამარ ბარბაქაძე ტ. ტაბიძის მემკვიდრეობის სწორი შეფასებისათვის გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს პოეტის პირველ სონეტებს, რომლებშიც დაცული არ არის მარცვალთა რაოდენობა. ამის შესახებ ტიციან ტაბიძე მოგვიანებით წერდა: „მე თვითონ მქონდა საკუთარი და თარგმანი არა სწორი სონეტები და ჩემს ბავშვურ შეცდომებს სიყვარულით ვიგონებ“.

„ტიციანის ნამდვილი, სწორი სონეტები „ცისფერყანნელთა“ 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 იგრძნობო-და ეროვნული ტკივილი თუ სიხარული“ (ბარბაქაძე 2008: 206). ამის უტყუარ ნიმუშად სახელდება „ქალდეას ბალაგანი“ ციკლიდან „ქალდეას ქალაქები“ („ქალდეას მზე“, „მაგი წინაპარი“, „უაბჯრონი“). მაგრამ ვიდრე „ქალდეას ბალაგანს“ შეეხებოდეთ, გავიხსენოთ „ქალდეას ქალაქების“ პირველი — შესავლის სახით მოცემული ლექსი "Lart Poeti-que", რომელშიც განაცხადა, რომ ბესიკის ბაღში რგავს ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს... **„და რაც შემხვდება, შემაჩერებს შორეულ გზაში, ჩემ ღვრია ლექსში დაისვენებს და დაიჩრდილებს“**... ამ ტექსტს მრავალი მკვლევარი, ლიტერატურათმცოდნე შეხებია და ახალს ვერაფერს ვიტყვით, მაგრამ მაინც ღირს კიდევ ერთხელ აღვნიშნოთ, თუ რა ანდამატიტ, რა მოწინებით, რა სიყვარულით იყო ეს თაობა ფესვებთან, წარსულთან განუყოფელი... ეს ხომ, მათი მცდელობით, ღირებულებათა გადაფასების დრო იყო, მაგრამ, ფაქტობრივად, „გადაფასების“ ისეთი სტილი აღმოაჩნდათ (ნებით თუ უნებლიეთ), ფასეულს მაინც ღირსება რომ არ შებღალავია, „ძველ სიტყვებს“ ანდამატური ძალა არ დაკარგვიათ და „ქართული ბალიც“ „უხმო ბულბულთა“ გამორჩეულ სივრცედ მიიჩნეოდა.

დავინყებულები ძველ სიტყვების
გვრძნობ ანდამატებს.
და თუ არ ამყვა ხმა სიმღერად,
გამლილი, ლალი,
უხმო ბულბულსაც დამაფასებს
ქართული ბალი.

„უხმო ბუღბუღად“ თავის თავს და, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ღვრია ოლექსების“ ავტორ თანამოკალმეებს, ცისფერ-ყანწელებს მოიაზრებს პოეტი, ხოლო ქართული ბალი, ქართული პოეზიის მთლიანი სამყაროა. „ქალდეას ბალაგანს“ (სონეტები, 1918), — ტაბიძის წარსულთან დამოკიდებულების შესანიშნავი ნიმუში.

ჩემი სამშობლო, საქართველო, სხვა თეატრია,
ბევრი მინახავს ხეტიალში მე თეატრები.
გახუნებული მისი სული ბევრმა ათრია,
მაგრამ ეღვარე მზე სხივებით არ ეხატრება.

ვხედავ მოდიან ზღვა კანდებით ბძენი მაგები,
მიმი, ჟონგლერი და დროგები აქტიორებით.
არ მეშინია ძვირფას ძმებთან სულის წაგება
და ძველ პიესას მე ვთამაშობ განმეორებით.

იყო თამარი და ძვირფასი მისი სამება,
ამაზე იტყვის საქართველო მათიანებით.
მხოლოდ შენ ტანჯვას, კოლომბინა, და შენ წამებას
პიეროს მეტი ვერ იტირებს სხვა დანანებით.

ვერ ნახავ რაინდს ჩემზე უფრო, რომ უერთგულოს
შენ წამებულ სულს, კოლომბინა, შენ ტუბერკულოზს.

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 წამებულ სულს, მის ტუბერკულოზს. „ტუბერკულოზი“ — უკურნებელი სენი, სასოწარკვეთის, 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 მოვყვები“... ლექსში სმენით ეფექტებს ქმნის ალიტერაცია, ნაცადი საშუალება პოეტისთვის. აშკარაა, ქ, ც, ზგერების მონაცვლეობა, რომელიც განსაკუთრებულ ყღერადობას ანიჭებს სათქმელს:

ძველი სიტყვები დაფიცების,
დავინწყებული
ძველი ქალაქი, დღეს ნაცარი,
უწინ ქებული,
ძველი ქალაქი სწავას ოცნებას
და ეძახის სულს,
ოქროს ლექსებში მე ვუმღერებ
დიდებულ წარსულს“ (1916).

ალიტერატურული წყობით გამოირჩევა მოგვიანებით (1926) დაწერილი ლექსი „სკვითური ელეგია“:

მაგრამ გადავა კიდევ სხვა ტომი,
იქნებ ევქსინის პონტიც ამოშრეს,
მხოლოდ იცოცხლებს ლექსის ატომით,
რაც პოეტის გულს დაღად ამოჭრეს...

ერთ-ერთი ნიშანდობლივი, გამოსარჩევი პოეტური მანერა ტ. ტაბიძის და, ზოგადად, სიმბოლისტების პოეზიაში არის ერთ-მანეთისადმი მიძღვნილ ტექსტებში პოეტის, ადრესატის მითოლოგიზება, რაზედაც თ. ბარბაქაძე აღნიშნავს წიგნში, „სონეტები საქართველოში“: „ქართველი სიმბოლისტები, ფრანგ და რუს სიმბოლისტთა მსგავსად, ცდილობენ ახალი მითის — პოეტის სახელზე შექმნილი მითის — შემოტანას პოეზიაში“ (ბარბაქაძე 2008: 210). „ამ ახალი მითოლოგიის მასკარადში „ყანწელებს დიდი გაბედულებით შეჰყავთ ერთმანეთი“, — წერდა ვ. გაფრინდაშვილი (გაფრინდაშვილი 1922). ტ. 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,
ლამის მხედარი, ანთებულო ღამეთა წვაში.
შენ შეიყვარე ოფელია, აღარ სცვლი სხვაში,
ვიცი, რომ უფრთხი გაგიჟებას სხვა ქარის ტრიალს,
მაგრამ სადავე შენი ლექსის დახრის დარიალს,
ახლოა მოსე, პოეზიის მენამულ ზღვაში.

დუელში მოკლულ ორეულთა დადევნი გორი,
ლოტრეამონის მაინც გებრძვის შენ მაღდარორი,
მეც შენთანა ვარ ამ ბრძოლებში, ვინ დამაკავებს?

უკანასკნელი დაისების ცეცხლში აღდები,
მეც თავს დამნათის ჩემ ქალდეას ცეცხლის კალთები,
მაგრამ სახელი პოეტების უფრო გვაბრმავებს.
(1918 წ. ორპირი)

მხატვრულ ეფექტს ქმნიან კონკრეტული სახელები („მაგიური სახელები“ — თ.ბ.) გოია, ესკურიალი, ბალახვანი, გურიელი. ეს ის სახელებია, რომლებიც უკავშირდება ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიას ანუ გამოძახილია მისი ლირიკიდან, რაც ტ. 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“ ტ. 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“... მომდევნო ორი სტრიქონი კიდევ ერთხელ და საგრძნობლად გამოკვეთს მათს მისიას და, მიუხედავად ყველაფრისა, ძველისადმი პატივისა და სიყვარულს:

ძველ პოეზიას კადნიერად ვახურავთ ჩაღმას,
მაგრამ სავსეა სიყვარულით თვალთა უპენი.
(1921)

ამ პერიოდის ლექსებიდან განსაკუთრებული დინამიურობით 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, რობლებიც ანუხებს, აფორიაქებს: „ორპირი“, (მისი სულიერი სამკვიდრო); „ხაშმიანი მთვარე“ (მძიმე სულიერი ყოფის მეტაფორა); „მამის ოლარზე ობობების ქსელი“ (სიკვდილის მეტაფორა); „ატირდნენ ერთად ბაყაყები დამშრალ ფშანებში“ (ტრაგიზმის ხაზგასმა); ლექსში ოთხჯერ მეორდება სტრიქონები: „ძველი თემაა. გიჟი ღვდელი

/ და მალარია“, მას რექვიემის დანიშნულება აქვს მთელ ტექსტში, შუალედურ ფორსაც ქმნის და ფინალსაც აგვირგვინებს:

ბედის ვარსკვლავი ქალდეასთვის
მართლა მკვდარია,
რექვიემით 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: **„მიზორგავს მთვარე, ყვითელ საბანს მისარიალებს“.**

მეორე ლექსსაც „ღვდელი და მალარია კუბოში“ (1920) ძირითადად მწუხარების განცდა წარმართავს.

გავა წლისთავი... ნოემბერი
ბნელ ოლარებით,
ჩემში ატირებს, მამაჩემის
შავ ანაფორას,
უკანასკნელი ლექსი ჩავდე
მე მონანებით,
როდესაც გულზე უცხო ღვდლები
ადგამდნენ გორას.
მის საფლავშიაც ატირებდა
ძველი არია,
ძვირფასი მამა — გიჟი ღვდელი
და მალარია...

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 განცდაა კიდევ უფრო მძიმე, რადგან შვილი დარჩა მამის „ნამების ერთი მოწამე“... დრო არ ეყო ტკივილებს გასანელებლად, წასაშლელად (სიტყვა „ღვდელი“ „მ“ ბგერის გარეშე, — ხომ არ იყო მამის ლექსიკიდან, მეტი სიყვარულისათვის?..).

ყველა ცეცხლების ატრიალდა
ჩემში გრიგალი.
როგორც ყოველთვის, თვით სიკვდილსაც
შევებით 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 მინიმუმბაა. ამის მიზეზი კი არა მხოლოდ მშობლის სიკვდილია, არამედ „ამ ცხოვრების მიეთმოეთი“:

გახსოვდეს, ქვეყნად რომ დატოვე
შვილი პოეტი.
და მეასეჯერ გადიხადე
იქ პანაშვიდი,
რომ დამინყნარდეს
მე ცხოვრება მიეთმოეთი. (1920)

მომდევნო (1921) წელს იწერება „სეზონის ფალავანი“, რომელშიც კვლავ გახშიანდება მამის სახელი, რომელსაც ახალი სატკივარი და საფიქრალი ემატება, სინანულით ნათქვამი საკუთარ, წინასწარ-განჭვრეტილ მომავალზე, რომელიც, სამწუხაროდ, სავსებით მართალი გამოდგა.

მე თვითონ მივდექ ყოველ წარსულ დღეს,
მზად ვარ, ვიტირო ბავშვზე უმწარეს.
თორმეტმა ღვდელმა მამა გასუდრეს,
მე ერთი ღვდედიც არ ამიგებს წესს.
(„სეზონის ფალავანი“, 1921)

ეფექტურია ტიცინანისეული ხელწერის ნიმუშებიდან მხატვრული სახეები, რომლებსაც განსაკუთრებული ინტიმი შეაქვს მის პოეზიაში, სულიერი მდგომარეობის, ხასიათის გასახსნელად. ესენია: ვაშლის ყვავილები, ორპირი, აპრილის თვე, მალარია, ჭაობი, გომბემო... თითოეული თითქოს პრივატულია მისთვის. ისინი ეზიდებიან ყოველთვის უკან, ტკბილი ბავშვობისაკენ, სევდიანი ლირიკისაკენ, ყვითელ, უჟმურისფერ მშობლიურისკენ, „ბაყაყების ორკესტრით“ ახმაურებულ ჭაობიან ორპირის სანახებისაკენ, რომელიც ღრმად აღიბეჭდა და სამუდამოდ ჩარჩა მასში, როგორც ხსოვნა, იქნებ, ბედნიერი ტკივილისაც...

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. ტიცინ ტაბიძის სონეტები // *სონეტი საქართველოში*. თბ.: „უნივერსალი“, 2008.

გაფრინდაშვილი 1922: გაფრინდაშვილი ვ. *დეკლარაცია* („ახალი მითოლოგია“). დ. „მეოცნებე ნიამორები“, 7, 1922.

ტაბიძე 1960: ტაბიძე ტ. რჩეული ლექსები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1960.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე ტ. *ნერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე*. ტ. III. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.

ქრესტომათია 2010: *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*. II. თბ.: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2010.

ბელა ნიფურია

„ცისფერი ყანნები“ და ავანგარდი

ლიტერატურული დაჯგუფება „ცისფერი ყანნები“ დაფუძნებისთანავე ახდენდა თვითიდენტიფიკაციას სიმბოლიზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან. თუმცა, ჯგუფს საქმიანობა მოუწია იმ ათწლეულებში, მეოცე საუკუნის ათიან და ოციან წლებში, როცა ერთიან დასავლურ მოდერნისტულ კულტურულ სივრცეში ესთეტიკური სიახლეები უკვე ავანგარდიზმთან იყო დაკავშირებული. ამ ერთიანი სივრცის ნაწილი საქართველო, უწინარესად, სწორედ ცისფერყანნელების საქმიანობის შედეგად გახდა. ნიშანდობლივია, რომ სულ ორიოდ წელიწადში მათვე შექმნეს კულტურული ფონი თბილისის ავანგარდისტულ ცენტრად ქცევისთვის, და თავადაც გახდნენ ამ მულტიკულტურული ავანგარდული სიტუაციის აქტიური წევრები.

„ცისფერი ყანნების“, როგორც სიმბოლისტური ჯგუფის მიმართება ავანგარდიზმთან რამდენიმე პრინციპს ეფუძნება*:

- ჯგუფი გამიზნულად ირჩევს სიმბოლიზმს თავისი მოღვაწეობის ჩარჩოდ.

- ის აღიარებს, რომ სიმბოლიზმი, მეოცე საუკუნის 10-იანი წლებისთვის აღარ არის უახლესი მიმდინარეობა, თუმცა, როგორც ცხადი ხდება მათი არჩევანი კონკრეტულ არგუმენტს ეყრდნობა: ისინი მიიჩნევენ, რომ ქართული ლიტერატურა საჭიროებს საფუძვლიან განახლებას, მოდერნიზაციას — ანუ მოდერნისტულ კონტექსტში ჩართვას. შესაბამისად, განახლება უნდა დაიწყოს მოდერნიზმის პირველი, საფუძვლის დამდები მიმდინარეობის, სიმბოლიზმის ათვისებით.

- ამავე დროს ჯგუფი აღიარებს, რომ კულტურული განახლების და ესთეტიკური სიახლის ტენდენციას უკვე ავანგარდიზმი ატარებს. ეს აღიარება ჩანს მათი პირველივე მანიფესტიდან და საპროგრამო თეორიული ტექსტებიდან.

* სიმბოლიზმის, ფუტურიზმის, მოდერნიზმის და ავანგარდიზმის ტერმინების მოშველიებისას ვეყრდნობით როგორც თავად ცისფერყანნელების ტექსტებში მოცმულ მიდგომებს, ასევე დასავლურ ლიტერატურისმცოდნეობაში გავრცელებულ კლასიფიკაციას, რომლის მიხედვითაც: მოდერნიზმი გაიაზრება როგორც ევროპის გლობალური კულტურული სტილი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში, რომელიც აერთიანებს არაერთ მიმდინარეობას; სიმბოლიზმი ცხადდება ერთ-ერთ პირველ მოდერნისტულ მიმდინარეობად (და არა წინამორბედად); ფუტურიზმი ცხადდება ერთ-ერთ პირველ ავანგარდისტულ მიმდინარეობად; ავანგარდიზმი ცხადდება გლობალურ ესთეტიკურ ტენდენციად მოდერნიზმის ფარგლებში (იხ. მაგ. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Eds. Malcolm Bradbury, James McFarlane, Penguin Books, London, 1978).

- ჯგუფი მხარს უჭერს საქართველოში რუსეთის ყოფილი იმპერიიდან ემიგრირებულ ავანგარდისტ ხელოვანებს, თანამშრომლობს მათთან და მონაწილეობას ერთობლივ აქტივობებში, თუმცა მათი პოეტური და ესსეისტური პრუდუქცია კვლავაც სიმბოლისტური ესთეტიკით იქმნება.

- მაშინაც კი, როცა ჯგუფის ერთ-ერთ ლიდერს უჩნდება მკვეთრი ინტერესი დადაიზმისადმი, ეს ხდება მათივე გამოცემების ფურცლებზე, და ის საქმიანობს ჯგუფის ფარგლებში.

- ჯგუფი ემიჯნება პირველ ქართულ ავანგარდისტულ დაჯგუფებას და არ თანამშრომლობს მათთან.

- საბჭოური/სტალინური კულტურული პოლიტიკის და იდეოლოგიის დამკვიდრების შედეგად „ცისფერი ყანნები“ უარს ამბობს ზოგადად მოდერნიზმზე, კონკრეტულად — სიმბოლიზმზეც და ავანგარდისადმი ინტერესებზე და ახალ ესთეტიკურ არჩევანს უკავშირებს რეალიზმს (ნაცვლად საბჭოთა ძალის მიერ თავსმოხვეული სოციალისტური რეალიზმისა).

სიმბოლიზმისადმი კონკრეტული ინტერესების საფუძველზე გაერთიანებული შემოქმედთა დაჯგუფება 1915 წლიდან არსებობს, თუმცა 1916 წლის დაასანყისში ჟურნალ „ცისფერი ყანნების“ გამოსვლით გაცხადებულ და დეკლარირებულ სახეს იძენს მათი ესთეტიკური პოზიცია, ევროპული და ქართული სალიტერატურო კონტექსტებისადმი მიმართება და, შესაბამისად, ფორმდება ჯგუფი როგორც ასეთი. ამავე გამოცემაში, საპროგრამო ტექსტებში, ჩანს ავანგარდისადმი მათი დამოკიდებულება:

პაოლო იაშვილის „პირველთქმაში“, ცისფერყანნელების პირველივე მანიფესტში (ჟ. „ცისფერი ყანნები“, 1916, № 1), მკვლევარები ხედავენ ავანგარდიზმის ნიშნებს. ლუიჯი მაგაროტოს მიხედვით ეს ნიშნებია: ექსცენტრიზმი, დენდიზმი, ნონკონფორმიზმი, ანტაგონიზმი, სკანდალიზმი, ანტი-ტრადიციონალიზმი, მანქანის განდიდება, თვითრეკლამა, დემაგოგია, აგრესია.* მართლაც, თუკი, პაოლო იაშვილის მანიფესტის შევუდარებთ, ერთი მხრივ, ფრანგული სიმბოლიზმის (მორეასი 1886, გაზ. „ფიგარო“) და, მეორე მხრივ, იტალიური ფუტურისმი (მარინეტი 1909, გაზ. „ფიგარო“) მანიფესტებს, თავისი სულისკვეთებით, ემოციური ტონალობით ის

* Magarotto: “Storia e teoria dell’avanguardia georgiana (1915-1924)”, p. 56: “Il manifesto di Paolo Iašvili, pubblicato sul primo numero delle rivista con il titolo P’irveltka (La prima parola), e di cui si dà qui la traduzione integrale, rivela ampiamente le caratteristiche fondamentali del gruppo, quell’eccentrismo, il dandysmo, l’esibizionismo (il non-conformismo), l’antagonismo, lo scandalismo, l’antipassatismi, l’idolatria per la macchina-veicolo, l’auto-reclame, la demagogia, la violenza ecc. che lo situano con evidenza nel grande filone della ‘tradizione’ avanguardistica europea.”

უფრო მარინეტის უახლოვდება. სიმბოლისტურ მანიფესტში მორე-
 ასი სიმბოლიზმის როგორც შემდგარი პოეტური მიმდინარეობის
 შესახებ საუბრობს და ანალიტიკური პოზიციიდან მიმოიხილავს,
 ზოგადად, ლიტერატურულ-ესთეტიკური პროცესების მონაცვლე-
 იობას; სიმბოლიზმის გენეალოგიას რომანტიზმს უკავშირებს და
 რეალიზმთან/ნატურალიზმთან სიმბოლიზმის კონტრასტს წარმო-
 აჩენს; ახალი სკოლის პირველ წარმომადგენლებად ბოდლერს, მა-
 ლარმესა და რემბოს ასახელებს. მარინეტის მანიფესტი კი, ნაცვლად
 მიმოხილვითი, განსჯითი ტონისა, მთლად მოწოდებებისგან შედგე-
 ბა, იმპულსურია, აგრესიული წარმოსახვითი მტრისადმი — მათი
 ხელოვნების მოწინააღმდეგისადმი. მართალია, პაოლო იაშვილი
 თავის მანიფესტში „ცისფერი ყანების“ სახელით ესთეტიკურ მიმა-
 რთებას სწორედ ფრანგ სიმბოლისტ პოეტებთან ამყარებს: („ადიდე
 ხალხო ეს მრისხანე ქალაქი, სადაც გიჟური გატაცებით ჯამბაზობენ
 ჩვენი ლოთი ძმები — ვერლენი და ბოდლერი, მალარმე, სიტყვების
 მესაიდუმლე და არტურ რემბო, სიამაყით მთვრალი, დანყველი-
 ლი ჭაბუკი“ (იაშვილი 1916: 5). მეორე მხრივ, „პირველთქმაში“ არ
 სახელდება არც მარინეტი და არც ავანგარდისტული ხელოვნება,
 თუმცა გაცილებით მეტი პარალელის გავლება სწორედ მარინეტის
 მანიფესტთან, შეიძლება. იაშვილთანაც ერთად შეკრებილი ძმები
 იღებენ განახლების გადანყვეტილებას, ისინიც უპირისპირდებიან
 „უსხივო“ ბრბოს, „არულით“ განდევნიან „საცო-დავ საჭურისებს
 და ხმა დაკარგულ მომღერლებს“ (იაშვილი 1916: 5), პ. იაშვილიც
 მიიჩნევს, რომ ცისფერყანნელებმა თავიანთი ენერგიით, სიმამა-
 ცით და ამბოხითა და უშიშრობით უძრაობისა და მიძინების მდგომ-
 რეობიდან უნდა გამოიყვანონ თანამედროვე ხელოვნება (მარინეტი
 1909). მარინეტის მსგავსად პაოლო იაშვილის მოუწოდებს ყვე-
 ლას, შეითვისონ „უარყოფის სილამაზე, გმირული სიჩქარე, [...] დამ-
 სხვრევის იდუმალება, [...] ცეცხლის მოკიდება მისი, რაც წარსულმა
 გაადიდა“ (იაშვილი 1916: 5).

„პირველთქმა“ თავისი სულისკვეთებით, მოწოდებებით, ლექსი-
 კით მართლაც ავლენს კავშირს უშუალოდ სინქრონულ კულტურულ
 კონტექსტთან, ავანგარდიზმთან,* თუმცა ნიშანდობლივია, რომ
 ეს კავშირი აღარ გამოვლენილა არც უშუალოდ პაოლო იაშვილის,
 არც ჯგუფის პოეტურ, პროზაულ თუ ესსეისტურ შემოქმედებაში.
 მათ გამოცემების ფურცლებზე აქა იქ ჩნდება ტექსტები, რომელთა

* ამავე სულისკვეთებით არის დაწერილი პაოლო იაშვილის „ყვითელ მტრებს“ —
 „პირველთქმის“ ერთგვარი გაგრძელება და პასუხი, რომლითაც ამჯერად „ცისფერი
 ყანების“ მეორე ნომერი იხსნება და რომლითაც პოეტი ჟურნალის პირველი ნომრის
 კრიტიკოსებს ეპასუხება (ჟ. „ცისფერი ყანები“, 1916, № 2. ქუთაისი, გვ. 3-4).

იდენტიფიცირება შესაძლებელია ავანგარდული ესთეტიკის ფარგლებში.* მართალია, ეს ტექსტები არ ეკუთვნით ჯგუფის ძირითად და ყველაზე აქტიურ წევრებს, მაგრამ მათი გამოჩენა ცისფერყანწელთა გამოცემებში თავისთავად ნიშანდობლივი ფაქტია. თუმცა თავად ცისფერყანწელები თავიანთ პოეტურ და თეორიულ ტექსტებში, დაჯგუფების აქტივობის მთელ პერიოდში, თანმიმდევრულად მუშაობენ სწორედ სიმბოლიზმის კულტურულ-ესთეტიკურ კონტექსტში (ჭილაია 1986).

ტიცინ ტაბიძის საპროგრამო წერილი „ცისფერი ყანწებით“

ცისფერყანწელთა კულტურულ-ესთეტიკური ინტერესებისა და ამოცანების გასაზრებლად, ისევე როგორც საკუთრივ სიმბოლიზმსა და ავანგარდიზმს შორის მათი არჩევანის არგუმენტების დასაანახად, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. ტექსტი იხსნება ურბანიზმის თემაზე საუბრით და იქვე, დასაწყისშივე, ავტორი ახსენებს ფუტურისტებს. „ახალი ფუტურისტების ტერმინოლოგიით თანამედროვე კულტურა წარმოადგენს უზარმაზარ ქალაქს...“ (ტაბიძე 1916: 24) მართალია, პოეტები, რომელთაც ტიცინ ტაბიძე ურბანიზმთან კავშირში ასახელებს, სწორედ სიმბოლისტები არიან (ვერჰარნი, ვერლენი, მალარმე, ბლოკი), მაგრამ ფუტურიზმს ის გვერდს არ უვლის. ნათელია, რომ ტიცინ ტაბიძეს ამ შემთხვევაში ორი მომენტის ხაზგასმა სურს: ფუტურიზმი როგორც უახლესი მიმდინარეობა — მისი პრობლემატიკა, მსოფლხედვა, ესთეტიკა — სათავეს სწორედ სიმბოლიზმიდან იღებს, ის ხელახლა, უფრო რადიკალიზებული ფორმით ამუშავებს იმ თემებს, რაც სიმბოლიზმმა შემოიტანა ევროპულ ლიტერატურაში; ცისფერყანწელები იცნობენ ავანგარდიზმის/ფუტურიზმის უახლეს ტენდენციებს, თუმცა ამჯობინებენ მათი პირველადი, ავთენტური სახეს ეძიონ სიმბოლიზმში. ეს ორი პრინციპი კიდევ არაერთხელ არის ხაზგასმული ტიცინ ტაბიძის წერილში და თანმიმდევრულად არის დაცული ჯგუფის საქმიანობაში.

წერილის პირველი ნაწილი, რომელიც „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში დაიბეჭდა, ტიცინ ტაბიძე სიმბოლიზმის თეორიული საფუძვლების და საქართველოში სიმბოლიზმის შემოტანის საჭიროების შესახებ საუბრობს. ავანგარდიზმთან / ფუტურიზმთან

* მაგალითად, არისტოტელის ლექსს „ჰაეროპლანზე“ (ქ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, № 2, გვ. 18-20) მკვეთრად გამოხატული კავშირი აქვს ავანგარდისტულ, საკუთრივ ფუტურისტულ კონტექსტთან — როგორც თემატიკის, ასევე ენობრივი ქსოვილის მხრივ. ტექსტი ვერლიბრია, მძაფრი რიტმულობით და დინამიზმით ხასიათდება. სისწრაფის, თავისუფლების, კოსმიურ ორბიტაზე გაჭრის, მანქანური ძალის განდიდების მოტივებით ლექსი ფუტურიზმის მსოფლმხედვასთან სრულ თანხმობაშია: „საჭედახრილი, აფრააშლილი, / მიჰქრის მანქანა უწყვეტი რკალით. / ანცი ლიცლიცით, ნაბჟღვიალივით კრთიან პლანეტში ჩვენ ფერხთა ქვეშე...“ (იქვე. გვ. 20).

კავშირს ამ ნაწილში განსაკუთრებული ყურადღება არ ეთმობა, თუმცა ჟურნალის მეორე ნომერში, წერილის მეორე ნაწილში ტიცციან ტაბიძე სწორედ სიმბოლიზმისა და ფუტურისმის ურთიერთმიმართებაზე იწყებს მსჯელობს, რაც იმის მანიშნებელიც არის, რომ ჟურნალის პირველი ნომრის შემდეგ ამ მიმართებასთან დაკავშირებით კითხვები გაჩნდა. „სიბრიყვემ მოკიდა ხელი და გაუშვა ჩვენ წინააღმდეგ ფრთიანი სიტყვა „ფუტურისტობა“, ამ სიტყვას კი ისე ჰქონდა გაძრახული სახელი, რომ იქცა იმ ქვად, რომელიც ლამობდა ჩვენ ნაქცევას“ (ტაბიძე 1916: 20) — ტიცციანის ამ სიტყვებიდან ჩანს ერთი შეხედვით მოულოდნელი ფაქტი, რომ ქუთაისის სოციალურ სივრცეში „ფუტურისტი“ საღანძღავ სიტყვად უკვე იყო დამკვიდრებული, რაც რუსული სოციოკულტურული სივრცის გავლენით უნდა მომხდარიყო, რადგან საქართველოში ამ დროისათვის ქართველი ფუტურისტები არ მოღვაწეობდნენ და ჯერ არც რუსეთიდან ემიგრირებულ ავანგარდისტებს იცნობდნენ. ამის საპასუხოდ, ტიცციან ტაბიძე საჭიროდ თვლის განმარტოს „ცისფერი ყანწების“ პოზიცია ამ ორი მიმდინარეობის თაობაზე: ის ნათლად ამბობს, რომ ის, რაც სიმბოლიზმსა და ფუტურისმს ერთმანეთისაგან აშორებს, არის დროში სხვაობა,* ხოლო ის, რაც აახლოებს, არის ფუტურისმში სიმბოლიზმის პრინციპების მემკვიდრეობითობა — იმ ფონზე, რომ ფუტურისმი არ აღიარებს ამ მემკვიდრეობას, თუმცა ესთეტიკური აგრესიულობით ახდენს სიმბოლიზმის მიერ მოტანილი ახალი მსოფლმხედველობრივი და გამომსახველობითი პრინციპების გამოყენებას. ტიცციან ტაბიძის აზრით კი ეს მემკვიდრეობითობა სრულიად ამკარაა, „ევროპის ფუტურისმი განაგრძობს მალარმეს. იქნება ეს გაღრმავება სიმვოლიზმის თუ დაწყება ფუტურისმის სულ ერთია, აქ კომენტატორი ღირს ნოვატორად. ერთი კი ყოველთვის უთუოა: ფუტურისმი ვერასოდეს ეტყვის უარს იმ კულტურულ და ესტეტიურ მიღწევათ, რითაც გაამდიდრა სიმვოლიზმმა აზროვნება“ (ტაბიძე 1916: 20).

ტიციან ტაბიძის ეს არგუმენტი ნათელს ხდის „ცისფერი ყანწების“ პოზიციას, რომლის თანახმადაც საქართველოში ლიტერატურის მოდერნიზაციის პროცესს სწორედ სიმბოლიზმით იწყებენ. ავთენტურ პოეტურ მიღწევებს უშუალოდ სიმბოლისტებთან ხედავენ („რა ანქრონიზმი ჰქრის იმიდან, რომ რომ ვერლენის, ბოდ-

* სიმბოლიზმის ათვლის წერტილიდან, 1857 წელს შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებს“ გამოსვლიდან ფილოპო ტომაზო მარინეტის მიერ ფუტურისმის პირველი მანიფესტის გამოქვეყნებამდე, 1909 წლამდე ნახევარი საუკუნეა გასული, თუმცა ეს დრო მცირდება იმის გათვალისწინებით, რომ საფრანგეთში სიმბოლიზმის როგორც მიმდინარეობის რეალური კულტურული პიკი 1870-1880-იან წლებზე მოდის.

ლერის და სტეფან მალარმეს სახელებს კიდევ სჭირია დაცვა!... [საქართველოში]) (ტაბიძე 1916: 20). ტიცინ ტაბიძე იტალიურ ფუტურიზმს აღიარებს როგორც ესთეტიკურ ინოვაციას („ის იმდენად ელასტიურია, რომ არ დაგაეჭვებთ ახალ ღირებულებათა შექმნაში“), თუმცა რუსული ფუტურიზმის მიმართ ის ამ ნერილში მკაცრია და თვლის, რომ „ისინი მოკლებულნი არიან ორიგინალობას“ (ტაბიძე 1916: 20).

ამ ფონზე, ცისფერყანწელთა შემოქმედებითი და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ფორმირებისას მთავარ ავტორიტეტებად, პირველ რიგში, ბოდლერი, რემბო, მალარმე და ვერლენი ჩანან; და, ასევე, სხვა ფრანგი და რუსი სიმბოლისტები: ლაფორგი, ლოტრეამობი, ბლოკი, ბალმონტი, ბელი, სოლოგუბი და სხვა. მათი სახელების და ტექსტების მოხსენიებით, მათდამი ლექსების და ესსეების მიძღვნით, მათი ტექსტების თარგმნით ცისფერყანწელები ქმნიან ხაზგასმულ, კარგად გამოკვეთილ კულტურულ კავშირებს, ცხადად განსაზღვრავენ საკუთარი შემოქმედების კულტურულ არეალს, ლოკალური კონტექსტიდან საკუთარი დაჯგუფება და, რეალურად, ქართული ლიტერატურა გადააქვთ ერთიან ევროპულ, მოდერნისტულ კულტურულ კონტექსტში. ამ ამოცანას ისინი ახორციელებენ სწორედ სიმბოლიზმთან, ანუ მაღალ მოდერნიზმთან და არა ავანგარდიზმთან კავშირში.

კიდევ ერთი ამოცანა, რომელიც ცისფერყანწელებმა, პირველივე ტექსტების თანახმად, დაისახეს და მალევე მართლაც განახორციელეს, იყო საქართველოს როგორც მოდერნიზმის კულტურული ცენტრის პოზიციონირება. ამით ცხადია, ისინი უარს აცხადებდნენ მიეღოთ საქართველოს, როგორც პერიფერიის (რუსულ იმპერიულ ცენტრთან მიმართებით) მოდელი, რაც ცხადია, საუკუნეზე მეტხანს კოლონიზებულ ქვეყანაში მოქმედი მოდელი იყო. პაოლო იაშვილის „პირველთქმაპივე“ გაისმის განაცხადი, „საქართველოს შემდეგ უწმინდესი ქვეყანა არის პარიზი“ (იაშვილი 1916: 4), რაც ნიშნავს, რომ, იმპერიული მოდელის სანინააღდეგოდ, კულტურულ ცენტრად არ აღიარებენ სანკტ-პეტერბურგს ან მოსკოვს, ასეთად აღიარებენ ევროპულ ცენტრს, პარიზს და ამით იცვლიან კულტურულ კონტექსტს და კოლონიალურ სტატუსს. თუმცა „უწმინდეს ქვეყანად“ სწორედ საქართველო ცხადდება — პოეზიის საკრალურ ადგილად. პაოლო იაშვილი აქ ქმნის საკუთარი ქვეყნის პოეტიზაციის, პოეტური ეზოთერიზმის ერთგვარ მაგალითს: რელიგიური ლექსიკით — ტაძარი, ლოცვა, აღსარება, ერთად შეკრებილი ძმები — აღწერს, რეალურად, პოეტთა ერთიანობას პოეტური შემოქმედებითი იმპულსის საფუძველზე. ნიშანდობლივია, რომ

ამ პასაჟში „პირველთქმა“ უახლოვდება უშუალოდ სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობას და არა ავანგარდიზმისა.

1916 საქართველოს კულტურულ/პოეტურ ცენტრად გამოცხადების პროცესში „ცისფერი ყანწების“ მიზანდასახულება სიმბოლისტურ (და არა ავანგარდისტულ) მიმდინარეობას ეფუძნებოდა და მაღალი მოდერნიზმის კულტურულ კონტექსტში ჩართვას გულისხმობდა. ახალგაზრდა პოეტების ეს განცხადება იმ ნელს, ალბათ, პოეტური რადიკალიზმის შთაბეჭდილებას ახდენა, თუმცა ისე მოხდა, რომ ერთი მხრივ ისტორიული ცვლილებების, მეორე მხრივ კი თავად ცისფერყანწელების აქტივობის წყალობით სულ ორიოდ წელიწადში მათ კულტურულ ამბიციებს რელიზება ეწერა. „თბილისი გახდა პოეტების ქალაქი“ (რობაქიძე 1988) — გრიგოლ რობაქიძის მიერ დაუშთავრებელ რომანში, „ფალესტრაში“ მოცემული ეს ფორმულირება მართლაც თითქოს ხორცშესხმა „პირველთქმაში“ აღწერილი პაოლო იაშვილისეული ოცნებისა. რაც განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორც „პირველთქმა“ წარმოადგენდა სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის ნაზავს და, ზოგადად, როგორ სინთეზურადაც აღიქვამდნენ ცისფერყანწელები სიმბოლიზმსა და ავანგარდიზმს, ასეთივე სინთეზური სიმბოლისტურ-ფუტურისტული გარემო შეიქმნა თბილისში და თბილისი მართლაც გახდა ახალი კულტურული ცენტრი — ერთი მხრივ, ყოფილი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში დაძლია კულტურული პერიფერიის ყოფილი სტატუსი და შეიფარა ბოლშევიკურ რევოლუციას და სამოქალაქო ომის გამოქცეული რუსი ხელოვანები; მეორე მხრივ კი, ზოგადად დასავლური კულტურის კონტექსტში შექმნა უაღრესად საინტერესო პრეცედენტი აქტიური, მულტიკულტურული, მულტიეთნიკური მოდერნისტულ-ავანგარდისტული კულტურული სიტუაციისა.

კულტურული ატმოსფერო, რომელიც ყოფილი რუსეთი იმპერიის კულტურული ცენტრებიდან — სანკტ-პეტერბურგიდან და მოსკოვიდან დევნილ ხელოვანებს ხვდებოდათ საქართველოში, მთავარი ფაქტორი იყო იმისა, რომ აქ ისინი პოულობდნენ არა მხოლოდ თამესაფარს, არამედ ნიადაგს ავანგარდისტული შემოქმედებითი საქმიანობისთვის*. ამ კულტურულ ატმოსფეროს კი, პირველ რიგში,

* რუსული ფუტურიზმის/ავანგარდიზმის ისტორიაში თბილისური პერიოდი მკვლევართა მიერ აღიარებულია განსაკუთრებით საინტერესო და ნაყოფიერი ეტაპად. იხ: Janacek, Gerald: "Zaum in Tiflis, 1917-1921." G. Janacek: *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego/CA: San Diego University Press, 1996. 223-289; Markov, Vladimir: *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles/CA: University of California Press, 1968; Ram, Harsha: "Modernism on the Periphery: Literary Life in Postrevolutionary Tbilisi." *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 5:2 (Spring 2004): 367-382. Никольская, Татьяна. *Авангард и окрестности*. Санкт-Петербург. ИД Ивана Лимбаха, 2002; --: «Фантастический город»: *Русская культурная жизнь в Тбилиси: 1917—1921*. — М.: Пятая страна, 2000.

ქმნიდნენ სწორედ ცისფერყანწელები, რომლებიც არა მხოლოდ მეგობრულ დახმარებას უწევდნენ ჩამოსულებს, არამედ საჯარო ლიტერატურულ აქტივობებში (რომლებიც კაფეებსა* თუ სხვადასხვა დარბაზებში** იმართებოდა) და საგამომცემლო პროექტებში*** ებმებოდნენ მათთან ერთად და ერთობლივად იქმნებოდა თბილისის მულტიკულტურული ავანგარდის კულტურული სიტუაცია.

ამ შემთხვევაში ცისფერყანწელების ავგარდიზმთან მიმართების თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ ავანგარდისტული პოეზიის საღამოებსა და გამოცემებში ისინი მონაწილეობენ სიმბოლისტური ესთეტიკით შექმნილი ტექსტებით და ქმნიან დიალოგურ კულტურას არა მხოლოდ ენობრივი და ნაციონალური თვალსაზრისით (წარმოადგენენ ახალ ქართულ პოეზიას რუსული პოეტური დაჯგუფებების აქტივობის სივრცეში) არამედ, ასევე, ქმნიან სიმბოლისტურ და ავანგარდისტულ ესთეტიკათა დიალოგის პრეცედენტსაც მაშინ, როცა სხვა კულტურულ ცენტრებში, ჩვეულებრივ, ამ მიმდინარეობათა შორის ესთეტიკური ანტაგონიზმი იჩენს თავს. მაგალითად, სოფია მელნიკოვასადმი მიძღვნილი კრებული თვალსაჩინოდ აჩვენებს დიალოგის შესაძლებლობას: ერთი მხრივ, ეს

* „ამგვარმა ერთობლივმა ლიტერატურულმა აქტივობებმა თბილისში მოდერნისტული კაფეების განსაკუთრებული სივრცეები განავითარა („ქიმერიონი“, „ფანტასტიური დუქანი“ და სხვა) რითაც თბილისმა ევროპული მოდერნისტული კულტურული ცენტრების ცხოვრების სტილის გაზიარება დაიწყო“. Tabatadze, Tea: “For the Definition of Certain Features of Modernist Artistic Cafes: An Ideological Conceptual Language of ‘Qimerioni’ Paintings.” Peter Skinner, Dimiti Tumanishvili, and Anna Shanshiashvili, eds.: *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Proceedings of the Vakhtand Beridze First International Symposium of Georgian Culture*, Tbilisi, June 21-29, 2008. Tbilisi: Georgian Arts and Culture Center, 2009. 302-309. თბილისის კაფეების აღმოსავლურ ალტერნატიული აქვს გრიგოლ რობაქიძეს დაუშთავრებელ რომანში „ფალესტრა“.

** თბილისში გამოშვებული რუსული ავანგარდისტული ლიტერატურული ჟურნალების ქრონიკებში, სადაც შეხვედებით ცნობებს რუსი ავანგარდისტების ლიტერატურულ საღამოებზე, მათში ცისფერყანწელების მონაწილეობაც ხაზგასმულია. მაგ. ტატიანა ვერორკა მიმოიხილავს 1918 წლის 23 ოქტომბერს თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში გამართულ რუსული ავანგარდისტული ჯგუფის, პოეტების ცეხ „კოლჩუგას“ საღამოს, რომელზეც ქართულ პოეზიას წარმოადგენდნენ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ცისფერყანწელები, საკუთრივ: ტიცან ტაბიძე და ლეი ჯაფარიძე: *Куранты. Ежемесячный литературы и искусства*. № 1. Декабрь 1918. გვ. 23.

*** მაგ. თბილისში სერგეი გოროდეცკის რედაქტორობით გამოშვებული რუსულენოვანი ჟურნალის, „Ars“ პირველ ნომერში გრიგოლ რობაქიძის სტატია „ქართული მოდერნიზმი ქვეყნდება“, მეორე ნომერში — ვ. გაფრინდაშვილის, ტ. ტაბიძის ლექსები, მესემეში — ვ. გაფრინდაშვილის, პ. იაშვილის, გრ. რობაქიძის, ტ. ტაბიძის ლექსები, გრ. რობაქიძის ესსე: „Ars“, *Ежемесячник искусства и литературы*. 1918, №1; 1919, №1, № 2 განსაკუთრების საინტერესოა მულტიკულტურული ავანგარდისტული კრებული, სადაც ა. კურჩინის, ყარა-დარვიშის, ი. ზდანევიჩის და სხვათა ავანგარდისტულ ლექსებთან, ს. ვალიშევსკის, ს. ვალიშევსკის, ი. ზდანევიჩის, კ. ზდანევიჩის, ლ. გუდიაშვილის, ავანგარდისტულ გრაფიკულ ნამუშევრებთან ერთად გრ. რობაქიძის, ტ. ტაბიძის, პ. იაშვილის ლექსები ქვეყნდება. *София Георгиевна Мельникова. Фантастический Кабачек*. Тифлис, 1917, 1918, 1919.

არის ეთნიკური (კრებულში რუსი, ქართველი, პოლონელი, სომეხი ავტორებია შესული) და ლინგვისტური დიალოგი (კრებული სამენ-ოვანია, რუსი პოეტების ლექსები რუსულად, ყარა-დარვიშის ლექსი სომხურად, ხოლო ცისფერყანწელების ლექსები ქართულად არის შეტანილი), მეორე მხრივ კი — ესთეტიკური: ავანგარდისტების მკვეთრად გამოხატულ გრაფიკულ, ლინგვისტურ და ვიზუალურ ექსპერიმენტაციას, ჯგუფ „41⁰⁰“-ის ფუტურისტულ-დადაისტურ ტექსტებს ენაცვლება ცისფერყანწელების ლექსები: გრიგოლ რობაქიძის „სპლინი“, ტიციან ტაბიძის „ეფემერი მასკარადი. ფატმანი“, პაოლო იაშვილის „ასო ლასი როილაზე“ (მელნიკოვა 1917: 123, 127, 173) — ლექსები, რომელთა კუთვნილება სიმბოლისტურ კონტექსტთან აშკარაა. გრ. რობაქიძის „სპლინი“ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებთან“ ამყარებს თემატურ და მსოფლმეხდველობრივ კავშირს; ტ. ტაბიძე სიმბოლიზმში ხაზგასმულ თემებზე — ეროტიზმზე, ვნებაზე, ოცნებაზე აკეთებს აქცენტს; ხოლო პ. იაშვილი ამავე თემებს მალარმესეული ლექსის მუსიკალობის და ფონეტიზმის პრინციპით გამოხატავს. სიმბოლიზმისადმი ესთეტიკური კუთვნილების ხაზგასმით და, მეორე მხრივ, ავანგარდისტულ აქტივობებში მონაწილეობით ცისფერყანწელები თავიანთი კულტურულ და მოქალაქეობრივ პოზიციას თანმიმდევრულად გამოხატავენ. საყურადღებოა, რომ იმ წლებში ავანგარდიზმი როგორც სტილი არ იჭრება მათი დაჯგუფების ერთიან პოეტურ-თეორიულ პრაქტიკაში (ტ. ტაბიძე დადაიზმისადმი ინტერესს რამდენიმე წელიწადში, შეცვლილ კულტურულ-პოლიტიკურ გარემოში გამოხატავს); ნიშანდობლივია ისიც, რომ მაშინ როცა ცისფერყანწელები საკუთარ ტექსტებსა და ესსეებში ერთმანეთის შემოქმედებისა და პოეტური ფიგურებისადმი რეფერირებას დიდ ყურადღებას უთმობენ, უძღვნიან ერთმანეთს ლექსებს, ესსეებს და იცავენ ჯგუფის როგორ თანამოაზრეების ერთიან პოზიციას, მათ არ შემოჰყავთ პოეტურ და ანალიტიკურ ტექსტებში თბილისში მოღვაწე ავანგარდისტები — თუ არ ჩავთვლით გრიგოლ რობაქიძის „ფალესტრას“, მათ ტექსტებში თითქმის არ აისახება მათთან თანამშრომლობის პრეცედენტები და არც თბილისის მულტიეთნიკური ავანგარდის ანალიზი არ გამოიკვეთება.

თბილისის მულტიკულტურული ავანგარდის აქტიური და მრავალფეროვანი პერიოდი მხოლოდ რამდენიმე წელიწადს გაგრძელდა, მისი არსებობა ნათლად გვიჩვენებთ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი და ხელმშემწყობი ფაქტორი შეიძლება იყოს კულტურული გარემოსთვის პოლიტიკური გარემოს თავისუფლება. თბილისური მოდერნი/ავანგარდი დაიწყო საქართველოს თავისუფალი განვითარების პერსპექტივის გაჩენასთან ერთად და შეწყდა საქართველოს

დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის შეწყვეტასთან ერთად. 1921 წელს, გასაბჭოებისთანავე, საქართველო კულტურულად და პოლიტიკურად დახშულ გარემოდ იქცა. ქვეყნიდან გაემგზავრნენ უცხოელები, ხოლო ქართული ლიტერატურის და, ზოგადად, კულტურის წინაშე ახალი ამოცანები დადგა. კიდევ რამდენიმე წლის განმავლობაში ქართულ ლიტერატურაში, მხატვრობაში, თეატრსა და, ასევე, კინოში ნარჩუნდება მოდერნისტულ-ავანგარდისტული ტენდენცია, გრძელდება მოდერნისტული ტექსტების შექმნა, თუმცა ეს ტენდენცია აღარ არის მიმართული დასავლური კონტექსტისაკენ — არც კულტურული კონტაქტების და არც ესთეტიკურ-თემატური პარალელების თვალსაზრისით. ამ წლებში, კომუნისტიკაციის თვალსაზრისით, ქართული მოდერნიზი დასავლეთისაგან კულტურულ იზოლაციაში მოექცა; გრძელდება ცისფერყანწელების პიროვნული კონტაქტები რუს მოდერნისტებთან (ს. ესენინი, ბ. პასტერნაკი), თუმცა ეს კონტაქტები ამჯერად სუბიექტურ სივრცეში ჰუმანისტური და ესთეტიკური ღირებულებების შენარჩუნებაზეა ორიენტირებული და არა კულტურული გარემოს მოდერნიზაციაზე.

1923 წელს იქმნება ქართული ფუტურისტული დაჯგუფებაც, "H2SO4", რომლის შექმნაც კულტურულად განპირობებულია ევროპული მაღალი მოდერნიზმის შემდეგ ავანგარდიზმის განვითარების ზოგადი ლოგიკით, საქართველოში რუსული ავანგარდისტული აქტივობების გავლენით, იმ ფაქტით, რომ რუსულ ცენტრშივე ჯერ არის აკრძალული ავანგარდიზმი და რუსული ავანგარდული დაჯგუფებები იზიარებენ ბოლშევიკური რევოლუციის პათოსს. მაგრამ, ყველა ამ ფაქტორთან ერთად არანაკლებ მნიშვნელოვანია საქართველოში ფუტურისტული დაჯგუფების წინამორბედი სიმბოლისტური დაჯგუფების, „ცისფერი ყანწების“ არსებობა. სწორედ ამ ნიშნითაც ქართულ კულტურულ არეალში ამ მიმდინარეობათა მონაცვლეობა იმეორებს მაღალი მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის ერთსა და იმავე კულტურულ გარემოში გამოვლენის ტენდენციას — შემთხვევითი არ არის, რომ იტალიური ფუტურიზმიც პარიზში გამოდის ასზპარეზზე, რომ რუსეთშიც ძლიერმა ფუტურისტულმა ჯგუფებმა სწორედ რუსული სიმბოლიზმი ჩაანაცვლა. ფუტურიზმისთვის სიმბოლიზმი არის უარყოფის წერტილი და, ამავე დროს, ეს არის ათვლის წერტილით. ფუტურიზმი რადიკალური ფორმით აგრძელებს სიმბოლიზმის მიერ პოეზიაში შემოტანილი მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პრობლემების რეპრეზენტაციას, თუმცა ასევე რადიკალურად უარყოფს რაიმე სახის მემკვიდრეობითობას.

სწორედ ასე მოხდა საქართველოშიც: ჯგუფი "H2SO4" ამავე სახელწოდების პირველი პერიოდული გამოცემის ფურცლებიდანვე ყველაზე აგრესიულად უპირისპირდება სწორედ სიმბოლიზმს როგორც მიმდინარეობას, „ცისფერ ყანებს“ როგორც გაერთიანებას და ცისფერყანელებს როგორც კულტურულ ფიგურებს.

თუმცა სულ რამდენიმე წელიწადში, 1920-იანი წლების ბოლოსთვის, განსაკუთრებით მკვეთრად კი 1930-იანი წლების დასაწყისიდან რუსულ ცენტრში და, შესაბამისად, საქართველოშიც, ახალი კულტურული სიტუაცია დამკვიდრდება. მსოფლიო კულტურის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე ტოტალიზებულის, იდეოლოგიზებულის, ცენტრალიზებული კულტურული პოლიტიკის გატარებით საბჭოთა ხელისუფლებამ ჯერ შეზღუდა, მერე კი საბოლოოდ აკრძალა მოდერნისტულ/ავანგარდისტული დაჯგუფებების არსებობა და შესაბამისი ესთეტიკის გამოვლენა ხელოვნებაში. შეცვლილ სიტუაციაში ქართველმა სიმბოლისტებმაც და ფუტურისტული ჯგუფის წევრებმაც, ცალკეული კომპრომისული ტექსტების ფასადის მიღმა, ახალი ამოცანები რეალისტურ ესთეტიკაზე დაყრდნობით ქართული პატრიოტული თემატიკის გაძლიერებას დაუკავშირეს.

დამოწმებაანი:

- არსი 1918:** *Arts. Ежемесячник искусства и литературы.* 1918, № 1; 1919, №1, № 2.
- იაშვილი 1916:** იაშვილი პ. „პირველთქმა“. ცისფერი ყანები, 1, (1916): 3-5.
- იაშვილი 1916:** იაშვილი პ. „ყვითელ მტრებს“. ცისფერი ყანები, 2, (1916): 3..
- კურანტი 1918:** Куранты. *Ежемесячник литературы и искусства.* № 1. Декабрь, 1918.
- მაგაროტო 1982:** Magarotto L. "*Storia e teoria dell'avanguardia georgiana (1915-1924).*" Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, and Giovanna Pagani, Cesa, eds.: *L'avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti.* Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. 45-99.
- მარინეტი 1909:** Marinetti. Filippo Tommaso. "*The Futurist Manifesto*". <http://www.391.org/manifestos/19090220marinetti.htm>
- მორეასი 1886:** Moréas J. "*Symbolist Manifesto*". <http://www.mutablesound.com/home/?p=2165>
- მარკოვი 1968:** Markov V. *Russian Futurism: A History.* Berkeley and Los Angeles/CA: University of California Press, 1968.
- მელნიკოვა 1917:** Софии Георгиевне Мельниковой. *Фантастический Кабачек.* Тифлис, 1917, 1918, 1919.
- მოდერნიზმი 1978:** *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930.* Eds. Malcolm Bradbury, James McFarlane, Penguin Books, London: 1978.

- ნიკოლსკაია 2000:** Никольская Т. «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси: 1917-1921. М.: Пятая страна, 2000.
- ნიკოლსკაია 2002:** Никольская Т. *Авангард и окрестности*. Санкт-Петербург: ИД Ивана Лимбаха, 2002.
- რამი 2004:** Ram H. *Modernism on the Periphery: Literary Life in Postrevolutionary Tbilisi*. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 5:2 (Spring 2004): 367-382.
- რობაქიძე 1988:** რობაქიძე გრ. „გველის პერანგი, ფალესტრა“. თბ.: „მერანი“, 1988.
- სიგუა 2013:** სიგუა ს. „H₂SO₄“-დან „მემარცხენეობამდე“. // *კულტუროლოგიის საფუძვლები*. III. თბ.: „მწერლის გაზეთი“, 2013.
- ტაბატაძე 2009:** Tabatadze T. For the Definition of Certain Features of Modernist Artistic Cafes: On Ideological Conceptual Language of ‘Qimerioni’ Paintings.” // Peter Skinner, Dimiti Tumanishvili, and Anna Shanshiashvili, eds.: *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Proceedings of the Vakhtand Beridze First International Symposium of Georgian Culture*. Tbilisi, June 21-29, 2008. Tbilisi: Georgian Arts and Culture Center, 2009. 302-309.
- ტაბიძე 1916:** ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანნებით“. *ცისფერი ყანნები*, № 1 (1916): 21-26; № 2 (1916): 20-26.
- ჭილაია 1986:** ჭილაია ს. *ოცნლეული (1921-1941) წლები და პრობლემები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1986.
- ჭუმბაძე 1916:** ჭუმბაძე ა. „პაეროპლანზე“. *ცისფერი ყანნები*, № 2 (1916), 18-20.
- ჯანასეკი 1996:** Janacek G. *Zaum in Tiflis, 1917-1921*. G. Janacek: *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego/CA: San Diego University Press, 1996.

სამშობლოს ჯვარზე პოეზიით დალურსმული ნიკოლო მინიშვილი

„ყველაზე სავალდებულო პოეტისათვის შეიძლება ბიოგრაფია იყოს, რომელიც არასდროს დაინერება და არ ითქმება. ყოველ შემთხვევაში, გაკეთება ბიოგრაფიისა ისეთივე ძნელია, როგორც აშენება პირამიდის. პოეზია იწყება იქ, სადაც პოეტი სძლევს ბიოგრაფიას და ბიოგრაფია ამის შემდეგ ხდება ისეთივე წარბმალაღი, როგორც პოეზია... რა დამრჩება მე, პოეზია თუ ბიოგრაფია. დარჩება ორივე, თუ არც ერთი არ იქნება გამართლებული?“ — წერდა ნიკოლო მინიშვილი ერთ-ერთ წერილში. დრომ უპასუხა პოეტის იჭვნეულ შეკითხვას — დარჩა ორივე, პოეზიაც და ბიოგრაფიაც. ბიოგრაფია — სავსე პოეზიით და პოეზია — პოეტის ჭეშმარიტი ბიოგრაფია. ისინი ავსებენ და ამთლიანებენ ერთმანეთს. ნიკოლო მინიშვილი ტრაგიკული ბიოგრაფიითა და შემოქმედებითი მრავალმხრივობით გამორჩეულია: პოეტი, პროზაიკოსი, პუბლიცისტი, აქტიური საზოგადო მოღვაწე, რომლის შესახებ მიხეილ ჯავახიშვილი ერთგან წერდა: „საიდან აქვს ამ ტანმორჩილ კაცს ამდენი ენერჯია, გამოცდილება და ცოდნა, ჩემთვის დღესაც გამოუცნობიაო.“

ნიკოლო მინიშვილი (ნიკოლოზ სირბილაძე) დაიბადა 1896 წელს ქუთაისის მაზრის სოფელ ჯვარისაში (ტყიბულის რაიონი), ანასტასია და იოსებ სირბილაძეების ოჯახში. მისი გვარი, როგორც თვითონ წერს, „იყო მჭედელი შვიდასი წლის მანძილზე, ვიდრე დღემდე. ამ საუკუნეთა ძირში ზურგს მიმაგრებდნენ ჩემი წინაპრები შუამდინარეთიდან. ჩვენს გვარს მოსდგამს ძველთაგან დამწვარი, გადამდნარი სპილენძის სახე. ჩვენ გვესმოდა ამღერება ცეცხლისა“, — წერდა იგი. ნიკოლო მინიშვილი სრულიად ახალგაზრდა, თითქმის ყმანვილი იწყებს ლიტერატურულ მოღვაწეობას. მის სულიერ და ფიზიკურ განვითარებას დიდად უწყობს ხელს ყაუხჩიშვილების უაღრესად ინტელიგენტური და განათლებული ოჯახი, რომლებთანაც დაბინავდა ქუთაისში სასწავლებლად ჩამოსული მოზარდი. იგი მალე ლიტერატურული ცხოვრების შუაგულში აღმოჩნდა და წარმატებასაც მიაღწია. 16 წლის ჭაბუკი აქვეყნებს ლექსებსა და მინიატურებს, 21 წლისა კი რედაქტორობს ქუთაისში გამოშვებულ გაზეთებს. 1918 წელს ნიკოლო მინიშვილი უერთება „ცისფერყანწელთა“ პოეტურ ორდენს, სისტემატურად თანამშრომლობს ქართულ სიმბოლისტთა ბეჭდვით ორგანოებთან: „მეოცნებე ნიამორები“, „პოეზიის დღე“, „ბახტრიონი“, „ბარიკადი“, „რუბიკონი“.

მინა და ცეცხლი — ეს ორი სტიქია, განსაკუთრებულად იგრძნობა ნიკოლო მინიშვილის შემოქმედებაში. ჯერ კიდევ ადრეულ მინიატურებში გვიჩვენა მან მშობლიური მიწის ძალა და მაგიური გავლენა ადამიანზე. უცხოეთში ყოფნისას მშობლიურ გარემოს ხშირად იხსენებდა და გრძნობდა, რადღუნ ძლიერი ფესვებით იყო მასზე მიჯაჭვული: „დაჟინებით მევლინება მამაჩემის გამინული სახე... და დღეს მხოლოდ ეს ძახილი სოფლიდან, ძახილი მიწის, მალვიძებს მე... და თუ კიდევ ვსწერ, თუ საბედისწერო წისქვილი კიდევ ფქვავს ჩემი ფიქრების ყავასავით შავ მარცვლებს — ამის მიზეზია ეს მოგონება და ეს ძახილი პარიზში იმერეთიდან“, — დაუწერია 1923 წელს. უცხოეთში გამგზავრების წინა დღეს კი ასეთ რამეს ჩაწერს პოეტი: „და ალბათ ამიტომ წამძლია გრძნობამ, რომ ეზოს ბოლოში, ჩუმად ავუსვი ხელი ვენახის ძირში ერთ მუჭა მიწას, ჩუმად შევახვიე ცხვირსახოცში და ჩავიდე ჯიბეში. ხშირად ვფიქრობდი შემდეგ: „ეს მიწა მშვიდობით მიმაბრუნებს მე თავის დედასთან-თქო.“ შემთხვევით არც ის იყო, რომ მან თავის ლიტერატურულ ფსევდონიმად „მინიშვილი“ აირჩია.

ნიკოლო მინიშვილის პირველ ლექსები გამოქვეყნდა 1915 წელს ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება.“ აღსანიშნავია ისიც, რომ ქუთაისში სასწავლებლად ჩასული ყმანვილის პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები დაემთხვა ქართული სიმბოლისტური ჯგუფის „ცისფერყანწელების“ ჩამოყალიბების პერიოდს. 1916 წელს, ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლის შემდეგ, ეს ჯგუფი „ცისფერყანწელების“ სახლით გაფორმდა. ქართული სიმბოლიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, მაშინ ჩამოყალიბდა, როცა იგი ევროპასა და რუსეთშიც კრიზისს განიცდიდა და გავლილი ეტაპი იყო. მისთვის დამახასიათებელი იყო სწრაფვა ფორმის სრულყოფისაკენ; სიმბოლისტები თვლიდნენ, რომ სიტყვა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მის მიერ მონოდეზული ინფორმაცია. ამიტომ ისინი სიტყვას იყენებდნენ მრავალი განზომილებით: არღვევდნენ სინტაქსს, ხშირია ინვერსიული წყობა, წერტილები, წინ სწევდნენ მის მუსიკალურ მხარეს, ამ ფორმალისტურ ხერხებსა და ძიებებს სიმბოლისტები იყენებდნენ ნაწარმოების ემოციურობის გამოსავლენად. ქართველი სიმბოლისტები, დასავლეთ ევროპელებისაგან განსხვავებით, აქტიურ პოლიტიკურ და ცხოვრებისეულ პოზიციებზე იდგნენ.

„ცისფერი ყანწები“ როგორც შკოლა, თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად, — წერდა ტიცციან ტაბიძე. ისინი ილაშქრებდნენ ეპიგონური პოეზიის ბრმა მიმბაძველობის წინააღმდეგ; სურდათ ქართული ლექსი გაემართათ „მსოფლიო მასშტაბებით“, ჩამო-

ემორებიანთ „თეჯა პროვინციალური“ (ი. გრიშაშვილი). მოგვიანებით კოლალუ ნადირაძე წერდა: „აკაკი წერეთლის მიერ სავსებით ამონურული ლექსის აკაკისებური ნყოფა, გადაიქცა შტამპად, შაბლონად... აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს ქართულ ლექსს სილამაზე და ჟღერადობა, გააუბრალოეს, დააყრუეს იგი. ქართული ლექსი გახდა გემოვნების დაცემისა და საოცარი ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი... ცალკულ გამოჩენილ პოეტთა ხმა... იკარგებოდა ამ უგემოვნობის ზღვაში“.

ქართველი სიმბოლისტების პირველმა მანიფესტებმა და ჟურნალმა „ცისფერი ყანწები“, წარმოუდგენელი მღელვარება და მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. ისინი ხელალებით უარყოფდნენ წარსულს. გაისმოდა მონოდება ბოჭემის კულტისაკენ, მოდური გახდა კლასიკური მემკვიდრეობისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება. ლიტერატურულ ტრადიციებზე ორიენტირებული საზოგადოებისათვის მოულოდნელი აღმოჩნდა ამგვარი დამოკიდებულება ტრადიციული კულტურისადმი, თავისუფალი სიყვარულის, სიმახინჯისა და ლოთობის ქადაგება. „ჩვენი ლიტერატურული დებიუტი... ეს იყო საქართველოს „ოთხი კუთხით“ ცეცხლის მოდება და ბანალური ლიტერატურის აუტოდაფე“, — აღნიშნავდა შალვა კარმელი.

ნიკოლომინიშვილი 1920 წელს გაზეთ „ბარეკადის“ ფურცლებზე წერდა: „...ჩვენ, რომელნიც შევეჯახეთ ამ პოეზიას და ავაფეთქეთ უკან დასახევი ხიდები — ვდგევართ დღეს ჭეშმარიტი პოეზიის წითელ ბარეკადაზე... რაც უნდა მოხდეს, როგორი შემოტევაც არ უნდა დაგვენახოს, ერთი რამ აშკარაა, ჩვენ არ დავმარცხდებით... ქართული ლიტერატურის ყბამაგარი თავი დღეს მესჩანობის მედალიონშია ჩამჯდარი. ყოველივე ამის მიუხედავად, ჩვენ გვიყვარს საქართველო და ქართული პოეზიის იალბუზზე მიჯაჭვულნი, მანც საქართველოში ვინვით... ბარეკადაზე ჩვენ, ბარეკადს გადაღმა კი სხვა ყველანი. ასე დგას დღეს საკითხი ჩვენს პოეზიაში. ეს გვაახლოებს ჩვენ, ეს მოგვცემს ჩვენ მსოფლიო გამარჯვებას.“

რა თქმა უნდა, დრომაც დაამტკიცა, რომ ქართულ სიმბოლისტურ სკოლას, ადრეულ პერიოდში ჰქონდა სერიოზული შეცდომები. სიმბოლისტურმა პრინციპებმა მათი შემოქმედებიდან განდევნა იმდროინდელი ქართული ტკივილები, სიტყვის პრიმატის აღიარებამ ყანწელები მიიყვანა შინაარსის იგნორირებამდე, ლექსის დასაწერად ზოგჯერ საკმარისი ხდებოდა ერთი სიტყვა, უცხო ფრაზა, უცნობი სახელი, რომელსაც მაგიური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. თუმცა მათ მიაჩნდათ, რომ უმაღლესი ლიტერატურული პრინციპებისა და გემოვნების გამომხატველები იყვნენ.

ნიკოლო მინიშვილის, როგორც აქტიური ყანწელის შემოქმედებაც, წარმოდგენილი უნდა იყოს ამ ისტორიისა თუ ევოლუციის გათვალისწინებით. მან საკმაოდ ძლიერად განიცადა სიმბოლისტური რეალობა, „სამშობლოს ჯვარზე პოეზიით დაღურსმული“ პოეტის შემოქმედებაში ამ სკოლისათვის ნიშანდობლივი განწყობილებები თითქმის ოცდაათიან წლებამდე გაგრძელდა. თვითონ ასე წერდა: „ამ გზაზე არ იყო არც დრო და არც ადგილი დასვენებისა და რაც ჩემთვის მთავარია, არ იყო სიყალბე და კომპრომისი. პოეზიაში მე მივყვები მხოლოდ საკუთარ გულს“, — და სინამდვილეშიც ის არასდროს მოწყვეტია ტრადიციებსა და ეროვნულ ნიადაგს.

ნიკოლო მინიშვილის ლექსების პირველი კრებული „წმინდანიანი“ 1922 წელს გამოქვეყნდა. მასში პოეტის 18 ლექსი იყო თავმოყრილი. თვით ავტორი, ორი წლის შემდეგ „წმინდანიანის“ შესახებ წერდა: „ეხლა, მივჩერებივარ ჩემს წიგნს... სისხლით რომ დავსტამბე სათაური. მე მაშინებს ეს წიგნი ახლაც. აქ ყოველი სტრიქონი არის ლახვარი, დანასობი გულზე“. წიგნმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. გალაკტიონ ტაბიძე მას ერთ-ერთი პირველი გამოცხმაურა. მართალია, მან მაღალი შეფასება არ მისცა კრებულს, მაგრამ მისი გამოცემა, როგორც სიმბოლისტების ერთ-ერთი პირველი წიგნისა, დადებითად მიიჩნია. „პოეტის პორტრეტის დანახვა შეიძლება მხოლოდ წიგნით... საერთოდ, „ყანწელებს“ არ სჩვევიათ წიგნების გამოცემა... ნიკოლო მინიშვილის წიგნის გამოსვლას ამ მხრივ, უთუოდ ჰქონდა აზრი“ (1922 წელი. ვაზ. „ლომისი“).

სიმბოლური იყო პოეტური კრებულის სათაური. ავტორის განმარტებით, „წმინდანიანი“ არის ლეგენდარული ფრინველი, რომელიც საუკუნეში ერთხელ მოევიწინება ქვეყანას და ცეცხლს ჰყრის ანთებული ფრთებით ჩამონოლილ ბინდში“. მომდევნო წიგნში „შავი ვარსკვლავი“, მან „წმინდანიანის“ განსხვავებული განმარტება მოგვცა: „წმინდანიანი“, წყეული ფრინველი, ეშმაკეული, სიმბოლო უბედურებისა. ნიკოლოზ ბარათაშვილი და ედგარ პო. ორი თემა „ყორანის“, რომელიც მეჩვენება მე წმინდანიანად.“ ლეგენდარული ფრინველის სახელი ამ შემთხვევაში გაიგივებულია ზედისწერის სიმბოლოსთან. „შავი ყორანის“ ნაცვლად, „წმინდანიანი“ არჩია.

თვით „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაშიც კი ძნელი წარმოსადგენია უფრო კომპარული სახეები, ისეთი აპოლოგია სიმახინჯისა, როგორც ამ ლექსებშია. „ავტოპორტრეტი კუბოში“, „ჩემი მწვერები“, „ბალადა მოგონილი“, „სამგლოვიარო მარში“, „წმინდანიანი“, „წითელი გველი“ პირველი კრებულის ლექსებია და აქ ერთმანეთს ენაცვლება „გათეთრებული ტვინის სკივრი“, „ყბები და კბილები რღვევისგან დაშლილი“, „გაცვეთილი ქალა“, „დამბალი

ტვინი“, „გარდახსნილი თავები“ ამ ლექსებში სიმბოლიზმისათვის გაღებული ხარკი, უარყოფილია მშვენიერება და უპირატესყოფილია სიმახინჯის სირთულე და გემოვნება. „სიმახინჯე ქმნის ახალ სილამაზეს, სიმახინჯე გადაიქცა ახალი პოეზიის მთავარ თემად“, — ნერდა სანდრო ცირეკიძე, კიდევ ერთი ცისფერყანწელი

გამოირჩევინ რეალისტური განწყობილების ლექსები: „ერთადერთი სონეტი“, „ნაგებული ბიოგრაფია“, „ჩიბის“, „ავი თვალი“, „მეტად უნუგემო პეიზაჟი“, რომლებიც იქცევენ ყურადღებას სინამდვილის აქცენტით და ბუნებრიობით, შინაგანი სითბოთი და ინტიმით. ლექსი „ჩემი ვინაობა“, თოთხმეტმარცვლიანია 5/4/5, abba რითმით. იგი ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა და კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს პოეტის გვარის უძველეს ტრადიციებს და ხსნის პიროვნული ტრადიციის რეალისტურ მიზეზებს, რომ ვერ გააგრძელა „ნელმაგარი გლეხების გვარი“ და „მამათა სისხლი გადალესა შხამიან ძმარში“. პოეტი არამარტო პიროვნულ ტრადიციას, „ყანწელთა“ კრიზისსაც მშობლიურის მონყვევით ხსნის. „ამას ვუნოდე მე ჩვენი კრიზისი და არა თავის გასამართლებლად ვახსენე მე საქართველო“. ლექსში „გამოთხოვება“ ასეთი სტრიქონებია: „მე ბევრი მომაქვს უცნობი და გაუგებარი“. „უცხო და გაუგებარი“ სიტყვების შექმნა სიმბოლისტიკის ერთ-ერთი მთავარი დებულება იყო. „ცისფერყანწელთა“ მრავალპლასტიანი ლექსების სახე-სიმბოლოებს მან შეჰმატა „ხატი ძალთაპირი“, „წმინდანიანი“, „ურია აზეფი“, „გული — თუთიყუში“; **გვხვდება აგრეთვე ჰამლეტი, ოფელია, ნოვალისი, ბეატრიჩე, ლაურა, ვალტასარი და სხვა პერსონაჟთა სახელები.** ლექსი „გამოთხოვება“, თოთხმეტმარცვლიანია, abab რითმით. რიტმი თანაბარი და მწყობრია.

„მოვკვდები ჩემად ჩემს კუთხეში სანყალი მგზავრი,
სულს გამიცეიებს ქალაქური თუჯის სახლები,
მე ნავალ ისე მოკრძალებით, უცნობი ჯავრით,
რომ სიბრალულით დამკოცნიან ქუჩის ძაღლები“.

საინტერესოა ლექსი „გული — თუთიყუში“, რომელიც პოეტმა გულის გაუცხოების, უაზრობისა და ხმაურის სიმბოლოდ დასახა. საკუთარ თავს ადარებს ფრინველს, რომელიც „მშობლიური ნაბლნარის ბუ“ იყო, მაგრამ დრომ გააუცხოვა, გადააგვარა და მონყვიტარა მშობლიურ გარემოსა და ჩვეულ სიმშვიდეს, განმარტოებასა და აურზაურს აზიარა. რითმა (კუბოში-უბეში, ბედისწერა-ალმაცერა, ბიოგრაფია-ქაფია) ჯვარედინია — abab, საზომი ჰეტეროსილაბურია და პროსოდიაც არათანაბარია. არაერთგვაროვანია რიტმიკა, ინტონაცია და ლექსის გრაფიკაც.

მოხდა ასეთი სეირი,
ძარღვები დამიშხამეს და
ჭრელი თუთიყუში ჩამიდეს გულად!
მეც ხომ თოფნაკრავი ბუ ვარ ჩვენი ნაბლნარისა
ეს არის ჩემი ბიოგრაფია.

სონეტის სალექსო ფორმით, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში დამკვიდრდა, გატაცებულნი იყვნენ „ცისწვერყანწლებიც“. ოციანი წლების ბოლოს გრიგოლ რობაქიძესა და იოსებ გრიშაშვილს შორის გაიმართა პოლემიკა სონეტის ირგვლივ. იგი შეეხებოდა გართმვის წესს, შიდა ფორმას და საზომს. ადრე ქართული ავტორები სონეტს ათმარცვლიანი საზომით 5/5 წერდნენ. გრიგოლ რობაქიძემ სონეტს მოარგო თოთხმეტმარცვლიანი საზომი, რაც შემდეგ დამკვიდრდა. თუმცა, „ამორძალ ღონდაში“ ეს ფორმა თვითონ დაარღვია და ზოგ სონეტს თვრამეტი-ცხრამეტი მარცვალი აქვს. ნიკოლო მინიშვილს ათმარცვლიანი საზომით აქვს დაწერილი სონეტი „შავი ვარსკვლავი“, რომელიც მიძღვნილია ნინო ტაბიძისადმი. მისი რითმა ასეთია abab (aabab) – abab – aa.

„წმინდანიანი“ და „ძალთაპირი“ პოეტის მიერ შექმნილი ახალი სახეებია; „წმინდანიანი“ ნგრევისა და უბედურების, ავი ბედისწერის სიმბოლოა, ლეგენდის ფრინველია. ხოლო — ხატი „ძალთაპირის“ შესახებ წერს, რომ მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში მას უნახავს ძაღლის სახე ხატად. ავტორი საკუთარ ბედსაც ამ ნიშნით მოიაზრებს: „მე მინდა გავხდე ძალთაპირი, მინდა საყდარში მეც დავიყეფო“. თუმცა იქვე ასკვნის, რომ „მკრეხელობაა ჯვარზე გაკრული ძაღლი“:

ვის გაუგია ძაღლი ჯვარცმული,
ან ძაღლის სახე — სახარებაში.
მე ჩემი თავიც ვერ დავირწმუნე
ასეთი სახის გადარებაში.

ლექსი ათმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი; რითმა ჯვარედინია abab. სათაური სიტყვა კუთხური მეტყველებისთვის დამახასიათებელი სასაუბრო ლექსიკიდანაა. პოეტის „ძალთაპირი“ ასოციაციურად უკავშირდება მიხეილ ბულგაკოვის ნოველა „ძაღლის გულის“ მთავარ პერსონაჟს.

ლექსს „ავტორტმანებული სიზმარი“ იგივე მარტოობის განცდა, მისტიციზმი, წარმავლობაზე ფიქრი მსჭვალავს. თუმცა მის ფინალში ავტორი ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირსა და სიახლოვეზე მიუთითებს. ლექსი 14-მარცვლიანია, მეოთხე სტრიქონი დატეხილია და მეხუთე სტრიქონს ქმნის 4/5 მარცვალი. იგივე არქიტექტონიკა მე-

ორდება მეოთხე ტაეპში და რითმიანი ტაეპის არსებობა გრაფიკულად უჩვენებელი ხდება. რითმა ჯვარედინია — abab; არის სხვადასხვა მარცვლიანი რითმები. ორმარცვლიანი: ისრებს-კისრებს; ოთხი მარცვლიანი ერთიმეხა სამმარცვალს: მყუდროება-დროება; სამი-ხუთს: ცხოვრება-გამაცხოვრება.

და სიზმარეთში მელანდება ძველი ცხოვრება,
მომავლდება — დავიბადე დიდი ხნის წინეთ,
მე განვიცადე გოლგოთა და გამაცხოვრება,
მკვდრეთით აღვსდექი, კვლავაც მოვკვდი და ჩავიძინე.

ლექსი „მარად უნუგემო პეიზაჟი“ 1920 წელს დაიწერა, მას თხრობითი კილო აქვს და ამ ფორმის ერთადერთი ნიმუშია კრებულში. თუმცა იგი საკმაოდ ხშირად გვხვდება „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში. ტიცვიან ტაბიძის „ორპირის ოქროპირი“, „სეზონის ფალავანი“, „უშუმური კვირა“, პაოლო იაშვილის „წერილი დედას“. „ცისფერყანწელები“ მას ლექსის მელოდისა და ინტონაციის ასამაღლებლად იყენებენ.

საყდრის გალავანში ნაიქცა ცაცხვები, a
ალარც მოსავალია და ალარც სიხარული, b
მჭადიც არავის აქვს გამოსაცხოზი, a
ყველა გალარობდა, არული, არული, b
დაყრუებულია პატარა ეზოები.
ყანებში დაიბნა ქარისგან ზვინები.

ლექსის გრაფიკა ასეთია — **10/9/9/10**, რადგან სხვადასხვა საზომითაა შესრულებული, რაიმე კანონზომიერების დადგენა ძირს.

ლირიკული სიტბოთი გამოირჩევა „ჩიბისისამდი“ მიძღვნილი ლექსები. კოლაუ ნადირაძე იხსენებს, რომ ჩიბისი იყო ნიკოლოზ მინიშვილის მეტად გონიერი ძალღი და მისი ტრაგიკული ბედი (მანქანამ გასრისა), ყანწელების ლექსის თემად იქცა. ჩიბისისამდია მიძღვნილი ვალერიან გაფრინდაშვილის შესანიშნავი ლექსები „საფრონი და კორდელია“ და „ჩიბისი,“ რომლებშიც ავტორი ჩიბისს ადარებს „იდუმალებით სავსე“ ქალწულს და ჩივის მისი ტრაგიკული ბედის გამო („და ყანწელები გლოვობენ ჩიბისს“). თვითონ ნიკოლოზ მინიშვილიც ლექსებში „ჩიბის“ და „ნაგებული ბიოგრაფია“, იგი ძალღს თავისი ახალგაზრდული წლების ერთგულ მეგობრად თვლის („გამაჩნდა მარტო ძალღი ჩიბისი და მახარებდა მასთან სირბილი“). პოეტი ერთმანეთს ადარებს თრევისაგან გამოქლიბული პოეტისა და გასრეხილი ჩიბისის გულს:

ჩემს დალუპვაზე მარტო შენ თუ ატირდებოდი,
ახლა არ ვიცი ჩემს სიკვდილზე ვინ ატირდება.

ლექსი 14 მარცვლიანია, ჯვარედინი რითმით abab. ჩიბისს მი-
მართავს როგორც ფიქრების თანაზიარს „ერთად ვიყავით ერთი
ფიქრის მცველი ძაღლები“.

„წმინდანიაში“ შეტანილია 1918-22 წლებში დაწერილი ლექსე-
ბი. თემატიკით რამდენადმე განსხვავებულია ლექსი „ერთადერთი
სონეტი;“ იგი თამარ ვაჩნაძისადმი მიძღვნილი, სავარაუდოდ, იგი
უცხოეთში ყოფნის დროს არის დაწერილი. ამის საბაზს ლექსის
თემატიკა იძლევა. ლექსი კლასიკური სონეტის ფორმითაა დაწერი-
ლი, რომლის დასასრულს ავტორი იგონებს და უხმობს სამშობლოს
და საყვარელ ქალს.

ალარ მოისმის საპასუხო ხმის გაგონება,
მაგრამ ინათებს ერთი სახე წასულ პოეტში,
ატირებაში, წამებაში და უცხოეთში.

კლასიკური სონეტის თოთხმეტი სტრიქონი დაყოფილია ორ
კატრენად და ორ ტერცეტად 4/4/3/3. გარითმვის სქემა ასეთია:
კატრენებში abba; abba ტერცეტებში კი — cdc; cdc. სულ ხუთი რით-
მა უნდა იყოს, ორი კატრენებში და სამი ტერცეტებში.

სამშობლოდან დაშორების მძიმე სევდა ძალიან მსჭვალავს
მეორე კრებულს „შავი ვარსკვლავი.“ „შავი ვარსკვლავის“ ლექსში
სონეტის 14 მარცვალი ასე ნაწილდება 4/4/4/2; ეს ტრადიციული ინ-
გლისური სონეტისთვის დამახასიათებელი წყობაა. გარდა სტრუქ-
ტურული კომპოზიციისა (გარე ფორმა), სონეტს შიდა ფორმაც
აქვს, რაც თემის ეტაპობრივ განვითარებას გულისხმობს. პირველ
კატრენში წარმოჩენილი ფორმა მეორე კატრენში კონკრეტდება;
ტერცეტებში გარდატეხა იწყება და თემის საბოლოო გადაწყვეტა
ხდება.

ინგლისური სონეტით არის დაწერილი უსათაურო სონეტი abba;
abba; abba; aa.

მე ავაშენე სიყვარულის უცხო ტაძარი,
მაგრამ ტაძარში არ ისვენებს წმინდა სამება,
იქ წიფლის ჯვარზე გარჩენილა ქრისტეს წამება
იქ სიცივია და ტირილი გულშესაზარი.

ბიბლიურ ტექსტში არ არის საუბარი თუ რომელი ხისგან იყო
ჯვარი, მაგრამ სხვა თეორიების მიხედვით, ჯვარი იყო მუხისგან,
ან ფიჭვისგან და ან ზეთისხილისგან. ეკლის გვირგვინი კი ინახება

პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში, რომლის მულაჟიც იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში გვინახავს.

ნიკოლო მინიშვილის პოეზიის დახასიათებისას შალვა აფხაიძე წერდა; „მის პოეზიაში არის გულწრფელობა და შინაგანი სიმართლე... ლექსები გამართული და ძლიერია, როგორც კომპოზიციით, ისე დეკორატიული მორთულობით.“ 1926 წელს, „წმინდანანის“ მეორე გამოცემასთან დაკავშირებით ვინმე მელი წერდა „ქართულმა ლიტერატურამ არ იცის მეორე ასეთი მკვეთრი პესიმიზმით... ნაწარმოები, პოეტური, ტექნიკის საუცხოო ცოდნით.“

1922-25 წლებში ნიკოლო მინიშვილი საზღვარგარეთ იმყოფებოდა. თუ ადრე უცხოეთში იწერებოდა უსაგნო — უიდეო და ღრმა სევდიანი ლექსები, უკვე გაჩნდა გამოკვეთილი რეალისტური ტენდენციები. 1922 წელს პოეტმა სტამბულში გამოსცა „შავი ვარსკვლავი.“ ამის შესახებ ნიკოლო მინიშვილი „ეპოპეაში“ წერდა: „დაიბეჭდა „შავი ვარსკვლავი“... ისიდორე ქარსელაძემ ამიწყო, დამიბეჭდა ქართული მონასტრის სტამბამ, ამიკინდა ვინმე ებრაელმა და ლელი ჯაფარიძემ მიშოვნა ქალაღი ნისიად, ბერძენი ვაჭრისგან. ეს გრძელდებოდა მთელი თვე, მაგრამ წიგნი მაინც დაიბეჭდა. ესაა პირველი წიგნი ქართველი პოეტისა, რომელიც დაბეჭდილია სტამბოლში — მისი ტირაჟი 1000 ცალი იყო.“ პოეტის სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ „შავი ვარსკვლავი“ მცირეოდენი შემოკლებით დაიბეჭდა ჟურნალ „მნათობში“, ხოლო ცალკე წიგნად გამოიცა 1926 წ. (1958 და 1978 წლებში). პოემის სათაური „შავი ვარსკვლავი“ მინიშვილისათვის გლოვისა და მწუხარების სიმბოლოა; იგი სინანულია სამშობლოს დატოვების გამო. „შავი ვარსკვლავი“ საქართველოს ეძღვნება.

რაც შეეხება პოეტურ ოსტატობას, ლექსის მხატვრულობასა და ჟღერადობას, მის გარეგნულ მხარეს, „შავი ვარსკვლავი“ ამ მხრივაც წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო. შალვა აფხაიძე წერდა: „გაცილებით მეტი სინწინდე, გამჭვირვალეობა და დაუფლებეა ლექსის როგორც ტექნიკის, ისე შინაგანი ძარღვის მხრივ პოეტის მეორე წიგნში „შავი ვარსკვლავი“ ...ეს არის მოთქმა საკუთარ მიწას, ცას და ჰაერს მოწყვეტილი ადამიანისა... მეგობრებისა და დატოვებული სიყვარულის ფონზე წამოიჭრება პრობლემა სამშობლო — საქართველოსი. პოემის ცალკეული თავები დამოუკიდებელი ლირიული ლექსებია, მაღალი მხატვრული ოსტატობით, საინტერესო მეტაფორებითა და მიგნებული პოეტური სახეებით. მისთვის არსად არის ნუგეში, შენდობა და ნავსაყუდელი. პირველივე სტრიქონები: „გქონდა სამშობლო საყვარელი და მიატოვე, რად გენანება დახლეჩილი შენი თვალები“, — გასაღებია მთელი პოემის. პოეტის აზრით,

„ვინც იღბალი გააბრაზა სამშობლოში“, იგი სევდას იმკის. სევდა სამშობლოზე — ასე ყალიბდება სათქმელი: „საქართველოსკენ ოცნებაში ყველანი მივქრით და ყველას გული სამშობლოთი მოფონილია“. ან: „საქართველოს მზიან სერებზე, ცრემლიან თვალებს გადავაგორებ“. მსგავსი განწყობილება მთელ პოემას გასდევს. ხშირია ბავშვობის ადგილების მონატრებაც: „სოფლის საყდარზე მიატოვე შენი მერცხალი... ახლა კი ნანობ, რომ ჩაგიდგა თვალებში წყალი“.

სამშობლოს სიმორემ პოეტში წარმოშვა ერთგვარი ნიჰილიზმი: პუბლიცისტურ ნერილში „ფიქრები საქართველოზე“ პოეტი ეჭვით კითხულობს: „რა არის საქართველო თქვენის ფიქრით — სინამდვილეა, თუ ტყუილი მოგონილია. რადაა საქართველო მარტო გესლი და მარტო ხიდი... საქართველო ნისლია და ბურუსი... ეროვნული სიტყვაა ლალატი“ ან კიდევ: „მე საქართველო ბევრი ვეძიე და ვნახე მხოლოდ ბუნდოვანება“. ლექსი თოთხმეტმარცვლიანია 5/4/5. განსაკუთრებით საინტერესოა რამდენიმე რითმის თანაცალი :

წინაშე — პალესტინაში

მტევნები — დავედევნები

გამომცემლობა „ინტელექტის“ 100 ლექსის სერიაში იგი წარმოდგენილია პოემის სახით, ჩვენც ასე ვუწოდებთ (თ. წ.). განსაკუთრებით საინტერესოა პოემის XVI თავი, რომელიც რუსთაველს ეძღვნება და სათაურიც ასეა. პოეტი აიგივებს რუსთაველსა და საქართველოს „საქართველოში არ ყოფილა არცერთი მეფე და საქართველო ზღაპარია შოთას გარეშე“. „ვეფხისტყაოსნის“ წვლილად მიაჩნია ქართველი ერის ფიზიკურად გადარჩენა.

საქართველოს ბედს შოთა-ღმერთი

მარტო განაგებს;

მარადისობა საქართველოს მან დაუტოვა.

ფორმის მხრივ საინტერესოა პოემის III-IV თავები, სადაც აღწერილია საბჭოთა ხელისუფლების წინა დღეები: დარბეული ქუჩები, სიცივე, ვაება, საყოველთაო დაძაბულობა, მოლოდინი და მღელვარება. ასეთივეა ლექსის პულსაცია — დინამიური, აჩქარებული, ფრაგმენტული: „ქარია. სიცივეა. ისეთი ზამთარია. პოეზიას სცივა. ქუჩაზე მიჰქრიან მოღუნული კაცები... ყვირიან, იქადიან ტრამვაები, ხელიდან ხელში გადადის გაზეთები, სადაც მთავრობის სადგომია. რა ამბავია ასეთი. ომია, ომია...“

პოემის ამ ნაწილის შესახებ შალვა აფხაიძე წერდა: სახეები, რომლებიც სცილდებიან თითქოს სინამდვილეს და ფანტასტიკაში,

ირეალურში გადადიან, ისე როგორც ბლოკის „თორმეტში“. მთელი პოემა არის ანთებული, სასონარკვეთილებამდე მისული მწუხარებით, გაუზარავე ინტიმით და მეგობრობით, რაც ნამდვილი პოეზიაა. „ნარბგაშლილი“ სტრიქონებით მობოჭვილია მთელი პოემა“.

1924 წელს პარიზში, საპყრობილე „სანტიეში“ დაინერა ლექსი „სამშობლოს“. საფრანგეთის მთავრობის მენშევიკური ლიდერების მიერ პოეტის პოლიტიკურად არასაიმედოდ გამოცხადებამ, დევნამ და დაპირისპირებამ, კიდევ უფრო გაამძაფრა მასში უცხოობის, სამშობლოს სიმორის მტანჯველი გრძნობა, რაც ასე ოსტატურად გადმოიცა ლექსში „სამშობლო“. ლექსი მიმართვაა:

„ო, საქართველოვ, ნიგნო, ჩუმად გადასაშლელო ა
გულისცემაში ჩასრესილო, სიკეთევ წმინდა, ხ
შენი წყლულებით მინდა გული მეც ავაჭრელო ა
შენი სახელით გახარება ათასჯერ მინდა. ხ
დიდი ტრფიალის მეც დამადგი მძიმე უღელი, ა
გასწონე გული, სიყვარულის ნივანა ისრით ხ
მე, თავმოჭრილი, წამებაში შენუხებული ა
მეამბოროები, სახსოვარო, სისხლოვან კისრით!“ ხ

საზღვარგარეთ ყოფნის პერიოდში, 1922-23 წლებში შეიქმნა მისი „გარდაცვალება“, რომელსაც პოეტი „პოემას“ უწოდებს. იგი ორი თავისაგან შედგება: „სტამბოლი“ და „პარიზი“, გადმოგვცემს მწერლის სულიერ განწყობილებას. სიმბოლიზმს პოეზიის ცნება ფართო გაგებით ესმოდა. სანდრო ცირეკიძე თვლიდა, რომ „პოეზია არის განცდა“ და მისი გადმოცემა შეიძლება „სონეტით, პროზით, სიმფონიით“. ამავე თვალსაზრისით უწოდებს ნიკოლო მინიშვილი პროზაული ფორმით დაწერილ „გარდაცვალებას“ პოემას. ვფიქრობთ, ეს ნაწარმოები იმ თემატური რკალის ნაწილია, რომელიც მინიშვილის დოკუმენტურ პროზაში აისახა, ოღონდ მეტი პოეტურობა და ლირიზმი ახლავს. „გარდაცვალება“ 1926 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „მნათობში“ (№ 2) და იმავე წელს გამოიცა ცალკე წიგნად. სპეციალურად ამ გამოცემისათვის დაწერილ შესავალში ავტორი წერდა: „წმინდანიანი“, „შავი ვარსკვლავი“, „გარდაცვალება“ ეს ერთი მთლიანი გზაა პოეტისა და ადამიანის. ამ გზაზე არ იყო სიყალბე და კომპრომისი. პოეზიაში მე მივეყვები მხოლოდ საკუთარ გულს და ალბათ, ესაა მიზეზი, რომ მე როგორც პოეტი, ჩამოვრჩი დღევანდელი ამბოხებული დროის აქტუალობას. როგორც პოეტი, მე, შესაძლებელია, დავრჩე წარსულში, მაგრამ მოქმედების, გამბედაობისა და სიცოცხლის ლოგიკამ მე გამათანასწორა თანამედროვეობასთან, როგორც ადამიანი.“

სათაურში გატანილი სიტყვა „გარდაცვალება“, ნიკოლო მინიშვილს გაგებული აქვს როგორც განახლება: „გარდაცვალება არ ნიშნავს სიკვდილს... აქ არის სურვილი... განახლების“. პოეტს ესმოდა, რომ ამგვარი „გარდაცვალების“ შემდეგ, იბადება ახალი ადამიანი: „მინდა ვნახო, როცა მე დავაჩერდები უბედურებით გატენილ საკუთარ ლემს. მაშინ ვიქნები ბედნიერი. მაშინ დაიბადება პოეტი. რომლის სახელიც ჯერ არ ვიცი. და ვნახავ საქართველოს მაშინ“.

„გარდაცვალებაში“ კვლავ გაგრძელდა მარტოობის მძაფრი განცდა, უსიხარულობა, პესიმიზმი, რასაც იგი ისევ მტკინვეულად განიცდის: „წმიანდანიანი“ დამეუფლა განეორებით... ანთო განმეორებით ცეცხლი საკირესი“. მისთვის მიუღებელია ეს მიბრუნება და ამიტომ ხაზგასმით ამბობს: „ეს წიგნი... არა ვარ მე... ეს წიგნია ის, რასაც მე ვკლავ. რაც მე არ მინდა რომ ვიყვე!“ პოეტის მიზანი აღარ არის ცხოვრებიდან განდგომა, სოცოცხლეზე უარის თქმა, პირიქით, იგი სიცოცხლისკენ ილტვის და წერს: „სიცოცხლე — თვალწამოვარდნილი, არის მაინც სიცოცხლე... მე ვლებულობ სიცოცხლეს ძირიანად. მე ვიხრჩვები სიცოცხლის წყურვილით“. ხოლო მეორეგან: „მე მწამდა ქვეყანა და მწამს, როგორც ჩემი თავი.“ „გარდაცვალება“ მთავრდება ნიკოლო მინიშვილის ევროპასთან გამოთხოვებით: „მშვიდობით ევროპა... შინ. შინ სახლისკენ. მინისკენ. ჩემი მინა და ჩემი თავსაფრიანი დედა. ზარებმა შეწყვიტეს თურმე რეკვა ჩვენს სოფელში, მაგრამ ხარები ისევ ბლავიან ჩვენსას. ჰკოცნიან მწვანე მინას და ელიან დაკარგულ პატრონს.“

„წმიანდანიანი“, „შავი ვარსკვლავი“ და „გარდაცვალება“ 1926 წელს, ნიკოლო მინიშვილის დაბრუნების შემდეგ, გამოიცა ცალკე წიგნებად და მკითხველს დაანახა პოეტის შემოქმედებითი გზა, მისი მწერლური სახე.

ნიკოლო მინიშვილის პოეზიაში განსაკუთრებულია ლექსების ციკლი „ახალი მოედანი“, რომელშიც ექვსი ლექსია გაერთიანებული. ამ ციკლიდან ცალკე შეიძლება გამოიყოს „ჰაჯი-მურატის მოჭრილი თავი“, საუკეთესო ლექსი არა მარტო მინიშვილის, არამედ იმ პერიოდის ქართულ პოეზიაში. მასში დახატულია „გაორებული“ კაცის ტრაგედია. ტრაგიკული იყო ბედი შამილის ნაიბის, ჰაჯი-მურატისა, დალესტნის აჯანყების მონაწილეებს რომ განუდგა და რუსებს მიემხრო. ცოტა ხნის შემდეგ კი ისევ მშობლიურ მთებს დაუბრუნდა, მაგრამ ორივე მხრიდან მოღალატედ ჩათვლილმა, შერცხვენილმა დაასრულა სიცოცხლე.

დინამიურად, მღელვარედ და ლამაზად იწყება ლექსი იმ წუთიდან, როცა ჰაჯი-მურატის მოკვეთილი თავი თბილისისკენ მოაქვს „შავნაბადიან“ მხედარს. „შ“ ბგერის ალიტერაცია პირველივე

სტრიქონებში უკვე რაღაც იდუმალის განცდას, შემაშფოთებელ განწყობილებას იწვევს და მკითხველს ამბის მოლოდინით მუხტავს: თოთხმეტმარცვლიანი, ჯვარედინი რითმა შენარჩუნებული აქვს ცხრტაეპიან ლექსს:

შემახის გზაზე ვილაც შავმა, შევანაბდიანმა, a
შუალამისას დასძრა შავი ყარაბახული, b
და თბილისამდე ბედაურმა ორბის ფრთიანმა, a
გაცვითა ნალი, ამ დღისათვის შემონახული. b
არც ლამიეყო, მაგრამ თითქო არც თენდებოდა,
როცა მხედარმა სასახლეზე მოაგდო ცხელი
და უმალ, თუმცა ფეხზე დგომა უძნელდებოდა,
კნიაზ-ნამესტნიკს წარუდგინა ხურჯინით ძღვენი.

ლექსში, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალების ხაზგასმა და შემჩნევა, მომხდარის მონაწილეს და მხილველს ხდის მკითხველს. სწორედ ეს არის პოეტის ოსტატობა, შთამბეჭდავად წარმოგვიდგენს ამაზრზენ ცერემონიალს:

გადასცა წიგნი, შეისწორა ხანჯალი ბასრი,
დასწვდა ამანათს, მოარიდა ლაპარაკს ყური,
მან ამოიღო გაფერილი სპილენძის კასრი,
შემდეგ წამოდგა და ასეთი ახსნა სურათი:
„მოჭრილი თავი მოგართვითო ჰაჯი-მურატის“.

უცხო და მოკლე ფრაზა გადაუვლის დარბაზს:

ღია ფანჯრიდან ქარმა შუქი დააბარბაცა,
ბაღში აპრილის გაისუდრა ტკბილი ტაროსი,
და მოკლე ფრაზამ, ინგლისურმა, გასჭრა დარბაზი.
„ჭკუამ დალუპა ეგ ბარბაროსი.“

მერყევ ინტელიგენციას, კარგა ხანს ორჭოფობაში მყოფს, მკაცრი განაჩენი გამოუტანა პოეტმა, როცა შეაჯამა ჰაჯი-მურატის საქციელი: „მაგრამ თუ იბრძვი, სამუდამოდ უნდა იცოდე, გაორებული კაცის ბედი თავდება მარცხით.“

1935 წელს პოეზიის საკითხებისადმი მიძღვნილ დისკუსიაზე ლევან ასათიანმა აღნიშნა: „ეხლა მე უნდა მოგახსენოთ მინიშვილის ლექსების შესახებ. მე მოგახსენებთ იმ ლექსებზე, რომლებიც გამოქვეყნდა 1935 წელს... ეს ლექსები არის მეტად საინტერესო მოვლენა უკანასკნელი წლის ქართულ პოეზიაში. უმთავრესად ეს შეეხე-

ბა თვით მწერლის, ნიკოლო მინიშვილის განვითარებას, როგორც პოეტისას... ამ ლექსებით მინიშვილი ამართლებს თავის მაღალ მოწოდებას პოეტისას და ქართულ პოეზიაში უმთავრესად ამ ლექსებით იკავებს უმაღლეს ადგილს. ხშირად ეს ლექსები, როგორც პოეტური სახეები, დიდ შედეგს წარმოადგენს“.

ბევრი ჩანაფიქრი ჰქონდა ნიკოლო მინიშვილს მომავლისთვის. ფიქრობდა დაემთავრებინა „ეპოპეა“, შეექმნა პოემა და წერილების სერია ახალ საქართველოზე. შორს არ იყო „ვეფხისტყაოსნის“ იუბილე, რომლის მომზადებაშიც მან მცირე წვლილი როდი გაიღო, მაგრამ მწერლის ნაოცნებარს გახორციელება არ ენერა. იმ სერიოზულმა შეცდომებმა, რასაც 20-იან წლებში ჰქონდა ადგილი შემოქმედებითი ინტელიგენციის მისამართით და რომელიც სამწუხაროდ, სხვადასხვანაირად ხორციელდება ყოველ ახალ დროში, 30-იანი წლების შუა ხანებიდან ხელახლა იჩინა თავი.

ეს იყო პერიოდი, როცა გალაკტიონ ტაბიძეც იძულებული გახდა განეცხადებინა: „მე არ ვიცი, რა უნდათ მათ, როცა ამბობენ, რომ მე თითქოს შევიქენი გასარიცხი, ყველასგან ათვალისწინებული პიროვნება, რომ მე ადგილი არ უნდა მქონდეს საზოგადოებაში, მაგრამ რა გზით მივდივარ, ეს იცის მთელმა საქართველომ. მე მშვენივრად ვიცი, რა უნდათ ჩემგან, რომ ამდენი ხნის განმავლობაში ჯვარზე ვარ გაკრული. მე ვიცი, რა ლაპარაკი არის ამ დარბაზში, მაგრამ იმ უდიდესი გზიდან, რომელსაც მე დავადექი, არასოდეს არ დავიხევ!“

კრიტიკის უსაფუძვლო თავდასხმები გაძლიერდა ნიკოლო მინიშვილის წინააღმდეგაც. ჩრდილში დარჩა მისი დიდი დამსახურება, როგორც მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის, მისი გულწრფელი შემოქმედება. სამაგიეროდ, ხელახლა გადაფასდა „წმინდანიანი“, „შავი ვარსკვლავი“, „გარდაცვალება“, არასწორად იქნა გაგებული მისი შემოქმედება. ასეთი დამოკიდებულება უჩვეულო როდი იყო იმ პერიოდისათვის. მსგავს კრიტიკას და ზოგჯერ უარეს შეფასებებს იმსახურებდნენ მიხეილ ჯავახიშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, იოსებ გრიშაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი. ნიკოლო მინიშვილის უკანასკნელი საჯარო გამოსვლა მოხდა 1937წლის 7 მაისს მწერალთა კავშირის გაფართოებულ სხდომაზე. უჩვეულოა ეს გამოსვლა თავისი ნერვული დაძაბულობით, გაურკვეველობის მოლოდინითა და წინათგრძნობით. ეს გამოსვლა წინასწარი ხილვა იყო იმ ტრაგედიისა, რომელიც შემოდგომ დატრიალდა და თავისი სისხლიანი ფრთით ქართველ მწერლებსაც შეეხო. მათთვის, ვინც მომავლის განუჭვრეტლად, მომავლის მსჯავრის მორიდების გარეშე ქმნიდა შიშის, დაბნეულობისა და დაუსაბუთებელი ანგარიშ-

სწორების ატმოსფეროს, გაფრთხილებად დარჩა ამ სხდომაზე ნიკოლო მინიშვილის სიტყვები: „ნურავის ნუ ჰგონია, რომ მომავალი თაობა ჩვენს მიმართ ლმობიერი იქნება. სამართალი არსებობს და მკვდარი საზოგადო მოღვაწე არანაკლებ პასუხისმგებელია, ვიდრე ცოცხალი“.

საკუთარი აღსასრულიც კი, შემთხვევით თუ უცნაური ძალის კარნახით, მწერალმა 1922 წელს ზუსტად გამოთვალა: „მე 26 წლისა ვარ და ყველაფერი ისე ეწყობა, რომ ახლა ვინცე თავიდან ცხოვრებას. ჩემი ანგარიშით მე კიდევ გავძლებ 15 წელს და ღირს ამისთვის თავის ტეხა? რამდენად ბედნიერნი არიან ჩემი სოფლის ბიჭები, რომელნიც დაცოლშვილდნენ, გაიჩინეს ხარ-კამეჩი, ურემი, სახლ-კარი, მტერ-მოყვარე და ახალი ჩოხა-ახალუხით გამოდიან დღეობაში“, — წერდა ნიკოლო მინიშვილი „ეპოპეას“ ფურცლებზე და მართლაც, 15 წლის შემდეგ, მოვიდა აღსასრული, უღმობელი და უსამართლო.

პოეტი ცისფერყანწელ მეგობრებს „სამშობლოს ჯვარზე პოეზიით დალურსმულებს“ უწოდებს და ამ სიმართლეში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია.

დიახ, ეს იყო 1937 წლის 7 მაისს, 2 ივნისს კი იგი დააპატიმრეს (13 ივლისს კი იგი დახვრიტეს). 22 ივლისს მწერალთა კავშირში თავი მოიკლა პაოლო იაშვილმა. 14 აგვისტოს დააპატიმრეს მიხეილ ჯავახიშვილი, 9 ოქტომბერს კი ტიცციან ტაბიძე. როგორც გაირკვა ისინიც დაპატიმრებიდან სულ ცოტა ხანში დახვრიტეს.

ტრაგიკულად დასრულდა პოეტის სიცოცხლე 1937 წელს. მაგრამ ის, რაც მან ხანმოკლე სიცოცხლით მოასწრო როგორც პოეტმა, მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ, მნიშვნელოვანია და ღირსეულ ადგილს აკუთვნებს მას ქართული პოეზიის საგანძურში.

ჟურნალ „ცისფერი ყანების“ პოეტურ თხზულებათა ანთროპონიმიული სივრცე

XX საუკუნის დასაწყისში — 1915-16 წლების მიჯნაზე — შეიქმნა ლიტერატურული დაჯგუფება და მან სახელწოდება მიიღო თავისი პირველი ბეჭდური ორგანოსაგან, რომელსაც დაერქვა „ცისფერი ყანები“. ცისფერყანნელები თავს სიმბოლიზმის მიმდევრებად აცხადებდნენ. სარბიელზე გამოსვლისას მათ გამოავლინეს სწრაფვა „ნმინდა ხელოვნებისადმი“, ბოჰემური განწყობილება და ნინა თაობის ქართველ კლასიკოსთა მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება. ეს დაემთხვა ცნობილ ისტორიულ მოვლენებს, რამაც გაამძაფრა სამყაროს ტრაგიკული აღქმა.

პოეტის ენის შესწავლა, უპირველეს ყოვლისა, ლექსიკა-ფრაზეოლოგიის შესწავლას გულისხმობს. შემოქმედის ლექსიკა იმითაც არის საყურადღებო, რომ მასში ხშირად შემონახულია ნაკლებად ცნობილი ან ჟამთა სვლის გამო სრულიად მივიწყებული და იქნებ ზოგჯერ უცნობი ინფორმაციაც კი (კიკნაძე 1998: 125).

პოეტთა შემოქმედება ხომ საისტორიო წყაროთმცოდნეობის საიმედო დასაყრდენია.

სიტყვის მნიშვნელობის განსხვავებულ ნიუანსთა უსასრულობა სემანტიკურ სტრუქტურათა გართულება და გაუბრალოება, შინაგან კავშირთა მოულოდნელობა — აი, სიტყვის მრავალწანაგოვანი არსებობის ზოგიერთი გამოვლენა პოეტურ ტექსტში. ყოველ პოეტს ხომ თავისი პოეტური ლექსიკონი, მყარი სემანტიკური რიგი, სიტყვათა შორის კავშირთა თავისი სამყარო აქვს.

როგორ „ცხოვრობენ“ ამ სამყაროში პირის საკუთარი სახელები?

ერთი შეხედვით, საკუთარი სახელი ყველაზე ცხადი გრამატიკული კატეგორიაა. იგი მუდამ მიემართება სივრცისა და დროის ერთ კონკრეტულ ობიექტს — პირს. ყოველი ტიპის სახელთაგან ადამიანის საკუთარი სახელი ყველაზე უფრო კონკრეტულია და ამავე დროს სიგნიფიკატორული შინაარსი არ გააჩნია. საგანთა ერთადერთი დასახელებაა, რომელსაც, თუ მკაცრად ვიმსჯელებთ, მნიშვნელობა არა აქვს, უშუალო ცნებითი მიმართება არ გააჩნია.

საკუთარი სახელით, როგორც წესი, იდენტიფიცირდება დასახელებული პირი როგორც შეტყობინების ობიექტი (საგანი) და მაქსიმალურად არის რეალიზებული მისი დენოტატიური შესაძლებლობები. აქ ესაა დასახელებულ პირთან მჭიდროდ დაკავშირებული

ნიშანი თვისებების დაუსახელებლად — მხოლოდ პირის სახელია.

გამოჩენილ ისტორიულ პირთა, მწერალთა, მხატვართა და ა.შ. სახელებს აქვთ ინდივიდუალური კონოტაციები, ხატოვანი წარმოდგენები.

მაგალითად:

გოლდონი იდგმება მსოფლიოს მრავალი თეატრის სცენაზე.

აქ გოლდონი კი არის და იდგმება-ც კია, ოღონდ გოლდონის პიესები იგულისხმება;

სტენდალმა ნამდვილი რევოლუცია მოახდინა ფრანგულენოვან პროზაში — მხედველობაშია სტენდალის შემოქმედება;

ასეთ მაგალითებში საკუთარი სახელი კონკრეტულ, თუმცა დაუსახელებელ შინაარსს შეიცავს.

ვნახე ფიროსმანი — გულისხმობს ფიროსმანის ნახატების ნახვას;

სულ წავიკითხე ლორთქიფანიძე — ნიშნავს ნიკო ლორთქიფანიძის ყველა თხზულების წაკითხვას;

მოვისმინე რახმანინოვი — მოვისმინე რახმანინოვის ნაწარმოებები და ა.შ.

ამ მაგალითებში გოლდონი, სტენდალი, ფიროსმანი თუ რახმანინოვი არარეფერენციულად მოიხსენიება.

მაგრამ ზოგჯერ ორაზროვნება მაინც იჩენს თავს:

კლდიაშვილი ირონიულია — საკუთრივ დავით კლდიაშვილი არის ირონიული თუ მისი თხზულებების სტილი, წერის მანერა?

პირველ შემთხვევაში დავით კლდიაშვილი, საკუთარი სახელი, რეფერენციული იქნება, მეორეში — არარეფერენციული.

ილია და აკაკი პროსპექტზე გვერდიგვერდ დგანან — აქ ილია და აკაკი ილიასა და აკაკის ძეგლს გულისხმობს.

ნამდვილი კარუზოა, სოკრატეა, დონ კიხოტია, ოტელოა — აქ საკუთარი სახელი გარკვეულ პირზე არა მხოლოდ უთითებს, არამედ ამ პირის ზოგიერთ თვისებას ავლენს: სიმღერის მანერას, ხმის ტემბრს — თუ ეს კარუზოა, ჭკუას — თუ სოკრატეა და სხვ. ერთი შეიძენს თვისებას (ან აქვს, ან მიენერება), რაც ერთგვარად გაიგივებულია მეორის (ქვემდებარის) ინდივიდუალურ თვისებასთან. ეს სიტუაცია ხშირია უარყოფითი კონოტაციისას — ქვემდებარეს არ გააჩნია ესა თუ ის თვისება:

მაგრამ ის ზვიადი არ არის — აქ უარყოფით ნაწილაკს ორი ფუნქცია აქვს: გამოცალკევებისა და საკუთრივ უკუთქმითობის. მისით გამოიყოფა, ვთქვათ, ზვიად გამსახურდიას თვისებები და ქვემდებარე წარმოჩნდება უარყოფით ასპექტში.

წინამდებარე წერილში საკუთარ სახელთა ფუნქციის ამ რაკურსში მიმოვიხილეთ ჟურნალ „ცისფერი ყანებში“ დაბეჭდილი ლექსები. ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსში „Interieur“ („ინტერიერი“) ვკითხულობთ:

*ავანთებ სანთელს ვრუბელის წინ, მოთენთილ ხელით,
გადავშლი ბოდლერს, გადავიკითხავ მის „მარტოობას“...*

ვრუბელის ნახატის, ფერწერული ტილოს წინ თუ ვრუბელის პორტრეტის წინ?

ამ ლექსის ბოლო სტროფში ისევ ეს ორი გვარ-სახელი ფიგურირებს:

*ჩემს წინ — ბოდლერი, გადაშლილი ვით სახარება...
გიჟურ თვალებით შემომხედავს ჩემი ვრუბელი.*

ფაქტია, რომ ბოდლერის ლექსებია სახარებასთან შედარებულ-გატოლებული, ხოლო ვრუბელის კონტექსტში ნავარაუდებია მხატვრის უსაჩინოესი ქმნილება „დემონი“, ან ამ ციკლის რომელიმე ნახატი.

ლექსი მთავრდება სულის შემძვრელი სტრიქონით:

წინამდვილეში დაბრუნება დამეზარება.

ამავე ჟურნალში ტიცინან ტაბიძის ლექსი — ნიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“ — ასე იწყება:

*გაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში,
ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს.*

სპარსული ლირიკის უბრწყინვალესი წარმომადგენელი ჰაფეზი (ტიცინან ტაბიძე მას გაფიზად იხსენიებს ალბათ რუსულის გავლენით; ხოლო რუსულში /h/-ს უქონლობის გამო თავკიდურ პოზიციაში /h/ გადმოიცემა /g/-თი. ამ დროს არ არსებობდა ჰაფეზის ლექსთა ქართული თარგმანები. ჰაფეზი შირაზელია, იგი შირაზში მოღვაწეობდა; შირაზი კი ვარდების ქვეყანა იყო. ამდენად, ტიცინანისეული გაფიზის ვარდი სამგზის შეპირობებულია:

1. ჰაფეზი შირაზელია;
2. შირაზი ვარდების ქვეყანაა;
3. ჰაფეზის პოეზიის (ერთ-ერთი) საგანიც ვარდია. და ეს ვარდი პრუდომის — ცნობილი ლექსმცოდნის — ვაზაში თავსდება.

ცისფერყანნელები განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდნენ ბესიკს, ხოლო შარლ ბოდლერი ამ მიმდინარეობის სათაყვანებელი

პოეტია. ამდენად, ერთი ლექსის სივრცეში რეტროსპექტულად აღ-
მოჩნდნენ ბესიკი და ბოდლერი, ოღონდ ბესიკის ბაღში, ბოდლერის
ბოროტების ყვავილების ნაცვლად (ასეა დასათაურებული პოეტის
კრებული), ბოროტი ყვავილები ირგვება.

ტიციან ტაბიძისავე უსათაურო ლექსის პირველი სტროფია:

*პაოლო იაშვილს მომენყინა ყვითელი დანტე...
ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა! შექსპირს — უარი!...
რა ვქნა, რომ ჩემთვის ბეთჰოვენი მხოლოდ ყრუ არი*

აქაც, რა თქმა უნდა, დანტეს შემოქმედებაა მხედველობაში.
რატომ ყვითელი?

დიდი ხნის წინ გარდასული დანტე, ტიციანისავე განმარტებით,
სიბრაზითა და აღშფოთებით ფერდაკარგულია.

*ვაქებდი შექსპირს, რა თქმა უნდა, მის თხზულებებს, მაგრამ...
ფარდაა ჩამოსაშვები: მორჩა, გათავდა...*

შექსპირის პიესების (რაც ფარდით ლოკალიზდება და ზუსტდე-
ბა: ვთქვათ, არა სონეტებს, არამედ დრამატურგიული თხზულებე-
ბის) დადგმას — უარი;

*ჩემთვის ბეთჰოვენი მხოლოდ ყრუ არი — ანუ არ არსებობს პო-
ეტისთვის კლასიკოსი კომპოზიტორის ღვთაებრივი მუსიკა.*

თუმცა მეორე — ზამთრის — კრებულში ვალერიან გაფრინდა-
შილის სონეტის მესამე სტროფში ასეთი სტრიქონია:

მაღალ კუბოში გააღვიძებ შუმანს და ვერდის...,

რაც არამც და არამც არ არის უარყოფითი კონოტაციის
შემცველი.

ასევე ზამთრის კრებულში პაოლო იაშვილი ტრიპტიხის II სეგ-
მენტში — ვერლენ — წერს:

*უბედურ ვერლენს დასცინიან ჩვენს სამეფოში
(მე მორიდებით მის ყვითელ თმებს სხივს დავაფენდი)*

.....

*ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე! ამ სამებაში
მე ყველა მიყვარს ..., მაგრამ ვერლენს თრთოლვით ვისმენდი...
და ისევ ტიციანის ლექსში — წარმოსახვით დიდ ბაღში! —
მოქრიან რემბო, ერედია, ემილ ვერხარნი.*

ჩვენი კვლევის რაკურსში ორნაირი ანთროპონიმებია: ერთი —
არაპოეტური (რეალურ ცხოვრებაში გამოყენებული), მეორე კი —

პოეტური. მხატვრულ თხზულებებში ფუნქციური როლის მიხედვით ვხვდებით ორი სახის პოეტურ ანთროპონიმებს: ნეიტრალურსა (ძალიან ახლოსაა არაპოეტურთან) და ფუნქციურად ნიშნიერს (ალექსპეროვა 1985: 107-108). თავის მხრივ, პოეტურ ანთროპონიმს, ნებისმიერი ანთროპონიმის თვისებების გარდა, უნდა მოეპოვებოდეს ინკურსიული, რეალობის ეფექტი, ბგერითი ფონი (ეროვნული), კოლორიტი და შინაგანი ბუნების შესაბამისი რეპრეზენტაცია. ყოველივე ამის კვალობაზე მხოლოდ პაოლოსეული ელენე დარიანი მოგვეცემა.

ასეთია ცისფერყანწელთა ორი კრებულის პოეტურ თხზულებათა ანთროპონიმიული პარადიგმა.

დასახელებულ ავტორთა მიერ გამოყენებული საკუთარი სახელები, მხატვრული მეტყველების კონტექსტში ანთროპონიმთა გამოყენების სპეციფიკა შეესაბამება მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ ონომასტიკურ rationes communes-ს (ვასილევა 2000: 75). აქვე შევნიშნავთ, რომ ჟურნალ „ცისფერი ყანების“ ორსავე ნომერში გამოქვეყნებული ლექსების ანთროპონიმიული ინვენტარი ორგანულად ერწყმის პოეტთა საჭირბოროტო რეალებს.

ამჟამად ჩვენი ამოცანა არ არის, ლექსებში დასახელებულ ანთროპონიმთა მიხედვით პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, ტიცინ ტაბიძის (და სხვათა) სტილის შესახებ რამენაირი მსჯელობა. მხოლოდ ერთ მომენტს წარმოვაჩინ — ბეთჰოვენი, ბოდლერი, დანტე, ერეკია, ვერდი, ვერლენი, ვერჰარნი, ვრუბელი, მალარმე, პრუდომი, რემბო, შექსპირი, შუმანი და ჰაფეზი — მხოლოდ ეს უკანასკნელია აღმოსავლური სამყაროდან, დანარჩენი ცამეტი — დასავლელია.

დამონებიანი:

ალექსპეროვა 1985: Алекперова З. Функции поэтической и непоэтической антропонимики. // *საკავშირო კონფერენციის — „თანამედროვე ენათმეცნიერებისა და ლიტერატურათმცოდნეობის აქტუალური პრობლემები“*. — მოხსენებათა თეზისები. თბ.: ილია ჭავჭავაძის სახელობის წიგნის ფაბრიკა. 1985.

ვასილევა 2000: Васильева Н.В. К стилистике имени собственного. // *RES LINGUISTICA*. М.: Academia, 2000.

კიკნაძე 1998: კიკნაძე ი. გეოგრაფიული სახელწოდება მწერლის შემოქმედებაში. // *ქართველური ონომასტიკა*. I. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1998.

* * *

ნიკა აგლაძე

ლუდინგირას ელეგიების პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი

კაცობრიობის ისტორიის ყველა ეტაპზე ადამიანი სიკვდილისა და სიცოცხლის შესახებ ფიქრობდა. გამონაკლისს ამ მხრივ არც ძველი შუამდინარეთი, შუმერის, აქადისა და ბაბილონის პერიოდი წარმოადგენდა. აღნიშნულის დასტურს წარმოადგენს ორი ტექსტი, რომელთა შესახებაც გვექნება საუბარი.

1957 წლის გაზაფხულზე ცნობილი ამერიკელი შუმეროლოგი, სემიუელ კრამერი მოსკოვს ეწვია და ა. ს. პუშკინის სახელობის მუზეუმის საცავებში მუშაობის უფლება მიიღო. სწორედ აქ აღმოაჩინა მეცნიერმა თიხის ფირფიტა, რომელზეც დატანილი იყო 4 სვეტად დაყოფილი და ხაზით ორად განანილებული ტექსტი. დეტალური შესწავლისას აღმოჩნდა, რომ ფირფიტაზე დატანილი იყო იქამდე უცნობი შუმერულენოვანი ლიტერატურული ძეგლი. კრამერმა ტრანსლიტერაციის ნაწილი მოსკოვში მუშაობისას შეასრულა, დამატებით მუზეუმისგან ძეგლის ფოტოსურათები მიიღო, რის დახმარებითაც ფილადელფიაში გააგრძელა ტექსტის შეწავლა და 1960 წელს გამოსცა კიდევ. როგორც აღმოჩნდა, დოკუმენტი შეიცავდა ორ დასატირებელ სიმღერას, ამიტომაც კრამერი მათ „შუმერულ ელეგიებს“ უწოდებდა. მოგვიანებით დამკვიდრდა სახელწოდება „ლუდინგირას ელეგიები“, ელეგიებში ნახსენები მოტირალის, ჭირისუფლის სახელის მიხედვით.

ელეგიათაგან პირველი 112 პნკარს შეიცავს და შეეხება ლუდინგირას მამის სიკვდილს. მეორე დასატირებელი სიმღერა 66 პნკარიანია და მოგვითხრობს მისივე მეუღლის, ნავირთუმის გარდაცვალების ამბავს. ტექსტების სტრუქტურის დეტალური განხილვა სცდება ჩემი ნაშრომის მიზნებს. დოკუმენტის ნაწილების გამოყოფა და მათი ურთიერთგანლაგების ლოგიკის დადგენა ცალკე კვლევას მოითხოვს, რომლისთვისაც, უპირველეს ყოვლისა, ლურსმული ტექსტის წვდომაა საჭირო. ეს კი არა მარტო ჩემთვის, არამედ დიდი კვლევითი ცენტრების სწავლულთათვისაც პრობლემურია. ამდენად, შესაძლებელია მხოლოდ ზოგადად, ძალიან მოკლედ, აღვნიშნოთ, თუ რაზეა საუბარი განსახილველ ტექსტებში.

პირველი ელევია შედგება შემდეგი ძირითადი ნაწილებისაგან:

1. მამის, ნანაიას ქება, სიკვდილი და ამ ამბის ლუდინგირასათვის შეტყობინება (პნკარი 1-20).*

2. სხვადასხვა ადამიანის მიერ ნანაიას დატირება (21-62)

3. ლოცვა გარდაცვლილისათვის (63-69)

4. თანაქალაქელთა სევდა (70-75)

5. ნანაიას მკვლელის წყევლა (77-84)

6. რამდენიმე ლოცვა (85-112)

მეორე დასატირებელი სიმღერა მოიცავს:

1. ცნობას მეუღლის, ნავირთუმის სიკვდილის შესახებ (1-9)

2. თანაქალაქელთა მწუხარების აღწერას (10-19)

3. ძლიერ დაზიანებულ, გაუგებარი მონაკვეთს (20-38)

4. ლუდინგირას სევდასა და მეუღლის დატირებას (39-56)

5. რამდენიმე ლოცვას (57-66)

როგორც ვხედავთ, ელევების დიდი ნაწილი რიტუალური ხასიათისაა. აქ მრავლადაა ლოცვები, ქურუმი ქალების დატირებანი და წყევლა, რომელსაც გარდაცვლილის მკვლელს უთვლიან. საკმაოდ ვრცელია, აგრეთვე, ნარატიული ნაწილი, რომელიც ხოტბას ასხამს გარდაცვლილს და მისი სიკვდილის ამბავს გადმოსცემს. ტექსტის ეს ელემენტები, არსებული ინტერპრეტაციით, იმპერსონალურია. ვ. სტრუვე და ლ. ლიპინი ელევიათა პირველი გამოცემის შესავალში გამოთქვამენ მოსაზრებას, თითქოს, იმპერსონალური, ნარატიული ნაწილი მოგვიანო დანამატი უნდა იყოს, თავად დატირებანი კი სწორედ ლუდინგირას უნდა წარმოეთქვა (კრამერი 1960: 6-7). აღნიშნულის საპირისპიროდ, კრამერი ნაკლებად სავარაუდოდ მიიჩნევს ტექსტის ორი ავტორის მიერ შექმნას და ამის დასასაბუთებლად შესავლისა და დატირების სტილური ერთგვაროვნება მოჰყავს (კრამერი 1965: 198). ჩემს მიზანს ნამდვილად არ წარმოადგენს აღნიშნულ დავაში რომელიმე მხარის დაჭერა, მით უფრო, რომ მისი ალბათობის მაღალი ხარისხით გადაწყვეტა, პრაქტიკულად, შეუძლებელია. ამავე დროს, საინტერესოდ მიმაჩნია ტექსტის ზოგიერთი მახასიათებლის განხილვა, რამაც, შესაძლოა დისკუსიას დამატებითი არგუმენტი შესძინოს.

საკითხი, ჩემი აზრით, უპრიანია შემდეგნაირად დავსვათ: რა წარმოადგენს ლუდინგირას ელევების პოეტიკის საფუძველს, რა სტილისტური ხერხები და ტროპებია გამოყენებული პოეტური ტექსტის გენერირებისათვის. როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, არქაული პოეზია რითმას არ იცნობდა. ძველალმოსავლურ, გარდა ხე-

* პნკართა ნუმერაცია მომაქვს კრამერის 1960 წლის გამოცემის მიხედვით. იხ.: კრამერი 1960.

თურისა, ტექსტებში დღემდე დადასტურებული არ არის არც მეტრის არსებობა. სამაგიეროდ, კრამერის თქმით, ლუდინგირას ელეგიების ტექსტები განწყობილია განმეორებებით, შედარებებითა და მეტაფორებით.

ჩამონათვალის პირველი პუნქტი არანაირ ეჭვს არ იწვევს. ნათელია, რომ არაერთი პნკარის ბოლოები იდენტურია. ამდენად, საქმე გვაქვს ეპიფორასთან, რადგან ამგვარი სტრიქონები არა რეგულარულად არის წარმოდგენილი და განმეორებული შესიტყვებებიც იცვლება. მოვიყვანოთ ერთი ეპიფორის მაგალითი:

3. ab-ba uru^{ki}-a tuᵂ-a-ra tur₅-ra gaba ba-ri
4. sud-aḡ₂ kal-la kur sud-da pad₃-da tur₅-ra gaba ba-ri
5. KA DIM₃ sag₉-sag, lu₂ inim zil₂-zil₂-le tur₅-ra gaba ba-ri!^{*}

3. ქალაქში მცხოვრები მამა ავად გახდა
4. ძვირფასი ბრილიანტი, (მხოლოდ) შორეულ მთაში რომ გვხვდება, ავად გახდა
5. ის, ვინც იყო მშვენიერი, მჭევრმეტყველი, ავად გახდა

ბევრად იშვიათად, მაგრამ განმეორებანი გვხვდება პნკარების დასაწყისშიც, ანუ საქმე გვაქვს ანაფორასთან:

48. a-na-am₃ i₃-gu₇ [...]
49. a-na-am₃ i₃-naḡ\ [...]
48. რაც უნდა ეჭამათ, [...]
49. რაც უნდა ესვათ, [...]

ტექსტში პრობლემას არ ქმნის შედარებათა მოძიებაც. მაგალითისათვის, მეორე ელეგიის მე-5 და მე-6 სტრიქონებში ნავირთუმი gakkul ჭურჭელს არის შედარებული. მართალია, ხსენებული ჭურჭლის ზუსტი დანიშნულება და შედარების მნიშვნელობა ჩვენთვის გაუგებარია, მაგრამ ეჭვგარეშეა სტრიქონის დასაწყისში ნავირთუმის ხსენება. ასევე ჭურჭლის აღმნიშვნელ გრაფემამდე დაზიანებულია რამდენიმე ნიშანი, რომელიც, სავარაუდოდ, სწორედ იმას გვაუწყებდა, თუ რით ჰგავს gakkul-ს ლუდინგირას მეუღლე. სამაგიეროდ, მეტაფორის, საუბარი გვაქვს ჭემმარით, „გაუცვეთელ“ მეტაფორაზე, ტექსტში დადასტურება გარკვეულ პრობლემებთან

* ტრანსლიტერაცია მომყავს ETCSL (შუმერული ლიტერატურის ელექტრონული კორპუსის) მიხედვით. <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.5.5.2&display=Crit&charenc=gcirc#>

ნაა დაკავშირებული. საქმე ისაა, რომ იმ მონაკვეთებში, სადაც არ გვაქვს შედარება და, მაგალითად, ნავირთუმი მოხსენებულია „ყვითელ ძროხად“, ამგვარი ეპითეტი მეტაფორად ვერ ჩაითვლება, რადგან „ყვითელი ძროხა“ ქალღმერთ ინანას წოდებაა და არაერთგზის დასტურდება ტექსტებში. ამდენად, სახეზეა ერთგვარი სიმბოლო, გაქვავებული მეტაფორა, როდესაც ჯერ ყვითელი ძროხა დაუკავშირდა ქალღმერთს და შემდგომ ეს ეპითეტი იქცა ზოგად საქებარ სიტყვად. ამგვარივე ახსნა ეძებნება ტექსტში არსებულ მეტაფორათა უმრავლესობას. ჩემი აზრით, გამონაკლისს ამ ზოგადი წესიდან, დიდი ალბათობით, უნდა წარმოადგენდეს ერთი პასაჟი, რომლის განხილვასაც შემოგთავაზებთ.

ზემოთ აღინიშნა, რომ თავად დატირება (რომელსაც სტრუევე და ლიპინი რეალურ ლუდინგირას მიაწერდნენ) ელევგიების ბოლოსაა მოქცეული. ნავირთუმისადმი მიძღვნილ მონაკვეთში ვხვდებით შემდეგ პნკარებს:

50. KA X LA' KA DIM₃? inim sag, me-am₃ ga-mu-ri-in-pad₃

51. ḡiṣ'-dim₃? mar-uru₅ ar₂-re-eṣ dim₂-ma-ḡu₁₀ me-am₃ ga-mu-ri-in-pad₃

50. სად არის პირი, მშვენიერი პირი, მინდა მოგიხმო.

51. სად არის ჩემი იარაღი (?), დიდებულად დამზადებული კაპარჭი, მინდა მოგიხმო.

ამ პასაჟში ლუდინგირა თავის ცოლს მიმართავს (ეს, პრაქტიკულად, უეჭველია, რადგან ნავირთუმისადმი მიმართული ქება-დატირება შემდეგ სტრიქონებშიც გრძელდება). ინტერესს წარმოადგენს სიტყვა mah-uru₅, რომელიც ითარგმნება, როგორც კაპარჭი. საკითხავია, თუ რას გულისხმობს აქ ელევგიის ავტორი. სავარაუდოა, რომ საქმე გვქონდეს ერთგვარ ეროტიულ მეტაფორასთან. იარაღი, როგორც წესი, ასოცირდება მამაკაცურ სანყისთან, სასქესო ორგანოსთან და მასკულინურ სიმბოლოსაც წარმოადგენს. ამგვარი მიდგომის დასტური შუმერულენოვან სამყაროშიც მოგვეპოვება, რადგან აქ სიტყვამ ḡiṣ (ḡeṣ), თავდაპირველი მნიშვნელობით — ხე, შეიძინა ასევე იარაღის, ურდულისა და სასქესო ორგანოს მნიშვნელობა (შარაშენიძე 2005). რადგან ისარი ერთგვარი იარაღია, კაპარჭი კი მისი მოსათავსებელი ადგილი, ნიაღი, სავარაუდოა, ძველი შუამდინარეთის მკვიდრის აზროვნება სწორედ ამ მიმართულებით განვითარებულიყო. ამდენად, სიტყვა „კაპარჭი“ ქალური სანყისის,

უფრო სწორად, ქალური ბუნების, მისი წიაღის აღსანიშნავად უნდა იქნეს გამოყენებული. ახალგარდაცვლილი მეუღლის დატირებისას მისი ფიზიკური მნიშვნელობის აღწერისას, გასაკვირად, ან უადგილოდ არ უნდა ჩაითვალოს მოტირალის მიერ მსგავსი მეტაფორის მოხმობა; მაგრამ დაგვრჩა გადასაწყვეტი საკითხი, არის კი სიტყვა „კაპარჭი“ აქ მეტაფორა, თუ „იარალის“ მსგავსად, ისიც „გაცვეთილია“,* უკეთეს შემთხვევაში — ქალური სანწყისის სიმბოლოდ ქცეული. ამის პირდაპირი დასტური, რასაკვირველია, არ გვაქვს და ვერც გვექნება. თუმცა, შესაძლებელია, ერთი ირიბი არგუმენტი მოვიშველიოთ. საქმე ისაა, რომ პენსილვანიის შუმერული ლექსიკონის (PSD) თანახმად, სიტყვა „გუნჯ“ დაახლოებით 5 ათასჯერ გამოიყენება ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში (ძვ.წ. 2000-1500 წწ.) პირველადი და ყველა სხვა მნიშვნელობით. რაც შეეხება სიტყვას მაჰ-ურუჟ, ის სულ ოცდაათიოდეჯერ არის დამონმებული და, ძირითადად, სწორედ პირდაპირი მნიშვნელობით, როგორც საბრძოლო აღკაზმულობა.

ყოველივე ზემოთქმული მაძლევს საშუალებას, ვივარაუდო, რომ საყვარელი ქალის კაპარჭად მოხსენიება, რაც დღევანდელი მკითხველისათვის საკმაოდ უხეშად ჟღერს, სწორედ ლუდინგირას ელემენტების თანადროულია. ის ნამდვილად მეტაფორული ხასიათისაა და, ამასთან, არა „გაცვეთილ“, არამედ ხალას მეტაფორას წარმოადგენს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ აღნიშნული ტროპი მხოლოდ ტექსტის ბოლო ნაწილში, საკუთრივ დატირებაში გვხვდება, შესაძლოა, დამატებითი არგუმენტი მიეცეს მოსაზრებას ელემენტების ორი ავტორის შესახებ. თუმცა, გადაჭრით რაიმეს თქმა ამ მიმართულებით შეუძლებელია. სავსებით დასაშვებია, რომ განათლებულ და საკმაოდ წარჩინებულ კაცს (მამამისი გადამწერი იყო), მამისა და საყვარელი მეუღლის საფლავთან სიტყვა წარმოეთქვა, და ეს დატირება შემდგომში საფუძველი გამხდარიყო ლოცვებითა და რიტუალებით გაფორმებული ტექსტის შექმნისათვის.

ასეა თუ ისე, ლუდინგირას ელემენტები კაცობრიობის ისტორიის პირველ გამოსათხოვარ სიმღერას წარმოადგენს, სადაც სიკვდილის ტრაგედიის გვერდით სიცოცხლის ტრაგედიაცაა ასახული და მკაცრ რიტუალურ ფორმულებს შორის ადამინთა სევდა გამოსჭვივის. ამდენად, აუცილებელია სამომავლოდ აღნიშნული ტექსტების ყოველმხრივი და სიღრმისეული გამოკვლევა.

* ხშირი გამოყენებისას, სასაუბრო ენაში დამკვიდრებისას მეტაფორის „გაცვეთასთან“ დაკავშირებით, იხ., მაგ.: ცანავა 2009: 9.

დამონებები:

შარაშენიძე 2005: შარაშენიძე ჯ. *შუმერული ქრესტომათია*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.

ცანავა 2009: ცანავა რ. *მეტაფორა*. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

კრამერი 1960: Крамер С. Н. *Две шумерские элегии*. М.: Издательство восточной литературы. 1960.

კრამერი 1965: Крамер С. Н. *История начинается в Шумере*. М.: «Наука», 1965.
ETCSL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>

PSD: <http://psd.museum.upenn.edu/epsd1/index.html>

ტრიოლეტი „ცისფერყანწლებთან“

ტრიოლეტი ლექსმცოდნეობაში ასე განიმარტება: „ევროპული მყარი სალექსო ფორმა; ტერმინი შემოსულია ფრანგულიდან, მაგრამ სიტყვა „ტრიო“ (სამი) იტალიურიდან მოდის. ტრიოლეტი რვატაეპიანი ლექსია, რომელშიც სამი ტაეპი — I, IV და VII უცვლელად მეორდება. I-II სტრიქონები მეორდება ლექსის ბოლოს. სწორედ I სტრიქონის სამჯერ გამეორების გამო ეწოდება ლექსის ამ ფორმას „ტრიოლეტი“. ტრიოლეტი გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების ფრანგულ პოეზიაში. საქართველოში იგი XX საუკუნის 10-20-იან წლებში დამკვიდრდა და, ძირითადად, მისი გავრცელება ქართველ სიმბოლისტებს უკავშირდება. თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ მათ წინ წამოსწიეს 14-მარცვლიანი ლექსი, არც ის იქნება გასაკვირი, რომ „ცისფერყანწლებთან“ ხშირია ევროპული მყარი სალექსო ფორმა ტრიოლეტი.

ქართულ პოეზიაში როდესაც ტრიოლეტზე ვსაუბრობთ, ვალერიან გაფრინდაშვილის „სანტიმენტალური ტრიოლეტი“ გვახსენდება. შეიძლება ითქვას, სწორედ ეს ლექსი იქცა ჩვენს სინამდვილეში ტრიოლეტის სახედ, საზომად:

ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი,
შენს სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა,
ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა.
მე განშორების ცივი თოვლი დიდხანს მეხურა,
ვტიროდი ხარბად — მარტობით ნალერსალი.
ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.
(გაფრინდაშვილი 1961: 87)

უპირველეს, უნდა აღინიშნოს, რომ ტრიოლეტებში პოეტები, ძირითადად, სევდიან განწყობას სთავაზობენ მკითხველს, რომელიც ხშირად უკავშირდება ტრფობის ობიექტს: „მე განშორების ცივი თოვლი დიდხანს მეხურა“; „შენს სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა“. ამასთანავე, ტრიოლეტში ლირიკული გმირი „თხრობის სახით“ გადმოსცემს საკუთარ განწყობას. მონათხრობში კი, თითქოს, ერთფეროვნება ჩანს. ლექსის შინაარსობრივი და სტრუქტურული

ტურული მხარე სტატიკურია. დინამიკა, ერთი შეხედვით, არ შეიმჩნევა. შეიძლება ითქვას, დინამიკას მკითხველი გრძნობს ბოლო ორ სტრიქონში, ანუ როდესაც ლექსი თავიდან ბოლომდე იკვრება, ერთიანდება. ლექსში დინამიკა შემოდის ისევ იმ „ნაცნობი“ I-II სტრიქონების გამეორებით, რომლებსაც ასე ელოდება მკითხველი. ეს განსაკუთრებულია ტრიოლეტის სტრუქტურაში, ვინაიდან ნებისმიერი პოეტის ტრი-ოლეტი იმავე განცდას აღძრავს, რადგან: ეს ბოლო ორი ტაეპი აღარ არის ის I და II. ესენი უკვე III, IV, V და VI სტრიქონებში იფილტრება და სრულიად განსხვავებულ შინაარსს იძენს — ბოლო ორი სტრიქონის განმეორება სხვა კონტექსტის შექმნისთვის არის საჭირო — ავტორის მიერ I და II სტრიქონებს თუ აზოგადებენ დანარჩენი ტაეპები, ბოლო VII და VIII კი, პირიქით, დანარჩენ ნათქვამს უფრო უსვამს ხაზს.

როგორც უკვე აღინიშნა, ტრიოლეტი „ცისფერყანწელებს“ თავიანთი შემოქმედების ნაწილად გაუხდიათ. ტრიოლეტებს წერენ: ვალერიან გაფრინდაშვილი, პაოლო იაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, შალვა კარმელი, შალვა აფხაიძე.

ტრიოლეტში, შინაარსობრივი პლანის გარდა, უმთავრესია რითმა თავისი ბგერითი შედგენილობის, ადგილმდებარეობისა და მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით. ამასთანავე, განმსაზღვრელია საზომი. საზოგადოდ, ტრიოლეტი იზოსილაბური სალექსო ფორმაა. კერძოდ კი, 14-მარცვლიანი (5/4/5) ტაეპებით იწერება. ბგერითი შედგენილობის მიხედვით მასში იდენტური რითმები ხშირია. ბელურა — ესაფეხურა — მეხურა; ნაალერსალი — ვერსალი. ადგილმდებარეობის მიხედვით რითმები ასე დალაგდება — abaaabab. ე.ი. თავდაპირველად, ლექსი ჯვარედინი რითმის სტრუქტურით იწერება: ab — ბულურა — ვერსალი, რომელსაც მოსდევს წყვილადი რითმა: aa — ბელურა — ესაფეხურა და ისევ გადადის ჯვარედინ რითმაში: abab — მეხურა — ნაალერსალი — ბელურა — ვერსალი.

ტრიოლეტში მე-2, მე-6 და მე-8 სტრიქონები იდენტურრითმიანია, ანუ ყველგან გვაქვს b — ეს არის ტრიოლეტის ფორმა. აქ რითმები ხუთმარცვლიანია: ნაზი ბელურა / ესაფეხურა.

საინტერესოა, სხვა „ცისფერყანწელები“ თუ იცავენ ტრიოლეტის ამგვარ წყობას, სიზუსტეს. პაოლო იაშვილი სათაურში „მეფის ქორწილი“ ოთხ ტრიოლეტს აერთიანებს:

„ქორწილი ხარობს, / და სხივოსნობს / მეფე ძვირფასი, a
 ფირუზის თასი / ქარვისფერი / ღვინით აივსო; b
 მეფემ დედოფალს / მიაწოდა / მეფური თასი. a
 ქორწილი ხარობს / და სხივოსნობს / მეფე ძვირფასი a

ტახტის გარშემო / ქალწულების / გრძნეული დასი a
უმღერის მეფეს: / “მოგვილოცავს / დღე სამაისო“. b
ქორწილი ხარობს / და სხივოსნობს / მეფე ძვირფასი, a
ფიროუხის თასი / ქარვისფერი / ღვინით აივსო“. b
(იაშვილი 2000: 25)

საინტერესოა, რომ პოეტი თავის ტრიოლეტებს ქორწილის თემას უძღვნის. აქაც გმირის შინაგანი სამყარო, ემოციები იწვევს წინ და სურათი იშლება მკითხველის თვალწინ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პოეტი რომელიმე მხატვრულ ტილოს უყურებს და აქედან გამომდინარე გადმოსცემს საკუთარ ემოციებს. პაოლო იაშვილის ტრიოლეტებზე საუბრისას საყურადღებოა ერთი გარემოებაც: ცნობილია, რომ „ელენე დარიანის დღიურები“ აბსოლუტურად განსხვავდება სხვა მისი ლექსებისაგან. და თუ რომელიმე ლექსს შევადარებთ მის „ელენე დარიანის დღიურებს“, ეს სწორედ ამ ოთხ ტრიოლეტზე უნდა ითქვას. დღიურებშიც ხშირია 14-მარცვლიანი სტრიქონები და შინაარსობრივი თვალსაზრისითაც ერთგვარად უკავშირდება ქორწილის თემას. იქ თუ ქალია მთავარი ლირიკული გმირი, ტრიოლეტში მამაკაცი (მეფე) იკავებს განმსაზღვრელ როლს. ანდა, ელენე დარიანის დღიურების პერსონაჟი ქალი, იგივე დედოფალი პაოლოს ახლა თავის ტრიოლეტებშიც შემოჰყავს და თუკი ტრიოლეტში „თხრობა“ I პირში ხდება, ანუ გმირი თავის განცდებზე გვესაუბრება, პაოლო იაშვილი აქ უკვე მეფის შესახებ, ე.ი. III პირზე, სხვაზე საუბრობს, მაგრამ ეს არ არის სხვაზე თხრობა: აქ საუბარია ისევ საკუთარ განცდებზე. ლირიკული გმირი მეფის სახეში საკუთარ პიროვნებას ნიღბავს.

მეორე ტრიოლეტი პირველს ბუნებრივად აგრძელებს. იგივე სტრუქტურაა დაცული.

ანათებს დარბაზს / ვეზირების / ტანსაცმელებით, a
ცეცხლისფრად ელავს / ლალის ფარჩა / და ოქრომკედი, b
ვერცხლის სურებში / სჩქევს ღვინო და / სხვა სასმელები, a
ანათებს დარბაზს / ვეზირების / ტანსაცმელები... a
... და დაღალულან / დედოფალის / თეთრი ხელები, a
დედოფლის სახე / ფერმკრთალია, / ვით ნისლში გედი. b
ანათებს დარბაზს / ვეზირების / ტანსაცმელები, a
ცეცხლისფრად ელავს / ლალის ფარჩა / და ოქრომკედი. b
(იაშვილი 2000: 26)

საყურადღებოა ერთიც: ტრიოლეტის I ტაქტის 3-ჯერ განმეორება მხოლოდ ლექსის ფორმას არ უნდა ემსახურებოდეს. იგი მიმანიშ-

ნებელია ტრიოლექტში ჩადებული განწყობის, მთავარი სათქმელისა. ვალერიან გაფრინდაშვილთან „ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა“ ლექსის დედააზრია, რომელიც უფრო მეტ სიმძაფრეს იძენს გამეორების დროს, ხოლო ყველა დანარჩენი სტრიქონი ხსნის ამ მოწყენის მიზეზს. პაოლო იაშვილის I ტრიოლექტშიც მეფის სახე იკვეთება: „ქორნილი ხარობს და სხივოსნობს მეფე ძვირფასი“. II ტრიოლექტი ქორნილის სხვა „აქსესუარებს“ უსვამს ხაზს: „ანათებს დარბაზს ვეზირების ტანსაცმელები“. III ტრიოლექტი ამას მოგვითხრობს: „მოსწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილამაზე“. IV ტრიოლექტი ქორნილის დასრულებაზე საუბრობს: „სეფე დარბაზში მზის სხივების ცეცხლი ანთია“.

როგორც ჩანს, პაოლო იაშვილის ტრიოლექტები მისდევენ ტრიოლექტის სტრუქტურას როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით.

„ცისფერყანწელებიდან“ საინტერესოა კოლაუ ნადირაძის ტრიოლექტები. ცნობილია მისი ექვსი ტრიოლექტი. პირველი სამი გაერთიანებულია სათაურში „ტრიოლექტები“, მეორე სამი შეტანილია სათაურში „ტრიპტიხი“.

პირველ — სამ ტრიოლექტში მიმართვის ობიექტი საყვარელი ქალია:

კიდევ ცოტა ხანს / დაიცადე, / ჩემო ძვირფასო, a
კიდევ ცოტა ხანს / იხმაურებს / ჩემში გრიგალი! b
მინდა სინაზით / ეს წუთები / ახლა ავაგსო. a
კიდევ ცოტა ხანს / დაიცადე, / ჩემო ძვირფასო! a
შემდეგ გატყდება, / დაიღვრება / ავსილი თასი a
და ჩანაცრდება / სამუდამოდ / ჩემს გულში ალი... b
კიდევ ცოტა ხანს / დაიცადე, / ჩემო ძვირფასო, a
კიდევ ცოტა ხანს / იხმაურებს / ჩემში გრიგალი... b
(ნადირაძე 1979: 99)

აქაც 14-მარცვლიანია სტრიქონი, რითმები 5-მარცვლიანი: ჩემო ძვირფასო / ახლა ავაგსო. რითმები ურთიერთიდენტურია. განმსაზღვრელი თემაა — „კიდევ ცოტა ხანს დაიცადე, ჩემო ძვირფასო“. I ტრიოლექტი საინტერესოა იმით, რომ აქ „თხრობა“ ანმყოთი ან წარსულით კი არ შემოიფარგლება (როგორც ამას ვალერიან გაფრინდაშვილსა და პაოლო იაშვილთან ვხედავთ), არამედ მომავალს უკავშირდება.

შემდეგ გატყდება, დაიღვრება ავსილი თასი.
და ჩანაცრდება სამუდამოდ ჩემს გულში ალი.

II ტრიოლეტიში თხრობა უბრუნდება წარსულს, ანუ პოეტი ტრიოლეტისთვის ტრადიციულ ფონს ამზადებს:

ბედნიერებით გვაერთებდა ჩვენი ბავშვობა, a
პირველი მზერა, სიყვარული და ჟრუანტელი“. b
მაგრამ ეს კვნესა, ატირებულ გულთ ნაშობი, a
გლოვანა მისი, რომ გათავდა ჩვენი ბავშვობა!.. a
თუ შენი სახის დავინწყებას გული არ შერება, a
მხოლოდ იმიტომ, რომ უკვდავი არის ბავშვობა, a
პირველი მზერა, სიყვარული და ჟრუანტელი. b

ვხედავთ, რომ II ტრიოლეტი განსხვავებულია. IV სტრიქონში I ტაეპის განმეორება არ ხდება. მას სხვა სტრიქონი ენაცვლება, მაგრამ პირველიცა და მეოთხე სტრიქონიც ბავშვობით ბოლოვდება. მეშვიდე ტაეპიც განსხვავებულია:

„მხოლოდ იმიტომ, რომ უკვდავი არის ბავშვობა“. — შესაბამისად, თუ ტრიოლეტს ერთი სტრიქონის სამჯერ გამეორების გამო ეწოდა ასე, მაშინ კოლაუ ნადირაძის II ტრიოლეტიში ეს ფორმა დარღვეულია. ანალოგიურია III ტრიოლეტიც. აქ პირველი ტაეპი „მხოლოდ ერთია სიხარული და მოგონება“ მეოთხე სტრიქონში ასე ტრანსფორმირდება: „რადგან ერთია სიხარული და მოგონება“, ხოლო მეშვიდე სტრიქონში ასეთია: „დარჩეს სიმღერა, როგორც კვნესა და მოგონება“. როგორც აღინიშნა, ერთი გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ — არა მხოლოდ სიტყვათა იდენტურობა, არამედ შინაარსის იგივეობა. II ტრიოლეტის მთავარი თემაა ბავშვობა, ხოლო III ტრიოლეტი ბავშვობის მოგონებაზე აკეთებს აქცენტს.

რაც შეეხება „ტრიპტიხში“ შეტანილ ტრიოლეტებს, აქ დაცულია ტრიოლეტის კანონიკა. თემა კვლავ სიყვარულია:

მე მენატრება შენი ყელი, თეთრი, გედური,
და ფარჩეულზე შენი ხელის ნაზად გასობა!
(ნადირაძე 1979: 165)

საინტერესოა მეორე ტრიოლეტი:

თვით ჰანიბალიც / ისურვებდა / შენსა ხასობას, a
და კართაგენში / წაგიყვანდა / სასიყვარულოდ; b
იქ შენთვის მთვარე / დაიწყებდა / ცივ აღმასობას! a
თვით ჰანიბალიც / ისურვებდა / შენსა ხასობას... a

შენ ლედი მაკბეტ / შეგნატრებდა / ხშირად მსგავსობას a
და უბრძანებდა / ქმარს მოეკალ / ღამე ფარულად... b
თვით ჰანიბალიც / ისურვებდა / შენსა ხასობას a
და კართაგენში / ნაგიყვანდა / სასიყვარულოდ. b
(ნადირაძე 1979: 165)

კოლაუ ნადირაძის ხელნაწერებში დაცულია ეს მეორე ტრიოლეტი და დასათაურებულია ასე: „ფრაგმენტი „ტრიპტიხი“-დან ტრიოლეტი II“, რომელიც რვა სტრიქონის ნაცვლად, შვიდ სტრიქონიანია. მას სტრიქონი „თვით ჰანიბალიც ისურვებდა შენსა ხასობას“ აკლია, რაც არღვევს ტრიოლეტის ფორმას, ხოლო კრებულში ეს IV სტრიქონი შეტანილია...

უნდა აღინიშნოს, რომ ტრიოლეტში ხშირი და ნიშანდობლივია ეპითეტების, შედარებების გამოყენება: „ვარ მოწყენილი, ვით ზამ-თარში ნაზი ბელურა“ — შედარება, ეპითეტი (ვალერიან გაფრინდაშვილი) („თეთრი ვერსალი“ — ეპითეტი); „და სხივოსნობს მეფე ძვირფასი“ — ეპითეტი („ფირუზის თასი ქარვისფერი ღვინით აივსო“; „და დაღალულან დედოფალის თეთრი ხელები“ — ეპითეტი (პაოლო იაშვილი). „თუ სიყვარული დღეს მინათებს, როგორც კანდეელი“ — შედარება; „მე მენატრება შენი ყელი, თეთრი გედური“ — ეპითეტი (კოლაუ ნადირაძე).

„ცისფერყანწელთა“ ტრიოლეტებიდან გამოირჩევა შალვა კარმელის „საფირონის ტრიოლეტები“, სადაც სამი ტრიოლეტი ერთიანდება: ! ტრიოლეტის სათაურია „ქარისციხე ქუთაისში“:

იხრჩობა ქარში / ქუთაისი / ნაფორიაქი, a
ფრთამარდ ეოლის / ჭიხვინებენ / გიჟი მერნები b
შეშლილმა ღამემ / შეისუნთქა / თითქმის თრიაქი. a
იხრჩობა ქარში / ქუთაისი / ნაფორიაქი. a
დაჯდა ლაჟვარდის / დომინოზე / მთვარე იაქი, a
მობანგა შხამით / საროსკიპო / და ტავერნები b
იხრჩობა ქარში / ქუთაისი / ნაფორიაქი. a
ფრთამარდ ეოლის / ჭიხვინებენ / გიჟი მერნები. b
(კარმელი 2000: 93)

შალვა კარმელი იცავს ტრიოლეტის სტრუქტურას. მეორე, მეექვსე და მერვე სტრიქონების რითმები იდენტურია, მაგრამ შინაარსის თვალსაზრისით შემოაქვს განსხვავებული — არა სულიერი მდგომარეობის აღწერა, არამედ ბუნების სურათების დემონსტრირება. ჭიხვინებენ / გიჟი მერნები — ტრიოლეტის მთავარი თემა: „იხრჩობა ქარში ქუთაისი ნაფორიაქი“. ამასთანავე, ყურადღებას

იქცევს ლექსის ბგერწერა, კერძოდ ალიტერაცია. შალვა კარმელი „რითმის სიზუსტითაც გამოირჩევა, რაც ერთგვარად უხდება ტრიოლეტის კონსტრუქციას: „ნაფორიაქი — თრიაქი — იაქი“. ვალერიან გაფრინდაშვილი შალვა კარმელს „რითმის კავალერს“ უწოდებს, ხოლო პაოლო იაშვილი აღნიშნავდა: „შალვა კარმელი ჩუქურთმების ოსტატი იყო პოეზიაში. მას, როგორც მთვარეულს, იტაცებდა რითმა და ლექსის გამართულობით ის ყოველთვის საკვირველი იყო“ (კარმელი 2000: 5).

II ტრიოლეტშიც სათაურით „სურნელი თოვა“ ბუნების სურათია აღწერილი: „თეთრ ყვავილებით ფანჯარასთან ფშვინვენ ტყემლები“.

III ტრიოლეტში ამას სულიერი მარტოობა ენაცვლება:

ვით ეს სტრქონი, — ჩემი სევდაც წავა და მოვა,
ისევ საზანდარს ატირებენ მგოსნის თითები...

(კარმელი 2000: 94)

„ცისფერყანწელთა“ ორდენის წევრი შალვა აფხაიძეც ტრიოლეტებს წერს. ცნობილია მისი ოთხი ტრიოლეტი, მაგრამ ისინი გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან: 1. ცხრატაეპიანია (ცნობილია, რომ ცხრატაეპიანი ტრიოლეტის ნიმუშები ქართულ პოეზიაში იოსებ გრიშაშვილს ეკუთვნის სახელწოდებით „ტრიოლეტები შეითანბზარში“). 2. იდენტური რითმის შესატყვისი არა მე-2, მე-6 და მე-8 სტრიქონებში, არამედ მე-2, მე-6, მე-7 და მე-9 ტაეპებში გვხვდება: ყვავილთა ღვარად — სივრცეში წყნარად — ცრემლად დამდნარა — ყვავილთა ღვარად. 3. ნაცვლად I, IV და VII სტრიქონებისა მეორდება I, IV და VIII სტრიქონები, რაც ცხრატაეპიანობით არის განპირობებული:

რა მიხარია / რომ თბილისში / ვარ მთანმიდელი, a
ბესიკის ბალი / რომ მეფრქვევა / ყვავილთა ღვარად b
და კოჯორს სიოც / მიაღერსებს / დამცხრალი, ნელი, a
რა მიხარია, / რომ თბილისში ვარ მთანმიდელი, a
და მისი სავსე / მთვარე დადის / სივრცეში წყნაად b
ახ, აქ — რამდენჯერ / ჩემი ტრფობა / ცრემლად დამდნარა, b
დამთენებია / თავზე ღამე / გულგრილი, გრძელი, a
რა მიხარია / რომ თბილისში / ვარ მთანმიდელი, a
ბესიკის ბალი / რომ მეფრქვევა / ყვავილთა ღვარად. b
(აფხაიძე 1945: 30)

ვხედავთ, რომ ტრადიციული ტრიოლეტის მსგავსად, შალვა აფხაიძეც I-II ტაეპებს ჯვარედინი რითმით იწყებს: მთანმიდელი / ყვავილთა ღვარად; ამას მოსდევს წყვილები, იდენტური რითმა:

დამცხრალი, ნელი / ვარ მთანმიდელი, რაც ისევ ტრიოლეტის-თვის არის დამახასიათებელი, ხოლო შემდეგ ხდება დამატებითი ტაეპის ჩასმა, რომელიც ხ რითმის შესაბამისია, რომლის მომდენო ორი სტრიქონი არის არა ჯვარედინრითმიანი, არამედ ab-ს ნაცვლად ჯდება ba, ამას მოსდევს ab და იკვრება ე.წ. რკალური რითმა baab: ცრემლად დამდნარა / გულგრილი გრძელი / ვარ მთანმიდელი / ყვავილთა ღვარად.

იგივე სტრუქტურაა შემდეგ ტრიოლეტებშიც, რომელთა დედა-აზრსაც ამ სტრიქონებით გამოხატავს პოეტი: „დილით ალვის ხე მესალმება მე აქ პირველი“ — II; „რა საამოა მალლა სწრაფვა, ფრენა მწვერვალზე“ — III. როგორც ვხედავთ, შალვა კარმელის მსგავსად, აქაც პეიზაჟებია პოეტის ყურადღების საგანი, მაგრამ IV ტრიოლეტში ისევ სიყვარულის ობიექტი შემოდის:

კვირა დღე იყო მან ამ ქუჩით რომ აიარა
და სილამაზით შეარხია მთელი მანძილი.
(აფხაიძე 1945: 31)

ლექსის აგებულება აქაც განსხვავებულია. შალვა აფხაიძის ტრიოლეტებსა და ტრადიციულ ტრიოლეტს შორის საერთო 14-მარცვლიანი სტრიქონები და 5-მარცვლიანი რითმაა.

შესაბამისად, ვხედავთ, რომ ევროპული მყარი სალექსო ფორმა ტრიოლეტი „ცისფერყანწელებისათვის“ ერთგვარი „ნავთსაყუდე-ლია“ როგორც ქართულ პოეზიაში მათ მიერ გაბატონებული 14-მარცვლიანი ლექსის (5/4/5), ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით.

დამონშეგანი:

აფხაიძე 1945: აფხაიძე შ. *ლექსები*. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1945.

იაშვილი 2000: იაშვილი პ. *ქართული სიტყვიერება*. თბ.: საქპრესა“, 2000.

კარმელი 2000: კარმელი შ. *ბაბილონი*. თბ.: „დედაენა“, 2000.

ნადირაძე 1979: ნადირაძე კ. *ერთტომეული*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ნადირაძე 1927-1984: ნადირაძე კ. *საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმის ხელნაწერები*. თბ.: 1927-1984.

მისტიური ქალის სახე დანტე გაბრიელ როსეტის შემოქმედებაში

ფრიდრიხ ნიცშე თავის ნაწარმოებში „ანტიქრისტი“ წერს, რომ „ქალის შექმნა, ღმერთის მეორე შეცდომა იყო“ (ნიცშე 2009: 32). თუმცა, ალბათ, ეს ყველაზე კარგი „შეცდომა“ იყო, რადგან რომ არა ევა, ადამი მოსაწყენი ცხოვრებით იცხოვრებდა ედემის ბაღში და არ მოხდებოდა მისი იქიდან გამოდევნა, შესაბამისად, არაფერი იარსებებდა, მოსაწყენი და მარადიული ჰარმონიის გარდა. ევამ, რომელმაც ერთი შეხედვით დალუპა ადამი, სინამდვილეში ახალი სიცოცხლე შთაბერა მას, რადგან სწორედ აკრძალული ნაყოფის ჭამისა და სამოთხის ბაღიდან გამოდევნის შემდეგ ჰარმონია დის-ჰარმონიამ შეცვალა, ბედნიერება — ტანჯვამ, ხოლო მარადისობა — დროებითობამ. მან კი ის გამოიწვია, რომ ჰარმონიისა და მარადიულობისაკენ ლტოლვის სურვილი და აუცილებლობა გაჩნდა, რომელიც ყველაზე მკაფიოდ და ნათლად ხელოვნებაში აისახა.

იქიდან გამომდინარე, რომ ხელოვნებას საუკუნეების მანძილზე მამაკაცები ქმნიდნენ, უდავოა, რომ ქალის სახეს ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. სხვადასხვა მწერალი სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენს ქალს, ხანდახან ის მამაკაცთა დამლუპველად გვევლინება, ხანაც პირიქით — მათ მხსნელად. ასე იქცა ქალი, როგორც გაღმერთების, ასევე ზიზლისა და გმობის ობიექტად. ქალი ერთი შეხედვით, ადვილად გამოსაცნობი და, ამავდროულად, მისტიურიცაა. მამაკაცები ერთდროულად იხიბლებიან და ეშინიათ კიდევ მისი.

სტატიის მთავარი ამოცანაა, განიხილოს მისტიური ქალის სახე, ერთ-ერთი გამორჩეული პრე-რაფაელიტის პოეტისა და მხატვრის, დანტე გაბრიელ როსეტის შემოქმედებაში. თუმცა ვიდრე უშუალოდ საკვლევ საკითხზე გადავიდოდეთ, ალბათ, აუცილებელია ორიოდე სიტყვა ითქვას პრე-რაფაელიტებისა და მათი საძმოს შესახებ, რომელიც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფენომენს წარმოადგენდა ინგლისურ ლიტერატურაში.

პრე-რაფაელიტთა საძმო ინგლისელი მხატვრების, პოეტებისა და კრიტიკოსების გაერთიანება იყო, რომელიც 1848 წლის სექტემბერში, ინგლისში ჩამოყალიბდა. მას სათავეში დანტე გაბრიელ როსეტი, უილიამ ჰოლმან ჰანტი და ჯონ ევერეტ მილე ედგნენ. ამ სამეულს შემდგომში კიდევ ოთხი წევრი შეუერთდა: უილიამ მაიკლ როსეტი, ჯეიმს კოლინსონი, ფრედერიკ ჯორჯ სტივენსი და ტომას

ვულნერი. უდავოა, იბადება კითხვა, თუ რატომ უწოდებდნენ ისინი თავიანთ თავს პრე-რაფაელიტებს? ამის მიზეზი ის იყო, რომ საძმოს აზრით, რაფაელის შემდეგ მხატვრობა მანერული და არაგულწრფელი გახდა. შესაბამისად, ისინი თავიანთ ამოცანად მიიჩნევდნენ ადრეული იტალიური რენესანსის ბუნებრიობისა და სინრფელის დაბრუნებას.

პრე-რაფაელიტთა საძმოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თავისებურებას ისიც წარმოადგენდა, რომ მათთვის პოეზია და მხატვრობა განუყრელი იყო და მათი უმეტესობა, წერის გარდა, ხატავდა კიდეც.

ერთ-ერთი, ყველაზე გამორჩეული წევრი პრე-რაფაელიტთა საძმოდან დანტე გაბრიელ როსეტი იყო. მისი ნახატების წყარო მისი საყვარელი მწერლები და მათი შემოქმედება იყო, მათ შორის: შექსპირი, კოლრიჯი, გოეთე; თუმცა ყველასაგან გამორჩეული ადგილი დანტე ალიგიერს ეკავა. როსეტი ცდილობდა, თავადვე აეხსნა ის სიმბოლოები, რომელსაც იყენებდა და ამისათვის სურათის ჩარჩოს მიმართავდა. მაგალითად, თავის პირველ ნახატს, რომელიც მან უკვე პრე-რაფაელიტთა საძმოს ფარგლებში შექმნა ჰოლმან ჰანტის სტუდიაში, ამხსნელობითი სახის სონეტი მიაწერა. ეს სურათი და ლექსი ყველასათვის ცნობილი ქალწული მარიამის ახალგაზრდობას ასახავს.

როგორც დანტე გაბრიელ როსეტი წერს, წითელი ტილო იმის სიმბოლოა, რომ ქრისტე ჯერ არ დაბადებულა. წიგნები, რომელთაც თავზე ოქროსფერი წიგნი ადევთ, არის ქველმოქმედების სიმბოლო, როგორც პავლე ამბობს, შრომანების უმანკოებას გამოსახავს, შვიდეკლიანი ვარდი და შვიდტოტიანი პალმა, წმინდა მარიამისათვის ჯილდოცაა და სასჯელიც. უდავოა, რომ ეს სიმბოლოები ალუზიაა ქრისტეზე, თავად რიცხვ შვიდს კი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ბიბლიაში და მას მრავალჯერ ვხვდებით. ხოლო მტრედის უკანა ფონზე სულიწმინდაა.

როსეტის მხატვრობისა და პოეზიაში ერთ-ერთ ცენტრალურ ხატს ქალი წარმოადგენს, რომელსაც მისთვის ხშირად მისტიური ხასიათი აქვს. ქალის სახის როსეტისეული გააზრება სხვადასხვა ლიტერატურული წყაროდან არის ნასაზრდოები, მათ შორის არის დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ და ტომას მელიორის „არტურის სიკვდილი“. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ გარკვეული როლი მისმა პირადმა გამოცდილებამაც შეასრულა.

1860 წელს როსეტიმ ელიზაბეტ სიდალზე იქორწინა, მიუხედავად იმისა, რომ ლიზი ამ დროისათვის მომაკვდავი იყო და ორი წლის შემდეგ ოპიუმის ზედმეტი დოზის მიღებისაგან გარდაიცვალა. ლიზის სიკვდილის შედეგად კი როსეტიმ თავისი „ბეატრიჩე“ შექმნა,

რომელიც, თითქოს, ერთი შეხედვით, დანტეს ბეატრიჩეზეა, თუმცა თუ დავაკვირდებით, ლიზიზე უფროა. ნახატი სავსეა სიმბოლიზმით: წითელი მტრედი ბეატრიჩეს ხელზე, სიკვდილი სიმბოლოა, მზის საათი, რომელიც უკანა პლანზეა, ცხრა საათს უჩვენებს, ეს ელიზაბეტ სიდალის გარდაცვალების დროა; როსეტი 1863 წელს ელენ ჰიტონთან გაგზავნილ წერილში წერს:

„აღბათ გახსოვს ის მიმართება, რაც დანტეს ჰქონდა რიცხვ ცხრასთან და ბეატრიჩესთან. პირველად მას ხვდება ცხრა წლის ასაკში, ის კვდება ცხრა საათზე 1290 წლის 9 ივნისს. ამით ყველაფერის ნათქვამი. დანტე მას მიიჩნევდა და აიგივებდა რიცხვ „ცხრასთან“, ანუ ცხრა სრულყოფილი რიცხვია, ანდაც სრულყოფილების სიმბოლო“ (უილტონი... 1997: 154).

ცხრა, ისევე როგორც სხვა რიცხვები, მნიშვნელოვანი სიმბოლიკის მატარებელია. საფიქრებელია, რომ დანტე შემთხვევით არ უწოდებდა ბეატრიჩეს „ცხრას“, რადგან ცხრა სულგრძელობის, ჰარმონიის, შთაგონების სიმბოლოა. იქიდან გამომდინარე, რომ ცხრა 3X3-ის ერთობაა, სრულყოფილების სიმბოლოა. ამას გარდა, ცხრა მარადიულობასაც გამოხატავს. აღბათ, ისიც არ უნდა დავივიწყოთ აპოლონი და მისი ცხრა მუზა. ბეატრიჩე დანტეს მუზა იყო, ხოლო ელიზაბეტი — როსეტის.

ბეატრიჩეს ხელში ყაყაჩო უჭირავს, რომელიც სწორედ ის ოპიუმია, რომელმაც ელიზაბეტი შეიწირა. უკანა პლანზე არ შეიძლება არ შევნიშნოთ ქალი და მამაკაცი, სავარაუდოდ, დანტე და ბეატრიჩე, ამ უკანასკნელს ხელში სინათლის სხივი უკავია, რათა გზა გაუწიოს დანტეს, თუმცა თუ დანტეს სახეს დავაკვირდებით, იგი თითქოს მისგან მოშორებით დგას და ამრეზითაც კი უყურებს მას. აღბათ, როსეტის ამ სურათით თავისი და ლიზის ურთიერთობის ჩვენება სურდა და არა დანტესი და ბეატრიჩესი. ლიზის შეეძლო ყოფილიყო მისთვის ბეატრიჩე და მისი გზამკვლევი, თუმცა დანტესაგან განსხვავებით, როსეტიმ ეს არ მოინდომა. ასევე აღსანიშნავია ის კედელიც, რომელიც ამ ორ პლანს შუაზე ჰყოფს და საფიქრებელია, რომ როსეტიმ ეს კედელი ტყუილად არ ააგო.

მისტიური ქალის სახე, როსეტის ნახატების გარდა მის ლექსებშიც გვხვდება. ამკარაა, რომ როსეტის ერთდროულად იზიდავს კიდევაც ეს მისტიური ქმნილებები და აშინებს კიდევც.

ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება არ აღინიშნოს როსეტის ლექსი „დალოცვილი ქალბატონი“ (The Blessed Damozel'), რომელზედაც როსეტიმ არა მხოლოდ ფერწერული ტილო შექმნა, არამედ ლექსიც. ორივე ნახატიცა და ლექსიც ერთი და იმავე მისტიური სიმბოლიკის მატარებელია. უცნაური სიყვარულის ისტო-

რია, რომელიც ამ ნაწარმოებშია, შთაგონებულია ედგარ ალენ პოს „ყორნისაგან“, სადაც გადმოცემულია პოეტის განცდები საყვარელი ქალის, ლენორის, გარდაცვალების გამო. როსეტიმ თავის ბიოგრაფს თ. ჰოლ კეინს მისწერა, რომ მისი ეს ლექსი პოს ყორნის გაგრძელება იყო: „მე დავინახე, რომ პომ შეუძლებელი შეძლო და გადმოგვცა დედამინაზე არსებული მგლოვიარე შეყვარებულის ხატი, და მე გადავწყვიტე აბსოლუტურად შემეცვალა გარემოება და მიმეცა შესაძლებლობა განოეთქვათ ის ტანჯვა რომელსაც ზეცაში მყოფი საყვარელი ადამიანი განიცდის, რომელიც სიკვდილის ძალით იძულებულია დაშორდეს დედამინაზე იმას, რომელიც უყვარს“ (კეინი 2008).

ეს ლექსი დატვირთულია მრავალი სიმბოლოთი, და აღსანიშნავია, რომ პოეტმა ლექსის პირველი ოთხი სტროფი ნახატის ჩარჩოზე მიაწერა. ორი, ყველაზე მნიშვნელოვანი, სიმბოლო პირველი ტაეპის ბოლოს გვხვდება, როდესაც პოეტი აღგვინერს ქალბატონს:

She had three lilies in her hand,
And the stars in her hair were seven
(როსეტი 2012: 343)

მას ჰქონდა სამი შროშანი ხელში
და მის თმაში შვიდი ვარსკვალდი იყო ჩამაგრებული

უდავოა, იბადება კითხვა, თუ რატომ უჭირავს ხელში დალოცვილ ქალბატონს ხელში შროშანი და ვარსკვლავი?

ცნობილია, რომ შროშანი სიმბოლური დატვირთვის მატარებელი ყვავილია. ძველი ბერძნები შროშანს ჰერასთან, ზევსის ცოლთან აკავშირებდნენ. მათ მიაჩნდათ, რომ ჰერაკლეს კვების დროს ჰერას რძე დაიღვარა და აქედან გაჩნდა ეს ყვავილი. რომაელებისათვის ეს ყვავილი სექსუალურობასთან ასოცირდებოდა, იმის გამო რომ შროშანს საკმაოდ მოზრდილი ბუტკოები აქვს. შროშანი ბიბლიაშიც ხშირად არის ნახსენები და აქ ის სინმინდესთან ასოცირდება. არსებობს ქალწული მარიამის ბევრი სურთი, სადაც ის შროშანთან ერთად არის გამოსახული და ეს ყვავილები მისი რწმენისა და უმანკოების სიმბოლოა. ამას გარდა, შროშანი ახალგაზრდობასთანაცაა დაკავშირებული. საფიქრებელია, რომ როსეტის შროშანი ხაზს უსვამს, ერთი მხრივ, ქალბატონის ახალგაზრდობას, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს და, ტკივილს მატებს ამ დანაკლისს. სამი შროშანი კი წმინდა სამების ხაზგასმას ემსახურება.

ვარსკვლავი, რომელსაც მრავალი სიმბოლური დატვირთვა აქვს, ერთ-ერთი ვერსიით, ქრისტეს ხუთ ჭრილობას განასახიერებს

და როსეტის სურდა, ხაზი გაესვა, თუ რა ძლიერი იყო ის ტანჯვა, რასაც ეს ქალბატონი განიცდიდა იქ ზეცაში, საყვარელი ადამიანისაგან მოშორებით. ციფრი შვიდი სულიერი სრულყოფილების სიმბოლოა და სულიწმინდას გამოხატავს.

„კურთხეული ქალბატონის“ პერსონაჟი ქალისაგან სრულებით განსხვავებული, თუმცა მასავით მისტიური, მაგრამ ამ შემთხვევაში ფატალური ქალის სახეს ქმნის როსეტი ერთ-ერთი სონეტში „სხეულის მშვენიერება“ (Body's beauty). სონეტის მთავარი პერსონაჟი ლილიტი წარმოდგენილია, როგორც ოქროსფერთმიანი, მარად ახალგაზრდა, მაცდური ქალი, რომელიც თვალისმომომჭრელ ბადეს ქსოვს, რომელშიც კაცებს აბამს.

And still she sits, young while the earth is old,...
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.
(როსეტი 2012: 265)

ებრაული ფოლკლორის თანახმად, ლილიტი ადამის პირველი ცოლი იყო, თუმცა მას შემდეგ, რაც მან ადამის სრული მორჩილება არ მოისურვა, გაძევებულ იქნა ედემის ბაღიდან და დემონური ხასიათის მატარებელ პერსონაჟად მოგვევლინა. ადამს კი ღმერთმა მეორე ცოლი ევა უბოძა, რომელიც მისი ნეკნისაგან შექმნა, რაც მისი მორჩილების გარანტია იქნებოდა.

ლეგენდის თანახმად, ლილიტი ძაფს ართავდა და მრავალრიცხოვანი საყვარლები ჰყავდა, რომელთან ურთიერთობის შედეგად მრავალი შვილი შეეძინა, რომლებიც შემდეგ დედამიწას მოედვენ. ხოლო, როდესაც უკან დაბრუნება უნდათ, ისინი ამისათვის სარკეს იყენებენ. ამიტომ მიიჩნეოდა, რომ ლილიტი ყველა სარკეში ცხოვრობდა. ლილიტზე ბევრი ძველებრაული თქმულება არსებობს, რომლებშიც ის ნეგატიურ და დემონური ნიშან-თვისებების მატარებელ ქალადაა წარმოდგენილი, ლილიტი ძლიერი და ფატალური ქალია, რომელიც კაცების მბრძანებლობას არ ემორჩილება. ის ვიქტორიანული ეპოქის ქალის იდეალს უპირისპირდება და, სავარაუდოა, რომ სწორედ ეს იზიდავს როსეტის მასში. ლილიტი მამაკაცებში ვნებას და ამასთანავე შიშს აღძრავს, რადგან თუ მისი გავლენის ქვეშ მოექცევი, ველარ გათავისუფლდები, თუმცა მისი მიმზიდველობისაგან თავის შორს დაჭერა ძალიან ძნელია.

სურათზე ლილიტი ვარდისა და ყაყაჩოს თანხლებით არის გამოსახული. ვარდი სიყვარულის სიმბოლოა, ხოლო ყაყაჩო ოპიუმსა და ზმანებასთან ასოცირდება, შედეგად, როსეტის იმის ხაზგასმა

სურდა, რომ ის სიყვარული, რომელიც კაცებს ლილიტთან აკავშირებს, ზმანების მაგვარი უფროა და რეალობას არ შეესაბამება.

კიდევ ერთი ნაწარმოები, რომელშიც როსეტი ქალის სახეს კიდევ ერთი ახალი ნახნავით წარმოგვიდგენს — „ფიამეტას ხილვაა“, რომელიც როსეტიმ 1878 წელს შექმნა, და მსგავსად წინა ორი სონეტისა, ამ ლექსსაც სახით ნახატი მოჰყვება.

While she, with reassuring eyes most fair,
A presage and a promise stands; as 'twere
On Death's dark storm the rainbow of the Soul.

(როსეტი 2012:92)

სურათის ჩარჩოზე სამი ტექსტია წარმოდგენილი: ბოკაჩოს სონეტი „ფიამეტას ბოლო ნახვა“, ამ სონეტის როსეტისეული თარგმანი და როსეტის ლექსი, რომელის ფიამეტას, ბოკაჩოს მუზას, ეძღვნება. ფიამეტა, წინა ორი ქალის მსგავსად, მისტიურია. მისი ნამდვილი სახელი მარია დაკვინო იყო, ფიამეტა კი ზედმეტსახელი და ითარგმნება, როგორც პატარა ალი. ფიამეტას სურთზე ალისფერი კაბა აცვია, რაც ალუზიაა მის სახელთან. მის უკან ფონი შავია. ანუ წინა პლანზე სიცოცხლეა, უკან კი სიკვდილი. წარმავალი ვაშლის ყვავილობა, რომლითაც ფიამეტაა გარემოცული, ხაზს უსვამს, რომ მშვენიერება წუთიერია. თეთრი და წითელი ყვავილების ცვენა სიმბოლურად გამოხატავს კვდომას. წითელი ჩიტი, რომელიც ფიამეტას თავზე ადგას, სიკვდილის მაცნეა. პეპელები კი, რომელიც გარს არტყია, სულის სიმბოლოა. ფიამეტას თავზე შარავანდები ადგას, რაც მის ანგელოსურ რაობას წინა პლანზე წევს.

როსეტის ლექსი, რომელიც ნახატს თანახლავს, მის აღწერას წარმოადგენს. ლექსის მთავარი სიმბოლო აქაც, როგორც „დალოცვილ ქალბატონში“ ახალგაზრდა ქალბატონის გარდაცვალებაა და, მიუხედავად იმ შავი ფონისა და ტრაგიკული განწყობისა, რომელსაც ლექსი განიცდის, მას მაინც იმედიანი და ნათელი დასასრული აქვს.

ბოლო სტრიქონში სიბნელეში ცისარტყელის დანახვა ის იმედიანია, რომელიც მკითხველს სჭირდება, რადგან ეს იმის ნიშანია, რომ ადამიანის სულს აქვს უნარი იყოს ცისარტყელის სხივი, იყოს შავი სიკვდილის გარემოცვაში. მუზის ფიზიკურმა სიკვდილმა არასდროს არ უნდა გამოიწვიოს მისი სულიერი დაკარგვა, რადგან ასეთ შემთხვევაში შემომქმედი ვერაფერს ველარ შექმნის, სწორედ ამასვე ემსახურება ამ ლექსის იმედიანი დასასრული.

ამრიგად, დანტე გაბრიელ როსეტის შემოქმედებაში ქალის სახეს საინტერესო სიმბოლური დატვირთვა აქვს. იგი ხან მის ბეატრიჩედ

წარმოგვიდგება, ხან მაცდურ ლილიტად და ხან პოეტის მუზად. მაგრამ რაც აერთიანებს ყველა ამ სახეს, არის მისი მისტიურობა და პოეტური გამოხატვის საინტერესო ფორმა, რომელშიც პოეზია და მხტვრობა ერთმანეთს ავსებს და ერთად წარმოქმნის ქალის სახის ორგინალურ და საინტერესო გააზრებას.

დამონეშებანი:

ნიცშე 2009: Nietzsche F. *The Antichrist*. IAP, Las Vegas, 2009,

კეინი 2008: *Project Gutenberg's Recollections of Dante Gabriel Rossetti, by T. Hall Caine*, <http://www.gutenberg.org/files/25574/25574-h/25574-h.htm> (28/04/2013).

როსეტი 2012: Rosseti D. G. Poems. <http://www.poemhunter.com/poem/> (28/04/2013).

უილტონი... 1997: Wilton A., Bryant B., Upstone R. *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, exhibition catalogue, Tate Gallery, London 1997, pp.154-7 no.44.

„ცისფერყანწელთა“ ავტოპორტრეტები

„ცისფერყანწელები“ — პირველი ქართული ლიტერატურული სკოლის შემქმნელები საქართველოში. სკოლისა, რომლის წარმომადგენლებმა უცნობ ნიღაბაფარებული სამყარო გააცნობიერეს და სცადეს ჩასწვდომოდნენ მის უხილავ სიღრმეებს. მათ ერთ-ერთ ძირითად პრინციპად საკუთარი „მეს“ გამორჩეულობის განსაკუთრებული შეგრძნება, ამასთანავე, პოეტური ნიღბების სიყვარული სახელდება.

სიმბოლისტი მწერლები პოეზიაში მხატვრული სახის ფუნქციით იყენებდნენ სიმბოლოებს. ცისფერყანწელებმა მხატვრულ სახეთა შერჩევას, უპირატესობა სწორედ სიმბოლოს და მეტაფორას მიანიჭეს.

ესეში „ცისფერი ყანწებით“, სიმბოლიზმზე საუბრისას, მისი არსის ასახსნელად, ტიცვიან ტაბიძე რემი დე გურმონს იმონებს: „— რა არის სიმბოლიზმი? — კითხულობს გურმონი, — „თუ დავეყრდნობით სწორ გრამატიკულ მნიშვნელობას სიტყვისას, თითქმის, არაფერი. თუ კითხვას გავწევთ განზე, მაშინ იმას შეუძლია აღნიშვნა იდეათა მთელი რიგის: ინდივიდუალიზმი ლიტერატურაში, შემოქმედების თავისუფლება, დასწავლილ ფორმულების უარისყოფა, ლტოლვა ყოველივე არაჩვეულებრივისადმი, უცნაურისადმიც კი. ის ნიშნავს კიდევ იდეალიზმს, სოციალური რიგის ფაქტების უგულბელყოფას, ანტინატურალიზმს, ტენდენციას მხოლოდ იმ ხაზების გადმოცემისას, რომელიც ერთ ადამიანს მეორისაგან ანსხვავებს. სურვილს, საჭიროა, ის რაც არსებითია“ (ტაბიძე 1999:85).

„ცისფერყანწელები“ პოეტებისთვის პოზის აუცილებლობას მიიჩნევდნენ უპირველესად. პოზისა, რაც, ერთგვარ ფორმას წარმოადგენდა შემოქმედებისთვის და ასევე, იქნებოდა ნიჭის უტყუარი მაჩვენებელი.

პოეტურ პოზას საჭიროდ მიიჩნევდნენ, რათა ჰქონოდათ სინამდვილესთან პოეტური დამოკიდებულება. „მათთვის ლირიკა იყო ავტოპორტრეტი, მაგრამ არა ფოტოგრაფიული, რადგან ფოტოგრაფია გულისხმობდა გამეორებას, ავტოპორტრეტი კი პოზას. ამ პრინციპით ინერებოდა „ცისფერყანწელების“, როგორც საკუთარი, ასევე ერთმანეთის პორტრეტები.

ავტოპორტრეტებისთვის, ძირითადად, სონეტის მყარ ფორმას იყენებდნენ. სწორედ მათი დიდი დამსახურებაა სონეტის, როგორც ორიგინალური სალექსო ფორმის დამკვიდრება ქართულ პოეზიაში.

მათ ახსნეს და გაამჟღავნეს ღვთაებრივი საიდუმლო, რის სათქმელადაც ლექსის ეს ფორმა იყო მომარჯვებული. სიმბოლისტებმა სონეტი გაიაზრეს, როგორც სიმბოლო, რაც უკვე გულისხმობდა სპეციფიკური შინაარსის, პრობლემატიკის სიმბოლოების მეშვეობით გადმოცემას. ისინი ამ სალექსო ფორმას ცხოვრებისეული ყალბი წესრიგის ნიღბად სახავდნენ.

ქართველმა სიმბოლისტებმა ფრანგი პოეტების გამოცდილება გაიაზრეს და აითვისეს. მათ „ახალი, ორიგინალური, სიმბოლისტური თემატიკის დამუშავებისას, ეროვნული პოეზიისათვის უცხო სალექსო ფორმა გამოიყენეს, სადაც სიტყვები მუსიკალური ჟღერადობის მიხედვით იქნებოდა შერჩეული“ (ბარბაქაძე 2008:65).

ჩვენ ყურადღებას გავამახვილებთ რამდენიმე ავტოპორტრეტზე და შევეცდებით მათში რამდენადმე სისტემურობის, რამდენადმე სიმბოლოურობის დანახვა-ჩვენებას.

პირველ ყოვლისა, პაოლო იაშვილის „ავტოპორტრეტზე“ გესაუბრებით.

ამპარტავანი და ყოველთვის პირგაპარსული,
ბუნებით შავი, ხელოვნურად გათეთრებული,
ლამაზ რითმისთვის ერთი წუთით ჩაფიქრებული
ვამაყო მითი, რომ არა მაქვს ვრცელი წარსული.

დამონებულ ხალხს შევაპარე სიტყვა თარსული,
ყოველთვის მელის მშვენიერი ქალთა კრებული,
მხოლოდ უაილდის ყელსახვევით გაკვირვებული,
მათრობს გამიში, სურნელება ძველი, სპარსული.

საქართველოში არ ინამეს ჩემი დენდობა,
მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი მე თუ მენდობა,
ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი.

მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი Salto-mortale,
შევხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყვითელ ხავერდსა
და რუსთაველთან გადავდივარ მე ალავერდსა (1917).

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს სონეტში, თითქოს, სხვა თვალთ დახახული, შეულამაზებელი საკუთარი თავი ჰყავს აღწერილი, მასში ნათლად ჩანს ავტორის არტისტული პოზა და მანერულობა. აქ წარმოდგენილია, როგორც ფიზიკური, ისე შინაგან-განწყობითი ანარეკლი. ხელოვნური პოზა, რომელიც ავტორს აქვს მორგებული, სონეტის მყარ ფორმაშიც ვლინდება. სონეტი, როგორც არისტოკრატიული ფორმა, „ცისფერყანწელთა“ განსაკუთრებული პატი-

ვისცემით სარგებლობდა. სწორედ ამ სალექსო ფორმით წერდნენ მედალიონებს, რომლებსაც ერთმანეთს ან უცხოელ სიმბოლისტ პოეტებს უძღვნიდნენ. ავთანდილ ნიკოლეიშვილის აზრით, „ამას ისინი პრინციპული მნიშვნელობის საკითხად მიიჩნევდნენ და ამ წესს სიმბოლიზმით გატაცების წლებში, თითქმის, ყველა „ცისფერყანწელი“ იცავდა, იშვიათი გამონაკლისის გარდა“ (ნიკოლეიშვილი 1995:224).

შალვა აფხაიძის თქმით, პაოლო ხშირად ამბობდა, რომ სონეტი ტევადი ფორმაა, რომ მას პოეტი თავის განკარგულებაში ჰყავს და ავტორი ვალდებულია სათქმელი თოთხმეტ სტრიქონში ჩატიოს.

„სონეტი იწერებოდა ჩვენამდეც, მაგრამ მე მხედველობაში მაქვს სწორი სონეტი, რომლის კატრენებში ოთხ-ოთხი სტრიქონი ერთმანეთს ერთმება, ხოლო ტერცეტებში უფრო ჯვარედინი რითმებია, საერთოდ კი ამ შემთხვევაში პოეტს მეტი თავისუფლება ენიჭება“ (აფხაიძე 1988:15).

პაოლოს „ავტოპორტრეტი“ შემდეგი სქემითაა წარმოდგენილი: (abba/abba/ccd/dee).

კატრენებში გვხვდება სამმარცვლიანი იდენტური რითმები (პირგაპარსული — წარსული; გათეთრებული — ჩაფიქრებული; თარსული — სპარსული; კრებული — გაკვირვებული) ტერცეტები კი — ოთხმარცვლიანი და სამმარცვლიანი იდენტური გარითმვის სისტემითაა წარმოდგენილი (დენდობა — მენდობა); (ხავერდსა — ალავერდსა)

აქ სარითმო სიტყვათა უმრავლესობა ავტორის მახასიათებელი ეპითეტებია (პირგაპარსული, გათეთრებული, ჩაფიქრებული, გაკვირვებული, მართალი...).

ვრცელი წარსული არქონით გაამაყებული პოეტი ლამაზ რითმისთვის ჩაფიქრებული წარმოგვიდგება, რომლის სახეშიც, შესაძლოა, ყველა სიმბოლისტი ცნაურდებოდეს. ისინი ხომ ნაფიქრ-ნაპოვნ რითმებს საჩუქრადაც კი უძღვნიდნენ ერთმანეთს. და ასე, რითმისთვის წუთით ჩაფიქრებული პაოლო, საკუთარ პოეტურ სულს გვიჩვენებს, თუმცა არც პოეტურსავე პოზას ივინყებს და იქვე, ძველი სპარსული სურნელებით, ჰაშიშით მთვრალი წარმოგვიდგება, მაშინ როდესაც საქართველოში მისი დენდობა არ იწამეს. და მაინც, შეჰხარის მზეს, ეტრფის მთვარის ყვითელ ხავერდს.

ტიციან ტაბიძის თქმით, ძველი ქართული მწერლობა, შემოქმედებითი ინტენსივობის თვალსაზრისით, რუსთაველით იწყებოდა და ბესიკით მთავრდებოდა. პაოლოს მიერ რუსთაველთან ალავერდის გადასვლაც, შესაძლოა, იმით იყოს განპირობებული, რომ „რუსთაველი იცავს პრიმატს მუსიკისას ლექსში, რაშიც ის ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს“ (ტაბიძე 1999: 101).

პოეტის ავტოპორტრეტი ისეთივე შთამბეჭდავი, სხარტი და ლაკონურია, როგორც მის მიერვე დახატული სხვადასხვა ეროვნების მწერალთა პორტრეტები. მასში პოეზიის დანიშნულებაზეც, პოეტის საქმეზეც საუბრობს ავტორი.

„ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი“, — ამბობს პოეტი, თუმცა, ამასთანავე, არ ერიდება აღიაროს, რომ ხელოვნური პოზა აქვს მიღებული, — ბუნებით შავია, ხელოვნურად გათეთრებული.

როგორც ჩანს, პაოლო საკუთარ ბუნებრივ ფერად შავს მიიჩნევს, აღსანიშნავია, რომ „ფსიქოლოგების დაკვირვებით, როდესაც ესა თუ ის ადამიანი შავ ფერს ანიჭებს უპირატესობას, ამით ის გაცნობიერებულ თუ გაუცნობიერებელ პროტესტს უცხადებს თავის ბედისწერას“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 84). ამასთანავე, საინტერესოა თეთრი ფერის სიმბოლიკაც. ბუნებრივ სიშავეს ხომ, პოეტის თქმით, ხელოვნური სითეთრე ანაცვლებს.

ფიზიკურ სახესთან ერთად, სულიერი განცდები, ინტერესები, შინაგანი სამყარო წარმოადგინა ტიცვიან ტაბიძემაც სონეტში „ავტოპორტრეტი“, რომელთან დაკავშირებითაც შ. აფხაიძე ამბობდა: „არსებობს ტიცვიან ტაბიძის მრავალი ფოტოგრაფიული პორტრეტი, მაგრამ ვფიქრობ, საუკეთესოა ის, რომელიც დახატა პოეტის ფუნჯით საკუთარ ლექსში“ (აფხაიძე 1988: 65).

უაილდის პროფილი... ცისფერი თვალები,
სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა,
ლლიავის დაკოცნით მალე ვიღალე,
მწვავენი ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა.

მასსენეს ელოდნენ დათლილი თითები,
ჯირითს რომ ელიან ფეხმარდი ცხენები,
სხვანაირ მუსიკის დღეს მზანენ ზცირთები,
ძვირფასად ვინთები ლექსების ხსენებით.

აზიურ ხალათში — ვით ფაშა ეფენდი,
ვოცნებობ ბალდადზე მოლლილი დენდი,
ვფურცლავ მაღარმეს „Divagations“-ს.

იყავი, რაც გინდა შავი, საცოდავი,
ცხოვრებავ! ხელში მაქვს მე შენი სადავე,
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ გაქციო (1916).

ტიციანისთვის მეტაფორა და სიმბოლო მთავარი მხატვრული საშუალებებია. პოეტის მეტყველების სტილი, ძირითადად, სიმბოლისტური და მეტაფორისტულია. სწორედ ამ ორ მხატვრულ ხერხს

ემყარება პოეტის მხატვრული მეთოდი მის მიერ სამყაროს ასახვა-გარდასახვისას.

მირიან აბულაძის აზრით, „ავტოპორტრეტი“ ტიცვიან ტაბიძის სიმბოლისტური პოეზიის ესთეტიკური იდეალების გასაღებია. „სადაც პოეტი გვევლინება ჰიუსმანსის პერსონაჟის ჰერცოგ დეზ'ესენტის როლში. ტყუილად კი არ ადარებს იგი თავის თავს ინგლისური ესთეტიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენელს — ოსკარ უაილდს:

უაილდის პროფილი... ცისფერი თვალები,
სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა...
(ტაბიძე 1999: 139)

აქვე საინტერესო იქნება ცისფერი ფერის სიმბოლიკასაც თუ მივადევნებთ თვალს: „გოეთემ იშვიათი ლაკონურობით მონათლა ლურჯი (ცისფერი) ფერი: „მომხიბლავი არაარსი“. უფრო ზედმინე-ნითი დახასიათება ამ რომანტიული ფერისა ეკუთვნის აბსტრაქტული ფერწერის ერთ-ერთ ფუძემდებელს ვასილ კანდინსკის: „რაც უფრო უძიროა ლურჯი ფერი, მით უფრო უხმობს ის ადამიანს უსასრულობისაკენ, აღვიძებს მასში სინმინდისადმი, და ბოლოს, ზეგრძნობიერებისადმი სწრაფვას.

ლურჯი ტიპური ზეციური ფერია. რაც უფრო იმსჭვალება ადამიანი ამ ფერით, მით უფრო მეტი სიმშვიდე ეუფლება მას... ლურჯი ფერის ძირითადი სიმბოლიკაა: უსასრულობა, მარადიულობა, ჭეშმარიტება, ერთგულება, რწმენა, უმანკობა, სულიერი და ინტელექტუალური ცხოვრება“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: 82).

ამ სონეტში, ისევე, როგორც, ზოგადად, სიმბოლისტიკის შემოქმედებაში, პოეტური ფერწერის მნიშვნელოვანი ფუნქციაა ხაზგასმული. ფერწერა, რომელიც სათქმელს მეტ ემოციურობას სძენს.

როგორც კი წარმოვიდგენთ ტიცვიანს უაილდის პროფილით, ცისფერი თვალებით და თლილი თითებით, რომელიც ჯოჯოხეთური ცხოვრების სამოთხედ გადაქცევას ლამობს, გვახსენდება აკაკი განერელიას მიერ წარმოდგენილი ტიცვიანისავე პორტრეტი: „... თითები ჰქონდა იშვიათად გრძელი და ლამაზი, ფრჩხილებიც ფაქიზად მოვლილი, უფრო მშვენიერი თითები ჩემს თვალებს არ უნახავს.

გამუდმებულად პაპიროსი ეჭირა ხელში.

ზაფხულობით იცვამდა თეთრ და ფართო ჯიბეებიან „ტოლსტოვკას“ და მკერდზე მენამულ მიხაკს იბნევდა, რომელიც ქალაქში მარტოოდენ მისი გარეგნობის აუცილებელ ატრიბუტად ითვლებოდა... ...არტიზტიზმი გამოსჭვიოდა თითოეულ მის ჟესტსა და ფრაზაში (განერელია 1988:239).

არტიზტიზმითაა სწორედ გაჟღერებული ლექსების ხსენებით ძვირფასად ანთებული, ზვირთებით „სხვანაირი მუსიკისგან“ განბანული ტიცინი.

აღნიშნულ სონეტში მარცვალთა რაოდენობა თითოეულ სტრიქონში 10-დან 13-მდე მერყეობს. კატრენები ჯვარედინი სამმარცვლიანი რითმითაა განწყობილი (თვალეები – ვილალები; ინფანტა – დაფანტა), (თითები — ზვირთები; ცხენები — ხსენებით) სქემით (abab).

კიდევ ერთი, სონეტად დანერილი „ავტოპორტრეტი“ შალვა კარმელს ეკუთვნის. თუმცა მისი სათაური ცოტაოდენ განსხვავდება უკვე განხილულთაგან. „ავტოპორტრეტი პროფილში“ ასე უწოდა ავტორმა ლექსს, რომელსაც წარმოგიდგენთ:

დავკარგე გვარი, შევამცირე მისი გაისი;
და ცრუ სახელად ავირჩიე კარმელი, ძვირი.
ახ, ალბათ, ვინმეს ვეგონები უდაბნოს მწირი.
სხვა უდაბნოა საქართველო და ქუთაისი.

მისდევს ლეილას ჰაშიშებით გიჟი ყაისი.
მაგრამ ინფანტას ბრმა თვალბზე მე უფრო ვტირი.
გადიფრენს ქარი მკვდარ ქვეყნებზე ლანდებით ხშირი.
ჩემთან ლოცვებში მოლოზანად მოვა თაისი.

მეფისტოფელის წამოსასხამს ვშლი ცეპელინად,
რომ გავადევნო პოეზიას ყველა მიზნები.
მე მას, კარმელი, ვით მონასტერს, — შევეხიზნები.

ვტრიალებ დამწვარ არაბებში მზიურ ელლინად.
ვიცი: უთუოდ საამაყოდ მაქვს რეფლექსებში:
მდიდარი რითმა რომ გავმართე ქართულ ლექსებში! (1920)

ამკარად იგრძნობა პოეტის ევროპული სული და რაფინირებული ლექსისადმი მისი ლტოლვა. ზოგადად, ის ვერსიფიკაციული ძიებებით იქცევდა ყურადღებას. ვალერიან გაფრინდაშვილის შეფასებით: „შალვა კარმელი, უპირველეს ყოვლისა, რითმის კავალერი იყო... პოეზია და ლექსი იყო სტიქია შალვა კარმელის. ის კულტურული იყო ზედმინვენით და იყო ნიშნები, რომ ის გახდებოდა ტეოდორ დე ბანვილი, რომელსაც განსაკუთრებით უყვარდა რითმა...“ (კარმელი 2000:7).

როგორც ჩანს, რითმებისადმი მისი ამგვარი დამოკიდებულება თავადაც სრულად ჰქონდა გაცნობიერებული. მოცემულ სონეტში ავტორი აღნიშნავს:

ვიცი: უთუოდ საამაყო მაქვს რეფლექსებში:
მდიდარი რითმა რომ გავმართე ქართულ ლექსებში!

შალვა კარმელის პოეზია გამოირჩევა უცხო სიტყვათა სიმრავლით, სიტყვებისა, რომლებიც განმარტებას საჭიროებს, არა მარტო, მათი სიმბოლოზობის გამო. გამონაკლისს არც „ავტოპორტრეტი პროფილში“ წარმოადგენს.

(მაგალითად: „ყაისი — ნამდვილი სახელია ცნობილი პოემის „ლეილა და მეჯნუნის“ გმირის — მეჯნუნის. მეჯნუნი შერქმეული სახელია და არაბულად ნიშნავს გიჟს. ამ ძველი არაბული ლეგენდების ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული დამუშავება ეკუთვნის ნიზამი განჯელს (1188).

ინფანტა — ესპანეთსა და პორტუგალიაში უფლისწულის ტიტული ან ამ ტიტულის მქონე პირი.

თაისი — იგულისხმება ფრანგი მწერლის ანატოლ ფრანსის (1844-1924) რომანის „თაისის“ (1890) გმირი. ძველი კოპტური ლეგენდის თანახმად, ალექსანდრიელი კურტიზანი ქალი — თაისი — მოექცა ქრისტიანად და შემდგომში აღიარებულ იქნა წმინდანად (ახ.წ. IV ს.) ფრანგ კომპოზიტორ მასნესაც აქვს დაწერილი ცნობილი ოპერა „თაისი“.

ცეპელინი — დირიჟაბლის ტიპი (გამომგონებლის გვარის მიხედვით) (კარმელი 2000: 125)).

„ახ, ალბათ, ვინმეს ვეგონები უდაბნოს მწირი.

სხვა უდაბნოა საქართველო და ქუთაისი“, — ამბობს პოეტი. პირველ ტაეპში „უდაბნო“ მის ჩვეულებრივად ქცეულ სიმბოლოდ (უნაყოფობის, უკაცრიელობის, მიუსაფარობის) შეიძლება გავიაზროთ. აქ, ერთი შეხედვით, უკიდევანო ქვიშის ოკეანეში არსებული ღრმა სულიერების სავანე ჩანს. მით უფრო, რომ ავტორის სევდიანი განწყობაც იგრძნობა. „სხვა უდაბნოდ“ საქართველოს და, კერძოდ, ქუთაისის სახელდება კი დაგვაფიქრებს მის მონოთეისტურ გააზრებაზე: „უდაბნო, როგორც ძველ, ასევე ახალ აღთქმაში არის ღვთისჩენის (გამოცხადების) ადგილი და ორივე მონოთეისტური რელიგია — იუდაიზმიც და ქრისტიანობაც — სწორედ უდაბნოს მიიჩნევენ თავის პირველად არეალად“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 68).

მეფისტოფელის წამოსასხამის დახმარებით, პოეტი პოეზიისთვის მიზანთა გადავენებას ცდილობს. მიუხედავად ამისა, აპირებს, შეეხიზნოს მონასტერს. მონასტერი კი უფლის სახლი, წმინდა ადგი-

ლია: „კოსმიური ჰარმონიის მიწიერი ანარეკლი, ადამიანის ღმერთთან მიახლების საკრალურად შემოსაზღვრული არე — სიმბოლო თავად სამყაროსი“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 64).

შალვა კარმელი წერდა „ნაპირებგადალახულ“ ლექსებს, მსგავსად მისი „თანამოძმეებისა (გრიგოლ რობაქიძის, ტიცვიან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, სანდრო ცირეკიძის, კოლაუ ნადირაძის, პაოლო იაშვილის), თუმცა განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა სონეტისადმი, რომელსაც შესანიშნავი რითმებით აფორმებდა.

სონეტის „ავტოპორტრეტი პროფილში“ კატრენები რკალური რითმებითაა წარმოდგენილი. აქ ერთმანეთს ენაცვლება სამმარცვლიანი და ორმარცვლიანი იდენტური სარიტმო წყვილები (გაისი — ქუთაისი; ძვირი — მწირი; ყაისი — თაისი; ვტირი — ხშირი), სქემით (abba;abba). ტერცეტებში კი (cdd;cee) სქემაა, ასევე სამმარცვლიანი იდენტური რითმით (მიზნები — შევეხიზნები; რეფლექსებში — ლექსებში).

განხილულ „ავტოპორტრეტთაგან“ განსხვავებით, გიორგი ლეონიძის ამავე სახელწოდების ლექსი სონეტის მყარი ფორმით არ არის დანერგილი.

ვარ ბარბაროსი, ვარ ხაზარი, ვარ სარაცინი
რომის კედლებთან ურავანი და დინამიტი.
ცხელ რუსუდანის მესრისება მე სარეცელი,
დაუბრუნებელ სივრცეების მალჩობს ამინდი.
ძველი სისხლები არის ჩემში დარეულები,
(კახეთის მსუქან თეძოების ვნოვე მტევნები).
თავზე მადგიან კვირეები მთვარეულები
და პურპურივით მზე მეცემა დაუტევენელი.
რასის ჭრილობებს ტანზე ვითვლი, როგორც ყვავილებს,
ქართლის თავადი და პარიჟის დიდი ტრიბუნი.
მიყვარს დროშები საქართველოს გამოყვანილი
მზე — ჩემი გვარის ლაშქრობაში გათეთრებული
პოეზიაში, როგორც რუმბში ჩაყუდებული
ყველა წვენებში, ყველა შხამში სული ჩავაწე
არტყურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული —
მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე
მე ვარ პოეტი, კვირეული, ვარ ნიამორი.
შეგვიანებულ ტრამვაების ყრუ „ნევერმორით“!

მანამ, სანამ უშუალოდ „ავტოპორტრეტის“ განხილვას შევეცდებით, საჭიროდ მიგვაჩნია, აღვნიშნოთ, რომ გიორგი ლეონიძე თავის სიმბოლისტურ წარსულს, ფაქტობრივად, უარყოფდა და აცხადებდა, რომ „სიმბოლისტებში მას, უპირველესად, ხიბლავდა ტექნიკუ-

რი სიმდიდრე, ფორმალური სირთულე, ძიება, ბრძოლა რითმისთვის და ლექსის მუსიკალურობისთვის“ (ლეონიძე 2008: 229). თუმცა კვლევის შედეგად, ბელა ნიფურია ასკვნის, რომ „გიორგი ლეონიძის სიმბოლისტურ პერიოდში შექმნილი ლექსები, ფაქტიურად, სრულიად ცალსახა მიმართებას ამჟღავნებს, როგორც სიმბოლიზმის ზოგად კონტექსტთან, ისე უშუალოდ იმ დაჯგუფებასთან, რომლის ფარგლებშიც მუშაობს ამ წლებში პოეტი. მეორე მხრივ, დღევანდელი თვალსაწიერიდან ცხადი ხდება ისიც, რომ გიორგი ლეონიძის პოეტური ინდივიდუალობის ჩამოყალიბების პროცესი უნდა იყოს განხილული სიმბოლისტური პერიოდის შემოქმედებითი ძიებების ფონზე“ (ტაბიძე 2005: 358).

მონოტონურობისგან განძარცვული გიორგი ლეონიძის პოეტური ხმა არც „ავტოპორტრეტში“ ივინყებს მის ნაწარმოებთა მთავარ ინტონაციად, მუდმივ შინაგან თემად და მოტივად ქცეულ ცხოვრებისადმი ვაჟკაცურ დამოკიდებულებას. „ეს არის ის შინაგანი პოეტური ინერცია, რომელიც თავისებურ რიტმში გარდატეხს და თავისებურ ჟღერადობას ანიჭებს გარეშე სინამდვილის ყველა მოვლენას, ყველა ხმასა და მელოდიას“ (ასათიანი 1983: 181).

ვარ ბარბაროსი, ვარ ხაზარი, ვარ სარაცინი
რომის კედლებთან ურაგანი და დინამიტი...

ძველი სისხლები არის ჩემში დარეულები...

რასის ჭრილობებს ტანზე ვითვლი, როგორც ყვავილებს,
ქართლის თავადი და პარიჟის დიდი ტრიბუნი...

ბარბაროსი, სარაცინი, ხაზარი – ეს მხატვრული წარმოსახვით გაერთიანებული სემანტიკური რიგი ლეონიძის ენიგმადაა ქცეული, რომელთაც მოგვიანებით „ყივჩალიც“ ემატება და გარკვეულ პოეტურ სახეებად ყალიბდება ავტორის შემოქმედებაში.

„ძველი სისხლები არის ჩემში დარეულები“, — წერს პოეტი და აქ სისხლი ცხოველმყოფელი ძალის რიტუალურ სიმბოლოდ გვევლინება, რაც ადამიანის სხეულში განასახიერებს ღვთაებრივ ელემენტს.

„ავტოპორტრეტში“ პოეტური ფანტაზიით, პიროვნული ტრანსფორმაციაა გადმოცემული. თავისი პიროვნული „მეს“ „სხვად“ გარდასახვა, ფსიქოლოგიური სუბიექტის ფსიქოლოგიურ ობიექტში „ჩასმა“ წარმოდგენილი.

ქართული ლიტერატურის მიერ პროვინციული კარჩაკეტილობისა და შეზღუდულობისაგან თავდასაღწევ გზად გიორგი ლეონიძეს, სხვა „ცისფერყანწელთა“ მსგავსად, ეროვნული მწერლობის

განვითარების გზის ევროპულ შემოქმედებით სიახლეებთან დაკავშირება მიაჩნდა. ამ თვალსაზრისს პოეტი სწორედ ხსენებულ ლექსში გამოხატავს:

არტყურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპად ჩახუტებული —
მადგამენ გვირგვინს თეიმურაზ და ჭავჭავაძე...

ლექსში არაიდენტური ჯვარედინი რითმებია, მდიდარი ასონენსებითა და კონსონანსებით. აქცენტი კეთდება, როგორც ხმოვნებზე, ისე თანხმოვნებზე: (სარაციანი — სარეცელი; დინამიტი — ამინდი; მტევნები — დაუტევნელი; დარეულები — მთვარეულები და ა.შ.).

დასასრულს, მინდა აღვნიშნო, რომ მართალია, ნაშრომში ხუთიოდე „ცისფერყანწელის“ ავტოპორტრეტით შემოვიფარგლეთ, მაგრამ, ვფიქრობ, გარკვეული სურათის წარმოდგენა შეეძელით, მათი საკუთარი თავის ხატვის პრინციპისა, თუ, ზოგადად, პოეტის, პოეზიისადმი მათივე დამოკიდებულების შესახებ. თითოეული მათგანი სიმბოლოების მეშვეობით აღწერს „მეს“, გამოხატავს თავისი ბუნების არსებით ნიშნებს და ცდილობს სამყაროს არსის წვდომას.

დამონუმბანი:

აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. ტ. I. თბ.: „ბაკმი“, 2006.

აბზიანიძე, ელაშვილი 2007: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია*. ტ. II. თბ.: „ბაკმი“, 2007.

ასათიანი 1983: ასათიანი გ. *თანამდევნი სულები*. თბ.: „მერანი“, 1983.

აფხაიძე 1988: აფხაიძე შ. *მახსოვს მარადის*. თბ.: „მერანი“, 1988.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბ.: „უნივერსალი“, 2008.

განერელია 1988: განერელია ა. *ნარკვევები, პორტრეტები*. // *ლექსმცოდნეობა*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

კარმელი 2000: კარმელი შ. *ბაბილონი*. თბ.: „დედაენა“, 2000.

ლეონიძე 2008: ლეონიძე გ. *ასი ლექსი*. თბ.: „ინტელექტი“, 2008.

ნიკოლეიშვილი 1995: ნიკოლეიშვილი ა. *პაოლო იაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება*. ქუთაისი: „სანუთრო“, 1995.

ტაბიძე 1999: ტაბიძე ტ. „ცისფერი ყანებით“. *სონეტები, რჩეული ლექსები*, ესსე. // *წერილები ტიცთან ტაბიძის შემოქმედებაზე*. თბ.: „მეცნიერება“, 1999.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე ტ. *ასი ლექსი*. თბ.: „ინტელექტი“, 2005.

უილიამ ბატლერ იეიტსი — ხანშიშესული პოეტის ხილვა

„სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა, გარდა სიგიჟის“, — წერს ვალერიან გაფრინდაშვილი „ბოჰემის მონოლოგში“ და ძნელად მოიძებნება პოეტი, რომელსაც ეს გამოთქმა უფრო შეესაბამება, ვიდრე უილიამ ბატლერ იეიტსს, ირლანდიელ სიმბოლისტ პოეტს, რადგან იეიტსისთვის სიმბოლიზმი მხატვრული მეთოდი კი არაა, რელიგია იყო, პოეტური სიგიჟე კი მისი ჰობი და კარიერა. სიცოცხლის ბოლომდე იეიტსს მტკიცედ სჯეროდა, რომ სამყარო ნიშნებითა და სიმბოლოებით იყო სავსე და რომ ყოველივე მიწიერი, როგორც ჟან მორესი წერს თავის „სიმბოლიზმის მანიფესტში“, მხოლოდ პირველსაწყისი იდეალის მკრთალი გამოვლინება იყო. იეიტსის ერთ-ერთ ლექსში „დალოცვილნი“, ლირიკული გმირი ქუმჰალი* ღმერთთან მიდის და ეკითხება, სად არის „ყველაზე დალოცვილი სული“. ღმერთი პასუხობს, რომ ყველაზე დალოცვილი სული დედამიწაზე უგონოდ მთვრალია. ეს სიმთვრალე ბოდლერს მოგვაგონებს: „მთვრალი უნდა იყო ყოველთვის. ეს ერთადერთი გამოსავალია... რომ არ იგრძნო დროის საშინელი ტვირთი ზურგზე რომ განევს და მიწამდე გხრის, მარად მთვრალეები უნდა ვიყოთ. მთვრალი, მუდმივად მთვრალი უნდა იყო რომ დროის ნამებულ მონად არ იქცე“** (ბოდლერი 1970: 74) სიმთვრალე გულისხმობს რეალობისაგან გაქცევის მცდელობას, რამდენადაც გაცვეთილი უნდა ჩანდეს უკვე ეს ფრაზა. ხელოვნებას შეუძლია წარმოაჩინოს სამყარო, რომელიც არ ჩანს და არ შეიგრძნობა როგორც ობიექტური რეალობა. აქ მიიწინააღმდეგება ისევე შარლ ბოდლერის ლექსი „თმა“, სადაც ის ქალის თმას „ოცნების ოაზისს“ უწოდებს, რაც ალბათ საუკეთესო განსაზღვრებაა ზოგადად სიმბოლოში. სიმბოლიზმი პოეზიას ყველაფერზე მაღლა აყენებდა, რადგან მხოლოდ პოეტს შეეძლო ხილულს მიღმა ქვრეტა. ბოდლერმა ალბატროსის თავისუფლება ცაში და მისი ტანჯვა მიწაზე პოეზიის და პოეტის სიმბოლოდ აქცია. იეიტსის ადრეულ პოეზიაშიც, „ზღვის ქაფის ზემოთ მოფარფატე თეთრი ჩიტები“*** თავისუფლებაზე, მარადიულობასთან ზიარებაზე ოცნების სიმბოლო იყო. თუმცა მოგვიანებით ამ პოეტურმა ხატმა

* ირლანდიური მითოლოგიის პერსონაჟი.

** ავტორის თარგმანი.

*** ავტორის თარგმანი

ტრანსფორმაცია გა-ნიცადა. 1919 წელს გამოქვეყნებულ ლექსში „ველური გედები ქულში“ პოეტისთვის გედების ფრენა უკვე შორეული ახალგაზრდობის მოგონებას და სიკვდილის სიახლოვეს განსახიერებს.

ლექსი იწყება შემოდგომის, ოქტომბრის პეიზაჟის აღწერით. ოქტომბრის ბინდს, რომელშიც წყალი წყნარ ცას ირეკლავს, სინყნარესთან ერთად ზამთრის, გარდაცვალების მოახლოების გარდაუვალი სევდა თან დაჰყვება. სინტაქსი მარტივია და ზოგჯერ ნარატიულს ჰგავს: იეიტსი თითქოს მარტივი წინადადებებით ჰყვება ერთი ჩვეულებრივი შემოდგომის საღამოს შესახებ. ადრეული ლექსებისგან განსხვავებით, იეიტსი თავს არიდებს რთულ პოეტურ ლექსიკას და ჩახლართულ სინტაქსს (მაგ. „მას სურს სამოთხის ტანისამოსი“). ლექსის რიტმიც და რითმაც მელანქოლიურ, სევდიან განწყობას ქმნის, მაგრამ ამჯერად ეს არც ახალგაზრდა შეყვარებულის სევდაა და არც მეოცნებე ხელოვანისა: ეს უკვე ხანში შესული პოეტის ხილვაა. მაშასადამე, ლექსის გარეგნულ ფორმასთან ერთად, იცვლება ლირიკული გმირიც: ცა მისი სულიერი მდგომარეობის სიმბოლოა — ქარი აღარ ქრის.

The trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky;
Upon the brimming water among the stones
Are nine-and-fifty swans.

საინტერესოა, რომ ცა აღწერილია არა პირდაპირ, არამედ წყალში მისი ანარეკლით. წყალი კი იეიტსთან ადრეული ლექსებიდანვე საინტერესო სიმბოლიკით გამოირჩევა. როგორც ოლბრაიტი აღნიშნავს, „ნეოპლატონური მითოლოგიის თანახმად, რომელსაც იეიტსი იყენებდა, წყალი ხატების წარმოქმნის მედიუმი“ (ოლბრაიტი 1972: 33). ხატები ჩვენს გონებაში მუდმივად ფორმირდება, თითქოს, რაიმე გუბეში ირეკლებოდნენ, — წერს ის თავისი გვიანდელი ლექსის, „ულისა და ბელაილის“ კომენტარში. იეიტსს სჯეროდა, რომ რადგან ჩვეულებრივი, მოკვდავი ოცნება ან სიზმარი რეალობის სარკეა, ამიტომ უკვდავ სამყაროზე ოცნება, შესაბამისად, უკვდავი სამყაროს ხატი იქნებოდა. ამიტომაც პოეტური ხატი იეიტსთან სპექტრულ ანარეკლს ემსგავსება. წყალში არეკლილი ცა და გედები თვითონ წარმოადგენენ ხილულს მიღმა სამყაროს, ან პოეტის ოცნების ანარეკლს. 1885 წელს გამოქვეყნებულ ლექსში „გედი“ სტეფან მალარმეც გედს ზებუნებრივის გამოხატულებად აღიქვამს.

მალარამეს გედი, ბოდლერის ალბატროსის მსგავსად, დედამიწაზე შებოჭილი და საბრალლო ისევე, როგორც პოეტი. იეიტსის ლირიკული გმირი კი, რომელიც გედებს უცქერს, თუნდაც ისე რეალურს, რომ მათი დათვლაც კი შეიძლება, მათ ლალ, თავისუფალ ფრენაში ხედავს არა იმდენად უკვდავებას და მარადისობას, რამდენადაც ოცნებას მარადისობაზე, რომელიც მისთვის უკვე შეუძლებელია.

მოულოდნელი და, ერთი შეხედვით, უცნაურია, რომ ლირიკულმა გმირმა გედების ზუსტი რაოდენობა იცის. რიცხვი „ორმოცდაცხრამეტის“ სიმბოლური დატვირთვა ამ ლექსში დღემდე გაურკვეველია და, შესაძლოა, სულაც შემთხვევითი იყოს. თუმცა უფრო საინტერესოა თვითონ ის ფაქტი, რომ პოეტი გედებს თვლის, რაც პრაიორის აზრით, მათ „გარეალურებას“ ნიშნავს — პოეტი ხაზს უსვამს, რომ მისი პეიზაჟი არც ოცნებაა და არც სიზმარი:

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

შემოდგომის სინყნარეს გედების მოულოდნელი აფრენა და ხმაური არღვევს. ამ ხმაურში, რომელიც ახალგაზრდობას ახსენებს, პოეტი სიცოცხლის წყურვილსა და ვნებას შეიცნობს, რომელიც არასოდეს ქრება. საინტერესოა, რომ ადრეულ ლექსში პატარა, თეთრი ჩიტები თითქოს იკარგებიან, უერთდებიან მარადიულობას უსასრულო ზღვის და ცის ფონზე. „ველურ გედებში“ კი გედები პეიზაჟის დომინანტური ნაწილია. მათი თითქოს უცვლელი სიმრავლე, მშვენიერება და თავისუფლება შედარებულია დროის სვლასთან („მეცხრამეტე შემოდგომა“), რაც ლირიკული გმირის დაბერებას, სიკვდილთან მიახლოებას უსვამს ხაზს. მიახლოებული ზამთრის — სიკვდილის ფონზე პოეტი მათ უკვე წარმოდგენს არა როგორც ოცნების, არამედ როგორც მიუწვდომელი, განუხორციელებელი ოცნებების სიმბოლოს.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

„მათი გულები არ დაბერებულაო“, — აღნიშნავს ლირიკული გმირი სევდით. ახალგაზრდობა იეიტსთან სიმბოლოა მარადიულობისა, რადგან ახალგაზრდებისთვის სიკვდილი, დღის დასასრული იმდენად შორია, რომ თითქმის არარსებულს ემსგავსება.

მაშინ ლირიკულ გმირს შეეძლო საკუთარი თავის გედებთან გაიგივება და ოცნება იმაზე, რომ მასაც ხელენიფებოდა იდეალთა სამყაროსთან ზიარება.

სანამ ბოლო სტროფს განვიხილავთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ პირობითად ეს ლექსი შეიძლება ორ ნაწილად გაიყოს: აწმყო და მოგონება წარსულზე. ცხრამეტი წლის შემდეგ, როცა ხანშიშესული პოეტი გედებს უყურებს, ისინი აღარ დაფრინავენ ხმაურით. პეიზაჟი, გედების რაოდენობაც კი იგივეა, ერთადერთი, რაც შეიცვალა, თვითონ პოეტია და გედების წყნარი ფრენაც ლირიკული გმირის სულიერი განწყობის პარალელურია, მისი ანარეკლია. ლექსის ბოლოს ქაოტური ხმაურიდან ისევ სინყნარეში გადავინაცვლებთ:

But now they drift on the still water,
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake some day
To find they have flown away?

ლექსის ბოლოს ლირიკული გმირი ფიქრობს იმ დღეზე, როცა გაიღვიძებს და აღმოაჩენს, რომ გედები გაფრენილან. უნდა აღინიშნოს, რომ იეიტსისთვის გედები მარადიული სამყაროს, იდეალთა ამქვეყნიური გამოვლინებაა. ისინი რეალურია და მათ დაითვლით კიდევ, მაგრამ, მეორე მხრივ, მათი სითეთრე იმდენად სუფთაა, რომ კაცი იფიქრებს, მელნის ერთი შეხებაც კი დალუპავს, — წერს იეიტსი მოგვიანებით, 1931 წელს ლექსში „ქული და ბელაილი“. მაშასადამე, ის დღე, როცა ტბის წყალში მხოლოდ ზამთრის ცა აირეკლება, არარსებობის მოლოდინია, გაღვიძება კი გარდაცვალებაზე — მარადიულ უძრავობაში გადასვლაზე მიანიშნებს.

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ლექსში რამდენიმე კონტრასტია: ერთი მხრივ, გედების დათვლა, რომელიც მოულოდნელი და უცნაური ჩანს, სინყნარისა და ხმაურის მონაცვლეობასთან ერთად, რეალურობის განცდას ქმნის. თუმცა, მეორე მხრივ, წყალი რეალურ სამყაროს ლირიკული გმირის შინაგან სამყაროს უპირისპირებს, რომელიც სიმბოლურად ანარეკლით არის გამოხატული. შესაბამისად, საბოლოოდ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ლექსს ორი

ნაწილი აქვს, რომლებიც ერთდროულად თანაარსებობს: რასაც პოეტი ხედავს და აღიქვამს, სპეციალურად ზედმეტი სიზუსტით არის აღწერილი, რაც უპირისპირდება ანარექსს წყალში — წყნარ ცას, როგორც სულის სიმბოლოს და მოგონებას ახალგაზრდობაზე. თუმცა ყველაზე მთავარი კონტრასტი არის გედების, როგორც უსასრულობის, უკვდავების სიმბოლოდ აღქმა და ფიქრი მოახლოებულ სიკვდილზე.

გარდა ამისა, „ველურ გედებში“ იეიტსი უკვე ახალი დროის სიმბოლისტია. „ველური გედების“ კრებული, ერთი მხრივ, იეიტსის სიმბოლიზმის გაგრძელებაა, მეორე მხრივ, კი ეზრა პაუნდის და მოდერნიზმის გავლენა: ჩვენი დროის ტრაგედია, წერდა ის ადრეულ ლექსში, ის არის, რომ ოცნება უკვე შეუძლებელია, ყოველ შემთხვევაში ჩვენი ოცნება, ან ჩვენი სამოთხე, ყველა შემთხვევაში იდეის მინიერი გამოვლინება კი არა უბრალოდ კარიკატურაა და საბოლოო იმედგაცრუება. მის ერთ-ერთ ლექსში „ირლანდიელი მფრინავი სიკვდილს ეგებება“, ბუნებრივი ფრინველის ნაცვლად, ხელოვნური ჩიტი, ანუ თვითმფრინავი არის თავისუფლების სიმბოლო და არანაკლებ მიმზიდველი:

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate
Those that I guard I do not love;

იეიტსის ლირიკული გმირი მეომარია, მაგრამ მას არც პატრიოტიზმი შთააგონებს და არც სახელის მოხვეჭა:

A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;

და რადგან “The years to come seemed waste of breath/ A waste of breath the years behind”, ამიტომაც მფრინავისთვის სიცოცხლე აზრს მოკლებულია. აღფრთოვანება, რომელმაც ის ღრუბლებისკენ მიიზიდა, სინამდვილეში სიკვდილის მოლოდინია, მაგრამ ამავე დროს თავისუფლების მოპოვების, უმოქმედობისაგან გაქცევის ერთადერთი საშუალებაც.

უნდა აღინიშნოს, რომ სიკვდილი იეიტსისთვის ცხოვრების უმაღლესი სიბრძნე იყო, ის რაც ცოცხალთათვის მუდამ მიუწვდომელია: “...wisdom is the property of the dead/A something incompatible with life”, წერს ის თავის ლექსში „სისხლი და მთვარე“*. ხელოვნება და

* „სიბრძნე მკვდრების საკუთრებაა, სიცოცხლესთან შეუსაბამო“.

მშვენიერება კი მარადიულობის გამოვლინება, რომელიც „მოკვდავ ქურჭელში სულდგმულობს“. იეიტსის მთელ პოეზიას საფუძვლად უდევს პარადოქსი, რომ ზედაპირული, ქარაფშუტა ახალგაზრდობა ასე ახლოა მარადიულ მშვენიერებასთან, ხანში შესული ხელოვანი კი, რომელიც უფრო და უფრო უახლოვდება იდეალთა სამყაროს, ჭეშმარიტებას, მით უფრო შორდება უკვდავებაზე ოცნებასაც კი. სიკვდილის სიახლოვე და იმედგაცრუება, სრულყოფილის შექმნის და, შესაბამისად, უკვდავებასთან ზიარების შეუძლებლობა იეიტსთან ისევ ეხმიანება მალარმეს ლექსს „ცა“, სადაც მარადიული ცა თითქოს დასცინის პოეტს, რომელსაც არაფერი შეუძლია და ისლა დარჩენია პოეზია დანყველოს.

დამოწმებანი:

ბოდლერი 1970: Baudelaire Ch. *Paris Spleen 1869*. New Directions Publishing Corporation, New York: 1970.

იეიტსი 2008: Yeats W. B., *The Major Works*. Oxford University Press, 2008.

იეიტსი 2010: *კელტური მიმწეხრი*. მთარგმნელი მედეა ზაალიშვილი. თბ.: „ინტელექტი“, 2010.

მალარმე 1996: Mallarme St., *Collected Poems: Bilingual Edition*. Translated by Henry Weinfield. University of California Press. London, 1996.

ოლბრაიტი 1997: Daniel A., *Quantum Poetics: Yeats, Pound, Eliot and the Science of Modernism*. CUP. Cambridge, UK, 1997.

პრაიორი 2011: Pryor Sean, W.B. Yeats, *Ezra Pound and the Poetry of Paradise*. Ashgate Publishing, 2011.

ჯეფარესი 1968: Jeffares, A., Norman. *A Commentary on the Poetry of William Butler Yeats*. Stanford University Press, 1968.

**ნიკოლო მინიშვილი —
ჯვარზე პოეზიით „დალურსმნული“ პოეტი**

„პოეტის პორტრეტის დანახვა შეიძლება მხოლოდ წიგნით“ — წერდა გალაკტიონი, ნიკოლო მინიშვილის პირველი წიგნის: „წმინდანიანის“ დაბეჭდვასთან დაკავშირებით. ამ წიგნში, მართლაც, კარგად იკვეთება პოეტის სულიერი მდგომარეობა, იმ ეპოქასთან მიმართებაში, რომელშიც პოეტს უხდებოდა ცხოვრება. მინიშვილი, მართალია, სიმბოლისტია, მაგრამ მისი ლექსებისთვის ერთი გადახედვიდანვე იგრძნობა პოეტის დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში, პესიმისტურია.

შალვა აფხაიძე მის შესახებ წერდა: „ნიკოლო მინიშვილის პოეზიაში არის შინაგანი გულწრფელობა და სიმართლე. მთელი მისი პოეზია არის საუკეთესო ილუსტრაცია, ან უკეთ, დოკუმენტაცია იმ სულიერი კრიზისის, რომელიც ახალი ეპოქის მიჯნაზე დამდგარ პოეზიას ახასიათებს. პოეტის ფესვი წარსულშია, ხოლო „ადამიანის“ სახე წინ იყურება... პოეზია, რომელსაც დეკადენსის საკმეფლის სურნელება სდიოდა, იყო გამომხატველი დარღვეული ეპოქის... ლექსები გამართული და ძლიერია, როგორც კომპოზიციით, ისე დეკორატიული მორთულობით“. და ამ დეკორატიულ მორთულობებში კი, ხშირად, ბევრი სიმბოლო იმალება.

განსახილველად ავიღე პოეტის სიმბოლისტური ლირიკის ის ნაწილი, რომლითაც პოეტი ავტოპორტრეტს გვიხატავს.

„ცისფერყანწელებთან დაახლოების შემდეგ, ნ. მინიშვილის შემოქმედებაში მკვიდრდება „უცნობი და გაუგებარი“ პოეტური სახეები, არარეალური, დეკადენტური ხილვები, მელანქოლია, მარტოობა“. ეს სულისკვეთება გამოსჭვივის განსახილველად აღებულ, თითქმის ყველა ლექსში. საერთოდ, მისი ლექსების (და არამხოლოდ ლექსების) უმრავლესობას, რომლებშიც პოეტი თავის თავს გვიხატავს, ახასიათებს პესიმისტური განწყობილებები. მაგალითად ლექსში „ავტოპორტრეტი“ პოეტი წერს:

ემშაკის ნაკოცნი—გრეხილი ტუჩები.
ქალა გაცვეთილი. ობით დაყლართული.
თვალი გახელილი. ცვრით განაფუჭები.
წვერის ღეროებში მატლი გახლართული.
(მინიშვილი 2006:34)

როგორც ვხედავთ, ლექსი მხატვრული სახე-სიმბოლოებითაა აგებული: „ეშმაკის ნაკოცნი — გრეხილი ტუჩები“, „ცვრით განაფუჭები ობით დაყლარტული გახელილი თვალი“. „გაცვეთილი ქალა, არნივის ნისკარტი — ცხვირი ჩანგრეული“, „შუბლის მარმარილო ღია და გაშლილი, ყვითელი ლოყები, ტალახად მღვრეული“. „ყბები და კბილები — რღვევისგან დაშლილი“ — ამ სახე-სიმბოლოებით ხსნის თავს პოეტი.

განვიხილოთ თითოეული სახე:

1) ეშმაკის ნაკოცნი გრეხილი ტუჩები.

ადამიანის სხეულის სიმბოლიკაში „პირი მეტაფორული წარმოსახვით კარიბჭეა ორ სამყაროს შორის, ეშმაკი კი მაცდურია, რომელიც სტაცებს ადამიანს გულიდან ღმერთის სიტყვას“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2011: 7). რამდენადაც ბიბლიური ბიოგრაფიით ეშმაკის სახე ეს არის „თავი დაცემული ანგელოზებისა“ და „გადმოგდებულია ზეციდან ბოროტ სულებთან ერთად“. ეშმაკი, რომელიც კოცნის პოეტს, მედიუმს რეალურ და ირეალურ სამყაროებს შორის, მიილტვის ზეცისაკენ, თვითონ პოეტში კი ეშმაკისეული, დემონური სანყისების შემომტანია.

2) „ცვრით განაფუჭები ობით დაყლარტული გახელილი თვალი“.

თვალიც, ისევე როგორც პირი, „სამყაროს შეცნობის ხილული სიმბოლოა, რომელიც იმავდროულად სულიერი ნვდომის უნარსაც განასახიერებს (სანთელი გუამისაი არს თუალი (მათე, 6: 22; ლუკა, 11:34), ამასთანავე, როგორც ხშირად ამბობენ, თვალეები ადამიანის სულის სარკეცაა, და შესაბამისად, მათში „არეკლილია“ ზემგრძნობელობა, მომნუსხველობა, წარსულის სურათები და მომავლის განჭვრეტა“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2011:7), თუმცა, ეს სამყაროს შემცნობელი თვალი პოეტს დაბინდული აქვს. შესაბამისად, დაბინდული, ამღვრეული მზერა სწეულ, აფორიაქებულ სულს განასახიერებს.

აფორიაქებული სულის გამომხატველია მომდევნო სახე-სიმბოლოც.

3) „წვერის ბოლოებში მატლი გახლართული“.

„წვერ-ულვაში ოდითგანვე მამაკაცურ ღირსებას, ძალას, გონიერებას განასახიერებდა“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2011: 9), წვერ-ულვაში სიბრძნის, ღირსების ასოციაციას გვაძლევს, მასში გახლართული მატლი კი ამ გონიერებასა და სიბრძნეში იჭრება. როგორც ვიცით, მატლი იბადება კვერცხიდან და რთულ მეტამორფოზს განიცდის, ამჯერად არა მხოლოდ თვითონ, არამედ ამ მეტამორფოზს განაცდევინებს პოეტსაც, რომელსაც თავის ქალა გასცვეთია, ცხვირი ჩანგრეული აქვს, ლოყა — ჩაყვითლებული, ყბები და კბილები კი ნგრევისგან დაშლილი.

ასე აღწერს გარეგნულად საკუთარ თავს პოეტი და სხეულის ეს გარეგნული მხარეები გვაძლევს მის შინაგან გამოხატულებასაც, რამდენადაც, „თავი, როგორც სამყაროს სიმბოლო (პლატონი), ადამიანში ღვთაებრივის სანყაულია. მრავალი ტომი თვლიდა რომ ადამიანის სული სწორედ თავშია მოთავსებული... თავის ქალა, მით უმეტეს გაცვეთილი თავის ქალა კი, სიკვდილის ემბლემატური გამოსახულებაა, იგი ცხოვრების ამაოების იდეის გამომხატველია, „რომლის მხატვრული პერიფრაზი ცნობილია შექსპირის პიესიდან — ჰამლეტი იორიკის თავის ქალით ხელში (აბზიანიძე, ელაშვილი 2011:7)“. ამის მხატვრულ პერიფრაზს წარმოადგენს ნიკოლო მინიშვილის ეს ლექსიც, სადაც პოეტის თავის ქალას ყბები და კბილები რღვევისგან აქვს დაშლილი.

4) „ყბები და კბილები — რღვევისგან დაშლილი“.

კბილები ისევე როგორც წვერი, ძალაუფლებისა და ძლიერების სიმბოლოა, მათი დაკარგვა რეალობაშიც და სიზმარშიც კი მტკივნეულად აღიქმება, კბილის დაკარგვა კასტრაციის ან იმპოტენციის მაუნყებლადაც აღიქმებოდა ძველად, რაც შეეხება ჩაყვთლებულ ლოყებს. პლატონი „ნადიმში“ ფერს აღწერს, როგორც ფორმას, რომელიც თანაფარდია შეხედულებისა და გრძნობისა. გარდა იმისა, რომ ყოველი ფერი იწვევს გრძნობად-კონკრეტულ განცდას, ამავედროულად, უმაღლესი სიმბოლოს მატარებელია. ამ შემთხვევაში, ტექსტში ყვითელი ფერი ავადმყოფობის გამომხატველი სიმბოლოა, რამდენადაც ყვითელი ლოყები ავადმყოფ ადამიანებს ახასიათებს.

რიტმულ ნაბიჯებზე თავი სულ ქანაობს,
კისრის და კეფაში იხსნება ხტილები.
კუბო მოტორტმანობს, მისცურავს და ნავობს
უკან მომყვებიან ქუდგადახდილები.
(მინიშვილი 2006: 34)

— აგრძელებს პოეტი.

ცხოვრების მდინარებაში, სიარულისას, მოძრაობისას, თავი სულ ქანაობს, თავი რომელიც გამგებელია მთელი სხეულისა და სულისაც, კისრითაა დაკავშირებული სხეულის სხვა ნაწილებთან. კისრის ხრტილები პოეტს გადახსნია, თუმცა კუბო, ამ შემთხვევაში პოეტის სახლი, მაინც „მისცურავს და ნავობს“, ეს ცურვა, ისევე როგორც გალაკტიონთან, პოეზიის აღმნიშვნელი მეტაფორული სახე უნდა იყოს. რამდენადაც ავტორი ავტოპორტრეტს გვიხატავს, აქ კუბო, რომელიც ნავთანაა შედარებული, მის პოეზიას უნდა აღნიშნავდეს.

ავტოპორტრეტში ასახული სახე სიმბოლოები გვხვდება ასევე ლექსში („***როდესაც ვითვლი ჩაცვნილ კბილებს“), სადაც ისევე ვხვდებით კუბოს და ჩაცვნილი კბილების სახე-სიმბოლოებს:

როდესაც ვითვლი კბილებს ჩაცვნილს
და შეუძენელს კეთილს ქონებას,
ვხედავ სიცოცხლეს — კუბოდ ჩანვნილს,
ჩემი ტირილის არგაგონებას....

(მინიშვილი 2006: 30)

მსგავს სიმბოლოებს ვხვდებით მინიშვილის მეორე ლექსშიც „ჩემი ვინაობა“, სადაც ავტორი ბედისაგან დალურსმნულად მიიჩნევს თავს. „და დახნულია ნაადრევად ეს ჩემი სახე — / გულიც ასე მაქვს წამებისგან გამოლადრული“ (მინიშვილი 2006: 22), — წერს იგი.

მე აღარ მშველის ჩემი ლოცვა და ქრისტეს მადლი.
ნასროლ ქვასავით მე არ ვიცი სად დავვარდები.
ტვინის ფულუროს ანადგურებს მსუქანი მატლი
და ჩამომნივის — რომ ჯოჯოხეთს გადავბარდები.

(მინიშვილი 2006: 23)

როგორც ვხედავთ ამ ლექსშიც ვხვდებით ზემოთ განხილული ლექსის მსგავს სახე-სიმბოლოებს, როგორებიცაა: მსუქანი მატლი (შდრ.: წვერის ღეროებში მატლი გახლართული) ტვინის ფულურო (შდრ.: ქალა გაცვეთილი), ჯოჯოხეთი (შდრ.: ეშმაკის ნაკოცნი გრეხილი ტუჩები).

ნოკოლო მინიშვილის პორტრეტის შესაქმნელად აღსანიშნავია ლექსი „გამოთხოვებაც“, სადაც პოეტი თავს საწყალ მგზავრად მიიჩნევს.

სიტყვა „მგზავრი“, გარდა სხვა არაერთი დატვირთვისა, რელიგიური სიმბოლოცაა და მის ძალიან ზოგად განმარტებას თუ მოვიტანთ — „ნუთისოფლად გამვლელს“ ნიშნავს (სოლოვიოვი).

ემპირიულ რელიგიურ ცნობიერებაში მოგზაურობას, მიუხედავად რიგი ნიუანსური სხვაობებისა — მისიონერული ხასიათი აქვს და მაგალითის მიმცემია (ქრისტიანობაში, მთავარი მიმართულებების წარმომადგენლებთან ერთად, არაერთი დამოუკიდებელი ორდენის ბერი და სექტანტი, ისლამში — დერვიში, ჰინდუიზმში — სანიასი და ა.შ).

შესაბამისად, მგზავრი, რაც უნდა ირაციონალურ საბაბს გვთავაზობდეს, ბუნებრივია, კონკრეტულ შედეგზეა ორიენტირებული. რა უნდა იყოს პოეტისთვის მთავარი შედეგი მგზავრობისა?

რომანტიზმის ეპოქაში პოეზიამ კიდევ უფრო გადაამუშავა ეს თემა და მგზავრობას ამსოფლიური, ზოგადადამიანური ტრაგიზმის ფუნქცია შესძინა (ბაირონი, მიცკევიჩი). ქართულ რომანტიზმში ამ მოტივის მთავარი დამწერგავი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, თითქმის კოპერენტულია ევროპელი პოეტების და ასევე დავალებულია რელიგიური ეგზეგეტიკით, როცა ირაციონალურ, ანგარიშმიუცემელ სწრაფვას „გამართლებას“ უძებნის:

და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა
სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი
შავი ბედის წინ გამოუქროლდეს
(ბარათაშვილი 1954:44)

ლექსში „გამოთხოვება“ ნ. მინიშვილის მგზავრობის, გამვლელობის მიზანიც ეს არის. აღსანიშნავია ისიც, რომ მისი არაერთი ლექსის ფრაგმენტი აშკარად ენათესავება ბარათაშვილის მერანს. „გამოთხოვებაში“ ტანჯვისგან გასათავისუფლებლად მთაში ასული პოეტი ბარად ბრუნდება, როდესაც მთის ნაკადის პასუხს მოისმენს, რომელიც ქვევით სხვა ნაკადებთან შესაერთებლად იმისთვის მოედინება, რომ იქცეს მდინარედ და „ტალახი ამა ქვეყნისა შორს წარიღოს“... ამის შემყურე პოეტი ბარათაშვილისეული სულისკვეთებით შესძახებს:

ნამსვე დავბრუნდი, რო მომესმა ესე სიტყვები...
ხალხს დავბრუნდი, მთებიდან მე დავეშვი ბარად,
იქ, სადაც ისმის შემზარავი ტირილის ხმები —
ცრემლი სიცილზე რომ შევცვალო ვეცდები მარად,
(მინიშვილი 2006: 20)

— წერს იგი („მთებში“, 1912წ.); ლექსში „გამოთხოვება“ კი პოეტი ამბობს:

მე მაცოცხლებდა წელმაგარი გლეხების გვარი,
მაგრამ შევრიე იგი სისხლი შხამიან ძმარში
დავიწვი ისე, როგორც ჩვენსას ინვოდა კვარი
და მშობელ მიწას ვაგონდები მხოლოდ სიზმარში.
(მინიშვილი 2006: 39)

ნიკოლო მინიშვილი იწვის სამშობლოს ბედით, რომელიც პოეტის მოვალეობად მიიჩნევს ბრძოლასა და სიყვარულის არ დათმობას და ბარათაშვილისეული პათოსით მოგვიწოდებს:

საკუთარ სისხლით გაზარდე ღმერთი
და უკვდავება მშობელ მიწაზე.
თავდავინწყებით თუ არ ამღერდი
ვერ აენტები ვარსკვლავად ცაზე.
მიწას არ უყვარს მხდალი და კუშტი
გამბედაობის დარჩი გირაოდ.
დააძმობილე ტვინი და მუშტი
ბედის სასწორის დასაყირავად.
(მინიშვილი 2006: 72)

არ გამანათებს გვირგვინები და პროცესია,
გულღია საფლავს არ დააბნევს ვარდს ქალწულები,
კუბოს ცხენებიც არ წაიღებს როგორც წესია,
აშლილ ნაბიჯით წამათრევენ დაქანცულები...
(მინიშვილი 2006: 39)

წერს მინიშვილი ლექსებში „პოეტს“ და „გამოთხოვება“ და ისევე
გვახსენდება ბარათაშვილის მერანი, სადაც პოეტი თავის მომავალ
გარდაცვალებას წინასწარმეტყველებს:

სატრფოს ცრემლის წილ მკვდარსა ოხერსა
დამეცემიან ციურნი ცვარნი,
ჩემთა ნათესავთ გლოვისა ნაცვლად
მივალალებენ სვავნი მყივარნი!
(ბარათაშვილი 1994: 45)

მწერალი ბარათაშვილის მერანთან, ისევე როგორც ედგარ პოს
ყორანთან, ნათესაობას ამჟღავნებს ასევე ლექსებით „შავი ვარსკვ-
ლავი“ და „წმინდანინი“.

წმინდანინი ლეგენდარული ფრინველია, რომელიც საუკუნეში
ერთხელ ევლინება ქვეყანას მზის ჩასვლის შემდეგ და ბინდში
ცეცხლს ყრის ანთებული ფრთებით...

საუკუნეში ერთხელ ქვეყანას
მოევლინება წმინდანინი —
ცეცხლის ფრინველი, მთოველი ცოდვის
და როგორც გველი წვრილტანიანი...
(მინიშვილი 2006: 63)

ის მაცდური ფრინველია, რომელიც სატრფოს დაკარგვით და-
დარდიანებული, მარტოდ დარჩენილი ვაჟის ოთახში წამდვილი
სტუმარივით შებრძანებულია. მის ყველა კითხვას ერთადერთი სი-
ტყვიით — „ალარასოდეს“ (შდრ.: ედგარ პოს „ყორანს“) პასუხობს და

უიმედობის განცდით აღავსებს ვაჟს, რომელსაც ერთადერთი იმედი-
ლა დარჩენია — იქ, იმქვეყნად მაინც შეხვდეს თავის სატროს.

დემონური ძალის მქონე ფრინველი, რომლის სიტყვებიც „არა
რა“ რეფრენად გასდევს მთელ ტექსტს და გვახსენებს სარტრის
ეგრეთ ნოდებულ პესიმისტური (პირველი) პერიოდის ნაწერებს,
რომელთანაც ცნობიერება და საერთოდ ადამიანური სამყარო
გაგებულა, როგორც „არარა“, რომელიც უპირისპირდება ყოფი-
ერებას. ადამიანური სამყაროს მსგავს გაგებას ვხვდებით ნიკოლო
მინიშვილის არა მხოლოდ პოეზიაში, არამედ მის მინიატურებშიც.
პოეტის ამგვარი აღქმა, გარკვეულწილად, განპირობებული იყო იმ
ვითარებით, რომელშიც მას უხდებოდა ცხოვრება. 20-იანი წლები-
დან მოყოლებული საბედისწერო რკალი ნელ-ნელა იკვრებოდა
ქართული ინტელიგენციის გარშემო. საბჭოთა ცენზურა საბჭოური
იდეოლოგიის შესაბამის ნაწარმოებებს ითხოვდა. ამ ყველაფერს
კარგად ასახავს ლექსი „განწყობილება“ (1934 წ.), სადაც პოეტი
ხან საბჭოური წითელი მეღვინით აწერს ხელს საკუთარ ლექსებს, ხან
ლურჯით, რომელიც მისთვის სიმშვიდესთან, ჰარმონიულობასთან
ასოცირდება:

აიღებ კალამს, ხან წითელი, ხან შავი მეღვინით —
„მინიშვილი“, დასწერ. ნაშლი, კიდეც და კიდეც.
თევზის თვალივით შეირხევა ჯურღმულში ხელნი.
შეგეშინდება. ნაშლი. მცველნი. სულ ძველი ძველნი.
პატარა მკერდში გულს ვეღარ იტევ.

(მინიშვილი 2006: 75)

დაბოლოს: „ჩემი ლექსები, სამშობლო და ერთი სახელი, /ჩემი
ძარღვებით შეკრული და შეერთებული“... — წერს ნიკოლო მინიშ-
ვილი („ერთადერთი სონეტი“(თამარ ვაჩნაძეს)). გამოკვლევას კი
ვამთავრებ მისივე სიტყვებით, ევროპიდან გამომგზავრების წინ
რომ დაუნერია პოეტს: „შინ, შინ. სახლისაკენ. ჩემო მინა და ჩემო
თავსაფრიანო დედა. ზარებმა შეწყვიტეს რეკვა ჩვენს სოფელში,
მაგრამ ხარები ისევ ბლავიან ჩვენსას, ჰკოცნიან მწვანე მინას და
ელიან დაკარგულ პატრონს“.

დამოწმებანი:

აბზიანიძე, ელაშვილი 2011: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. *სიმბოლოთა ილუს-
ტრირებული ენციკლოპედია*. თბ.: „ბაკმი“, 2011.

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

მინიშვილი 200: მინიშვილი ნ. *წმინდანიანი*. თბ.: „ინტელექტი“, 2006.

ქართული ვერლიბრი 1920-იან წლებში

თავად ტერმინი *vers libre* ფრანგულია და სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს თავისუფალ ლექსს. მას მიიჩნევენ შეგნებულ რეაქციად რეგულარული, მეტრული ლექსის წინააღმდეგ.

ვერლიბრი არის დისმეტრიული სისტემა, რომელსაც არ გააჩნია რითმა, მეტრი, არ ახასიათებს იზოსილაბიზმი. მასში სტრიქონები არა არის მონესრიგებული, შესაძლოა, თითოეული მათგანი ეყრდნობოდეს განსხვავებული რაოდენობის მარცვლებს, მელოდიური სტრუქტურის გამოვლენის სხვადასხვაგვარ წესრიგს. ასევე დასაშვებია, შეიცავდეს ლექსწყობის ყველა შესაძლო რიტმულ ვარიაციას. მისი რიტმი დამყარებულია ისეთ ელემენტებზე, როგორებიცაა: სიტყვა, ფრაზა, წინადადება, პარაგრაფი. ვერლიბრში მრავალსისტემურობა დაკავშირებულია უსისტემობასთან.

ერთ-ერთი რუსი მკვლევარი წერს: „აღბათ, ვერლიბრის განსამარტავად ყველაზე მართებულია მისი უკუთქმითი გზით დახასიათება. ტინიანოვის და ორლიცკის მიხედვით, ვერლიბრი — ეს არის ლექსწყობის ტიპი, რომელიც პრინციპულად თავისუფალია რიტმის, მეტრის, რითმისა და ზოგიერთი სხვა „მეორეული მახასიათებლის“, მაგალითად, სტროფიკისაგან. თავისუფლების ეს დონე, შესაბამისად, უარყოფათა თანმიმდევრულობა, შესაძლოა, იყოს სხვადასხვაგვარი, რაც დაკავშირებულია გენეზისსა და განვითარებასთან“ (<http://www.openspace.ru/literature/events/details/35736/?attempt=1>).

ზემოაღნიშნული გვიჩვენებს, თუ რა არ აქვს ვერლიბრს. საინტერესოა, რა აქვს? ლაშა იმედაშვილი თავის სტატიაში „ვერლიბრის თვისებებზე“ წერს: „რიტმული სიმეტრია ფუნქციური თვალსაზრისით ენაცვლება, როგორც მეტრს, ისე რითმას. ასე რომ, თავისუფალი ლექსი სულაც არაა თავისუფალი შინაგანი კანონზომიერებისგან. საქმე ისაა, რომ ჩვენ არ ვიცით სრულად ეს კანონზომიერებანი“.

საინტერესოა, თუ რის გამო შეიძლება იწოდებოდეს ვერლიბრი ლექსად. მიუხედავად იმისა, რომ მას არ გააჩნია ლექსისათვის ბევრი ნიშანდობლივი რამ (მაგრამ მხოლოდ გარეგნულად), ის მაინც ლექსად იწოდება.

საგულისხმოა ერთი მომენტი, ვინაიდან ვერლიბრი დაკავებული არ არის სტრიქონთა დაბოლოებების მონესრიგებით, მეტი შესაძლებლობა ეძლევა პოეტს აზრის უფრო ზუსტი ფორმირებისთვის. ამასთან მას გააჩნია სახეობრივი სისტემის აგების თავისებური სა-

შუალეობა, რასაც უწოდებენ მონტაჟს. მონტაჟი, როგორც ცნობილია, მოდერნიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ლიტერატურული ხერხია. „ფილმის ენაზე „მონტაჟი“ ნიშნავს გარეგნულად დაუკავშირებელი ობიექტების, კადრების თანმიმდევრულ გაერთიანებას ერთი ფილმის ფარგლებში, ისე, რომ ისინი მკაყურებლის გონებაში ახალ მიმართებებს ამყარებენ ერთმანეთთან.“ (http://archive.suite101.com/article.cfm/performance_poetry/107835)

ერთ-ერთი რუსი ავტორი, ა. პროკოპიევი შენიშნავს, „მონტაჟი იყო არა კინემატოგრაფიის, არამედ პოეზიის აღმოჩენა: ერთი სტრიქონი-ერთი პლანი; მეორე სტრიქონი-სხვა პლანი; მზერა ზევიდან, ქვევიდან, შორიდან და ა.შ.“ (<http://www.openspace.ru/literature/events/details/35736/?attempt=1>)

მონტაჟის გარდა სხვა არაერთი სიახლე მოიტანა ვერლიბრმა, მაგ: „აბსოლუტური მეტაფორა.“ „აბსოლუტური მეტაფორა“ უარყოფს რეალობას, ანუ ის შეიძლება განვიხილოთ როგორც პოეტის სუბიექტური დამოკიდებულება, ვინაიდან „ექსპრესიონისტულ „აბსოლუტურ მეტაფორაში“ ცნებათა შეერთება ეფუძნება არა მხოლოდ „არამსგავსთა მსგავსებას“, არამედ ერთმანეთისთვის უცხო არსთა სუბიექტურ ემოციურ შეთანადებას“. იგი იქცევა („აბსოლუტური მეტაფორა“) საგანზე ფიქრის საშუალებად.

ვერლიბრი ჩნდება 1880-იან წლებში. „ის მოდის სიმბოლისტიკის პოეზიიდან“ (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626443/vers-libre>) დასავლურ კულტურაში იგი ფართოდ გავრცელდა მე-20 საუკუნის დასაწყისში. დამკვიდრდა როგორც ტენდენცია და შემდეგ იქცა მოდერნისტული პოეზიის ტრადიციად.

ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ვერლიბრის შემომტანად ცისფერყანწლებს მიიჩნევენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი თეორიულადაც დაამუშავეს შალვა აფხაიძემ და სანდრო ცირეკიძემ (ბარბაქაძე 2011). რა თქმა უნდა, მცირე გადაცდომებიც იყო მისი თეორიული გააზრებისას — ეს არც არის გასაკვირი, თავისუფალი სალექსო ფორმა სიახლეს წარმოადგენდა. სტრუქტურული მახასიათებლების, გამოსახვის ხერხთა და სხვა სიახლეთა გამოსავლენად მასალაა საჭირო. მასალა კი იმხანად ცოტა იყო. შალვა აფხაიძე წერს: „თუ პროზას და პოეზიას აქვთ ჯვარედინი გზა — ეს იქნება თავისუფალი ლექსი: აქ შეხვედებიან ისინი ერთმანეთს“. სანდრო ცირეკიძეც იზიარებს აფხაიძის მოსაზრებას, იგი „თვლის, რომ „ცისფერყანწელთა“ არაკანონიკურ სონეტთა შორის „სონეტი ნაპირებგადალახული“ არის ერთგვარი ცდა თავისუფალი ლექსისა და პროზის შერწყმისა“ (ბარბაქაძე 2011: 146). ამასთან ის პირველი ქართული ვერლიბრის ავტორად პაოლო იაშვილს მიიჩნევს.

რა თქმა უნდა ვერლიბრი ვერ ჩაითვლება პოეზიისა და პროზის გზაჯვარედინად, პროზისა ლექსის შერწყმას ვერლიბრი არ ჰქვია. ვერც პ. იაშვილს მივიჩნევთ ვერლიბრის შემომტანად. მისი პირველი თავისუფალი ლექსი არის „ვეროპა“, რომელიც 1922 წელს დაინერა. 1919 წლის გალაკტიონის მეორე კრებულში „არტისტული ყვავილები“ უკვე არის ვერლიბრით დაწერილი არაერთი ლექსი: „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“.

მივუბრუნდეთ თავისუფალი ლექსის პროზასთან სიახლოვის საკითხს. ამასთან დაკავშირებით აკაკი განერელია მიუთითებს: „ვერლიბრის თავისებურება ისაა, რომ მისი უხმოდ კითხვის თუ ზეპირი წარმოთქმის დროს საზომი მკაფიოდ არ ვლინდება სისტემის სახით, თვისუფალ ლექსში მეტრი მონანილეობს პოტენციალურად და მეტნილად აუნაზღაურებელი მოლოდინის სახით“ (განერელია 1981: 373). სწორედ „საზომის რეალიზაციის მოლოდინი“ მას ამორებს პროზისგან, ამიტომაც ა. განერელია მიიჩნევს, რომ „თვისუფალი ლექსი არასოდეს ჩაითვლება სწორ, თანაბასტრიქონიან ლექსსა და პროზას შორის გარდამავალ ფორმად“ (განერელია 1981: 373).

როგორც ცნობილია, ვერლიბრს ტონურ სისტემას მიაკუთვნებენ. ეს არაა გასაკვირი, რადგან ის პირველად ფრანგულსა და ინგლისურ ენებში გამოჩნდა, ანუ ისეთ ენებში, რომელთაც ახასიათებთ მახვილიანობა.

ქართულ ენაში მახვილი მკვეთრად არ ვლინდება. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლექსის სტრუქტურა ენის სტრუქტურაზეა დამოკიდებული, მაშინ ქართული თავისუფალი ლექსი ვერ იქნება ტონური. ასევე საგულისხმოა, ვერლიბრი უარყოფს თანაბარმარცვლიანობას (თანაბარმარცვლიან ურითმო ლექსი თეთრი ლექსია). ა. ხინთიბიძე მიუთითებს, რომ „ქართული ვერლიბრისთვის დამახასიათებელია სილაბურობის დარღვევა, სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონთა არაკანონზომიერი მონაცვლეობა, სტროფული ამორფიზმი ანდა ასიმეტრიულობა, ურითმოზა ანდა რითმის სპორადული ხასიათი“ (ხინთიბიძე 2000: 60). ასე რომ მას ვერ მივაკუთვნებთ ლექსწყობის სილაბურ და სილაბურ-ტონურ სისტემას.

სხვა ენებში მახვილი რიტმის მაორგანიზებელია. აქვე შეიძლება დაისვას კითხვა, იღებს თუ არა ქართული ენა ვერლიბრს? თუ ზოგადად, ვერლიბრში რიტმის მაორგანიზებელი მახვილია, მაშინ, რით შეიძლება ანაზღაურდეს ქართული „უმახვილო“ თავისუფალი ლექსის რიტმულობა? ქართულ რეგულარულ ლექსში რიტმის მაორგანიზებელი არამხოლოდ სილაბურობა, სტროფიკა და

რითმად, არამედ მათთან ერთად მნიშვნელობა ენიჭება ევფონიასა და ანჟამბემანს (გადატანას). როგორც თ. დოიაშვილი აღნიშნავს, „ფართოდ გააზრებული, „ევფონია“ ბგერათგამეორებასა და რითმასთან ერთად რიტმსაც მოიცავს“ (დოიაშვილი 1981: 37). ჩვენ სწორედ რიტმის საკითხი გვაინტერესებს. როგორც უკვე ვთქვით, ვერლიბრი რეგულარული ლექსისთვის მახასიათებლებს, იზოსილაბიზმს, რითმას, მეტრიკას, სტროფიკას უარყოფს. მათ კი რიტმის ორგანიზებაში დიდი წვლილი მიუძღვით. თავისუფალი ლექსს კი მაინც აქვს რიტმი. ვფიქრობ, სწორედ ევფონია და გადატანა არის ვერლიბრის რიტმის მთავარი მარგანიზებელი ფაქტორი. თუმცა, გარკვეულ შემთხვევებში, შესაძლოა, სუსტმა მახვილმაც დაარეგულიროს ლექსის რიტმულობა, მაგრამ არა იმ დონეზე, როგორც ამას ევფონია და „გადატანა“ შეძლებს (ანჟამბემანს, როგორც ტერმინს, ვერლიბრთან მიმართებით გამოვიყენებთ ბრჭყალებით, ვინაიდან ანჟამბემანი მეტრულად მონესრიგებული ლექსისთვისაა დამახასიათებელი („ანჟამბემანი მხოლოდ მყარი, გამოკვეთილი მეტრის მქონე ლექსებში აღიქმება“, დოიაშვილი 2000).

ევფონია უზრუნველყოფს ლექსის კეთილხმოვანებას. მისი ძირითადი სახეები: ალიტერაცია (ერთი და იმავე ან მსგავს თანხმოვანთა გამეორება) და ასონანსი (ერთი და იმავე ხმოვანთა გამეორება), ასევე ბგერათა ერთობლიობა და ბგერათმიმბაძველობა, ანუ ონომატოპეა (ხინთიბიძე 2000). „ლექსის ევფონია ენის ფონეტიკურ მონაცემებს ეფუძნება“ (ხინთიბიძე 2000: 96). ქართულ ენას კი ახასიათებს სიმძიმეცა და სიმსუბუქეც (ხინთიბიძე 2000). რიტმის „დაგდება-ანევის“, ვერლიბრში, მსუბუქ (მუსიკურ სიტყვათა) და მძიმე (მრავალთხმოვნიაანი) სიტყვების მონაცვლეობა უნდა ქმნიდეს.

ანჟამბემანი, იგივე გადატანა, ფრანგული სიტყვაა და ქართულად გადაბიჯებას ნიშნავს (ხინთიბიძე 2000). აკაკი ხინთიბიძე შენიშნავს: გადატანა მაშინ გამოიყენება, როდესაც „აზრის კონკრეტული მონაკვეთი არ თავსდება ერთი სტრიქონის ფარგლებში და გადადის მეორე სტრიქონზე“ (ხინთიბიძე 2000: 65). სინტაქსისა და რიტმის შეუთავსებლობა იძლევა ანჟამბემანს. „გადატანა რიტმის ძალდატანების შედეგია სინტაქსზე“ (ხინთიბიძე 2000: 65).

ზემოთქმულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული ენა თავისუფლად იღებს ვერლიბრს. ევფონიისა და „გადატანის“ საშუალებით კი ქმნის რიტმს. ამ აზრის დასასაბუთებლად, და ასევე სხვა ასპექტების ხასგასასმელად, განვიხილავთ პაოლო იაშვილის თავისუფალ ლექსს.

ევროპა

1915, იანვარში
პორტმა, რომელსაც გლაზგო ჰქვია,
დიდ ნიაღვარში
მე გამისტუმრა ევროპიდან ინგლისის გემზე „კაბადოკია“.
ეს იყო მაშინ,
როცა სენაში
ჰყრიდნენ პარიზის მოქალაქენი გერმანელ ტყვეებს...
ვიგონებ დღეებს,
როცა ვერდენს მოადგა შანთი,
როცა დასცალეს ტროკადერო,
და ლუერს მოსტაცეს ლაურა-დე-დიანტი,
გახდა პარიზი უსიცოცხლო და უსიმღერო.
ლუქსემბურგში:
იდგა ვერლენი ცრემლიანი და თოვლის ქურქში,
ღამის ქალები, პოეტები მოშორდნენ „დარკურს“
და კაფე „ლილლას“
და მათხოვრები სენის ხიდებქვეშ
მარსელიეზით ხვდებოდნენ დილას.
პარიზელები ყვავილებით, პატარა ჯვრებით
გზავნიდნენ ბავშვებს პერლაშეზის სასაფლაოზე,
გამოვექეცი ევროპის ქაოსს,
სისხლს,
დანგრეულ რეიმსის ტაძარს,
უზარმაზარ ტანკების ქშენას,
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას.
ვიგონებ მართლა ჟრუანტელით
ლამანშის სრუტეს,
იქ ჩალაგებულ ატლანტიკის ანთებულ გემებს.
შოტლანდიაში
ვნახე თეთრი ძროხების ჯოგი
და გავიღიმე ვით ნახევრად გაგიჟებულმა,
გამოვექეცი ევროპის ნარღვნას...
პარიზში დამრჩა ერთი საფლავი,
ლეგიონის ორდენის ნევრი,
აღმოსავლეთში განთქმული გმირი,

და ქუთაისში გადამტანი რეგულაციის,
მკვლარი მარნასთან
პერლაშეზე განსვენებული
ბუჭუტა აბაშიძე.

ლექსი, ამკარად, ასტროფულია. მასში უარყოფილია თანა-
ბარმარცვლიანობა, ეს ერთი შეხედვითაც შეიმჩნევა. აქვს სპორა-
დული ხასიათის რითმა, რაც დასაშვებია ვერლიბრისთვის. აქვე
უნდა ითქვას, რომ სწორედ ეს მოულოდნელი რითმა აცოცხლებს
რიტმს: ტყვეებს—დღეებს; ლუქსემბურგში—ქურქში; „ლილლას“—
დილას; ქშენას—გადაშენებას. ამ უკანასკნელ რითმაში, რიტმული
თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს „შენ“ ბგერათ-
შეთანხმების ალიტერაცია. გამოსაყოფია მთელი მონაკვეთი, სა-
დაც „ლ“ ბგერის ალიტერაცია, ანჟამბემანთან ერთად რიტმულ
ვარიაციას ქმნის:

„და ლუვრს მოსტაცეს ლაურა-დე-დიანტი,
გახდა პარიზი უსიცოცხლო და უსიმღერო.

ლუქსემბურგში:

იდგა ვერლენი ცრემლიანი და თოვლის ქურქში,
ლამის ქალები, პოეტები მოშორდნენ „დარკურს“

და კაფე „ლილლას“

და მათხოვრები სენის ხიდებქვეშ

მარსელიეზით ხვდებოდნენ დილას.

პარიზელები ყვავილებით, პატარა ჯვრებით

გზავნიდნენ ბავშვებს პერლაშეზის სასაფლაოზე“.

ყურადრებას იმსახურებს ასტროფულობა, რომელსაც სტრუქ-
ტურული ფუნქცია აკისრია, როგორც რიტმის გამოვლენაში, ასევე
შინაარსობრივი მხარის გამოსაყოფად. მთლიანობაში ლექსის რიტ-
მულობა დაბალია. მასში სხვადასხვა ამბავია მოთხრობილი. ლექ-
სი სტრუქტურულად აგებულია სურათებზე/კადრებზე. ეს აგება
ჰგავს მონტაჟურ ტექნიკას, მაგრამ არ არის კლასიკური მონტაჟი.
ვინაიდან მკითხველი არაა ჩართული სურათთა დაკავშირებაში და
ცალკეული მოვლენებიც მხოლოდ ერთი პლანითაა დანახული. რიგ
შემთხვევაში კი ნარატივი უფრო პროზაულია, ვიდრე პოეტური.
ალბათ, ეს ლექსის შინაარსის დამსახურებაცაა.

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2011: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია*. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

განერელია 1981: განერელია ა. ვერსიფიკაცია. // *რჩეული ნაწერები*. ტ. III. თბ.: „მერანი“, 1981.

დოიაშვილი 1981: დოიაშვილი თ. *ლექსის ევფონია*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1981: 3 -210

დოიაშვილი 2000: დოიაშვილი თ. *Enjembement*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. 2000.

იაშვილი: იაშვილი პ. *საბჭოთა პოეზიის ანთოლოგია*. თბ.: „მერანი“, 1971.

იმედაშვილი 1982: იმედაშვილი ლ. *ვერლიბრის თავისებურებანი*. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ლექციების შემოკლებული კურსი*. თბ.: 2000.

<http://www.openspace.ru/literature/events/details/35736/?attempt=1>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626443/vers-libre>

http://archive.suite101.com/article.cfm/performance_poetry/107835

მწირის სახე ტიცვიან ტაბიძის შემოქმედებაში

ტიციან ტაბიძის შემოქმედებაში ყურადღებას იქცევს მწირის სახე, რომელშიც პოეტი საკუთარ თავს მოიაზრებს. სულხან-საბა მწირს ასე განმარტავს: „ესე არს უცხო ვინმე უცხოთა ადგილას იყოფებოდეს და გამოიზრდებოდეს, გინა სულსა ზრდიდეს და წმიდათა ადგილსა მოილოცევდეს“.

ლიტერატურაში მწირის სახე, როგორც თავისუფლებისთვის მებრძოლი პატრიოტისა, მიხეილ ლერმონტოვმა შემოიტანა. ლერმონტოვის „მწირი“ თავისუფლებისა და სამშობლოს სიყვარულს ეძღვნება. მწირის შემდგომ პოეტმა დემონის სახის დამუშავება დაიწყო. ტიცვიანის შემოქმედებაში გვაქვს, როგორც ერთი, ისე — მეორე სახე-სიმბოლო. მხოლოდ, მისი შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე ამ სახეებს სხვადასხვა სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება. მწირის სახე ტიცვიანთან პირველად 1910 წელს, „მგზავრის სიმღერაში“, გვხვდება. ამ პერიოდში დაწერილ ლექსებში განსაკუთრებით მძაფრად არის გამოხატული სულიერი ობლობის, მიუსაფრობის გრძნობა. პოეტს სამყარო ნისლით დაბურულ, კაემნით მოცულ ადგილად წარმოუდგენია, სადაც ობოლი და მიუსაფარი მარტოდმარტო დახეტიალობს. ეს მარტოსულობა და კაემანი, ნანილობრივ, სიმბოლისტური სკოლის მსოფლმხედველობის გამოხატულებაა, ნანილობრივ კი, საქართველოში მომხდარი მოვლენების პოეტური გადააზრება.

„მგზავრის სიმღერა“ გოეთეს მიბაძვით არის დაწერილი. ლექსი 10 მარცვლიანი იზოსილაბური საზომითაა გამართული, ცეზურა სტრიქონს შუაზე ჰყოფს — (5/5):

ცად კაემანი/გამეფებულა,
სძინავს სამყაროს,/ნისლით დაბურულს,
შავი ძაძები/ჩაუცვამს მყინვარს,
მალლა ატყორცნილს,/ცად აყუდებულს.
ჩემი ქვითინი,/მოთქმა, გოდება
არავის ესმის,/არ ეყურება,
სევდა-ნაღველმა/დალიეს გული,
მარტოდმარტო ვარ,/არ მესვენება.
ოჰ, ზენაარო!/მითხარ, როდემდის
ვიდოდე მწირი/მე უსაფარი,
დავიღალევი/ცხოვრების გზაზედ,
არ ძალმიძს ვზიდო/წამების ჯვარი.

მეგობრის ალერსს/არ ვარ ჩვეული,
მუდამ თან დამდევს/შავი ნალველი,
ალთქმის ქვეყანა/კიდევ შორს არი,
რწმენა-იმედის/ჰქრება კანდელი.
მშვიდობას ითხოვს.../მშვიდობას სული,
სოფლის ვაებით/ანატირები,
ნუ,ნუ დამმარხავ/ასე სიცოცხლით,
მომხედე ბედკრულს,/გემუდარები!
(ტაბიძე 1985:46)

ლექსში მოცემული გვაქვს ინტერვალიანი, არაიდენტური რითმა — (xaxa): დაბურულს-აყუდებულს, არ ეყურება — არ მესვენება, უსაფარი-ჯვარი, ნალველი-კანდელი, ანატირები-გემუდარები. სტრიქონში ხმოვანთა რაოდენობას თანხმოვნები სჭარბობს. გვაქვს კიბური ალიტერაცია: „მშვიდობას ითხოვს... მშვიდობას **სული, სოფლის** ვაებით ანატირები“, ხშირად მეორდება ს, ქ, ძ, მ, დ, ბ თანხმოვნები და ე, ო, უ ხმოვნები.

„მთავარ მხატვრულ საშუალებას ტიცვიან ტაბიძისათვის წარმოადგენს მეტაფორა და, მისი როგორც კერძო ფორმა, სიმბოლო. ტიცვიან ტაბიძის პოეტური მეტყველების სტილი შემოქმედების პირველ პერიოდში, ძირითადად, სიმბოლისტური და მეტაფორისტულია. პოეტის მიერ სამყაროს ასახვა — გარდასახვის დროს მისი ძირითადი მხატვრული მეთოდი სიმბოლოსა და მეტაფორას ემყარება“ (აბულაძე 1999: 150). სიმბოლისტურია „მგზავრის სიმღერაც“. ლირიკული გმირი მოხეტიალე მწირის სახით გვევლინება, რომელიც ცდილობს, ალთქმული ქვეყანა იპოვოს, მაგრამ მიზნისთვის ვერ მიუღწევია და თანდათან იმედს კარგავს. მის ირგვლივ ყოველივე ტანჯვასა და მწუხარებას მოუცავს; მშფოთვარეა მწირის სული, სიმშვიდე ვერ უპოვია. თავის მიუსაფრობას მწირი სამყაროს უსამართლობას აბრალებს, თუმცა, ლექსში არ ჩანს გამოკვეთილი მიზეზი, თუ რატომ ეხატება მწირს ამქვეყნიური ცხოვრება ასეთ მუქ ფერებში. ეს არც არის საჭირო, წუთისოფელი, ზოგადად, უსამართლოა, ცხოვრება ლექსის ლირიკული გმირისთვის მხოლოდ ვაების მომგვრელია. თავისთავად ცხადია, რომ მართოდ მოხეტიალე მწირისთვის, რომელსაც სამშობლო და ნათესავები ალთქმული ქვეყნის მოსანახულებლად და სულის საზრდელად მიუტოვებია, უცხოა მეგობრის ალერსი. მწირი სამუდამო მარტოობისთვის არის განწირული, მან მუდმივად უნდა იხეტიალოს, სანამ მიზანს არ მიაღწევს და წმინდა მიწას არ იხილავს, მაგრამ ეს მიწა ძალიან შორეულია, რისი შეგრძნებაც მწირის სასონარკვეთილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს და მის ტანჯვას აუტანელს ხდის.

როგორც ვთქვით, „მგზავრის სიმღერა“ 1910 წლით თარიღდება. ამავე სახელწოდების სონეტში, რომელიც 1911 წელს არის დაწერილი, მეორედ გვხვდება მწირის სახე:

ცოდვის სავანეს,/დავშორდი სოფელს,
სული მშვიდობას/უდაბნოდ ეძებს,
მაგრამ თანმსრბოლსა/კაეშან-ნაღველს,
ვაგლახ! რომ სული/ვერც აქ იშორებს.
ვით სალამანდრა,/სიყვარულის/ცეცხლში ვინვები,
მაგრამ, ოხ! კიდევ/რომ არ დავინვი!
გულის სიმღერა/ხომ ვიმღერე,/მაშ, რად არ ვკვდები?
ცავ, შენ გაფიცებ,/შენ შემოგჩივი.
მაგრამ ვის ესმის/მწირის გოდება,
უდაბნოდ ცრემლი/ტყვილად იღვრება,
სთვლემს ცა მდუმარე.../ქვეყანას სძინავს,
სატრფო შორს არის,/სატრფო ნაღველი;
უფრო ის მტანჯავს,/რომ მისი ცრემლი
არ დაეფრქვევა/მის მგოსნის საფლავს.
(ტაბიძე 1985: 48)

თუკი პირველ ლექსში ტიცციანი ამქვეყნიური ცხოვრებით დაღლილობას გამოხატავდა და ზენაარსს შევლას ევედრებოდა, სონეტში უკვე აშკარად გვხვდება თვითმკვლელობის მოტივი. „თვითმკვლელობის კულტი სიმბოლისტურ პოეზიაში თავის განწყობილებებით მჭიდროდაა დაკავშირებული დეკადენტურ-ბოჰემურ სულისკვეთებასთან.ამდენად, ეს მოტივი თითქმის ყველა სიმბოლისტური სკოლისათვის იყო დამახასიათებელი როგორც დასავლეთში, ისე რუსეთში. ამ მხრივ არც ყანწელები ჩამორჩებიან“ (აბულაძე 1999: 1420). ტიცციანის ადრეულ შემოქმედებაში ეს მოტივი ხშირად იჩენს თავს, მხოლოდ განპირობებულია სიმბოლისტური სულისკვეთებით. ტაბიძის გვიანი ხანის ლექსებში ამ მოტივს სულ სხვა დატვირთვა ეძლევა.

„მგზავრის სიმღერა“, კლასიკური სონეტის მსგავსად, ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან შედგება. თუმცა, კლასიკური სონეტის ფორმას არ იცავს: გამართულია ათმარცვლიანი საზომით (5/5), მაგრამ მეორე კატრენის პირველი და მესამე სტრიქონები თოთხმეტმარცვლიანია (კლასიკური სონეტი თავიდან ბოლომდე თოთხმეტმარცვლიანი უნდა იყოს). პირველ კატრენში მოცემული გვაქვს ჯვარედინი რითმა (abab); ერთმანეთს ერითმება: „სოფელს-ნაღველს“ და „ეძებს-იშორებს“, ასევეა მეორე კატრენშიც. პირველ

ტერცეტში ერთმანეთს ერთმეება მოსაზღვრე სტრიქონის ბოლო-ები: „გოდება-იღვრება“, მეორე ტერცეტში კი „ნალველი-ცრემლი“, ხოლო ტერცინების ბოლო სტრიქონები ქმნის რითმას: „სძინავს-საფლავს“. რაც შეეხება შინაარსს, როგორც გრ. რობაქიძე მიგვითითებს: „სონეტის პირველი კატრენი ერთ თემაზე უნდა იყოს აგებული, მეორე კატრენში თემა კონკრეტდება. ტერცეტებში უნდა მოხდეს არსებითი გარდატეხა ლექსის კომპოზიციაში“ (ხინთიბიძე 2000: 93). ტიცციანის სონეტში ეს პირობა დაცულია. პირველ კატრენში ლირიკული გმირი (ავტორი თავად გვევლინება თავისი ლექსების ლირიკულ გმირად) საუბრობს ამ სოფლისგან განშორებასა და თავის ნალველზე, მეორე კატრენში მისი სევდის მიზეზი კონკრეტდება და ვიგებთ, რომ პოეტი სიყვარულისგან იტანჯება. აქვე იკვეთება თვითმკვლელობის მოტივი: „ვით სალამანდრა, სიყვარულის ცეცხლში ვინვები, გულის სიმღერა ხომ ვიმღერე, მაშ, რად არ ვკვდები?“. ტერცეტებში პოეტი უკვე სიკვდილს აღარ უხმობს, ემოციური ფონი ნაკლებად ექსპრესიულია, ლირიკული გმირი ჩივის, რომ არავის ესმის უდაბნოდ მყოფი მწირის გოდება, სამყარო ძილის საბურველშია გახვეული, „სატრფო შორს არის, სატრფო ნალველი; უფრო ის მტანჯავს, რომ მისი ცრემლი არ დაეფრქვევა მის მგოსნის საფლავს“. ამკარაა ბარათაშვილისეული სულისკვეთება, თუმცა, მიუხედავად გარეგნული მსგავსებისა, მერანის მხედარსა და მწირს შორის საკმაოდ დიდი სხვაობაა, ისევე, როგორც განსხვავებებიან მათი სატრფოები. მერანი და მისი მხედარი დაუოკებლად მიისწრაფვიან „ბედის სამძღვარის“ გადასალახად, ბარათაშვილის ლირიკულმა გმირმა იცის, რომ დაიღუპება, მაგრამ იმედი აქვს, რომ მისგან თელილი გზა მაინც დარჩება და მოძმეებს გავლა გაუადვილდებათ. „მერანში“ ბედისწერასთან დაპირისპირების მოტივი გვაქვს, რაც გმირისგან უცილობლად მოითხოვს თავის განირვასა და ყველასა და ყველაფრის დატევებას. მერანის მხედრის სატრფო რეალურად არსებულია, ისევე, როგორც მისი მშობლები და მეგობრები, თუმცა არარეალური ჩანს იმის გამო, რომ მხედრისაგან ძალიან შორს იმყოფება და ველარასოდეს იხილავს მას, ამიტომ მხოლოდ ოცნების ნაწილი გამხდარა. ხოლო მწირის სატრფო უფრო აბსტრაქტული სახეა — „სატრფო ნალველი“. მწირისთვის უცხოა მერანის შეუპოვარი სრბოლა, ისევე, როგორც არ ჩანს მოყვასის დახმარების, მისთვის გზის გაადვილების მოტივი, მაგრამ, მერანივით, ისიც მუდმივად მიისწრაფვის თავისი მიზნისკენ, უდაბნოში ამიტომაც დახეტილობს. თუმცა იტანჯება და სიკვდილს ნატრობს, მაგრამ მიაჩნია, რომ მისი ტანჯვა ამაოა: „მაგრამ ვის ესმის მწირის გოდება, უდაბნოდ ცრემლი ტყვილად იღვრება“. მის ხმას არ ძალუძს

მდუმარე ცისა და მძინარე ქვეყნის გამოღვიძება. მწირი ყველასგან გარიყულია, მისი ხმა არ ესმით: არც ღმერთს და არც ადამიანებს.

„ქალდეას მზე“, ფაქტობრივად, სამშობლოს თემატიკაზე შექმნილი პირველი ლექსია, რომელშიც მწირის სახე გვხვდება. „ტიციან ტაბიძისთვის ქალდეა, ეს კონკრეტული ისტორიულ-გეოგრაფიული ადგილი, ქართველ ტომთა მხოლოდ ადრეული სამყოფელი კი არ არის, არამედ იგი ზოგადად საქართველოს სინონიმია. პოეტმა ისტორიული კატეგორიის მქონე ცნებიდან თავისი მდიდარი პოეტური წარმოსახვის საშუალებით შექმნა მრავალი მხატვრული ნიუანსის შემცველი სახე-სიმბოლო — ქალდეა“ (აბულაძე 1999:146). „ქალდეას მზე“ ჰეტეროსილაბური საზომით არის დანერილი (5/4,5):

გრძელი, შორი გზა და ოცნება
უსაზღვრო გზებზე...
მზის სიცხოველე, მზით მოთენთვა,
სიმღერა მზეზე.
ჩემში სტირიან წინაპარნი —
ბრძენი მოგვები,
დანგრეულ კიბეს მე ვაშენებ,
უკან მოვყვები.
ძველი სიტყვები დაფიცების,
დავინყებულის,
ძველი ქალაქი — დღეს ნაცარი,
უნინ ქებული,
ძველი ქალდეა წვავს ოცნებას
და ეძახის სულს,
ოქროს ლექსებში მე ვუმღერებ
დიდებულ წარსულს.
გამობრწყინდება სიდონისკენ
გზა მიმავალი,
თეთრ უდაბნოში გაიშლება
საკურთხეველი.
დიდ სიმღერისთვის ჩემი გული
უკვე მზად არი,
მბრძანებელ ჩრდილთა მოწოდებას
მხოლოდ მოველი.
მარტო ვიქნები, მარტოობას
წინდანინ ვსტირი,
მაგრამ ამასაც აღარ უფრთხის
გვიანი მწირი.

მესმის – მეძახის, ვხედავ – მხედავს,
ვიჩქარი, მივჭქრი.
ძვირფას საფლავებს, როგორც ქორი,
დაფრინავს ფიქრი.
გრძელი, შორი გზა და ოცნება
უსაზღვრო გზებზე,
ჩემი საფლავი ძველ ქალდეას
იქნება მზეზე.
(ტაბიძე 1985: 78)

ტიციანი იყენებს ინტერვალთან რითმას — (xaxa): „გზებზე-მზეზე“, „მოგვები-მოვყვები“, „დავწყებული-ქებული“, „სულს-ნარსულს“, „ესტირი-მწირი“, „მივჭქრი-ფიქრი“. პირველი და ბოლო კატრენის რითმა მეორდება. კატრენებში პირველი და მესამე სტრიქონები ცხრამარცვლიანია, ცეზურით იყოფა — (5/4). მეორე და მეოთხე სტრიქონები ხუთმარცვლიანია.

როგორც აღვნიშნეთ, ქალდეა, სიმბოლურად, სამშობლოს სახეა. ლექსში კვლავ მთავარი ადგილი უჭირავს გზას, რადგან მწირის სტიქია, მისი ბუნებრივი სამყოფელი გზაა. მას ხომ უმთავრეს მიზნად ხეტიალი დაუსახავს, ვიდრე წმინდა ადგილებს არ მოინახულებს და არ განინმინდება, მწირი მუდმივად მიემართება აღთქმული ქვეყნისკენ. „ქალდეას მზეში“ გამოხატულია სამშობლოს წარსული დიდებით სიამაყისა და შავზნელი ანმყოთი გამოწვეული მწუხარების განცდები. პოეტი გრძნობს, რომ ის უკვე მზად არის დიადი საქმეებისთვის, „ჩემში სტირიან წინაპრები, ბრძენი მოგვები, მბრძანებელ ჩრდილთა მონოდებას მხოლოდ მოველი“. ამ ლექსში პირველად გვხვდება სამშობლოსათვის თავგანწირვის აშკარად გამოკვეთილი მოტივი (გვულისხმობთ იმ ლექსებს, რომლებშიც მწირის სახე გვაქვს!). პოეტი უკან მოჰყვება „დანგრეულ კიბეს“ და აშენებს მას. მან იცის, რომ ამ კიბის ასაშენებლად თავის განწირვა მოუწევს. „მარტო ვიქნები, მარტოობას წინდანინ ვსტირი, მაგრამ ამასაც აღარ უფრთხის გვიანი მწირი“, — ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ ლირიკული გმირი კარგად აცნობიერებს თავის ხვედრს და მზად არის, იკისროს სამშობლის სამსახური. გმირები თავიდანვე განწირულნი არიან დასაღუპავად. „ძვირფას საფლავებს, როგორც ქორი, დაფრინავს ფიქრი“. ტიციანმა იცის, რომ მოვა დრო და ისიც აქ განისვენებს, წინაპართა ნეშტებთან ერთად; მისი „საფლავი ძველ ქალდეას იქნება მზეზე“.

„რასაკვირველია, დასაღუპად განწირული პოეტი და დასაღუპად განწირული ქვეყანა სიმბოლიზმის ნაცნობი, „ძველი“ თემაა“,

მაგრამ საბჭოთა მმართველობის დამყარების შემდგომ ქვეყანა რეალური საფრთხის წინაშე დადგა, ისევე, როგორც ინტელიგენციისა და მწერლების დიდი ნაწილი. ეს საფრთხე და განადგურების შიშით გამოწვეული ტრაგიზმი მთელი სიმძაფრით აისახა ტიციანის შემოქმედებაში. მისი ლექსი: „მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოებია ამ თვალსაზრისით:

მინდა, რომ ვიყო/მწერი გულადი,
საშინელ ღამეს/ვეფხვი რომ დაბდღვნა,
ვარ ავსებული/შენით გულამდე
და მოვარდნილი/ცრემლების წარღვნა.
(ტაბიძე 1985:130)

ლექსი დაწერილია ათმარცვლიანი საზომით, ცეზურა სტრიქონს შუაზე ჰყოფს (5/5). გვაქვს ჯვარედინი, ასონანსური და კონსონანსური რითმა — (abab): გარღვეული-გადარეული, ცა-მირეცხავს, უფსკრულებს-მუსკულებს, მომდევს-მომდებს, ბედი-ყბედი, ახია-ტრაბახია, გულადი-გულამდე, დაბდღვნა-წარღვნა. ხშირად მეორდება თანხმოვნები: ც, კ, ს, ბ, თ.

აქ უკვე მწირთან ერთად, დემონის სახეც გვხვდება. დემონი, საერთოდ, ბოროტების სახეა. უნდა აღინიშნოს, რომ სიმბოლისტი პოეტებთან ბოროტება საკმაოდ თავისებურ სახეს იღებს. მაგალითად, ბოდლერის შემოქმედებაში ღმერთი და სატანა ერთმანეთს უპირისპირდება და პოეტი ამ უკანასკნელის მხარეს იჭერს. როგორც ჟორჟ ბატაი აღნიშნავს, ბოდლერი, თითქოს, პატარა ბავშვია, რომელსაც სურს, თავის დააღწიოს ყოველგვარ შეზღუდვას და ამისათვის ამბოხს არ ერიდება. სატანა მისთვის თავისუფლებისთვის მებრძოლი გმირია, რომელიც კანონმდებელ ღმერთს უჯანყდება. ეს, თავისთავად, უკვე საინტერესო დაპირისპირებაა, იმ თვალსაზრისით, რომ სიმბოლისტი პოეტები ღვთის არსებობას არ აღიარებდნენ. ისინი ცდილობდნენ, ძველი ხატები დაენგრიათ და ახლები შეექმნათ. მაგრამ, სადაც სატანაა, იქ, თავისთავად, იგულისხმება ღმერთიც, ერთი მეორის გარეშე არ არსებობს, ეს ორი სახე განუყოფელია. ბოდლერი, სატანის სახის შემოტანით, აღიარებს ღმერთსაც, მხოლოდ არღვევს ტრადიციულ ჩარჩოებს და, როგორც ვთქვით, კეთილის მაგივრად, ბოროტის მხარეს იჭერს. ეს ბოროტებაც აბსტრაქტულია, ეშმაკი, უპირველესად, თავისუფლების სახედ განიხილება და არა ბოროტების სათავედ. აქ არ დგას რწმენის საკითხი ტრადიციული სახით, ანუ არ დგას ღვთის არსებობის თუ არარსებობის პრობლემა, ღმერთი და ეშმაკი, უბრა-

ლოდ, მხატვრული სახეებია, რომლებიც სხვა პრობლემის გამოხატვას ემსახურებიან: თავისუფლებისა და კანონის მორჩილების დაპირისპირებას.

სხვაგვარი სიტუაციაა ტიცციანთან. სარწმუნოებასთან დაშორების პრობლემა მის ლექსებშიც არის გამოხატული. „სიმბოლისტი პოეტის მიერ საკუთარი სარწმუნოების დაკარგვა მით უფრო მტკივნეულად ისახება, რამდენადაც ცხადად გვიჩვენებს, რომ ეს არ არის მისთვის უცხო და უმნიშვნელო სივრცის გულგრილი უგულებელყოფა, არამედ სულში დაცული სივრცისგან დაშორება. იგი ვერ ფლობს საკუთარ სულს, ვეღარ ფლობს მცნებებს, რომლებიც გულში ღრმად დაიმარხა, ვეღარ ფლობს საკუთარ თავს“ (ნიფურია 1999: 115) პოეტი ქალდეას უკავშირებს იმ ლექსებს, სადაც რწმენის დაკარგვაზე საუბრობს. ეს მიზანმიმართულია, რადგან ქალდეა წინაპართა სამყოფელია, შესაბამისად, ის არ არის ქრისტიანული, არამედ წარმართულია, პოეტი შორდება ქრისტიანობას და უბრუნდება წარმართულ რელიგიას, ეძებს სხვა ხატებს, რათა იწამოს, რადგან სიმბოლისტი პოეტი მხოლოდ მატერიალური მრწამსით ვერ იცხოვრებს, მას აუცილებლად უნდა სწამდეს რაიმე სულიერი. ტიცციანის პოეზიაში არის ერთი გამორჩეული შტრიხი. მას ღმერთის არსებობაში როდი შეაქვს ეჭვი, მართალია, წერს, რომ სარწმუნოება მოკვდა, მაგრამ რეალურად, ეს მხოლოდ სიმბოლისტური მრწამსის ზეგავლენა თუ გამოხატულებაა. ტიცციანი, უბრალოდ, არ აღიარებს ქრისტიანულ ღმერთს, უარყოფს მას, რადგან აღარ სჯერა მისი ყოვლისშემძლეობის, სიკეთის, სამართლიანობის. ტ. ტაბიძე არ არის ათეისტი, მის შემოქმედებაში არ არის ლაპარაკი უღმერთობაზე, პოეტი, მხოლოდ, ცდილობს მოძებნოს სხვა ღმერთი და მას წინაპართა სარწმუნოებაში ეძებს, იმ გზას უბრუნდება, რომელზეც მისი ხალხი დადიოდა მანამ, სანამ ქრისტიანული რელიგია შემოვიდოდა.

დემონი ტიცციანთან სატანის კი არა, ზოგადად, ბოროტების სახეა, რომელსაც მთელი სამყარო გარემოუცავს. მის ადრეულ ლექსებში, გარკვეულწილად, ბოდლერის გავლენაც იგრძნობა, მაგრამ შემდგომ პერიოდში დემონის სახე განსხვავებულ დატვირთვას იძენს. კერძოდ კი, იგი რუსეთის ტოტალიტარულ სახედ გვევლინება. ტიცციანი, თავისუფლების მოყვარე მწირი, ამ რეჟიმს არ ემორჩილება და იცის, რომ აუცილებლად დაიღუპება. ის უკვე ხედავს „გიგანტის შოლტის მუსკულებს და რკინის ბანარს“, ყელზე რომ მოსდებს, მაგრამ მწირს უკან დახევა არ სჩვევია და პოეტიც გზას აგრძელებს, თუმცა წინ სიკვდილი ელის. განწირულობის ეს მოტივი ტაბიძის სხვა ლექსებშიც ვლინდება.

დარჩენილი ვარ ქვებზე კალმახი
და ახეული მაქვს ლაყურები,
შემართულია ფეხზე ჩახმახი
და უსიკვდილოდ ვერ გადავურჩები,
(ტაბიძე 1985:162)

— გვეუბნება პოეტი 1929 წელს დანერილ ლექსში „ანანურთან“, ტიცციანს მოჰყავს შესანიშნავი მხატვრული სახე: კალმახი მდინარის საპირისპირო მიმართულებით მცურავი თევზია.

1932 წელს, იმ პერიოდში, როცა საბჭოთა კავშირში რეპრესიების ტალღა იწყება, ტ. ტაბიძე ამაყად აცხადებს:

თუ განყდა ძარღვი სიმამაცისა,
მე ცოცხალი ვარ, ერთი მიუზრიდი.
ვარ დაფრენილი ორბისგან გნოლი
და არ იკარებს გული სალავათს,
ხევსურის ჯაჭვის ნაგლეჯი რგოლი —
ერთი ვაცხადებ მარტო ჰაზავატს.
(ტაბიძე 1985:177)

რაკი დაღუპვა გარდაუვალია, სჯობს, რომ ვაჟკაცურად დაიღუპოს. ამიტომაც ამბობოს პოეტი: „მინდა რომ ვიყო მწირი გულადი, საშინელ ღამეს ვეფხვი რომ დაბდღვნა“.

მწირის სახე უკანასკნელად 1936 წელს დანერილ სონეტში გვხვდება:

თითქო მშობლიურს ისმენდეს ნანას
ანდა დაღუპვა იყოს ნუგეში —
ასე აპარებს დემონი დანას
აკანკალებულ თამარს უბეში.
ასე ფართხალებს მწირი გულადი
დაბდღვნილი ვეფხვის სისხლის გუბეში.
ყორანი შავი ყორნის სულამდე
არაგვის ველზე ითრობა ლეშით.
ორი არაგვი, როგორც ორი და,
ვით დღე და ღამე — თეთრი და შავი,
ბავშვურ ტირილით ტოლად მოდიან,
რომ ერთად მტკვარში დაიღრწონ თავი.
(ტაბიძე 1985: 199)

„ორი არაგვი“ უაღრესად საინტერესო ლექსია მხატვრული თვალსაზრისით. „ამ არაკანონიკურ სონეტს ერთი ზედმეტი კატ-

რენი აქვს, რომელიც სონეტის გასაღების ფუნქციას ასრულებს“. „ორი არაგვი“, ისევე, როგორც 1911-1915 წ.წ. შიშექმნილი სონეტები, ათმარცვლიანია. „მათ პოეტი მოგვიანებით თავად უწოდებდა „არასწორს“, ამიტომაც ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რატომ მიმართავს კვლავ ათმარცვლიან საზომს ჩვენთვის საინტერესო სონეტში? ჩანს, პოეტი იხსენებს ახალგაზრდობას და პოეზიით გატაცების პირველ დღეებს... ისევე, როგორც სიკვდილის წინ უბრუნდება ადამიანი თავისი ბავშვობის სამყაროს“ (ბარბაქაძე 1999).

„ორი არაგვი“ მხატვრული სახეებითა და იდეური სათქმელით კავშირს ამჟღავნებს ტიცციანის ორ ლექსთან: „მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე“ და „ანანურთან“. სამივე ლექსში გვხვდება არაგვის სახე. შავი და თეთრი არაგვი ერთმანეთს უპირისპირდება, მაგრამ მათი ბედი გადაჯაჭვულია, ისინი ერთ ხვედრს იზიარებენ, ერთად აგრძელებენ სვლას.

საინტერესოა თამარის სახე. აღსანიშნავია, რომ ტიცციანის დემონი ლერმონტოვის დემონის რემინისცენციაა. სამივე გმირი — მწირი, დემონი და თამარი რუსი პოეტის პოემებში გვხვდება. თამარის სახე ლერმონტოვმა ქართულიდან აიღო, როგორც სანიმუშო ქართველი ქალის სახე. ტიცციანთან თამარი „თავისი ერთადერთობით არის განუმეორებელი და ღმერთთან წილნაყარი“ (ბარბაქაძე 1999).

„ორ არაგვში“ თამარი, თითქოს, სრულიად საქართველოს სახეა, ხოლო დემონი, როგორც აღვნიშნეთ, აგრესორ ქვეყანას განასახიერებს, რომელიც პოეტის სამშობლოს დაღუპვითა და გადაგვარებით ემუქრება. თამარი, დემონთან შედარებით, სუსტია და თავის დაცვა არ ძალუძს, ამიტომაც კანკალებს გარდაუვალი სიკვდილის მოლოდინში.

ტიციანი თვალნათლივ გადმოგვცემს საქართველოში შექმნილი ვითარების მთელ სიმძაფრეს და ტრაგიკულობას. ქვეყანა ისეთ დღეში იყო, რომ ბევრი სიკვდილს ნატრობდა. ბოლშევიკები უდანაშაულო ადამიანებს „ქვეყნის მტრებად“ ნათლავდნენ და მანამ აწამებდნენ, სანამ მათგან აღიარებას არ მიიღებდნენ. პატიმართათვის სიკვდილი ჯალათებისგან თავის დაღწევას, გათავისუფლების საშუალება იყო, მაგრამ ამ ფუფუნების მისაღებად მეგობრების სასიკვდილო განაჩენზე უნდა მოენერათ ხელი.

მიუხედავად მცდელობისა, საქართველოს არ შეეძლო, წინ აღსდგომოდა ბოლშევიკური რუსეთის აგრესიას. მთავრობის რისხვა განსაკუთრებით ინტელიგენციას დაატყდა თავს.

საყოველთაო უბედურების ჟამს, გულადი მწირი, სამშობლოსთვის თავდადებული, „ფართხალებს დაბდვნილი ვეფხვის სის-

ხლის გუბეში“. ქვეყანა სასაფლაოს დამსგავსებია და ყორნების სა-
ნადიმოდ ქცეულა.

შექმნილ სიტუაციაში თავგანწირული პატრიოტისთვის ერთა-
დერთი გზაა რჩება: მსხვერპლად შეენიროს თავის ქვეყანას. ტი-
ციანმა იცის, რომ თავისი საქციელით ბევრს ვერაფერს შეცვლის,
მას არ ძალუძს დემონის დამარცხება, მაგრამ თავისი დაუმორჩილე-
ბლობით, შეუდრეკელობითა და სიმამაცით მშობელ ხალხს მაგა-
ლითს აძლევს და წინაპართა იმედებს ამართლებს. პოეტს უღირს
ამ საფასურად სიცოცხლის გაღება და სამშობლოსთან ღირსეულ
მამულიშვილად გამოთხოვება.

დამოწმებანი:

აბულაძე 1999: აბულაძე ა. *ცისფერყანწელთა პოეზია*. თბ.: 1999.

ბარბაქაძე 1999: ბარბაქაძე თ. ტიციან ტაბიძის სონეტები. // ტაბიძე ტ. *სონე-
ტები. რჩეული ლექსები, ესსე*. თბ.: „მეცნიერება“, 1999.

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

ტაბიძე 1999: ტაბიძე ტ. *სონეტები, რჩეული ლექსები, ესსე, წერილები ტიციან
ტაბიძის შემოქმედებაზე*. თბ.: „მეცნიერება“, 1999.

წიფურია 1999: წიფურია ბ. კომენტარები ტ. ტაბიძის წერილისა „ცისფერი
ყანწები“. // ტაბიძე ტ. *სონეტები რჩეული ლექსები, ესსე*. თბ.: „მეცნიერება“,
1999.

ხინთიბიძე 2000: *ქართული ლექსმცოდნეობა*. ლექციების შემოკლებული
კურსი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2000.

ოსკარ უაილდის იმპრესიონისტული ლექსების სიმბოლიკა

ოსკარ უაილდის იმპრესიონისტული ლექსები, როგორც ციკლი ან ლექსების კრებული, ცალკე არ არის გამოყოფილი უაილდის შემოქმედებაში. ასეთი მოხსენიება, გარკვეულწილად, პირობითია, თუმცა არც თუ ისე საფუძველს მოკლებული. ზოგადად, უაილდის პოეზია გარკვეული თემატური ნაირგვარობით ხასიათდება; მაგალითად, ადრეულ ლექსებში გამოიყოფა ე.წ. რომაული ხანის ლექსები, როცა უაილდი იტალიაში მოგზაურობის დროს მარადიულ ქალაქს უძღვნის სონეტებს, ან გვიანი პერიოდი — „რიდინგის ციხის ბალადა“, რომელიც „უაილდის აღსარებადაა“ მიჩნეული და მისი შემოქმედების ყველაზე გულწრფელ და „ნამდვილადგანცდილ“ ნაწარმოებს წარმოადგენს. „იმპრესიონისტულს“ უაილდის პოეზიიდან ვუნოდებთ იმ ათამდე ლექსს, რომლის სათაურშიც სიტყვა *impression* ანუ „შთაბეჭდილება“ მოხსენიებული და რომლებიც, უხეშად რომ ვთქვათ, ფრანგული კულტურის გავლენითაა დაწერილი (აღსანიშნავია, რომ მათი სათაურები ფრანგულ ენაზეა).*

უაილდის პოეზიაზე ფრანგული კულტურის, უფრო ზუსტად კი, იმპრესიონიზმის გავლელაზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, პირველ ყოვლისა, ქრონოლოგიური ფაქტორის გათვალისწინებით. იმპრესიონისტების პირველი რვა გამოფენის თარიღი არის 1874-1886 წლები, ხოლო უაილდი სწორედ ამ ხანაში მოგზაურობს ევროპაშიც და ამერიკაშიც. ამავე პერიოდში ფრანგული თეატრისა და ხელოვნების „წარდგენა“ ინგლისშიც აქტიურად ხდებოდა (უაილდი 2000: 169). ცნობილია, რომ იგი შესანიშნავად იცნობდა ფრანგულ თეატრს და თანამშრომლობდა კიდევ *Comédie-Parisienne*-სთან.** შესაბამისად, ფრანგული კულტურა და უაილდი ერთმანთისგან შორს მყოფი ცნებები სულაც არ იყო. ამგვარად, სავარაუდოა, რომ უაილდი იმპრესიონიზმს, როგორც ხელოვნების ახალ მიმდინარეობას და მის ძირითად მახასიათებლებს, იცნობდა. იმპრესიონისტული აღქმის ნაკადის გავლენით, იმავე ემოციების განცდით და მათი

* ეს სათაურებია: *Impression Du Matin*; *Impression De Voyage*; *Impression _ Le Reveillon*; *La Bella Donna Della Mia Mente*; *La Fuite De La Lune*; *Les Silhouettes*; *Le Jardin Des Tuileries*; *Le Ballons*; *La Mer*; *Le Jardin*; *Le Panneau*.

** სწორედ ამ თეატრში დაიდგა 1896 წლის 11 თებერვალს უაილდის ყველაზე ცნობილი პიესა ‘სალომე’. აგრეთვე, ცნობილია, რომ *Comédie-Française*-ს ლონდონურ სავასტროლო წარმოდგენებს უაილდი სიამოვნებით ესწრებოდა, ასე რომ, უაილდი ფრანგულ კულტურას ფრანგული თეატრის წყალობით ნამდვილად კარგად იცნობდა.

გამოხატვის მეთოდების მიზაძვით, იგი ქმნის, მაგალითად, ისეთ ლექსებს, როგორიცაა *Impression Du Matin* ან *Le Jardin*. ორივე ლექსს ქვემოთ განვიხილავთ, რადგან ისინი არაჩვეულებრივად გამოხატავენ იმ ძირითად პრინციპებს, რომლებიც უაილდმა იმპრესიონისტებისგან დროებით აიღო.

დასაწყისშივე უნდა აღვნიშნოთ, რომ უაილდთან სიტყვა *impression* საკმაოდ აქტუალურია არაიმპრესიონისტული ციკლის, ანუ სრულიად სხვა სალექსო ფორმით და სხვა სტილით დაწერილ ლექსებშიც; მაგალითად, *Impressions de Theatre*-ის სათაურის ქვეშ მოქცეულია რამდენიმე სონეტი, რომლებიც იმდროისათვის პოპულარული ქალი მსახიობებისთვისაა მიძღვნილი (მათ შორის ყველაზე ცნობილია სარა ბერნარისადმი მიძღვნილი ლექსი „ფედრა“, რომელიც 1878 წელს რასინის „ფედრაში“ შესრულებული მთავარი როლის გამო დაინერა, როდესაც კომედი-ფრანსეს ინგლისში ჰქონდა საგასტროლო სპექტაკლები (უაილდი 2000: 169). ამ ლექსს იმპრესიონისტულ გამომსახველობასთან საერთო თითქმის არაფერი აქვს. მეორე თემატიკა, სადაც სიტყვა *impression* გვხვდება მხოლოდ ლექსიკური მნიშვნელობით და სტილზე არ მიგვანიშნებს, არის საბერძნეთში ან რომში მოგზაურობის შთაბეჭდილებით შექმნილი ლექსები. აქ ჭარბობს კულტურულად ღირსშესანიშნავი ადგილების ამსახველი სურათები და მიუხედავად იმისა, რომ სათაურებშიც გამოტანილია სიტყვა „შთაბეჭდილება“, გადმოცემის მანერა არაა იმპრესიონისტული; მაგ., საბერძნეთის ხილვით აღფრთოვანებას გამოხატავს უაილდი ლექსში *Impression De Voyage*,* ხარობს „არკადიის მინდვრების“ და ზეთისხილის რტოების ცქერით, ზაკინთოსის კუნძულსაც ჰკიდებს თვალს და ითაკის კლდეებსაც ჩაუვლის (უაილდი 2000: 77). ამგვარად, მაგალითებით დასტურდება, რომ უაილდთან რალაციით გამოწვეულ შთაბეჭდილებაზე წერა უკვე ნორმაა, შემამკობელ სონეტსაც შეიძლება სათაურად *impression* ერქვას, მაგრამ, თავის მხრივ, მეთოდურად იმპრესიონისტული ლექსების სიმრავლე შედარებით ნაკლებია, ვიდრე სიტყვა „*impression*“-ის გამოყენების სიხშირე. თუკი სიტყვებს რაიმე ძალა აქვთ, ფრანგი მხატვრების მეშვეობით „შთაბეჭდილება“ გასათვალისწინებელ და ყურადსაღებ ტერმინად იქცა მსოფლიო კულტურაში, უფრო მოკლედ, სიტყვა „შთაბეჭდილება“ პოპულარული გახდა. უაილდის შემოქმედება ამას ნამდვილად მონშობს.

რაც შეეხება მეთოდოლოგიურად იმპრესიონისტულ ლექსებს, მათი გამოყოფისა და დაჯგუფების მიზეზი ისაა, რომ უაილდმა,

* ლექსი საბერძნეთში კატაკოლოში ყოფნისასაა დაწერილი.

ერთი მხრივ, ამ ლექსებში აღსანიშნავი საგნის ხატის შექმნა მთლიანობის ეფექტსა და საერთო შთაბეჭდილებაზე ყურადღების გადატანით განიზრახა და, მეორე მხრივ, სინათლესა და შუქ-ჩრდილებით თამაში აქცია იმის საშუალებად, რომ სათქმელი გაემჟღავნებინა ლექსში.

რას გულისხმობს შთაბეჭდილების მთლიანობა. უპირველესად იმას, რომ ასეთი ლექსები ეძღვნება და ასახავს ერთ მოვლენას, უფრო სწორად კი, ერთი მოვლენისადმი ავტორის ემოციურ-აღქმით დამოკიდებულებას, რაიმე ერთ სიუჟეტს, რომელიც ავტორმა შეამჩნია და ნანახის პოეტური შთაბეჭდილების გადმოცემა განიზრახა. მაგალითად, ლექსში Impressions, I, Les Silhouettes ხდება მხოლოდ ის, რომ ზღვაში გემბანზე მყოფი მეზღვაური გახედავს ნაპირს, სადაც მომკვლეები ჩაივლიან. ამ მარტივი „სიუჟეტიდან“ ისედაც ნათელი ხდება, რომ მწერლის ამოსავალი რაიმეს მოთხრობა საერთოდ არ არის, არამედ განწყობის, შთაბეჭდილების ჩვენება უნდა. ეს მიზანი ლექსის ბოლო ფრაზაში იხსნება: „მომკვლთა გამოჩენა ცის სილუეტს ჰგავს“ „The young brown-throated reapers pass,/Like silhouettes against the sky“, არის სრული კულმინაცია იმ ზღვისპირა ამინდისა, ქარის, სინათლის, რომელიც მთელ ლექსში ფონს ქმნის იმის გასამჟღავნებლად, რაც არის მთავარი სათქმელი, ამ შემთხვევაში, მომკვლთა გამოჩენა. სწორედ ეს, ანუ წამიერი თვალის მოკვრით დანახულის და აღქმულის გადმოცემა არის შთაბეჭდილების თემის ქვეშ გაერთიანებული ლექსების უმთავრესი ასპექტი. გასაკვირი არაა, რომ მეტაფორებისა და შედარებების უმეტესი წილი ასეთ ლექსებში ფერებსა და სინათლეზე მოდის, რადგანაც ამ ორის გარეშე ხედვა, ფიზიკური გაგებით, უბრალოდ, შეუძლებელია. ამგვარად, გარდა შთაბეჭდილების სიუჟეტური მთლიანობისა, აქ შემოდის მეორე მნიშვნელოვანი ასპექტი: სინათლის და ფერის აღქმა უაილდის იმპრესიონისტულ ლექსებში.

გთავაზობთ მაგალითებს, რომლებიც ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ გამოდგება. მთლიანად სინათლის ეფექტზეა აგებული ლექსი Impression, Le Reveillon, სადაც შთაბეჭდილების ობიექტი არის კვლავ ერთი ცნება, ამ შემთხვევაში, დილა. სამ სტროფში არის აღწერილი, როგორ თენდება და კვლავ მხოლოდ სინათლის დაცემაა პოეტური შთაგონების ობიექტი. პირველ სტროფში ვხედავთ, როგორი გარიჟრაჟია ზღვაზე, სადაც სინითლიდან ნისლის გავლით თეთრი ქალბატონი (დღე) წამოდგება:

Impression - Le Reveillon

The sky is laced with fitful red,
The circling mists and shadows flee,
The dawn is rising from the sea,
Like a white lady from her bed.
(სინათლის სხივის შემდგომი გავრცელება
შენობებს წვერებს სწვდება)

And jagged brazen arrows fall
Athwart the feathers of the night,
And a long wave of yellow light
Breaks silently on tower and hall,
And spreading wide across the wold
Wakes into flight some fluttering bird,
And all the chestnut tops are stirred,
And all the branches streaked with gold.

(უაილდი 2000: 89)

ბოლო ექვსი სტრიქონის თარგმანი: „გრძელი ყვითელი სხივის ტალღა/ჩუმად ამტვრევს კოშკებისა და შენობათა წვეროებს,/და ტრიალ ადგილას გავრცელებით/ასაფრენად აღვიძებს მთრთოლვარე ჩიტს/და ნაბლის ყველა წვერო შეირხა/და ყველა ტოტი შეირყა ოქროთი (ოქროს სხივით)“. აქ თემა კვლავ ერთია, — გათენება. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ლექსში შობისწინა დილაა აღწერილი, თუმცა, რომ არა სათაური Reveillon, ამას, შესაძლოა, ვერც მივმხვდარიყავით, რადგან შობის არცერთი ცხადი მინიშნება არ გვაქვს, გარდა ერთისა, რომ a white lady from "her bed", შესაძლოა, დღე კი არ იყოს, როგორც ზემოთ ვთქვით, არამედ ღვთისმშობელის წამოდგომა მაცხოვრის გაჩენის დილას. სამივე სტროფს რომ ჩავიკითხავთ, თითქოს თვალთ მივყვებით იმ ადგილებს, რომლებსაც თავად ავტორმა მიმდევრობით შეხედა: ჯერ ზღვაზე დაინახა გარიჟრაჟი ნითლად, შემდეგ იქედან წამოსული სხივი შენობების წვეროებს მისწვდა და ბოლოს დაუსახლებელ სივრცესაც მოედო, გავრცელდა. ღვთისმშობელს თუკი მოვიაზრებთ თეთრ ქალბატონში, მაშინ ისიც გამოვა, რომ უაილდმა ლექსში მაცხოვრის შობით გავრცელებული ნათელი სხივის ბრწყინვალეობაც გვაჩვენა გათენების ციალთან ერთად. აი, ამ ხედვას და ფიზიკური და ღვთაებრივი ნათელის გავრცელებით მიღებულ ემოციას ასახავს შობის დილის ლექსი.

მხატვრული გამოხატვის იმავე ფორმას ვხვდებით ლექსში Le Jardin, სადაც სიმბოლოთა მეტყველება მეტია, ვიდრე უბრალოდ ფერებით გამოხატული სეზონურად ცვალებადი ბალის სცენა ტექსტის ზედა შრეზე: ბალში შემოდგომა იწურება და ზამთარი მოდის, სიყვითლიდან მომაკვდავ სითეთრეში გადადის ბუნება. ეს ყველაზე ზოგადი აღწერაა, სინამდვილეში კი, ლექსში გაცილებით მეტი რამ ხდება.

Le Jardin

The lily's withered chalice falls
Around its rod of dusty gold,
And from the beech-trees on the wold
The last wood-pigeon coos and calls.
The gaudy leonine sunflower
Hangs black and barren on its stalk,
And down the windy garden walk
The dead leaves scatter, _ hour by hour.
Pale privet-petals white as milk
Are blown into a snowy mass:
The roses lie upon the grass
Like little shreds of crimson silk.

(უაილდი 2000: 113)

თარგმანი: შროშანის თაიგულის ბარძიმი ეცემა ბინძური ოქროს კვერთხის გვერდით და წიფლის ხესთან ბოლო მტრედი ლულუნებს.

ბრწყინვალე ლომისფერი მზესუმზირა შავი და უნაყოფო თავის ყუნწზე კიღია და ქარიანი ბალის რომ დაუყვები, მკვდარი ფოთლები დაგორავენ (მიმოიფანტებიან) საათგამოშვებით.

რძესავით ფერმკრთალი თეთრი ბუჩქები დახრილია თოვლზე: ვარდები ბალახზე აწყვია როგორც პატარა ნაფლეთები ყოლოსფერი აბრეშუმისა.

ლექსში სიმბოლოები მრავლად არის და ფერებთან მიმართება საკმაოდ ნიშნეულია: ყვითელი (და შეიძლება ითქვას, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, შავიც, როგორც გადამნიფებელი, შავმარცვლებიანი და ყვითელგვირგვინიანი მზესუმზირის ფერი) სიმწიფის სიმბოლოა, წითელი, — სიყვარულის და თეთრი, — სიკვდილის. არსებითია ისიც, რომ სიმბოლოთა წყვილი ბარძიმი-კვერთხი ორი დაპირისპირებული სქესის კლასიკური მინიშნებაა, რაც ლექსის სიუჟეტს უკეთ გამოკვეთს; მიუხედავად იმისა, რომ სამივე სტროფში

მხოლოდ თითო „სცენა“ ასახული (ბარძიმის დაცემა/მზესუმზირის თავთავი/ვარდის ფურცლები თოვლზე), სიმბოლოებისა და ფერების მეშვეობით მთლიანობა მაინც იკვრება: შეყვარების შემდეგ ბალში ლომისფრად მოელვარე მზესუმზირა უნაყოფოდ და ეულად დარჩა, — სიყვარულმა ბალში ნაყოფი ვერ გამოიღო.

მიყვავთ ისევ ფერთა სიმბოლიკას, რადგან იმპრესიონისტული ასახვისთვის ეს ყველაზე გამომსახველობითია და, ზოგადადაც, ფერები უაილდის შემოქმედებაში შესამჩნევი და დიდი დატვირთვის მქონეა პოეტური მეტყველებისას. მიჩნეულია, უაილდისთვის მთავარი ფერი (ცხოვრებს ფერი) ყვითელია. ეს იმას ნიშნავს, რომ თუკი რომელიმე ლექსში ფერები გადატანითი მნიშვნელობით ცხოვრების რომელიმე ფაზას უკავშირდება, ყვითელი ფერი აუცილებლად შუახნის ასაკს განასახიერებს. ამავე დროს, თუკი არის ყვითელი, არის სინათლეც. ამ უკანასკნელს კი, შეუძლია გააცოცხლოს საგნები, ანუ ხილულისა და არსებულის მდგომარეობაში გადაიყვანოს უჩინარისა და ბნელის მდგომარეობიდან. მხოლოდ სინათლე არის ის, რასაც მიყვავართ დასანახავ, შესამჩნევ ობიექტამდე, მის გარეშე საგნების არსებობა ეჭვქვეშ დგება.

ამის საილუსტრაციოდ გამოგვადგება ლექსი *Impression Du Matin*, ვხვდებით განთიადის სცენას, ანუ სამყაროს შეფერვის სცენას (რაც იმპრესიონისტებთან სიახლოვეზე საუბრისას, არცაა გასაკვირი). ლექსში ტემზისპირა გარიჟრაჟია აღწერილი ქალაქი და შენობები ჩნდება მხოლოდ სინათლის მოვლენის შემდეგ; მოვლენებს, უფრო სწორად კი, მწერლის მიერ შემჩნეულ ობიექტებს ვხედავთ მას შემდეგ, რაც ისინი განათდება; ვიზუალური აღქმისთვის, შთაბეჭდილებისთვის აუცილებელი კომპონენტი სინათლეა და იგი ამ პოეტური თხზულების მთავარი გმირია. ამით უაილდის ლექსის გათენების სცენა ისეთივე ხდება, როგორიც იმპრესიონისტების ნახატების გარიჟრაჟი:

Impression Du Matin

The Thames nocturne of blue and gold
Changed to a Harmony in grey:
A barge with ochre-coloured hay
Dropt from the wharf: and chill and cold
The yellow fog came creeping down
The bridges, till the houses' walls
Seemed changed to shadows and St. Paul's

Loomed like a bubble o'er the town.
Then suddenly arose the clang
Of waking life; the streets were stirred
(უაილდი 2000: 41)

თარგმანი: „ტემზის ნოქტიურნი ლურჯსა და ოქროსფერში/ შეიცვალა ნაცრისფერი ჰარმონიით: სატვირთო გემმა ყვითელი თივისფერი სხივი/ შემოიტანა ნავსადგურში: სუსხიანი და ცივი/ ყვითელი ნისლი ჩამოცოცდა/ ხიდებიდან, სანამ სახლების კედლები/ გვეჩვენებოდა ჩრდილებით შეცვლილად და წმინდა პეტრეს ტაძარი/ ბუნდოვნად გამოჩნდა როგორც ბუშტი ქალაქის თავზე. შემდეგ უცბათ რეკა გაისმა/ სიცოცხლის გაღვიძების: ქუჩები შეირხა“. აი, ეს შერხევა გარკვეულ მოძრავ ხატს ქმნის, ზუსტად ნახატის მსგავს დინამიკას მატებს ლექსს და თან მკითხველისათვის ვიზუალიზაციის წილსაც ზრდის. ერთი მხრივ, საგნები ხილული ხდება გათენებით და, მეორე მხრივ, ქუჩები ცოცხლდება. მაგრამ მხოლოდ გათენების ამგვარი მხტავრული ასახვით არაა ეს ლექსი საინტერესო, ის ფერწერასთან უშუალო კავშირს შექმნის ისტორიითაც ავლენს. პირველი ორი ბნკარი მიუთითებს ცნობილი ამერიკული წარმოშობის ინგლისელი მხატვრის ჯეიმს მაკნიელ უისტლერის ორ ფერწერულ ტილოზე: *Nocturne: Blue and Gold _ Old Battersea Bridge* c.1872-5, ძველი ბატერსის ხიდის ღამის პეიზაჟით და *Harmony in Pink and Grey*, რომელიც ლედი მოს (*Lady Meux*, 1881) პორტრეტს წარმოადგენს.* ქრონოლოგიური მონაცემების გარდა, დასახელებული ლედი მოს პორტრეტი ლექსს უკავშირდება იდეური თვალსაზრისითაც: *Harmony in Pink and Grey*-მ იყო პასუხი იმავე წელს ცოტა ხნით ადრე შექმნილ ტილოზე სახელწოდებით: *Harmony in Grey an black* და ასახავდა გამოსვლას და გარდასახვას მუქი ფერების ტენდენციიდან ნათელი ფერებისკენ (ისევე, როგორც თავად ლედი მოს პირადი ცხოვრების ცვლილებებს). „ვარდისფერისა და ნაცრისფერის ჰარმონიამ“ დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია ინგლისში და, როგორც ჩანს, უაილდიც შთააგონა: სწორედ უისტლერის ნახატებზე მინიშნებით ქმნის სიბნელიდან განათების ეფექტის პირველ-ორ სტრიქონში, სანამ უშუალოდ სიტყვები: „სინათლე“ „სხივი“ „ყვითელი“ გამოჩნ-

* შესაძლოა, რომ რომელიმე სხვა ისეთი ფერწერული ტილო იგულისხმებოდეს, რომლის სათაურშიც ფიგურირებს სიტყვა „ჰარმონია“, ან „ნაცრისფერი“, ასეთი ფორმულირება საკმაოდ ხშირია უისტლერთან, მაგალითად: *Harmony in Grey and Green*, *Harmony in Grey an black*, ფრაზა „ჰარმონია ნაცრისფერში“ რამდენიმე ტილოს სათაურში აქვს მხატვარს გამოტანილი. მაგრამ მეტად სავარაუდოა, რომ ხსენებულ ლექსს *Harmony in Pink and Grey*-სთან ჰქონდეს საერთო (<http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/biog/?nid=MeuxV>)

დება მომდევნო სტრიქონებში. ანუ ამ ორი ტილოს სათაური, ერთი მხრივ, გათენების მეტაფორაა და, მეორე მხრივ, კურსის და მიმართულების მანიშნებელიც, რაც იმაშიც გვარწმუნებს, რომ თავის თანამედროვე მხატვრების ხედვას უაილდი ნამდვილად ითვალისწინებდა.

მოგვიანებით დაწერილი ლექსი *Symphony in yellow* (პირველად გამოქვეყნდა *Centennial Magazine*-ში, 1889) საინტერესოა იმით, რომ ფერის სიმბოლიკა მასში გაცილებით თამამია. ლექსი ურბანული სივრცის შთაბეჭდილებას ასახავს. გასაკვირი არაა, რომ ამ ლექსში ყვითელი ფერი მარკირებულია:

Symphony in yellow

An omnibus across the bridge
Crawls like a yellow butterfly,
And, here and there, a passer-by
Shows like a little restless midge.
Big barges full of yellow hay
Are moored against the shadowy wharf,
And, like a yellow silken scarf,
The thick fog hangs along the quay.
The yellow leaves begin to fade
And flutter from the Temple elms,
And at my feet the pale green Thames
Lies like a rod of rippled jade.

(უაილდი 2000: 121)

ფერის აღმნიშვნელი სტრიქონები, ცხადია, აქაც მნიშვნელოვანია ჩვენთვის: ომნიბუსი რომ ყვითელ პეპელას ედარება ეს, თავის მხრივ, საინტერესო მოვლენაა; პეპლისეფექტიანი მოელვარე ომნიბუსი, ერთდროულად, ურბანული სივრცის პოეტურობაც არის და ირონიაც, პოეტურობა იმიტომ, რომ მკითხველი ხედავს, მზის სხივებს როგორ აირეკლავს ომნიბუსის შუშები, პეპლის ფრთების მსგავსად და ირონიული იმიტომ, რომ ქალაქში პეპლების მაგიერ ომნიბუსით გინევს ადამიანს ტკბობა, ისინი პეპლებივით ჩქარა კი არ მოძრაობენ, არამედ ნელა მოცოცავენ და მათთან შედარებით ფეხით მოსიარულები ისეთივე სწრაფი არსებები არიან, როგორც ქუნქლები. ლექსის ომნიბუსივით მდორე მოვლენები ასე ვითარდება: „ნავსადგურზე ტვირთის სიყვითლე გასდევს სანაპიროს, როგორც ყვითელი აბრეშუმის ყელსახვევი/ ყვითელმა ფოთლებმა გაქრობა დაიწყეს ტაძრის ეზოს თელებიდან,/ ჩემს ფეხებთან ღია მწვანე

ფერის ტემზა საფირის ზოლს დაემსგავსა“. ეს ეპიზოდი არც თუ ისე მხიარული შუადღის გაქვავებულ, მზეზე უძრავად ქცეულ სცენას ასახავს და შეიძლება ითქვას, რომ აღწერითია (ტემზას უძრაობა და მწვანე ქვად ქცევა ნიშნულია საკმაოდ). ამ პეიზაჟურობით, გარკვეული მოსაზრებით, უაილდი არ არღვევს იმრესიონისტულ ტენდენციებს: ცნობილია, რომ პოეტ-იმპრესიონისტად წოდებული კანადელი პოეტის არჩიზალდ ლამპმანის ლექსების უმეტესობა სწორედ ლანდშაფტურ სიუჟეტებს ასახავს. მაგრამ უაილდის შემთხვევაში ეს კონკრეტული ლექსი, ნავმისადგომის სცენით და მდორე ომნიბუსით, მხოლოდ „გაჩერებული“ ქალაქის ვიზუალურ მხარეს არ უნდა ეძღვნებოდეს, რადგან, როგორც უკვე ვთქვით, ლექსის სიმბოლური დატვირთვა იმდენად დიდია, რომ სხვა იდეას უნდა დავუფიქრდეთ. თუ ყვითელი ცხოვრების ფერია, ლექსში ცხოვრების სიმფონია უნდა იყოს წარმოდგენილი (სათაურიდან გამომდინარე), აქ კი, ყვითელ ნისლში გახვეული ქალაქი და გაქვავებული, უკეთეს შემთხვევაში, მლოლავი მდინარე და ცხოვრება გვაქვს, მიუხედავად ფერებისა და შედარებების ეფექტურობისა, ლექსი მაინც პესიმისტურია იმ რეალობის მიმართ, რომლის პოეტურად ასახვასაც ცდილობს (ლექსის იდეა, დაახლოებით, ასე ფორმულირდება: ცხოვრება არ იძვრის, არ ისმის და გაქვავდა).

ფერებით შექმნილი სურათის, ანუ მეტაფორულად ფერით გამოხატული ხატის შექმნის კიდევ ერთ კარგ მაგალითს ვხვდებით ამავე ციკლში. ესაა ლექსი LA MER (ზღვა). ლექსის „სიუჟეტი“ ასეთია: „მთვარე ლომის თვალივით ანათებს ზამთრის ცაზე ყავისფერ ღრუბლებში, ამ დროს მეზღვაურის საჭესთან დგომა სხვა არაა თუ არ აჩრდილი წყვიდადში, ქვემოდან კი ძრავის მუშაობა ისმის. შტორმმა თავის კვალი მაინც დატოვა: მძიმე გუმბათი ახლა თხელი ყვითელი ქაფივით ტივტივებს ტალღებზე სირმასავით“. მთელი ეს შედარება და მხატვრულობა პეიზაჟისა, კულმინაციურად მიმართულია ბოლო მეტაფორისკენ; მთვარის ლომის თვალთან შედარება და მესაჭის აჩრდილისებრი ლანდი ერთგვარ ფონს ქმნის ცენტრალური სათქმელისთვის, რომელიც მხატვრული ფორმულირებით ასეთია: (თუკი გუმბათში ცარგვალ იგულისხმება) „ცა ჩამოიქცა“ შტორმის შემდეგ და ცა და მიწა გაერთიანდა და ცის ნაწილი ზღვის ქაფად იქცა. ხოლო მარტივი ენით თუ ვიტყვით, ლექსის იდეა ასეთია: ბუნების ძალის დემონსტრირებას მხოლოდ ის მოჰყვა, რომ ყველაფერმა სახე დაკარგა.

The shattered storm has left its trace
Upon this huge and heaving dome,
For the thin threads of yellow foam
Float on the waves like ravelled lace.
(უაილდი 2000: 113)

მართალია, ბევრი ვილაპარაკეთ იმაზე, რომ ამ ლექსებში, ძირითადად, ერთი მოვლენა, ეპიზოდი ან სურათია აღწერილი და მთავარი სათქმელიც შეიძლება მხოლოდ ერთი ფრაზა იყოს, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუ ეს ასეა (და დავივიწყებთ ყველა ქვეტექსტს), ეს მონოსიუჟეტურობა ფერწერის მეთოდებისკენ სწრაფვით უნდა იყოს განპირობებული. ბუნებრივია, რომ მხოლოდ დესკრიფცია ვერ იქნება მწერლის მიზანი, მაგრამ აი, წერის მხატვრულ მეთოდში ფერწერის ეფექტების გამოყენება, შესაძლოა, გარკვეულ სპეციფიკას ითხოვდეს: გამომსახველობის მაღალი კოეფიციენტთან ერთად, შესაძლოა, ვთქვათ, სიუჟეტური ხაზი მრავალმხრივად არ ვითარდებოდეს. მაგრამ ფერის და სინათლისათვის ლექსში ცენტრალური ადგილის მინიჭება სიახლეა და მეთოდოლოგიურ დამუშავებას წარმოადგენს. თავის მხრივ, ეს მეთოდი არ გამოორიცხავს და, პირიქით, კიდევ მოითხოვს სიმბოლოთა სიჭარბეს; საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოების: კვერთხისა და ბარძიმის წყვილის, ან ლომის მეტაფორის ქვეშ მზის მოაზრების გვერდით გვხვდება სინათლის სხივით გაცოცხლებული ქუჩები, ყვითლად მოელვარე ომნიბუსი და ნეფრიტის ტემუზა და ა.შ. ეს გამოვლინებები გასაკვირი აღარ იქნება, თუკი უაილდის ამ ლექსებისა და იმპრესიონისტი მხატვრების გამომსახველობითი მეთოდების მსგავსებაზე ვსაუბრობთ. შესაბამისად, ისიც არ არის შემთხვევითი, რომ სიუჟეტურ გადასვლებს და მოვლენათა ფართოსპექტრიან განვითარებას ამ ლექსებში ვერ ვხვდებით. ისინი ვერც გადააჭარბებენ იმ საზღვრებს, რომლებიც ერთი ფერწერული ტილოს მასშტაბებს გასცდება. რადგანაც ვიზუალური ხელოვნებისგან განსხვავებით, ლექსი ისეთივე სიცხადის მატარებელი არ არის, როგორც ტილო (თუნდაც ყველაზე არარეალისტური), უაილდის იმპრესიონისტულ ლექსებში მთავარი სათქმელი ყოველთვის გამოკვეთილად ერთია, მოქმედების განვითარების ადგილიც, უმეტესად, ერთი და, რალა თქმა უნდა, წამიერ, თვალის ერთი შევლებით აღქმულ შთაბეჭდილებას ასახავს.

ეს არ ნიშნავს, რომ კოპირების, ფერწერიდან ლიტერატურაში მეთოდების აბსოლუტური გადატანის შემთხვევა გავქვს. ექსპრესიის ახალი მეთოდები, რომლებიც განხილულ ლექსებში შეგვხვდა უფრო მცდელობაა, ახალი მხატვრული ტენდენციები მოისინჯოს.

აქვე გავიხსენოთ, რომ ეს ლექსები მოგზაურობითა და ფრანგულ კულტურასთან სიახლოვეთაა განპირობებული და უაილდის შემოქმედების მხოლოდ გარკვეულ ფაზას ან პერიოდს წარმოადგენის. ამ ლექსების რაოდენობა არ აჭარბებს თხუთმეტს და მხატვრული მეტყველებითა და ფორმით მათ მეტ-ნაკლებ ერთიანობაზე საუბარი ნამდვილად შეიძლება. თუმცა ისტორიულად ცნობილია, რომ შემდეგ უაილდმა თავის ლირიკაში წერის იმპრესიონისტული მანერა მაგისტრალურ პრინციპად სულაც არ აირჩია.

დამონებიანი:

უაილდი 2000: *The Collected Poems of Oscar Wilde*. Wordsworth Poetry Library. Mac-kays of Chatham plc, Chatham, Kent, Great Britain, 2000.

<http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjr/vol34/compton.htm>

<http://www.literaryjewels.com/2008/10/impressionism-in-literature.html>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-blue-and-gold-old-battersea-bridge-n01959/text-summary>

<http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/biog/?nid=MeuxV>

იოსებ გრიშაშვილი და ცისფერყანწელები

XX საუკუნის 10-20 იანი წლები ერთ-ერთი გამორჩეული პერიოდი ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამას ყველა ერთხმად აღიარებს, ვინც კი იმ დროის მწერლობას, ესეისტიკას, ლიტერატურულ მიმდინარეობებს, პრესასა და ლიტერატურულ კრიტიკას შეხვებია.

იყო: პრესის, ნიგნის, ესეის, მოთხრობის, რომანის, დრამის, ლირიკის, სონეტის, ქართული ვერსიფიკაციის განახლების, ძველისა და ახლის შეჯახება-შერკინების ბუმი. ახალი „მოდერნიზმის“ სახელით, რუსეთის გავლით, შემოვიდა საქართველოში, მხოლოდ თხუთმეტიოდე წელი იარსება (1912-1927), მაგრამ წარუშლელი კვალი დატოვა ქართული მწერლობის ისტორიაში. მოდერნიზმი „ქართული სულის რენესანსის“ გამოვლენა და ახალი დროის ევროპეიზმი იყო ქართულ ლიტერატურაში, რაც ყველაზე უკეთ შეძლეს სიმბოლისტებმა — სიტყვა იდუმალი განცდით აღავსეს და გააფეთციეს. სამყარო ჭვრეტის საგნად გამოცხადდა, რომელიც სიმბოლოთა, მინიშნებათა, ნახევარტონთა ენით უნდა ამეტყველებულიყო. საამისოდ სიმბოლისტებმა მიმართეს ლირიკას — ახალ სალექსო ფორმებს — და მასში მოაქციეს „სული შეშლილი და ბედნიერი“.

1913 წლის 19 მაისს ქუთაისში გამოიცა (ქუთაისია ქართული მოდერნიზმის აკვანი) ყოველკვირეული ალმანახის — „ოქროს ვერძის“ პირველი ნომერი. რედაქტორი ბესარიონ ჯაიანი. ავტორებს კრებდა და სასტამბოდ ამზადებდა პაოლო იაშვილი. ალმანახმა მხოლოდ თვე-ნახევარს იარსება — გამოიცა ხუთი ნომერი, მაგრამ „ოქროს ვერძი“, შეიძლება, ჩაითვალოს სიმბოლიზმისაკენ მიდრეკილ პირველ გამოცემად და ნიადაგის მომზადებად 1916 წელს ცისფერყანწელთა ხმამალალი განაცხადისათვის. „ოქროს ვერძის“ მეორე ნომერში გამოქვეყნდა გალაკტიონის „მე და ღამე“, სიმბოლისტურია გრიგოლ რობაქიძის „ფიორდების ასულს“. ალმანახს მსჭვალავს ქართული სიტყვის განახლების პათოსი. სწორედ მის ფურცლებზე განაცხადა გრიგოლ რობაქიძემ, რომ საქართველოში რენესანსი დაიწყო.

ამ დროისათვის იოსებ გრიშაშვილი უპოპულარესი პოეტია. ლექსის, მეტრის, რითმისა და მეტაფორის ოსტატი. გამოცემული აქვს „ოცნების კოცნა“ (1911) და „ბროლის ღიმილი“ (1913). მისი გავლენით წერენ პირველ სტრიქონებს გალაკტიონ ტაბიძე და ალექსანდრე აბაშელი, ტიცინან ტაბიძე და პაოლო იაშვილი, კონ-

სტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე და გიორგი ლეონიძე. ჯერ კიდევ დიდი სიამტკბილობაა მასა და მომავალ „ცისფერყანწელებს“ შორის: გრიგოლ რობაქიძესთან ერთად მოგზაურობს მთელ საქართველოში, ამის შესახებ რამდენიმეჯერ იუწყება „ოქროს ვერძი“: „10 ივლისიდან დაიწყება ტურნე რობაქიძისა და გრიშაშვილისა. მათ განზრახვა აქვთ, შემოიარონ შემდეგი ადგილები: სურამი, ბორჯომი, ნალვერი, ცემი, ბაკურიანი, აბასთუმანი და სხვა (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 25,104).

„ოქროს ვერძი“ რეცენზიას უძღვნის იოსებ გრიშაშვილის მეორე წიგნაკს „ბროლის ლიმილს“: „ჩვენს ახალგაზრდა მგოსნებში ი. გრიშაშვილს საუკეთესო ადგილი უჭირავს. მისი ლექსები, ყოველთვის საუკეთესო ფორმაში ჩამოყალიბებული, ახალის და ლამაზის რითმებით შემკული, ხშირად გაუგებარი, მაგრამ ყოველთვის სასიამოვნო საკითხავი, დღითი დღე ამკვიდრებენ ახალგაზრდა მგოსნის სახელს ჩვენს ლიტერატურაში. იმის დიდ პოეტურ ნიჭზე ორი აზრი არ არსებობს. ყველა ულოცავს მას ნათელ მომავალს“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 46).

„ოქროს ვერძი“ აღტაცებული მიესალმა ალექსანდრე აბაშელის „მზის სიცილს“, მაგრამ ყოველი წიგნის რეცენზენტს თავი ვალდებულად მიაჩნდა, დასაწყისშივე იოსებ გრიშაშვილის სახელი ეხსენებინა და დითირამბებით შეემკო: „ჩვენ გვიყვარს მშვენიერი ჭაბუკი, რომლის სიტყვას ოცნება კოცნით მოჰფერებია. გვხიბლავს მისი დარდი ყვავილების ფოთლებათ შლილი, გვიტაცებს მისი ქნარი, „ოლოლის“ და ან მეორეს, მესამეს, და, ვინ იცის, რამდენის გიჟურ სიყვარულით ანატირი — ჩვენ გვიყვარს გრიშაშვილი“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 102).

იოსებ გრიშაშვილის მხოლოდ ერთადერთი ლექსი დაიბეჭდა „ოქროს ვერძში“ — „სხივთა წვიმა“, რომლითაც იხსნება ალმანახის მესამე ნომერი. მაღალი შაირით განყობილ ორტაეპედებს (გრიშაშვილმა ალადგინა თექვსმეტმარცვლიანი ლექსი) ერთი და იგივე რითმა ამშვენებს — მართლაც მშვენიერი რითმები, უმეტესად სახელი და ზმნაა გართმული: გაილიმა — სხივთა წვიმა; ვარსკვლავთ სხივი და მეც ვლვივი; ამიხსენი — სხივი შენი; ერთხელ ზმნები: წამოსცვივდა — ალივლივდა; თითოჯერ — სახელები და საწყისები: სხვანაირი — მთის შაირი; განსხვავება — უკვდავება. არავითარი ბუნდოვანება, არავითარი უცხო სიტყვები. გამჭვირვალე შინაარსი, ფორმა და რითმა, განმეორებები სრულ ჰარმონიას ქმნის. მუსიკალური სტრიქონები იოლად აღიქმება და სწრაფად მკვიდრდება მეხსიერებაში. ეს იგრძნობა თუნდაც ორიოდ ბაიათში:

თუ ზღვის სხივი ზედ ეფრქვევა, მეც მეფრქვევა სხივი შენი.
მაშ, რით მჯობნის მე ზღვა, მითხარ! მაშ, რით მჯობნის, ამიხსენი.

გრიგოლ რობაქიძე, 1921 წლამდე ქართული მოდერნიზმის (ამდენად, სიმბოლიზმის) მამამთავარი, ჯერ კიდევ 1916 წელს, იოსებ გრიშაშვილს საქართველოს პირველ პოეტად მიიჩნევდა. თავად გრიგოლს გალაკტიონზე მეტად ტიციანი და პაოლო მოსწონდა, გრიშაშვილი აღიარებდა გალაკტიონის პირველობას და გალაკტიონიც მას უმხელდა თავისი გულის დარდს: „...ამ ბოლო დროს რაღაც უჩინარი სენი მეპარება, საშინელი სენი მარტოობისა, და, ვით სიკვდილით დასჯილი სახრჩობელის წინ, თვალებით ვეძებ მონათესავე სულს. საშინელებაა, აშკარად ვგრძნობ ჩემი სულის ობლობას, ჩემს უთვისტომობას, ჩემს მარტოობას“ (წერილი ინახება გრიშაშვილის სახლ-მუზეუმში. — თ.ც.). მეგობრული და საქმიანი ურთიერთობა აკავშირებდათ იოსებ გრიშაშვილსა და პაოლო იაშვილს. 1986 წელს ჟურნალ „მნათობში“ ნოდარ გრიგორაშვილმა გამოაქვეყნა პაოლო იაშვილის წერილები იოსებ გრიშაშვილისადმი — გამოგზავნილი ქუთაისიდან და საჩხერიდან 1915-1916 წლებში — სულ 21 წერილი. ცხრა 1915 წლით თარიღდება, 12 — 1916-ით. წერილებში კარგად ჩანს ორი ახალგაზრდა პოეტის ნრფელი ურთიერთობა, ცხოვრება-საქმიანობა, განწყობა, შემოქმედებითი გეგმები. სიმბოლისტები აღმანახის გამოსაცემად ემზადებიან და პაოლო სთხოვს გრიშაშვილს, მიაწოდოს ლექსები, დაეხმაროს ჟურნალის მხატვრულ-ტექნიკური გაფორმების, რეკლამის, გავრცელებისა და გაყიდვის საქმეში.

1915 წლის 5 მარტს იოსებ გრიშაშვილის საღამო გაიმართა ქუთაისში. სავაზეთო განაცხადსა და პროგრამაში, პაოლო იაშვილის წინადადებით, გალაკტიონი იყო მოხსენებული. გალაკტიონმა უარი განაცხადა საღამოში მონაწილეობაზე — მისთვის დაუკითხავად მონაწილეთა შორის მოხსენიების გამო. ამ უხერხულობით შეწუხებულ და შეშფოთებულ გრიშაშვილს პაოლო ამჟღავნებს, განმარტებითი წერილის მოწერას ჰპირდება და გალაკტიონსაც კარგა გვარიანად გაკენწლავს (წერილი 20 მარტითაა დათარიღებული). 29 მარტის წერილში პაოლო „არშინ-მალ-ალანის“ დასის (რომელიც, პაოლოს თქმით, საუკეთესოა) საჩქაროდ ქუთაისში ჩასაყვანად დახმარებას სთხოვს გრიშაშვილს. არადა, განხეთქილების შემდეგ, ეს სახელი დამცირების სინონიმად იქცა და ამ ეპითეთით ამკობდნენ „ცისფერყანწლები“ გრიშაშვილს. თუნდაც ზოგადად: „გრძელი უღვაშებით ქონდრისკაცები სიონში მღერინან არშინ-მალ-ალანს.“

ყოველი წერილი სხარტი, მოკლე, საქმიანი და ლაკონიურია. თუნდაც ასეთი, სამეულის ნაღდი ნახელავი: სოსოს, გაფიზის ვარდს, ფირუზის კოცნა. პაოლო იაშვილი. ტ. ტაბიძე. ვ. გაფრინდაშვილი. ქუთაისი 1915. 6. 15. „ძვირფასი სოსო“ კისლოვოდსკოია, პაოლო — საჩხერეში და ბორჯომს აპირებს წასვლას. უჩვეულო განწყობა და სიმშვიდე გამოსჭვივის ამ მოკლე ბარათიდან: „შემოდგომისთვის რალაცებს ვაპირებ, თუ ოცნება ოცნებად არ დარჩა. სოფელში მშვენიერი სიგრილეა, მყუდროება, ყველა მიყვარს, არავინ არ მძულს. ომის შესახებ არაფერს არ ვკითხულობ და აღარც მინტერესებს“. პაოლოს მთელი ყურადღება ახლა ჟურნალისკენაა მიპყრობილი, დაბეჯითებით სთხოვს ლექსების გაგზავნას: „აღმანახში მონანილეობას მიიღებენ უკანასკნელი დროის გამოჩენილი მწერლები, შენც დაგვამშვენე, გთხოვ, რაც შეიძლება მალე გამოგზავნე ლექსები, უფრო ლალი და გაბედული, ვიდრე ყველა შენი ლექსები. იცოდე, რომ ჩვენი აღმანახი იქნება გასახარელი ყველასათვის, ვინც გრძნობს ნამდვილ სილამაზეს თანამედროვე შემოქმედებაში“ (გრიგორაშვილი 1986: 147). და იქვე: „ცისფერი ყანებისათვის“ უსათუოდ წამოიღე საოცარი ლექსი“.

შემდეგი ექვსი წერილი ეთმობა თბილისში „ცისფერი ყანებისათვის“ ყდის, ასოების და კლიშეების დამზადებას, გაზეთებში „ყანების“ შესახებ განცხადების დაბეჭდვას და ჟურნალის რეალიზაციას. გრიშაშვილმა ყველა დავალება პირნათლად შეასრულა და „ფერადი სიტყვებიც“ შეანია „ცისფერ ყანებს“, რომელმაც, როგორც პაოლო ამბობს, ნამდვილი „ომი“ გამოიწვია: „ქუთაისი აპირებს ჩვენს გაძევებას, მაგრამ რაინდული სული ჯერ კიდევ ცოცხალია ჩვენში“ (გრიგორაშვილი 1986: 149).

გრიშაშვილმა ლექსიც გაუგზავნა „ყანებს“ — „სძინავს დედოფალს“ და ყოველმხრივ ხელი შეუწყო მის გამოსვლასა და გავრცელებას, მაგრამ განხეთქილების ვაშლი საცაა უნდა გავგორებულიყო: გრიშაშვილს აღარ უნდოდა სიმბოლისტებთან ურთიერთობა, პაოლო დაჟინებით სთხოვდა დარჩენას. ერთი კვირით გადადო „ყანების“ მეორე ნომრის გამოცემა — სოსოსაგან ლექსს ელოდებოდა და მიიღო კიდევ — „შემლილი ოთახი“ — ნამდვილი სიმბოლისტური განწყობისა და შეფერილობის ლექსი. პაოლო აღტაცებულია: სათაურიც მოსწონს და მთლიანად ლექსიც, ოღონდ რალაცების შეცვლას სთხოვს, თუნდაც რამოდენიმე სიტყვის და „დარიანულში“ უკვე ნახმარი ორი რითმისა — ესეც მეტად კარგი ლექსის სრული უნაკლობისათვის სურს. თბილისისათვის „ყანების“ მეორე ნომერიც გრიშაშვილს გამოუგზავნა და ახლაც გრიშაშვილი ემზადება „ლეილას“ გამოსაცემად. გრიგოლ რობაქიძე, ვალერიან გაფრინ-

დაშვილი და პაოლო იაშვილი მზად არიან თანამშრომლობისათვის. ეს ამ მიმონერის ბოლო წერილია, 1916 წლის 19 დეკემბრით დათარიღებული, ვალერიანისა და პაოლოს ხელმოწერით. პაოლომ ლექსი შეცვალა და „ლეილასათვის“ „სევდიანი ზურმუხტი“ გამოაგზავნა, გაფრინდაშვილმა — „ქალს ჩაყენილი თვალით“. გრიშაშვილმა „ჩაყენილი“ „ჩასმულით“ შეცვალა, მაგრამ, ავტორის თხოვნით, ისევ ძველი სათაური დატოვა.

ამ წერილებში ჩინებულად გამოიკვეთა გრიშაშვილისა და „ცისფერყანწელთა“ ურთიერთობა. აქედნენ ერთმანეთს და ერთმანეთის პრესაში თანამშრომლობდნენ: გრიშაშვილი „ცისფერ ყანწებსა“ და „ლიგეიაში“, პაოლო, გრიგოლ რობაქიძე და ვალერიან გაფრინდაშვილი — „ლეილაში“. გრიშაშვილსა და „ყანწელებს“ შორის კონფლიქტის მიზეზად ზოგი მის სიმბოლიზმისაკენ გადახრას მიიჩნევს, ზოგიც — სიმბოლისტების ნაციონალურ ხედვას. ჩვენი აზრით, ერთიცაა და მეორეც. მართალია, ამ საკითხზე გრიშაშვილს, სიმბოლისტების დარად, ტრაქტატები და მანიფესტები არ დაუწერია, მაგრამ მისი პოზიცია წლების განმავლობაში გამოიკვეთა სონეტის, რითმისა თუ „სალომეას“ გარშემო ატეხილ კამათში. „იოსებ გრიშაშვილმა იგრძნო, რომ პოეზია სხვა გზით მიდიოდა, რომ აღმოსავლური პათეტიკა, თემატიკა და ლექსიკა ლიტერატურის აღსასრულს ნიშნავდა. ამიტომ აითვისა სონეტი და ტრიოლეტი, თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი, დაწმინდა გრძნობა და სალექსო ფორმა, ევროპას მიაპყრო თბილისის ქუჩაბანდებში გამომწყვდეული მზერა“ (სიგუა 2002: 52). „ცისფერყანწელებმა“ იუკადრისეს — გრიშაშვილი წარსულს ეკუთვნის, ჩვენ გვბაძავსო და ასე დაედო სათავე მრავალწლიან კონფლიქტს. „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომრის შემაჯამებელ წერილში — „ცისფერი ყანწებით“ — ტიცციან ტაბიძე ჩვენში სიმბოლიზმს უკვე ღამეგათეულად მიიჩნევდა, თუმცა „ჯერ კიდევ ბინდია, მაგრამ ეს ბინდია საგარიჟრაჟო“... იმის საილუსტრაციოდ კი, რამდენად არის ჩვენი მწერლობა სიმბოლიზმისაგან კვალდამჩნეული, ტიცციანი ახასიათებს „ძვირფას სამებას ჩვენი პოეზიის“: სანდრო შანშიაშვილს, გალაკტიონ ტაბიძეს და იოსებ გრიშაშვილს.

შანშიაშვილს თარგმანებას და სიმბოლისტობის პატენტის დაძლევას უწუნებს. გალაკტიონს ყველაზე მეტად ემჩნევა სიმბოლიზმისკენ გადახრა და, ეტყობა, გაზრდის შხამიან ყვავილს სიმბოლიზმისას. ძვირფასი სამების მესამე ნევრს — გრიშაშვილს — მეტად მკაცრად განსჯის: თითქოს ერთდროულად უწუნებს და უწონებს ბესიკისა და ერეკლესდროინდელ თბილისთან განშორებას, „მაგრამ დაშორდნენ კი ისინი ერთმანეთს ისე, რომ ვერ იც-

ნონ?“ გრიშაშვილისადმი ბრალდება ბესიკის დავინწყება და წარსულის უცოდინარობაა. ტიცვიანი ორმაგი სტანდარტით წერს. იცის, რომ შეახსენებენ გრიშაშვილის თვალისმომჭრელ მეტაფორას, მიუხედავად ამისა, „გრიშაშვილი ძალიან დამთავრდა და ეხლა თავის თავს დაუნყო გადამღერება და უნდა მოხდეს ძირითადი ტეხილი მისი შემოქმედების, რომ არ დაჭკნეს გვირგვინები. თუმცა იმ გვირგვინების ღირსი, რომელსაც იგი ატარებს, უსათუოდ არის“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 124-125). იმავე წერილში კიდევ ერთხელ ახსენებს გრიშაშვილს უარყოფით კონტექსტში და წერილის მეორე-მესამე ნაწილი, ფაქტობრივად, ეთმობა გრიგოლ რობაქიძეს — საქართველოში სიმბოლიზმის შემომტანსა და მამათავარს: „პირველი მოციქული სიმბოლიზმისა სიტყვიერად ქადაგებდა მოდერნიზმის სახარებას. გრ. რობაქიძის აქაფებული სიტყვა, აღმაფრენი ფანტაზია, თვალისმომჭრელი სახეები ძვირფასი მოგონებაა ჩვენი ახალგაზრდობისა. პირველად იმან შეგვახედა იოჰანანის მოჭრილ თავს (ტიციანი მაშინ ვერ წარმოიდგენდა, როგორი კამათი აცყდებოდა რობაქიძესა და გრიშაშვილს შორის „სალომეას“ თარგმანის გამო), პირველად იმან მოგვასმენინა ნიცშეს მწვალებელი სიტყვა. ამ ბრწყინვალე ტურნირზე ძალიან ცოტანი იყვნენ რჩეულნი და მოწვეულნი...“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 122-123).

ერთი მხრივ, გრიშაშვილს უკიჟინებენ სიმბოლისტობისაკენ გადახრას, მეორე მხრივ, თავად რობაქიძეს გაუზომავს სიმბოლიზმის საზომით მისი მჭრელი ჭკუა. ათამამებდა, ხელს უწყობდა და „ასე იკერებოდა შეუკერელი. აქედან არის ვაჟა-ფშაველას და ი. გრიშაშვილის მოდერნისტობის ისტორია“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 123). უცნაური ტანდემია — ვაჟა და გრიშაშვილი! ვაჟასა და აკაკისაგან გზადლოცვილ პოეტს ქართული ლექსის განმაახლებლის პრიორიტეტს ართმევდნენ და, საერთოდ, მოდერნისტობას უკრძალავდნენ. არადა, 20-იანი წლების დასაწყისამდე, ვიდრე „აკადემიურ ჯგუფს“ შეუერთდებოდა და მისი ერთ-ერთი ლიდერი გახდებოდა, გრიშაშვილი ყოველგვარი ლიტერატურული მიმდინარეობისა და ჯგუფებისაგან განზე მდგომი პოეტი იყო. გრიშაშვილისადმი „ცისფერყანწელთა“ ასეთი დამოკიდებულების მიუხედავად, მათ ძალიან კარგად იცოდნენ გრიშაშვილის ფასი. გავიხსენოთ გრიგოლ რობაქიძის სიტყვები: „უახლეს მწერლობაში ყველაზე უცნაური ფენომენი გრიშაშვილია... ქართული საზოგადოება ორ ბანაკად არის გაყოფილი. ერთს მოსწონს იგი და გუნდრუკს უკმევს, მეორე უარყოფითად ხვდება... ასეთი შედავება თავისთავად პოეტის ნიჭის მაჩვენებელია... გრიშაშვილი რომ ფრიად ნიჭიერია, ეს ყველასათვის უნდა იყოს ცნობილი“ (გრიშაშვილი 2009: 27). და

ქართული კრიტიკის აღიარებული მეტრის კიტა აბაშიძის შეფასება: „გრიშაშვილი სულ მოკლე დროში ახალგაზრდა პოეტების პირველ რიგში ჩადგა. დღეს იგი „მაესტროთ“, „ოსტატათ“ არის ცნობილი, მის ლექსებს საჯაროდ კითხულობენ, ნოტებზე იღებენ, მღერაინ, მის ნაწარმოებებს არჩევენ, სწავლობენ, ერთხმად აღტაცებაში მოდიან. გრიშაშვილმა ლამის თავისი შკოლა შექმნას ლირიკული პოეზიისა. ჩვენი ახალგაზრდა პოეტები მის გამოსროლილ სიტყვებს იტაცებენ, იმეორებენ და ათასის გადასხვაფერებით აწვდიან საზოგადოებას. მისი დაფნის გვირგვინი, ეტყობა, ძილს უფრთხობს ახალგაზრდა პოეტებს“ (გრიშაშვილი 2009).

გრიშაშვილს ერთი საუცხოო თვისება ჰქონდა: ყველა კრიტიკულ გამოხმაურებას რუდუნებით აგროვებდა და რვეულებად კრავდა. მის სახლ-მუზეუმში რამდენიმე ასეთი რვეულია დაცული. მათ შორის ერთ-ერთს, „ჩემი და გრ. რობაქიძის კამათი „სალომეას“ თარგმანის გამო,“ ჩვენ ქვემოთ განვიხილავთ. გრიშაშვილმა, ალექსანდრე აბაშელის დარად, 1915 წელს ვრცელი ლექსით უპასუხა თავის განმქიქებელთ — „ვინც რა უნდა სთქვას“ — ქვესათაურად „ვუძღვნი ჩემს კრიტიკოსებს.“ მართლაც, მიუხედავად იმისა, ვინ რას ამბობდა, როგორც ვნახეთ, პაოლო დაჟინებით მოითხოვდა „ცისფერი ყანწებისათვის“ გრიშაშვილისაგან ლექსებს და მანაც თითო-თითო ლექსი გამოაქვეყნა ჟურნალის პირველ და მეორე ნომერში: „სძინავს დედოფალს“ და „შეშლილი ოთახი.“ ჩვენ მხოლოდ ერთმანეთის ჟურნალებში დაბეჭდილ ლექსებს შევხვებით.

ცნობილ პოეტთაგან, როგორც საპატო სტუმრებს, „ცისფერი ყანწების“ ფურცლები დაეთმო იოსებ გრიშაშვილსა და გალაკტონ ტაბიძეს. ჟურნალის მესვეურები უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ლექსის ფორმას — მის გარეგან მხარეს. ამას მოწმობს ლექსებში ფერადი შრიფტით გამოყოფილი სარიტმო კლაუზულები, რომლებიც მეორე ნომერში არ განმეორებულა. „სძინავს დედოფალს“ ნამდვილი გრიშაშვილისეული ლექსია — ფორმით, სტილით, რითმით, რიტმით, შინაარსით. მეფე-დედოფალში ახალშეუღლებული წყვილის პირველი ღამის ინტიმი იგულისხმება, ბროლის ნახერხით ნაგებ კოშკში — მოჩვენებითი ბედნიერება და დედოფლის ღალატით — ცოლი ქმარს (სიზმარში) კოხტა, თმახუჭუჭა ბიჭში ცვლის. ნაზმანევ სატრფოს ქალი აბანოში ეპატიჟება და თავის სურვილებს კარნახობს. უნდა ვაღიაროთ, რომ შინაარსს ამკარად სჯაბნის ფორმა — რითმათა თავბრუდამხვევი სიჭრელე, რიტმისა და მეტრის ცვლა. ლექსს თავსა და ბოლოში ორ-ორი ოცმარცვლიანი, შიდა და გარე რითმებით განყოფილი შავთელური კატრენი ახლავს — 5/5/5/5/; ორჯერადი მოსაზღვრე რითმებით — aabb; ძირითადად, რითმა ორ-

მარცვლიანია, ორჯერ — სამმარცვლიანი. ორი კატრენის შემდეგ პოეტი ცვლის რიტმს, ოცმარცვლიანი, შედარებით მდორე თხრობა იცვლება გრიშაშვილისათვის საყვარელი ათმარცვლიანი ლექსით. ტემპის გამოცვლაში გადამწყვეტი როლი ითამაშა შინაარსობრივმა მხარემ — სტატიკა დინამიკაში გადავიდა, მოსაზღვრე რითმა ჯვარედინით შეიცვალა:

ო, კობტა ბიჭო! ო, თმა-ხუჭუჭავ!
კარგო ვეზირო, მომეცი-ხელი,
დღეს, გამაგონე, თვალს ნუ მოხუჭავ!
იყავ მღვიძარე, იყავ ფიცხელი!

ხუთ ათმარცვლიან კატრენში პირველი და ბოლო მეორდება, როგორც ბოლო ორი ოცმარცვლიანი კატრენი პირველი-ორის ოდნავ სახეცვლილი განმეორებაა. პოეტური სინტაქსისაგან განმეორება გრიშაშვილის პოეტური სტილის დამახასიათებელი ნიშანია. „ღამე“ და „სძინავს დედოფალს“ შინაარსის მხრივ ყველაზე დამახასიათებელი სიტყვებია. სიტყვათა გამეორებამ გააბატონა ლექსში გარკვეული ბგერათკომპლექსები და შექმნა მუსიკალური ბგერწერა — ლექსის არაჩვეულებრივი ევფონია.

„შეშლილი ოთახი“ ნამდვილი სიმბოლისტური ლექსია. ალბათ, ამიტომ მოსწონდა იგი განსაკუთრებით პაოლო იაშვილს. მაღარმეს ოთახის ესთეტიკა, მისტიკური სარკე, ღამე, ფარადა, თეთრი ფერის მაგიური ძალა... ოთახის ჰერმეტიული გარსი, სინაზედაბრუნებული ნესტიანი სარკიდან გადმოსული ჰუნე და ჰუნეთი მზის ამორძალი — მწყემსი ორძალით და მზისკენ, სინათლისაკენ გაჭრის დაუოკებელი სურვილი. ფარდას აქ ცადალმყვანელი ფრთების ფუნქცია აქვს. რარიგ გვაგონებს ეს პასაჟი ალექსანდრე აბაშელის ლექსების ლირიკული გმირის არაერთგზის მზისეთში (ალექსანდრე აბაშელის ლექსიკიდანაა) მოგზაურობას:

ჩემი ოთახი რა რიგ ჰყვავის? — რა რიგ გაზრდილა!
ვიშ! აღარ ძალუძს ამ შავეთში მას ყოფნა ასე, —
მაღე გვეწვევა მზე ცისკრული, მზე მოკისკასე
და შავ ოთახზე ჯვარს დაინერს მოთეთრო დილა.
ჩემი ოთახი რა რიგ ჰყვავის? — რა რიგ გაზრდილა!

„შეშლილი ოთახი“ სიმბოლისტური რედიფიანი ლექსია: ოთხივე კატრენს რედიფად გასდევს ყოველი სტროფის პირველი ტაეპი, რომელიც ერითმება მეოთხეს და შესანიშნავ რიტმულ-მუსიკალურ ჰარმონიას ქმნის, ამიტომაცაა გამოყენებული რკალური და მოსაზღვრე რითმები — abba — გრიშაშვილისთვის დამახასიათებელი

ფერადონებით და რითმის მორფოლოგიით, თუნდაც: ამორძალი-ორძალი; ფარდა-აფარფარდა; წიგნებს-შეგვიგნებს. ბესიკური თო-თხმეტმარცვლელი 5/4/5. გრიშაშვილს უყვარს გამეორება, სიტყვის თავისუფლად მოქნევა, რათა განსაკუთრებული შინაარსი ჩადოს სიტყვაში. ერთ სტროფში ერთდროულად შეიძლება არსებობდეს — გამეორება, სიმბოლო, მეტაფორა და გაპიროვნება.

1917 წელს გამოვიდა გრიშაშვილის ჟურნალის — „ლეილას“ — პირველი ნომერი (სულ სამი ნომერი დაიბეჭდა — 1917-1920-1924). გრიგოლ რობაქიძე მიესალმა ამ პირველი, ქალისახელიანი ჟურნალის გამოსვლას და მადლობა გადაუხადა „ჩვენს მოკისკასე გრიშაშვილს“ ჟურნალის ამ სახელით მონათვლისათვის. რობაქიძე ქებად და სურვილად დაიღვარა, მისთვის ჩვეული პათოსით ხოტბა შეასხა დიად და საოცარ აღმოსავლეთს: „საქართველო ხომ ნატეხია აღმოსავლეთის და ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი ძვირფასი აკვანი. ძვირფასია დასავლეთი ევროპა, მაგრამ ევროპისათვის აღმოსავლეთს ვერ დავთმობთ. უმჯობესი იქნება, მათი ქორწილი ქართული ნადიმით გადავიხადოთ.“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 177). მართალია, გრიშაშვილი „ევროპამ სახლში არ შეიწვია“, მაგრამ ქართული „ლეილა“ არ დაივიწყებდა ევროპას და აღმოსავლური ჰანგებით აამეტყველებდა. რა თქმა უნდა, ეს სურვილი იყო, თორემ ამ ლამის დილემადქცეულ კითხვას თავად გრიგოლ რობაქიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ვახტანგ კოტეტიშვილი, ნიკოლო მინიშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, გიორგი ლეონიძე, გერონტი ქიქოძე, აკაკი პაპავა და ივანე გომართელი უტრიალებდნენ (თანამედროვე თუ იმ დროის ავტორთა ნაფიქრ-ნაღვანი თავმოყრილია 1997 წელს გამოცემულ კრებულში — „ევროპა თუ აზია?“).

აღმოსავლეთის და დასავლეთის სინთეზი? — ეს ხომ უკვე მოხდა ქართულ პოეზიაში „ვეფხისტყაოსნის“ სახით. „ვეფხისტყაოსანი“ ისეთი ქართული ნაწარმოებია, საიდანაც ერთნაირად მოიხიბლება აღმოსავლეთი და დასავლეთი და მაინც იგი წმინდა ქართული ხასიათისაა (მორის ბოურა). მართალია, სიმბოლისტები ცნობდნენ რუსთველის გენიალობას და შოთას პოემა ათვლის წერტილად მიაჩნდათ, მაგრამ სინთეზისათვის რუსთველის რანგის პოეტი და „ვეფხისტყაოსნის“ ბადალი ქმნილება იყო საჭირო და არა, უბრალოდ, აღმოსავლეთის, თუნდაც თვალისმომჭრელად აღწერა. რუსთველის ესთეტიკური სამყაროს „გზაჯვარედინის“ (ჰეგელი) დისკურსიული კვლევისათვის გურამ ასათიანმა „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა აირჩია და დამაჯერებლად გვიჩვენა, როგორ და რის მეშვეობითაა მოღწეული „ოქროს კვეთა“ (ასათიანი 1988: 538-547).

ამ თემაზე საუბარს ვერ დავასრულებთ „ლეილას“ 1924 წლის ნომერში დაბეჭდილი ერთი ბრწყინვალე ესეისა და წერილის გარეშე: ივანე გომართელის „გრიშაშვილის პროფილი“ და აკაკი პაპავას „ტფილისით გამართლება“. „გრიშაშვილის პროფილში“ გრიშაშვილი ჩანს, როგორც ევროპელისა და აზიელის ნაზავი: (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 231). აკაკი პაპავა „ტფილისით გამართლებაში“ იპოლიტ ტენის „გეოგრაფიულ კლიმატურ“ თეორიას იმველიებს: სულ პატარა სივრცეზე გაშლილი ეს ფერადი ხალიჩა „...შორდება ოდნავ აღმოსავლეთის კოლორიტს, მაგრამ ვერ ეთვისება დასავლეთის ფილოსოფიურ აზროვნებას — მეცნიერებასთან შეჯახებას“. აღმოსავლეთის ღრმა, მელოდიურ ფილოსოფიას დაშორებულ და დასავლეთის ბუნტარულ ფილოსოფიამდე ვერმისულ ჩვენს მწერლობას მაინც ამართლებს ავტორი ქართული უხვი ბუნებით, ძველებური სიმღერებითა და უფრო ფერადი ფორმებით. და სრულიად მოულოდნელი დასკვნა — გრიშაშვილის პოეზია-პოზიციის და სიმბოლისტთა ახალი თქმის ღირსეული თანაარსებობისა: „და ამ ახალ ფორმებზე მუშაობს დღეს ქართული პოეზია და ტფილისის მას გამართლებს ძველი თარებით, ქუჩაბანდებით, ჰამქრებით და ოქროს ქამრებით. და ტფილისის სული ამართლებს ახალ თქმას „მოშხამულ ყვავილებზე და კოლომბინაზე...“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 229). ძნელი სათქმელია, ამ მისიის აღსრულება სურდა რედაქტორს „ლეილას“ დაარსებით ან შეეცდებოდა თუ არა, საპირნონედ აღმოსავლეთისათვის დასავლეთის დადებას, მაგრამ ნიშნდობლივია, რომ 1920 წლის ნომერი ვახტანგ კოტეტიშვილის ესეით — „აზიისაკენ“ — იხსნება. და კიდევ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალი: მიხეილ ჭიაურელის მიერ ირანულ-არაბული დამწერლობის სტილით გაფორმებული ყდა.

„ლეილას“ პირველი ნომრის გარდა, „ცისფერყანწელთა“ ლექსები გრიშაშვილის ჟურნალში არ დაბეჭდილა. შვიდწლიან პერიოდში აისახა განხეთქილება გრიშაშვილსა და „ყანწელებს“ შორის და რედაქტორზე განაწყენებული სიმბოლისტები აღარ ნყალობდნენ „ლეილას“. ჟურნალის მეორე ნომერი „შვილდლოსანში“ შეაფასა კოლაუ ნადირაძემ: გალაკტიონის „არტისტული ყვავილები“, ვარლამ რუხაძის „ცხოვრებისეული ყვავილები“ და გრიშაშვილის „ლეილა“ (პოეზია). გალაკტიონისთვის რამდენიმე თბილ სიტყვას იმეტებს, მაგრამ „მთელი წიგნის მიღება გასაჭირია“. იოსებ გრიშაშვილის პოეზია არშინ-მალ-ალანია“, ვარლამ რუხაძის — მაზოლი, რომელიც უნდა მოიჭრას. გრიშაშვილის ნიჭი და კულტურა ავაბრელი მოქალაქის ემოციების გალექსვას მოუნდა“... გრიშაშვილმა „ლეილა“ ვულგარობითა და მხატვრული სილატაკით გააავსო. შეუძლებელია

ყველა ლექსის შეფასება, ვინაიდან მხატვრული საზომის გარეშე დგანან. გრიშაშვილის „ტრიოლეტები შეითანბაზარში“ და „ქორნილი ჩვენს უბანში“ ბედნიერ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს. რეცენზენტის ვახტანგ კოტეტიშვილს აზიოფილობას სწამებს, ვინაიდან არ ეთანხმება „ლეილას“ პირველ ნომერში გამოცხადებულ რობაქიძის პრინციპს. და სარკაზმული დასკვნა: „მეორე ქმრის ხელში „ლეილა“ გამოიცვალა. ეს ქალის თვისებაა. ჩვენ ვიცით აზიის ღირებულება. ქართულ პოეზიას აზიურობა არ დაკლებია. არაკლია ახლაც. საჭირო არის მხოლოდ ის, რომ ევროპამ „ლეილაში“ ვინმე „შეშალოს“: ამისათვის ისინი საკმაოდ აზიელები არიან და საკმაოდ ჯანმრთელი — საუბედუროთ“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 211-212).

„ლეილას“ მეორე ნომრის ასეთი სასტიკი შეფასების მიუხედავად, მარუთა შუამდინარელი „ახალ ნიგნებში“ მიმოიხილავს ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისებს.“ ცისფერყანწელებში იაშვილსა და გაფრინდაშვილს მიიჩნევს საინტერესო პოეტებად, „თუ პირველს მუნასიბური ნიჭი აქვს — და სანთიან მგოსნად ითვლება, მეორე — მძიმეა ლოდივით და ყოველ მის პნკარში ბრინჯაოს სიმტკიცე ჩანს“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: 212-213). გაფრინდაშვილი პოეტია, ნიჭიერი პოეტიც, მაგრამ პოეზიის სიყვარული და ავტორისადმი უაღრესი პატივისცემა უფლებას არ აძლევს, მისი ორი ნაკლი არ აღნიშნოს: პოეტი რითმის გულისთვის უამრავი უცხო სიტყვით ტვირთავს ლექსს, მეორეც: ერთი და იგივე რითმა, ამ ერთ ციკქნა ნიგნში, რამდენიმეჯერ არის განმეორებული. არადა ასეთი მეთოდით რითმის არჩევისათვის თავის დროზე გრიგოლ რობაქიძე არასაკადრისი სიტყვებით გაუმასპინძლდა ალექსანდრე აბაშელს. ჯერჯერობით მხოლოდ ამ ორ ნაკლს სჯერდება რეცენზენტი — არასაკადრისი სიტყვებისაგან ღმერთმა დამიფაროსო. „ლეილაზე“ საუბარს ჩვენ პირველი ნომრის საპატიო სტუმრების — ვალერიან გაფრინდაშვილისა და პაოლო იაშვილის ლექსების განხილვით დავასრულებთ: „ქალს ჩაჟენილი თვალით“ და „სევდიანი ზურმუხტი“.

„ქალს ჩაჟენილი თვალით“ უცნაურსათაურიანი, ტიპობრივი სიმბოლისტურ-გაფრინდაშვილისეული ლექსია. საკმაოდ, მძიმე ტრადიციული ლექსწყობით — შვიდი კატრენი თოთხმეტმარცვლიანი ზომით, პოლიფონიური რიტმითა და ჯვარედინი რითმებით — 5/4/5. უცხო სიტყვებითა და დიალექტიზმებით ნაკლებდატვირთული (სპინსკი, არშია, ლლიავი). ჩვენი აზრით, საინტერესო რითმებით: მენავსება—მსგავსება; გაარჩია—არშია; ერთი—გასალმერთი; ლლიავი—ნიავი. ერთი შეხედვით, ძნელი გასაგებია სათაური: უკუმშველი ფორმა „თვალით“ ქალის (ადამიანის) თვალს

გულისხმობს. სინტაგმაში მიმღეობა „ჩაჟენილ“ (იმერული კილოკავი) — ჩასმულს უნდა ნიშნავდეს (შეთანხმების წესი დარღვეულია). ლექსში მამაკაცის წრფელი გრძნობა გულცივი, მედიდური ქალის მიერ უარყოფილია:

რად სხვანაირობს შენი ცქერა და რად მანვალებს?
გული, პირბადით დაბინდული, მე მენავსება;
იდუმალთ თრთოლვით მე ვუცქერი შენს ცისფერ თვალებს,
მაკვირვებს მუდამ საკვირველი მათი მსგავსება.

ეტყობა, გულისას თვალები ამბობს, ამიტომაცაა ისინი მუდამ მსგავსი და ამოუცნობი, მაგრამ მეორე კატრენში იკვეთება მთავარი სათქმელი: თვალი ყალბი და თვალი მართალი, თვალი ცოცხალი და თვალი უსიცოცხლო — „ჩაჟენილი“ — იმ ძვირფასი თვლის მსგავსი, რომელსაც „კლავიშებით მოთენთილ თითებზე“ (საოცნებო ქალი, ჩანს, მუსიკოსია) მუდამ ატარებს. აქ არ იგრძნობა გრიგოლ ორბელიანის, ბარათაშვილის, გალაკტიონის სრული თვითგაღება და თავგანწირვა. მძაფრი მამაკაცური ვნება დაოკებულია აკრძალვით — იქ მისი ადგილი არ არის! მაგრამ წყენა ხანდახან მაინც იელვებს, გაშმაგებამდე მისულიც კი.

„ქალს ჩაჟენილ თვალით“ „ყველაზე ორთოდოქს სიმბოლისტს“ ვალერიან გაფრინდაშვილს ეკუთვნის და, ბუნებრივია, მას თავისი პრეტექსტი გააჩნია, სიმბოლიზმის ყველა პრინციპისა და მოთხოვნის დაცვითაა შესრულებული და მთლიანდ აკმაყოფილებს სიმბოლისტურ ესთეტიკას: ლექსში მოვლენების იქით „საგნები იზმორებიან უცხონი“, შეიგრძნობა კამერულის, ინტიმურის განცდა, იდუმალისაკენ ლტოლვა. თავად პოეტი იდუმალის ესთეტიკას მარადქალურობის იდეას უკავშირებდა, რომელიც ბოლომდე შეუცნობელ რაიმე საიდუმლოს შეიცავს. და პოეტის მიერ ნაქადაგები „ოთახის ესთეტიკა“, მისი ნაწილი — ძვირფასი თვლები, მარგალიტი, მოლუსკი ორმაგი ნიჟარით — სიყვარულის სიმბოლო — სატანჯველად ევლინება ლირიკულ გმირს (ენუქიძე 2006: 35):

რა რიგ მწყურია მარგალიტი თვალში რომ ბრწყინავს,
ო, როგორ მინდა, შენს ნამწამებს შევეხო კბილით!
ეგ შენი თვალი დაუნდობი გულს გამიყინავს,
ეგ შენი თვალი იამაყებს ჩემი ტკივილით!

პაოლო იაშვილის „სევდიანი ზურმუხტი“ ისეთი ლექსია, რომელიც ავტორის სურვილისამებრ უნდა გავიგოთ. ამ ლექსში მკვეთრად იმიჯნება რეალურ და წარმოსახულ სიმულაციაზე დამყარე-

ბული მისტიკური სამყარო. აქტუალიზაცია, ანუ ნაკითხვის შედეგად ჩამოყალიბებული გარკვეული დისკურსები, ინტერტექსტური მიმართებისა და პრეტექსტების საფუძველზე უყალიბდება მკითხველს. ლექსში არის ფაბულა (ესეოდენ იშვიათი სიმბოლისტთა პოეზიაში), სათქმელი ასოციაციურად იშლება და ამძაფრებს განწყობილებას. ზვიადი პირამიდები, პირქუში სფინქსი, თეთრად გათენებული ღამე, პირამიდებში გაფანტული სიბნელის ნისლი და „მოშვილდაობს“ ავი მაცნე. „პირამიდებში“ ზღაპრული სამხრეთი, ეგვიპტური მითები, ბიბლიური სახეები ელენე დარიანის წარმოსახვაშია, წარმოსახვითია უდაბნოც, მდინარეც, პირამიდებიც... მოვლენები მომავალში ვითარდება, აქ კი წარსულია, თითქოს ისტორიულიც კი: უსაბუთოდ და უსაფუძვლოდ ნეფერტიტის მშვენება იელვებს... ეგვიპტის რომელიღაც დედოფალს ფარაონის სიკვდილი აუწყეს: დედოფლის ღრმა მწუხარება, ჩაკეტილი სივრცე; ლურჯი, მწვანე, თეთრი ძვირფასი თვლები და ზურმუხტის ცვრებად დაღვრილი ცრემლი. მისმა მხედარმა არ იცის საზღვრების იქით წასასვლელი ნათელი გზა, სანთლისფერი ლოცვა არ ქრის, რადგან „საზღვრების იქით ნათელი გზა არ ინახება“. ძვირფასი ქვების ფერთა გამაში არ ურევია შავი. ეს ფერი თავად სიკვდილია — მზემოკლებული, უსიცოცხლო, ლანდური. ღამისფერი ფარჩით შემოსილი ფირუზი — ცისფერი — მარადიული არსებობის, ანუ სულთა საუფლოს ნიშანია, სიკვდილის ნათებაა, სიჩუმე და გარინდება. ზურმუხტი მწვანე ქვაა, „მასში ჯერ არ იგრძნობა პირდაპირი მიმართება ღმერთისკენ ან ღმერთისაგან, არის მხოლოდ მოძრაობა ღმერთის გასწვრივ, თავისუფალი თამაში მის წინაშე... მწვანე ფერი არის შუქისა და წყვიადის განონასწორება“ (ენუქიძე 2006:53). აღმოსავლეთის ძვირფასი ქვის ამქვეყნიურ სისპეტაკეს მარადიული პირამიდები შეინახავენ, ისევე, როგორც ძველ სიმღერებს, — მარად ახალსა და შეყვარებულს, — და არაბებს მუდამ ემახსოვრებათ დედოფლის წმინდა სახება:

როცა არაბი ჰფანტავს სილას აელვარებულს,
იგონებს, როგორ ლოცულობდი და როგორ სწუხდი,
და იმ სიმღერას მარად ახალს და შეყვარებულს,
პირამიდებში სევდიანი, — ჰქვია, — ზურმუხტი.

პირამიდებში სევდიანი ზურმუხტი — ასე იკითხება ლექსის ბოლო ტაეპი. პირამიდებივით გამძლეა გაზურმუხტებულები ხსოვნა, ერთდროულად გულისამაჩუყებელი და ამაღლებულიც, სევდიანიც და სიხარულწარევი სიამაყით სავსე. გამჭვირვალე, ნათელი, ბუნდოვანებისაგან დაცლილი, მსასოებელი და ერის გამძლე მესხიერე-

ბის მოთაყვანე. ეს ლექსი, პაოლოს სხვა ლექსებთან შედარებით, ნაკლებცნობილია. მას სპეციალურად (რამდენადაც ვიცი) არავინ შეხებია, ამდენად, მისი გამოწვლილვით განხილვა გამართლებულად მიგვაჩნია: პირველ ცხრატაეპედს — იამბიკოს პლუს კატრენი, სამი ოქტედი მოსდევს. ასტროფია შემდეგ აღარ მეორდება. თოთხმეტმარცვლიანი ბესიკური ზომა 5/4/5. რითმა უხვია, გამორჩეული: მეტად უხდება — გაზურმუხტება; სწუხდი — ზურმუხტი; ელის — სიბნელის. ერთმანეთს ერითმება სახელები, მიმლეობები, უმეტესად სახელი და ზმნა. ძირითადად გართმულია „ცისფერყანწელთათვის“ საყვარელი ჯვარედინი რითმით (abab), მხოლოდ ერთი კატრენია გალექსილი მოსაზღვრე რითმით (aaaa).

გრიშაშვილმა და „ცისფერყანწელებმა“ „ლეილას“ პირველი ნომრით ერთმანეთის ჟურნალებში სტუმრიანობა დაამთავრეს. მათთვის ნეიტრალურ ჟურნალში — ლადო მაჭავარიანის „აისში“ (1918, № 1) კიდევ ერთხელ გვერდიგვერდ დაიბეჭდნენ და იწყება გახმაურებული პოლემიკა გრიშაშვილსა და გრიგოლ რობაქიძეს შორის „სალომეას“ თარგმანის გამო. „ლეილას“ მეორე ნომერში მარუთა შუამდინარელმა გაკვრით ახსენა კაკაბაძეთა „შვიდი მნათობის“ მეორე ნომერში დაბეჭდილი რობაქიძისეული თარგმანი: „... „სალომე“ იმით არის აღსანიშნავი, რომ უთვალავი ნაცვალსახელია. რაც სრულებით არ ეგუება ქართულ ენას ან, აბა, რა ქართულია: „ვეცხლი“, „აკვტარები“, „შეპუდრულნია“ და სხვა...“

იოსებ გრიშაშვილი, როგორც ჩანს, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ კამათს და თავი გამარჯვებულადაც მიაჩნდა. მას სკრუპულოზური სიზუსტით შეუკრებია თავისი და გრიგოლ რობაქიძის წერილები (გრიგოლი ბეჭდავდა გაზეთ „საქართველოში“, გრიშაშვილი — „სახალხო საქმეში“), ერთ რვეულად შეუკრავს და დაუსათაურებია: „ჩემი და გრ. რობაქიძის კამათი „სალომეას“ — თარგმანის გამო. ი. გრიშაშვილი, 1920 წ. ქ. ტფილისი“. ეპიგრაფად წაუმიძღვარებია: ეს კამათი მოგვაგონებს „ერთი წვეთი თაფლის“ ამბავს. რვეული დაცულია გრიშაშვილის სახლ-მუზეუმში და ჩვენც მხოლოდ იმით ვსარგებლობთ.

სალომეს თემა ყოველთვის პოპულარული იყო საქართველოში (სახარების მხატვრობა, ეკლესიათა მოხატულობა, ზარზმისა და ბეთანიის ფრესკები — სალომეას როკვა იოანე ნათლისმცემლის მოკვეთილი თავით. იაკობ ნიკოლაძის ქანდაკება — „სალომეა“, დია ჩიანელის „საუკუნეთა ორღობეში“ და თვით იოსებ გრიშაშვილის „სალომეას სურათზე“). გრიგოლ რობაქიძე „სიტყვის როიაში“ ასტრალურ ხაზს ამ სიტყვისას ასე ხსნის: სალომეა — ვნება სიკვდილში. თითქმის ერთდროულად ექვსმა მწერალმა თარგმნა

ოსკარ უაილდის პიესა. უაილდმა „სალომე“ სპეციალურად სარა ბერნარისათვის დაწერა ფრანგულად. პაოლოსა და გრიგოლ რობაქიძის თარგმანები უშუალოდ დედნიდანაა შესრულებული. რვეულის ბოლოს გრიშაშვილს მიუწერია, ვინ როდის თარგმნა „სალომეა“, სად დაიბეჭდა და სად დაიდგა: „გრიგოლ რობაქიძის გარდა სალომე თარგმნა ქართულად: 1. ა. სარაჯიშვილმა (ხელნაწერი). იხ. ამ თარგმანის შესახებ ხრონიკა ს. ფირცხალავას გაზ. „მზე-ში“ 1908, №1 გვ.4. თვით ტექსტი იხ. საქ. საისტ. და საეთ. მუზ. ხელნაწერი №15 42; 2. პავლე დადვადემ (დაიბეჭდა „დროების“ დამატებაში — („დროება“ 1909 № 39-დან). 3. შალვა ამირეჯიბმა (დაიდგა „რუსთაველში“ ვერიკო ანჯაფარაძის საბენეფისოდ); 4. პაოლო იაშვილმა (დაიდგა „რუსთ-ში“ 1923 წლის 23 თებერვალს); 5. გრიგოლ რობაქიძის თარგმანი კი (იხ. 1919 წ. „შვიდი მნათობი“, № 2) — ჯერ არსად წარდგენილა; 6. დ. კასრაძემ (ხელნაწერი) ცენტრალურ არქივში ინახება.

თავად გრიშაშვილი გვიყვება რობაქიძესთან კამათის პერიპეტეიებს: „ამ ჩემი შენიშვნის შემდეგ გავიდა რვა თვე და გრიგოლ რობაქიძემ ორი ფელეტონი დაბეჭდა „საქართველოში“ შემდეგი სათაურებით: „ქართული რიტმიული“. მეორე ნიგნში მეც გადმოძკრა: „როცა „სალომე“ ვთარგმნე გავშალე ბევრი სიტყვა. მაგალითად: „მკვდრის“ მაგივრად, რომელიც ენას მოსტეხს წარმომთქმელს, მე ვიხმარე „კვცარის“ და სიტყვა რიტმიულად გაიშალა. ეს არ მოსწონებია ვილაც მართა შუამდინარელს, მაგრამ რა მოეთხოვება ისეთ ფინაჩს, რომელსაც ფსევდონიმი ვერ გამოუგონებია არაგამაკრეტიწებელი (იხ. „საქართველო“, 1920 წ. № 82, მარიამობის-თვე, 24).

ეს სიტყვები წალვერში წაუკითხავს გრიშაშვილს, სწყენია და „სახალხო საქმის“ რედაქტორისათვის გამოუგზავნია წერილი — „სალომეს გარშემო“. გრიშაშვილი „არქეოლოგიურ ნაშთს“ უწოდებს „ცნობილ ლექტორს“ — თავკერძას, გულღროსა და განდიდების მანიით შეპყრობილს და წინადადებას აძლევდა „საქართველოს“ რედაქციას, აერჩიათ საპაექრო ჯგუფი, — ძველი და ახალი ქართულის მცოდნე პირები, — და, თუ მათ მოეწონებოდათ „სალომეს“ თარგმანი — მათი ხმალი და ჩემი კისერიო! რა თქმა უნდა, საპაექრო ჯგუფი არ შექმნილა, უამისოდაც ცხარე, გესლიანი და დაუნდობელი იყო კამათი „სალომეას“ გარშემო. საკმარისია გრიშაშვილის წერილების სათაურების დასახელება: „ენას აღვირი“, „ნანამები „სალომე“, „სალომე-რობაქიძის გარშემო.“ არც რობაქიძე რჩებოდა ვალში: დასცინოდა მართა შუამდინარელს, ვითომ არ იცოდა, ვინ იდგა ამ ფსევდონიმის უკან. აბრიაბრუებდა გრიშაშვილის ქართულს, მართა ან გრიშაშვილის მოწაფეა, ან მისი ორეულიო. გრიგოლს

ხმას აშველებდნენ ყანწელები: „ტიციანი გრიშაშვილს სარკასტული სიტყვებით ამკობდა; ვალერიანი „რითიმის ავაზაკს“ ეძახდა „შემლელი ოთახის“ ავტორს“ (სიგუა 2002: 140). არანაკლებია გრიშაშვილის ყანწელებისადმი „გამეტებული ეპითეტები“: ტიციანი — „პოეზიის პარალჩი“, ვალერიანი — „გაკეთებული ნიჭის პატრონი“, გრიგოლ რობაქიძე — „ქართული ლექსის მწამებელი“! პაოლოს მხოლოდ ერთხელ ახსენებს, ისიც სქოლიოში — პავლუმა იაშვილად მოიხსენებს, მაგრამ იქვე, აშიაზე, ფანქრით მიუწერია (თითქოს ბოდიშს იხდისო თ.ც.): „ეს დაწვერე იმიტომ, რომ ჩემი ფსევდონიმი „გ...“ გახსნეს“.

გრიშაშვილის პირველ მოკლე წერილს რობაქიძემაც მოკლედ უპასუხა — „მარუთა შუამდინარელს.“ ჯერ თითოეული სიტყვის, თითოეული ფრაზის გამონვლილ; ვით განხილვა არ დანყებულა, მაგრამ მარუთას ორეულს — იოსებ გრიშაშვილს კი გულიანად ლანძღავს. „ნანამებ სალომეში“ გრიშაშვილმა კბილი გაუსინჯა რობაქიძის „სალომეს“ და ნახა, „რა ჭაშნიკისაა ეს ბედმოძვირებული პატარძალი“. „იმ რიოში მარგალიტების“ დასაცავად თუ უარსაყოფად ოპონენტებმა არაფერი დაიშურეს — თავდაუზოგავად იშრომეს: რამდენად მართებულია ქართულ ენაში ნაცვალსახელთა უჩვეულო მოჭარბებით ხმარება; გაურბის თუ არა ქართული თანხმოვანთა თანხვედრას, ვეცხლი თუ ვერცხლი? ტრედი თუ მტრედი? გაიარს თუ გაივლის? კუდი თუ ბოლო? მკვდარი თუ კვტარი? „ბიბლიის სურნელი“ — ბიბლიის ენა თუ პროვინციული (დიალექტური) მეტყველება? თასი თუ ლანგარი?...

„ესთეტიკის საქმე ისე ნახდა, რომ გრიშაშვილზე გვიხდება საუბარი, მაგრამ არც ისე ნამხდარა, ფაშალიშვილებზე ვიდაოთო“! და გრიგოლმა გაამართლა თავისი თარგმანი, რომ „სიტყვას სძენს ლირიზმს ბიბლიის პათეტიკა, ძველქართული ინტონაცია“. მან პრინციპულად უარყო პროვინციალიზმი, მაგრამ საჭიროდ მიიჩნია კუთხური სიტყვების ათვისება — განსაკუთრებით მეგრული-სა და თავისი მოსაზრებების დასაცავად გაზეთ „საქართველოში“ ზედიზედ ორი წერილი გამოაქვეყნა ერთი და იმავე სათაურით: „ქართულის გარშემო.“ ორივე მხარემ მოიხმო ზღვა მასალა: სასულიერო და საერო მწერლობა — ჰაგიოგრაფია და ჰიმნოგრაფია, წმიდა წერილი, სულხან-საბას „სიტყვის კონა“, თანამედროვე მწერლობა და ლექსიკონები. ყველაზე ძლიერი, არგუმენტირებული, დამაჯერებელი და დასაბუთებული გრიშაშვილის ბოლო, ორნაწილიანი წერილი იყო: „სალომე-რობაქიძის გარშემო“, ერთ-ერთ ძველი ხელნაწერიდან ამოღებული ეპიგრაფით: „ვინც დაბადებიდან ოცი წლის ლამაზი არ არის, ოცდაათისა — ღონიერი, ორმოცისა — გო-

ნიერი, ორმოცდა ათისა — მდიდარი, და სამოციისა — ღვთისმოყვარე: მისთვის ყოველი იმედი ამაოა!“ გრიშაშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან გამოამუღავნა უტყუარი ინტუიცია, ქართული ენის ღრმა ცოდნა, ჩინებული ერუდიცია, მოიშველია დამაჯერებელი ტონი. გრიშაშვილის რვეული აქ მთავრდება. როგორც მინანქრიდან ჩანს, „გრ. რობაქიძის პასუხი არ ყოფილა“.

ჩვენი საუკუნის შემდეგ მსაჯულის როლს ვერ ვიკისრებთ, მაგრამ, როგორც ობიექტური დამკვირვებელი, ვფიქრობთ, რომ სიმართლე გრიშაშვილის მხარეს იყო (პაოლო იაშვილის „სალომეას“ თარგმანი დღესაც საუკეთესოდაა მიჩნეული). ათასი ბოდიში გრიგოლ რობაქიძის სახელისა და გენიის წინაშე, მაგრამ ამის თქმის უფლებას გვაძლევს საუკუნის გადასახედიდან უცხო თვალით ნაკითხული „სალომეას“ თარგმანი, რომელშიც დღესაც იმავე ხარვეზებს ვხედავთ, როგორსაც მაშინდელი მკითხველი. ერთადერთხელ რობაქიძის ქართული „რიტმიულად“ არ გაიშალა, არადა „გრიგოლ რობაქიძე ერთი იმ იშვიათი მწერალთაგანია, რომლის თეორიული მაქსიმები უკლებლივ არის გადატანილი მის შემოქმედებით პრაქტიკაში“ (რობაქიძე 2004: 37). ეს განსაკუთრებით ითქმის სონეტზე. დღეს, შეიძლება, თამამად ითქვას, რომ მთელი ქართული „სონეტიანა“ გრიგოლ რობაქიძისაგან გამოვიდა, ამ „ძველთა-ძველი დასავლეთელისაგან“, როგორც თავად უწოდებდა თავის თავს.

გრიგოლ რობაქიძის სონეტებს საუკეთესო გამოკვლევები უძღვნეს აკაკი ხინთიბიძემ — „გრიგოლ რობაქიძის სონეტები“ და თამარ ბარბაქაძემ — „შენს სონეტებში გადარევა შეკრული როკავს“ (რობაქიძე 2004). ქართული სონეტის მკვლევართა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია თამარ ბარბაქაძის სქელტანიანი ნაშრომი „სონეტი საქართველოში“ (ბარბაქაძე 2008). მეცნიერი ვრცლად მომოიხილავს სონეტის ისტორიას და თეორიას, სონეტს და ქართულ სინამდვილეს, სონეტის გენეზისს საქართველოში და აკეთებს ქართული სონეტის საუკუნოვან ანალიზს — იოსებ გრიშაშვილიდან ლადო სეიდოშვილამდე — დღემდე. ნიგში სონეტთა კლასიფიკაცია და ანალიზი იოსებ გრიშაშვილის სონეტებით იწყება, შემდეგ ალექსანდრე აბაშელისა და გრიგოლ რობაქიძის სონეტები, რომელთაც სამართლიანად მოსდევს „პოლემიკა სონეტის გარშემო“. ნაშრომში იმდენად დანვრილებით, საქმის ღრმა ცოდნითა და მეცნიერული კეთილსინდისიერებითაა ეს საკითხი განხილული, ჩვენ მოკლედ მხოლოდ გრიშაშვილისა და „ცისფერყანნელთა“ კამათს შევხებით.

როგორც „სალომეს“ შემთხვევაში, კამათის მიზეზი ისევ გრიშაშვილის შენიშვნა გამხდარა. 1918 წელს გამოვიდა გრიშაშვილის

მონოგრაფია „საიათნოვა“, რომლის სქოლიოში ავტორი შენიშნავდა: „ჩვენში პირველად 1909 წელს სწორი სონეტები შემოიტანა პეტრარკას სონეტების ზეგავლენით პოეტმა კ. მაყაშვილმა (1909 წ. „ჩანგი“, გვ.361), შემდეგ გ. გობეჩიამ (1910, „სახალხო გაზეთი“, დამატება, № 21), შემდეგ მეც და შანშიაშვილმაც დავენერეთ ასეთი სონეტები“ (გრიშაშვილი 1918: 68. სქოლიო). აკაკი ხინთიბიძის ვერსიით, ერთ საღამოზე რობაქიძემ ნაიკითხა თავისი „სონეტი“ და „ნამდვილი სონეტის შემოტანა საქართველოში ცისფერყანწელთა მოვლენებს დაუკავშირა და ამას მოჰყვა გრიშაშვილის ვრცელი სქოლიო (რობაქიძე 2004: 38):

ოპონენტები „საქართველოსა“ და „სახალხო საქმის“ ფურცლებიდან ეპაექრებოდნენ ერთმანეთს: „ვინ შემოიტანა სონეტი საქართველოში? როგორ ლექსს შეიძლება ვუნოდოთ სონეტი? როგორი უნდა იყოს ქართული ლექსის მეტრი და რითმა? შეიძლება თუ არა სონეტის სპეციფიკური ნიშნების შეცვლა?... (ბარბაქაძე 2011: 125-126).

თუ პირველობაზე მიდგებოდა საქმე, ბოლოს და ბოლოს, ქრონოლოგია გაარკვევდა, ვინ როდის რა დანერა. მაგრამ ასე უბრალოდ არ იდგა საკითხი — მთავარი ამ მყარი, ჰერმეტიული სალექსო ფორმის კანონიკის დაცვა იყო. სონეტისათვის აუცილებელი „გარე მხარისა“ და „შინა მხარის“ ერთიანობა — გრიგოლ რობაქიძის დაკანონებული ნორმაა, რომლის დაცვას მოითხოვდა ყოველი სონეტისტიცა. თავად კი ამ სფეროში, როგორც თევზი წყალში, ისე გრძნობდა თავს. 20-იანი წლების დასაწყისში „ცისფერყანწელებს“ ქართული პოეზიის ბატონ-პატრონად მიაჩნდათ თავი. მათ, სამწუხაროდ, პოეზიის სანაგვეზე გადაუძახეს „შვიდ სტრიქონიანი „სონეტები“,“ შანსონეტური ეროტიკა, ყარაჩოლული უზრდელობა, გაკრეტილებული „მიმართულებების“ პოეზია“... („შვილდოსანი“ 1920: 207). ძნელი მისახვედრი არ არის, ვის გულისხმობდა ტიცციანი ასეთ პოეტებში. გრიგოლ რობაქიძის თქმით, როცა „აპოკალიპსის ეპილეფსია“ ევროპასა და რუსეთს მოედვა, ქართული პოეზია ამ დროს უნიჭო პოეტების არენა იყო. „არ არის საჭირო ამ ხალხის გვარების გახსენება, მათ თანდათანობით მოვიწყებას პოეზიის პრესტიჟის დაცვა მოითხოვს... და სწორედ ამ კრიზისის დროს გამოვიდა „ცისფერი ყანწები“ („შვილდოსანი“ 1920: 207).

ტიციან ტაბიძემ „დაისრულ სებასტიანეში“ სამად სამ პოეტს არგუნა დაფნის გვირგვინი: გრიგოლ რობაქიძეს, პაოლო იაშვილსა და ვალერიან გაფრინდაშვილს: „სხვა დროს სხვა მწერალმა სამიტომი მიანიც უნდა დანეროს თვითეულ მათგანზე — ქართული პოეზიის ისტორიაც აქედან დაიწყება“ („შვილდოსანი“ 1920: 207). მარ-

თალია, „ცისფერმა ყანწებმა“ ამოავსო წარსულის ცარიელი ხრამი, მაგრამ კრიზისი მაინც გრძელდებოდა. ამას ემატებოდა ისიც, რომ „ცისფერყანწელებმა“ თავისებურად გაიაზრეს სონეტის ფორმა და მას უნივერსალური სიმბოლოს როლი მიანიჭეს: „ვისაც არ შესწევს ძალა, მან არ უნდა ჩაიცვას სონეტის რკინის პერანგი, უსათუოდ ამ სიმძიმის ქვეშ ჩაიკეცება. არც ერთი ფორმა არ მოითხოვს იმისთანა ჰარმონიას, — შინაარსთან, როგორც სონეტი“ (ლიტერატურული ჟურნალები 2011ბ: 18-20).

„პოეტი-სიმბოლო“ — ამგვარად გააზრებული ლექსი გულისხმობს სფეციფიკურ შინაარსს, ისეთი თემის დამუშავებას, სიმბოლისტური პოეზიისათვის რომ იქნებოდა დამახასიათებელი (ბარბაქაძე 2011: 127). ამ კრიტერიუმს, რა თქმა უნდა, ვერ დააკმაყოფილებდა „მოდერნისტებამდე დაწერილი სონეტები,“ მათ შორის, ვერც გრიშაშვილისა — შინაარსით, ფორმით, რითმით, რიტმით, სტროფიკით... გრიშაშვილს მიაჩნდა, რომ „სონეტი, უწინარეს ყოვლისა, ლექსის ფორმაა, ამიტომ მასში გამოხატული გრძნობაც, ყველა პოეტის მიერ დაახლოებით დაცულია“, მაგრამ საპირისპირო დაუმტკიცა გრიგოლ რობაქიძემ და სამართლიანადაც. მან განიხილა შანშიაშვილის, მყაუშვილის, გობეჩიასა და გრიშაშვილის სონეტები და დაასკვნა: „... არც ერთი მათგანი არ შეიძლება სონეტად იქნეს მიღებული“ (რობაქიძე 1918: 214). სონეტის თეორეტიკოსები ასეთი მაქსიმალიზმითა და სიმკაცრით, ქართულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებთან ერთად (არჩილ ჯორჯაძე, კიტა აბაშიძე), ევროპული და რუსული მოდერნიზმის თეორიას ავითარებდნენ და, ამდენად, სწორი იყო „ცისფერყანწელთა“ არჩევანი შინაარსისა და ფორმის თაობაზე. გრიშაშვილმა ყველაზე მეტი სონეტი 1917-1918 წლებში დაწერა (მათ შორის კოჭლი სონეტებიც). რამდენიმე, რითმისა და სტროფიკის მიხედვით, კანონიკურია, მაგრამ შინაარსი არ ერწყმის ფორმას. სონეტის გარშემო პოლემიკის დროს (1918) ქართულ პოეზიაში უამრავი სონეტი იყო დაწერილი, მაგრამ, როგორც მართებულად აღნიშნავს თამარ ბარბაქაძე, „ნამდვილი, კლასიკური ნორმებით სრულყოფილი, ალბათ, მხოლოდ გრ. რობაქიძის მიერ დაწერილი რამდენიმე სონეტი იყო — „დიდი შუადღე“ და „ფრანგ პოეტს“ (ბარბაქაძე 2008: 125). იმავე მკვლევარის ცნობით, პაოლო იაშვილის სონეტები გამოირჩევა „ცისფერყანწელთა“ სონეტებისაგან თავისი კანონიკურობით, არცერთი სონეტი არ უხვევს დადგენილი ნორმებიდან (ბარბაქაძე 2008: 203).

მართალია, მომავალმა ვერ გაამართლა ვალერიან გაფრინდაშვილის გაბედული პარადოქსი, — „იტალიისა და საფრანგეთის შემდეგ სონეტის ბრწყინვალე ისტორიაში მესამე ადგილს დაიჭერს

საქართველო“, — მაგრამ XX საუკუნის 10-20-იან წლებში ქართულ პოეზიაში ნამდვილად შეიქმნა „უნაკლო სონეტი — ახალი ქართული სონეტი“ და ამაში, უდავოდ, დიდია გრიგოლ რობაქიძის — სონეტისტიისა და ლექსის თეორეტიკოსის როლი.

დასასრულ, 1921 წელი — ტრაგიკული მიჯნა საქართველოს ისტორიაში, ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. გრიშაშვილი დიდხანს ვერ შეეგუა „გამარჯვებულ წითელ ჩექმას“ და, გამსახურდიასა და აბაშელთან ერთად, ყველაზე შეურიგებელი ნაციონალისტი აღმოჩნდა. 1921 წელს გრიგოლ რობაქიძისა და „ცისფერყანწელთა“ წინააღმდეგ გაილაშქრა კონსტანტინე გამსახურდიამ. მიზეზი: მათი ეროვნული უპრინციპობა, მისალმება ბოლშევიკებისადმი, ესთეტიკური დეკადენტობა, „წითელ რუსეთთან დაძმობილება“, ეპიგონობა. შუღლი განახლდა და ტიცინამა ისე დაკარგა ნონასწორობა გრიშაშვილს უწოდა „ხარფუხელი ჰოტენტოტი“, „ხარფუხელი სომეხი იოსება მამულოვი.“ კონსტანტინე გამსახურდიამ უმართებულო თავდასხმებისაგან დაიცვა გრიშაშვილი. რობაქიძის მისამართით გულდანყვეტილი წერდა: ვერ იქნა და ვერ იგრძნო ამ კაცმა ქართული ნიადაგიო (სიგუა 2002:143). მოდერნისტულ ბანაკში კონფლიქტი მაშინ დასრულდა, როცა საქართველოში „სამუშეობის ქროლა დაიწყო“ — გამოჩნდნენ მათი საერთო მტრები — „რაპკულები“ — ბოლშევიზმის რუპორები და ლიტერატურაში ვულგარული სოციალიზმის ტერორით დამამკვიდრებლები.

დამოწმებანი:

ასათიანი 1988: ასათიანი გ. *საუკუნის პოეტები*. თბ.: 1988.

ბარბაქაძე 2004: ბარბაქაძე თ. „ენს სონეტებში გადარევა შეკრული როკავს“. // *გრიგოლ რობაქიძე. 13 სონეტი*. თბ.: 2004.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბ.: 2008.

ბარბაქაძე 2011: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია*. თბ.: 2011.

გრიგორაშვილი 1986: გრიგორაშვილი ნ. *პაოლო იაშვილის წერილები იოსებ გრიშაშვილისადმი*. „მნათობი“, №10, 1986.

გრიშაშვილი 1911: გრიშაშვილი ი. *ოცნების კოცნა*. ტფ.: 1911.

გრიშაშვილი 1913: გრიშაშვილი ი. *ბროლის ღიმილი*. ტფ.: 1913.

გრიშაშვილი 1918: გრიშაშვილი ი. *საიათნოვა*. ტფ.: 1918.

ენუქიძე 2006: ენუქიძე ქ. *ელენე დარიანის დღიურები — ავტორი და ლირიკული გმირი*. თბ.: 2006.

იაშვილი 1976: იაშვილი პ. *რჩეული*. თბ.: 1976.

კრებული... 1997: კრებული ევროპა თუ აზია? თბ.: 1997.

ლიტერატურული ჟურნალები 2011ა: ლიტერატურული ჟურნალები 10-20-იანი წლები. პირველი წიგნი. თბ.: 2011.

ლიტერატურული ჟურნალები 2011ბ: ლიტერატურული ჟურნალები 10-20-იანი წლები. მეორე წიგნი. თბ.: 2011.

ნაცვლიშვილი 2006: ნაცვლიშვილი პ. წინასიტყვაობა. // იოსებ გრიშაშვილი. 100 ლექსი. თბ.: 2006.

რობაქიძე 1918: რობაქიძე გრ. სონეტი საქართველოში. გაზეთი „საქართველო“, № 214, 1918.

რობაქიძე 2004: რობაქიძე გრ. 13 სონეტი. თბ.: 2004.

სიგუა 2002: სიგუა ს. ქართული მოდერნიზმი. თბ.: 2002.

ხელაია 1986: ხელაია მ. 96 ესსე. თბ.: 1986.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსმცოდნეობა. თბ.: 2000.

ხინთიბიძე 2004: ხინთიბიძე ა. გრიგოლ რობაქიძის სონეტები. // გრიგოლ რობაქიძე. 13 სონეტი. თბ.: 2004.

სარჩევი

აკაკი ხინთიბიძე

გალაკტიონი თუ ცისფერყანნელები?!.....3

ლალი ავალიანი

„ცისფერი ორდენი“ —
ნოვატორობა, ტრადიცია, ეკლექტიკა.....16

თამარ ბარბაქაძე

„ცისფერყანნელთა“ მეტრიკა
(შალვა კარმელი).....55

ქეთევან ბეზარაშვილი, თამარ ლომიძე

გრიგოლ ღვთისმეტყველის ციკლი
„ბოროტისა მიმართ“ და ნ. ბარათაშვილის
„სულო ბოროტო“: ქართული რომანტიზმის
ქრისტიანული წყაროები..... 64

ლევან ბრეგაძე

ტიციან ტაბიძის დადაისტური მადრიგალები.....76

მანანა გელაშვილი

„მშვენიერი თვალები პირბადის მიღმა“
სიმბოლოს გაგებისათვის სიმბოლისტურ პოეზიაში.....84

ნინო გოგიაშვილი

ერთი ლექსის ანალიზი
(შალვა კარმელის „მკვლევლობა სონეტში“)...... 91

ქეთევან ელაშვილი

ცისა ფერის მხატვრული დიაპაზონი
„ცისფერყანნელებთან“
(ვალერიან გაფრინდაშვილი).....98

ქეთევან ენუქიძე

პაოლო იაშვილის თარგმანები.....104

მურად მთვარელიძე

ნაზონის სევდის ანარეკლი
ტიციან ტაბიძის პოეზიაში.....121

სოფიო მუჯირი

გერმანული „ანტისასიყვარულო ლექსის“
ენობრივი და პოეტიკური მახასიათებლები.....130

ზეინაბ სარია

ვერლიბრი „ცისფერყანწელებთან“140

შორენა ქურთიშვილი

„ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა ქართული
პოეზიის რეფორმაციის ხანაში
(პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე,
ვალერიან გაფრინდაშვილი).....151

ზოია ცხადაია

ტიციან ტაბიძის მხატვრული
აზროვნების ზოგიერთი თავისებურება.....159

ბელა წიფურია

„ცისფერი ყანწები“ და ავანგარდი.....172

თამარელა წონორია

სამშობლოს ჯვარზე პოეზიით დაღურსმული
ნიკოლო მინიშვილი.....184

მარიკა ჯიქია

ჟურნალ „ცისფერი ყანწების“ პოეტურ
თხზულებათა ანთროპომიული სივრცე.....199

* * *

ნიკა აგლაძე

ლუდინგირას ელეგიების
პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი.....204

ნუნუ ბალავაძე

ტრიოლეტი „ცისფერყანწელებთან“.....210

თამარ გელაშვილი

მისტიური ქალის სახე დანტე
გაბრიელ როსეტის შემოქმედებაში.....218

ლანა გრძელიშვილი

„ცისფერყანწელთა“ ავტოპორტრეტები.....225

ქეთევან გრძელიძე	
უილიამ ბატლერ იეიტსი — ხანშიშესული პოეტის ხილვა.....	235
თამთა კალატოზიშვილი	
ნიკოლო მინიშვილი — ჯვარზე პოეზიით „დალურსმნული პოეტი“.....	241
გუბაზ ლეთოდიანი	
ქართული ვერლიბრი 1920-იან წლებში.....	248
სალომე ლომოური	
მწირის სახე ტიცთან ტაბიძის შემოქმედებაში.....	255
მარიამ ნოზაძე	
ოსკარ უაილდის იმპრესიონისტული ლექსების სიმბოლიკა.....	266
თამარ ცინცაძე	
იოსებ გრიშაშვილი და ცისფერყანწელები.....	277