

ბალაკტიონი

საიუბილეო
კრებული 125





შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Galaktion Tabidze 125
Anniversary Collection

Tbilisi 2016

გალაკტიონ ტაბიძე 125
საიუბილეო კრებული

თბილისი 2016

UDC(უაკ) 821.353.1.092[ტაბიძე, გ.]+821.353.1.09
გ-172

რედაქტორები:

თეიმურაზ დოიაშვილი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:

ლევან ბრეგაძე
გაგა ლომიძე
ბელა ნიფური

ტექნიკური რედაქტორები:

ნათია სიხარულიძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

მხატვარი

ნოდარ სუმბაძე

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
2016

ISBN

შინაარსი

წინათქმა	7
ბელა ნიფურია გალაკტიონი – ნაციონალური პოეტი.....	9
ზაზა შათირიშვილი გალაკტიონის პოეზიის გრამატიკა.....	24
ზურაბ კიკნაძე ევოლუცია თუ აფეთქება?.....	29
ნოდარ ტაბიძე გალაკტიონოლოგიის ფრაგმენტები.....	55
გასტონ ბუაჩიძე გალაკტიონის არტისტული ყვავილები.....	60
ვანტანგ ჯავახაძე მთანმინდის მთვარის დაბნელება.....	65
ავთანდილ არაბული „მე მესმის მუსიკა, ქართული მუსიკა“	79
ირაკლი კენჭოშვილი გალაკტიონი – მოდერნისტი.....	87
გაგა ლომიძე გალაკტიონის „პირიმზე“: დეკოდირება და რეკონსტრუქცია.....	101
კონსტანტინე ბრეგაძე მოდერნისტული მგრძნობელობა „არტისტულ ყვავილებში“	117
გიორგი გაჩეჩილაძე გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“	134

თეიმურაზ დოიაშვილი ლირიკული ტექსტი და ისტორიის კონტექსტი.....	157
თამაზ ვასაძე ტრაგიზმის და სილამაზის გადაკვეთა.....	170
ემზარ კვიციანიშვილი ლექსი და ქანდაკება.....	173
ამირან არაბული „ვისაც არ ესმის სიტყვა ხალხური“... ..	190
ლევან ბრეგაძე გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“.....	211
ნათია სიხარულიძე გალაკტიონი და კამოენსი.....	228
კრისტიანე ლიხტენფელდი მიახლოების მცდელობა.....	242
ზაზა აბზიანიძე დასალიერზე.....	254
სოსო სიგუა გალაკტიონი და ტიცინი: დალუპვის წინათგრძნობა.....	275
ქეთევან ელაშვილი ღვინო, როგორც ბედისწერა.....	287
როსტომ ჩხეიძე ფერი ღვინისა – უანკარესის.....	297
გურამ პეტრიაშვილი აქა ამბავი მოდარაჯე კაცისა.....	313
პირთა საძიებელი.....	320

წინათქმა

დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართული მწერლობის ისტორიის ათვლა 1959 წლის 17 მარტიდან იწყება; დროისა და კონცეპტების, ისევე როგორც ათწლეულთა (50-იანი და 60-იანი წლების) გზაგასაყარის მთავარ ნიშნულად ერთი სიკვდილის ისტორია უნდა მივიჩნიოთ: 1959 წლის 17 მარტს ტრაგიკულად დასრულდება XX საუკუნის ქართული პოეზიის ისტორიის მნიშვნელოვანი ეტაპი, აღნიშნული საბჭოთა დიქტატურისა და ჭეშმარიტი პოეზიის საბედისწერო შეჯახებით – თავს მოიკლავს გალაკტიონ ტაბიძე, რომლის დამოკიდებულებაც საბჭოთა ხელისუფლებასთან იმთავითვე ნეგატიური ნიშნით იყო აღბეჭდილი და ბოლომდე ტრაგიკულ კალაპოტში წარიმართა. გალაკტიონის თვითმკვლელობამ გაყო არა მარტო ეპოქა, არამედ ქართული მწერლობის ისტორია: მის შემოქმედებასთან მიმართებაში, თანხმობასა თუ წინააღმდეგობაში, ჩამოყალიბდება მთელი შემდგომი პერიოდის ქართული პოეზია და ლიტერატურული გემოვნება; დროის სწორედ ამ სინკოპაში, ამ ნაპრალში გამოიკვეთება კონტურები თანამედროვე ქართული მწერლობისა.

გალაკტიონი მაღალი მოდერნიზმის ჭეშმარიტი სიმბოლოა. მისი პოეზია, გამორჩეული თემატური, სტილისტური თუ ვერსიფიკაციული ინოვაციებით, მოდერნიზმის ფლაგმანად იქცა საქართველოში. გალაკტიონმა შეძლო სრულად აერეკლა მოდერნისტული პოეზიისთვის ნიშანდობლივი აზროვნებისა და ასახვის ორიგინალური ფორმები, მრავალპლანიანი ემოციური შენაკადები, სწრაფვა თვითრეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, აგრეთვე, ჭეშმარიტების ძიებისა და ინდივიდუალობის დამკვიდრების მხატვრული ტენდენციები. მან განსაკუთრებული გამომსახველობა და მუსიკალურობა მიანიჭა პოეტურ ფრაზას. თავისი მასშტაბური, ჩარჩოებიდან გასული აზროვნებით, დახვეწილი პოეტური გემოვნებითა და უტყუარი ინტუიციით, გალაკტიონი ახალგაზრდობიდანვე მიუერთდა მსოფლიოს უდიდეს პოეტთა დასს, მაგრამ არასდროს, არც ერთი წუთით არ დავიწყებია თავისი ფესვები:

წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული,
ძაფი ნერვის არ არის ჩემში არაპოეტის...

პოეზიამ და საქართველომ სამუდამო წყვილი შექმნა მის ცნობიერებაში.

დაბრმავებულ და დაყრუბულ დროსა და ეპოქაში მოღვაწე პოეტმა შეუძლებელი შეძლო: მან ჭეშმარიტი პოეზია მიიტანა დამფრთხალი ადამიანების გაყინულ გულებამდე, თუმცაღა, საკუთარი მსხვერპლშენიერვის ფასად. თითქოს ყველა პატივსა და დიდებას შეჰპირდნენ და აუსრულეს, თითქოს ყველა მინიერი ამბიციის დაუკმაყოფილეს, მაგრამ... მასავით არავინ უწყოდა, როგორი იყო ფსევდორეალობის მომჟავო გემო. „მარტოობის ორდენის კავალერი“, გალაკტიონი, სრულიად მარტო იდგა ხალხით გაჭედილ დარბაზებისა და ტაშის გრიალით შეზანზარებულ სცენების მიღმა – ნაცნობი უცნობი, არგამოცხადებული მარგინალი, დაუტუსაღებელი სასჯელმისჯილი. 1959 წლის 17 მარტს მან თავად აღასრულა განაჩენი.

წინამდებარე წიგნი „ეპოქის გედთან“ მიახლოების ერთი მცდელობაა. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გალაკტიონის სამეცნიერო კვლევით ცენტრში მომზადებული კრებული პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევართა სხვადასხვა თაობას აერთიანებს და მეცნიერულ შეხედულებათა ფართო სპექტრს წარმოგვიდგენს. ვიმედოვნებთ, რომ წიგნში ასახული კონცეფციები და დასკვნები ახალ ჰორიზონტებს გადაშლის გალაკტიონოლოგიის ისტორიაში, მიეახლება რა კიდევ ერთხელ გალაკტიონის იდუმალ სამყაროს.

... ბევრჯერ მოგვისმენია, როგორ კითხულობენ „მთანმინდის მთვარეს“ ქართული ლექსის საუკეთესო დეკლამატორები, მაგრამ არაფერი შეედრება ამ ლექსის წაკითხვის გალაკტიონისეულ ვერსიას! პოეტის ხმა თითქოს შორიდან მოისმის და, მიუხედავად ამ სიშორისა, ემოციათა ლავას მოაქანებს. სიტყვები თითქოს მზარდი სისწრაფით ენაცვლება ერთმანეთს და ტემპთან ერთად აღმავალი პროექციით მატულობს ლექსის ენერგია. თითოეულ სიტყვასა და ფრაზაში მუსიკაა ჩანწული. თრთის შიშველი ნერვი პოეტის, თუმცაღა, ნებისმიერი მსენელისათვის ეს მისი, საკუთარი ნერვის ფეთქებაა.

ირმა რატიანი

გალაკტიონი – ნაციონალური პოეტი

„ნაციონალური პოეტი“ თანამედროვე ლიტერატურის-მცოდნეობასა და კულტურის კვლევებში დამკვიდრებული კონცეპტია, რაც გულისხმობს ამა თუ იმ ერის კულტურულ მეხსიერებასა და ნაციონალურ ფორმირებაში განსაკუთრებული წვლილის მქონე პოეტის, სწორედაც რომ პოეტის საერთო ეროვნულ აღიარებას. მე-19 საუკუნეში, რომანტიკული ნაციონალიზმის ფორმირების ეპოქაში, თითქმის ყველა ევროპელი ერი ირჩევს ერთ პოეტს, რომელსაც მიაწერს განსაკუთრებულ დამსახურებას საკუთარი ნაციის ფორმირების, ნაციონალური და კულტურული სტრუქტურირების, „ერის მშენებლობის“ საქმეში. ეს პოეტური ავტორიტეტები, ჩვეულებრივ, აღარ გადაისინჯება, არ ჩანაცვლდება, მაგრამ გალაკტიონ ტაბიძის მაგალითზე შეიძლება ვიმსჯელოთ, რომ, როცა ერი მეოცე საუკუნეში კვლავ აღმოჩნდება თვითიდენტიფიკაციის, კონსოლიდაციის ამოცანის წინაშე, მოდერნიზმის ეპოქის პოეტმაც შეიძლება შეიძინოს მსგავსი ფუნქცია, მოიპოვოს ნაციონალური პოეტის სტატუსი. ქართველ ხალხში მართლაც არის საერთოეროვნული თანხმობა გალაკტიონის განსაკუთრებული პოეტური როლისა და სტატუსის შესახებ.

უმეტეს შემთხვევაში მოდერნულობის ისტორიულ ეპოქაში ნაციონალური იდეის ფორმირება რომანტიზმის კულტურულ-ესთეტიკურ პერიოდს, ან მთელს მე-19 საუკუნეს, ე. წ. რომანტიკული ნაციონალიზმის ხანას უკავშირდება და ნაციონალური პოეტის სტატუსსაც ხშირად რომანტიკოს, ან რომანტიზმის შემდგომი ეპოქის პოეტს აკუთვნებენ. რომანტიკული ნაციონალიზმი ევროპის ქვეყნებში ერთა ფორმირების, ნაციონალური და კულტურული კონსოლიდაციის მნიშვნელოვანი ეტაპია. ითვლება, რომ ეს ეტაპი დასაბამს იღებს, მაგრამ არ შემოიფარგლება რომანტიზმის მიმდინარეობით. განმანათლებლობის შემდგომ, მოდერნულ ეპოქაში, ახლებური კოლექტიური იდენ-

ტობების ჩამოყალიბება უკავშირდება კულტურულ-მსოფლმხედველობრივ არეალში რომანტიზმის იდეების გავრცობას, მონარქიათა დაცემას და რევოლუციურ მოძრაობებს, ტექნიკურ პროგრესს, საჯარო სამსახურის რაციონალიზაციას და ბიუროკრატიზაციას. შედეგად, შეიქმნა ახალი ჯგუფური იდენტობები და ერის ცნება გამოცხადდა უმაღლეს ფასეულობად, „სიცოცხლის ხედ“ (გროხი 2007: 4). რომანტიკული ნაციონალიზმის კვლევისას მნიშვნელოვან ფაქტორად მიიჩნევა: ნაციონალური ლიტერატურების და ლიტერატურის კვლევების ფორმირება, რაც დაუკავშირდა გერმანელ რომანტიკოსთა მიერ ფილოლოგიური კვლევების ინსტიტუციონალიზაციას, ლიტერატურის ისტორიის როგორც დისციპლინის შექმნას; კოსმოპოლიტიურიდან ნაციონალურ ხედვაზე გადასვლა შლეგელმა გაახშირდა, როცა მან პოეზიის უპირატეს ამოცანად გამოაცხადა ისტორიის ბუნდოვანი წარსულიდან გამოსმოება, დაცვა და განდიდება დიადი ეროვნული მეხსიერებისა. ლიტერატურამ და ლიტერატურის კვლევამ პოლიტიკური გამართლება, სოციალური და აკადემიური პრესტიჟი მოიპოვა, გახდა რა ეროვნული სულის დამცველი და შემნახველი; ლიტერატურის ინსტიტუციონალიზაცია სხვებზე ადრე მოხდა იმ საზოგადოებებში, რომელთაც პრობლემური იდენტობა ჰქონდათ – გერმანიაში, იტალიაში, ზოგ სკანდინავიურ და უმეტეს აღმოსავლეთევროპულ ქვეყნებში. ნაციონალური ლიტერატურის კონსტრუირება აქ უმთავრესი წვლილი იყო ეროვნული ენისა და კულტურისათვის, პოლიტიკური დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის საქმეში (კორნის-პოპი 2002: 11-12). ამ პროცესების შედეგად, მთელი მე-19 საუკუნე ევროპულ ნაციონალურ-კულტურულ არეალებში რომანტიკული ნაციონალიზმის ეპოქად ცხადდება და ამ ეპოქის ანალიზი, უწინარესად, ნაციონალური პოეტების მემკვიდრეობის ფონზე მიმდინარეობს (იხ. ევროპაში რომანტიკული ნაციონალიზმის ენციკლოპედია).

ამ ეპოქისადმი და ამ მისიისადმი კუთვნილების ნიშნით, შესაძლოა, გალაკტიონზე მეტად სხვა ქართველი პოეტი იქნეს აღქმული ქართველთა ნაციონალურ პოეტად: ნაციონალური პოეტის აკადემიური კონცეპტის ძირითადი კრიტერიუმების

თანახმად, უწინარესად, „ერის მშენებლობაში“ შეტანილი წვლილით, ასეთი პოეტი ილია ჭავჭავაძეა; თუმცა აკაკი წერეთელი მის სიცოცხლეშივე ქართველი ხალხის მხრიდან სწორედ ნაციონალური პოეტის სტატუსისათვის დამახასიათებელი აღიარებით სარგებლობდა; უფრო ფართო ისტორიული პერსპექტივის და უფრო ხანგრძლივი კულტურულ-ისტორიული ტრადიციის გათვალისწინებით კი, ცხადია, შოთა რუსთაველია ქართველი ხალხის ნაციონალური და კულტურული იდენტობის განმსაზღვრელი ფიგურა; თუმცა სწორედ გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან არის ასოცირებული არაერთი ისეთი ნიშანიც, რომლითაც ის არამარტო საქართველოს პოეტურ-ესთეტიკურ ტრადიციაში ფიგურირებს როგორც უდიდესი პოეტი, არამედ ქართული ნაციონალური სივრცის შემოსაზღვრისა და ნაციონალური თვითიდენტიფიკაციის პროცესშიც აქვს განსაკუთრებული როლი.

ამავე დროს, გალაკტიონი მეოცე საუკუნის ფიგურაა, იმ ეპოქისა, როცა ნაციონალური პოეტების აღიარების ტრადიცია ევროპულ კულტურებში შესუსტდა. ჯონ ნიუბაუერის განსაზღვრებით, „ნაციონალური პოეტები წარმოიშვნენ თავიანთი ქვეყნების რომანტიკული ნაციონალური გამოღვიძებისას, მხოლოდ თუ ეს გამოღვიძება წინ უძღოდა მათი ქვეყნების ექსპოზიციას მოდერნიზმში. [...] მეოცე საუკუნეში ისეთ პოეტებს, როგორცაა ჩესლავ მილოში, თომას ვენცლოვა თუ იან კაპლინსკი სჯეროდათ თავიანთი ნაციონალური მისიის და ჰქონდათ ნაციონალური აღიარება, მაგრამ ვერასოდეს მიაღწიეს თავიანთი მეცხრამეტე საუკუნის დროინდელი წინამორბედების სტატუსს, შესაძლოა, ნაწილობრივ, თვითდაექვეების ზრდის ან, ნაწილობრივ, პოეზიის სოციალური მნიშვნელობის კლების გამო. მართლაც, თავად ნაციონალური პოეტის ცნებისადმი გაჩნდა კითხვის ნიშნები მეოცე საუკუნეში, თუმცა ნაციონალისტური ტენდენციები კვლავ და კვლავ ააღორძინებდა ნაციონალური პოეტებისადმი რწმენას, და ნაციონალიზმის პათოსი კვლავ დომინირებდა მათი ოფიციალური პატივგებისას (ნიუბაუერი 2010: 12). თუმცა მეოცე საუკუნის საქართველოს ნაციონალური პრობლემების გათვალისწინებით, გალაკტი-

ონის, როგორც ნაციონალური პოეტის საჭიროება კვლავ აქტუალური გახდა და შეიძლება ითქვას, რომ მან ქართველი ერისთვის მართლაც მიაღწია ამგვარ სტატუსს. სხვა ქვეყნების მაგალითზეც შეიძლება დავინახოთ, რომ ნაციონალური პოეტების საერთოეროვნული ფუნქცია აქტიურდება ამ ქვეყნის სუვერენობის პრობლემების ფონზე. მაგალითად, „აღამ მიცქევიჩი, უდავოდ, პოლონეთის ნაციონალური პოეტია, ერთ-ერთი მწერალთა იმ ტრიუმვირატიდან, ვინც ცოცხლად შემოინახა პოლონეთის ეროვნული იდეა მაშინ, როცა არ არსებობდა პოლონური სახელმწიფო, როცა პოლონეთი არ ჩანდა ევროპის რუკაზე, ან მოგვიანებით, როცა პოლონეთი საბჭოთა კავშირის სატელიტი იყო“ (ლუბი 1998: 135).

საკითხავია, გააძლიერა თუ არა გალაკტიონ ტაბიძის ნაციონალური მისია, საერთოეროვნული აღიარება და პატივგება საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში საქართველოს არასუვერენულმა არსებობამ? გალაკტიონი, სიმბოლისტი პოეტი, რომელიც საქართველოს დამოუკიდებლობის წლებში, 1919 წელს, ქართული მოდერნისტული პოეზიის უმთავრეს კრებულს, „არტისტულ ყვავილებს“ გამოსცემს, შემდგომ უკვე პატრიოტული ლირიკის შთამბეჭდავი ნიმუშებითაც ამახსოვრდება მკითხველს. ლექსში „მშობლიურო ჩემო მიწავ!“ ის საბჭოთა პერიოდში ქართული ნაციონალური ნარაციის ერთ-ერთ პირველ მოდელს ქმნის, რაც ნაციონალური პოეტის სტატუსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. ამის მიუხედავად, თუკი გალაკტიონი ქართველი მკითხველის სულიერ და ცნობიერ სამყაროში, უწინარესად, მისი სიმბოლისტური ლექსებით ტოვებს კვალს, ამჯერად უნდა ვიკითხოთ, ასრულებს თუ არა ის ამით ნაციონალურ ფუნქციას? როგორც თეიმურაზ დოიაშვილი აღნიშნავს, გალაკტიონი, „ცხადია, ქართულ პატრიოტულ ლირიკაზე აღიზარდა – ანდერძით გადაეცა მოთქმით ტირილი და ურვა ეროვნული ჩაგვრის, თავისუფლების დაკარგვის გამო, მაგრამ... გალაკტიონთან ქართული სული მანამდე უცნობ, ტრაგიკულ ხვეულს შემოწერს – ეს არის სამშობლოში უსამშობლობის განცდა. [...] და მაინც – გალაკტიონის ჯადოსნობა მარტო ის როდია, რომ მისი ლექსებიდან სამშობლოს გრძნობა უხილავად

შემოდის ჩვენში, გვაგვებს და შთაგვაგონებს... ის ქართული ენის სიღრმეებიდან ისეთ მარგალიტებს ამოსტყორცნის, რომ ქართველად ყოფნის ნეტარებას გვაგრძნობინებს, არასრულფასოვნებისგან გვათავისუფლებს, ღირსებას გვიბრუნებს!..“ (დოიაშვილი 2003: 10, 16). ამგვარი პოზიციის თანახმად, გალაკტიონ ტაბიძე ფლობს სწორედ ისეთ პოეტურ-ესთეტიკურ ძალას, რომელიც მას ნაციონალური მისიის ახლებურად აღსრულებას შეაძლებინებს. ამ შემთხვევაში გალაკტიონის ნაციონალური ფუნქცია უკავშირდება არა მისი, როგორც დიდი სოციალური კაპიტალის მქონე, დაფასებული პოეტის, კულტურული ფიგურის საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ერის საკეთილდღეოდ, ეროვნული იდეის ირგვლივ ხალხის კონსოლიდაციას, რაც, ცხადია, ილია ჭავჭავაძის მიერ იქნა განხორციელებული, არამედ სწორედ მაღალი ესთეტიკური ღირებულების მქონე წმინდა პოეზიის შექმნას, რაც, როგორც სხვა ერების გამოცდილება გვიჩვენებს, ასევე შეიძლება მიჩნეული იქნეს ნაციონალური პოეტის მისიად. მაგალითად, სლოვენიაში ნაციონალურ პოეტად აღიარებენ ფრანცე პრეშერენს, რომელიც თავისი წმინდა პოეტური მიღწევებით უღვივებს საკუთარ ერს ღირსებისა და სრულფასოვნების განცდას, თავდაჯერებას. მარიან დოვიჩი მიმოიხილავს, თუ რა „ოსტატური მითოგრაფიული ოპერაციით მოახდინა პრეშერენის კანონიზაცია“ ოსიპ სტრიტარმა პოეტის კრებულის წინასიტყვაობაში 1866 წელს, როცა დაწერა: „ყოველ ერს ჰყავს პიროვნება, რომელსაც ის შარავანდით შემოსავს. რაც შექსპირია ინგლისელისთვის, რასინი ფრანგისთვის, რაც დანტეა იტალიელისთვის, გოეთე გერმანელებისთვის, პუშკინი რუსებისთვის, მიცკევიჩი პოლონელებისთვის – ის არის პრეშერენი სლოვენებისთვის. [...] განკითხვის დღეს ერთა შეკრება რომ მოხდეს იმის საჩვენებლად, თუ ვინ როგორ განკარგა თავისი ტალანტი და ვინ როგორი წვლილი შეიტანა უნივერსალური, ზოგადსაკაცობრიო კულტურის შექმნაში, პატარა სლოვენი ერთი უშიშრად დაიმკვიდრებდა თავის ადგილს სხვა ერთა შორის ერთი პატარა წიგნით, პრეშერენის „პოეზიით“; დოვიჩის მიხედვით, აქ „სტრიტარის განზრახვა ამკარაა: დაამტკიცოს, რომ, მართალია, სლოვენური ენა და კულტურა პატა-

რა ერის კულტურაა, მაგრამ ესთეტიკურად ის დიდი ერების კულტურის ეკვივალენტურია და ამიტომაც იმსახურებს მნიშვნელოვანი ევროპული კულტურების რიცხვში ჩართვას. აქ არსებითია გამიზნული გათანაბრება ლიტერატურისა და ერისა (რაც ასევე დამახასიათებელია პრერომანტიკული და რომანტიკული იდეებისათვის). ამგვარი არგუმენტი გულისხმობს, რომ ერის დამტკიცება და ლეგიტიმაცია შესაძლებელია პოეზიის მეშვეობით“ (დოვიჩი 2010: 105).

ცხადია, ქართული პოეზიის ფუფუნებაა, რომ ასეთი მეტაფორული ზოგადსაკაცობრიო მისიისთვის ქართველი ერი უდავოდ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ აირჩევდა, თუმცა გალაკტიონის პოეზიაში და მის პოეტურ ფუნქციაში არის რაღაც ისეთი, რაც მას თანამედროვე ქართველი ერის ტალანტის განმკარგველად აქცევს. გალაკტიონ ტაბიძესთან მიმართებითაც სწორედ იმგვარი არგუმენტი მუშაობს, რომ ის ახდენს თანამედროვე ქართული სახელოვნებო და, შესაბამისად, ნაციონალური უფლებების ლეგიტიმაციას თავისი პოეზიით. თუკი შოთა რუსთაველი შეიძლება დავინახოთ, როგორც მედიევალურ კულტურულ-ისტორიულ პარადიგმაში ქართული კულტურის/ქართველი ერის რეპრეზენტატორი, გალაკტიონი არის მოდერნულ/მოდერნისტულ კულტურულ-ისტორიულ პარადიგმაში ქართული კულტურისა და ქართველი ერის რეპრეზენტატორი. ცხადია, ორივე ამ პარადიგმას გავყავართ ზოგადკულტურულ სივრცემდე, თუმცა სწორედ გალაკტიონი გვაძლევს დღევანდელი ეროვნული თვითშეფასებისთვის მნიშვნელოვან არგუმენტს, რომ ქართველ ხალხს თანამედროვე სამყაროშიც შეუძლია საკუთარი სიტყვის თქმა. თუკი, როგორც პრეშერენის მაგალითზეც ჩანს, ერთა ნაციონალურ წარმოსახვაში ფიგურირებს მეტაფორა, რომ პოეტის სიტყვებით ერი ელაპარაკება კაცობრიობას და ღმერთს როგორც უმაღლეს ინსტანციას, გალაკტიონის შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ, პირიქით, პოეტის ენით კაცობრიობა ელაპარაკება ქართველ ერს, ამცნობს მას თანამედროვეობაში ინდივიდთა, სუბიექტთა ურთიერთგაგების ზოგად შესაძლებლობას, და პოეტის სიტყვათა წესრიგის

მიღმა, როგორც ამას სიმბოლისტური მსოფლხედვა გვეუბნება, ვხედავთ მარადიული წესრიგის არსებობის შესაძლებლობას.

მართლაც, ქართველი ერი ემადლიერება გალაკტიონს არა იმდენად მისი პატრიოტული სოციალური როლისა და შესაბამისი ფუნქციის მატარებელი ლექსების გამო, არამედ, უწინარესად, იმ ლექსების გამო, სადაც ის სუბიექტივისტურ პოეზიას ქმნის. ნიშანდობლივია, რომ გალაკტიონი ქართულ კულტურულ სივრცეში მოღვაწეობას იწყებს სწორედ იმ ტალღაზე, როცა მისი თაობა გადასინჯავს პოეზიის საზოგადოებრივი ფუნქციის ლეგიტიმურობას, საყვედურობს წინამორბედებს, სამოციანელებს, რომ მათ „ქართული პოეზიის ყვავილს დაუწყეს შეცვლა რუსულ ხორბლად“; „მწერლობა გაიხადეს სამიტინგო ზალად და პოეზია გაზეთად“; თუმცა აღნიშნავენ: „ჩვენ უარს არ ვყოფთ „მესამოციანეთა“ მწერლობის საზოგადოებრივ დამსახურებას, მაგრამ იმათ სამაგიეროთ არა აქვთ ესტეტიური დამსახურება“ (ტაბიძე 1916, 2: 23-24). ტიცვიან ტაბიძის საპროგრამო წერილში ჩანს, ერთი მხრივ, პოეზიის ესთეტიკური ფუნქციის აბსოლუტიზაციის და, მეორე მხრივ – რუსული ლიტერატურიდან მომდინარე უტილიტარისტული პოზიციის უარყოფის სურვილი. ეს თანხვედბა სხვა კულტურებშიც გაზიარებულ თვალსაზრისს, რომ „თუკი პოეზია ეროვნული ბრძოლის ინსტრუმენტია, ის ვერ იქნება მისი არსის შესაბამისი, ის ვერ იქნება „პოეზია როგორც ასეთი“ (დოვიჩი 2010: 106). პოეზიის ნაციონალური ფუნქციის იმგვარი გაგება, როცა ის შეიძლება ჩადგეს ეროვნული და სოციალური საჭიროებების, აქტუალური პრობლემების სამსახურში, ქართველმა მოდერნიზტებმა რუსულ მოვლენად გამოაცხადეს, თავად კი ერთადერთ სწორ მოვლენად აღიარეს პოეზია, რომელიც დგას წმინდა ესთეტიკური და სულიერი მიზნების, მარადიულობის სამსახურში. ტიცვიან ტაბიძის მიხედვით, ქართული პოეზია „ერის სულს“ სწორედ მაშინ უკავშირდება, როცა ის წმინდა ესთეტიკურ მიზანს ისახავს, როცა ის იცავს „პრიმატს მუსიკისას ლექსში“, როცა ის სწორედაც რომ „ტკბილ ხმებს“ გამოსცემს, „ენის მუსიკალურ ენერგიას“ ავლენს და ამაში ქართული პოეზია „ხვდება ედგარ პოს და პოლ ვერლენს“ (ტაბიძე 1916, 2: 22). ამდენად, რუსული „ვეულგარული“,

„უტილიტარისტული“ პოეტური პოზიცია სულაც არ მიიჩნევა ნაციონალური კულტურის, ეროვნული იდეის მხარდამჭერად, ხოლო ისეთი პოეზია, რომელიც ნამდვილ ქართულ იდეას ემსახურება, ამავე დროს, ტრანსკულტურული ხდება.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებითი პოზიციაც ამგვარია, ის თავის მაღალ შემოქმედებით მიზნებს სწორედ ტკბილ-ხმოვანი ლექსებით აღწევს, რომელთაც, როგორც აღმოჩნდა, ნაციონალური ფუნქციის შესრულება უკეთ შეუძლიათ, ვიდრე, თუნდაც, გალაკტიონისვე პატრიოტულ ლექსებს, რომლებიც საბჭოთა დროს იქმნება და საბჭოური ესთეტიკის დომინანტობასაც ავლენს. გალაკტიონი მართლაც ხდება ქართველი ხალხისთვის ის, რასაც გულისხმობს „ნაციონალური პოეტი“, ამ ტერმინის რამდენიმე განსხვავებული მნიშვნელობით – როგორც იეიტსი ირლანდიისთვის, პუშკინი რუსეთისთვის, უიტმენი შეერთებული შტატებისთვის, შექსპირი ინგლისისთვის, ბერნსი შოტლანდიისთვის – იკონური და რეპრეზენტატიული ფიგურა, რომლის პოეზია შეიძლება დავინახოთ როგორც დანურვა, ხორცშესხმა, გამოხატვა რაღაც ისეთისა, როგორიცაა ეროვნული სული“ (ლუბი 1998: 49).

ამავე დროს, გალაკტიონის, როგორც ეროვნული სულის გამომსახველი პოეტის მისია, ცხადია, კავშირშია მის დროსთან, საბჭოთა საქართველოს იდეოლოგიზებულ, ტოტალიტარულ ეპოქასთან, რომლის გამოცდილების დაძლევაშიც, ალტერნატიული სუბიექტური გამოცდილების შემუშავებაშიც ქართველ მკითხველს სწორედ გალაკტიონის წმინდა პოეზიით ნაჩვენები შინაგანი მოღვაწეობის გზა ეხმარებოდა და ეხმარება. ამით კი გალაკტიონის პოეზიამ, ისევ და ისევ, ერთიანი ნაციონალური ფუნქცია შეასრულა. ზოგადადაც, მიიჩნევა, რომ „ნაციონალური პოეტები შთაგონებულნი არიან პოეტის როგორც წინასწარმეტყველის იდეით. თუმცა, მათი წმინდანად შერაცხვისთვის აუცილებელი იყო ეროვნული გამოღვიძების ისტორიული პროცესები, რასაც ადგილი ჰქონდა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში მეცხრამეტე საუკუნეში. აქ განხილული ყველა ნაციონალური პოეტი ამოიზარდა უცხოელი დამპყრობლის წინააღმდეგ ნაციონალური ბრძოლის შუაგულიდან. ნიეგოშის და

ბოტევის ერებისთვის ეს იყო ოსმალეთის იმპერია; პეტეფი, მახა და პრემერენი ჰაბსბურგების იმპერიის წინააღმდეგ იბრძოდნენ; მიცკევიჩის და ზიალიკის ერები ძირითადად რუსეთის იმპერიას ეწინააღმდეგებოდნენ, რომელიც, ასევე, ბალტიის არეალშიც დომინირებდა. ზოგ შემთხვევაში კი ერთდროულად რამდენიმე მჩაგვრელი ძალა იყო ჩართული პროცესებში“ (ნიუბაუერი 2010: 12). მიუხედავად საბჭოური სტატუსისა, რაც გალაკტიონის ცხოვრების ერთი მხარეა, მისი სახელი მაინც დაუკავშირდა საბჭოურ მჩაგვრელ ძალასთან დაპირისპირების პროცესს, რაც გალაკტიონის როგორც ნაციონალური პოეტის სტატუსს კიდევ უფრო მეტ ლეგიტიმურობას სძენს.

ნაციონალური პოეტის სტატუსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მაჩვენებელია პოეტის კანონიზაცია მის ქვეყანაში. კანონიზაცია ამ შემთხვევაში გულისხმობს არა მხოლოდ იმას, რომ ამ პოეტის ლექსები მისი ქვეყნის ლიტერატურული კანონის ნაწილია – თუმცა ეს, თავისთავად, აუცილებელი ფაქტორია. პოეტის კულტურული კანონიზაცია შეიძლება გულისხმობდეს არამარტო ნაციონალურ ლიტერატურულ კანონში მის დამკვიდრებას, სხვა ავტორთა მხარდამხარ, არამედ მისი, როგორც კულტურული და ნაციონალური ფიგურის უდავო, განსაკუთრებული როლის აღიარებას, რაც შეიძლება გამოიხატებოდეს თავყვანისცემის როგორც რიტუალურ, ისე დისკურსულ პრაქტიკაში. გარდა უშუალოდ ლიტერატურული კანონისა, კანონიზებული პოეტის პატივისცემა შეიძლება გულისხმობდეს მასთან დაკავშირებულ „წესჩვეულებათა რეპერტუარს“, „მისი ნაწარმოებების მონუმენტურ და განმეორებით გამოცემებს, მის პატივსაცემად დაწერილ ლექსებს თუ მუსიკასაც, სოციალურ თავყრილობებს, რიტუალების მეტ-ნაკლებად სტანდარტიზებულ ნაკრებს და სადღესასწაულო შესტებს (რაც მონარქიულ ან საეკლესიო პროტოკოლსაც კი შეიძლება ეხმიანებოდეს) პოეტის პატივსაცემად და მისდამი აღტაცების გამოსახატად, და ეს ყველაფერი, ფოკუსირებული და გამყარებულია ბრინჯაოსა თუ ქვის მონუმენტში, რომელიც საჯარო სივრცეში მის სამუდამო მყოფობას აღბეჭდავს“ (რიგნი და ლირსენი 2014: 7).

ცხადია, გალაკტიონის სახელსაც ახლავს პატივების ეს მიწნები და ის მის სამშობლოში კანონიზებული პოეტია.

გალაკტიონის კანონიზაციის პროცესი რამდენიმე შრეს მოიცავს: პოეტის მიერ საკუთარი თავის კანონიზაცია; საბჭოთა ხელისუფლების მიერ მისი როგორც საბჭოთა პოეტის კანონიზაცია; ქართველი ხალხის მიერ პოეტის კანონიზაცია.

გალაკტიონისაგან ქართული საბჭოთა პოეზიის ფუძემდებლის სტატუსით მოღვაწე სახალხო პოეტის, პატივდებული ფიგურის შექმნისა და მისი კანონიზაციის სახელისუფლებო პროექტი საბჭოთა ხელისუფლებამ 1930-იან წლებში დაიწყო (იხ. ნიფურია 2016: 19-38). დონალდ რეიფილდი მიიჩნევს, რომ „რჩეული ინტელექტუალების ნომინალური როლისთვის“ შერჩეული ელიტის რიცხვში გალაკტიონი თავად სტალინის და ბერიას გადაწყვეტილებით, მათი „უზენაესი“ ნების შესაბამისად უნდა ყოფილიყო დასახელებული (რეიფილდი 1994: 305). ნიშანდობლივია, რომ მსგავსი მიზნებით კომუნისტური რეჟიმი მოქმედებდა მის მიერ დაქვემდებარებულ არაერთ ნაციონალურ-კულტურულ არეალში – მოქმედი და, ასევე, რომანტიკული ნაციონალიზმის პერიოდის ავტორების მიმართ. სხვა ქვეყნებშიც, „კომუნისტურმა იდეოლოგიებმა მიითვისეს ნაციონალური პოეტები მათ პოეზიაში ხალხური ელემენტების უპირატესობის ხაზგასმით ან პროტოსოციალისტებად თუ პროტოკომუნისტებად მათი გამოცხადებით“ (ნიუბაუერი 2010: 17). თუმცა ქართველ პოეტთან მიმართებით ხელისუფლების პროექტი ბოლომდე არ განხორციელდა, მას თავად გალაკტიონმა შეუშალა ხელი – საბჭოური სტატუსის მიღებიდან რამდენიმე ხანში და, განსაკუთრებით, 1950-იან წლებში მას თავი არ უჭირავს ამ სტატუსის შესაბამისად, და არ ქმნის შესაბამის ტექსტებს. უფრო მეტიც, როგორც თეიმურაზ დოიაშვილი აღნიშნავს, სიცოცხლის ბოლოს ლექსით „ნიკორწმინდა“ ის გვეუბნება, რომ არასოდეს მიუტოვებია „წმინდა ხელოვნების“ გზა (დოიაშვილი 2004: 80). შესაბამისად, საბჭოეთის სახობტო ლექსები, როგორც ჩანს, უკვე აღარ უქმნის ერთგვარ დამცავ გარსს რეჟიმის წინაშე. ის რეჟიმთან დიქტომიურ დამოკიდებულებაში მყოფი, მისთვის უხერხულობის შემქმნელი, ცინიკურ-ირონიული ფიგურაა.

თუმცა ამ წლებში მისი პოეზიის მოყვარულებს შორის ის სარგებლობს სწორედ იმგვარი თაყვანისცემითა და მოწინებით, რაც ხალხის მიერ კანონიზებულ პოეტს ერგება. არაერთი მოგონება გალაკტიონთან შემთხვევითი შეხვედრის შესახებ, რაც მის თანამედროვეთა მიერ დღესაც ქვეყნდება, სწორედ იმგვარ მოწინებას ასახავს მის მიმართ, რაც შეეფერება განსაკუთრებული სტატუსის მქონე პოეტს. თუმცა ნიშანდობლივია, რომ ამ შეხვედრების აღწერისას არ იკვეთება მისი სახალხო, მასობრივად გაზიარებული სტატუსი, არც საბჭოთა პოეტის, ოფიციალურად დაფასებული ფიგურის სახე. გალაკტიონის მიმართ მოწინებას, თაყვანისცემას აღწერენ სწორედ იმგვარად, სწორედ ის ადამიანები, ვინც ინდივიდუალურად აფასებს პოეტს, ხვდება მის სიდიადეს, ხედავს მასში რაღაც ისეთს, რასაც ვერ ხედავენ სხვები. მაგალითად, თამაზ ბიბილური იგონებს: „გვხიბლავდა, რომ ჩვენ წინ გალაკტიონი იდგა და ირგვლივ სუფევდა აუნერელი კრძალულობა და თაყვანისცემა“ (ბიბილური 2007).

მსგავსი მოგონებებიდან, ისევე, როგორც გალაკტიონისვე ჩანაწერებიდან, იგრძნობა, რომ საბჭოთა ხელისუფლების მიერ მისი დაფასების ეპოქა უკვე ჩავლილია. ხელისუფლებამ მისგან ვერ მიიღო ის, რაც სჭირდებოდა – საბჭოთა წყობისადმი ტოლერანტული და, ამავე დროს, მაღალი შემოქმედებითი მიღწევების მქონე, რეპრეზენტატული ფიგურა. გალაკტიონის თვითმკვლევლობამ კი საბოლოოდ დაასვა დალი მის საბჭოურ ავტორიტეტს. ის ვეღარ შეასრულებდა მასზე დაკისრებულ როლს – ბედნიერი, საბჭოთა სამშობლოს მოტრფიალე, სამშობლოს მიერ დაფასებული პოეტისა. სიკვდილის შემდგომი დაფასების ნიშნებით თუ ვიმსჯელებთ, საბჭოთა საქართველოში ის აღარ არის ხელისუფლების მიერ პირველ რიგში კანონიზებული ფიგურა – მისი სახელი დედაქალაქში დაერქმევა არა გამზირს, არამედ ერთ-ერთ მომცრო ქუჩას, მისი მემორიალური ადგილებიც არ იქმნება ინტენსიურად, მისი ძეგლი დაიდგმება მხოლოდ 1979 წელს, მისი ხსოვნის დღეები და იუბილეები ხმაურიანად არ აღინიშნება, მისი ხსოვნის საბჭოური რიტუალური პრაქტიკა არ დაწესდება. (ამავე ინერციით, დამოუკიდებელ

საქართველოშიც ქართული ეროვნული ვალუტის შემოღებისას მისი სახე არ იქნება დატანილი ბანკნოტზე). ის, რომ მისი გარდაცვალების შემდეგაც საბჭოთა საქართველოში ხშირად გამოიციმოდა მისი კრებულები და ის ფიგურირებდა ფილოლოგიურ კვლევებში, გალაკტიონის შემოქმედებისადმი ცხოველ ინტერესს უნდა მივანეროთ და არა ხელისუფლების მიერ დანესებულ საგამომცემლო ლიმიტს.

ამავე დროს, გალაკტიონ ტაბიძე ქართველი ხალხის მიერ მართლაც კანონიზებული პოეტია, ის საყოველთაოდ აღიარებულია დიდ ქართველ პოეტად, ნაციონალური მნიშვნელობის მქონე ფიგურად. მისი ტექსტები არა მხოლოდ კანონიკურ, სავალდებულო, დასასწავლ, ერთგვარად თავსმობვეულ ლექსებად მიიჩნევა, არამედ თითოეული ინდივიდის, მკითხველთა უმრავლესობის მიერ აღქმულ და განცდილ დიდ პოეზიად. ამ ნიშნით გალაკტიონი ქართულ პოეტურ კანონშიც ყოველთვის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებდა. იდეოლოგიური გარემოს ცვლილებების შესაბამისად იცვლებოდა ქართული ლიტერატურული კანონიც, კანონის სხვადასხვა ვერსიებში ჩანაცვლდებოდა გალაკტიონის რამდენიმე ლექსიც, მაგრამ მისი სიმბოლისტური ლირიკა ყოველთვის რჩებოდა და რჩება მოქმედი კანონის ფარგლებში.

საგულისხმოა გალაკტიონ ტაბიძის მიერ საკუთარი თავის კანონიზაციის, ქართულ პოეტურ კანონში საკუთარი სახელის შეყვანის მაგალითი, მისი ყველასათვის ცნობილი უსათაურო ლექსი: „რა რიგ კარგია, სამშობლოვ, / შენი მტკვარი და რიონი. / შოთა, ილია, აკაკი, / ვაჟა. // ორ ზღვათა შუა მდებარე, / ბრწყინავდა კავკასიონი, / შოთა, ილია, აკაკი, / ვაჟა. // სულ მალლა გორის ციხეა, / სულ დაბლა ძველი სიონი. / შოთა, ილია, აკაკი, / ვაჟა. // დაბლით კოლხიდის ველია, / მალლიდან დგას ბახტრიონი, / შოთა, ილია, აკაკი, / ვაჟა“ (1939). ლექსი სწორედ იმ ხედვაზე მიგვითითებს, რომ პოეტს შეუძლია ნაციონალური სივრცის შემოსაზღვრა, ნაციონალური იდენტიფიკაცია: შოთას, ილიას, აკაკის, ვაჟას [და გალაკტიონს] უკავშირდება სამშობლოს არეალი – მალლიდან დაბლით, კავკასიონიდან მდინარეებამდე, ორ ზღვას შუა – ანუ, პოეტები ადგენენ კულტურული,

ნაციონალური, გეოგრაფიული იდენტიფიკაციის საზღვრებს. ცხადია, ამ პოეტებს შორის გალაკტიონი საკუთარ თავსაც მიუჩინებდა ადგილს – ისევე, როგორც გულისხმობს საკუთარ ადგილს რვამარცვლიანი, რეალურად მონოსილაბური ლექსის ყოველი სტროფის მარცვლებნაკლულ სტრიქონში – მეტრითა და რითმით უზრუნველყოფილ კანონიერ ადგილს, კულტურული კანონზომიერებით განპირობებულს. ეს ადგილი ცხადყოფს გალაკტიონის მიერ საკუთარი თავის გათანაბრებას ნაციონალური მნიშვნელობის მქონე პოეტებთან. ნიშანდობლივია, რომ ამ სტრიქონებით გალაკტიონმა იმდენად მყარი ფორმულა შექმნა ქართული ნაციონალური პოეტური კანონისა, რომ ამ ფორმულაში, და ქართველი მკითხველის რიტმულ მეხსიერებასა თუ წარმოსახვით კანონში, კარი დაუხშო როგორც წარსულის (თუნდაც, დავით გურამიშვილს), ისე მისი თანამედროვეობის ან მომავლის პოეტებს და, ამავე დროს, უდავო ადგილი მოუპოვა საკუთარ სახელს, გალაკტიონს – იმ ფონზეც, რომ, არა თუ ლექსის პუბლიკაციებში, არამედ მის პოეტისეულ ავტოგრაფშიც არ იკითხება ეს სახელი, მხოლოდ ცალკეული სტროფის სამუშაო ვერსიებში წერს პოეტი სრულად იმ სტრიქონს, რომელიც, როგორც ჩანს, ზუსტად იცოდა, რომ ქართველი მკითხველის მიერ შეივსებოდა (იხ. ტაბიძე 1939).

და მაინც, თუ ვიტყვით, რომ ქართველ პოეტთა ხუთეულში დღეს სწორედ გალაკტიონს ვუნოდებდით თანამედროვე საქართველოს ნაციონალურ პოეტს, რა არგუმენტები უნდა მოვიშველიოთ? ცხადია, შოთა რუსთაველის პოემა ზოგადკულტურული თვალსაზრისით ყველაზე დიდი სიმაღლეა და რუსთაველის სახელი ქართველთა მთავარი ნაციონალური იდენტიფიკატორია – ქართველი ერი რუსთაველის ერია; ცხადია, ილია ჭავჭავაძე ქართული თანამედროვე იდენტობის შემქმნელი და მთავარი ნაციონალური ფიგურაა; ცხადია, აკაკის პოეტურ ოსტატობას თავად გალაკტიონი მიიჩნევდა უპირატესად, ხოლო ვაჟას პოეზიამ პატრიოტული და მორალური კატეგორიების შემეცნების ახალი გზა გვაჩვენა. თუმცა მაინც, გალაკტიონის პოეზიის ფუნქცია დღეს მისი მკითხველი ერის-

თვის გამორჩეულია და ამიტომ ზეგავლენას ახდენს ქართული ნაციონალური იდენტობის ფორმირებაზე.

გალაკტიონი უნდა დავინახოთ, როგორც მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეების მსოფლიო კულტურისთვის განმსაზღვრელი მოდერნისტული კულტურული სტილის და, ზოგადად, თანამედროვეობის რეპრეზენტატორი საქართველოში, ქართულ ენობრივ სივრცეში. გალაკტიონის პოეზია თანამედროვე ადამიანის სულიერი ძიებების, რელიგიური გრძნობების, ტკივილის, შვების, სინანულის განცდების ვერბალიზაციაა. პოეტი გვიჩვენებს საკუთარ თავთან პიროვნების, ინდივიდის შინაგანი კომუნიკაციის პერსპექტივას, თავისი ლექსებით ის თავად ახორციელებს ამგვარ კომუნიკაციას და მისი ლექსების გათავისებისას თითოეულ მკითხველში იქმნება საკუთარ თავთან შინაგანი კომუნიკაციის შესაძლებლობა. გალაკტიონის ენით მისი მკითხველი ელაპარაკება საკუთარ თავს. ამ პროცესში ის იგებს საკუთარი თავის შესახებ რაღაც უფრო მეტს, ვიდრე მას აქამდე ჰქონდა გაცნობიერებული, გალაკტიონის მკითხველს ეძლევა ინდივიდად, სუბიექტად ჩამოყალიბების პერსპექტივა.

ამ თვალსაზრისით, გალაკტიონის ლექსები არ ქმნის მასობრივი ნაციონალური კომუნიკაციის სივრცეს, მაგრამ ის ქმნის ნაციის, როგორც ინდივიდთა, სუბიექტთა ერთიანობის სივრცეს, სადაც თითოეული ინდივიდი თანაბარუფლებიანია და ინდივიდთა პიროვნული მიღწევები მხოლოდ საკუთარ შინაგან არსებასთან კომუნიკაციით განისაზღვრება. ამ გზით გალაკტიონის პოეზიის მკითხველი განზოგადებულ ეროვნულ თუ საკაცობრიო სხეულთან ინდივიდუალური მიმართების პერსპექტივასაც მოიპოვებს.

დამოწმებანი:

ბიბლიური 2007: ბიბლიური თამაზ, „ბატონი უნივერსიტეტი“, „ლიტერატურული საქართველო“, № 13, 30 მარტი-5 აპრილი, 2007.

გროხი 2007: Hroch, Miroslav. “National Romanticism”, in Balázs Trencsényi and Michal Kopeček, eds. Discourses of collective identity in Central and Southeast Europe, vol. II National Romanticism: The Formation of National Movements, Budapest / New York, Central European University Press: 2007.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თეიმურაზ, „სიცოცხლეო, მამულო“, ნიგნში: „დაბრუნება“, მერანი, თბ., 2003.

დოიაშვილი 2004: დოიაშვილი თეიმურაზ, „ფრთები და დიადემა“. კრ. „გალაკტიონოლოგია“, III, თბ., 2004.

დოვიჩი 2010: Dovic, Marijan. “France Preseren: A Conquest of the Slovene Parnasus”. History of the Literary Cultures of East-Central Europ. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume IV: Types and Stereotypes. Edited by Marcel Cornis-Pope, John Neubauer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins’s Publishing Company, 2010.

ევროპაში რომანტიკული ნაციონალიზმის ენციკლოპედია: Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe <http://romanticnationalism.net>

ლოუბი 1998: Looby, Robert. “Adam Mickiewicz: Poland’s National Poet”. Studies: An Irish Quarterly Review 87.346 (1998).

ნიუბაუერი 2010: Neubauer, John. “Figures of National Poets. Introduction”. History of the Literary Cultures of East-Central Europ. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries. Volume IV: Types and Stereotypes. Edited by Marcel Cornis-Pope, John Neubauer. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins’s Publishing Company, 2010.

რეიფილდი 1994: Rayfield, Donald. The Literature of Georgia - A History. Oxford: Clarendon Press, 1994.

რიგნი და ლირსენი 2014: Rigney, Ann and Leerssen, Joep. “Introduction: Fanning out from Shakespeare”. Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe. Ed. by Joep Leerssen and Ann Rigney. Pelgrave Macmillan, 2014.

ტაბიძე გ. 1939: ტაბიძე გალაკტიონ. ... („რა რიგ კარგია, სამშობლოვ“). ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის ელექტრონული რესურსი. <http://www.galaktion.ge/?page=Poetry&year=-1&p=0&id=2271>

ტაბიძე ტ. 1916: ტაბიძე ტიციან. „ცისფერი ყანწებით“. შ. „ცისფერი ყანწები“, № 1,2, ქუთაისი, 1916.

ნიფურია 2016: ნიფურია ბელა. „გალაკტიონი – სახალხო პოეტი“. ქართული ტექსტი საბჭოთა / პოსტსაბჭოთა / პოსტმოდერნულ კონტექსტში, თბ., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2016.

გალაკტიონის პოეზიის გრამატიკა

„პოეზიის გრამატიკის“ კონცეპტი რომან იაკობსონს ეკუთვნის. ამით მას იმის თქმა სურდა, რომ ნამდვილ პოეზიაში არაფერი არსებობს შემთხვევითი და შემთხვევით, რომ ნამდვილი პოეტური ფრაზა ერთადერთი და უალტერნატივო გზით გამოითქმება. თუ მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ ამის თქმა სხვაგვარადაც შეიძლებოდა, იქ „პოეზიას ღამე არ გაუთევია“. ნებისმიერი მეტაფორა, ნებისმიერი პოეტური ფრაზა მხოლოდ მაშინაა „ნარმატებული“, თუ ის ენის იმანენტურ – შინაგან კანონზომიერებებსა და სტრუქტურებს ეყრდნობა. და ამისათვის სულაც არაა საჭირო, რომ პოეტი ან მკითხველი სრულად ფლობდეს ამ კანონზომიერებებს ლინგვისტური რეფლექსიის სახით. პირიქით – როცა ნამდვილად პოეტური ტექსტი იზადება, ამას ან შთაგონებას, ან ინტუიციას, ანდა მუზასა თუ არწივს მიაწერენ (და სავსებით სამართლიანადაც – აქვე შევნიშნავ ჩემი მხრივ). როგორც იტყოდა იოსიფ ბროდსკი, სწორედ პოეტი ენის იარაღი და არა ენა – პოეტისა.

ყველას მოგვწონს გალაკტიონის ქრესტომათიული ხატი – „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი...“. რატომ მოქმედებს ჩვენზე ეს პოეტური ფრაზა? რატომ გვაქვს იმის შეგრძნება, რომ აქ საუბარი, საბოლოო ანგარიშით, სიკვდილზეა (რაც ასე კარგად ჩანს ლექსის ფინალში – „...სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი“)? იმიტომ, რომ ამ ხატის უკან დგას ისეთი ფრაზეოლოგიურ-იდიომური გამოთქმები, როგორებიცაა – „დარდს გადაჰყვა“, „მშობიარობას გადაჰყვა“ და ა. შ. ამის შესახებ არც გალაკტიონი ფიქრობს და არც – მკითხველი. მაგრამ როგორც ენის მატარებელი – ორივე (პოეტიცა და მკითხველიც) – მიყვარება ხვდება, „სად არის ძაღლის თავი დამარხული“.

საქმე ისაა, რომ იდიომები, ფრაზეოლოგიზმები, კილოთქმები და ა. შ. ენის დაფარული კარკასია: ისინი ენის ე. წ. „გაქვავებულ“ შრეს აყალიბებენ, ენის იმანენტურ რიტორი-

კას ქმნიან. ესაა გაქვავებული ლინგვისტური მაგმა. ჭეშმარიტი პოეტი სწორედ ამ მაგმას ატრიალებს და აბრუნებს, როგორც გუთანი – მიწის ქვედა და ზედა შრეებს. ჭეშმარიტი პოეტი ამ გაქვავებულ ენობრივ მაგმაზე მუშაობს და მუდმივად ამდიდრებს მას სემანტიკური და სინტაქსურ-რიტორიკული ნიუანსებით. ხანდახან ისიც ხდება, რომ ძალიან დიდი პოეტი (ან – მთელი პოეტური სკოლა თუ ეპოქა) ამ გაქვავებულ მაგმას ალღობს და კონფიგურაციას უცვლის, რათა ამის შემდეგ გარკვეული დროის (ხანდახან რამდენიმე საუკუნის) მანძილზე ის უცვლელად და თითქმის უძრავად დარჩეს. სწორედ ასე გადაუარა რუსთაველმა ქართულ სალიტერატურო ენას (მისი ზემოქმედების ძალა რიხტერის სკალით, ალბათ, ათი ერთეულით შეფასდებოდა); და სწორედ ეს „გრამატიკული სტრუქტურები“ არ აძლევენ ნამდვილ პოეტს იმის უფლებას, რომ წეროს „ენის გარეშე“ – უმოტივო ხატებისა და წყალწყალა ფრაზების მეშვეობით. პოეტს მხოლოდ მაშინ აქვს მიღებული „მკერდს ქნარი როგორც უნდა“, როცა ის უსმენს ენას და როცა მიჰყვება ენის შინაგან – ხშირად მისთვისაც კი დაფარულ – ლოგიკას.

XX საუკუნის ქართული პოეზია, ძირითადად, ორ პოეტიკას შორის მერყეობდა: პირველი – ესაა გალაკტიონის აბსოლუტური, ერთადერთი და უნიკალური პოეტიკა, რომელიც ადგილს არ ტოვებს სხვისთვის („როგორც ერთია ქვეყანა მთელი...“), ხოლო მეორე – ნიკო სამადაშვილის „ნამოცარიელებული“ (კენოზისური) პოეტიკაა, რომელიც გველაპარაკება ცოდვილ და დაცემულ ადამიანზე – „უკანასკნელ ქრისტიანზე“, რომლის ტანზე ლექსი გამოყრილია როგორც ავადმყოფობა, როგორც დასაბამიერი ცოდვა. გურამიშვილის შემდეგ ქართულმა პოეზიამ ასეთი რამ ნამდვილად არ იცოდა.

გარკვეული აზრით, გალაკტიონი და ნიკო სამადაშვილი რუსთველისა და გურამიშვილის როლებს „იმეორებენ“. ცხადია, აქ მე ვსაუბრობ არა „თავისთავად“ რუსთველსა თუ გურამიშვილზე, არამედ – მათ გვიანდელ კულტურულ რეცეფციაზე: XIX-XX საუკუნეების ქართული კულტურისათვის რუსთველი ნაციონალური ეპიკური გენიოსია, რომელიც „სრულად გამოხატავს ქართულ ნაციონალურ ხასიათსა და სულს“ (თეიმურაზ

ბატონიშვილის თქმით), ხოლო გურამიშვილი – პოეტი „როგორც ასეთი“ – ლირიკული პირადი ხმისა და შინაგანი მედიტაციური ჩაღრმავების გამოხატულება.

აქ ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ გალაკტიონის მრავალფეროვნებისა და „სიმდიდრის“ ფონზე ნიკო სამადაშვილი „ცუდი“, „გაურანდავი“ პოეტია, ღარიბი მეტრული რეპერტუარითა და ღარიბი რითმებით. ამ შემთხვევაში, სავსებით შესაძლებელია XX საუკუნის ინგლისელი ფილოსოფოსის სერ აიასია ბერლინის ერთი ცნობილი დიქტომიის – მელასა და ზღარბის – გამოყენება. მელამ უამრავი ეშმაკური ილეთი იცის, ხოლო ზღარბმა – ერთი, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი რამ. ცხადია, ბერლინისეული დიქტომიის მიხედვით, გალაკტიონი „მელაა“, ხოლო ნიკო სამადაშვილი – „ზღარბი“. ამავე დროს, ისიც უნდა აღვნიშნოს, რომ გალაკტიონი დიდი პოეტია, ხოლო სამადაშვილი – „მცირე“ (minor poet).

რას ნიშნავს „დიდი პოეტი“ და რით განსხვავდება ის „მცირე პოეტისაგან“? „მცირე პოეტი“ არ ნიშნავს „უმნიშვნელოს“ ან „ცუდს“ – პირიქით – „მცირე პოეტი“ შეიძლება ბევრად უფრო დახვეწილი და ვირტუოზული იყოს, ვიდრე – „დიდი“. „მცირე პოეტი“ ნიშნავს პოეტს, რომელიც არსებული პოეტიკის ფარგლებში მუშაობს და ორგანულად გრძნობს თავს უკვე მის გამოჩენამდე შემუშავებულ პოეტურ სისტემაში. „მცირე პოეტის“ მაგალითია თითქმის გენიალური ბესიკი, რომელმაც ქართულ პროსოდias „14-მარცვლიანი“ მეტრი (საზომი) და რუსთველისეულზე არანაკლებად დახვეწილი ბგერწერა აჩუქა.

მაგრამ „დიდ პოეტს“, განსხვავებით „მცირე პოეტისაგან“, პოეტურ ენაში შეუქცევადი ცვლილებები შეაქვს – მაგალითად, აკაკი დიდი პოეტია, რადგან მან, ფაქტობრივად, შექმნა ახალი პოეტური სინტაქსი. ბარათაშვილმა, რომელსაც არ შეუქმნია ახალი პოეტური სინტაქსი, ე. წ. „10-“ და „14-მარცვლიანი“ ლექსს ახალი თემა შესძინა – ბესიკის სახოტბო ლექსს პოეტური მედიტაციისა და პიროვნული თვითჩაღრმავების „სემანტიკური შარავანდი“ (მიხაილ გასპაროვისეული კონცეპტი რომ გამოვიყენოთ, რაც გულისხმობს, რომ თითოეულ მეტრს აქვს თემატური მეხსიერება) მიანიჭა; და, ბოლოს და ბოლოს,

შექმნა ქართული კულტურის ახალი სიმბოლური ფიგურა/პერსონაჟი – მერანი. რაც შეეხება ვაჟას, მან ევროპული „ამაღლებულის იდეა“ (ფსევდო-ლონგინე – ბუალო – ედმუნდ ბერკი – კანტი – ჰეგელი...) იმგვარ „ადგილობრივ“ და მოულოდნელ კონტექსტში მოათავსა, რომ სრულიად წარმოუდგენელი შედეგი მიიღო – ქართული მთა ბერძნული ეპოსისა და ტრაგედიის ხელმეორე დაბადების ქრონოტოპოსად იქცა.

გალაკტიონის სიდიდე იმით გამოიხატება, რომ მან ქართული პროსოდია (ლექსთწყობა) სრულიად გადაახალისა – ერთმა შემოიტანა იმდენი ახალი ქართული მეტრი (საზომი), რამდენიც იქმნებოდა მთელი წინა რვა საუკუნის მანძილზე; – აღარაფერს ვამბობ რუსთველისა და ბესიკის შემდეგ ყველაზე უფრო დახვეწილ ბგერწერასა და პოეტური სინტაქსის ვირტუოზულ ფლობაზე – მას თანაბრად შეეძლო როგორც ნორმატიული, ისე პოსტპოზიციური წყობის გამოყენება.

ამიტომაც, „გალაკტიონის ეპოქა“ ნიშნავს გალაკტიონის „მასტერკლასს“, „გალაკტიონის სკოლას“, როცა პოეტური ენის ათვისება გალაკტიონის „ცოდნის“ გარეშე შეუძლებელია. „გალაკტიონის ეპოქა“ თავად გალაკტიონმა უზუსტესად განსაზღვრა:

ეპოქა გალაკტიონისა

**საქართველოში დღეს ყოველ მგოსანს
შარავანდედს ჰფენს შენი გავლენა,
რომ უჩვენებდე მათ გზას სხივოსანს,
ჩვენმა ეპოქამ შენ მოგავლინა!**

**იყო ბრწყინვალე შოთას ეპოქა
და შემდეგ მსგავსად ტიტანთა ღონის,
არა ამაოდ ჩვენს ხანას ჰქვია –
ეპოქა დიდი გალაკტიონის!**

**ხალხის გულისთქმა, მღელვარე ასე,
რადგან ყველაზე ადრე გაიგე,**

უმაღლეს მთაზე, მშობლიურ მთაზე შენ ხელთუქმნელი ძეგლი აიგე!

როგორც ვხედავთ, „გალაკტიონის ეპოქა“ ნიშნავს პოეტის უკვდავ სახელს (ჰორაციუსიდან მომდინარე „ხელთუქმნელი ძეგლის“ პოეტური კონცეპტი სწორედ ამის გამოხატულებაა), ნაციონალურ სალიტერატურო კანონში (რომლის „ვიზუალური“ ხატი „მშობლიური მთაა“ – მთანმინდა როგორც პარნასი) ისეთ-სავე ცენტრალურ პოზიციას, როგორიც რუსთველს აქვს და, ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, იმასაც, რომ გალაკტიონი არის სალიტერატურო გილდიის (სკოლის) მეტრი – მასწავლებელი („გავლენა“ და „მეგზურობა“), რომ ნაციონალური სალიტერატურო ენის სწავლა დღეს მხოლოდ გალაკტიონის მეშვეობით შეიძლება.

ეგოლუცია თუ აფეთქება

გალაკტიონის ლექსების 1927 წლის წიგნს, იმ დროისათვის მისი პოეზიის მეტ-ნაკლებად სრულ კრებულს, რომელმაც შეაჯამა მისი ორათეულწლიანი შემოქმედება, წინ უძღოდა სამი პუბლიკაცია: I. 1914 წლის „ლექსები“, II. 1919 წლის „Crâne aux fleurs artistiques“ და III. 1925 წლის „მნათობში“ (№10) დაბეჭდილი „100 ლექსი“.

I. 1914 წლის „ლექსებს“ ივანე გომართელის წინასიტყვაობა („სევდის მგოსანი“) უძღვის. ივანე გომართელმა სწორად შეაფასა პოეტის ეს პირველი წიგნი, ზუსტად განსაზღვრა მისი ადგილი ქართულ პოეზიაში. ის წერს:

„ბარათაშვილის შემდეგ ჩვენი პოეზია საკმაოდ განვითარდა, მაგრამ ბარათაშვილის გზას კი ასცდა. პოეზიის უმთავრეს საგნათ ეროვნული მდგომარეობა და საზოგადოებრივი კითხვები გადაიქცა. ჩვენი პოეზია სევდით სავსეა, მაგრამ ეს სევდა უმთავრესად ეროვნულია, საზოგადოებრივი, – ჩვენი ეროვნული მდგომარეობითა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნაკულეევანებით გამონვეული. ბარათაშვილის მსოფლიო სევდის კილო გაისმის ტაბიძის პოეზიაში...“ (გომართელი 1914: VII).

ამ სიტყვების ავტორს, ცხადია, მხედველობაში აქვს მამულიშვილურ-სამოქალაქო პოეზია, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ დაამკვიდრა და ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ასაზრდოებდა, კვებავდა ქართველი მკითხველი საზოგადოების ცნობიერებას. რეცენზენტის შეფასებით, გ. ტაბიძე არ მიჰყვება ამ გზას. ხოლო ის გზა, ფიქრობს იგი, რომელსაც ასცდა XIX საუკუნის ქართული პოეზია, მან განაგრძო.

ჩვენ ვიცით, რა განცდა დაბადა ჭაბუკ ილია ჭავჭავაძეში ბარათაშვილის ლექსების პირველგაცნობამ. უშუალო შთაბეჭდილების შედეგია მისი ორი ლექსი, დანერილი ივლისსა და აგვისტოში პავლოვსკოში, სადაც ის შეხვდა ეკატერინე ჭავჭავაძეს. მოგვიანებით ილიამ მოკლე ეტიუდი უძღვნა ბარათაშვილის

შემოქმედებას და, ბოლოს, 1893 წელს თითქოს შეაჯამა პოეტის ნეშტის დიდუბის პანთეონში გადმოსვენებაზე წარმოთქმულ სიტყვაში. სიტყვა აგებულია მე-19 საუკუნეში დამკვიდრებულ რიტორიკაზე. ილია წერს:

„კიდევ ვიტყვი, პოეზია მადლია, ნიჭია, მაგრამ ხომ ჰხედავთ, იგი დიდი ტვირთიც არის. დიდ ტვირთადვე იცნო იგი ამ ჩვენმა სახელოვანმა კაცმა და მას ყველაფერი ანაცვალა. ოღონდ ეგ ტვირთი დაულალავად ვზიდო, ოღონდ ერთგულად ვემსახურო და ყველაფერს შევსწირავ განწირულის სულისკვეთებამდევ“ (ჭავჭავაძე 1953: 252).

რაოდენ ზოგადია და შორს არის ეს სიტყვები ამ „სახელოვანი კაცის“ სულისკვეთებისგან!... „ტვირთი“, „მსახურება“, „შენირვა“ – ის მცნებებია, რომლითაც თერგდალეულებმა დატვირთეს ხელოვნება და, კერძოდ, პოეზია, ილიამ კი იდეოლოგიის დონემდე აიყვანა. ჩვენს მე-19 საუკუნეს საზოგადო მსახურება ესაჭიროებოდა. პოეზიას სოტერიოლოგიური (ქვეყნის ხსნის) საზრისი და ფუნქცია მიენიჭა, ეს მკაფიოდ გამოჩინდა ილიას „პოეტში“, სადაც პოეზია წინასწარმეტყველებას გაუთანაბრდა. პოეტი მოსესეული მოწოდების მსახური უნდა ყოფილიყო, რომ ხალხისთვის ხსნა მოეტანა (რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ გალაკტიონი იტყვის „პოეტი იყო ბედუინი და მეომარი“, და წინასწარმეტყველიც, დავსძენთ ჩვენ). პარნასზე ატანილმა ეროვნულმა და სოციალურმა პრობლემებმა თუ არ შთანთქა, ხომ დაჩრდილა ყველა სხვა პრობლემა, მათ შორის ექსისტენციალური, რომელიც სრულიად გააძევა სამწერლო ასპარეზიდან. მუზას არ ეცალა ამისთვის. ეძინა. „სულ ძილი, ძილი...“. არადა, მე-19 საუკუნის ახალი ქართული პოეზია ძველი სამეფოს კატასტროფის შემდეგ სწორედ პიროვნების პრობლემით დაიწყო. ბარათაშვილის პოეზიის ერთადერთი თემა ეს არის, რომელიც მან ორი სიტყვით – „გზა უვალი“ – გამოხატა (თუმცა პიროვნული ძახილი სპორადულად ჯერ რუსთველის პოემაში და მერე ძლიერად და კანონზომიერად „დავითიანში“ გაისმა). ნიშანდობლივია, რომ ეროვნულმა საკითხმა (რაც ჩვენში პატრიოტულ მოტივად მოიხსენიება), როგორც პოეზიის თემამ, ბარათაშვილის არა ლირიკაში, სადაც პიროვნება თავის თავთან

მეტყველებს, არამედ ეპოსში პოვა ადგილი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი ექსისტენციის უღრმესი შრე, რომელსაც ჩვეულებრივ ლირიკა გამოხატავს, ეროვნულ პრობლემას არ შეუზღვევია. პარადოქსია, რომ ბარათაშვილს, როგორც პოეტურ მოვლენას, რომლითაც იწყება ახალი მწერლობა, ახსნა და ადგილი ვერ ეძებნება მის თანადროულ გარემოცვაში, რომლისთვისაც მისი პოეზიის არსი სრულიად გაუგებარი დარჩა (თუ დაუძრავს სიტყვა მის ლექსებზე მის პოეტ ბიძას, დანარჩენ მის მეგობრებზე, მათ შორის გამორჩეულ დიმიტრი ყიფიანზე რომ არაფერი ვთქვათ?). იმის თქმა მსურს, რომ ბარათაშვილი არ არის თავისი ეპოქის შვილი და არც „გარემოების საყვირია“. მისი ხმა, რომელიც გაისმა „უვალ გზაზე“, მომავალს ეკუთვნოდა და ეკუთვნის. ნახევარი საუკუნის შემდეგ დაიბადა ადამიანი, რომელმაც თავისი შემოქმედების თემად ასევე პიროვნული მომენტი გაიხადა, თუმცა ლიანდაგი განსხვავებული იყო. მაგრამ მასში „ეროვნულ გოდებას“ პიროვნული არ შთაუნთქავს, პირიქით, გააძლიერა, სხვა, თერგდალეულთაგან განსხვავებული ხმა შემატა. ძლიერია მის შემოქმედებაში ეროვნული კატასტროფით გამოწვეული სულიერი ტკივილი, მაგრამ რითაც ვაჟა-ფშაველა ჩვენს აღქმაში ვაჟაფშაველობს, ეს მაინც მისი სიმღერები („მთას ვიყავ...“, „კიდევ ხმა მესმა ციდან...“ და სხვანი) და „ალუდა ქეთელაურია“ – ამ უკანასკნელს იგი სოფოკლესა და იბსენის სიმალემდე აჰყავს. პიროვნების მარცხი, რაც ბარათაშვილმაც იწვნია, იმავდროულად, ტრიუმფია მასში ისევე, როგორც ბარათაშვილში. მისი ალტერ ეგო ისევე უპირისპირდება საზოგადოებას და გარბის ქვეყნიდან, როგორც „მერანის“ ავტორი; ის უპირისპირდება თავის ქვეყანას და ხალხს და, შესაძლოა, გაბედულად და უკანმოუხედავად უარყოფს მის იდენტობასაც კი, როგორც ალუდა, ახალი ღირებულებების დასამკვიდრებლად. ბარათაშვილის კვალზე არც ვაჟა-ფშაველა იყო ბოლომდე გაგებულ თავის თანამედროვეობაში.

ივანე გომართელის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები წინასიტყვაობიდან და ეს ორი ფრაზა სტატიის დასასრულს მისი ავტორის გამჭრიახობაზე მეტყველებს: „ბარათაშვილის საკაცობრიო სულის კვეთება და კვნესა გულისა ობლად დარჩა, ის

ეროვნულმა გოდებამ შთანთქა“, – ნერს იგი (გომართელი 1914: XI) და, თუ რეტროსპექტულად გადავხედავთ მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობას, შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ამ ვერდიქტს.

თუმცა მეტისმეტად გაბედული და, მეტიც, მკრეხელური ხომ არ იყო იმ ხანად თქმა იმისა, რომ პიროვნული დრამა „ეროვნულმა გოდებამ შთანთქა“? *შთანთქმას* არც ერთ კონტექსტში დადებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ის უპირობოდ უარყოფითი და არასასურველი მოვლენაა. თუმცა ამავე აზრს გამოხატავს 1914 წლის „ლექსების“ ერთ-ერთი რეცენზენტი იოსებ არიმათიელი, რომელიც პოეზიის „სხვა მიზანს“ წამოსწევს ნინ:

„ჩვენი პოეზიის ქურუმნი მეცხრამეტე საუკუნეში და ახლაც უმეტესად მამულიშვილურ-მოქალაქეობრივ ჰანგთა მღერამ გაიტაცა, უკანასკნელ ხანში ხომ „პროგრამულ“ ლექსებს სწერენ. ეს იქნებ სწორედ ასე იყო საჭირო, მაგრამ ჭეშმარიტ მგოსანს კიდევ სხვა მიზანი აქვს: ადამიანის სულის განცდათა გამომჟღავნება, ჩვეულებრივ ადამიანისათვის მიუწოდებლის შეცნობა...“ (არიმათიელი 1915: 5).

მართალია არიმათიელი: საჭიროება საჭიროებად, მაგრამ პოეზიის, მგოსნობის უშუალო მონოდება სამოქალაქო და მამულიშვილური თემატიკა არ არის. ჩანს, არიმათიელი ფიქრობს, რომ ახალგაზრდა მგოსნის შემოქმედებაში პოეზიამ კვლავ პოვა თავისი თავი, თავის ჭეშმარიტ მონოდებას დაუბრუნდა. ის ნამდვილად ღირსია „ჭეშმარიტ მგოსნად“ იწოდებოდეს.

მართლაც, რომ ჩავიხედოთ გალაკტიონ ტაბიძის 1914 წლის „ლექსებში“, ადვილი შესამჩნევია, რომ იგი თავისი თემატიკით სცილდება მე-19 საუკუნის კორიფეთა გაკვალულ გზას: არც მათ მიერ რელიგიამდე აყვანილი მამულის იდეა და არც რაიმე მსახურება იდეისა თუ ხალხისა არ ჩანს მის ლექსებში. ვარდის ფოთოლია მისი ჯილდო, როგორც ქალწულის ინტიმური საჩუქარი, ძალზე ინდივიდუალურ-პიროვნული, და არა დაფნის გვირგვინი, რომელიც სამოქალაქო ღვანლის საყოველთაო აღიარების ნიშანია მხოლოდ („ვარდის ფოთოლი“).

ნიშანდობლივია, რომ „ლექსები“ 1907 წლის შემდგომ, ილიას გარდაცვალების შემდეგ (როცა „ეპოხა გათავდა დიდი“), ინერე-

ბოდა. ფიქრობენ, თითქოს მთავარი მის პოეზიაში, რითაც მან დაინყო, მსოფლიო სევდაა, ცნობილი Weltschmerz, მე-19 რომანტიკული საუკუნის მონაპოვარი, ან ბოდლერისეული დეკადენტური ნალველი (Spleen). ესეც არის, რა თქმა უნდა, მაგრამ მის ლექსებში უფრო ბორგვა-ფორიაქი ჩანს, მოუწყობლობა ამ მიწაზე, გარემოსადმი შეურიგებლობა, სასონარკვეთა რაღაც დაკარგულის გამო და დაკარგულის გამუდმებული, მტკივნეული ძიება. ძიება მხოლოდ და მხოლოდ ოცნებაში. ბარათაშვილისა (ამაზე არ ვილაპარაკებთ) და ილიას ადრეულ ლირიკას ვერ აცდებოდა გალაკტიონი, მათში ის თანხმიერებას პოვებდა, სულიერი სტრუქტურის ერთგვარობას, სულიერ ნათესაობას. ილიას ელეგიური, უფრო, სასონარკვეთილი აღმონახდომი „არსაიდან ხმა, არსით ძახილი“, მის უკიდევანო მარტოობას რომ მონმოვს, და მისი „ვიდექ მარტოკა“ – ჭაბუკი გალაკტიონის „ლექსებში“ ჩვეული, სპონტანური ამოძახილი და სულის პოზაა. ილიას ლექსი „დაკარგული ედემი“ თითქოს მისი ამქვეყნიური, მინიერი მამულის კონცეფციის ემბრიონია, რომელმაც შემდგომ არა მის პოეზიაში, არამედ პუბლიცისტიკაში პოვა განშლა, მიიღო კონკრეტული სახე, თუმცა არ დაუკარგავს მეტაფიზიკური სუბსტრატი. ზეციური კვებავს მინიერს. „სად დაუკარგავს მშვენიერ ხალხსა / იმ თვით ედემში თვისი ედემი? / ვის უნახავს ის, სამშობლო ჩემი?...“. აქ აშკარაა, რომ სამშობლოს ხატი მისთვის მისტიკური გამოცდილების ნაყოფია, ის ხილვა-განცდაში ეძლევა მას. გალაკტიონის სულის სიღრმეშიც არის ედემის ანამნეზისი და მისი დაკარგულობის განცდა, მაგრამ ეს ედემი მისი ინდივიდუალურ-პიროვნული სულიერი სამშობლოა, რომელიც, ილიასგან განსხვავებით, მინიერი სამშობლოს კონცეპტში არ გადაზრდილა. დაკარგულ საყოველთაო ედემში ის თავის საკუთრივ დაკარგულ მამულს ჭვრეტს. იგი დარჩა მის პიროვნულ პრობლემად და სანუხარად. მიუხედავად საერთო სიტყვა-ცნებათა, რომლებიც ილიასა და გალაკტიონის პოეზიას ანათესავებს, აშკარაა, რომ ისინი განსხვავებულ რეალობებში არსებობენ და განსხვავებული მოწოდებით არიან დატვირთული. ილიას პირველი ინტუიციები დაკარგული ედემისა საზოგადოებრივ სფეროში, მსახურების ასპარეზზე ინაცვლებს. გალაკტიონის

ედემი რჩება მისი, როგორც პიროვნების და პოეტის, ექსისტენციალურ სამშობლოდ.

1914 წლის „ლექსების“ საკვანძო კონცეპტუალური სიტყვა-ცნებებია: „უდაბნო“ („უდაბნოა მთელი ქვეყანა..., მთელი სოფელი..., ჩემი სამშობლო“), „ცის უდაბნო“, „მარტოობა“, „ობლობა“, „ოცნება სხვა ქვეყანაზე“, „ვეძებ უხილავს“, „საიდუმლო“, „შორი გაზაფხული“, მიუსაფრობა, „დაკარგული ედემი“ და სხვანი – ყველანი ცალ-ცალკე და თავიანთ ერთობლიობაში ხატავენ პოეტის სულიერ ლანდშაფტს. როგორ გაუადვილებდა ანუ გაუთელავდა „უვალ გზას“ ცის გახსნის მოიმედე პირველი რომანტიკოსი გალაკტიონს, რომლისთვის ცაც უდაბური იყო? სამშობლოზე ხომ ზედმეტია ლაპარაკი. და თუ ახსენებს სამშობლოს (ლექსი „სამშობლოში“), ეს არ არის მე-19 საუკუნის ტრადიციული *მამულის* კონცეპტი, არც სამშობლო ქვეყანა, ამ ცნების უშუალო ყოფითი მნიშვნელობით. ეს არის სამშობლო, „სადღაც, ოდესღაც ზმანებული, ერთხელ ნახული...“ („მე მესიზმრება“); „ოდესღაც, სადღაც მარტოობაში“, ის (სამშობლო) არის „სიმღერა სადღაც, ოდესმე თქმული“ („სიმღერა“); ან ეს გაზაფხულია, „შორი გაზაფხული“, რომელიც ემპირიულად, ყოფით განცდაში მიუწვდომელია, მაგრამ ხილვაში იჩენს თავს: „ვით მოჩვენება – გაზაფხული დაეშვა ქვეყნად“ („ჩემს ირგვლივ“), მაგრამ ხანმოკლეა ეს დაშვება, გაზაფხულს იმავე ყვავილებით გაასვენებენ, რომლებიც მას დაშვებისას მოყვა...

II. „Crâne aux fleurs artistiques“, 1919. როგორც ვიცით, ყრმა გალაკტიონი საპროგრამო ლექსით „აკაკის ლანდი“ გამოეთხოვა აკაკის, როგორც თავისი პოეზიის მამას იმ იმედით, რომ ლანდი არ მიატოვებდა მას ობლად. ეჭვი არ არის, რომ 1915 წელს, აკაკის გარდაცვალების შემდეგ, გალაკტიონში ახალი პოეტი დაიბადა, მაგრამ ეს ალბათ იმას არ ნიშნავს, რომ ის აკაკისებურად ამეტყველდა. ამას არ მონიშნავს „ხელოვნების ყვავილები“, რომელიც აკაკის შემდგომი შემოქმედებაა, როცა გალაკტიონმა მიაგნო თავის ენას. არ ვიქნებით სწორი, თუ მას აკაკის პოეზიის ადეპტად ან მის გზაზე მსვლელად მივიჩნევთ.

ამას არ მონიშნავს 1914 წლის „ლექსები“ და არც, მით უფრო, „ხელოვნების ყვავილები“. ვერც ერთ მოტივს, რომელიც განსაზღ-

ვრავს აკაკის პოეზიას, ვერ შევხვდებით „ლექსებში“. აკაკის არამქვეყნიურ ხილვებს, სამყაროს ჰარმონიულ განცდას („ქება-თა-ქება“) ერთადერთი ეროვნული წუხილი ამღვრევს. „ლექსების“ ავტორის წუხილს კი მის გარშემო გამეფებული უდაბურება იწვევს. წუხილი აქ არა იმდენად სუბიექტურია, რამდენადაც ონტოლოგიური, გარემო გასენილია მნუხარებით. უფრო მეტიც, ის ლანდშაფტის თვისებაა. ხომ სრულიად წარმოუდგენელია აკაკის პოეტურ სამყაროში რეალობის იმგვარი ხილვა, როგორსაც ვხედავთ ენიგმატურ მინიატურულ ლექსში „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, რომელიც „ხელოვნების ყვავილების“ თვალია, უფრო, შავი მარგალიტი. ტრაგიკული ლანდშაფტი გაუსაძლისი, კომმარად ქცეული უსასოობით, რომელიც ფონეტიკამაც კი გადმოსცა: „გზა იყო უ-დაბ-უ-რი, უ-სახო, უ-პირქ-უ-ბო, მიქონდათ კიდევ კ-უ-ბო“. უსაშველო, მოუნელებელია სევდა, რომლის წამალი „ხელოვნების ყვავილებში“ არ არსებობს. ასეთ შემთხვევებზე აქვს ნათქვამი ნიკოლაი ბერდიაევს, რომ შეძრწუნებულობა არის ადამიანური არსებობის და სოფლის არსებობის საიდუმლოს აღქმის ძალა... რა ადვილად ანელებს აკაკის წუხილს ეფემერული პოლიტიკური რაიმე ფაქტი, ათქმევინებს: „-ვიცინი, აღარ ვსტირი მე“.

რეცენზენტთა აღიარებით და ობიექტურადაც, 1914 წლის „ლექსები“, თუმცა, დავძენთ, მისი ენა ტრადიციულს არ გასცილებია, სრული სიახლე იყო ქართულ პოეზიაში, რომელიც მე-19 ს-ის მეორე ნახევარში „გათელილ გზას“ არ მიჰყვებოდა. მაგრამ რისი მოწმეც პოეზიის მკითხველი გახდა ხუთი წლის შემდეგ, ამის შეფასება, ვფიქრობ, პირველი ნიგნის რეცენზენტების შესაძლებლობებს აღემატა. ამიტომაც დუმდნენ ისინი. ვინც გალაკტიონის პოეტურ გზას იცნობს, დაეთანხმება აზრს, რომ 1919 წლის კრებული თვისებრივად განსხვავდება 1914 წლის „ლექსებისგან“. იმის თქმაც შეიძლება, რომ „1914 წლის ნიგნი სხვისი დაწერილია“ (ვ. ჯავახაძე). უფრო მეტიც, მას თითქოს წინაპარი არ ჰყავს, თითქოს არარაობიდან არის შექმნილი. აქ ვერც ძველ მოტივებს (განცდა-განწყობილებებს) და ვერც ძველ ტრადიციულ ენას (გამომსახველობით საშუალებებს) ვნახავთ. ლაპარაკობენ ევოლუციაზე, მაგრამ ევოლუცია

ხომ დროს მოითხოვს, მაგრამ სად არის ის შუალედი, ის დროჟამული სივრცე, ხანიერება, რომლის განმავლობაში თანდათანობითი განვითარების ბოლოს რადიკალური ცვლილება მოხდა? გარდაქმნის ეს მომენტი, როგორც შესაქმის მყისიერი ჟამი, როგორც აფეთქება, მოუხელთებელია, როგორც ერთგან ამბობს, „რომ ლოცვაზე უფრო ნაზი იყოს ეს აფეთქება“. თითქოს ამ ორ წიგნს შორის ისეთივე სიცარიელეა, როგორც ძვეს 1914 წლის გამოცემის ყდაზე ქალის მკერდზე მიდებულ ქნარსა და ფრანგულ სათაურ-ეპიგრაფებს შორის. ესეთიკურ ენაზე თუ ვიტყვით, ეს ორი სრულიად განსხვავებული კულტურაა. როგორც სიტყვა-ცნება „ქნარია“ ხშირი 1914 წლის ლექსებში, იმავე სიხშირით შევხვდებით 1919 წლის კრებულში ევროპულ რეალიებს, რომ აღარ გავამახვილოთ ყურადღება მთელს წიგნს წამძღვარებულ ფრანგულ ეპიგრაფებზე და, თუნდაც, – ფორმალური მომენტია, მაგრამ სიმპტომატური, – ლექსების ლათინური ნიშნებით დანომრვაზე. როგორ მოხდა, რომ პოეტის მუზა გადაევიდა ამ სიცარიელეს და ახალი პოეზიის შენება განსხვავებული რეალიებით დაიწყო? ერთ ლექსში („დაღამდება ტყეში ოდეს...“), რომელიც ამ ხანებში დაიწერა, მაგრამ კრებულში არ შევიდა, ამგვარად არის გადმოცემული ახლის წარმოშობის იდუმალი პროცესი და მისი შედეგი: „მას ფოთლები აოქროვებს, // ვით ყვავილი ნაოშებს, // წვეთ-წვეთობით წყალს აგროვებს, // ნიაღვრებად გაუშვებს“. აი, ასეთი ნიაღვარია მეორე კრებული, რომელიც გარედან შეუმჩნეველი და უხილავი წვეთ-წვეთობით შეიქმნა.

1919 წლის გამოცემას წინასიტყვაობა არ უძღვის. ჩანს, პოეტმა არავის ანდო იგი პოეზიის მკითხველისთვის გასაცნობად. ყოველ შემთხვევაში, „ხელოვნების ყვავილებისთვის“ ივანე გომართელის კომპეტენცია, შესაძლოა, საკმარისი არ ყოფილიყო, იმდენად გამოგნებლად გამოჩნდა მისი სიახლე იმასთან შედარებით, რაც მას დროში უძლოდა. და წიგნი დარჩა ასე უწინასიტყვაოდ, უწინამძღვროდ, ავტორმა იგი მთანდო ფრანგულ სათაურს და ოთხი ფრანგი პოეტის ოთხ ეპიგრაფს. ამ ფრანგულმა სათაურმა და ტექსტებმა უფრო მეტი თქვეს, ვიდრე რომელიმე წინასიტყვაობას შეეძლო ეთქვა. მაინც რისი

თქმა სურდა ნიგნის ავტორს ამ სათაურით, რომლის ქართული თარგმანი უმართებულოდ დამკვიდრდა, როგორც „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“? რატომ „არტისტული“, რომელიც თეატრალური სფეროს კუთვნილებს, და რატომ არა „თავის ქალა ხელოვნების ყვავილებით“, რომელიც უფრო გასაგები სათაურია ამ გაუგებარი ნიგნისთვის? სათაურში შეხამებულია ერთმანეთთან სიკვდილი (თავის ქალის სახით) და ხელოვნება (ყვავილის სახით), ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ სიკვდილი ხელოვნების თემად არის ქცეული. სხვანაირად, სიკვდილი შეიმკო ხელოვნების ნიშნებით – ყვავილებით, როგორც სიცოცხლით, და გამოჩნდა მისი პოზიტიური მხარე, რაც მას არ გააჩნდა 1914 წლის ლექსებში. ის გამოჩნდა ჯერ ეპიგრაფად ნამძღვარებულ ვერლენის სტრიქონში *La melancolie des soleils couchants*, რომელიც გალაკტიონის თარგმანში გამძაფრებულად ჟღერს „ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“ (ლექსი „შენ ერთი მაინც“). და მერე თავი იჩინა მის საპროგრამო ლექსში, მისი, როგორც მგოსნის, ერთგვარ გენეალოგიაში, „მთანმინდის მთვარეში“: „და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედათ“, და შემდგომ: „თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს...“ და კიდევ: „სიკვდილის გზა არ-რა არის, ვარდისფერ გზის გარდა“, და კიდევ: „რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები“, და ბოლოს: „რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები“. სიკვდილის თემა, საიმდროოდ უჩვეულო ფორმით, დომინირებს „ლურჯა ცხენებში“, ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „საუბარი ედგარზე“, „შერიგება“ („ტოტებს ქარისას“), „პოეტი ბრბოში“ („დღეს გაასვენეს...“), „პირიმზე“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „გობელენი“, „მიცვალებულის ხსოვნა“, „მგლოვიარე სერაფიმები“ და ბევრგან კიდევ. სიკვდილი დომინირებს არა ექსისტენციალურ ჭრილში, არამედ როგორც სიცოცხლის მეორე იდუმალებრივი მხარე, მეტიც, მუზის თანამდევი და შთამავგონებელი.

კონცეპტუალურ სიტყვა-ცნებათა შორის ამ კრებულში დომინირებს ისეთნი, რომლებითაც გამოიხატება მისი პოეტური კრედო. ეს ანათესავებს მას ვერლენთან, რომელიც ერთადერთხელ არის ხსენებული არა როგორც პოეტი, არამედ როგორც

„დაღუპული მამა“ (ეს ცალკე თემაა, რომელიც ასევე უკავშირდება პოეტიკას). ეს სიტყვა-ცნებებია, კონცეპტუალურ დონემდე ამაღლებული: ბინდი, ლანდი, ნისლი, კვამლი, დაბურული, დაბინდული, სიზმარი, ზღაპარი და სხვანი, ცხადად თუ ფარულად საგანთა მისეულ პოეტურ აღქმაზე და გადმოცემის მეთოდზე მიანიშნებს. მოგვიანებით ერთ ობოლ ლექსში, რომელსაც არც სათაური აქვს, არც დასაწყისი, არც დაბოლოება, რომლის საზღვრისი, ძირითადი სათქმელი ხუთიოდე სიტყვაშია მოქცეული – „ნუ მოაცლი ციურ რიდეს, რომ ბურუსში ჩნდებოდეს“ – თავისი ნისლოვანებით, ბურუსიანობით გვეუბნება, რომ პოეზიის მიზანი დაფარულის მინიშნება და მისი დაფარულადვე დატოვებაა, არა გაშიშვლება და გამოაშკარავება. სიცხადე, ამ პოეტიკით, კლავს პოეზიას. ეს არის პოეზიის ონტოლოგია, უფრო, სინამდვილის ამგვარი ონტიური სახე, რასაც განუხრელად მისდევს პოეტი თავის მეორე წიგნში. სხვაგვარად, ის გვამცნობს თავის არსებობას. ეს არის „სიშორის სიახლოვე“ და „სიახლოვის სიშორე“, გალაკტიონის აჩემებული ოქსიმორონი, რომელიც ასევე ცხადად თუ შეფარვით, სიტყვიერად თუ კონტექსტუალურად განსხვავებული საშუალებებით გადმოიცემა. ის, რაც აშკარად, გარკვეულად მოგვეცა 1914 წლის „ლექსებში“, აქ მხოლოდ ბურუსში ჩნდება. და ჩანს და არც ჩანს. ვიცით, რომ რაღაც არის, რაღაც იმალება ფარდის უკან, მაგრამ ბოლომდე ვერ ვხვდებით, რა არის ეს რაღაც. ეს სრულიად ახალი პოეტიკაა ქართულ პოეზიაში. ის ვერლენმა გააცნობიერა და იმავე ბურუსიანობით აღწერა ლექსში „Art poetique“ და გალაკტიონმა თავის პრაქტიკაში აღმოაჩინა. ვერლენი, როგორც ამ პოეტიკის მამა, ერთადერთი სიტყვა-კონცეპტით არის წარმოდგენილი „ხელოვნების ყვავილებში“, ეს არის „მთვარის ნათელი“ (მისი ლექსის Claire de lune სათაურია), როგორც „მამის დანატოვარი“. ამ შესიტყვებით მამა უჩინრად ან, როგორც ლანდი, მყოფობს მის ლექსებში (თუმცა „მთვარის ნათელი“ სათაურად ჰიუგოს ლექსს და მოპასანის მოთხრობასაც უზის).

„ხელოვნების ყვავილებს“ შემოქმედი არასოდეს პირდაპირ არ ამბობს სათქმელს. არა მხოლოდ იმიტომ არ ამბობს, რომ მკითხველისთვის ზრუნავს – არ მოახვიოს მას თავზე პოეზიის

დამლუპველი პრაგმატული ერთგანზომილებიანი სიცხადე. არა, ეს მისი ხედვაა ასეთი, რომელიც თავის მხრივ, ასახავს (შეესაბამება) სინამდვილის უღრმეს შრეს. ეს „შემეცნების თეორია“, რომელიც შეესატყვისება ონტოლოგიას, გვეუბნება იმ ჭეშმარიტებას, რომ ეს შეგრძნობადი და აღქმადი სინამდვილე მხოლოდ ზურგია, იმ აზრით არის ზურგი, რომ ჭეშმარიტი არსებობა უკანა მხარით არის ჩვენკენ მოქცეული, მისი პირისახე კი დაფარულია სამუდამოდ, მისი ოდესმე შეცნობის პერსპექტივის გარეშე. ჩვენ მხოლოდ მისი მიუწვდომლობის წვდომა შეგვიძლია იმის აღიარებით, რომ შეუცნობლობა ჭეშმარიტი რეალობის თვისებაა და არა ჩვენი შემეცნების უნარის ნაკლი. ამგვარად გაგებული ონტოლოგიის დალი აზის „ხელოვნების ყვავილებს“. აქედან არის მისი უცნაურობა, რომელსაც მისი პოეზიის არმიმღებელმა, მეტიც, მაგიობელმა ბოდვა უწოდა (ჯავახაძე 2013: 125, 126). ამ სიტყვით, მისდა უნებურად, დიდი სიმართლე ითქვა. დიახ, ბოდვაა, თუ ამ სიტყვას ჩამოვხსნით მის ყოფით შინაარსს და სხვა კატეგორიაში გადავიყვანთ – მას აქვს ამის რესურსი: ბოდვა სიტყვის არაცნობიერი პროცესია, სიტყვიერი შემოქმედების ექსტატური ჩქერალია, როგორც საპირისპირო რეალობათა პრალოგიური ერთიანობა, რასაც მის პოეზიაში უხვი ოქსიმორონები გადმოსცემს. ის, რაც აქ, ჩვენს პრაგმატულ სინამდვილეში, პროფანული ხედვით ბოდვაა, იქ, პოეზიის უანგარო სივრცეში, დაფარული რეალობის ადეკვატური ენაა. „ოღონდ მჯეროდეს მე ჩემი ბოდვა / და სიყვარულის დღესასწაულიო“, – წერს ის ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ“, საიდანაც უნდა ჩანდეს, რომ პოეტი ამ სიტყვას ეზოტერულ მნიშვნელობას ანიჭებს*. „ხელოვნური ყვავილები“ ბოდვის მწვერვალია. აქ გალაკტიონი „ერთბაშად ასცილდა ემპირიზმის საზღვრებს“ (აკაკი ხინთიბიძე). ბოდვა იდუმალების ენაა, სხვა ენა იდუმალებას არა აქვს. მან „შეძლო იდუმალის არსის გამოხატვა ენის იდუმალებით“ (გურამ ბენაშვილი). ზუსტად ისე, როგორც ნიკო-

* ეს ლექსი პირველად 1927 წლის „ლექსებში“ დაიბეჭდა 1908 წლის თარიღით. აკაკი ხინთიბიძის სამართლიანი შენიშვნით, მისი მომხიბლაობა, აზრის სიცხადე, ფორმის დახვეწილობა გამორიცხავს, რომ იგი „1908 წელს იყოს დაწერილი და დასრულებული“ (ხინთიბიძე 1987: 99).

ლაუს კუზელი გამოთქვამს საღვთო რეალობის შესახებ, რომ „მიუწვდომელი მიუწვდომლობით მიიწვდომება“.

1914 წლის „ლექსების“ შეფასება „ხელოვნების ყვავილებ-ის“ ფონზე წამგებია. თუმცა მათ თავისთავადი, „ხელოვნების ყვავილებისგან“ დამოუკიდებელი ბრწყინვალეობა მოსავთ*. ამით იმის თქმა გვსურს, რომ პირველი წიგნი არ უნდა აღვიქვათ გარდამავალ საფეხურად ან ერთ, თითქო არასრულყოფილ ეტაპად გალაკტიონის პოეზიის სრულყოფის გზაზე. გზა განვითარებასთან, ჩვეულებრივ, ევოლუციასთან ასოცირდება, რაც ნაკლებად სარწმუნოა, როცა შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე. 1919 წელი არ გამომდინარეობს 1914 წლიდან, მათ შორის არ არსებობს მიზეზ-შედეგობრივი რამ კავშირი. მაგრამ ორივე კრებულს ერთი და იგივე წყარო აქვს და ეს წყარო პოეტის პიროვნებაა, რომელიც მხოლოდ სამეტყველო-გამომსახველობით ენას იცვლის, გამოსახატავი კი იგივე რჩება. შემოქმედებაზე საუბრისას არა ევოლუციაზე, არამედ პიროვნების სიღრმიდან დაფარულის მანიფესტაციაზე უნდა ვილაპარაკოთ. იდენტობა ერთია, იცვლება მისი მანიფესტაციები, რაც ნაკლებად არის განპირობებული გარესამყაროდან მომდინარე გავლენებით. როგორც ყვავილის კვირტიდან მხოლოდ ის ამოიზრდება, რაც მასში იმთავითვე ფარულად არის მოცემული, ასეა შემოქმედებაც. ყვავილი იფურჩქნება სპონტანურად, დრო გადის, მაგრამ ის რჩება თავის თავთან მუდმივად იგივეობრივი, ოღონდ სხვადასხვა ეტაპებზე განსხვავებული ესთეტიკით და ყოველ საფეხურზე საკუთრივი სრულყოფილებით იჩენს თავს. შეიძლება დავეთანხმოთ „უცნობის“ ავტორს, რომელიც ეჭვის ქვეშ კითხულობს, „უნდა შეეტანა თუ არა „ზარნიშიან წიგნში“ (1927 წლის გამოცემაში. – ზ. კ.) ნაწილი პირველი წიგნის ლექსებისა“ (ჯავახაძე 2013: 566). მაგრამ ეს ჩვენი მიდგომა და თვალსაზრისი იქნება, რომელზეც „ხელოვნების ყვავილები“ დომინირებს, ავტორისთვის კი ორივე ძვირფასია, რადგან მან იცის მათი ერთიანი წყარო. ან „ხელოვნების ყვავილებისთვის“ იმ 13 „დანუნებულთა“ (ჯავახაძე 2013: 562) შორის გალაკტიონის

* გალაკტიონის უკიდურესად დანურულ ტომშიც კი შეგვიძლია არა ერთი და ორი ლექსი შევიტანოთ 1914 წლის კრებულიდან.

პალადინს თავისუფლად შეუძლია მოიწონოს და აღადგინოს „შენ ზღვის პირად“, „თეთრი ლანდებით“, „კოშკი“... მაგრამ ის სავსებით დაეთანხმება პოეტს, რომელმაც ლექსს „აკაკის გარდაცვალების გამო“, სახელდახელოდ, რაიმე რეფლექსიის გარეშე პოეტის სიკვდილის დღეს დაწერილს, მოგვიანო „აკაკის ლანდი“ ანაცვალა. აქ მისი არჩევანი აბსოლუტურია, რაც იქიდანაც ჩანს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსს ავტორი არაერთგზის მიბრუნებია სასწორებლად, მის სიცოცხლეში ის არც ერთ კრებულში არ დაბეჭდილა. მათ შორის განსხვავება თვალსაჩინოა: თუმცა ერთია პიეტეტი სათაყვანო პოეტისადმი, მაგრამ რადიკალურად განსხვავებულია ამ პიეტეტის გამოხატვის პლანი. მცირე ხანს შევაჩეროთ ყურადღება ამ ორ ლექსზე. პირველი ლექსის („აკაკის გარდაცვალების გამო“) ზერელე გადაკითხვიდანაც ჩანს, რაოდენ შეუფერებელია იგი „ხელოვნების ყვავილების“ პოეტიკისთვის. ამ ლექსს იწყებს სიტყვა „საქართველო“ („საქართველოვ, რა განუხებს, გული რისთვის გტკივა?“) და იგივე სიტყვა გასდევს რეფრენად: „საქართველოვ, მამ აკაკი არ მომკვდარა, არა!“ მთელი ლექსი აგებულია XIX საუკუნის მამულიშვილურ შიშველ რიტორიკაზე, თავს იჩენს ქვეყნის თავდადებისა და შეწირულობის თემა: „ის ენამა და ღვთიური ცეცხლით ეზიარა“; თავად შეწირული და ვალმოხდილი „ვალმოხდილ წინაპრებს“ შეუერთდა. აკაკი აქ „ჩვენი ქვეყნის სიამაყეა“, „საქართველოს ჰყავდა და ჰყავს საამაყო შვილი“; აკაკი თავისი ქალარით სამშობლოს სახეა და ის პანთეისტურად არის განზავებული მშობლიურ ლანდშაფტში: „და არსება მისი მთელი, მისი სული წმინდა / ბუნებათა ზღვა სივრცეში ჰანგად გადავიდა, / გადაეწნა მდუმარებას და თვალს მოეფარა...“. ეს ლექსი მისი თავდაპირველი პუბლიკაციის შემდეგ ავტორს არც ერთ ტომეულში თუ რჩეულში არ შეუტანია. მოგვიანოდ დაწერილ ჯერ „მთანმინდის მთვარეში“, მერე „აკაკის ლანდში“ მან უარი თქვა კონკრეტულობაზე, გარდაცვლილი პოეტის საკუთარ სახელს პოეტის განზოგადებული სახე ამჯობინა: ერთგან თუ აკაკი „მოხუცის ლანდად“ არის მოხსენიებული, მეორეგან მას „მაღალი ლანდი“ ენაცვლება. თუ გარდაცვალებაზე დაწერილ ლექსში აკაკის ჰანგი ბუნებაშია განზავებული, „აკა-

კის ლანდში“ პოეტი, როგორც პოეზიის ქურუმი, არ კარგავს ინდივიდუალობას: ის კვლავ მონოდებულია სანთლის ასანთებად „დავინწყებული ხატის მახლობლად“. ცხადია, ეს ხატი აქ არა აკაკისეული სამშობლოა („ჩემი ხატია სამშობლო“), არამედ პოეზიის საუფლო, შთაგონების წყარო, რასაც მომდევნო სტრიქონები ამონიშნებს: „არ მოგვაკლებს მადლს და შუქს უსიტყვოს / მისი, პოეტის მაღლით ანთება“.

და, რაც პოეტმა ამ ლექსში გამოხატა, მანვე იმავე ეპოქაში, როცა „ხელოვნების ყვავილების“, როგორც გამოცხადების პოეზიის, სიახლე გამოჩნდა, პროზაულად გამოთქვა:

„ჭეშმარიტად აკაკი ძველი საქართველოს მოლანდებია. იგი თითქო განგებ ამოვიდა საფლავიდან, რომ კიდევ რამდენიმე სურათი დაეხატა; ეს იყო მხატვარი, რომელმაც თავისი თავი თვითონ გამოიძახა საფლავიდან, მასთან დამარხულ და მასში გაგრძელებულ სიცოცხლის სიტყვის ძალით“ (ტაბიძე 1975: 65).

„კიდევ რამდენიმე სურათი დაეხატა...“ – რას გულისმობს ავტორი? იმ სურათებს ხომ არა, რომლებიც თავად მან დახატა ლექსში? უკეთესი კომენტარი „აკაკის ლანდისთვის“ წარმოუდგენელია. გალაკტიონი საფლავიდან გამოძახებული აკაკის კარნახით წერს ამ ლექსს. მაგრამ მასში ვერ პოვა ადგილი ხილვამ, რომლითაც მისი ესეი მთავრდება:

„აკაკი კვდებოდა და მისი დამავალი მზის ნათელი ანათებდა მთების მწვერვალებს და ამსგავსებდა მათ მეფეებს თავზე ოქროს გვირგვინებით“.

შენიშვნა. „ხელოვნების ყვავილების“ „აკაკის ლანდს“ წინ უძღოდა შემოქმედების არცთუ მარტივი პროცესი, რასაც მისი ხელნაწერები მოწმობს (ხუთამდე ერთმანეთისგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ავტოგრაფი). პირველი ვერსია „აკაკის ლანდისა“ 1915 წლის მაისში დაიბეჭდა ქუთაისის გაზეთ „ახალ კვალში“, მანამდე კი, ორიოდე თვის წინ, საჯაროდაც წაუკითხავს ქუთაისის ქალაქის თეატრში. მეტიც, გაზ. „სამშობლო“ აცხადებს, რომ „26 იანვარს ქუთაისის საზოგადო საკრებულოში დანიშნულია აკაკის საღამო მისი გარდაცვალების წლისთავის აღსანიშნავად, გ. ტაბიძე წაიკითხავს ცნობილ ლექსს – „აკაკის

ლანდი“ (ტაბიძე 1966: 451). დაწერიდან ერთი წლის შემდეგაც არაფერი შეცვლილა ამ „ცნობილ“ ლექსში, ის კვლავ კითხულობს მას და დიდ აღფრთოვანებას იწვევს მსმენელში; ჩანს, დეკლამაცია ავტორის თვალშიც კი ანეიტრალებს „ჩავარდნებს“ (როგორც არის: „ჩაგვთვლემს და მაშინც ის არ მოგვაკლებს // სამარდისო ძიების ჩურჩულს“ და სხვა), მაგრამ ეს არ იყო ავტორისთვის სასურველი საბოლოო ვერსია. ოთხი წლის შემდეგ „ხელოვნების ყვავილებში“ ქვეყნდება ამ კრებულის შესატყვისი „აკაკის ლანდის“ განსხვავებული ტექსტი.

III. 100 ლექსი. პოეტს შეეძლო ასი ლექსი (სინამდვილეში 98) ცალკე წიგნად გამოეცა, მოცულობით იგი არა თუ ჩამოუვარდება „ხელოვნების ყვავილებს“, არამედ ამეტებს კიდევ მას. ჟურნალ „მნათობში“ ფართობის მომჭირნეობის მიზეზით ლექსები შეკუმშულად, ორ-ორი სტრიქონის ერთ სტრიქონად გაერთიანებით, არის დაბეჭდილი. 1927 წლის გამოცემაში ლექსების დიზაინი თავის ბუნებრივ ფორმას დაუბრუნდა. რატომ არ დაიბეჭდა ეს ასი ლექსი ცალკე წიგნად და რატომ ისურვა პოეტმა, რომ მაინცდამაინც ჟურნალში ყოფილიყო დაბეჭდილი, თანაც ასეგვარი მომჭირნეობით. გალაკტიონის ჩანაწერებში, სადაც ხშირად უმნიშვნელო, წვრილმან გარემოებებს ვხვდებით, არ ჩანს მოტივი. მხოლოდ ის ვიცით, რომ ის ჩქარობდა მათ გამოქვეყნებას, სიჩქარის გარანტიას კი მხოლოდ ჟურნალი იძლეოდა.

ერთ დაუთარიღებელ ჩანაწერში სათაურით „ასი ლექსი“ (ტაბიძე 1975: 377-379), სადაც გადმოცემულია რეალურად მომხდარი თუ გამონაგონი კვიმატი, გურულ-იმერულად „ცბიერი“ საუბარი „მნათობის“ იმჟამინდელ (1925 წ.) პასუხისმგებელ მდივანთან, მოსე გოგობერიძესთან, გალაკტიონი თანახმაა, „დეე, ასი ლექსი ერთ ლექსად ჩაითვალოს. არაფერია. გავძლებთ“. და ამის შემდეგ მოსეს ჰიპოთეტურ კითხვაზე „...მაშ შენ ამბობ, რომ კიდევ ბევრი ასი გაქვს დასაბეჭდი... მე კი, სულო ცოდვილო, მეგონა, რომ შენ ეფექტის მოყვარული კაცი ხარ, გინდოდა გაგეოცებია ხალხი ორიგინალური სათაურით: ასი ლექსი“, გალაკტიონი კვლავ თავისებური სიცბიერით პასუხობს: „არა,

ჩემო მოსევ, შეცდომაში არავინ შეგიყვანოს. რა დროს ორიგინალობა და ეფექტებია, შეიძლება ხვალ მოვკვდე და ეს ლექსები მაინც დარჩეს დაბეჭდილი...“. რა აზრი შეიძლება გამოვიტანოთ ამ ვირტუალური საუბრიდან? მართლა „ხვალვე სიკვდილის“ შიში აიძულებს მას ასი ლექსის დღესვე ჟურნალში დაბეჭდვას? ვენდოთ თუ არ ვენდოთ მოგონილ საუბარს? მაგრამ ამ საუბარში იმას მაინც ხომ უნდა ვენდოთ, რომ გალაკტიონის განზრახვაში ასი ლექსი ერთი ლექსია, ანუ ეს სიმრავლე ერთიანობაა, რომელსაც სხვა სახელს ვერ ვუნოდებთ, თუ არა – „ნიგნს“.

ეს ერთ ნიგნად ჩაფიქრებული კრებულია, რომელიც ავტორმა თავისი თვალთახედვით შეადგინა. მას აქვს დასაწყისი, არა ისეთი, ძალაუნებურად პირველი ლექსი რომ ქმნის, არამედ პრინციპული გააზრებული დასაწყისი, რომელსაც „პროლოგი“ უზის სათაურად და იწყება სიტყვებით „რა საოცარი დასრულდა წლები!..“. ეს ლექსი მთელი ნიგნის პროლოგია, ამიტომაც პოეტმა კანონზომიერად უწოდა ამ ლექსს „პროლოგი 100 ლექსის“ (ამ სათაურით დაიბეჭდა იგი 1927 წლის „ლექსებში“). იყო, ვვარაუდობთ, სხვა დასაწყისის ალტერნატივა. პროლოგის ფუნქცია შეეძლო ეკისრა უსათაურო ლექსს „წინამურში რომ მოჰკლეს ილია, მაშინ ეპოხა გათავდა დიდი. ძველი სიმღერა და იდილია...“, მაგრამ პოეტის არჩევანი გლობალური დასაწყისისკენ გადაიხარა. წინამურის ტრაგედია მისი, როგორც პოეტის და, თუნდაც მოქალაქის, და მისი ქვეყნის ბედი განსაზღვრა, „საოცარი წლების“ დასრულება კი ევროპული მასშტაბის მოვლენაა. ამ „პროლოგიდან“ ჩანს, რომ ეს მესამე ნიგნი ახალი ფორმაციისაა, არსებითად განსხვავდება წინამავალი ორისგან, როგორც თემატურად, ისე პოეტიკით, პოეტური ენით. პოეტის გამოცდილებაში შემოდის ისტორია, საუკუნის ხმა, რომელიც არ ისმოდა არც „ხელოვნების ყვავილებში“ და, მითუმეტეს, არც 1914 წლის „ლექსებში“. წინამურის ტრაგედია, რა თქმა უნდა, რჩება ლოკალურ მიჯნად ამ გლობალურ კატასტროფაში, რომელიც ქრონოლოგიურად მას მოჰყვა (მსოფლიო ომი და მისი შედეგები). პოეტის განცდით, XIX საუკუნე წინამურით დასრულდა და წინამურითვე დაიწყო XX საუკუნე. ეჭვი არ არის,

რომ ამ მოვლენის გააზრებამ გალაკტიონი, როგორც პოეტი, დააბრუნა და შეარიგა თავის ქვეყანასთან. „100 ლექსში“ ჩნდება სამშობლო, განსხვავებით 1914 წლის „ლექსებისგან“, თავისი პირდაპირი ამოსავალი მნიშვნელობით. 1914 წლის „ლექსების“ სამშობლოს არა აქვს ფიზიკური განზომილება, რეალური არსებობა – ის ედემთან არის გაიგივებული, ის ოცნების მხარეა, ერთხელ ხილული და დაკარგული: „მე მესიზმრება რაღაც წმინდა, შორი ქვეყანა, / სადღაც, ოდესღაც ზმანებული, ერთხელ ნახული...“. ეს არის მისი საკუთრივი, შესაძლოა, მისი როგორც პოეტის სამშობლო... „ცის უდაბნოში სცურავდა მთვარე – / ციდან ძახილი მესმოდა წყნარი. / მეხატებოდა წარმტაცი მხარე, / რომლის არ არის ამ ქვეყნად ფასი“. სამშობლო მას გარდასული და მოუბრუნებელი ახალგაზრდობის ხანად ესახება. ვის შესთხოვს? ალბათ განგებას: „ოჰ, დამიბრუნე ჩემი სამშობლო, / ჩემი სპეტაკი ახალგაზრდობა“. და კიდევ: „გთხოვ, დამიბრუნე ჩემი სამშობლო, / სადაც მალხენდა ოცნება ყრმობის“. სამშობლო მისთვის იქ არის, სადაც სატრფო ლაურას სახით ეგულება, მაგრამ ის მიუწვდომელია, როგორც ედემი. „მე არ მინახავს მისი სახე ჩემს სამშობლოში, / და ვერცა ვნახავ ვერასოდეს ლაურას სახეს“. პოეტი გაუცხოებულია სამშობლოსგან: „მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში, / როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი“. და, ბოლოს, როგორც ფორმულა: „სამშობლოსთვის შენ უცხო ხარ და უცხოა იგი შენთვის“; და უცხოობის თუ გაუცხოების სივრცე ფართოვდება, თუმცა აქ პოეტი სულით ობლობაზე მიანიშნებს: „როცა უცხო ხარ მთელი სოფლისთვის / და უცხო არის შენთვის სოფელი“. ვხედავთ ასევე ბარათაშვილისეულ განდგომას რეალური სამშობლოდან, თუმცა არა მისებური მძვინვარე რადიკალიზმით: „და დავამკვიდრებ დაღლილ სიცოცხლეს / შორს, სხვა ედემში! შორს, ჩემს ბედს იქით!“

ამქვეყნიური უსამშობლობის, მიუსაფრობის, განცდა ძლიერდება „ხელოვნების ყვავილებში“, მისი მიუღებლობა თითქმის იგნორაციაში გადადის. „ჩემს სამშობლოში მე მოვლენ მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახვერდები“. ის ხან მოლანდება, ლანდია, როგორც უნდა გავიგოთ ენიგმატურ („ყვავილების“ პოეტი-

კის კვალზე) სტრიქონში „ამ წიგნის ფურცლებში დაჰქრის მისი სასახლის ლანდი. და, საქართველო!...“*

საქართველოს, როგორც სამშობლოს, მეორედ ხსენება „ვით ბოროტება საქართველოდ ნაანდაზები“ („მგლოვიარე სერაფიმები“) რას ნიშნავს, თუ არა საქართველოს, როგორც ბოროტების იგავს (არქეტის?). „მე მოვდიოდი სამშობლოსკენ გზებით ირიბით“... საქართველოს მესამე ხსენება ლექსში „მივარდნილი აივანი“, რომელშიც კლდიაშვილის შემოდგომის აზნაურის სახე (გამხმარ ბოსტანზე შენუხებული „თავადი ვაშლოვანელი“) ჩანს, ირონიულია:

**რა უბედური ქარია!
წამოველ... ვიცი, მელოდი!
დავლიეთ, გაგიხარია...
(ვამაყობ საქართველოთი!).**

„ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა / არ გავიარე – რაა მამული“ არ ექვემდებარება განზოგადებას. აქ „მამული“ ეზო-კარმიდამოა და არა ილიას კონცეპტუალური მამული. შეადარეთ: „ურის ხელში ვარ! დამედო ვალები! / ოჰ! უნდა გავყიდო მამული, ჭალები!“

საქართველო ქვეყანაა, სადაც არ მოელის შებრალებას, თუმცა იქ მოიპოვება „ერთი მაინც“, ვისაც შეეძლება მისი, როგორც პოეტის, შებრალება. პოზიტიურია სამშობლო ლექსში „გემი დალანდი“ იმ აზრით, რომ ის ბრუნდება, მაგრამ თითქოს ახლადადმოჩენილ თუ ახალი გზებით მიგნებულ („ძველი გზებით ველარ მოვაგენ“) სამშობლოში, რომლის მიმართ მას ახალი დამოკიდებულება უჩნდება. და, სიმპომატურია, სამშობლოს სხვა კონტექსტებთან მიმართებით, დაეჭვება მის არსებობაში. „და არ მახსოვდა, მქონდა იგი, თუ მომაგონდა“. რა ახსნა უნდა მოეუძებნოთ ლექსის ბოლო სტრიქონს „და თვალზე მაგდა განშორების მსუბუქი ცრემლი“, თუნდაც მსუბუქი იყოს ეს ცრემლი,

* არ არის ნათელი, ვის მიმართ არის ნათქვამი მომდევნო სიტყვები „შენ მოვალე ხარ, რომ ნატრობდე / ჩემს მეგობრობას / უფრო მხურვალედ, / ვინემ მე შენსას!“ – საქართველოსადმი თუ...? (სხვა ადრესატი ლექსში „ღრუბლები ოქროს ამურებით“ არ ჩანს...).

მაგრამ ის ნოსტალგიის გამოხატულებაა. ამას ამბობს ადამიანი, რომელიც გადატანილი, მისივე მოწმობით, ქართველების შემდეგ, სამშობლოში ბრუნდება. თუმცა მის მომდევნო ლექსში „დაბრუნება“ განშორების სინანულს და ნოსტალგიას მოლოდინი ცვლის („მე რაღაც იდუმალ მოლოდინს ვუნდები“). მაგრამ სამშობლოს ჯერ კიდევ ბურუსი მოსავს ან ჯერ კიდევ ლანდების საუფლოშია. ცნობილი სტრიქონები „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? / ეს ჩემი სამშობლოს მთებია!“ მხოლოდ მთების დასახასიათებლად არის მოხმობილი თუ „დაბინდულობა“ კონცეპტუალური დატვირთვის მქონეა? – ჩვენ ვიცით, რომ ბინდი, ლანდი, თოვლი, ბურუსი, სიზმარი, ნისლის ნამქერი, ზღაპარი... მისი პოეზიის განუყრელი ნიშან-სიმბოლოებია... და, თუ აქამდე, 1914 წლის „ლექსებში“ და „ხელოვნების ყვავილებშიც“ სამშობლო უდაბნოდ ესახება, ამ ლექსით შემობრუნება იწყება, ამიერიდან, ჯერ კიდევ გზაში მყოფი, სამშობლოში ოაზისს ხედავს („ლისს აქეთ და იქით...“). მაგრამ ეს ოაზისი, რომლის პანორამას – დანყებული ისტორიული ბედიით რეალებიდან კულტურული ტოპონიმებით დასრულებული – იძლევა პოეტი ამ ლექსში, მასში სამშობლოს ძლიერ განცდას აღვიძებს.

„100 ლექსის“ სამყარო განსხვავებულია. პირველსავე ლექსში იხსენიება საქართველო არა როგორც გაუცხოებული ქვეყანა, არამედ სამშობლო, რომლის მიმართ მას პასუხისმგებლობა აკისრია*. თუმცა მისი ემბრიონი, როგორც დავინახეთ, უკვე „ხელოვნების ყვავილებში“ გამოჩნდა. თითქოს ამ ციკლის პროლოგი წინამურის ლექსი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ავტორმა ეს სავარაუდო პროლოგი ეპილოგად გამოიყენა, რითაც მან წიგნის ჩარჩო შეკრა: წიგნი იწყება გლობალური ხდომილებებით („რა საოცარი დასრულდა წლები“) და მთავრდება ერთი ქვეყნის ტრაგიზმით („წინამურში რომ...“), რომელმაც მისთვის ახალი ეპოქა მოასწავა (თუმცა ის წინ უსწრებს საყოველთაო ქართველების ხანას). თავად „პროლოგსაც“ მსგავსი სტრუქტურა აქვს: გლობალურით იწყება და საქართველოთი მთავრდება: „და მო-

* თუმცა პასუხისმგებლობა 1914 წლის „ლექსებშიც“ იგრძნობა, მაგრამ მას იქ ნეგატიური, უფრო იქვანული გამოხატულება აქვს: „რას მომცემს ისეთს მე საქართველო / და ან რას მისცემს მას ჩემი ქნარი?“ („სად?“).

მეტანა საქართველოში სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა“. ერ-
თხელ კიდევ წავიკითხოთ „100 ლექსის პროლოგი“ იმავე დიზა-
ინით, როგორც პირველად დაბეჭდა ჟურნალმა:

**რა საოცარი დასრულდა წლები! მეფეთა წყება გაჰქრა ვით
ლანდი.
მომორდნენ ტახტებს: ვილჰელმი, კარლოს, ნიკოლოზი და
ფერდინანდი.
მაგრამ მწუხარედ მათზე კი არა სხვაზე იფიქრებს
მარტიროლოგი.
იმ საშინელ წელს – პოეტი მეფე – გარდაიცვალა
ალექსანდრ ბლოკი,
ჰანგების მეფე – დიდი სენსანსი და ღირიჟორი ნიკიში
მძლავრი.
ეკლიან გზაზე დაეცა ბევრი – მხოლოდ მე ერთი გადავრჩი
მგზავრი,
რომ გამომეგლო ჯერარსმენილი ქარტახილები ცეცხლთა
ფენისა
და მომეტანა საქართველოში სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა.**

ამ ლექსის ახალი (ძველიდან აქ „ლანდილა“ შერმორჩა) ფორ-
მაცია, პირველ ყოვლისა, მისთვის არცთუ ჩვეულ ინფორმაცი-
ულობაში ჩანს. ისტორიულ პირთა – გვირგვინოსან იმპერა-
ტორთა ჩამონათვალს აშკარად უპირისპირდებიან უგვირგვინო
შემოქმედნი: პოეტი მეფე, ჰანგების მეფე და მძლავრი ნიკიში.
მარტიროლოგი კი თავად ავტორია, რომელსაც – გადარჩენილს
და სამშობლოში დაბრუნებულს პოეტების მეფობა ელოდა. ლექ-
სი 1925 წელს არის დაწერილი და, ამდენად, რეტროსპექტულია.
და მგზავრის გადარჩენა, მისი, როგორც პოეტის, გადარჩენას
უნდა გულისხმობდეს და, შესაძლოა, ამასვე – ლექსის ბოლო
სტრიქონი „სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა“, როგორც სხვაგან
ლექსში „მშვიდობიანი სიმღერა დებისა“: „ისმოდა გიმნი და მო-
გონება ჩემი ომების და გადარჩენის“.

„100 ლექსი“ მთავრდება კრებულის ერთადერთი თეთრი
ლექსით, რომელსაც სათაურად უზის „აგერა! აჰანდე! დასას-

რული“, მაგრამ ეს ფორმალური დასასრულია, რეალური დასასრული კი, რომელიც, იმავდროულად, ხიდის გამოჩენით ახლის დაწყებას მოასწავებს, წინამურის ლექსია, რომელიც 1920 წელს არის დაწერილი და ასევე რეტროსპექტულია.

**წინამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოხა გათავდა დიდი,
ძველი სიმღერა და იდილია, ფანტასტიური გამოჩნდა ხიდი.
მოქონდათ წინათ პასტორალები ბალთა მნათობით**

**გადამთოვრება,
როგორ ოხრავენ მათზე ქალები, რა მშვიდი იყო მათი
ცხოვრება.**

**დრო იყო: ომით აუხახველი. დღეებს იმედი ესაკიდება.
რა მძლავრად ქუხდა მათი სახელი, რა დიდი იყო მათი
დიდება.**

**დადგა ცხრაას რვა, ახალი ლანდი, ჩემთვის სიზმრებში
უცნობია ჯერ.**

**მოვიდა წვიმა, ქარი, დალანდი და მთელი ხანა წიგნის
Crâin* aux fleurs.**

ამ პროგრამულ ლექსში ქვეყნის ბედი გადანწულია მისი ავტორის, როგორც პოეტის, ბედთან (აქ გვესმის ყრუ გამოძახილი დავით გურამიშვილის „დავითიანისა“). რომელია ეს „ეპოხა დიდი“? ეს XIX საუკუნეა**, რომელსაც ორმოცი წლის შემდეგ იხსენიებს, როგორც „დიდზე დიდ ას წელს“ (ტაბიძე 1968: 349)

1914 წლის „ლექსების“ უტოპიური („გურიის მთებს“ გამოწაკლისია, თითქოს სხვა წიგნიდან არის შემოსული), იმავდროულად, ისტორიული და „ხელოვნების ყვავილების“ ერთგვარად სიზმარეულ-ატოპიური ლანდშაფტის შემდეგ მისი იდუმალებითა და ძლიერი მოლოდინის განცდითურთ ამ ახალ კრებულში რეალობისა და ისტორიის დინამიკური ქროლვა (თუმცა ქარი მთელი მისი პოეზიის თანამდევია, როგორც განუყრელი ფონი და პერსონაჟი) შემოდის თავისი პიროვნებებით, ხდომილებებით,

* ასეა ნაბეჭდში. უნდა იყოს: Crâne.

** „საუკუნე“ გალაკტიონის სანუკვარი სიტყვაა: 12-ტომეულში 299-გზის არის იგი ნახსენები (სანიკიძე 1994: 112).

მშობლიური სახელებით. 1914 წლის „ლექსებისა“ და „ყვავილების“ იდუმალებას, საიდუმლოს თითქოს ფარდა ჩამოეხსნება, პოეტი თითქოს სიზმრებიდან გამოღვიძებული ფხიზელი თვალთ და გონებით უყურებს რეალობას. იმავე 1925 წლიდან ის თითქოს საყვედურობს თავის თავს და, ამავდროულად, „ხელოვნების ყვავილების“ პოეტურ კრედოს გადმოსცემს:

**მეოცნებისთვის ბედმა მოზიდა ახალი ქარი ცვალებად-
მქროლი,
შენ, ამხანაგო, დღიურ პროზიდან ეფემერებში ხარ
ანასროლი.
შენ საიდუმლო გადასაგები უფრო გიტაცებს ნისლში
გამქრალი,
ვინემ ახსნილი და გასაგები სიბრძნე დიადი და სიტყვა
მშრალი.**

შენიშვნა. „ეფემერას“ ხმარების შვიდივე შემთხვევიდან ეს სიტყვა არცთუ გასაგები მნიშვნელობით არის ნახმარი, რაც გვარწმუნებს, რომ ამ სიტყვაში, შესაძლოა, მისი ჟღერადობით მოხიბლული პოეტი განსაკუთრებულ აზრს დებს. როგორც ერთ „ეფემერაში“ („ისევ ეფემერა“) ამბობს — „რალაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი / გაუშუქებლად დარჩება მარად“, ამ სიტყვაზეც ეს ითქმის. ვერ ვიგებთ, რით უკავშირდება ეფემერას სემანტიკას სტრიქონი „სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული“, ან „ეფემერა მომექცეს, როგორც ღამეს ენებოს“ („ეფემერა“), ან რას მიაანიშნებს სათაური ეფემერა ლექსებისთვის „ზღვის ეფემერა“, „მშობლიური ეფემერა“, „ეფემერა“ („შეხედე!...“), „საახალწლო ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“ და, ბოლოს, ერთ-სტროფიანი „ეფემერა“ („სასაფლაოს მხრიდან ძერა...“)? აკაკი ხინთიბიძის განმარტება, რომ „მტანჯველი ფიქრი გასდევს მეტ-ნაკლებად პოეტის ყველა „ეფემერას“ (ხინთიბიძე 2002: 88) ძალზე ზოგადია (გალაკტიონის ბევრ ლექსს გასდევს „მტანჯველი ფიქრი“) და ვერ არის დამაკმაყოფილებელი. თუ ამოვალთ ამ სიტყვის დასაბამიერი მნიშვნელობიდან, ეფემერული (ბერძნ. *επι-ჰემერა*) რაიმე ყოველდღიურს და, ამდენადვე, წარმავალს

და მოჩვენებითს ნიშნავს. როგორც ზემოთ მოყვანილი ლექსიდან ჩანს, გალაკტიონი ამ სიტყვას „ოცნების“ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს მეოცნებეა, ეფემერებში რომ არის ასროლილი, ანუ მონყვეტილია მიწას, „დღიურ პროზას“. ეტიმოლოგიიდან თუ ამოვალთ, „ეფემერული“ (ყოველდღიური) და „დღიური პროზა“ ერთსა და იმავე რეალობას უნდა აღნიშნავდეს, მაგრამ ამ სტრიქონების ლოგიკით ისინი ერთმანეთის გამომრიცხველ აზრს ატარებენ. ამჟამად გალაკტიონი ამ სიტყვაში „დღიური პროზის“ საწინააღმდეგო, არცთუ პოზიტიურ (სასურველ) აზრს სდებს. ასეთი პოზიცია, მისი, როგორც პოეტისა, დრომ მოიტანა – „დრო, დრო აღნიშნე...“, რაც დაიწყო 1925 წელს და 1927-ში და შემდგომ წლებში გაძლიერდა და კონცეპტუალურ დევიზად იქცა. დღევანდელობის, როგორც წარმავალის, ფასი კი იცოდა „ხელოვნების ყვავილების“ შემოქმედმა: „ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა, / მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი“. ეს ტალღაა სწორედ ეფემერული... „100 ლექსში“ კი არის სტრიქონები: „ო, დროო, გამახსენდება შენი გზა სიზმარეული. / ნითლად ელვარებს მეორე მრისხანე ეფემერიდი / ქარივით მომეტეორე და ცვალებადით ფერადი“. ერთ უთარილო ფრაგმენტში, სათაურით „ეფემერა“ (ტაბიძე 1972: 120) ეს სიტყვა თითქოს მოულოდნელი მნიშვნელობით გამოჩნდება: „სასაფლაოს მხრიდან ძერა / ჩონჩხებს ზიდავს კლანჭებით, / ეფემერა, ეფემერა... / ჩვენ ვგრძნობთ და ვიტანჯებით“. ეფემერა აქ ოცნების საპირისპირო, კომარული ჩვენებაა, რომლის წარმავლობა მტანჯველ გრძნობას არ ანელებს. ამ ავბედითი აზრის მატარებელია სტრიქონი ლექსიდან სიმპტომატური სათაურით „დროის უარმყოფელი“: „ტკივილს, მონახულს უარყოფაში და სულს დადაღულს ეფემერებით“ („100 ლექსი“).

ყოველდღიურობიდან „ასროლილი“ პოეტისთვის მინიერ ადგილებს ეკარგება კონკრეტულობა, სიმძიმე, ეცლება მინიერი საყრდენი. „ხელოვნების ყვავილებში“ არის ტოპონიმები (მშობლიურ ადგილთა ნაცნობი სახელები), თუმცა სიმბოლურობის გამო, ისინი თითქოს არ მდებარეობენ ამ ფენომენურ სამყაროში („ეს არაგვი, ზმანება“), ან მშობლიური ლანდშაფტი განზო-

გადებულია, ისტორიული ადგილები და ხდომილებანი ერთი-ან დროჟამულ-სივრცულ განზომილებაშია მოქცეული („ლიხს აქეთ და იქით, მტკვარს, ლიახვს და ფაზისს...“; „მცხეთაში გრიალით მიქრიან ზარები, გუგუნებს იტრიის ხეობა უღრანი...“; „...თამარის ტაძრები და ძვლები ირაკლის“; „არაბთა თვალები ქცეული ელადად“ და სხვა). დრო აქ „შეყენებულია“ (გრ. რობაქიძე), წარმოსახვის ძალით სივრცედ არის გარდაქმნილი, ერთდროულობაშია განფენილი. მაგრამ „100 ლექსში“ თითქოს გათენდა და „ხელოვნების ყვაილებს“ სასახლეები, ბალები, სავანე, ეგზოტურ-შორეული გრაალის კომპეები და ლიდის სამრეკლო, ლანდები, სიზმრები, ზღაპრები, სერაფიმები, „რეგის ღერი“, „კომპეტა სიმალლე“, „შუაზელი, ესტარგეზი“, „ვერსალის ბროლი“, და, ბოლოს, ხმა მიღმიდან: „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ – ეს ყველაფერი თვალს მიეფარა და სმენას მოსწყდა. ლანდშაფტი უკვე კონკრეტულ სახეს იღებს, „დაბინდული მთების“ ფოკუსი იწმინდება, საგანთა მოხაზულობა, კონტურები (წინათ რომ უარყოფილი იყო: „ოცნება, ნახაზი, საგანთა უარით“) ზუსტდება. პოეტი, როგორც პოეტი, მიწიერ სამშობლოში იმყოფება უკვე*.

ის მშობლიურ კონკრეტულ, განუმეორებელ, თითქოს ახლად აღმოჩენილ ლანდშაფტშია და არა მიღმიერ საოცნებო ქვეყანაში, რომელიც თვალთაც არ უნახავს. ეს არის ჭალები, ფშანი, ჩალანდრის ცხენი, რომელიც აგონებს „გორებს შორებელს“, და ეფემერული, ამდენად, განუმეორებელი „გაჟრჟოლება სიმინდების“ და „ქარი ჩვენი ჭალისა და შემოდგომის ჩალისღერები“; ეს არის შეუდარებელი „შინდისის ჭადრები“, შეუდარებელი როგორც ხეები („ო, მე არ ვიცი, რას შეგადაროთ“), და, როგორც თავად ლექსი და, იმდენად კონკრეტული და ინტიმური, რომ მას შეუძლია მათთან საუბარი და მათი საყვედურის მოსმენა. „უთვისტომო და გარენარი“, ასე ამკობს

* ამის ნიშანი ჯერ კიდევ 1914 წლის „ლექსებში“, როგორც გამონაკლისი, „გურიის მთების“ სახით გამოჩნდა. ბუნებრივია, არ ვფიქრობთ, რომ გალაკტიონი, როგორც ყოფითი ადამიანი, ოდესმე მონყვეტილი ყოფილიყო მშობლიურ ქვეყანას. აქ ლაპარაკია მხოლოდ იმაზე, რომ მისი, როგორც პოეტის, სამშობლო სხვაგან არის საძიებელი, არა ამ ფენომენალურ სამყაროში. ამას გვეუბნებოდა პოეტი ჯერ 1914 წლის „ლექსებში“ და მერე „ხელოვნების ყვაილებში“.

თავის თავს იმ დროის გახსენებით, როცა ამბობდა: „რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ...“. სამშობლო მოპოვებულია: „გახედე: კახეთი!.. ალაზნის ველი ჩანს. დილაა მზიანი. გარშემო ბურია ღამენათევარი“. მისი ლექსის რიტორიკა რადიკალურად იცვლება, შემოდის ნარატივი და აღწერილობა, რასაც წინათ არ იყო ჩვეული. აქ არის მამულის სიღრმეში სვლა-შედნევა, წარსულის ჭვრეტა და ხეტიანი განწირულებით, თითქოს „უსამშობლოდ“ დაკარგული დროის ასანაზღაურებლად:

**დაფიქრებული მივდიოდით ალაზნის ველად
და აი თვალწინ გაიშალა ლურჯი იორი,
მიეშურება ველთა შორის განოლილ გველად,
უფრო დიადი არ მინახავს რამ მაგიერი.
მაგრამ შევნებათ ციურთათვის მე არ მეცალა,
ვეშურებოდი თელავისკენ, რომ გაძარცული
ციხეკოშკიდან საბურავი გადამეცალა
და ნანგრევებში დამენახა ჩვენი წარსული.
ვხეტილობდი მთელი ღამე განწირულებით
ჩუქურთმა თითქო სიძველეთა იყო ხუნდები.
შორით მოსჩანდა დაღესტანი ნისლის ქულებით,
სამი დღის შემდეგ ისევ ტფილისს და(ვ)უბრუნდები.**

დამონებიანი:

არიმათიელი 1915: არიმათიელი იოსებ. ქართველი მწერლები – გალაკტიონ ტაბიძე. ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, №2.

გომართელი 1914: გომართელი ივანე. წინასიტყვაობა. წიგნში: გ. ტაბიძე, ლექსები, ქუთაისი, 1914.

სანიკიძე 1994: სანიკიძე თენგიზ. გალაკტიონ ტაბიძის ენის ლექსიკონი, IV, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1994.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. 1, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1968: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. 4, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. VII, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. XII, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ჭავჭავაძე 1953: ჭავჭავაძე ილია. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ.3., თბ.: „სახელგამი“, 1953.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე აკაკი. გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1987.

ხინთიბიძე 2002: ხინთიბიძე აკაკი. ეფემერების ეროვნული დაკონკრეტება, კრ. „გალაკტიონოლოგია“, I, თბ.: 2002.

ჯავახიძე 2013: ჯავახიძე ვახტანგ. უცნობი, თბ.: „ინტელექტი“, 2013.

გალაკტიონოლოგიის ფრაგმენტები

1. ეძღვნება ია ეკალაძეს

არცთუ ცოტანი ჯიქურ ამჟღავნებენ წინა თაობების მიმართ კრიტიკულ-ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას. ეს არც არის გასაკვირი. ამ შემთხვევაში თაობათა ბრძოლის სიმძაფრეც ცნაურდება.

გალაკტიონი?.. გაგვიჭირდება დავასახელოთ მეორე პოეტი, მასავით მოკრძალებით, უღრმესი პატივისცემითა და სიყვარულით რომ იყოს გამსჭვალული წინამორბედებისადმი. ეს იმითაც აიხსნება, რომ მგოსანი ღრმად სწვდებოდა ლიტერატურული პროცესების ურთიერთგანპირობებულობას. კარგად უწყოდა: ვინც წინაპართა მხრებს არ ეყრდნობა, ის ვერ შექმნის დიდსა და ამაღლებულს.

ნურც იმას დავივინწყებთ, რომ ყრმა იმ ატმოსფეროში იზრდებოდა, რომელიც ბუნებრივად აკანონებდა უფროსი თაობებისადმი პატივისცემას.

საკმარისია გადავხედოთ ახალგაზრდა გალაკტიონის ნაწარმოებებს, რომ აშკარა გახდეს მონივნება კლასიკოსებისადმი. ლექსებსაც უძღვნის ილიას, აკაკის, ჭალადიდელს თუ სხვებს.

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ უცნობ ლექსზე – „ია ეკალაძეს“.

ია ეკალაძე (იაკობ ცინცაძე) გასული საუკუნის გამოჩენილი მოღვაწეა. მან „კვალსა“ და „ივერიაში“ არაერთი საგულისხმო ნაწარმოები გამოაქვეყნა და პოპულარობაც სწრაფად მოიპოვა. 1912 წელს გორში დააარსა გაზეთი „ქართლი“, შემდეგ ქუთაისში გამომავალი „იმერეთითა“ და „სამშობლოთი“ მთელი ეპოქა შექმნა სამამულო მასმედიში.

გალაკტიონი აღტაცებულია ამ ნიჭიერი და პრინციპული ჟურნალისტის საქმიანობით, ამიტომაც უძღვნის ლექსს, რომელიც პირველად ქვეყნდება:

სალამი შენდა. სალამი კალამს
შენსას, სალამი შენსა მოძღვრებას.
ჯერ ახალგაზრდავ, თუმცა ძლიერო,
გიძღვნი ჭეშმარიტ ქებათა ქებას.
მომწონს მე შენი ეგ იდეალი,
მიდრეკილება კეთილისადმი,
კრიტიკა დღიურ ჩვენის ცხოვრების
და სიყვარული ჩაგრულ ძმისადმი!
შენ გეზიზღება ფარისეველი,
გძულს მეტად ჩვენი დღის ბატონები
და დროა, დროა, რომ, მეგობრებო,
გამოვუთხაროთ მასაც ფესვები!..
და მაშ... სალამი შენსა კალამსა,
სალამი შენდა... შენს მოძღვრებასა
და თან გინატრი, რომ ნიადაგიც
ეპოვებოდეს კეთილ სიტყვასა.

ლექსი 1906 წელს დაიწერა. იგი შორსაა გალაკტიონის რჩეული თხზულებებისაგან, მაგრამ რაც მთავარია, მასში კარგად მჟღავნდება ის მაღალი იდეალები, რომელთაც ასე ერთგულად ემსახურებოდა მგოსანი მთელი ცხოვრება.

პირველი ნაბიჯები სწორად და მტკიცედ არის გადადგმული.

აქვე დავსძენთ, რომ ათიან წლებში, გალაკტიონისა და ია ეკალაძის ურთიერთობა მეგობრობაში გადაიზარდა. მრავლის-მთქმელია ის სურათიც, რომელზედაც გამოსახულნი არიან კონსტანტინე ბალმონტი, ია ეკალაძე და გალაკტიონი.

ვფიქრობ, არც იმის შეხსენება უნდა იყოს ზედმეტი, რომ 1927 წელს ია ეკალაძემ ბრწყინვალე წერილი მიუძღვნა გალაკტიონს. მასში ასეთი სტრიქონებია: „...როდესაც დღევანდელი ჩიქორთული პროზისა და პოეზიის კითხვით თავმოებურებულებს მოგინდეთ წმინდა ქართული მეტყველებისა და განცდის გემება, ან მოგესურვოთ „ოცნების მთაზე“ შედგომა, გადაიკითხეთ ხოლმე ლექსთა კრებული გალაკტიონ ტაბიძისა, და თქვენ უმაღვე გაგახსენდებათ ლოცვები უებრო სიჭაბუკისა და მოგაგონდებათ გულისთქმანი ძმობის, ერთობის აფრთო-

ვანებული მისწრაფების იდეალისადმი, გაგიტაცებთ ბრძოლის კიჟინა, წაგაქეზებთ ლურჯი, თუ შავი თვალები ბანოვანისა, თქვენშიაც აჭარბდება გრძნობა სამართლიანობისა...“ და შემდეგ: „გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია პოეზიაა ყოველი დროისა“.

2. საბაბი

„უხილავი (აივაზოვსკის სურათის წინ)“ 1912 წელს დაინერა. როგორც „ოქროს ვერძის“ რედაქცია შენიშნავდა, გაზეთ „თემის“ მიერ გამოცხადებულ კონკურსში ა. აბაშელის ლექსის შემდეგ მას ყველაზე მეტი ხმა მიუღია.

გალაკტიონის ნაწარმოების არსზე ცოტა ქვემოთ. ახლა კი სულ სხვა საკითხზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

საიდან და რატომ გაჩნდა ქვესათაური? რა თქმა უნდა, გალაკტიონს შეეძლო გამოჩენილი მხატვრის ნამუშევართა რეპროდუქციები ეხილა და ანთებულიყო. მაგრამ, როგორც ირკვევა, მიზეზი სულ სხვა ყოფილა.

ერთ ადრინდელ ხელნაწერში სათაური ასეთია: „აივაზოვსკის სურათის წინ (ოვ. თუმანიანის)“. საბოლოო ვარიანტში ფრჩხილებს შუა მოთავსებული სიტყვები გაქრა და პირველ ნაწილს ქვესათაურის ფუნქცია დაეკისრა.

ოვანეს თუმანიანს, მართლაც, აქვს ასეთი ლექსი – „აივაზოვსკის სურათის წინ (ექსპრომტი)“. იბადება კითხვა: „უხილავი“ თარგმანი ხომ არ არის? ჩვენ საგანგებოდ შევისწავლეთ ეს პრობლემა. ნაწარმოებთა შეპირისპირება საგულისხმო დასკვნისაკენ გვიბიძგებს.

ო. თუმანიანის ექსპრომტი 12 სტრიქონიანი მიძღვნაა, გალაკტიონის თხზულება 18-ტაეპიანი ლექსია მარცვალთა რაოდენობაც განსხვავებულია – 11-16. მაგრამ გადამწყვეტი მაინც სხვა არის. სომეხი მწერალი ზღვის პეიზაჟს აღწერს და იმაზეც მიუთითებს, რომ ჯადოსან მხატვარს ძალუძს წამის შეჩერება.

**Ни сместа! – воскликнул, – палитра в руках, –
Старик – чародей, и взмутившийся ирах
Покорен, заслышавши гения зов;**

**И, в бурю, безмолвно громады валов
Вот стоят, как во сне
На его полотне.**

გალაკტიონთან ფართო განზოგადებაა. უფრო მეტიც, „უხილაეში“ არა კონკრეტული მხატვრის, არამედ, საერთოდ, შემოქმედის სიძლიერე გაიხაზება. ეს ლექსი ღვთაებრივი ნიჭის ქებათა ქებაა – ავტორი ღმერთს უტოლებს ნაღდ და დიდ შემოქმედს, რომელიც ჩვეულებრივი მოკვდავისაგან განსხვავებულად აღიქვამს, განიცდის, გადმოსცემს:

**მე სული ვარ შემოქმედი შეუზღუდველ სულთა თანა,
სამუდამო – როგორც ღმერთი, დაუძლევი – ვით სატანა,
ყოფნამ ყოფნას უკვდავება უხილავად დაატანა.
თქვენ მიწაზე უკვდავება გიკვირთ განა, შეგშურთ განა?
ერთი ხელით ხომლს დავხატავ, მთავრეს მოვხვევ
ოქროს სხივებს,
სიბნელისგან მზის შუქს გავყოფ ოქროსფერად ანამძივებს,
ერთის სუნთქვით დედამიწას გადავაფრქვევ ნაზ ყვავილებს,
მთას გრიგალი დაუბერავს, ააკვნესებს, ააკივლებს...
უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკვნესებს.
დედამიწავ! სული არის შეუზღუდველ სულთა თანა,
სამუდამო – როგორც ღმერთი, გაბედული – ვით სატანა.**

გალაკტიონმა სომხური არ იცოდა და, ცხადია, ოვ. თუმანიანის ნაწერებს დედანში ვერ ნაიკითხავდა. „აივაზოვსკის სურათის წინ“ რუსულად უთარგმნია ვ. ბრიუსოვს და გალაკტიონიც სწორედ მას გაცნობია. ათიანი წლების დასაწყისში ქართველი პოეტი გატაცებულია რუსი სიმბოლისტებით. პირდაპირ ნთქავს კ. ბალმონტის, ა. ბელის, ა. ბლოკის და სხვათა ლექსებს.

ვ. ბრიუსოვის თარგმანი შესულია წიგნში, რომელიც სომხური ლიტერატურის რჩეულ ნაწარმოებებს აერთიანებს. ეჭვი არ გვეპარება, რომ გალაკტიონი ამ კრებულში დაბეჭდილ სხვა

სომეხ მწერალთა თხზულებებსაც ჩაულრმავდებოდა და კიდევ უფრო მეგობრულად განენწყობოდა მეზობელი ხალხისადმი.

სწორედ ახლა ამოტივტივდა ჩემი მახსოვრობიდან გალაკტიონის ფრაზა: – ოვ. თუმანიანი დიდ პატივს მცემდაო.

დავუბრუნდეთ „უხილავს“. ოვ. თუმანიანის ნაწარმოები გალაკტიონისათვის იმპულსი აღმოჩნდა, რათა შეექმნა ბრწყინვალე ლექსი. ამ შემთხვევაშიც მკაფიოდ გამომჟღავნდა გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორიის სპეციფიკა – პოეტური აფეთქების საბაზიდან ორიგინალურ, კანონიკურ ტექსტამდე მისვლა, როცა შედეგი არ ან ნაკლებ გვიტოვებს სანყისი ეტაპის გაცნობიერების შესაძლებლობას.

რაც მთავარია, გალაკტიონი არ ექცევა სხვათა ტყვეობაში. იგი საკუთარ ქურაში ადნობს მასალას და გვთავაზობს ორიგინალურ, თავისთავადობით გამორჩეულ ლექსს.

უკიდევანო წარმოსახვა, აპერცეპციის გამაოგნებელი უნარი, სამყაროს ფილოსოფიურად ჭვრეტის ნიჭი და ფუნდამენტური ცოდნა შესაძლებლობას აძლევს პოეტს ნაკადულის სათავეს უკიდურესად დაგვაშოროს და უზარმაზარი მდინარის ტალღებში გაგვხვიოს.

გალაკტიონის არტისტული ყვავილები

იშვიათია საზოგადოების აზრისა და ლიტერატურული კრიტიკის ისეთი ერთსულოვნება, რომლითაც გალაკტიონ ტაბიძეს სცნობენ როგორც მეოცე საუკუნის უდიდეს ქართველ პოეტს და, ამავე დროს, საქართველოს მრავალსაუკუნოვანი მწერლობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მგოსანს.

თავისებურმა და ნაყოფიერმა ხელოვანმა გვიანდერძა მრავალსახოვანი შემოქმედება, რომელშიც ძირითადი ადგილი ეთმობა ლირიკულ პოეზიას, მაგრამ ფრთას იშლის აგრეთვე მისი დღიურის ნაწყვეტები და სხვადასხვა სტატიები, ქართული გამოცემის თორმეტ ტევად ტომში ჩაქსოვილი.

მისდამი მიძღვნილი კრიტიკულ ანალიზთა რიცხვი უწყვეტლივ მატულობს.

გალაკტიონ ტაბიძეს ბედმა გაუღიმა და აქცია იგი ყველა ასაკის მკითხველთა რჩეულად, იმის გათვალისწინებით, რომ მისი პოეზიის არსი მუდმივ სინორჩეს ინარჩუნებს.

ქართველი პოეტის მიახლოება პოლ ვერლენთან აშუქებს მისი პოეზიის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებას: ქართული ენის გამოუღვეველი გენიით ნაკვებ მუსიკალურობას.

თბილისში 1919 წელს გამოცემული, ფრანგულად დასათაურებული, გამომწვევი და იდუმალი გალაკტიონის ლექსთა კრებული „Crâne aux fleurs artistiques“ („არტისტული ყვავილებით შემკული თავის ქალა“) ხარისხობრივ გარდატეხას ასახავს ქართული პოეზიის ისტორიაში და, შეიძლება ითქვას, ამ ძველი ლიტერატურული ტრადიციის წიაღში – ახალი თვალთახედვის დაბადებას.

აქედან გამომდინარე, ყური ვუგდოთ ამ „არტისტული ყვავილების“ სათქმელს და გალაკტიონური ძიების წიაღს გავყვეთ, ცხადია, იმის გათვალისწინებით, რომ იგი განვითარდა ამ კრებულის გამოცემიდან ოთხი ათეული წლის განმავლობაში, თუმცა ერთგული დარჩა თავის შთაგონების წყაროსადმი. და

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტმა შეურწყა თავის დაფნის გვირგვინს სხვა შედეგები, ძალაში რჩება ის გარემოება, რომ ისეთი ლექსები, როგორიცაა „ლურჯა ცხენები“, „მერი“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ მის ყველაზე შთაგონებულ ქმნილებათა რიცხვს ეკუთვნიან და რომ მრავალი ქართველი მათ ზეპირად წარმოთქვამს.

„არტიტული ყვავილები“ ახალი სუნთქვის მატარებელია, ერთდროულად ბუნებრივი და წარმოუდგენელი, რაც ყველა აღმოჩენის თანმხლებია. მეტიც: ლექსები ისეთი ბუნებრივია, რომ გიკვირს, პოეტებს ყოველთვის ასე რატომ არ უწერიათ. იმასაც აღმოაჩენ, რომ ამ უნახავი ენის წყალობით ახალი მენტალიტეტი იჩენს თავს, ანდა, თუ გნებავთ, ახალმა მენტალიტეტმა საკუთარი ენა მონახა.

სათაური და წიგნის გამხსნელი ოთხი ეპიგრაფი საფრანგეთისაკენ იხრის თავს. მათი თანმიმდევრობის დაცვით, ეს ეპიგრაფებია: „ვარდისფერი და შავი სამკაულის მოულოდნელი მომხიბვლელიობა“ (შარლ ბოდლერი), „ცისფერი ქალწული ნაკადულის გრილ ნაპირებზე“ (ტეოფილ გოტიე), „ჩამავალ მზეთა მელანქოლია“ (პოლ ვერლენი), „და მეტად ტანმაღალი ვარდები“ (ანრი დე რენიე).

რას უკავშირდებიან ეს შორეული გამოძახილნი, რომელნიც ისეთივე მოულოდნელი გვეჩვენებინან, როგორც მთელი კრებულის ჟღერადობა? ძნელია ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა პოეტის ფარული განზრახვის თაობაზე. მაგრამ ფაქტები ამ გადწყვეტილების მიღების გეზებს მიგვანიშნებენ. ყველა შემთხვევაში უკან უნდა დავბრუნდეთ. საქართველოში ფრანგთა უძველესი ხსენებანი შუა საუკუნეების სიღრმეშია ჩაფლული და სპეციალისტები კვლავაც დავობენ იმის შესახებ, რომ რუსთაველის მიერ სწორედ ამ ფრანგთა ხსენება ჭეშმარიტია თუ სხვის მიერაა ჩართული ტექსტში. ყოველ შემთხვევაში, ამ შორეულ ეპოქაში ქართველთა აღქმით ყველა უცხოელს ფრანგი ეწოდებოდა. დროში უფრო ახლოს, XIX საუკუნის შუაში ქართული თეატრის აღორძინება (თბილისსა და პროვინციებში) უშუალოდაა დაკავშირებული მოლიერის სახელთან. და ბოლოს, „არტიტული ყვავილებით შემკული თავის ქალა“ „ცისფერი ყანების“ ქართული სიმბოლიზმის თანამდგომია და აშკარად თავს

უკრავს ფრანგულსა და რუსულ სიმბოლიზმს, თავის „ძმებად“ კი ვერლენს, რემბოს, ლაფორგს, კორბიერსა და მალარმეს მიიჩნევს. მათ ნაწერებში გაისმის გამოძახილი ლოტრეამონისა, რომლის დიდება იმ დროს გაცილებით უფრო მოკრძალებული გახლდათ, ვიდრე სადღეისოდაა. საუცხოო დამთხვევა: იმავე 1919 წელს თბილისსა და ქუთაისში (ანუ „ცისფერყანწელთა“ აკვანში) დღის შუქს იხილავს გალაკტიონის „არტიტული ყვავილებით შემკული თავის ქალა“ და სტეფან მალარმეს „ლექსებისა და პროზის“ კრებულის ქართული თარგმანი.

გარკვეულ დროს ამ მიმდინარეობასთან ახლო მდგომი გალაკტიონი არასოდეს შესულა „ცისფერყანწელთა“ ან რომელიმე სხვა ჯგუფში, ვინაიდან მისთვის უმთავრესი გახლდათ საკუთარი დამოუკიდებლობის შენარჩუნება და არჩეულ გზაზე დადგომა.

ზემოთ ხსენებული ეპიგრაფები გვიდასტურებენ, რომ გალაკტიონი ხაზს უსვამს თავის სიახლოვეს ფრანგ პოეტებთან. თავისი არჩევანის მიმართ ერთგული, ერთ მშვენიერ დღეს იგი ლექსს უძღვნის ტეოფილ გოტიეს და (თავის დღიურში) სინანულს გამოთქვამს, რომ ბოდლერის ესოდენ ამაღელვებელი „ლოცვა-კურთხევა“ ქართველი პოეტის მიერ არ იქნა შეთხზული. გალაკტიონი ვერლენის მრავალ ლექსს გადმოაქართულებს და, საკუთარი ლექსების თხზვისას, ხშირად გაიხსენებს ხოლმე ფრანგი მოძმის გამოცდილებას. (გალაკტიონს ხელთ ჰქონდა ვერლენის ფრანგულად გამოცემული კრებული და უთუოდ გასცნობია ამ ორიგინალს).

„არტიტული ყვავილებით შემკული თავის ქალა“ რომაული ციფრებით დანომრილ ოთხმოცდაექვს ლექსს შეიცავს.

როგორც ჩანს, ბოდლერის „ბოროტების ყვავილთა“ გამოძახილი გალაკტიონისათვის უცხო არ არის. ხოლო „თავის ქალას“ რაც შეეხება, კიდევ ერთი სავარაუდო გამოძახილი გვეხმიანება: შექსპირისეული ცნობილი მონოლოგი ჰამლეტისა, რომელსაც ხელში უჭირავს იორიკის თავის ქალა. შექსპირი ქართველმა მკითხველმა შეითვისა ივანე მაჩაბელის შთაგონებული თარგმანის წყალობით. ცისფერყანწელთა და, ეტყობა, გალაკტიონის ყურადღებას შექსპირის ნაწარმოებთა შორის ყველაზე უფრო „ჰამლეტი“ იზიდავდა და გამოძახილებს იწვევდა.

ლექსს „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ გადავყავართ უდაბნოს გარემოცვაში, რათა მარტოხელა სულის აფორიაქება და უფალში ნუგეშის ძიება გაგვიზიაროს.

ლექსის ორკესტრირებაში პირველი და მეთექვსმეტე სტრიქონები, მხოლოდ და მხოლოდ ხმოვანებით „ა“ და „ი“ აჟღერებულნი, მარტოხელა ადამიანის მწვავე წუხილის დიაპაზონს გადაგვიშლიან.

მესამე ოთხტაეპოვანში თავს იჩენს ფრიად ბოდღერისეული „შავი თოვლის“ ფანტელი. შინაგანი დამთხვევაა თუ უნებლიე გამოძახილი? რა მნიშვნელობა აქვს? მთავარი ის გახლავთ, რომ ხატი ბუნებრივად შეერწყმის თავის მშობელ კონტექსტს.

მომდევნო ლექსი, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, ქრისტიანული შთაგონებისაგან განუყოფლად, საეკლესიო კედლის ფერწერას ეხმიანება და ააჟღერებს აღფრთოვანებული სულის სანუგეშო სიმს.

ანგელოზის შემყურე მგოსანი მისდამი ერთგული ცივილიზაციის გამოძახილს თანაუგრძნობს :

გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო შენს ფერხტევეშ დამისხვრა და გლოვა მომესმა...

პოეტის ნათქვამი მკითხველს აოცნებებს და „თანაქმნალობისაკენ“ უბიძგებს: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით...“, ფერი – ან უფერულობა მამოძრავებელ ძალად იქცევა: „და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“.

ვინაიდან „ყვავილნი“ სათაურიდანვე გვეწვევიან, გზადაგზა გავლისას მოვკრიფოთ ისინი:

სალამო კანკალებს შიშით და რიდობით, სალამო ნელდება და კვდება ვარდებით...

ედგარ პოს (რომლის გვარს, ქართულად, დედნიდან ნასესხები წარმოუთქმელი „ე“ ემატება) აჩრდილი (და, კერძოდ, მისი „ყორნისა“) კრებულის სივრცეში დაფრინავს, მეოთხე ლექსიდან დაწყებული, „საუბარი ედგარზე“:

ლანდება სასახლეში მხოლოდ მაშინ ელი, როცა საუბარი ედგარ პოეზეა!

ამერიკელი პოეტის შემოქმედება „განწირულთა შავ პოეზიად“ წარმოგვიდგება.

ლექსს მღელვარე გამოსახულება აგვირგვინებს:

ბაღში შემლილივით კვდება თებერვალი!

იისფერი გვიხმობს „თოვლში“:

**მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა...**

დავიმახსოვროთ ქალწულობასა და ნაირფეროვანი თოვლის სითეთრეს შორის გადებული ხიდი, მალარმესეული მსოფლალქმით ნასაზრდოები. გზადაგზა გალაკტიონის პოეზია გვიდასტურებს თავის შინაგან სიახლოვეს მეცხრამეტე საუკუნის ევროპულ პოეზიასთან და იმპრესიონისტი მხატვრების ფერწერასთან.

გალაკტიონისეული მწვერვალი, ლექსი „მერი“, ეკლესიაში თავისი სატრფოს სხვაზე დაქორწინების დამსწრე პოეტის მწუხარებას გვიზიარებს. ლექსის დასასრულს იმედგაცრუებული მიჯნური „ყველასგან მიტოვებულ“ მეფე ღირად გვევლინება.

სიტყვათა თამაში წარუშლელად მიჰყვება გალაკტიონის შემოქმედებას და ერთი სიტყვით აგვირგვინებს მის პოეზიას, რამეთუ „სილაჟვარდეში“ ქართველის ყურს ჩაესმის „სილა“ და „ვარდი“... აქედან იბადება ცნობილი ლექსი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ და იფურჩქნება მისი მუსიკალური მარაო:

**დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის სილაჟვარდე!**

ცა და მიწა გულდაგულ ეხვევიან ერთმანეთს, ვარდით შემკულნი. მარადიული გაზაფხული ეალერსება არტისტულ ყვავილებს...

მთანმინდის მთვარის დაბნელება

1940 წლის 20 თებერვალს, გვიანი ღამით, ქალაქ ვლადიმირ-ში გადასახლებულმა ოლიამ ფანჯარაში ნაცნობი მთვარე დაინახა და გალაკტიონს აუწყა:

– ახლა მე ფანჯრიდან შემომყურებს მთვარე, რომელმაც სრულიად მოვერცხლა ყინვის ყვავილები. შენც ეს მთვარე შემოგყურებს ახლა. გიგზავნი მოკითხვას და კოცნებს, „კოცნების ზღვას“. შენც შეგიძლია მთვარეს დაუბრუნო და გამომიგზავნო, თუმცა, მე უკვე მივიღე...

ხუთი დღით ადრე – საზიარო მთვარეზე ადრე – საზიარო რიონი შეახსენა:

– აი ხის პატარა სახლი და ვრცელი ეზო რიონის პირას, რომლის განუწყვეტელი ხმაური ახლაც ჩამესმის და ფიქრებს მიღვიძებს. ჩემო კეთილებო! ამ სახლში ხომ გალიკი დაიბადა. ამ უზარმაზარი ხეების ჩრდილში ხომ გალიკი ოცნებობდა, პატარა გალიკი. აი მეორე პატარა სახლიც აყვავებულ ალუბლებს, ბრონეულებსა და ლელვებს შორის. ეს სახლიც ხომ რიონის პირასაა ქუთაისში, აქ ხომ პატარა ოლია დარბოდა, რომელიც არ გიცნობდა, მაგრამ ოცნებობდა შენზე...

მომავალი საბედისწერო წლის 14 მარტს კი მთვარე და რიონი ერთად წამოაგონდა:

– გამახსენდა რიონი, რომლის ნაპირას ხშირად ვსაუბრობდით, როცა ტალღები ჩუმად ჩურჩულებდნენ და მთვარის არეკლილ სხივებს ეთამაშებოდნენ.

1938 წლის ერთ მშვენიერ ღამეს თბილისში გალაკტიონმა თვალი მოჰკრა მთანმინდის ნაცნობ მთვარეს და გაახსენდა, რომ ამ მთვარეს რვაასი წლის წინათ შოთა რუსთაველიც შესცქეროდა და შესცქეროდა მაშინაც, როცა პატარა ბიჭი იყო. პოეტმა დაწერა „მთვარის ნაამბობიდან“. პოეტი გაესაუბრა მთვარეს და მთვარემ უამბო პოეტს:

**რუსთაველი მახსოვს ბავში,
ოცნებობდა ოქროს ნავში,
მიცქეროდა და თან თრთოდა,
ვით ფოთოლი თრთის ნიავეში.**

იქნებ ამ მთვარეს ოლიაც შესცქეროდა იაროსლავლიდან, ოღონდ 1938 წლის ეს ლექსი ნამდვილად არ ჰქონდა ნაკითხული და, სამწუხაროდ, 1936 წლის 11 ნოემბრის შემდეგ დაწერილი არცერთი სტრიქონი თვალთ არ უხილავს. მაგრამ ოლიას, რომელიც რუსულ პნკარედებს უმზადებდა გალაკტიონს და რომლის ჩანაწერები და პირადი წერილები გაჯერებულია გალაკტიონის მეტაფორებით, უსათუოდ ახსოვდა გამომწვევი ოთხი ტაეპი:

**გახსოვს? ტოტი ქარისა
აქანებდა მთვარესა...
„ნეტა ეხლა სადა ხარ
და რომელსა მხარესა?“.**

1937 წელს ოლია იაროსლავლის ცის ქვეშ ითვლიდა მისჯილ დღეებსა და თვეებსა და წელიწადებს და 21 დეკემბერს გალაკტიონს შეატყობინა:

– ახლა ჩემს ფანჯარასთან ბელურა მოფრინდა. დაფრინდა და საყვარლად ჟღურტულებს. ოთახიდან შევეხმიანე და ვთხოვე, შენთან გადმოფრინდეს და ჩემი მოკითხვა გადმოგცეს.

შვიდი თვის შემდეგ ნაცნობი ბელურა ისევ ნაცნობ სარკმელთან ჟღურტულებდა:

– ყოველ დილით ჩემს ფანჯარასთან პატარა ბელურა ჟღურტულებს. მე მას მირიადი სანეტარო მოკითხვა დავაბარე შენთან. არ ვიცი, მოაღწია თუ არა შენამდე. მჯერა, მოაღწევდა, რადგან ელოდებოდი და არც შეიძლება არ დალოდებოდი. ო, ნეტავ ფრთები მომცა! – ინატრა ოლიამ 1938 წლის 20 ივლისს და გალაკტიონმაც იმავე წელიწადს დააიმედა:

– აქ ყველანი კარგადა ვართ და ბელურებიც სმირად მოფრინავენ ჩვენთან.

5 ოქტომბერს ოლიამ ჩვეულებრივად ერთხელაც ნაცნობე-ბივით მოიკითხა გალაკტიონის ხელნაწერები და მოუბოდიშა – უნებლიეთ რომ მიატოვა უყურადღებოდ. გალაკტიონს კი სთხოვა:

– საყვარელო გალიკ, ახლახან ნავიკითხე 1937 წლის აკადე-მიური გამოცემა გოგოლის „მკვდარი სულებისა“. ძალიან კარგი ილუსტრირებული გამოცემაა, მინდა კიდეც და კიდეც ნავიკი-თხო ეს გენიალური ნაწარმოები, განსაკუთრებით – ლირიკული წიაღსვლები... საყვარელო გალიკ, როგორმე მოძებნე და შე-იძინე ეს წიგნი.

ოლია აქტიური ნიგნომანი გახლდათ, განსაკუთრებით რუ-სული კლასიკისა და განსაკუთრებით – თავისუფლების აღკვე-თისას (წიგნებს „სამარადისო მეგობრებს“ უწოდებდა). ორი წლის შემდეგ ვლადიმირში ისევ „მკვდარ სულებს“ მიუბრუნდა: ბოლო მეთერთმეტე თავიდან ორი საგულისხმო ლირიკული ციტატა ამოიწერა და შეაერთა:

– რა საოცარი, მიმზიდველი, წარმტაცი და მომაჯადოებელი სიტყვაა: გზა! და როგორი მომხიბლავია თვითონ ეს გზა... ღმერ-თო ჩემო! რა მშვენიერი ხარ, ზოგჯერ შორეულზე შორეულო გზაო! რამდენჯერ წყალნაღებულებით ჩაგეჭიდე, იმდენჯერ მიშველე და გადამარჩინე.

20 თებერვალს მორიგი წერილის წერად დაჯდა და გოგო-ლის პანეგირიკი გააგრძელა:

– გესმის, ჩემო საყვარელო, შორეული გზა მეძახის? ეს ჩე-მი საყვარელი გზა მიხმობს, სამხრეთის გზა. ზურმუხტოვანი ხალიჩებითაა მოფენილი იგი, კიდეც მიზიდავს და კიდეც მეფე-რება. მალე, იქნებ, ამ გზაზე გრიალითა და გუგუნით გაიქრო-ლოს ჩემმა მატარებელმა... ო, როგორ ცბიერად შემომყურებს და ილიმება კაშკაშა მზე. მზეო, საყვარელო, მიპასუხე, მალე გა-მათბობ? მალე დავბრუნდები შინ?... ეშმაკი კი იცინის და კვდება სიცილით. მე ყვავილები მივართვი. იგი ყვავილებს მიეალერსა, ხელი მაგრად ჩამომართვა და მითხრა: მალე, მალე დაბრუნდები სახლში. კეთილი ეშმაკი – ჩემი მეგობარია... ნეტავ, როდისღა გა-თენდება ეს დღე?

ცხადია, ეშმაკი ამჯერადაც ირონიულად იცინოდა: ნელი-ნადნახევრის შემდეგ ოლიას მატარებელმა განწირულთა სადგურისაკენ გაიქროლა ვლადიმირიდან ორიოლისაკენ.

– День победы ленинизма стучит в окно у порога! – იქნებ გაგიკვირდეთ, მაგრამ ეს ლოზუნგი ოლიას ხელით დაინერა – მიუხედავად იმისა, რომ უმწარეს და უმძიმეს მოლოდინში გაათენებინეს –

ბაქოს და კრასნოვოდსკის,
ბუხარის და აშხაბადის,
სამარყანდის და კოკონდის,
მოსკოვის და სიმფეროპოლის,
ყარასუბაზრის და იაროსლავლის,
ვლადიმირის და ორიოლის –
მთვარიანი და უმთვარო ღამეები.

მთვარეს კი ადრიდანვე გაუშინაურდა უცნაური და უცნაურად შეყვარებული: ჯერ კიდევ 1913 წლის 27 სექტემბერს გაენდო ჭიათურიდან:

– მთვარევ, შენ გახსოვს ჩემი გიჟური ღამეები? შენ გახსოვს, როგორ ავდიოდით მთაზე მე და გალაკტიონი? შენ გახსოვს, როგორ ამიტანა იდუმალმა შიშმა? შენ გახსოვს, იმ ღამეს პირველად მაკოცა და გამომიტყდა სიყვარულში? შენ ყველაფერი ეს გახსოვს! სადაა ახლა იგი? რასა იქმს? ჩემზე ფიქრობს და დარდობს თუ სხვასთან ერთობა და სხვას ეფიცება სიყვარულს? უკვე მიღალატა? მიპასუხე, მიპასუხე, არ დამიმალო, შენს მეტი ვერავინ ვერაფერს მეტყვის. მაგრამ შენ სდუმხარ და გულგრილად შემომყურებ! მითხარი რამე, თორემ უკვე დამაეჭვე. უკვე ვიტანჯები და ვენამები. მე იგი ძალიან მიყვარს და არ შემიძლია თავი შევიკავო. შემიძლია მხოლოდ შენ გესაუბრო უსიტყვოდ ჩემს ტანჯვაზე. გამიგე, როგორ მიჭირს! რა ძნელია, როცა ტანჯვის საიდუმლოს ვერავის უზიარებ! გადაეცი, გაახსენე მას ჩვენი სიყვარული! გაახსენე მისი ფიცი! გაახსენე, რომ მე ვარსებობ!

სამი დღის შემდეგ ადრესატი გამოცვალა:

– ეს ესაა, ლექციიდან დავბრუნდი, ჩემო გალონ. საშინლად მინდა გესაუბრო, მინდა ახლა ჩემთან იყო, აქ, ამ განმარტობულ ოთახში, მინდა მაგრად ჩაგეკრა, მინდა გაკოცო და კოცნაკოცნაში თავდავინწყებით ჩამეძინოს. გკოცნი, გკოცნი, გალონ! სადა ხარ! რატომ ამდენხანს არა სჩანს წერილი? შესვენებისას ვაგზალზე გავედი, მეგონა ჩამოხვიდოდი. გალონ, როგორ მინდა, რომ შეგხვდე, მაგრად ჩაგეხვიო და მოგეფერო. შენ მინდიხარ, მხოლოდ შენ! მოდი! რახანია არ მინახიხარ! წამი საუკუნედ მეჩვენება. მოდი. აქ მე მარტო ვარ, გესმის?

როგორც წავიკითხეთ, ოლია თავდავინწყებით ელოდება გალაკტიონს და გალაკტიონის წერილს. გალაკტიონის პირველი წერილი 25 სექტემბრითაა დათარიღებული, მაგრამ როგორც ჩანს და როგორც მოსალოდნელი იყო, 27 და 30 სექტემბერს ოლიას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა წაკითხული ეს აღსარება:

– სადა ხარ ახლა, ოლოლ! რომ იცოდე, რანაირ მდგომარეობაში ვარ. ისე მინდა ახლა შენს ახლო ვიყო, შენს სუნთქვას ვგრძნობდე. მაგრამ ყველაფერი ეს ისეა შესაძლებელი, როგორც ცისა და დედამიწის შეერთება... რა საშინელი მარტოობაა! რა უსაზღვრო უთვისტომობაა. რაგვარი უფსკრული მიდგას წინ და მიპირებს შთანთქმას. მეშინია, ოლოლ, მეშინია!.. გესმის, ოლოლ, ბავშობიდანვე მწამდა ბედისწერა, მოირა, როგორც ეძახიან – ფატალიზმი. იგი ჩემი მუდმივი მტერი იყო. მე არ მახსოვს მისგან რაიმე კეთილი საქმე. ხვალინდელი დღე ჩემთვის, არ ვიცი, როგორი იქნება. მაგრამ ჩემი მტერი – ჩემი ბედისწერა უთუოდ აქაც თავისას დამმართვეს. ოლოლ, თუ სალდათად წამიყვანეს... შენ გენყინება, არა? მე მგონია, შენ ერთადერთი არსება ხარ მთელ ქვეყანაზე, რომელსაც ჩემი უბედურება გულს გატკენს... ახლა რომ შენთან ვიყო, დაგკოცნიდი, დაგკოცნიდი გიჟივით... ჰო, იმას ვამბობდი, რომ საშინელ სულიერ ობლობას განვიცდი მეთქი. არავინ არ მინდა ვნახო, დაველაპარაკო. მინდა, მხოლოდ შენ იყო ჩემს ახლო...

2 დეკემბერს ჭიათურაში ზღაპრული, მაგრამ მაცთური მთვარე ამოვიდა:

– მაცთურო ზღაპრულო მთვარე, – უსაყვედურა ოლიამ, – ისევ აქა ხარ, ჩემთან, არ მშორდები, რათა წარსული გამახსენო

და ყოველღამ მეტი და მეტი ტკივილი მომაყენო! ოჰ, როგორი ბოროტი სიცილით იცინი, როგორ ჩუმად მანამებ! მეტი რაღა გინდა ჩემგან! უკანასკნელი სიხარული წარმტაცე და მხოლოდ ტანჯვა-წამება დამიტოვე. მეტი რაღა გინდა! არ მინდისხარ, გამშორდი, მინდა წყვილიადი, მხოლოდ წყვილიადი!.. გალონ, შენთან, შენთან მინდა. გალონ, დავეცი, სიცოცხლის ნიშან-წყალი აღარ გამაჩნია. გალონ, მინდა გავიქცე, გავიქცე და ყველაფერი გადავივინყო. გალონ, როგორც ჩანს, სიყვარულს ვერსად დაემალეები.

1914 წლის 16 იანვარს ოლიას ფანჯარაში ისევ ჭიათურის მთვარემ შემოიხედა:

– ღია ფანჯარაში იმ მთვარეს შევეყურებ, რომელიც ორივეს დაგვნათოდა ამ ოთახში ჯერ კიდევ გუშინ, როცა გახარებული ვიყავი და განშორებაზე არ ვფიქრობდი. ახლა ეს მთვარე მე შემომყურებს, მხოლოდ მე, დანალღვლიანებულს, დაღონებულს, მწუხარებით დამძიმებულს... ვქვითინებ, ვტირი, შენს მკლავებს დავეძებ, მწყურია ალერსი, მწყურია თავდავიწყება. გოცებულნი და მოწყენილი მთვარე ისე შემომცქერის, თითქოს მეკითხება: სადაა იგი?.. ო, საოცარო გალონ, იქნებ შენც ამ მთვარეს შეჰყურებ ახლა და ასევე ნალვლობ... იქნებ შენც იმ წამებს იგონებ, როცა ერთად ვიყავით.

1915 წლის იანვრის ერთი ღამე გალაკტიონის ხელნაწერებთან გაატარა:

– ვათვალიერებ შენი ხელით გადაწერილ რვეულებს. ხელები მიკანკალებს. მოჭარბებული გრძნობები არ მასვენებენ. შეხებაც კი მაშინებს ამ ფურცლებისა. ყოველ მათგანზე შენი ანაბეჭდია. ღმერთო ჩემო, ახლახან იგი ეხებოდა, კითხულობდა, წერდა, ოცნებობდა, განიცდიდა, ჩემს გვერდით იდგა. ახლა კი აღარაა და აღარ. მინდა წავიკითხო შენი ლექსები, წერილები, მაგრამ მეშინია, რაღაცის მეშინია. მგონია, ხელი რომ შევახო, შენი კვალი წაიშლება, ჩემთვის წაიშლება და სამუდამოდ წაიშლება.

ორი თვის შემდეგ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას სანტიმენტალური ანონიმური არზა გაუგზავნა: უსახსრობის გამო ტალანტი იღუპება და გადაარჩინეთო. ბროლივით წმინდა სულში მალავს თავის იდუმალ

კაეშანს. უკვე მოამზადა მეორე წიგნი, მაგრამ ვერ ბეჭდავს. ნა-
მოიწყო ახალი ნაწარმოები და ვერ დაასრულა. ერთმა მისმა ახ-
ლობელმა მიამბო მისი სასონარკვეთილების შესახებ და მიინდა
უფალს შევლადლო: მნათობი ქრება და ხელი შეაშველეთ. იმავე
ახლობელმა გვაუწყა, 3-4 წლით მოსკოვში აპირებს გამგზავრე-
ბას კერძო კურსებზე, მაგრამ არავინ ეხმარებაო. თქვენ შეგიძ-
ლიათ დაუნიშნოთ 3 ან 4 წლის სტიპენდია და საზოგადოებას
ახალი ვარსკვლავი აჩუქოთ. მჯერა, კადნიერებად არ ჩამით-
ვლით ამ ანონიმურ წერილს. გთხოვთ, 5 აპრილის სხდომაზე
განიხილოთ. უმორჩილესად გთხოვთ აგრეთვე, სხდომის შემ-
დეგ მიპასუხოთ შემდეგ მისამართზე: 15 აპრილამდე – ჭიათუ-
რაში, მოკითხვამდე, „პერო“, 15 აპრილის შემდეგ კი – ქუთაისში,
მოკითხვამდე, „პერო“.

ოლიას კონსპირაცია გასაგებია: ისე ინიღბება, თითქოს არც
კი იცნობდეს ახალგაზრდა პოეტს. უნდა გაფუგოთ: გალაკტი-
ონი ჯერ კიდევ არაა გალაკტიონი (გამეფებამდე 6 წელი უკლია!)
და სწორედ იმ დღეებში იწყება თუ იწყებს! ამავე დროს, ცხადია,
ოლია შეყვარებულთა ურთიერთობის გახმაურებასაც მოერიდა.

1915 წლის აპრილში გალაკტიონი ქუთაისიდან გადაიკარგა
და ერთი თვე – „თაფლობის თვე“ – ოლიასთან გაატარა.

სწორედ იმ 1915 წელს თითქოს ანაზღადა „არაჩვენებური“
სიზმარი დაესიზმრა და თუ გავიხსენებთ, რომ მის ლექსებს
გამოქვეყნებამდე პირველად პირველი მკითხველი მოევლინა
(რომელიც ლიტერატურასაც გემოვნებით ურჩევდა) –

როგორც ჩანს და როგორც ირკვევა,

როგორც უნდა ვიფიქროთ და როგორც უნდა ვივარაუდოთ,
როგორც მოსალოდნელია და როგორც არაა გამორიცხადი, –
უპირველეს ყოვლისა ოლიას გაუმხილა – „მთანმინდის
მთვარემ“ სულში როგორ ჩაიხედა.

დიახ, პირველი წიგნის შემდეგ, პოეტის სტრიქონებს გამოქ-
ვეყნებამდე უკვე მეორე თვალი განიკითხავდა და უეცარი და
მოულოდნელი გარდასახვა – ჭიათურის ინტიმურ ღამეებთან
ერთად – ალბათ ამ რეალობასაც უნდა „დავაბრალოთ“. სხვა
ლექსები დაინერა და სხვამ დაწერა, სრულიად სხვა ვინმემ,

რომელმაც ზუსტად დაგვითარილა ეს ლექსი-დასაწყისი და წელიწადი-დასაწყისი.

როგორც წავიკითხეთ, მარტოობისაკენ მისწრაფებული ოლია მთვარის აპოლოგეტი გახლდათ და თანაც – დაუცხრომელი აპოლოგეტი. სწორედ „მთანმინდის მთვარის“ დაწერის წელს – 1915 წელს – დაწერა ოლიამ მოთხრობა „ლამის აკორდი“ – ეპიზოდი მხატვრის ცხოვრებიდან – წყნარი და ნაზი მთვარის გასხივოსნებული მოთხრობა:

– ქათქათა ღრუბლებს შორის წყნარმა და შემკრთალმა მთვარემ ამოყვინთა და ყვავილებში ჩაძირული ქალაქი ზღაპრულად მოვერცხლა.

– მთვარის ნათელში ჟასმინის დახრილი ტოტები უფრო გალამაზდნენ.

– მთვარის ათინათმა ყვავილები უფრო გაანაზა და გაასურნელოვანა.

– ყოვლისმხილველი მთვარის მზერას არც მხატვრის ოთახი გამოპარვია.

– მორთულ-მოკაზმულმა ოთახმა მთვარე გააოცა.

– მთვარის ყურადღება პორტრეტმა მიიტაცა.

– მთვარემ როიალი და ნახევრადდასრულებული ნახატიც გაანათა.

– სადაა სახე იგი, სადაა თვალები და ნაოჭები, მთვარის ციალში რომ ვერ დავლანდე?

ეს მოთხრობა შავი მელნით ჩანერილია რვეულში, რომელშიც გალაკტიონის ხელით შავი მელნითვე ჩახატულია ლექსების სავარაუდო მეორე ტომის ყდა და მომდევნო გვერდების მხატვრული ჩარჩოები. ესაა ნაადრევი მაკეტი „არტისტული ყვავილებისა“, რომელშიც „მთანმინდის მთვარე“ დაიბეჭდება.

აღბათ გახსოვთ, 1927 წლის 30 აგვისტოს ხელშეკრულება გააფორმეს ერთობლივ რომანზე. არ ვიცით, თორმეტი წლით ადრეც იურიდიული დოკუმენტი შექმნეს თუ არა, მაგრამ ფაქტია:

გალაკტიონმაც დაწერა იმავე ფორმატის რვეულში ისეთივე შავი მელნით იმავე 1915 წელს მოთხრობა – ეპიზოდი პიანისტის ცხოვრებიდან – და გალაკტიონმაც „ლამის აკორდი“ დაარქვა

ისეთივე შავი მელნით იმავე 1915 წელს დაწერილ მოთხრობას.
და რაკი სხვა დროს –

საზიარო ნახატებსაც ხატავდნენ,
ერთსა და იმავე პიროვნებასაც ხატავდნენ,
სანახევრო თარგმანიც გაასრულეს,
ოთხსტროფიანი ლექსის დაწერის თუ გადაწერის პროცეს-
შიც ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს,
ერთობლივი რომანის დაწერაზეც გააფორმეს ხელშეკრულება,
შენწყვილებული და შერწყმული ფსევდონიმებიც მოიმარჯვეს
(„გალოლ“ და „ოლგალ“),
და, რაც მთავარია, რაკი ღამის მნათობი შეყვარებული მან-
დილოსნის განუყრელი თანამგზავრი გახლდათ, –

ჩვენმა ვარაუდმა მეტი გამბედაობა და დამაჯერებლობა
შეიძინა და არაა გამორიცხული – ეს ჩვენგან აჩემებული „მთან-
მინდის მთვარის“ ოცდაექვსი სტრიქონი – სულაც ოლიას მიერ
„წყეულ საპყრობილედ“ შერაცხულ ჭიათურაში დაინერა – „გე-
ნიალური თვალების“ თვალწინ 1915 წლის ერთ მშვენიერ დღეს
თუ ღამეს, და დაინერა იქნებ პირადად ოლიას შთაგონებით
(როგორც „კოსმიური ორკესტრი“ – 1925 წელს და როგორც „ნუ
მიატოვებ ლექსს უთვისტომოდ“ – 1931 წელს და ასე შემდეგ).

1916 წლის სექტემბერში კი საბოლოოდ შეუღლდნენ და
გალაკტიონს თითქოს ოლიას დღიურები გაახსენდა:

**სშირად მაგონდება: ფოთლებშემოცლილი,
სახემიბნედილი ქალის მწუხარება!
მთვარით დაბურული, მთვარით შემოსილი,
მთვარით დაძონძილი ოხვრა... შეყვარება.**

სტროფი ციტირებულია ლექსიდან „საუბარი ედგარზე“ და
სტროფს მოსდევს რემარკასავით ფრჩხილებში ჩასმული და ამ-
დენად ვიზუალურადაც ხაზგასმული მოულოდნელად ჩართუ-
ლი სინანულის ტაეპი:

(რად ხარ უცხოეთში? მე შენ გელოდები!).

ამ დროს ოლია რუსეთშია (თვითონ წაიყვანა და დატოვა
მოსკოვში), გალაკტიონი კი – საქართველოში და „სახემიბნედი-

ლი ქალის“ ვინაობა უკვე სავარაუდებელიც აღარაა („გზაში ოლია ავად გამიხდა“).

მეორე მთვარისმიერი სიურპრიზი უკვე 1916 წლით თარიღდება: „მთანმინდის მთვარის“ შემდეგ – ერთი წლის შემდეგ – „დაძონძილმა“ მთვარემ თავისი შემზარავი მეორე ნახევარი გამოიჩინა: „სიკვდილი მთვარისაგან“. ეს შეუთავსებელი სინტაგმა იმდენად მოულოდნელი და ალოგიკური აღმოჩნდა, რომ – რაც არ უნდა გაგვიკვირდეს – პირადად ავტორს დაუსვა თვალნინ დიდი კითხვის ნიშანი, და, მიუხედავად იმისა, რომ „უეცრად ყვავილივით გაიხსნა მთვარე“, ეს კითხვის ნიშანი ისე გაიზარდა და პოეტიც უფრო და უფრო ისე გააოცა, რომ როდესაც სხვაც დაინტერესდა და ახსნა-განმარტება სთხოვა, უმწეო მონაფესავით ჩაიჭრა და სამართლიანად დაინტერესებულ ცნობისმოყვარეს გაუბრაზდა: მე თვითონ არ ვიცი და შენ როგორ აგიხსნაო.

1917 წლის 20 თებერვლის მთვარე გალაკტიონმა ქუთაისში იხილა და ოლიას მოსკოვში დაესიზმრა:

– საყვარელო გალ, ნუხელ სიმებად ავკინძე მთვარის ჟასმინები, საქანელა დაფნანი და არომატული ყვავილებით ავაავსე. შენც მოგიწვიე საქანელაში და მოვერცხლილი შორეთისაკენ გავქანდიოთ. გზადაგზა თავზე გვაცვივოდა სურნელოვანი იასამნები, სუმბულები, იები, მაისის ვარდები, კესანეები... ჩვენ ერთმანეთს ჩავეკონეთ... საიდანლაც სიყვარულის მიმზიდველი ჰანგები მოისმოდა და ყვავილების ზეფირი გვეაღერებოდა და გვანანავებდა... გავალე სადარბაზოს კარი და რა შემრჩა ხელთ? – პირქუში მწუხარება!

როგორც ჩანს და როგორც ირკვევა,
როგორც უნდა ვიფიქროთ და როგორც უნდა ვივარაუდოთ,
როგორც მოსალოდნელია და არაა გამორიცხული, –
ოლიამ პირველმა ნაიკითხა:

– დაათრობს მთვარე თოვლიან ალგებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით (1915).

– შეკიდებიან მთვარეს – როგორც მძიმე მტევნები,
თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები (1916).

- უცებ ქაოსიდან
მთვარემ ამოზიდა
ლურჯი მოგონება (1922).
- არ არის ღამე დედამიწაზე,
როდესაც მთვარე ანათებს დღისით (1925).

ოლიას ტექსტების პირველი და უკანასკნელი ნამკითხველიც გალაკტიონი ბრძანდებოდა, თუნდაც – ასეთი სახიფათო აბზაცისა 1929 წლის 29 დეკემბერს აშხაბადიდან გამოგზავნილ წერილში:

– წუხელ მატარებელში გათენებამდე ჩამესმოდა მგზავრების საუბარი. ერთი მათგანი ძალიან ხშირად და კეთილად მოიხსენიებდა ტროცკის. მესიამოვნა. მინდოდა წამოვმდგარიყავი და მაგრად ჩამომერთმია ხელი უცნობისათვის, რომელმაც გაბედა და ხმამაღლა წარმოსთქვა სიმართლე. და ეს სიტყვები ტროცკის შესახებ გუგუნით გაისმოდა მკვდარ უდაბნოში, რომელსაც თავისი უზარმაზარი ხახა დაელო და ფარულად უკრავდა კვერს.

გალაკტიონმა გარისკა და ოლიას დღიურებისა და ჩანაწერების 33 რვეული (პირად წერილებთან ერთად) შეინახა საკუთარ არქივში. რვეულებში აღმოჩნდა ოლიას წითელი ბაფთა, აგრეთვე – გამხმარი ფოთლები, ვარდის ფურცლები, წითელი ვარდი. ოლიას ნაწერებს შორის გაფანტულია გალაკტიონის ავტოგრაფები: პროზაული ფრაგმენტები, თარგმნილი აბზაცები, ცალკეული სტრიქონები და სტროფები. შიგადაშიგ ნახატებიცაა ორთავესი – ფერადი და შავ-თეთრი, აკვარელი, ტუში, ფანქარი (ხშირია საპირისპირო შემთხვევებიც: ოლიას ტექსტები – გალაკტიონის ჩანაწარებში). ყოველგვარი ვარაუდის გარეშე ცხადია, გალაკტიონმა – ერთადერთმა – ყველა 33 რვეულის 814 გვერდი წაიკითხა (მოუწოდა კიდეც ოლიას – ნოველები დაწერეო):

– მუხის ეს ტოტები შებინდებისას გარეშე თვალთაგან განარიდებენ შეყვარებულ წყვილებს. განარიდებენ თვით ქვემოქვეშა და ყოვლისმხილველი მთვარისაგანაც, რომელიც ყველას სასიყვარულოდ აცდუნებს. ო, ეს მთვარე თვითონაა სასიყვარულო რომანი და მარად სხვათა რომანებს უთვალთვალებს.

– დამცხრალი ზღვა ოდნავ ლივლივებს და ზღვის სარკეზე დიდებულად მიცურავს მთვარე, რომელმაც უსაზღვრო სივრცე მოვერცხლა. ტალღათა მირიადები ირევიან და მთვარის სხივებს იტაცებენ. მერე თითოეული ხარხარით ეხვევა ამ სხივებში და წამიერი ვნებიანი მიაღერესების შემდეგ შეუბრალებლად გადაისვრის და სამუდამოდ მარხავს თავის ხახაში. ყოველი მირიადთაგანი ასე მაცდურად ეარშიყება სხივებს და მყისიერად ნასიამოვნები იმეტებს მათ. და ამგვარად ეს ტალღები-ლამაზმანები მთელი ღამე სჩადიან დანაშაულებს.

აღბათ გახსოვთ, გალაკტიონი პირველსავე წერილში გამოუტყდა: მთელს ქვეყანაზე ერთადერთი ხარ, ვისაც ჩემი ტკივილი ეტკინებაო. სხვათაშორის, ადრე ხშირად ვაკვირდებოდი ოლიას ფოტოებს და ამაოდ ვცდილობდი გალაკტიონის თვალით დამენახა.

როგორც ჩანს, ამ საიდუმლომ ოლიას საყვარელი ძმისწულიც გამოიწვია:

– სამარადისო საიდუმლოდ დარჩება, რამ მიანიშნა და განაპირობა ეს ურთიერთტოლგვა: ქალის შემკრთალმა გამოხედვამ და დამაიმედებელმა მზერამ, გემოვნებათა თანხვედრამ თუ ერთნაირმა წარმოსახვამ? – ამის ახსნა შეუძლებელია.

ცხადია, ბულატ ოკუჯავა არ იცნობდა მამიდამისის დღიურებს. მე კი ოლიას დღიურების წაკითხვის შემდეგ თითქოს ტაბუ ავხსენი ამ „სამარადისო საიდუმლოს“ ანუ გავშიფრე ეს „გემოვნებათა თანხვედრა“ და „ერთნაირი წარმოსახვა“, მოკლედ, გალაკტიონის ორეული აღმოვაჩინე და დავანყვილე: ერთიერთმანეთზე უარესად ექსტრავაგანტურები, ერთნაირ უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებულები და ერთნაირად გაუცხოებულები.

გეგონებათ, ეს მაქსიმები გალაკტიონმა დანერა, ანდა – გალაკტიონს უნდა დაენერა:

– ბავშვობიდანვე ჩემი განუყრელი მეგობრები იყვნენ დუმილი და მარტოობა. მრავალთა შორის მე ყოველთვის მარტო ვიყავი და ყოველთვის გავურბოდი ადამიანებს.

– ადამიანებო, თავი დამანებეთ!

– გამშორდით! მე მინდა მარტო დავრჩე ჩემს კეთილ „მე“-სთან. ეს მეორე „მე“ კი აქეთ მიტევეს. მაძალებს გავჩუმდე. ვიტანჯო და ხმა არ ამოვიღო.

– სამყარო საპრობილეს ჰგავს, მხოლოდ გიჟია თავისუფალი.

– რაც უფრო მიმზიდველი იყო სიზმარი, მით უფრო საშინე-
ლია გამოლევდება.

– სილარიბე ჩვენი მუდმივი სტუმარია.

– მე არ დავბადებულვარ ოჯახისათვის.

– მე დავამხე ჩემს მიერ შექმნილი ღმერთი.

– ძალიან ადრე დავბერდი.

– არავინ სთქვას, თვითმკვლევლობის დროს ადამიანები
ჭკუიდან იშლებიანო. არა, არა და არა, მე სრულ ჭკუაზე ვარ.

– მე სიცოცხლესთან ბანქო წავაგე.

– მე მითხრეს, რომ გაზაფხულზე მოვკვდები.

1927 წლის აპრილში საოპერაციოდ ემზადებოდა და ედგარ
პოს ყორანი გაახსენდა.

ოპერაცია 30 აპრილისათვის დანიშნეს და წინაღღეს აღსა-
რებასავით თუ ანდერძივით ბარათი დაუნერა თავისიანებს:

– მე ძალიან მიყვარს გალაკტიონი. მოექცით მას ისე,
როგორც უახლოეს ჩვენიანს: მე ძალიან ვუყვარვარ გალაკტიონს
და არასოდეს გადამიყვარებდა, თუკი გადავრჩებოდი... შენ კი,
გალაკტიონ, გწამდეს, მე შენ თავდავინყებით მიყვარდი, მაგ-
რამ ჩვენ არ გვეღირსა – ერთხელ მაინც განგვეცადა უშუალოდ
ჩვენი სიყვარული, ერთი დღით მაინც გაგვეზიარებინა. ჩვენ
ვერ დავასრულეთ საუბარი და ჩვენი საუბარი დაუსრულებელი
დარჩება სამარადისოდ.

ამავე სიტყვებს გამიმორებდა ალბათ, ანდა – გამიმორა კი-
დეც – 1941 წლის 11 სექტემბრის ღამით, როდესაც სრულიად
მოულოდნელად სასიკვდილო განაჩენი გამოუცხადეს და უმაღ-
ვე აღასრულეს.

ამაო აღმოჩნდა ნუგეში მთვარის პოეტისა, რომელმაც ჯერ
კიდევ 1916 წელს ანუგეშა:

აყეფდებიან მთვარის ტყუპები,

ო, შენ მაინც არ დაილუპები.

1931 წლის 26 სექტემბერს კი – შაბათ ღამეს –
მოსკოვის დროით – 20 საათიდან და 54 წუთიდან –
23 საათამდე და 31 წუთამდე –
ხოლო თბილისის დროით – 21 საათიდან და 54 წუთიდან –
24 საათამდე და 31 წუთამდე –

კრილოვის ქუჩის მეათე ნომრის მესამე სართულის აივნიდან
თვალი მიაღწევნა და რუხყდიანი საერთო რვეულის ექვს გვერ-
დზე – თავისი ერთგული „კარანდაშით“ –

როგორც ჩანს და როგორც ირკვევა,
როგორც უნდა ვიფიქროთ და როგორც უნდა ვივარაუდოთ,
როგორც მოსალოდნელია და როგორც არაა გამორიცხული, –
უპირველეს ყოვლისა, ოლიას აღუნუსხა და დაუხატა კი-
დეც მთანმინდის მთვარის სრული დაბნელება („აქ ჩემს მესამე
სართულს მთვარე ანათებს ღამით“).

რაც შეეხება მზეს:

პირველს – შორეულ ორიოლში დაუბნელებს –
1941 წლის 11 სექტემბრის ალბათ უმთვარო ღამით –
მხოლოდ და მხოლოდ მოსკოვის დროით –
მოსკოვის საიდუმლო განკარგულებით და
მოსკოვის უშუალო მონაწილეობით;
მეორემ კი –
თვითონ დაიბნელა თუ დააბნელებინეს –
მშობლიურ თბილისში –
დღისით-მზისით –
1959 წლის უმზეო 17 მარტს –
მოსკოვის დროით – 16 საათსა და 50 წუთზე,
ხოლო თბილისის დროით – 17 საათსა და 50 წუთზე.

**„მე მესმის მუსიკა, ქართული მუსიკა“
(„მთანწინდის მთვარის“ გამოქვეყნების 100 წლისათვის)**

გასული, 2015 წლის ნოემბრის ქართველოლოგიურ კონგრესზე თეიმურაზ დოიაშვილის მოხსენება „პოეზიის ინტერვალები“ პირადად ჩემთვის არცთუ მსუბუქი შოკი აღმოჩნდა, ვინაიდან კიდევ ერთხელ დამარწმუნა პოეზიის ფენომენის ფაქტობრივ ენიგმატურობაში, იმაში, რომ, როდესაც გვგონია ყველაზე მეტად მივუახლოვდით პოეტური ქმნადობის საიდუმლოს გასაღებს, შეიძლება სწორედ მაშინ დავშორდით ყველაზე მეტად მას!..

დაე, ასეთი „მიახლოების“ ერთი მცირე ცდა (ცდომილება) იყოს წინამდებარე ესკიზიც.

* * *

არქივს შემოუნახავს გერონტი ქიქოძის პირადი ბარათი, რომლითაც იგი გალაკტიონ ტაბიძეს ატყობინებს საკუთარ გადანყვეტილებას, დაარღვიოს ის დაპირება, რომელიც ცოტა ხნის წინ, 1942 წლის 4 მაისს მიუცია პოეტისათვის, შენს სალამოზე შესავალ სიტყვას მე წარმოვთქვამო. ეს წერილი საგულისხმო მინიშნებებს შეიცავს:

„ეს ორი დღეა, თქვენს ლექსებს ვკითხულობ და ვრწმუნდები, რომ ჩემი ალთქმის შესრულება გამიჭირდება. თქვენი ლირიკა ჩემზე ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქო თქვენ გქონდეთ რაღაც მეექვსე გრძნობა, რაღაც ზეგრძნობა, რომლითაც თქვენ სამყაროს ითვისებთ. თქვენი მიდგომა მოვლენებისადმი იმდენად თავისებურია, იმდენად მოულოდნელია, რომ შეუძლებელია მისი ახსნა ჩვეულებრივი მეტყველებით... ჩემი აზრით, თქვენი ლირიკის საუკეთესო ინტერპრეტაცია მუსიკალური პიესებით შეიძლებოდა, მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ კომპოზიტორი თქვენი მონათესავე სულით იქნებოდა ალჭურ-

ვილი ან მას სულით სულში ჩახედვის ნიჭი ექნებოდა... როგორც ნამდვილ პოეზიას, ისე ნამდვილ მუსიკას ადამიანი უშუალო გრძნობით ითვისებს და მათ კომენტარი არ სჭირდება“ (ჯავახიძე 1991: 369-370).

უეჭველია, გალაკტიონ ტაბიძეს აბსოლუტური სმენა ჰქონდა, ოღონდ ამ სიტყვის აბსოლუტური გაგებით: მას ესმოდა არა მხოლოდ მელიოდის, ტაეპის, სიტყვის... სახით რეალიზებული მუსიკა, არამედ, არანაკლებ, მუსიკა – ფარული, შინაგანი, სულიერი, სამყაროს წიაღისეული და კოსმიური. მისი შემოქმედება ცხადყოფს, რომ განსაკუთრებით ამ უკანასკნელს იყო იგი მიყურადებული...

როგორც სასწაულებრივად გადარჩენილი პარტიტურა, ისე შემოინახა არქივმა ავტორის მიერ წაკითხული (აქ უკეთესი იქნება ვთქვათ – შესრულებული) „მთანმინდის მთვარე“. ამ წაკითხვაში უპირველესად ჩანს ლექსის შექმნის, შემოქმედებითი „გამოტანჯვის“ პროცესი და ლექსის ბოლო აკორდიც ამ ტანჯვის დასრულების (და – გათავისუფლების) მძაფრი ამოსუნთქვაა. რაც მთავარია, პოეტისეული ეს დეკლამაცია სრულიად უნიკალური ფაქტია ლექსის მუსიკალური განშლის („არანაყოფის“) თვალსაზრისით და ის იმდენად ნიშანდობლივი და ორგანულია, რომ წიგნიერი ქართველი მკითხველის შინაგანი სმენის ფაქტობრივ მიუცილებელ ნაწილად იქცა.

„მთანმინდის მთვარე“ პირველივე სტრიქონებიდან ამგვარი ინტონაციური (და – ემოციური) დატვირთვით იწყება:

ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!
მღუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი
ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს...
ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!
(ტაბიძე 1966: 274)

რა განაპირობებს ჩვენს აღქმაში ლექსის ამ შინაგანი ინტენციის წვდომას?

ვფიქრობთ, ეს არ არის რაიმე ერთი დამოუკიდებელი (იზოლირებული) ნიშანი; უნდა გამოვყოთ სამი არსებითი ურთიერთდაკავშირებული მომენტი:

1. „მთანმინდის მთვარის“ მეტრი იგივე მაღალი შაირია, ოღონდ მოკვეცილი, „დამოკლებული“ ბოლო ტერფით:

ჯერ არასდროს / არ შობილა // მთვარე ასე / წყნარი [- წყნარი]

[- წყნარი] აღნიშნავს ბოლო ტერფის მოკვეცილ ნაწილს (ორ მარცვალს). მსგავს სტრიქონს აკაკი განწერელია „ტერფ-კვეცილს“ უწოდებს (განწერელია 1981: 258). ცხადია, ეს „კლებაც“ განაპირობებს ლექსის ორიგინალურ ინტონაციას. მაგრამ ამჯერად მთავარი ის არის, რომ სტრიქონის ამ სტრუქტურაში სწორედ ბოლო („მოკლე“) ტერფი არის მარკირებული. და რაკი ის მარკირებულია, მოსალოდნელია, რომ ის იყოს მატარებელი რაღაც აზრობრივი (განწყობითი) აქცენტისა, მასზე მოდიოდეს გარკვეული ფუნქციური დატვირთვა პოეტური სათქმელის თვალსაზრისით.

რა შეიძლება იყოს აქცენტირებული სტრიქონის ბოლო ტერფის, ანუ ლექსის ბოლოკიდურის, ამგვარი „ჩაკეტივით“?

სავარაუდოა, ის სულიერი განცდა, ის დაფარული ნუხილი, ის გულდახურულობა (ნ. ბარათაშვილის ეპითეტი, ასევე, მთანმინდის კონტექსტში), რაც ავტორმა ამ ლექსით „გადაანდო“ საუკუნეებს.

უკვე გვქონდა შესაძლებლობა გვეჩვენებინა, რომ ქართულ პოეზიაში დომინანტი პოეტური მეტრის – შაირის – ორი ნაირსახეობიდან (ე. წ. მაღალი და დაბალი შაირი), „ვეფხისტყაოსნისა“ და ხალხური პოეზიის მონაცემების მიხედვით, უფრო იშვიათად გამოყენებული სახეობა – მაღალი შაირი უნდა იყოს ფუნქციურად დატვირთული, ანუ მარკირებული. კერძოდ, შემთხვევითი დამთხვევა არ უნდა იყოს, რომ სწორედ მაღალი შაირით არის გამართული, „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის მიხედვით, საღალღობო, „ამხანაგთა სათრეველი“ ხასიათის ტექსტები, მაგალითად:

რა ტარიელ ფრიდონ იცნა, თქვა: „ვნახეო, ვინცა მინა“.

მუზარადი მოიხადა, გაიღიმნა, გაიციანა:

ფრიდონს უთხრა: „რასა ჰლამი, ჩვენი მოსლვა რას გეწყინა?

პურად ავი მასპინძელი მოგვეგებვი ომად წინა!

(რუსთაველი 1988: 211)

ძირითადად ასეთსავე ვითარებაში იჩენს თავს ხალხურ (კერძოდ, ფშავ-ხევსურულ) პოეზიაში მაღალი შაირით განწყობილი სტრიქონები:

**გენაცვალე, გასპარაო, ძმობილი ვარ შენაიო,
შენ ლექსობამც მამადინა, შენ ფანდურის ჟერაიო!**
(არაბული 2005: 178)

ამდენად, სალექსო მეტრის (რიტმის) შინაარსობრივი და განწყობისმიერი ფუნქციური მარკირება მოულოდნელი არ არის. ის ერთ-ერთი საშუალებაა ამგვარი ემოციური დამოკიდებულების გამოხატვისა. ალბათ არა მხოლოდ ის...

2. ლექსის ტაეპების ბოლოკიდური სეგმენტი დამატებით დაკვირვებას მოითხოვს. ამიტომაც თვალწინ გვქონდეს („გავითვალისწინოთ“) ლექსის დანარჩენი სტროფებიც:

**ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!
მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი
ქროლვით ინვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს...
ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!
მთვარე თითქოს ზამბახია შუქთა მკრთალი მძივით,
და მის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარავით
მოსჩანს მტკვარი და მეტეხი თეთრად მოელვარე...
ოჰ! არასდროს არ შობილა ასე ნაზი მთვარე!
აქ ჩემს ახლო მოხუცის ლანდს სძინავს მეფურ ძილით,
აქ მწუხარე სასაფლაოს, ვარდით და გვირილით,
ეფინება ვარსკვლავების კრთომა მხიარული...
ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული...
და მეც მოგვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,
ოღონდ ვთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა,
თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები
და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები;
თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს
მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს,
თუ როგორ ვგრძნობ, რომ სულისთვის, ამ ზღვამ რომ
აღზარდა,**

**სიკვდილის გზა არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა;
რომ ამ გზაზე ზღაპარია მგოსანთ სითამამე,
რომ არასდროს არ ყოფილა ასე ჩუმი ღამე,
რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები,
რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები,
რომ ნაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი...
ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!**
(ტაბიძე 1966: 274)

ყურადღებას იქცევს სტრიქონთა ბოლო მარცვალი. აქ დომინანტია ორგვარი სტრუქტურა: დახურული მარცვალი (9 შემთხვევა) ან ღია მარცვალი ვინრო (ი და ე) ხმოვნებით (14 შემთხვევა). საგულისხმოა, რომ ანალოგიურსავე სურათს გვიჩვენებს ცეზურის წინა (ანუ მ-მარცვლედის ბოლო) სიტყვა-თა დაბოლოებებიც.

როგორც ცნობილია, ენები ერთმანეთისაგან მარცვლის ბუნებითაც განირჩევიან. არის ენები, რომლებიც დახურულ მარცვალს ანიჭებენ უპირატესობას და, პირიქით, არაერთი ენა მარცვლის ღიაობით გამოირჩევა. ამას უპირველესად სტატი-ტიკა განსაზღვრავს: თუ ამა თუ იმ ენის სიტყვათა (ფორმათა) აუსლაუტი უპირატესად თანხმოვნით მთავრდება, დახურული მარცვლისკენ მიდრეკილება ჩანს, ხოლო თუ ხმოვნურ დაბოლოებას ენიჭება უპირატესობა, ღია მარცვალია ბუნებრივი. ქართული ენის ბუნება ამ თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარად ფასდებოდა. გიორგი ახვლედიანი მიიჩნევდა, რომ ქართულისთვის ღია მარცვალი იყო ბუნებრივი: „ქართულ მარცვალს, ჩვენი აზრით, მიდრეკილება აქვს ღიაობისადმი, თუ სხვა რამ ფაქტორი (მაგ., სიტყვის მორფოლოგიური შედგენილობა) ხელს არ უშლის“ (ახვლედიანი 1949: 151). თედო უთურგაიძეს, პირიქით, უპირატესად მიაჩნია დახურული მარცვლის პრინციპი, რისი ძირითადი არგუმენტებიც არის ის, რომ ა) ისტორიული: ქართველურ ენათა ამოსავალ სტრუქტურად პოსტულირებულია: CV-CVC-VC (პრეფიქსი – ძირი – სუფიქსი), რაც დახურულ-მარცვლოვანი სტრუქტურაა; ბ) სიტყვათა დიდი უმრავლესობა მთავრდება თანხმოვნით; გ) დიალექტებს აქვთ ბოლოკიდური ხმოვნის რედუქციის მიდრეკილება (უთურგაიძე 1976: 132 და შმდ.).

ვფიქრობთ, ქართული სალიტერატურო ენის ისტორია ღია მარცვლის უპირატესობას წარმოაჩენს (სხვა საკითხია რეკონსტრუირებული პრეისტორია და დიალექტების განვითარების ტენდენციები. ამისი დასტურია ის, რომ ყველა სახელი (ნეიტრალური ფორმით) ხმოვნით ბოლოვდება: ან ხმოვანფუძიანია, ან **-ი** ბრუნვის ნიშანი დაერთვის; თანხმოვნით დაბოლოებული ბრუნვის ნიშნები განივრცობა (**-ა** სავრცობით); ყველა საწყისი და მიმღეობა ხმოვნით ბოლოვდება; ზმნურ ფორმათა ასევე საკმაოდ დიდი ნაწილი ხმოვან-სუფიქსით მთავრდება; იგივე ითქმის კავშირებისა და ნაწილაკების უმეტესობაზეც; განსაკუთრებით ხაზგასასმელია ორი მომენტი: ა) ქართული სიტყვა ღია მარცვლის პრინციპით იმარცვლება: **ა-რა** (და არა: **არ-ა**); ბ) ქართული ლექსის განუყოფელი ელემენტია პროსოდიული ხმოვანი, რომელიც დამატებით გახმოვანებას სძენს სტრიქონებს (და მუხლებს); მაგალითად, უეჭველია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონი უპირატესად გახმოვანებულ ბოლოკიდურს გვიჩვენებს.

შესაბამისად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლექსის სტრიქონში დახურული მარცვალი მარკირებულია და მას ფუნქციური დავირთვა აქვს. ანუ იგი დამატებითი ნიშანი გამოდის იმ სემანტიკისა, რასაც პირველ ნაწილში შევხებით.

3. ქართულ სალიტერატურო ენას მხოლოდ სრული ხმოვნები აქვს (ა ე ი ო უ). ამ ხმოვანთა ბუნების ერთ-ერთი ძირითადი (საკლასიფიკაციო) ნიშანია მათი განსხვავება ღიაობა-დახურულობის მიხედვით: **/ა/** ყველაზე „ღია“ ხმოვანია, **/ე/** და **/ი/** „დახურული“, მათ შორის **/ი/** ყველაზე უფრო დახურული ხმოვანია. ბგერის „დახურულობას“ არტიკულაციასთან, ანუ ფიზიოლოგიასთან აქვს უშუალო კავშირი, ხოლო ამ უკანასკნელის კავშირი ფსიქიკურ პროცესებთან მოულოდნელი არ უნდა იყოს.

როდესაც სტრიქონის ბოლოკიდური ვიწრო ხმოვნის სრულ უპირატესობას აჩვენებს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს ელემენტი ფუნქციურად მარკირებულია. ანუ ის, ასევე, დამატებითი ნიშანია იმ პოეტური „სემანტიკის“ კონსტრუქციაში, რომელზეც ორ პუნქტში მივუთითეთ.

სხვათა შორის, ირინე მელიქიშვილი გალაკტიონის ლექსების „ბგერითი სიმბოლიზმის“ მეთოდით განხილვისას ხმოვნების გამოყენების საკითხსაც შეეხო და აღნიშნა: „გალაკტიონ ტაბიძე... უნდა ვივარაუდოთ, იცნობდა ბგერითი სიმბოლიზმის ანდრეი ბელისეულ გააზრებასაც, რომელიც მის „გლოსალოლიაშიც“ არის წარმოდგენილი... ხმოვანთა ბუნების საოცარი გამოყენება, სავარაუდოა, შეპირობებულია როგორც პოეტის ინტუიციით, ისე ხმოვანთა ხასიათის ღრმა ცნობიერი წვდომითაც“ (მელიქიშვილი 2005: 163).

ჩვენი შემთხვევა უფრო შინაგან სმენას უკავშირდება, ამიტომაც შესაძლებელია მასში მეტად იყოს ქვეცნობიერის წილი.

„მთანმინდის მთვარის“ პოეტური ქარგა, უეჭველია, არ იშლება ნათელი განცდის ფონზე, პირიქით, მთელი ეს ანტურაჟი უკიდურესად მძიმეა: ღამე, ღანდები, სიკვდილი... სრული განცდა იქმნება გულის წუხილის, შეჭირვების, სულის ხუთვის... სიღრმისეული კავშირია დანუხებასა და დანუხვას („დახუჭვა“), მნუხრსა და მნუხარებას შორის (შდრ. ნ. ბარათაშვილის „მნუხრი გულისა...“ – ბარათაშვილი 1972: 25); ეს კავშირი მოიცავს გარემოს ფიზიკურ აღქმასაც, ინდივიდუალურ ფიზიოლოგიურ (სენსორულ) შეგრძნებებსაც და ფსიქიკურ-სულიერ განცდებსაც. სიტყვის დიდოსტატი კი სასწაულებრივად პოულობს ყოველივე ამის გამოსატყვის სეგმენტურ (სიტყვიერ) და ზესეგმენტურ საშუალებებს.

დასკვნისათვის აუცილებელია ითქვას ორი რამ:

1. სავალდებულო არ არის ყოველ ლექსში ვეძებოთ ზემომითითებული ნიშნების ქონა-არქონა, ანუ ანალოგიური პოეტური ეფექტის არსებობა. საზოგადოდ, პოეტური ფრაზის მუსიკალური დატვირთვის ვერიფიცირება საკმაოდ ძნელი ამოცანა ჩანს, თუმცა იმედი ვიქონიოთ, რომ მომავლის ტექნიკა ამგვარ კანონზომიერებებსაც შესაბამის „თვლად“ საზომებში ჩასვამს.

2. თვით წუხილიც (და – სიხარულიც) ერთგვაროვანი განცდა არ არის. პოეტის სიხარულიც კი სევდასთან არის წილნაყარი... წუხილი და სევდა სინონიმებად მიიჩნევა, მაგრამ მათი სემანტიკური შეხამებადობა მნიშვნელოვან განსხვავებას წარმოაჩენს: შდრ. *მძიმე წუხილი* და *მსუბუქი სევდა*. შესაძლებელია ლექსის შინაარსს სევდა მსჭვალავდეს, მაგრამ მისი მუსიკალური ქარგა

მსუბუქი და ნათელი იყოს. მაგალითად, სევდა ბატონობს ლექსში „მამული“, მაგრამ ის „გულდახურულობის“ გაცდას არ აღძრავს და ჟღერადობაც შესაფერისია:

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

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

**აქ თითო ლერწი და თითო ყლორტი
მასზე ოცნებას დაემგვანება!
ისევ ამწვანდა მდელი და კორდი!..
დავდივარ... ვწუხვარ და მენანება!
(ტაბიძე 1966: 283)**

მეტი გავრცობა აღარაფერს შეგვძენს...

დამოწმებანი:

არაბული 2005: არაბული ავთანდილ. უწყვეტობა პოეზიის ენისა. ჟ. „ლიტერატურა და სხვა“, აგვისტო, 2005.

ახვლედიანი 1940: ახვლედიანი გიორგი. ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1949.

ბარათაშვილი 1972: ბარათაშვილი ნიკოლოზ. თხზულებანი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

განერელია 1981: განერელია აკაკი. რჩეული ნაწერები, ტ. 3. თბ.: „მერაბი“, 1981.

მელიქიშვილი 2005: მელიქიშვილი ირინე. ბგერწერისა და სარკისებური ასახვისათვის გალაკტიონთან, ჟ. „ლიტერატურა და სხვა“, იანვარი, 2005.

რუსთაველი 1988: რუსთაველი შოთა. ვეფხისტყაოსანი. თბ.: „მეცნიერება“, 1988.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 1. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

უთურგაიძე 1976: უთურგაიძე თედო. ქართული ენის ფონემატური სტრუქტურა. თბ.: „მეცნიერება“, 1976.

ჯავახაძე 1991: ჯავახაძე ვახტანგ. უცნობი. თბ.: „ნაკადული“, 1991.

გალაკტიონი – მოდერნისტი

ბოდლერის პოეტური გენეალოგიისაგან განსხვავებით, რომელშიც ცხადად იკვეთება ერთი მთავარი ფიგურა – ედგარ პო, გალაკტიონთან უფრო რთული ვითარების მოწმენი ვართ. მას არ ჰყოლია თავისი პო, თავისი ვერგილიუსი, რომელიც განმსაზღვრელი იქნებოდა მისთვის პოეტური ხელოვნების შემუშავებისას. „Crâne aux flours artistique“-ის ფრანგული ეპიგრაფები და მის ლექსებში განფენილი ემბლემატური კონცეპტები მხოლოდ ისეთ სიმბოლისტურ მითოლოგიას ქმნიან, რომლის მიღმა უფრო რთული პოლიგენეზისური მოვლენა იფარება. გალაკტიონის *Ars poetique* იმდენად მრავალგვარი გენეზისის მქონე მოვლენაა, რომ მისი დაყვანა პოეტური მოდერნიზმის ადრეულ სტადიამდე – სიმბოლიზმამდე ან რომელიმე ერთ „იზმამდე“ სრულიად გაუმართლებელია. მისთვის საგულისხმო აღმოჩნდა არა მხოლოდ გოტიეს, ბოდლერის, ვერლენის და მათი უშუალო მემკვიდრეების აღმოჩენები, არამედ აგრეთვე არაერთი პოსტსიმბოლისტური დინება, რომლებიც სიმბოლიზმის განვითარების ან თუნდაც „დაძლევისა“ თუ მისდამი დაპირისპირების გამოვლინებას წარმოადგენდნენ. იგი სიმბოლიზმსა და ნებისმიერ თანამედროვე მიმდინარეობას არა განცალკევებულად, არა წმინდა სახით, არამედ პოეტური პოლიგლოტიზმის ვითარებაში აღიქვამდა, რაც თავისებურად მჟღავნდება 1925 წლის სექტემბრის მის ასეთ ჩანაწერში: „ჩვენ და იმპრესსიონისტები. ჩვენ და სიმბოლისტები, დეკადენტები, ექსპრესსიონისტები, კუბისტები [...]“ (ტაბიძე 2006: 216). არც ერთ მათგანზე არ შეჩერებულა, არც ერთი სტილისათვის არ მიუცია უპირატესობა, მაგრამ შთაგონების წყაროსა და თავისი პოეტური ხელოვნების ახალი მიმართულებით განვითარებისათვის სტიმულს სრულიად განსხვავებულ და ურთიერთსაპირისპირო სტილსა და ტექსტებში პოულობდა. ამიტომ შეეძლო მას თანაბრად ესარგებლა ალფრედ მიუსეს, უიტმენისა თუ პოპულარული სიმღერის ტაეპე-

ბით, აღფრთოვანებულიყო ჟიულ ლაფორგის „ჰიმნით დედამიწის გარდაცვალების გამო“, რომანტიზმის, სიმბოლიზმისა თუ პოსტსიმბოლიზმის ინტერტექსტობრივი სივრცით და იმავე ხანებში, როცა პოლ ვერლენის ლექსებს თარგმნიდა, ინტერესი გამოეხატა მისთვის თითქოსდა სრულიად უცხო პოეტური ხელოვნებისადმი – რუსი პროლეტკულტის პოეტებისადმი (ვ. კირილოვი, ვ. ალექსანდროვსკი, ა. გასტაევი, ს. მალაშკინი). მართალია, მისი რწმენით, „პროლეტარიატი პოეტები არავითარ ფორმას ჯერჯერობით არ იძლევიან“ (ტაბიძე 2006: 76), მაგრამ ამ პოსტსიმბოლისტურ ტექსტებშიც იპოვა მისთვის საგულისხმო არაერთი რამ. ამ წყაროთიც, და არა მხოლოდ ექსპრესიონიზმით, უიტმენით, ბლოკითა და ლაფორგით, არის განპირობებული მის ლექსებში ვერლიბრით დაინტერესება. პროლეტკულტის პოეზიამაც განაპირობა მისი ლექსების მთელ წყებაში კოლექტიური „ჩვენ“, მსოფლიო პოლუსების, წარღვნების, ნიაგარების, ვულკანების, ქაოსის, ცივილიზაციის ნგრევისა და კოსმიური გარდაქმნის აპოკალიფსური სახეები და მოტივები და მასობრივი პოეზიის ნიშან-თვისებათა გამოყენებისაკენ სწრაფვა.

გალაკტიონი როგორც მოდერნისტი პოეტი პოსტსიმბოლისტურ ხანაში ყალიბდება, როდესაც ჯერ კიდევ ყველა სიმბოლიზმისაკენ იხედებოდა, ყველა განიცდიდა მის ხიბლს, მაგრამ ამასთანავე აღარავინ ცდილობდა მის განმეორებას. ჰაერი სიახლის კულტით იყო გამსჭვალული.

გალაკტიონის სწრაფვა არსებულ ლიტერატურულ ფორმათაგან განსხვავებულის შექმნისაკენ განაპირობებდა სტილთა უაღრესად ფართო სპექტრს თვით ერთსა და იმავე ხანმოკლე პერიოდის ფარგლებში. მაგრამ ამ სტილური მრავალფეროვნების მიუხედავად, გალაკტიონის მოდერნისტულ პარადიგმაში შესაძლებელია ორი ქვესახეობის გამიჯვნა, რომელთაგან ერთი უფრო ავანგარდისტულია, ხოლო მეორე სუბპარადიგმაში თავს იჩენს ნეოტრადიციონალიზმი, ანუ კლასიკურ ფორმათა ახლებური გამოყენებისაკენ სწრაფვა*.

* რუსისტიკაში სიმბოლიზმის დაძლევისაკენ მიდრეკილი მოვლენების (აკმეიზმი და სხვ.) აღსანიშნად შემუშავებული ნეოტრადიციონალიზმის კონცეპტი და ტერმინი სავსებით ესადაგება ქართული მოდერნიზმის ხანის ლიტერატურის იმ სეგმენტს,

ავანგარდისტულ სუბპარადიგმაში თვალსაჩინოა მუსიკალურ ფორმათა სემიოტიკური თავისებურებების გამოვლინება, „სულის პეიზაჟის“ შექმნის ამოცანის განვლება, ტექსტში ჰერმეტიული მონაკვეთების სიხშირე და სინამდვილის გაუცნაურების მაღალი ხარისხი, რომლის მიღწევის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად აბსოლუტური მეტაფორა გვევლინება. არაერთი ნიშნით, მათ შორის ფერისაგან დისკრიფციულობის ჩამოცილებით, ეს პარადიგმა უფრო მეტ საერთოს პოულობს არა სიმბოლისტიკის, არამედ ექსპრესიონისტიკის ლირიკასთან. ექსპრესიონიზმთან გარკვეული ტიპოლოგიური სიახლოვე გალაკტიონის ლექსების იმ ნაწილში შეიმჩნევა, რომლებიც ხასიათდებიან თავისუფალი ასოციაციებით, მონტაჟის პრინციპით, მიმეტიკური ამოცანების მინიმალიზებით, ვიზიონერული ხედვითა და იმ პათეტიკური ექსტაზით, რასაც გრიგოლ რობაქიძე ექსპრესიონიზმში გამოვლენილ „ბაროკოს კონველსიას“ უწოდებს (რობაქიძე 1996: 345) და რაც ხშირად სიმბოლიზმიდან მომდინარე საიდუმლოს ესთეტიკასთანაა შეთავსებული: „სთქვი, რას ნიშნავს ზენიტზე მდგომი შორი პალმები?“, „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?“.

ავანგარდისტულ სუბპარადიგმაში სიმბოლიზმისაგან განსხვავებით გაცილებით უფრო ხშირად და უფრო მკვეთრად იჩენენ თავს ისეთი ლოგიკურად აბსურდული მონაკვეთები, როგორცაა, მაგალითად: „სული ეძახის იმ უჩინარ ტყვეს, / ვისაც სიზმრებში უხსნიან ბაგეს, / იისთვის ეძებს იისფერ სიტყვებს / და ცისფერ სიტყვით ეძებს ციაგებს“ („გზაში“). ლოგიკურ აბსურდზე დამყარებული ასეთი პასაჟები ისევე არიან ჩართული უფრო ნათელი მხატვრული სახეების სისტემაში, როგორც ამას ვხედავთ, მაგალითად, ასევე პოსტსიმბოლისტური პოეტიკით აღბეჭდილ გეორგ თრაკლის ლექსში „მყუდროება და დუმილი“ („Ruh und Schweigen“): „მწყემსებმა შიშველ ტყეში მზე დამარხეს. / მეთევზემ ძუით ნაქსოვი ბადით / მთვარე ამოზიდა დამზრალი ტბორიდან. / ცისფერ კრისტალში / ფერმკრთალი კაცი

მხატვრული ტექსტების იმ ერთობლიობას, რომელიც გენეტიკურად სიმბოლიზმიდან მომდინარეობს, მაგრამ ამასთანავე ლიტერატურის კლასიკურ პარადიგმასთან დიალოგური ურთიერთობითა და ძირებთან, „მინასთან დაბრუნებისაკენ“ სწრაფვით ხასიათდება.

ბინადრობს, ვარსკვლავებზე ლოყამიყრდნობილი, / ან თავი ექინდრება იისფერ თვლემაში. / მაგრამ ფრინველების შავი გადაფრენა / ყოველთვის ეხება მზირალს, ცისფერი ყვავილების წმინდანს, / შუბლი კი კვლავ ათევს ღამეს მთვარეულ ლოდებზე, / და სხივმოსილი ჭაბუკივით / უცებ დააჩნდება შემოდგომის შავ კვდომა-ლპობაში“.

რაც შეეხება გალაკტიონის ლირიკაში მოდერნისტული პარადიგმის ნეოტრადიციონალისტურ გამოვლინებას, ამისთვის დამახასიათებელია, ერთი მხრივ, მინიშნებათა ხელოვნების ტექნიკისა და საიდუმლოს ესთეტიკის განელება და მეორე მხრივ – კლასიკური ლექსის კანონიკურ ფორმებთან თავისებური დიალოგური ურთიერთობა და ზოგჯერ – მათთან ერთგვარი შეთამაშების პრინციპი, რაც არაიშვიათად სათაურებშიც მჟღავნდება: „აგერა! აჰენდე!“, „ქალავ!“, „ქალმა დამწყველა ღამაზმა“, „წინანდალელი ნათელა“, „მისტერია წვიმაში“ და სხვ.

მართალია, ნეოტრადიციონალისტურ ლექსებში მანერისტული ესთეტიკა ნაკლებად იჩენს თავს, მაგრამ ორივე სუბპარადიგმაში თვალსაჩინოა განსაკუთრებული ნდობა ენის არსისადმი, პოეტური ტექსტის ისეთი აგება, როდესაც ესთეტიკურ სინამდვილეს არა მხოლოდ „სათქმელი“ ან ლირიკული „მე“, არამედ თვითონ ენა, „სიტყვის მითოლოგიზმი“ (ანდრეი ბელი) ქმნის; ყურადღება ქართული სიტყვის, ქართული ენის სისტემაში განფენილი მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური არსის გამოვლენისაკენაა მიპყრობილი.

ენისადმი ახალი სტატუსის მინიჭების თვალსაზრით გალაკტიონი იმ გეზს აგრძელებს, რომელიც პარნასისა და სიმბოლიზმის პოეზიაში ჯერ მხოლოდ ტენდენციის სახით იჩენდა თავს და რომლის ერთ-ერთი გამოვლინება რებმოს სონეტში „Voyelles“ („ხმოვნები“) ფრანგული ვოკალიზმის თავისებური ხედვა თუ შეფასება იყო.

გალაკტიონის ავანგარდისტულ სუბპარადიგმაში ყურადღების გამახვილება ენის სუბსტანციისადმი განსაკუთრებით მკვეთრად ისეთ ლექსებში ვლინდება, რომლებშიც, ფუტურისტული პოეტიკის მსგავსად, სიტყვები „ნორმალურ“ სემანტიკას მოკლებული ტრანსრაციონალური ნიშნების ხასიათს იძენენ

და გამოსახვის უმთავრეს საგანს ენის დიქტატი, მისი ავტონომიური ფუნქციონირება, გრამატიკა, ორთოგრაფია, ფონიკა და კულტურული კოდები წარმოადგენენ („ჭარხალი“, „უცნაური სასახლე“, „აი რა მზის სიზმარია“, „Voiles“ („ვეულები“), „ვეულისა და ვიოლეს შესახებ“, „დრო“ და სხვ.).

გალაკტიონის მოდერნისტულ ლექსში გამძაფრებულია პოეტური მეტყველების ის მხარე, როდესაც სიტყვა არა იმდენად საგანზე, რამდენადაც თავის თავზე მიუთითებს და ლირიკული სუბიექტის თავისებურ კონკურენტად და გამოსახვის უმთავრეს საგნად გვევლინება. ძნელი სათქმელია, რას უფრო ემსახურება პოეტური სიტყვა „ნიკორწმინდა“-ში – ქებათა ქების საგანს თუ სიტყვების სემანტიკისაგან დამოუკიდებლად ფუნქცირების შესაძლებლობათა გამოვლენას. ლექსების მთელ წყებაში გალაკტიონი „წმინდა პოეზიის“ ზღვარს უახლოვდება, მაგრამ ისე, რომ თან ღრმა სენტენციურობის ძიებისაკენ გვიბიძგებს. „წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი, / წმინდა სინათლის დიად ბადეში / ისე ცოტაა გასაგებელი, / როგორც რომ წმინდა სინყვდიადეში“ („წარწერა წიგნზე“) – ეს სტრიქონები ფილოსოფიური დისკურსის ილუზიის შექმნის საშუალებით ენის თავისებური გაუცნაურების ამოცანას ემსახურება. მაშინაც, როცა ლექსის ესა თუ ის ფრაგმენტი რაციონალური სახითაა წარმოდგენილი („კუბო მიჰქონდათ, არვინ არ სჩანდა / და არ ტიროდა არც ერთი ქალი“, „არ ხედავს ახლო გაბზარულ სარკეს“; „რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?“ – „ისევ ეფემერა“), კონტექსტი გვკარნახობს, რომ ეს კვაზიგანცხადებებია, რომ აქ სიტყვები სხვადასხვა მოტივთა მიმანიშნებლების სახითაა გამოყენებული; ყურადღება არა „რიტორიკაზე“, არამედ სუგესტიურ ასპექტზეა გამახვილებული.

ასევე ახალი პოეტური ენის ძიებით არის განპირობებული გალაკტიონის ლირიკისათვის ნიშანდობლივი უაღრესად თვალსაჩინო სტილური და პროსოდიული მრავალფეროვნება და სტილთა მრავალგვარობა. ამგვარი პოეტიკური ექსტაზი, რომელიც სრულიად უცხოა XIX საუკუნის ქართული ლექსისათვის, გურამიშვილისა და ბესიკის თაობათა პოეზიაში პოულობს თავის ანალოგს.

„არტიკული ყვაილები“ და მომდევნო ხანის ის ლირიკული ქმნილებები, რომლებითაც გალაკტიონი *მოდერნისტია*, ანუ ჭეშმარიტად თანამედროვე პოეტია, როლან ბარტის ტერმინოლოგიას რომ მივმართოთ, წარმოადგენენ Texte Jouissance-ს, რომლის არსებითი თავისებურება ისაა, რომ ტექსტი „არღვევს მკითხველის ისტორიულ, კულტურულ, ფსიქოლოგიურ ჩვევებს, მის მყარ გემოვნებას, ღირებულებებს, ხსოვნას, კრიზისამდე მიჰყავს დამოკიდებულება ენისადმი“ და მკითხველს არა ჭეშმარიტებათა ძიებისაკენ, არამედ ენობრივი ქსოვილით ტკობისაკენ უბიძგებს (ბარტი 1998: 14).

რა თქმა უნდა, პოეზია იმიტომ არის პოეზია, რომ აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის, რისი არტიკულირება ხდება, არამედ ისიც, როგორ ხორცილდება ეს არტიკულირება. ამიტომ, როდესაც ვლაპარაკობთ გალაკტიონის ლექსში ენის განსაკუთრებულ სტატუსზე, ამით ვიმეორებთ არა იმას, რაც პოეზიისათვის ყოველთვისაა ნიშანდობლივი, არამედ აღვნიშნავთ იმ გარემოებას, რომ ახალი პოეტური ენის შემუშავებისას იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს პოეტური ენის გაუცნაურების (ostranenie, defamiliarization), ნაცნობის უცნობად და ახალ შუქზე დანახვის ამოცანას.

გალაკტიონის ლირიკაში სწრაფვა ახალი პოეტური ენის შემუშავებისაკენ, ენის გაუცნაურებისაკენ არაიშვიათად გარკვეულ ანალოგიას (ხშირად – ცნობიერი ორიენტაციის შედეგად) პოულობს ბაროკოს პოეტიკაში. ორივესათვის დამახასიათებელია სიტყვის აღქმის ავტომატიზაციის დაძლევა, გატაცება ევფონიით, ენობრივი თამაშით, პარანომული ატრაქციებით – სიტყვების შერჩევა არა სემანტიკური, არამედ ბგერობრივი ნიშნით, გამოსახვის ხერხის გამოსახვის საგნად გადაქცევა და სხვ. არა რომანტიზმთან, სიმბოლიზმთან ან პარნასთან, არამედ ბაროკოსთან სიახლოვის მოწმენი ვართ მაშინაც, როდესაც სიტყვათა არასტანდარტული მნიშვნელობით გამოყენების ისეთი მკვეთრი ფორმები იჩენს თავს, როგორებიცაა ოქსიმორონები და კატაქრეზები („*იისფერი თოვლი*“ ან „*მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის*“ – „*თოვლი*“; „*ვარდისფერი თოვლი*“ – „*მარიამ ანტუანეტა*“). ასევე არაა შემთხვევითი, რომ

პალინდრომი ქართული პოეტური ბაროკოს წარმომადგენლის – ვახტანგ VI-ის შემდეგ არა ბარათაშვილთან და მომდევნო ხანის პოეტებთან, არამედ გალაკტიონთან გვხვდება.

არა სიმბოლიზმის, არამედ მისი მომდევნო მოდერნისტული პოეტიკის ნიშან-თვისებაა გალაკტიონის პოეტური ენისათვის დამახასიათებელი ისეთი ელემენტი, როგორცაა კონტექსტში სიტყვათა მნიშვნელობის გაფართოება ან გაურკვეველობამდე დაყვანა. თუ რემბოს სიმბოლურობით აღსავსე *მთვრალი ხომალდი*, რომელთანაც პოეტი თავის თავს აიგივებს, რეალურია ყველა არსებითი აქსესუარით, ამასვე ვერ ვიტყვით გალაკტიონის *ლურჯა ცხენებზე*, რომლის სემანტიკა იმდენად ფართო და მრავალნიშნადაა, რომ მას მეტ-ნაკლებად ზუსტი რეფერენტი არ ეძებნება. „პირიმზე“-ს გაურკვეველი ტოპოსისა და საკრალური რიცხვის კონტექსტში მხოლოდ ძალიან მიახლოებით თუ ვიტყვით, რას აღნიშნავენ ხსენებული საგნები: „გააჰქრა ათასი თეთრი დარბაზი, / გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი“. *მზეო თიბათვისა* ზუსტად არც მზეს აღნიშნავს და არც თიბათვეს; რეალობაში მას ზუსტი შესატყვისი ისევე არ გააჩნია, როგორც უსაგნოდ რჩება მრავლისმომცველი „*მწუხარების მალენიავი*“, „*დოვინ, დოვენ, დოვლი*“ ან „*დარობს რამდი დარი*“, ან როგორც მოკლებულია ლოგიკურ კავშირს შედარების ობიექტი და მისი გამოსახვის ფორმა ცნობილ ტაეპებში – „*როგორც ნანვიმარ სილაში ვარდი...*“. რომანტიკული პოეზიისაგან განსხვავებით, აქ აღსარება-მონოლოგი არა ლოგიკური თხრობით, არამედ ენის შემეცნებით ხორციელდება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თუ რომანტიკოსისათვის მთავარი ამოცანა თვითგამოხატვა, პირადი განცდების გადმოცემა ან ბუნების ფერწერული ხატის შექმნაა, გალაკტიონთან ყოველივე ეს არა მიზანი, არამედ ენობრივი მედიუმის გაუცნაურების საშუალებაა. ლექსში „*საღამო*“ („*ახლა ასეთი სიმართლევ კი არვის აშინებს...*“), რომელშიც ნ. ბარათაშვილის ლექსის – „*ღამე ყაბახზედ*“ – დიალოგური წყობის გამოძახილი იგრძნობა, ყურადღება ეთმობა არა *აღსარებას*, არა „*სულის პეიზაჟის*“ გადმოცემას ან ღამეული ბუნების რომანტიკულ ფერწერას, არამედ გალანტური საუბრის ინტონაციური შესაძლებლობების გამოვ-

ლენას; აქ მთავარი ენაა, ენობრივი მოდულაციებია (და ამასთანავე – ჟესტების ენა).

ტაეპები – „როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი, / როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!“ („თოვლი“), „რისთვის მაგონებ, ვაზზე მიმოხეულო ნამო, / ცრემლებს, დადენილს მძაფრი ახალგაზრდობის გამო?“ („რისთვის მაგონებ...“) ან „მშვიდობით! მშვიდობით! ამოდ დაგენდე...“ („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“) – რომანტიკულ განწყობას გვახსენებენ. მაგრამ აქ მთავარი ამოცანაა არა რომანტიკული მელანქოლია, არამედ სიტყვათა ბგერობრივი მხარისადმი ემოციური დამოკიდებულების შექმნა.

მანერისტული ესთეტიკის შედეგად, რომელიც სათაურშიც კი იჩენს თავს, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ სცილდება რომანტიზმის სისტემას. პირველ სტროფში – ლექსის ყველაზე მეტად აქცენტირებულ მონაკვეთში – რითმებით თამაში და აბსურდის ელემენტის შემცველი მეტაფორები თავის თავზე უფრო მიუთითებენ, ვიდრე რეალურ საგანზე. რომანტიკული მონოლოგის ინტერტექსტობრივი გამოძახილი (მღელვარე და ჭარბად ემოციური ტონალობა, აღსარების პათოსი და სხვა) ენასთან გამუდმებული დიალოგის ამოცანას ემსახურება. შესაძლოა, აქ ადგილი აქვს ტექსტის ორივე სახეობის – ტექსტი-სიამოვნება (Texte-Plaisir) და ტექსტი-კმაყოფილება (Texte-Jouissance) – შეთავსებას, კერძოდ რომანტიზმის საკრალური მოტივის – ენით გამოუთქმელი და საიდუმლოებით აღსავსე სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის შეთავსებას ენის მოდერნისტულ სტატუსთან. შესაძლოა, მკითხველის არისტოკრატიულობის (რ. ბარტის გაგებით) ხარისხზეა დამოკიდებული, რომელი ტიპის ტექსტის უპირატესობას დავინახავთ ამ ლექსში: თვითგამოხატვისაკენ მიმართულ რომანტიკულ მონოლოგს თუ ენის დიქტატს, და რა უფრო მიიქცევს ჩვენს ყურადღებას – ლირიკული სიუჟეტის ნაწყვეტების ლოგიკური მხარე თუ თავად ენის ფუნქციონირების ხარისხი.

გალაკტიონი აგრძელებს რომანტიზმის ერთ-ერთ სპეციფიკურ სუბჟანრში პიროვნების შინაგანი მთლიანის რღვევის, საკუთარი „მე“-საგან გაუცხოებისადმი მიძღვნილ ლექსებში ჩასახულ იმ პოეტიკის ხაზს, რომელიც ტექსტის სივრციდან

მთლიანი ლირიკული სუბიექტის განდევნას და „მე“-ს გაუცხოებასა და პოეტის პირადი აქსეოლოგიის გამოხატვაზე უარის თქმის ტენდენციას მოასწავებდა. მაგრამ ეს ლირიკული პარადიგმა გალაკტიონთან ენობრივი მედიუმის, ამ სუბჟანრის ინტერტექსტთან ერთგვარი გადაძახილის სამსახურშია ჩაყენებული.

რომანტიზმის ლირიკული სუბიექტისაგან დისტანცირება გალაკტიონთან უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე ბოდლერთან ან ვერლენთან. ვერლენი ყოველთვის თავის თავზე ლაპარაკობს, იმაზე, რაც მის სულში ხდება; ერთ ლექსში თავის უგვან გარეგნობაზეც კი საუბრობს: „*მე ქალებში სილამაზეს ვხედავდი, მაგრამ მე მათთვის მახინჯი ვიყავი*“. მის ლირიკაში „*დეუქნების გუგუნის, ქუჩების ჭუჭყის*“ („კეთილი სიმღერა“) განცდაც ჩანს და საბოლოოდ მისი რელიგიური მოქცევაც. ვერლენისაგან განსხვავებით, გალაკტიონის ლირიკით შეუძლებელია მისი ბიოგრაფიული გზის აღდგენა.

გალაკტიონის მოდერნისტული ლექსის „მე“ ესთეტიკურად გაუცხოებული და გაუცნაურებული სუბიექტია, რომელიც არა ავტორის ბიოგრაფიის, პირადი განცდებისა და აქსეოლოგიის, არამედ ამა თუ იმ ლიტერატურული და სოციოკულტურული სტრატის თვალთახედვის გამომხატველად გვევლინება. არა პოეტის „მე“-სთან, არამედ ლექსის სათაურის – „გოტიეს“ – კონტექსტთან ასოცირდება ტაეპები „თქვენს მშობლიურ სავანეს დაარქვით პიმოდანი...“. პოეტის სხვადასხვა კულტურულ ორეულებს ეკუთვნის ასეთი ურთიერთსაპირისპირო სენტენციები – „*თვით უკვდავებაც არ არსებობს უსიყვარულოდ*“ – „*ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია*“. რომანტიკოსი პოეტების და თვით ბოდლერის ლირიკული „აღსარებებისაგან“ განსხვავებით, გალაკტიონის ლექსის ავანგარდისტულ სუბპარადიგმაში დარღვეულია ლირიკული სიუჟეტის რაციონალური და ერთხმიანი აგების პრინციპი და თავს იჩენს მოდერნისტული პოეტური ტექსტის ის თავისებურება, როდესაც მკითხველს, სუბიექტს „საშუალება ეძლევა ერთმანეთის გვერდიგვერდ მოქმედ ენათათანაარსებობით განიცადოს ნეტარება (ბარტი 1998: 4).

გალაკტიონის ლირიკაში და ხშირად – ერთსა და იმავე ლექსის ფარგლებში – არაერთი ურთიერთსაპირისპირო კულტურული ორეულის ხმა ისმის ისეთივე მონაცვლეობისა თუ ციმციმის პრინციპით, როგორცაა სანუკვარი მანდილის კრთომა თოვლის უდაბნოში („იღვებს, ქრება და კვლავ იღვებს / მენი მანდილი ამ უდაბნოში“). ლექსში „გზაში“ პოეტის სხვადასხვა კულტურულ ორეულთა არსებობით არის განპირობებული ერთი მხრივ – რომანტიკული გაქცევის მოტივი („სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები / სხვა საუკუნის მგ ზავრი გვიანი, / სადაც იქნება ცოფი ნაკლები / და უფრო ნაკლებ ადამიანი“) და მეორე მხრივ – იმპრესიონისტებისა და პოსტიმპრესიონისტების მზით გაჩახახებული პეიზაჟების მსგავსი ხედების ხილვით გამოწვეული მაჟორული ტონალობა („მინდვრები, მთები და ზღვა ყანები / მზეზე ელვარებს ნამებით სველი, / კვლავ უზრუნველად მივექანები / უჩვევად კარგი და ფეხშიშველი“).

„არა პიროვნების გამოსატვისადმი, არამედ პიროვნების განდევნისადმი“ (თ. ს. ელიოტი) სწრაფვაზე მეტყველებს ის გარემოებაც, რომ გალაკტიონის ლირიკაში უაღრესად დიდია ეპიკური თხრობის პრინციპებით აგებული ლექსების წყება, რომლებშიც გრამატიკული სუბიექტის ადგილს „ის“ იკავებს.

მაშინაც, როცა გალაკტიონთან, მაგალითად, ლექსში „მშობლიური ეფემერა“, თავს იჩენს რომანტიკული ლირიკული ტექსტებისათვის ნიშანდობლივი სტრუქტურული პრინციპი – კულმინაციისაკენ მიმართული „სიუჟეტი“, მაშინაც, როცა ლირიკული სუბიექტი ბარათაშვილის „მერანის“ თავგანწირულ მსრბოლს გვახსენებს, ჩვენ წინაშე მაინც სხვაგვარი „მე“-ა; სახეზეა სვლა „სიამოვნების ტექსტიდან“ „კმაყოფილების ტექსტისაკენ“, რომელიც „სხვა არაფერია თუ არა სიამოვნების ტექსტის ისტორიული განვითარების გამოვლინება; ავანგარდი წინსვლაა, წინამორბედი კულტურის ემანსიპირებული ნაირსახეობაა, ანუ: დღევანდელი გუშინდელიდან მომდინარეობს; რობ გრიე უკვე მოცემულია ფლობერში, სოლერსი – რაბლემში, ნიკოლა დე სტალი მთლიანადაა სეზანის ტილოს ორ კვადრატულ სანტიმეტრში (ბარტი 1998: 20).

„ეფემერა“-ში („ცხენთა შეჯიბრებაზე“) არის „მერანის“ სა-
წყისი, მაგრამ ამასთანავე მკითხველთან ურთიერთობის ახალი
სტრატეგიაა მომარჯვებული; სიტყვებსა და ცალკეულ ფრაგ-
მენტებს შორის სემანტიკური და ლოგიკური კავშირის გაუქ-
მება ერთგვარი ცნობიერების ნაკადის ტექსტს ქმნის, რომლის
შედეგად „მე“ გაუცნაურებული „მე“-ა, რომელიც თავისი ჩვე-
ულებრივი ყოფის ტოპოსიდან ტრანსცენდენტურ განზომი-
ლებაში გადაის.

გალაკტიონის ლირიკული სუბიექტი ერთგვარ დიალოგს
ამყარებს სხვადასხვა პოეტურ სისტემებთან და ტექსტებთან,
რის შედეგადაც ლექსში არა მხოლოდ ინდივიდუალური და
ქართული, არამედ სხვადასხვა კულტურათა ხმა ისმის. მის ლი-
რიკაში ენათა „სანქცირებული ბაბილონის“ (რ. ბარტი) მრავალ-
გვარ გამოვლინებათა შორის საყურადღებოა დიალოგური, ინ-
ტერენობრივი ურთიერთობა ევროპულ (მეტადრე – ფრანგულ)
ენებთან, მათ ფონიკასა (შდრ., მაგალითად, გალაკტიონის
„მომიმოზენი“ ლექსში „გოტიეს“ და ფრანგული სიტყვა mai-
son; „დღენი ევრის“ ლექსში „ნარწერა ნიგნზე „მანონ ლესკო“
და ანალოგიური ფონიკის მქონე უცხოენოვანი სიტყვები) და
გრამატიკასთან, რაც ევროპული ენებისათვის ტიპური, ხოლო
ქართულისათვის ისეთი ნაკლებად დამახასიათებელი ნორმე-
ბის აქტუალიზებით ხდება, როგორცაა დამოკიდებული წინა-
დადების დაკავშირება მთავართან მიმღეობის საშუალებით,
მასდარებისა და მიმღეობიანი კონსტრუქციების სიხშირე
(*მძებნელი, მარებელი, მონაიავები, დამკარგავი* და სხვ.).

პოეტური ენის პოლიფონიური ფუნქციონირება თავისე-
ბურად მჟღავნდება აგრეთვე ქართული ენის უფრო ადრინ-
დელი სტადიის ტექსტებთან გადაძახილის სახით წინა ვითარე-
ბის გამომხატველი მიმღეობების აქტუალიზების საშუალებით
(„წანვიმარი“, „ლამენათევი“, „ნამთვრალევი“, „განაოცები“,
„ნახავრდები“, „წანამწამარი“, „ნათილისმარი“, „წანადერძევი“,
„ნაბური“ და სხვ.).

გალაკტიონის მოდერნისტულ ლირიკაში უპირატესი ად-
გილი ეკუთვნის არა უშუალოდ ავტორისეულ, არა საგანზე
პირდაპირ ორიენტირებულ, არამედ „კულტურულ სიტყვას“

(მ. ბახტინი), რომელშიც შესუსტებულია სიტყვის ლექსიკონური მნიშვნელობა, რის შედეგადაც მასში სხვადასხვა პოეტურ სისტემათა ობერტონები მოისმის, გამუდმებით მოჩანს უცხო პოეტურ გარემოთა ანარეკლი სხვადასხვა კონცეპტების სახით (დემონი, ცისფერი, უდაბნო, მერი, ლენორა, ჩინარი, სასახლე, ბნელი სტუმარი, ქარი, თოვლი, მეორე „მე“, ახალი სამყაროს შემქმნელი სარკე, ედგარ პოსა და დაწყევლილი პოეტების სახელები და ალუზიები და სხვ.). არაერთ ლექსში ხსენებული სასახლე არა კონკრეტული ქრონოტოპი, არამედ ედგარ პოსა და სიმბოლისტური პოეზიის ინტერტექსტით დაღდასმული მრავალნიშნადი სიმბოლური კონცეპტია.

ლექსში „საუბარი ედგარზე“ საკვანძო სახეები – „სასახლე“, „შავი პოეზია“, „ბნელი სტუმარივით“ – ორხმიანი სიტყვებია, ვინაიდან მათ თან მოჰყვება ედგარ პოს ლირიკისა და პროზის და გოთური რომანების ობერტონები. ტაეპში „მოვა დემონი, დაფიქრდება და შეეჭვდება“ („სალამოვ, ვიცი...“) დემონი ორხმიანი სახე-სიმბოლოა, რომელიც რომანტიზმისა და ბოდლერის ლირიკასაც – გვახსენებს. ერთ თავის ჩანაწერში გალაკტიონი აღნიშნავს, რომ ბოდლერის ლექსში „განადგურება“ დემონი ალკოჰოლისა და ქალის სახით მოვლენილი ბოროტი სულია. რაც შეეხება გალაკტიონის ლექსს, აქ დემონის სემანტიკა არაა დეკოდირებული; ნაგულისხმევია, რომ მკითხველი იცნობს ციტატის წყაროს (ხოლო თუ არ იცნობს, ეს მომენტი თავისებურად ამძაფრებს დემონის სახე-სიმბოლოს საიდუმლოს ესთეტიკას).

ლურჯა ცხენები „ეფემერა“-ში ის ციტატაა, რომელიც თავისი პირველწყაროს რიტმსა და მრავალნიშნადობის კვალსაც ირეკლავს და პოეტური ენის მრავალხმიანობის შესაძლებლობათა გამოვლენის ამოცანასაც ემსახურება.

რასაკვირველია, ყოველივე ზემოთქმული იმას როდნიშნავს, თითქოს გალაკტიონის ლექსის პოეტური ენა ყოველგვარ ექსისტენციალურ საფუძველს მოკლებული და „სიტყვის მაგიით“ შემოფარგლული ლინგვისტური ობიექტია. საკმარისია აღინიშნოს თუნდაც კულტურული ოპოზიციონიზმის თავისებური გამოვლინების ის ფაქტი, რომ თავისი

შემოქმედების ყოველ ეტაპზე, თვით სოცრეალიზმისა და საბჭოური „ხალხურობის“ უმკაცრესი მოთხოვნის ხანაში გალაკტიონი ისეთ ლირიკულ ქმნილებებს აქვეყნებს, რომლებშიც სხვადასხვა კულტურული სტრატის აქსეოლოგია მყლავნდება და რომლებშიც უგულვებელყოფილია ოფიციალური საბჭოური დისკურსის ენა, ანუ ის „ეკრატიკული ენა, რომელიც ხელისუფლების მფარველობით იქმნება და ვრცელდება და რომელიც პოლიტიკური ქმნილება და იდეოლოგიის მძლავრი იარაღია“ (რ. ბარტი). ისეთი ლექსების სათაურებიც კი, როგორებიცაა „ეფემერა“, „მისტერია წვიმაში“ ან „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ პოეტური ხელოვნების საშუალებით გაბატონებული სოცრეალიზმის ენობრივი კანონისადმი თავისებური დაპირისპირების გამოხატულება იყო. საბჭოური ოფიციალური დისკურსისაგან სრულიად განსხვავებული ისეთი ფრაზებიც კი, როგორებიცაა „*დამამ ქოლგა გაშალა*“, „*ავიღებ მანონს, სადაც ზონარად / მჭკნარი ალოე არის შთენილი / უკეთეს დროთა მოსაგონარად*“ ან „*მზერა ქართულია / სივრცის დაუნჯებით*“ ენობრივ რეალობაში საბჭოური იდეოლოგიით დათრგუნული კმაყოფილების სურვილის გარღვევა იყო (თუმცაღა „ნიკორწმინდაში“ ერთგან მაინც იჩინა თავი იმ იდეოლოგიურმა კლიშემ, რასაც მთლიანი ტექსტი უპირისპირდება: „*ხალხის ხელოვნება*“ სოცრეალიზმის ის კონცეპტია, რომლის თანახმად ხელოვნება *ხალხური* უნდა იყოს!). გალაკტიონის მიერ საბჭოურ ენობრივ დისკურსში ჩართვის არაერთი ფაქტი, ანუ *სიახლის კულტის* უგულვებელყოფა, როგორც წესი, ნებსით თუ უნებლიეთ, ოფიციალური ენის პაროდირების ზღვარს უახლოვდება: „*აბა, ჰე, აბა ჰე! / აბა მივცეთ მხარი მხარს*“.

ბევრ რამეში გალაკტიონს არაერთი *მოდღვარი* ჰყავდა, უპირველესად, *დაღუპული* მამის – ვერლენის, მის თანამედროვეთა და მომდევნოთა სახით. მაგრამ პოეზიის ენისთვის საგანგებო სტატუსის მინიჭების თვალსაზრისით მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა სიმბოლიზმის შემდგომი მოდერნისტული ხელოვნების პოეტიკას ჰქონდა.

1928 წლიდან მოდერნიზმის ავანგარდისტული სუბპარადიგმა გალაკტიონის ლირიკაში, როგორც წესი, ლატენტურად ვლინდება და არსებითად მთლიანად უთმობს გზას ნეოტრადიციონალიზმს, რომელიც ზოგ შემთხვევაში სოცრეალიზმის პარადიგმასთანაა შეთავსებული. დროთა განმავლობაში გალაკტიონის ლექსის ცალკეული მოდერნისტული ფორმალური მიგნებები თანამედროვე ქართული პოეზიის (თვით მასობრივის ჩათვლით) იერსახის განმსაზღვრელ ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორად იქცა.

დამონეზანი:

ბარტი 1998: Roland Barthes. The Pleasure of the text, Hill and Wang, New York, 1998.

რობაქიძე 1996: რობაქიძე გრიგოლ. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია. თბ.: შპს „ჯეკ-სერვისი“, 1996.

ტაბიძე 2006: ტაბიძე გალაკტიონ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად, ნ. XIII. თბ.: „ლიტერატურული მატრიანე“, 2006.

გალაკტიონის „პირიმზე“: დეკოდირება და რეკონსტრუქცია

იური ლოტმანი თავის წერილში „ლაბირინთიდან გამოსასვლელი“, რომელიც უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელს“ ეძღვნებოდა, რომანის მთავარი პერსონაჟის, ხელნაწერების გაშიფვრის მოყვარული უილიამ ბასკერვილელის შესახებ წერდა: „ის, რაც სხვებისთვის მდუმარე საგნებია, მისთვის (უილიამ ბასკერვილელისთვის – გ. ლ.) – ნიშნებია, რომელთაც ბევრი რამის თქმა შეუძლიათ მათთვის, ვინც ამ ენას გაიგებს“ (ლოტმანი 1998: 650).

ნებისმიერი ტექსტი გარკვეული კოდის/კოდების შემცველია, რომლებიც გაშიფვრას მოითხოვს. მით უმეტეს, თუკი ეს სიმბოლიზმის პოეტურ ტექსტს ეხება. მკითხველი ამ დროს უილიამ ბასკერვილელს ემსგავსება, რომელმაც, ერთი შეხედვით, ქაოსურად დაკავშირებული მოვლენები და საგნები სისტემაში უნდა მოიყვანოს და ერთიანი მნიშვნელობა მიანიჭოს მათ.

ჩვენ გალაკტიონ ტაბიძის ლექსში „პირიმზე“ კოდირებული სახეების დაშიფვრას და ამით დარღვეული სურათის რეკონსტრუქციას შევეცდებით. თუკი როლან ბარტის კოდების სისტემას გავიხსენებთ*, გალაკტიონის ამ ლექსთან მიმართებაში შეგვიძლია გამოვიყენოთ სიმბოლური კოდის დაშიფვრის სტრატეგია. სიმბოლური კოდები, ტექსტში მოხსენიებული ცნებების, ფიგურების თუ სახეების ფართო ასოციაციური ველით, საშუალებას იძლევა, რომ ტექსტის დაშიფრულ მნიშვნელობას ჩავწვდეთ. ცხადია, ამ შემთხვევაში ინტერტექსტუალური კავშირების დადგენა გარდაუვალი პროცესია.

თვალსაჩინოებისთვის მოვიხმოთ ლექსი მთლიანად. აქვე იმასაც ვიტყვით, რომ ლექსის სახეების ანალიზისას, ინტერ-

* როლან ბარტი, პირობითად, მხატვრულ ნაწარმოებში არსებულ ხუთ კოდს გამოყოფს: კულტურულ, ჰერმენევტიკულ, სიმბოლურ, სემიოტიკურ და პროაირეტიულ კოდებს.

ტექსტუალური პარალელები ჩნდება გოეთეს „ფაუსტთან“, ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობასთან „ვერა“, ალექსანდრ ბლოკის ლექსებთან და ა. შ.

პირიმზე

**დავინწყებული ქიშკრის კარბაზე
ხავსი, ყავრები და წვიმის წვეთი!
გაჰქრა ათასი თეთრი დარბაზი,
გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი.**

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

**ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი ქოში
და ხელსახოცთა ქრიან ზღაპრები
და მეძახიან მშვიდ სამეფოში
მთები, სიზმრები და წინაპრები.**

**დილით დამჭკნარი არის ბალახი...
ზედიზედ ისევ ეცემა სვეტი.
გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბალი
და მწუხარება დამრჩა ასეთი.**
(ტაბიძე 1966ბ: 47-48)

ზოგადად, სიმბოლიზმს ხშირად ნეორომანტიზმს უწოდებენ ამ ორი მიმართულების მსგავსების გამო. არსობრივად ბევრი საერთოა ბაროკოს, რომანტიზმსა და მოდერნიზმს შორის. ეს მიმდინარეობები, როგორც კულტურულ აფეთქებასთან (ი. ლოტმანი) დაკავშირებული მოვლენები, საერთო ნიშნებით ხასიათდება. ამავე დროს, საგულისხმოა სინეკდოქეს ფუნქცია რომანტიზმში და მოდერნიზმში. მაგალითად, ბარათაშვილის „საყურეში“ ყური, როგორც ტრფობის ობიექტის ჩანაცვლება

და გალაკტიონის „თოვლში“ ხელები და თმები, როგორც ლექსის მიმართვის ადრესატის სუბსტიტუტი, *pars pro toto* („ძვირფასო! ვხედავ... ვხედავ შენს ხელებს, / უღონოდ დახრილს თოვლთა დაფნაში“; „მინდვრის ფოთლები შენს დაშლილ თმაში / და თმების ქარით გამოქროლება“ (ტაბიძე 1966: 301). ლექსში „პირიმზე“ ქაოსურად მიმოხვეული სურათებიც სინამდვილეში ის საგნები, მოვლენები თუ სახეებია, რომელთა საშუალებითაც უნდა აღვადგინოთ დანაწევრებული, ქაოსისგან დაშლილი სურათი, სადაც „ცამეტი სვეტი“ სასახლეს, დიდებას უკავშირდება და სადაც ერთ ქარგაში უნდა მოექცეს „სამეფოდ ნაქარგი ქოში“, ხელსახოცები, კუბო და ია.

რამდენადაც ქართული სიმბოლოზში დასავლურის გავლენით წარმოიშვა, მასში სწორედ ის მხატვრული და ესთეტიკური პრინციპები გამოვლინდა, რომლებიც დასავლური სიმბოლოზმისთვის იყო ორგანული. ამიტომაც არაა შემთხვევითი, რომ ქართულ სიმბოლისტურ ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება დასავლური რომანტიზმის მხატვრული სახეები (ბაირონის მერი და ა. შ.) თუ მიღმური სამყაროს წვდომის სწრაფვის მოტივები. სწორედ მიღმური სამყაროს წვდომის თუ რეალურისა და წარმოსახვითის ზღვარზე ყოფნის ნიმუშია ლექსი „პირიმზე“, რომელიც შეგვიძლია დავყოთ ორ პლანად – რეალობისა და წარმოსახვით პლანებად.

დასაწყისში შევეცადოთ დავადგინოთ რეალობის ის პლანი, სადაც და როდესაც ხდება ლექსში მოქმედება. ცხადია, რომ ლექსის დასაწყისიდან თითქმის ბოლომდე, სანამ გათენდება, არის წვიმიანი ღამე. ანალოგიური მდგომარეობა გვაქვს ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობაში „ვერა“: „ფარდებს შორის ნაპრალში გაცრეცილი, დღის სინათლე იჭრებოდა – მოსაწყენი, ნაცრისფერი წვიმიანი დღის სინათლე“ (ვილიე 1988: 215). თან, გალაკტიონის კიდევ ერთი ლექსი „გული“, რომელიც ამავე პერიოდში, დაახლოებით 1919 წელსაა შექმნილი, გვიდასტურებს ზემოთქმულს: „ო, რანაირი გულდანყევით ბაღში მივდივარ! / აღმოხდა მთვარე! გაანათა უსივრცო ბაღი... / ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები, / თეთრი ძეგლები, და იმათ

ქვეშ ობლად მარხია/გული, უგონო სიყვარულმა რომ შეარყია...“ (ტაბიძე 1966ბ: 49).

იმავედროულად, ხავსიანი, მიტოვებული გარემო გვაძლევს იმის ფიქრის საშუალებას, რომ აქაურობა შევადაროთ დაჭაობებულ ადგილს, სადაც ერთ დროს, სავარაუდოდ, დიდებული სასახლე იდგა. ამგვარი დაჭაობებული ადგილი გვაგზავნის ალექსანდრ ბლოკის პოემის „ლამის ია“ მსგავს ადგილთან, სადაც მთხრობელი აღმოჩნდება. ბლოკის პოემა ეფუძნება ფოლკლორულ მოტივებს, რომელიც მძინარე მზეთუნახავის ამბავს მოგვითხრობს და სადაც მოქმედება ტყეში ან მიუვალ, ადამიანებისგან დაცარიელებულ ადგილას ხდება. ბლოკთან ტყე ჩანაცვლებულია ჭაობით. როგორც კვლევებში მიუთითებენ, სიმბოლისტებთან დაჭაობებულ ადგილს განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს – ეს არის სივრცე, რომელიც მინიერ და მიღმურ სამყაროებს ერთმანეთთან აკავშირებს (ჰანზენ-ლევე 2003: 637).

შემდეგი სივრცე არის ბალი – ლექსის მიხედვით „მოხუცი ბალი“, რომელსაც ძმები გაიყოფენ. სანამ გავარკვევდეთ, რას ნიშნავს ლექსში „ძმები“, რომლებმაც „მოხუცი ბალი“ გაიყვეს, რაც მოგვცემს იმის საშუალებას, რომ დავადგინოთ პერიოდიც/სეზონიც, რა დროც არის აღწერილი ლექსში, მივუბრუნდეთ ბალს. ბალში დგას სასახლე, დარბაზი, რომელიც სინეკდოქეთი – „ცამეტი სვეტითა“ აღნიშნული. ისინი დალამებისას წამოიძარებებიან და დარბაზად, სასახლედ, კოშკად იქცევიან.

ლექსის მიხედვით, „მოხუცი ბალი“ არის შემოდგომის ბალი, რომელიც თანდათან იძარცვება, ზამთრის მოახლოებასთან ერთად. ამას გვიდასტურებს გალაკტიონის სხვა ლექსი „შემოდგომის ფრაგმენტებიდან“: „ჩამოყვითლდა, გაიცრიცა ბალი, / აღარ არის ყვავილების თალი“ (ტაბიძე 1972: 14). აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ გალაკტიონის „ათოვდა ზამთრის ბალებს“: „ათოვდა ზამთრის ბალებს, / მიჰქონდათ შავი კუბო, / და შლიდა ბაირალებს / თმაგანწილი ქარი“, სადაც საშინელებათა ესთეტიკის იერს კიდევ უფრო ამძაფრებს ედგარ პოს „ყორანის“ ალუზია სტრიქონებში: „ყორნების საუბარი: / დარეკე! დაუბარე! / ათოვდა ზამთრის ბალებს“ (ტაბიძე 1966ა: 320-321) და კიდევ

ერთხელ უსვამს ხაზს სიმბოლისტური და რომანტიზმისეული ესთეტიკის კავშირს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გალაკტიონის ლექსი, ისევე როგორც ბლოკის პოემა „ლამის ია“ (ბლოკი 2015: 84-89), ინტერტექსტობრივად უკავშირდება მძინარე მზეთუნახავის მოტივს სხვადასხვა ზღაპარსა თუ პოეტურ ტექსტში. მათ შორისაა შარლ პეროს და ძმები გრიმების მიერ ამ თემაზე დამუშავებული ზღაპრები, ასევე, პუშკინის „ზღაპარი მეფის მკვდარი ასულისა და შვიდი დევგმირისა“ თუ ვაგნერის „ნიბელუნგების ბეჭდიდან“ ერთი ეპიზოდი მძინარე ვალკირიას შესახებ. ალექსანდრ ბლოკს, ზემოხსენებული პოემის გარდა, ამ მოტივზე არაერთი ლექსი აქვს შექმნილი. მათ შორისაა ლექსი „მწუხრის ჩრდილები მდუმარედ“ („Тихо вечерние тени“), სადაც ლექსის მთავარ გმირ ქალს თოვლის საფარში სძინავს და აღდგომას ელოდება (ბლოკი 2015: 16). ლირიკულ „მე“-ს აეჭვებს აღდგომის შესაძლებლობა („Разве воскреснуть возможно? / Разве былое – не прах?“ – „განა აღდგომა შესაძლებელია? / განა წარსული მტვერი არაა?“). სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ბლოკის ეს ლექსი მომდინარეობს ფეტის ლექსიდან „Глушь небес опять ясна...“ („ცის სიღრმე ისევ ნათელია...“ – ფეტი 1912: 282), სადაც ყინულის კუბოში მძინარე ქალის სახით წარმოდგენილია გაღვიძების პირას მყოფი ზამთრის ბუნება. ბუნების გაღვიძების თემა ახლოსაა დასავლურ ტრადიციაში არსებულ გადმოცემებთან მძინარე მზეთუნახავის თუ ფიფქიას შესახებ, რომლის სახელიც კი უკვე სეზონურ დატვირთვას ატარებს. აქვე შემოდის შვიდი ძმის – ჯუჯების სახე, ისევე, როგორც პუშკინის ზღაპრის შვიდი გოლიათი. როგორც ვლადიმირ პროპი აღნიშნავს თავის ნაშრომში „ჯადოსნური ზღაპრის ისტორიული ფესვები“, სხვადასხვა ზღაპარში მამაკაცების/ძმების რაოდენობა განსხვავდება (შვიდი, ათი, თორმეტი და ა. შ.). ეს მამაკაცები არიან ძმები, გოლიათები, მეფის შვილები, ჯუჯები და თვეებიც კი.

თუკი გალაკტიონის ლექსში გავიხსენებთ ფრაზას: „გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბალი“, სრულიად ცხადი გახდება სეზონური მეტაფორა – წელიწადის ოთხი დრო, ოთხი ძმა, რაც ზამთარს

უკავშირდება და რაც კიდევ უფრო აშკარაა გალაკტიონის სხვა ლექსში „ვიცი მხოლოდ“: „ოჰ, ბევრი მოწყდა ფოთლები წარსულს, / სიზმრები, წიგნი, სახლი, ქალები, / მაგრამ უმცროსი ძმები გაძარცულს / მმოსავდენ ახალ დაფნა-ალებით“. აქედან გამომდინარე, გალაკტიონის ლექსიდან ფრაზა „გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბალი“ ნიშნავს წელიწადის თვეებმა დაინანილეს სამყარო-ბალი, რომელიც ლექსში აღწერილი მოვლენების დროს ზამთრის პირასაა.

მძინარე დედოფლის თუ მზეთუნახავის მოტივის ხსენების შემდეგ კიდევ უფრო ცხადი ხდება გალაკტიონის ლექსში მოხსენიებული სტრიქონები: „კუბო კი ღამით სავსეა იით“, რაც პირდაპირ ამ მოტივს* უკავშირდება. მაგრამ ერთ-ერთი პირველადი წყარო უნდა იყოს ოგიუსტ ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობა „ვერა“, სადაც მოთხრობილია მთავარი გმირის, გრაფი დ'ატოლის ახალგარდაცვლილი მეუღლის ამბავი, რომელიც იებით მორთულ კუბოში წევს და გრაფი სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის ზღვარზეა. ის თავის წარმოსახვაში გამოიხმობს გარდაცვლილი მეუღლის სულს და ასე ცხოვრობს, სანამ უცებ არ გაიაზრებს, რომ მისი მეუღლე აღარ არის ცოცხალი. მაგრამ ამის გარდა, კიდევ ბევრი პარალელია გალაკტიონის „პირიმზესა“ და ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობას შორის. ასეთია ეპიზოდი, როდესაც ფარდების შრიალი გრაფი დ'ატოლისთვის მისი გარდაცვლილი მეუღლის სულის გვერდით ყოფნის გამოხატულებად იქცევა. გალაკტიონს აქვს ლექსი სახელწოდებით „ფარდების შრიალი“, სადაც ასეთ სტრიქონებს ვხვდებით: „მე შეიძლება შემლილი ვარ / და ავადმყოფი! / ფარდების შრიალი / მახლოვებს მშვიდ სამეფოსთან, / რომელსაც ქვია: მოლოდინი / და მღელვარება (...) / გარეთ იასამანს / ბინდი ეფარება... / ბალი ედარება / ცისფერ მოგონებას. / და რად მაგონებს მშვიდ სამე-

* საგულისხმოა, რომ ალექსანდრ ბლოკის პოემაში „ღამის ია“ ჭაობში ხარობს იისფერი ყვავილი, რომელსაც „ღამის იას“ ეძახიან. ასევე, ბრიტანული წარმოშობის ფრანგი სიმბოლისტი პოეტი ქალის, რენე ვივიენის შემოქმედებაშიც ია სევდას უკავშირდება. ასევეა ფიოდორ სოლოგუბის ლექსში „Amor“ იის სიმბოლური დატვირთვა: „И будет гроб мой – белый мрамор, / И обовьют его фиалки, / И надпись золотая: AMOR“ („ჩემი კუბო იქნება თეთრი მარმარილო, / და შემოსავენ მას იები, / და ოქროს წარწერა: AMOR“), სადაც ლირიკული გმირი კუბოში წევს და მკვდრეთით აღდგება (სოლოგუბი 1921: 35).

ფოს / მდუმარებისას / ფარდის შრიალი?“ (ტაბიძე 1966ა: 308). ამ ლექსში იმავე სიტყვათშეთანხმებას ვკითხულობთ, რასაც „პირიმზეში“ – „მშვიდი სამეფო“: „და მეძახიან მშვიდ სამეფოში / მთები, სიზმრები და წინაპრები“. გალაკტიონისეული „მშვიდი სამეფო“ იგივე წარმოსახვაა, რომელიც პოეტის ლექსის მეორე, ალტერნატიული პლანია, რეალობის პლანთან მიმართებაში.

მამასადადამე, რეალობის და წარმოსახვის პლანში ერთმანეთს უკავშირდება, ერთი მხრივ, დახვავებული ადგილი; დანგრეული დარბაზი, რომელიც გამოხატულია სინეკდოქეს სახით, ცამეტი სვეტი; წვიმა; მოხუცი ბალი, ანუ მწუხარება და, მეორე მხრივ, დარბაზი/სასახლე, იით მორთული კუბო, მშვიდი სამეფო, სიზმარი. ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობაშიც, სიმბოლისტური ესთეტიკის კვალად, ნათქვამია: „უკვე ისეთი უჩვეულო მოვლენები დაიწყო, რომ ძნელი გასარჩევი შეიქნა, სად მთავრდება წარმოსახვა და სად იწყება სინამდვილე“. ნიკოლაი გუმილიოვის ლექსში „Рядами тянутся колонны...“ („წყებად მიიმართება კოლონები...“) სასახლის* ტოპოსი და სიზმარი ასოციაციურ კავშირს ქმნიან: „Рядами тянутся колонны / По белым коридорам сна“

* სასახლის მნიშვნელობის შესახებ გალაკტიონთან საგულისხმოა ნინო დარბაისელის სტატია „სამი ლექსი „არტისტული ყვავილებიდან“, სადაც ავტორი ლექსში სასახლის მოხსენიებას პოეზიას უკავშირებს და „უცნაური სასახლის“ შესახებ წერს: „ტრიანონისა და შირაზის – ფრანგული და სპარსული სასახლეების ერთად ხსენება ადვილი ასახსნელია ლექსში, რომლის ავტორიც დასავლურ-აღმოსავლური კულტურების გზაჯვარედინზე პოეზიის ახალი სასახლის აგებაზე ოცნებობს...“. „არტისტულ ყვავილებში“ შესული ლექსი „უცნაური სასახლე“ შედგება გალაკტიონის სწრაფვისა ქართულ პოეზიაში დასავლურ-აღმოსავლურ კულტურათა შენივთების, „ტრიანონი – შირაზის“ შერწყმისაკენ. როგორც ეს „არტისტული ყვავილების“ გამოცემამდე ზუსტად საუკუნით ადრე გოეთემ „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანში“ განახორციელა, მაგრამ გოეთესთვის დონორი – აღმოსავლური კულტურა იყო, გალაკტიონის რწმენით კი, აღმოსავლეთთან საუკუნეთა მანძილზე ისედაც მჭიდროდ დაკავშირებული ქართული პოეზიისთვის დონორი დასავლური კულტურული მონაპოვარი უნდა გამხდარიყო (თ. დოიაშვილი), ოღონდ კულტურათა გზაჯვარედინზე, ქართული პოეტური ტრადიციის მტკიცე ნიადაგზე უნდა აშენებულიყო პოეზიის ახლებური, მშვენიერი სასახლე. პოეზიის, როგორც სიტყვიერი ნაგებობის, სასახლის – შექმნა გალაკტიონის სანუკვარი ოცნება იყო, მაგრამ თავიდან თუ საძირკველი „უცნაური სასახლისათვის“ გაჭრა და ხარაჩოებიც აღმართა, შემდგომ ნაშენების ბევრჯერაც გადაკეთება მოუხდა. თავსაც თითქოს აჯერებდა: „მაღალ მთაზედა ავაგე სასახლე ახალ-ახალი, ლითონზე უფრო მაგარი, პირამიდებზე მაღალი“, მაგრამ საბოლოოდ, მაინც პოეზიის ტაძარი „ნიკორწმინდა“ აღმართა“ (გალაკტ. 2010: 81, 82-83). „ნიკორწმინდას“ და მისი წყაროების შესახებ იხ. თ. დოიაშვილის სტატია „ფრთები და ღიაღემა“ (გალაკტ. 2004).

(„წყებად მიიმართება კოლონები სიზმრის თეთრ კორიდორებში“) (გუმლილივი 2011: 175).

გალაკტიონის ლექსში მოხსენიებული კიდევ ორი დეტალი – სამეფოდ ნაქარგი ქოში და ხელსახოცი ისევ ვილიე დე ლილადანის მოთხრობასთან გვაგზავნის, სადაც კოშკში დაბრუნებული გრაფი შენიშნავს თავისი ცოლის, ვერას სისხლის წვეთებით დანიწკლულ ხელსახოცს და აღმოსავლურ, ხავერდის ფეხსაცმელს, რომელიც მარგალიტებითაა მოქარგული.*

როგორც აღვნიშნეთ, ლექსში სასახლე გამოხატულია ცამეტი სვეტით. რეალობის პლანში ეს შეიძლება იყოს პერსეპოლისის კომპლექსში შემორჩენილი ცამეტი სვეტი, რომელიც აქემენიანთა იმპერიის ხანას განეკუთვნება. ასევე, არის პესტუმის ათენას ტაძარი (რომელსაც დემეტრეს** ტაძარსაც უწოდებენ) და მას ერთ მხარეს ცამეტი სვეტი აქვს. ნარმოსახვითი პლანის თვალსაზრისით თუ განვიხილავთ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ რიცხვ ცამეტზე. ამ რიცხვს ბევრი მნიშვნელობა აქვს, მათ შორის ყველაზე გავრცელებული ქრისტიანულ სამყაროში – იესო და მისი თორმეტი მოწაფეა, რაც ერთად ცამეტს შეადგენს და საიდუმლო სერობასთან ასოციაციას აღძრავს. ასევეა ზევსი და ოლიმპოს თორმეტი უზენაესი ღვთაება. მაგრამ უფრო მეტად საფიქრებელია, რომ ამ ლექსში ცამეტი*** არის ახლის დასაწყისის, ახალ მდგომარეობაში გადასვლის სიმბოლო, ვინაიდან თორმეტი ასრულებს ერთ ციკლს და მეცამეტე ახალს იწყებს. მდგომარეობათა ცვალებადობა და ძველის დასასრული და ახლის დასაწყისი გამოხატულია რეალობიდან ნარმოსახვის პლანში გადასვლის პროცესში.

ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო აძლიერებს „ფერმკრთალი ქალების“ სახე, რაც ლექსის ნარმოსახვით პლანს უკავშირდება.

* მძინარე მეფის ასულის ზღაპრის გათვალისწინებით, შესაძლოა, პუშკინის ზღაპართან ასოციაციაც აღიძრას.

** როგორც ცნობილია, დემეტრე მიჩნეულია ორ სამყაროს შორის დამაკავშირებელ ღვთაებად.

*** ეგვიპტეში კიბის მეცამეტე საფეხური მარადიულობაში გადასვლის სიმბოლოა. ცამეტი საფეხური, საერთოდ, სულის სრულყოფაზე მიანიშნებს. იუდაიზმში ცამეტი წელი არის პერიოდი, როდესაც ბიჭი ზრდასრულობაში შედის და ებრაული სარწმუნოების სრულყოფებიანი წევრი ხდება. ეს არის ასაკი, როდესაც ადამიანი თინეიჯერი ხდება. (შდრ. გალაკტიონის „ცამეტი წლის ხარ“).

ვინ შეიძლება იყვნენ „ფერმკრთალი ქალები“? თუკი გავითვალისწინებთ, რომ ლექსში მოვლენები წარმოსახვის და სინამდვილის ზღვარზე ხდება და ფერმკრთალი ქალები სწორედ წარმოსახვის სამყაროდან მოდიან, მაშინ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ეს არის დახავსებულბალახიანი, ჭაობისმაგვარი სივრცე ან ადამიანებისგან მიტოვებული, მიუვალი ადგილი, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიმბოლისტური პრაქტიკის თანახმად, მიწიერ და მიღმურ სამყაროებს ერთმანეთთან აკავშირებს. თუკი მძინარე მზეთუნახავის მოტივზე შექმნილ შარლ პეროს ზღაპარს გავიხსენებთ, კოშკი, სადაც მეფის ასული ცხოვრობს, ტყეშია და მასზე ადამიანები სხვადასხვა რამეს ამბობენ – რომ იმ კოშკში ბოროტი სული ცხოვრობს, კუდიანები ბინადრობენ და ა. შ. ფიოდორ სოლოგუბის ლექსში „Amor“ (სოლოგუბი 1921: 35), რომელიც ამავე თემაზე შექმნილი ლექსების რიცხვს განეკუთვნება, სადაც პოეტი წარმოსახვის სამყაროში გადადის, ჩნდება კუბოს სახეც, კოშკიც და „ნეტარი შიკრიკი ქალები ელიზიუმიდან“. ერთი სიტყვით, ეს არ არის ჩვეულებრივი ადგილი, ისევე როგორც გალაკტიონის ლექსში ასახული სივრცე. „ფერმკრთალი ქალების“ სახის უკეთ გასაგებად გავიხსენოთ გოეთეს* „ფაუსტის“ ე. წ. დედების სცენა, როდესაც პოემის მეორე ნაწილის დასაწყისში მეფისტოფელი ფაუსტს დედების საუფლოში აგზავნის, რომ იქედან მშვენიერი ელენე და პარისი გამოიხმოს. ამ სივრცის შესახებ განმარტებას ვხვდებით „გოეთეს საუბრებში ეკერმანთან“, სადაც ეკერმანი წერს: „დღეს ნასადილევს გოეთემ დიდი მოულოდნელი სიამოვნება გამიმზადა: წამიკითხა „ფაუსტის“ ის ადგილი, სადაც დოქტორი დედებთან მიდის. ახალი, პირველად განცდილი, და თანაც ის, როგორ კითხულობდა გოეთე ამ სცენას, ისე დამეუფლა, ერთიანად ფაუსტად გარდა-

* საგულისხმოა გალაკტიონის ლექსი „სადაც კი..“, გოეთეს „მინიონის“ თავისუფალი ინტერპრეტაცია, სადაც ასეთ სტრიქონებს ვკითხულობთ: „იცი ეს მხარე? ო, ძვირფასო, / იქ, იქ, ნეტავი / გადაგვაფრინა, შევაფაროთ / მე და შენ თავი. / იცი მწვერვალი, სად ბილიკით / ცხენი ემვება / და სალ კლდეების ბურუსებში / დაეხეტება, / სად მთათა მოდგმა დასადგურდა, / გარდაქეშანი. / სად წყალგარდნილის და ზვავის ხმა / ხეებს ედება? / იცი შენ ის გზა? იქ ჩვენი გზაც / ჭაობთა ზემო / გაკვალულია. იქ წავიდეთ, / მფლობელო ჩემო. / შენ იცი სახლი მარმარილოს / სვეტებით თლილით. / ბრწყინავს დარბაზი და გუმბათი / მაღალ სხივითა“ (ტაბიძე 1966გ: 50-51).

ვიქმენი თითქოს, მეფისტოფელის რეპლიკისაგან რომ ტანში ჟრუანტელმა დაუარა. დიდი გულისყურით ვუსმენდი და ყველაფერს ცოცხლად განვიცდიდი. ამის მიუხედავად ბევრი რამ ჩემთვის გამოცანად დარჩა და იძულებული გავხდი მეკითხა, მეთხოვა, ზოგი რამ აეხსნა. მაგრამ ის, როგორც ხშირად ხდებოდა, იდუმალების ბურანში გაეხვია და მხოლოდ ფართოდ მომზირალი თვალებით იმეორებდა:

– დიახ, დედებო!.. ო, დედებო! ჟღერს რა საოცრად!

– მხოლოდ ერთი რამ შემიძლია გაგანდოთ, – მითხრა შემდეგ. – რაც პლუტარქესთან წავიკითხე, რომ ძველ საბერძნეთში დედებზე ისე ლაპარაკობდნენ, ვითარცა ღვთაებებზე. ეს არის, რაც მაღლიერებით გადმოვიღე, დანარჩენი ყველაფერი ჩემი მოგონილია. ხელნაწერს შინ გაგატანთ. ნაიკითხეთ, განსაჯეთ და თქვენი დასკვნები გამოიტანეთ.

ბედნიერი ვიყავი, რომ საშუალება მომეცა ჩემთვის წყნარად გადამეკითხა ეს საოცარი სცენა, და დედებზე, მათს არსებობაზე თუ მოქმედებაზე, მათ სამყოფელზე ჩემი აზრი შევიმუშავე, შემდეგი სახით.

თუ ჩვენს პლანეტას წარმოვიდგენთ უზარმაზარ ცარიელ სხეულად, ისე, რომ შეიძლება ასობით მილი გაიარო და არ შეეჯახო არც ერთ საგანს, ეს იქნებოდა სავანე უხილავი ქალღმერთებისა, რომელთაც ესტუმრება ფაუსტი. ისინი ცარიელ სივრცეში ცხოვრობენ, რადგან არ არის მათს სიახლოვეს არც ერთი ხელშესახები საგანი; ცხოვრობენ დროის გარეშე, რადგან არ არსებობს მათთვის მნათობი, რომლის ამოსვლითა და ჩასვლით დრო-ჟამს გამოთვლიდნენ.

აი, ასეთ მარადიულ წყვდიადში და მარტოობაში ცხოვრობენ სიცოცხლის გამჩენი დედები – შემქმნელი და მფარველი პრინციპი, საიდანაც იღებს სათავეს ყველაფერი, რასაც დედამიწაზე ეძლევა ფორმა და სიცოცხლე. ის, რაც აღარ სუნთქავს, მათვე უბრუნდება, არამატერიალური ბუნების სახით. ისინი იცავენ, ვიდრე ახალ ყოფიერებაში გარდასახვის დრო დაუდგებათ. მათ გარემოიცავენ ყველა სული და სხეული, რაც ოდესმე ყოფილა და იქნება, მოარული, მსგავსად ღრუბელთა, დედათა უნაპირო სივრცეში, ამიტომაც მოგვი მოვალეა ჩაეშვას დედათა იმ

სამეუფოში, თუ მას თავისი ხელოვნებით ხელენიფების არსის ფორმის დაუფლებად, რათა იგი დააბრუნოს, გაცოცხლებული, აჩრდილთა სამყაროს ოდინდელი ქმნილება.

ამრიგად, მინიერი ყოფიერების მარადიული მეტამორფოზა, შობა და ზრდა, დაღუპვა და კვლავ წარმოშობა – ესაა განუწყვეტელი და დაუღალავი ჯაფა დედებისა“ (გოეთეს საუბრები... 1988: 202-203).

დედების საუფლოს შესახებ თვითონ „ფაუსტში“ მეფისტოფელი ეუბნება ფაუსტს: „მამ ჩაიძირე! ან ამაღლდი! – ასეც თუ ვიტყვი, / იგივე იქნება: გაემგზავრე არსებულს იქით“. მაშასადამე, ის ადგილი, სადაც დედები არიან, არც ზემოთაა და არც ქვემოთ, არამედ დროისა და სივრცის მიღმაა. დედების საუფლო* ახლოსაა იმასთან, რასაც პლატონი იდეათა სამყაროზე ამბობს და სადაც ყოველგვარი იდეა იქმნება და შემდეგ ხორციელდება მატერიალურ სამყაროში. მეფისტოფელი ამბობს: „ოდეს თვალს მოჰკრავ შენ სამფეხას გახვეულს ალში, / იცოდე უკვე მიაღწიე დიდ სიღრმეს მაშინ. / და იმ სამფეხას ალის შუქზე იხილავ დედებს, / ზოგი ზის, სხვა დგას, ზოგიც დადის, ვისაც ვით შეჰფერს... / მარადი აზრის დაუცხრომელ, მარად ქმნადობას / ასე სჩვევია უსასრულო ცვალებადობა! / გარემოცულნი სურათებით ყველა ქმნილების, / ვერ შეგამჩნევენ, ვით მხილველნი მხოლოდ სქემების“. ამ სტრიქონების „სქემები“ და პლატონის იდეები იდენტური კონცეფციებია. თავის მხრივ, გოეთეს დედები და მათი საუფლო იგივე სივრცეა, რაც გალაკტიონთან ფერმკრთალი ქალები და დახავსებული და მიტოვებული ბაღი, რომელიც პოეტის წარმოსახვაში სასახლედ / დარბაზად / კომკად გარდაიქმნება.

საგულისხმოა, რომ „ფაუსტის“ დედების სცენას კარლ იუნგმა კვლევა მიუძღვნა, სადაც მან ყურადღება გაამახვილა დეტალზე – გასაღებზე, რომელსაც მეფისტოფელი ფაუსტს

* დედების საუფლოსმაგვარ სივრცეს ვხედავთ დევიდ ბოუის ენიგმებით გაჯერებულ უკანასკნელ ვიდეოში „Blackstar“, სადაც ცამეტი ქალი (თორმეტი ქალი და სამყაროს ქალური სანყისი – Magna Mater) რიტუალს ატარებს, სადაც ძვირფასი თვლებით მორთული ჩონჩხის სახით გამოსახულ გარდაცვლილის სულს იღებენ და ახალ სხეულს შთაბერავენ მას.

აძლევს, სანამ დედების საუფლოში გადავა. თვალსაჩინოების-
თვის მოვიხმოთ ეს ეპიზოდი:

მეფისტოფელი:

..მაშ, ნაიღე ეს გასაღები.

ფაუსტი:

ეს ერთი ციციქნა!

მეფისტოფელი:

მოკიდე ხელი! დაწუნება ადრეა, მითქვამს!

ფაუსტი:

ხელში მეზრდება, თითქოს ბრწყინავს და კიდევ ელავს.

მეფისტოფელი:

მალე მიხვდები, რომ გიპყრია საუნჯე დიდი!

ამ გასაღებით გაიკაფავ სავალ გზებს ყველას,

გაჰყე მას უკან და მიგიყვანს დედებთან იგი.

სწორედ ამ გასაღების დახმარებით გაიკვლევს გზას ფაუსტი და დედების საუფლოში არსებულ, ალში გახვეულ სამფეხაზე გასაღების შეხებით გამოიხმობს ელენესა და პარისს. აქვე ვახსენებთ ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობას, სადაც ასევე ფიგურირებს გასაღები და სადაც გრაფი, რომელიც გარდაცვლილი ცოლის აკლდამას ისე ტოვებს, რომ გასაღებით კეტავს და მერე ამ გასაღებს შიგნით აგდებს, რათა აღარასოდეს დაბრუნდეს იქ. მაგრამ მონატრება მოსვენებას უკარგავს და დროებით წარმოსახვით სამყაროში გადასახლდება, რომ გარდაცვლილი ცოლის ხატი გამოიხმოს და ასე იცხოვროს. ბოლოს, როდესაც გრაფი ხვდება, რომ მისი ცოლი ცოცხალი აღარ არის, წარმოსახვითი სამყაროს სახეები ნელ-ნელა იშლება, მაგრამ: „უცბად, თითქოს პასუხად, საქორწილო სარეცელზე, შავ ბენჯზე რაღაც მბრწყინავი ლითონის ნივთი დაეცა; აუტანელმა დღის სინათლემ გაანათა ის... მიტოვებული ასაღებად დაიხარა და სახე ნეტარმა ლიმილმა გაუნათა: ეს აკლდამის გასაღები იყო“. იუნგის თანახმად, დედების ბუნების გაგებისთვის აუცილებელია შემოქმედებითი წარმოსახვა. ადამიანმა უნდა წარმოიდგინოს დედები, რითაც ცოდნის ახალი სფერო – „ქალური სანყისის“ შემოქმედებითი ძალა იხსნება. ეს შემოქმედებითი პრინციპი სა-

კუთარი „მე“-ს და სამყაროს გარდაქმნის და ხელახლა დაბადების საფუძვლად იქცევა. გოეთეს „ფაუსტის“ გასაღების პასაჟის გამო იუნგი წერს: „ის, რაც აქ არის აღწერილი, ლიბიდოა, რაც არა მხოლოდ შემოქმედებითი და განმაახლებელია, არამედ მას ინტუიციური უნარი, უჩვეულო ძალა გააჩნია, რომ „გაიკაფოს სავალი გზები“, თითქოს ის ცოცხალი არსება იყოს, რომელსაც თავისი სიცოცხლე აქვს“ (იუნგი 1956: 125). სწორედ ამ გასაღების საშუალებით გადადის ფაუსტი დედების საუფლოში, ანუ სივრცეში, რომელსაც იუნგი არაცნობიერის (ან „მე“-ს) შემოქმედებით ძალას უწოდებს. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ გასაღები „ფაუსტში“ ფალიკური სიმბოლოა, ხოლო სამფეხა – ქალური, რაც უკავშირდება საშოს და არაცნობიერის* შემოქმედებით მხარეს, სადაც იქმნება სქემები, ან, პლატონის სიტყვით რომ ვთქვათ, იდეები. დედების საუფლო „ქალური სანყისის“ არქეტიპია. იუნგი გასაღებს ლიბიდოს სიმბოლოდ განმარტავს, რაც ცოცხალი ადამიანის შემოქმედებითი სანყისის საფუძველია, საკუთარ თავში ჩაღრმავებასთან და არაცნობიერის ბნელით მოცულ შემოქმედებით ძალებთანაა დაკავშირებული. იუნგის თქმით, ლიბიდო სულის მამოძრავებელი ძალაა, „ბუნების ძალაა, ერთსა და იმავე დროს, დადებითი და უარყოფითი, ან ზნეობრივი თვალსაზრისით ნეიტრალური“ (იუნგი 1956: 125). გასაღების სამფეხაზე შეხებით კი „ღვთაებრივი ქორწინება“, ჰიეროგამია** ხორციელდება და ამ შემოქმედებითი კავშირის წყალობით სული გზას იკვლევს და აქ სექსუალურობა და შემოქმედებითობა სინონიმებად იქცევა. აქედან გამომდინარე, დედების საუფლოში ჩაძირვა თუ ამალღება საკუთარ არაცნობიერში ჩაღრმავების ტოლფასია. გალაკტიონის ერთ-ერთ ლექსში „ვიცი მხოლოდ“ თითქოს იუნგისეული ლიბიდოს გაგებით გვხვდება სტრიქონები: „ჩავეშვათ ცეცხლში! გვიყვარდეს ნთება!“, რაც

* „თუკი ფროიდისთვის არაცნობიერი მხოლოდ ჩახშობილი გრძნობებისგან, ბავშვური აკვიატებებისა და პრიმიტიული, არქაული სურვილებისგან შედგება, ამის საპირისპიროდ, იუნგისთვის არაცნობიერი ლიბიდოზურ (ფსიქიკურ) ენერგიას უკავშირდება, რომელიც არქეტიპებისგანაა აგებული“ (ბიშოპი 2007: 67)

** „გილგამეშის ეპოსში“ მოთხრობილია, რომ გილგამეში ველურ ენქიდუს უგზავნის იშთარის ქურუმს, შამშათს, რომელმაც ენქიდუ კულტურას უნდა აზიაროს, რაც ჰიეროგამიული სექსის ხელოვნებასთან ზიარებას გულისხმობს.

პოეტურ აღმაფრენას უკავშირდება. ამ ლექსშივე, სტრიქონები „თანაბრად მწვავდა პოეტურ შუქით / მაგია მზის და მაგია მთვარის“ ჰიეროგამიას მოგვაგონებს.

ახლა თუკი ზემოთ ნახსენებ მიხნარე მზეთუნახავის მოტივსაც გავიხსენებთ და იმასაც დავუმატებთ, რომ გალაკტიონის ლექსშიც მოქმედება, ერთსა და იმავე დროს, ორ სივრცეში – დროისა და სივრცის მიღმა და მატერიალურ სამყაროში ხდება, ცხადი გახდება, რომ პოეტის წარმოსახვაში აღდგება დანაწევრებული სამყაროს სურათი. აქვე უნდა ვახსენოთ ისიც, რომ მიხნარე მეფის ასულის სახეს სიმბოლისტურ პოეზიაში განიხილავენ, როგორც მარადქალურის გამოხატულებას, რომელიც ქაოსის მიერაა დატყვევებული და მხსნელს ელოდება. ვიარჩეს ლავ ივანოვი ნაშრომში „О веселом ремесле и умном веселии“ („მზიარული ხელობისა და გონიერი მზიარულების შესახებ“) მიხნარე მეფის ასულის მოტივს რუსეთს უკავშირებს (ივანოვი 1979: 41-61). ანალოგიურად, გალაკტიონის ლექსშიც კუბო, რომელშიც, სავარაუდოდ, მზეთუნახავი უნდა იწვეს, საქართველოს სახე უნდა იყოს. ამაზე მიუთითებს ლექსის სათაურიც – „პირიმზე“, რაც ძველი ქართული წარმოდგენის თანახმად, ფუძის ანგელოზი ან წვიმის ღვთაებაა, რომელმაც წვიმა უნდა მოუვლინოს დამშრალ მიწას, რომ ჰიეროგამია შედგეს. პირიმზის სახე გალაკტიონის კიდევ ერთ ლექსში („გამოსალმება“) ჩნდება, სადაც ასეთ სტრიქონებს ვკითხულობთ: „პირიმზე, რისთვის ჩაფიქრებულხარ, / პირიმზე, ჩრდილი რაზედ გფენია? / მტკვარო, შენ მაინც მითხარ, რას სწუხარ, / შენ მაინც რაზედ მოგინყენია?“ (ტაბიძე 1966ა: 107) ეს ლექსი, ლექსიკურ დონეზე, ილიას „ჩემო კარგო ქვეყანავ“-ს მოგვაგონებს. ამას დავუმატოთ ისიც, რომ ფერმკრთალი ქალები ლექსში საკულტო-სარიტუალო სამაიის ცეკვით შემოდიან, რაც ნაყოფიერების კულტს და დროის მონაცვლეობას უკავშირდებოდა.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით გამოდის, რომ გალაკტიონის ლექსის ლირიკული გმირი წარმოსახვით გადადის ზედროულ სივრცეში, სადაც საქართველოს განახლებას ხედავს, მაგრამ დღის სინათლის შემოჭრასთან ერთად მისი წარ-

მოსახვაც სინამდვილეს უბრუნდება (ისევე, როგორც ვილიე დე ლილ-ადანის მოთხრობის პერსონაჟისა). მისი მწუხარება, რაც წარმოსახვასა და სინამდვილეს შორის უფსკრულითაა განპირობებული, უნებურად შეგვასხენებს გალაკტიონის სტრიქონს ლექსიდან, რომელიც მიჯაჭვული ამირანის თემას ეხება: „დაკარგულია?“ – მივმართავ ტყეებს, / და ტყე გუგუნებს: დაკარგულია...“ (ტაბიძე 1966ბ: 120).

დამოწმებანი:

ბიშოპი 2007: Bishop Paul. Analytical Psychology and German Classical Aesthetics: Goethe, Schiller and Jung. London: Routledge, 2007.

ბლოკი 2015: Блок Александр. Незнакомка. Двенадцать. “Азбука”, 2015.

გალაკტ. 2004: კრ. გალაკტიონოლოგია, III. თბ.: 2004.

გალაკტ. 2010: კრ. გალაკტიონოლოგია, V. თბ.: 2010.

გოეთეს საუბრები... 1988: გოეთეს საუბრები ეკერმანთან. რჩეული ფრაგმენტები, ლიტერატურა, ხელოვნება, მეცნიერება. გერმანულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარი დაურთო აკ. გელოვანმა. ბათუმი: „საბჭოთა აჭარა“, 1988.

გუმილიოვი 2011: Гумилев Николай. Полное собрание сочинений в одном томе. “Альфа-книга”, 2011.

ვილიე 1988: Вилье де Лиль-Адан Огюст. Избранное. Ленинград: „Художественная литература“, 1988.

ივანოვი 1979: Иванов Вячеслав. Собрание сочинений, т. 3. Брюссель: 1979.

იუნგი 1956: Symbols of Transformation: Collected Works of C.G. Jung. London: Routledge, 1956.

ლოტმანი 1998: Лотман Юрии . Выход из лабиринта. в кн. У. Эко. Имя розы. Москва: 1998.

სოლოგუბი 1921: Сологуб Федор. Одна любовь. Петроград: Myosotis, 1921.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 1. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966ბ: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 2. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966გ: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 4. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 7. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ფეტი 1912: Фет Афанасий. Полное собрание сочинений, т. 1. Санкт-Петербург: Издательство Маркса, 1912.

ჰანზენ-ლევე 2003: Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.

მოდერნისტული მგრძნობელობა
„არტისტულ ყვაავილებში“

როგორ შევიძლოთ უღვთისმშობლობა?
ვით ავიტანოთ უმადონობა?
გაჰქრა ზმანება, გაჰქრა ფერია,
ნუთუ ბოდღერიც არაფერია?
შელლიც ჰიუგოს დაეგვანება?
მიუსსე? ვერლენ? ღმერთი? კაენი?
აჰა, ქალაქთა გვიანი ნებით
ბურუსებში სჩანს აინშტაინი.

გალაკტიონი

I. მოდერნისტული ლირიკის დისკურსი

მოდერნისტული ლიტერატურა ევროპასა და საქართველოში იმთავითვე რეაგირებს მოდერნის ეპოქაში გამოვლენილ სამმაგ კრიზისზე – რაციონალური შემეცნების, რაციონალური სუბიექტურობისა და რაციონალური ენის, რასაც მოჰყვა ამ სამი მოცემულობის კრიტიკა მოდერნისტულ ლიტერატურაში (ვიეტა 1998: 540), მათ შორის მოდერნისტულ ლირიკაში. თავის სამმაგ კრიტიკაში ლიტერატურული მოდერნიზმის ავტორები დაეყრდნენ რაციონალიზმის, სციენტიზმის, მონოლითურ-რაციონალური სუბიექტურობისა და კონვენციური ენის ნიციშესეულ კრიტიკას (ვიეტა 1998: 541-542).

მოდერნისტული ლირიკა პრაქტიკასა და თეორიაში ცდილობს, უპირველეს ყოვლისა, ენისადმი კრიტიკისტული მიდგომით, ანუ ტრადიციული კონვენციური ენის უკუგდებითა და

„ირაციონალურ“ ენაზე ორიენტირებით ერთგვარად გამოეხმაუროს „ღმერთის სიკვდილით“ (ნიცშე) გამოწვეულ გლობალურ სულიერ კრიზისს, მეორე მხრივ, ცდილობს დაძლიოს ეს კრიზისი და „ირაციონალური“, არაკონვენციური ენის საფუძველზე დასახოს ყოფიერების პოეტური განვრცობისა და ეგზისტენციური „ხსნის“ გზები.

II. „არტისტული ყვავილების“ დისოცირებული სახისმეტყველება: ლურჯა ცხენები და ქარი/გრიგალი

„არტისტული ყვავილები“, როგორც უკვე დადგენილია, არც რჩეულ ლექსთა კრებულია და არც ავტორის მიერ ბოლო პერიოდის ლექსთა ერთ კრებულში მექანიკური თავმოყრა, არამედ ერთიანი ტექსტია,* დავამატებდი, თავისებური *ონტოტექსტუალობაა*, რომელიც შეკრული და გამთლიანებულია ერთიანი მსოფლმხედველობრივი, სახისმეტყველებითი, პოეტიკური კონცეფციითა და სიუჟეტური ჩანაფიქრით. ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ თვით კრებულის ლექსები დანომრილია, რითაც მინიშნებულია, რომ თითოეული ლექსი არის თავისებური ცალკე თავი კრებულის საერთო ტექსტუალურ ქსოვილში, რომ თითოეული ლექსი ერთდროულად ატომისტური და კოსმიური ყო-

* ამ თვალსაზრისის დამაჯერებელს ხდის თეიმურაზ დოიაშვილის წერილში „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი (ერთი ჰიპოთეზის ისტორია)“ (დოიაშვილი 2003: 41-61) გამოთქმული მოსაზრება, რომ „არტისტული ყვავილების“ პირველივე ლექსი („შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“) კრებულის არა უბრალოდ გამხსნელი ლექსია და ის არა 1917 წელს დაინერა, არამედ კრებულის გამოცემის წელს (1919) „საგანგებოდ შეიქმნა როგორც „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“ (დოიაშვილი 2003: 59). ეს გარემოება უკვე ქმნის იმის წინაპირობას, რომ შესაძლებელია საუბარი „არტისტულ ყვავილებზე“, როგორც ერთიან ტექსტზე. „არტისტული ყვავილების“ ერთიან კონცეფციასზე მეტყველებს ისიც, რომ კრებულს ეპიგრაფად უძღვის ფრანგი პოეტების (ბოდლერის, გოტიეს, ვერლენის, რენიეს) ოთხი ციტატა, რაც უნდა განვიხილოთ, როგორც ერთიანი ძირითადი ტექსტის თავისებური მეტატექსტი, რომლითაც მინიშნებული და წინასწარ გაცხადებულია კრებულის ერთიანი პოეტოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია და მისი პრინციპულად ფრანგ პარნასელებთან და სიმბოლისტებთან სიახლოვე. გარდა ამისა, კრებულში მოცემულია საპროგრამო ლექსები: „სიბერე“, როგორც ამაზე თ. დოიაშვილმა მიუთითა აღნიშნულ წერილში (დოიაშვილი 2003: 43), და, ჩემი აზრით, ასევე სხვა საპროგრამო ლექსიც „პოეტი ბრბოში“ (ტაბიძე 1993: 29), რაც კიდევ ერთხელ მინიშნებს კრებულის ერთიან კონცეპტუალურ და კომპოზიციურ არსზე.

ფიერების ცალკეული წახნაგის წარმოჩენაა. კომპოზიციურად „არტისტული ყვავილები“ შეკრულია მონტაჟის პრინციპით: კრებულის თითოეული ლექსი, როგორც მთლიანი კომპოზიციის თითოეული შემადგენელი ნაწილი, ერთმანეთთან რაიმე ლოგიკური ჯაჭვით კი არაა დაკავშირებული, არამედ ასოციაციური, განცდისმიერი ბმით, ასევე – დისოცირებული ლირიკული გმირით, რომელიც – ექსპრესიონისტული დრამისათვის დამახასიათებელი პოეტიკის მსგავსად – ერთმანეთთან მონტაჟის პრინციპით „მიკერებულ“ სრულიად სხვადასხვა ეპიზოდში ჩნდება. ლექსები ჭრისა და ბმის ტექნიკით ედებიან ერთმანეთს და ასე ქმნიან „კადრების ასხმას“, რითაც ხდება პოეტიკური რეაქცია სამყაროს არათანმიმდევრულად დენადი, „მონტაჟური“ ბუნების მიმართ. შესაბამისად, უნდა ვისაუბროთ არა ცალკეული ლექსების სხვადასხვა ლირიკულ გმირზე, არამედ ერთ ონტოტექსტუალურ ლირიკულ გმირზე, კრებულის ერთ ლირიკულ გმირზე. ხოლო კრებულის ის ლექსები, ანუ ერთიანი ტექსტის სიუჟეტის ცალკეული ეპიზოდები, სადაც ჩნდება ეს დისოცირებული, პიროვნებადამოკიდებული ლირიკული გმირი, უნდა გავიაზროთ, როგორც ონტოტექსტუალური ლირიკული გმირის მარადიულად ერთი და იგივე დისოცირებული, თვითიდენტობადაკარგული მდგომარეობა.

აქვე შესაძლებელია საუბარი კრებულში მოცემულ გარკვეულ სიუჟეტურ ხაზზეც, რომელიც ასევე მონტაჟის პრინციპითაა განვითარებული, რომლის ფარგლებშიც ლირიკული გმირი არა თანმიმდევრულად გადაადგილდება დროსა და სივრცეში, არამედ ნახტომისებურად.

კრებულში გამოვლენილია მოდერნისტული ლირიკისათვის დამახასიათებელი ორი აპრიორული განზომილება – მასში მოცემულია თავისებური სტრუქტურული და მენტალური „რყევა“: ერთი მხრივ, შეინიშნება ტრადიციული ლირიკული გმირის, როგორც ტექსტის მთავარი საბაზისო სტრუქტურული ერთეულის, გაუქმების ტენდენცია, მეორე მხრივ, თეოცენტრისტული და ანთროპოცენტრისტული მენტალობის დესტრუქციით გამოწვეული სუბიექტურობისა და ყოფიერების ჰარმონიულობის რღვევა-დაშლა. ამას ერთვის კრებულშივე მოცემული

მოდერნისტული ლირიკის სხვა პოეტიკური მახასიათებლები: ერთი მხრივ, პოეტური სიმბოლოს ფარგლებში *სახე-აზრისა* და, მეორე მხრივ, პოეტური სიტყვის ფარგლებში *ბგერა-აზრის* მთლიანობათა გაუქმება და რღვევა და ამის ხარჯზე პოეტური მეტყველების სუბიექტიურობისა და აბსოლუტური მუსიკისადმი ტენდირება.

ტრადიციული ლირიკისაგან განსხვავებით, კრებულის ლექსებში ლირიკული გმირი აღარ არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, ვინაიდან ლირიკული გმირის სუბიექტიურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას, მორალურ და ემოციურ მონოლითურობას, რომლის ბაზაზეც, ჩვეულებრივ, აიგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, „არტისტული ყვავილების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისსა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“; „ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი / არ არის, არ არის, არ არის!“; „განსასვენებელ ზიარებაზე / ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!“ და ა. შ.) და თვითიდენტობის შეუძლებლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“, „დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით / გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!“ და ა. შ.). ამიტომაც, კრებულის ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, ეს დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში; ხოლო ლირიკული გმირის პირველ და მეორე გრამატიკულ პირში თხრობა, რაც ტრადიციული ლირიკისათვის დამახასიათებელი რიტორიკული ხერხია, რომლის საშუალებითაც ტრადიციულ ლირიკაში ინტენციურებულია ლირიკული გმირის მყარი, მონოლითური სუბიექტიურობა, საკუთარ თვითობასთან და სამყაროსთან სრული ჰარმონია, გალაკტიონთან უკვე იღებს საპირისპირო რიტორიკულ დატვირთვებს, ანუ სუბიექტისა და სამყაროს ჰარმონიულობის რღვევისა და დაშლის გაინტენსივების რიტორიკულ ფუნქციას. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტიურობის ნაცვლად ლირიკული ტექ-

სტის მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუძნდება წმინდად ობიექტური, „საგნობრივი“, მეტასუბიექტური განზომილებანი – ლურჯა ცხენები, ქარი/გრიგალი, სასახლე, ბალი, გემი და ა. შ.

ა) „ლურჯა ცხენების“ სახისმეტყველება

„არტისტული ყვავილების“ მთლიან ტექსტუალურ სივრცეში, ანუ კრებულის ონტოტექსტუალობაში სწორედ ყოფიერების ატელეოლოგიური, აბსურდული, ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული არსი და ადამიანური ეგზისტენციის ამაოებაა გაცხადებული. მეორე მხრივ, კრებულში მოცემული ონტოლოგიური სურათის მიხედვით, ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ყოფიერება და ადამიანის არსებობა მხოლოდ სამყაროს ერთადერთ ირაციონალს – ნებას (Wille) ეფუძნება, მისი გამოვლინებაა, რამდენადაც თავად ნებაა ყოფიერების აპრიორული პირველსაწყისი. ამ ონტოლოგიური ირაციონალის – ნების, როგორც სამყაროს ერთადერთი საწყისის, მხატვრული სიმბოლოა ლურჯა ცხენები (სხვა ვარიაციით – ლურჯა რაში), რაც მთელი კრებულის სახისმეტყველებითი ლაიტმოტივია. ლურჯა ცხენების უსასრულო და ყოველგვარ მიზანს მოკლებული სრბოლა სიმბოლურად განასახიერებს სამყაროში სწორედ ნების, და არა გონის, აბსოლუტურობას, სიცოცხლისეული ენერგიის, სიცოცხლისეული ნებელობის სტიქიურ, დაუდგრომელ და საზრისმოკლებულ ბუნებას, სამყაროსეული ნების ატელეოლოგიურ არსს, რის საფუძველზეც ყოფიერებაში ადამიანის ეგზისტენციას აპრიორულად ეკარგება ყოველგვარი საზრისი:

**მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!**

* ამ წერილში უნდა მოვაცქიოთ კრებულის შემდეგი ლექსებიც: „მარიამ ანტუანეტა“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ვინ არის ეს ქალი?“, „როგორ ებრძოდენ ზარებს ზარები“, „ნუგეში“ და სხვ.

სიმპტომატურია, რომ ლურჯა ცხენების სიმბოლიკა კრებულის დასაწყისშივე, მეორე ლექსში ანუ მეორე „თავში“ გვხვდება („ლურჯა ცხენები“). ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ეს სიმბოლიკა მხოლოდ ამ ლექსისთვის, კრებულის ამ „მეორე თავისთვის“ კი არაა დამახასიათებელი, არამედ მთელი კრებულის ლაიტმოტივური გამჭოლი სახისმეტყველებითი დისკურსია, რის საფუძველზეც მთელ კრებულში ლურჯა ცხენები შემოდის როგორც ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი (ისევე როგორც სხვა საგნობრივი პერსონაჟები – ქარი/გრიგალი, სასახლე, გემი, ბალი და ა. შ.), ხოლო ე. წ. „ლირიკული გმირი“ მეორე პლანზე გადადის. ეს ის ეფექტია, რაც ზოგადად დამახასიათებელია მოდერნისტული ლირიკის პოეტიკისათვის: ანუ საგნობრივის „გასულიერება“, „გაადამიანება“ და „სულიერის“, ადამიანის გასაგნობრივება (მაგალითად, გოტფრიდ ბენისა და გეორგ თრაქლის ექსპრესიონისტულ ლირიკაში, ან ფუტურისტულ და დადაისტურ პოეზიაში, სადაც ეს ტროპული ხერხი თავის რადიკალურ ფორმებს იღებს. იგივე ხერხი მოდერნისტულ პროზაშიც გვხვდება, მაგალითად, თომას მანის ნოველაში „სიკვდილი ვენეციაში“, სადაც აშენბახი კი არაა ე. წ. მთავარი პერსონაჟი, რომელზედაც თითქოს უნდა აგებულიყო ნოველის სიუჟეტური და მსოფლმხედველობრივი განვითარება, არამედ სიკვდილი (Der Tod).

შესაბამისად, კრებულის იმ ლექსებში, სადაც ლურჯა ცხენების სიმბოლიკა გვხვდება, ე. წ. ლირიკული გმირი აღარ არის ტექსტის სტრუქტურული ბაზისი, ვინაიდან „ლირიკული გმირის“ სუბიექტურობა აღარ ავლენს მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ემოციურ მონოლითურობას, რომლის ბაზაზეც, როგორც წესი, იგებოდა ხოლმე ტრადიციული ლირიკის სტრუქტურა და პოეტიკა. ამის საპირისპიროდ, იმავე „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირი ავლენს სრულ პიროვნულ რღვევას, რაც გამოიხატება მსოფლმხედველობრივ სკეპსისსა („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“) და თვითიდენტობის შეუძლებლობაში („რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?“). ამიტომაც, ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და მსოფლგანცდაში ყოფიერება აღიქმება, როგორც იმთავითვე დისჰარმონიული მოცემულობა. შედეგად, კრებულის დეპერ-

სონალიზებული ლირიკული გმირი „განეიტრალებულია“, ანუ უკანა პლანზე გადადის, სრულიად „იხსნება“ და ქრება ტექსტის ქსოვილში. შესაბამისად, ლირიკული გმირის სუბიექტურობის ნაცვლად კრებულში მთავარ სტრუქტურულ ბაზისად უკვე ფუძნდება წმინდად ობიექტური, „საგნობრივი“, მეტასუბიექტური განზომილება – *ლურჯა ცხენები*.

მიმაჩნია, რომ კრებულში *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველება ზოგადად თანხვდება შოპენჰაუერის *ნების მეტაფიზიკისა* და ნიცშეს *ერთი და იმავეს მარადიული დაბრუნების* (ანტი-)სწავლების დისოციაციურ დისკურსებს. თუმცა გალაკტიონი საკუთარი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სუბექტიური (შთაგონებითი) პოეტური მეტყველებისა და სიმბოლისტური სახისმეტყველების საფუძველზე სუბიექტისა და მონესრიგებული, ჰარმონიული სამყაროს რღვევასა და დაშლას (რაც ჯერ კიდევ შოპენჰაუერთან და ნიცშესთან იღებს სათავეს) ესთეტიკურად კიდევ უფრო აღრმავებს, განავრცობს, აუკიდურებს, ამდენად, აჰყავს ახალ მადისოცირებელ ხარისხში, რის შედეგადაც ფილოსოფოსთაგან მომდინარე იდეური იმპულსები და ინსპირაციები გალაკტიონთან ტრანსფორმირდება და გარდაისახება სრულიად ახალ საზრისისულ და ესთეტიკურ ზეგანზომილებად (ბრეგაძე 2013: 130-153.).

ამგვარად, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში ერთდროულად თავს იყრის სამმაგი სემიოზისი, სადაც იკვეთება შემდეგი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებლები:

1. ერთი მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ სამყაროს/ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს – აბსოლუტურ ნებას/სიცოცხლეს და მის დროსა და სივრცეში უმიზნო, უსაზრისო და უსასრულო გამოვლინებას თავისთავადი და სტიქიური წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის ფორმით;

2. მეორე მხრივ, *ლურჯა ცხენები* განასახიერებენ თავად ყოფიერების არსობრიობას (*Wesenheit*), ანუ იმას, თუ როგორია არსებულის, როგორც არსებულის, არსებობის ფორმა. შესაბამისად, *ლურჯა ცხენების* სახისმეტყველებაში ასახულია ყოფიერების მარადგანმეორებადი არსი, რაც ყოფაში და ყოველი

ცალკეული ადამიანის ეგზისტენციაში ვლინდება როგორც წარმოქმნისა და გაქრობის, დაბადებისა და კვდომის უსასრულო, უსაზრისო და მარადიულად ერთი და იგივე ონტოლოგიური აქტი.

3. და ბოლოს, ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება კრებულის ონტოტექსტუალობაში ფუძნდება, ერთი მხრივ, როგორც ყოფიერების/ყოფის უსაზრისობის სიმბოლო, მეორე მხრივ, როგორც სუბიექტის დისოცირებული და ყოველგვარ საზრისს მოკლებული ეგზისტენციისა და მისი საბოლოო აღსასრულის, მისი ეგზისტენციის აპრიორული სასრულობისა და სრული ეგზისტენციალური გაქრობის სიმბოლო. აქედან გამომდინარე, კრებულის იმ ლირიკულ ტექსტებში, სადაც ლურჯა ცხენების სახისმეტყველება გვხდება, სწორედ ეს სიმბოლიკა ფუძნდება უმთავრეს იდეურ და სტრუქტურულ საბაზისო ერთეულად, რასაც შემდგომ ემყარება ლირიკული ტექსტის დისოციაციური სემანტიკა, ტოპიკა, ვერსიფიკაცია და რიტორიკა.

ბ) ქარის/გრიგალის სახისმეტყველება

სახისმეტყველებით ტრადიციაში ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა რამდენიმე სემანტიკის შემცველია: 1. იგი განასახიერებს ღვთის მრისხანებას, 2. ადამიანური ცხოვრების არარაობასა და ამაოებას, 3. ასევე – პოეტურ ინსპირაციას – მაგალითად, რომანტიზმში (მეცლერი სიმბოლოთა... 2008: 424).

ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა, ლურჯა ცხენების სიმბოლიკის მსგავსად, ასევე მთლიანად მოიცავს „არტისტული ყვავილების“ ონტოტექსტს და „ლირიკული გმირის“ ონტოტექსტური ეგზისტენციაც მთლიანდ დეტერმინებულია ქარის/გრიგალის სიმბოლიკით. ლურჯა ცხენების მსგავსად, ქარი/გრიგალიც კრებულის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია და კრებულის სიუჟეტურ განვითარებაში ისიც „გადაწევს“ ლირიკულ „მე“-ს მეორე პლანზე.

ქარის/გრიგალის სიმბოლიკა, ქარის/გრიგალის „პერსონაჟი“ კრებულის, როგორც ერთიანი ტექსტის, სიუჟეტურ განვითარებაში ამძაფრებს სამყაროში გონითი ცენტრის, საყრდენის არარსებობის განცდას, ამძაფრებს უღვთობის, ღვთის დევ-

ნილობის განცდას. *ქარის/გრიგალის*, როგორც პერსონაჟის, დრამატურგიული ფუნქციაც სწორედ ეს არის. შესაბამისად, *ქარის* სიმბოლიკა უნდა გავიაზროთ როგორც აბსოლუტური ნების გამოვლინება და, ამავდროულად, თავად გალაკტიონის პოეზიის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელი: პოეზია, რომელიც რეაგირებს ამ ახალ სამყაროულ კონდიციაზე და ამ რეაგირების შედეგად იქმნება სწორედ „ირაციონალურ“ ენაზე დამყარებული სუგესტიური პოეტური მეტყველება (შდრ.: „შენ ჩემო გენიავ – გრიგალმა დარეკა!“ – ტაბიძე 1993: 137), ასევე, ფუძნდება ლირიკული გმირის „მრავლობითი“, ქაოტური, არამყარი ანთროპოლოგია, რის შედეგადაც იგი მუდმივად იმყოფება ზმანების, მოგონებების ვითარებაში, ანუ იგი მუდმივად დანთქმულია საკუთარ ირაციონალურ სანყისებში, საკუთარი არაცნობიერის უსასრულო წარმოსახვებში. კრებულის პირველსავე ლექსში („შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“) ვკითხულობთ:

**დაქრიან უდაბნოს ქარები,
მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!
სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...
წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!**

**გრიგალთა სადაურ შებერვას
მისდევნ ფოთლების შვაგები...
თებერვალს უხმობენ, თებერვალს
სამრეკლოს ჯვარიდან ყვაგები!***

ამგვარად, გარდა *ლურჯა ცხენებისა*, კრებულში აბსოლუტური ნების, როგორც ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის საფუძვლის, სიმბოლოა *ქარი/გრიგალი*. კრებულის ლირიკული გმირის მრავლობითი ანთროპოლოგიური არსი და არამყარი ეგზისტენცია სწორედ *ქარის/გრიგალის* ტოპოსში

* ამ რიგში მოექცევა კრებულის შემდეგი ლექსები: „თოვლი“, „შერიგება“, „Voiles“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „ატმის ყვავილები“, „ვერხვები“, „ფარდების შრიალი“, „ავდრის მოლოდინი“, „არ-დაბრუნება“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ლოცვისთვის“, „სროლის ხმა მთაში“ და სხვ.

იმყოფება მუდმივად, ლექსიდან ლექსში (ანუ თავიდან თავში), ლურჯა ცხენების გარდა, იგი *ქარის/გრიგალის* ტოპოსშიც „შედის“ („შევიდე უცხო სიმსუბუქეში“ – ლექსიდან „ნუგეში“).

ხშირად *ქარისა/გრიგალისა* და *ლურჯა ცხენების* სიმბოლიკა ერთმანეთს ფარავს, ერთ კონცეპტუალურ სიბრტყეს ქმნის და გვევლინება ორსახოვან პერსონაჟად, ან თავად ლირიკული გმირის არაცნობიერი საწყისის სივრცედ. ამ სივრცეში დანთქმული ლირიკული გმირის ეფემერულ წარმოსახვებსა და აღქმებში სამყარო, ყოფიერება იმთავითვე ქაოტური, არამყარი, წარმავალი ფენომენია, ლირიკული „მეს“-ს აღქმებში ყოფიერებას აღარ გააჩნია ლოგოსისეული, გონისმიერი საყრდენი. შესაბამისად, აქვე ისიც ცხადი ხდება, რომ ისტორიული პროცესი ტელეოლოგიურად კი არაა მოწყობილი, არამედ ცირკულარულად, რომლის ფარგლებშიც მუდამ *ერთი* და *იმავე* სახით მეორდება *ქარის/გრიგალის* ქროლვა, ანუ აბსოლუტური ნების გამოვლინება (შდრ. „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „შიში“).

III. ეროსის კონცეპტი და ხსნის მოტივი: სიკვდილი vs. ეროსი

„არტისტულ ყვავილებში“ ერთმანეთს მუდმივად უპირისპირდება *სიკვდილისა* და *ხსნის* ტოპოსები. სიკვდილი აქ განასახიერებს საბოლოო გაქრობას, ფინალობას, არარასეულ განზომილებაში გადასვლას და არა ქრისტიანულ ტრადიციასზე დაფუძნებულ აღდგომის მისტერიის წიაღს, აღდგომის ნებელობას, რასაც რომანტიზმი ავითარებდა (შდრ., ნოვალისის ლირიკული ციკლი „ღამის ჰიმნები“). კრებულში სიკვდილს ასევე განასახიერებს *ლურჯა ცხენებისა* და *ქარის/გრიგალის* სიმბოლიკა*:

* ის, რომ *სიკვდილი* კრებულში ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია და ადამიანური არსებობის ფინალობის ტოპოსია (სივრცეა), თავად კრებულის „ოფიციალურ“ ფრანგულენოვან სათაურშივეა მინიშნებული, სადაც უკვე გაცხადებულია „სიკვდილის მეტაფიზიკური ესთეტიკა“ (კიკნაძე 2004: 85) – “Crâne aux fleurs artistiques” („თავის ქალა სახელოვნებო/ხელოვნების (ან ხელოვნური) ყვავილებით“). ეს კი ნიშნავს იმას, რომ კრებულში განვითარებული სიმბოლისტური ლირიკა (შდრ. გალაკტიონის „ყვავილები“, როგორც ბოლდერის სიმბოლისტურ „ბოროტების ყვავილებზე“ მინიმ-

**დედოფალო! ლურჯა რაში
მიჰქრის საშიშ-ჩქარი
და ბილიკთა ლურჯ ქვიშაში
მიაქვს მძაფრი ქარი!**
(„მარიამ ანტუანეტა“)

**და როცა ბედით დანყველილ გზაზე
სიკვდილის ლანდი მომეჩვენება,
განსასვენებელ ზიარებაზე
ჩემთან არ მოვა შენი ხსენება!**

**დავიკრეფ ხელებს და გრიგალივით
გამაქანებენ სწრაფი ცხენები!
ღამენათევი და ნამთვრალევი
ჩემს სამარეში ჩავესვენები**
(„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“)

მაგრამ ამას უპირისპირდება ხსნის მოტივიც, რაც, ჩვენი აზრით, სწორედ პლატონისეულ ეროსის კონცეპტს უკავშირდება. ეროსის კონცეპტი, რომელიც „არტისტულ ყვავილებშია“ განვითარებული, უახლოვდება სიყვარულის იმ კონცეფციას, რომელიც პლატონის „ნადიმშია“ გადმოცემული: აქ ეროსი გვევლინება ფილოსოფიური შემეცნების, სულიერი შემეცნების ძალად, რომლის საფუძველზეც სული მოიპოვებს ხსნას, თავისუფლდება მინიერი ელემენტებისაგან (შდრ. რუსთველური კონცეპტი „დამხსნას“), ადის ზეციურ სფეროებში და შემდგომ ნეტარებს ღვთაებრივი მშვენიერების უსასრულო ჭვრეტაში (მეცლერი ფილოსოფიური... 2008: 160).

„არტისტულ ყვავილებშიც“ ლირიკული გმირის ხსნის გზა სწორედ ეროსის მხსნელ ძალასთანაა დაკავშირებული: ამ ძალით აღვსილობის საფუძველზე ცდილობს იგი თანადრო-

ნება), პირველ ყოვლისა, ამ ახალი სამყაროული კონდიციის, ამ ახალი ეპოქალური კონდიციის – „ღმერთის სიკვდილისა“ და ადამიანური არსებობის გარდაუვალი ამოვებისა და წარმავლობის – ახალი მოდერნისტული პოეტიკით ესთეტიკური გაცხადებაა. თავად გალაკტიონსაც თავისი „არტისტული ყვავილები“ ხომ ეპოქალურ ნიგნად მიაჩნდა „...და მთელი ხანა ნიგნის Crâne aux fleurs“ (ტაბიძე 1966: 74).

ული დიდი ონტოლოგიური დანაკარგის, *ღმერთის სიკვდილის* დაძლევას.

ეს კონცეპტი ხშირად ლირიკული გმირის ზმანებებში, მის კაიროსულ მდგომარეობაში, წამიერი სულიერ-მისტიკური გასხივოსნების მდგომარეობაში ჩნდება და უკავშირდება *სამშობლოს*, როგორც სამოთხისეულ უკანასკნელ განსასვენებელს, სადაც იგი *ეროსის* ძალით აღმოჩნდება. აქ *ეროსისა* და *თანატოსის* ნეორომანტიკულ-ვაგნერიანული დიალექტიკა კი აღარ გვაქვს, რაც ასე დამახასიათებელია გალაკტიონის პირველი კრებულის *ლექსებისათვის* (1914), არამედ მოცემულია *სიკვდილისა* და *სიყვარულის*, ანუ *ფინალობისა* და *მარადისობის*, *წარმავლობისა* და *უკვდავების* დაპირისპირება და ამ დაპირისპირებაში ხსნის ფუნქცია, მისია სწორედ *ეროსს* ეკისრება. თუმცა *ეროსით* აღვსილობა, *ეროსის* ზეობა კაიროსული, წამიერი გასხივოსნების სულიერი მდგომარეობაა და არა მუდმივი განცდა:

**ლიხს აქით და იქით, მტკვარს, ლიახვს და ფაზისს
არქმევვენ უდაბნოდ გადაშლილ ოაზისს,
სადაც მზე მწველია, ცხელია დარები,
მცხეთაში გრიალით მიქრიან ზარები,
გუგუნებს იტრიის ხეობა უღრანი
და ოხრავს წარსულზე ნანგრევი მუხრანი.
ყოველგან უჩინრად ტირიან დანაკლისს
თამარის ტაძრები და ძვლები ირაკლის.
და
ყოველ საფლავზე, მზის ყოველ ლეროზე
ხაზებად იშლება *ეროსი*,
სიონი მთანმინდად, გეგუთი გელათად,
არაბთა თვალეები, ქცეული ელადად,
აზია –
აღელვებს ოცნებას.
სალამოს ლანდები, ვით ბინდი ნიავის,
მიდამოს სდებია.**

**გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? –
ეს ჩემი სამშობლო მთებია!
მე რაღაც იდუმალ მოლოდინს ვუნდები...
ირგვლივ ზვირთებია
და გემი „დალანდი“, რომლითაც ვბრუნდები!
(„დაბრუნება“)**

თუმცა კრებულის ფინალში, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, საკითხი ღია და გადაუჭრელია, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ-ერთ ბოლო თავში, კრებულის LXXXIII ლექსში („დაბრუნება“) ლირიკულმა გმირმა თითქოსდა მოიპოვა პარადიზული ყოფიერება ხანგრძლივი და უსასრულო მოგზაურობის შემდეგ (მდრ. ლექსები „რამდენიმე დღე პეტროგრადში“, „გემი დალანდი“, „გზაში“), რომელი მოგზაურობაც, მფრინავი ჰოლანდიელის მსგავსად, მართალია, „დანყევლილია“, მაგრამ არა სამარადისოდ, რადგან ეს „წყევლა“ *ეროსის* ძალით თითქოსდა უკვე დაძლეულია.

მაგრამ ამ „თავს“ (LXXXIII ლექსი) შემდგომ სულ უკანასკნელი ლექსის, ანუ კრებულის უკანასკნელი „თავის“, „დომინოს“ სახით ენაცვლება „თავი“, სადაც დიამეტრულად საპირისპირო მოცემულობაა – სამოთხისეული ყოფის მიუწვდომლობა და სრულ არარასეულ ფინალობაში განქარვება:

შევდივართ სასახლეში.

**წმინდაო, დამიცევ! სუროში, საშიშრად მივარდნილ
კედლებით**

ეს სახლი მაგონებს დანყევლილ სამარეს:

**აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის
ეტლებით,**

ჰაერი სიკვდილით დაფარეს...

.....

უეცარი გახელა, საოცარი შენობა,

როგორ მოვანდომინო,

მესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა,

იდუმალო დომინო!

არაფერი ეშველა: ნილაბები წითელი,
ნილაბები ათასი!
მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი
უფრო უდიადესი.
ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით,
დალალული თვალებით!
რეკდენ ცისარტყელები ფერის ჩუმი ცვალებით
და მძაფრი გამალებით.
წმინდაო, დამიცევ! სუროში საშიშრად მივარდნილ
კედლებით
ეს სახლი მაგონებს დაწყვეტილ სამარეს:
აქ მკვდრები დაქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის
ეტლებით,
რომელთაც ჰაერი სიკვდილით დაფარეს.

ამ კონტექსტში შემთხვევითი არაა, რომ არა მარტო აქ, ზოგადად, კრებულში ხშირად ჩნდება *სასახლის* სახისმეტყველება, სადაც *სასახლის* სიმბოლიკა, ერთი მხრივ, განასახიერებს ღვთაებრივი სიყვარულის, *ეროსის* წიაღს, მეორე მხრივ, წარმავლობას, სიკვდილს (მეცლერი სიმბოლოთა... 2008: 327-328). აქ კიდევ ერთხელ შევნიშნავთ, რომ „არტისტული ყვავილების“ სიმბოლიკა არ არის მხოლოდ ერთი სემის, ერთი მნიშვნელობის შემცველი, არამედ თითოეულ სიმბოლოს ერთდროულად მრავალი საზრისი გააჩნია, რომლებიც მსოფლმხედველობრივად ერთმანეთს უპირისპირდებიან. შესაბამისად, ერთი და იგივე სიმბოლო კრებულის ერთ ლექსში ერთი მნიშვნელობის მატარებელია, მეორეში – სხვა მნიშვნელობის და ა. შ.

იგივე ითქმის *სასახლის* სიმბოლოზეც, იგიც წინააღმდეგობრივი სიმბოლოა, ვინაიდან ერთდროულად შეიცავს ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ კონოტაციებს: „არტისტულ ყვავილებში“ (და კრებულის იმავე უკანასკნელ ლექსში „დომინო“) *სასახლის* სახისმეტყველება, ერთი მხრივ, მარადიული სიყვარულის და *ეროსის* სივრცეს, საკრალურ, ტაძრისეულ სივრცეს განასახიერებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, არარასა და წარმავლობის სივრცის სიმბოლოცაა.

კრებულის ფინალური თავი, ბოლო ლექსი „დომინო“ სახის-მეტყველებითი და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ეხმიანება პირველ ლექსს „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“, სადაც ისევ ჩნდება დისოციაციური განწყობილებები და მსგავსი სიმბოლიკა – *შენობის* სიმბოლიკა, ერთგან მონასტრის დანგრეული შენობის, მეორეგან დემონიური სასახლის ინტერიერის სახით. აქ უკვე გამქრალია ლირიკული გმირის ჰეროიკული და საზეიმო პათოსი და გაუქმებულია საკუთარი არაცნობიერი ლტოლვების დაურევების უნარი, რომელიც ლირიკულ გმირს აქვს ლექსში „ნმ. გიორგი“, სადაც დემონიური *ქობის* სახით („ამოდის მთვარე, სადღაც *ქობში* იღვებს კვარი“, – ტაბიძე 1993: 141) კვლავ ჩნდება შენობის სიმბოლიკა.

„დომინოში“ განსაკუთრებით ორაზროვანია ფინალი: ერთი მხრივ, ლირიკული გმირი ეგზისტენციალურ შიშს შეუპყრია, მეორე მხრივ, დომინოს გამოცხადებით ღვთაებრივ ნეტარებას და ხსნას ელის. ეს ეგზისტენციალური გაურკვევლობა კი გამძაფრებულია თავად დომინოს პერსონაჟის გაურკვევლობით, ვინაიდან მისი სახელი ორმაგადაა კოდირებული: სახელის ფონემური რიგიდან გამომდინარე ბოლომდე გაურკვეველია ეს სახელი პერსონაჟის *დემონიურ* („დომინო“ – „დემონი“), თუ *ღვთაებრივ* („დომინო“ – „დომინუს“, „დომენი“ ანუ „მპყრობელი“, „უფალი“, ქრისტეს ეპითეტი) არსს აღნიშნავს (კუცია 2008: 95).

ეს ორმაგობა და შეუცნობლობა ლექსს ბოლომდე მსჭვალავს და ორმაგობისა და შეუცნობლობის განცდა მკითხველს მთლიანად მოიცავს. მთელი პოეტური ტექსტი სწორედ მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი საყოველთაო ეგზისტენციალური დუალიზმისა და შიშის პარადიგმაა. შესაბამისად, დომინოს პოეტური სახეც დუალისტურია და მკითხველში ორმაგ განცდას აღძრავს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსში სახელს *დომინო* შემეცნებითი გაგებაც აქვს: ანუ სახელი როგორც შემეცნებისა და ეგზისტენციალური სწრაფვის ობიექტი („მესმის უცხო სახელი, მტანჯავს მე უშენობა“). მაგრამ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტში სახელ *დომინოს* ბოლომდე შეცნობა a priori გამორიცხულია, ვინაიდან თავად მთელი ლექსის შინაგანი საზრისი შეუძ-

ლებლობითა და ვერწვდომითაა გამსჭვალული, რაც ეგზისტენციალური თვალსაზრისით ნიშნავს ჭეშმარიტების ვერ შეცნობასა და ვერ წვდომას. სახელის ეს შეუცნობლობა, ანუ პოეტური ჭვრეტისა და სწრაფვის საგნის საბოლოო შეუცნობლობა და მისი წვდომის შეუძლებლობა („მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი, / უფრო უდიადესი. / ლანდად სჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით, / დაღალული თვალებით!“) აფუძნებს კიდევ გალაკტიონისა და მისი ამ პოეტური ტექსტის და, ზოგადად, „არტისტული ყვავილების“ ლირიკული გმირის ეგზისტენციალურ ტრაგედიას, მის ეგზისტენციალურ შიშსა და მიუსაფრობას.

დასკვნა

„არტისტული ყვავილები“ ზედმიწევნით ასახავს მოდერნის ეპოქაში მიმდინარე მენტალობის ცვალებადობით განპირობებულ მყარ წარმოდგენათა, ანუ თეოცენტრისტულ და ანთროპოცენტრისტულ წარმოდგენათა რღვევას და შედეგად ამით გამონვეულ სუბიექტურობის დაშლას (Ichdissoziation), სუბიექტის განპიროვნებას. კრებულში წინა პლანზე გამოდის არა მყარი ლირიკული „მე“ საკუთარი მყარი მსოფლმხედველობითა და ღრმა და ამალღებული პიროვნული განცდებითა და ემოციებით, არამედ აქ უკვე მოცემულია დაშლილი, დისჰარმონიული, დეპერსონალიზებული ლირიკული გმირი. შესაბამისად, კრებულის *ონტოტექსტუალობაში* სამყარო ასახულია ისე, როგორც ის არის თავის რეალურ არსში, ანუ სამყარო, რომელიც კრებულის ლირიკული „მე“-ს ცნობიერებისეული ნებელობის მიღმა, მისგან მონყვეტილად და დამოუკიდებლად ეგზისტირებს (ფიხტიანური ნაკადის გაუქმება): ანუ აქ გვაქვს ვითარება, როდესაც ლირიკული გმირის ცნობიერებასა და განცდაში ყოფიერება ფუძნდება თავისი აპრიორული დისჰარმონიულობით, უსაზრისობითა და მიზანსმოკლებულობით, რასაც იგი იმთავითვე ვერ ცვლის და ვერ უპირისპირდება, არამედ პირიქით, ამ დისჰარმონიულობასა და აპოკალიფსურობას სრულად ექვემდებარება: „არტისტული

ყვავილების“ დესუბიექტივირებული, „განპიროვნებული“ ლირიკული გმირიც სწორედ ასეთ დისჰარმონიულ, დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროში ეგზისტირებს და სრულად ატომიზდება მასში, საბოლოოდ ინთქმება და ქრება არარაში, კრებულის ონტოტექსტუალობაში.

დამონებიანი:

ანდრეოტი 2009: Andreotti M. Die Struktur der Modernen Literatur, 4. Aufl., Bern/Stuttgart: Haupt, 2009.

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე კონსტანტინე. გალაკტიონის ლურჯა ცხენები, შოპენჰაუერის ნების მეტაფიზიკა და ნიცშეს (ანტი-)სწავლება მარადიული დაბრუნების შესახებ“; წიგნში: კ. ბრეგაძე. ქართული მოდერნიზმი (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე). თბ.: „მერიდიანი“, 2013.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თეიმურაზ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი (ერთი ჰიპოთეზის ისტორია). კრ. „გალაკტიონოლოგია“, II. თბ.: 2003.

ვიეტა 1998: Vietta Silvio. Die Modernekritik der ästhetischen Moderne; in: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, hrsg. von S. Vietta und D. Kemper, München: Fink, 1998.

კიკნაძე 2004: კიკნაძე ზურაბ. „თავის ქალა“ და „ხელოვნების ყვავილები“. კრ. „გალაკტიონოლოგია“, III. თბ.: 2004.

კუცია 2008: კუცია ნანა. ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის. კრ. „გალაკტიონოლოგია“, IV. თბ.: 2008.

მეცლერი სიმბოლოთა... 2008: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von G. Butzer. Stuttgart/Weimar: 2008.

მეცლერი ფილოსოფიური... 2008: Metzler Philosophie Lexikon, hrsg. von P. Prechtel, 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: 2008.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 2, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1993: ტაბიძე გალაკტიონ. Crâne aux fleurs artistiques . თბ.: „რუბიკონი“, 1993.

**გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“
სტ/ცენოგრაფია „მამისმკვლელის“
(მამულის მკვლელის) ისტორიულ კონტექსტში**

ცოცხალის წყლით ნასხურები აღსდგა ძველი საქართველო, და ამის ჩაკვლა შეუძლია მხოლოდ მისი შვილების სულმოკლეობას.

ზურაბ ავალიშვილი

წინასწარი შენიშვნები

საკითხი, რომლის შესახებაც მკითხველს მინდა აზრი გავუზიარო, ეხება ქართულ კრიტიკაში, ისტორიოგრაფიაში, კულტურაში, სოციალურ ფსიქოლოგიაში ყურადღების მიღმა მიუტყვევებლად დარჩენილ გალაკტიონის შედეგს – „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ (1918 წ.).

მიუტყვევებლადო, ვამბობ, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს არის გალაკტიონის ესთეტიკური თვითკმარობით გამორჩეული ერთ-ერთი ლექსი, არამედ იმიტომ, რომ ეს არის საქართველოს ისტორიაში ლალატის საბედისწერო პრეცედენტების ინვარიანტულობისა და მისი ალგორითმების გამომხატველი წინასწარმეტყველური ლექსი. ეს პრობლემა დღესაც ისეთი შიშველი ნერვივით ფეთქავს ჩვენ წინაშე, როგორც ფეთქავდა იმ დროს, როცა ზურაბ ავალიშვილი თავისი ქვეყნის „შვილთა სულმოკლეობაზე“ ლაპარაკობდა და მაშინაც, როცა XVI საუკუნის ანონიმმა ქართველმა პოეტმა შექმნა ორი უკვდავი სტრიქონი:

**ყორღანაშვილს ქარაფიდან
ხელი ჰკრეს და გადაფრინდა.**

ეს იყო ლალატის გამონწვევაზე ერის პასუხის ლაკონიური ფორმა. მთელმა საქართველომ იცოდა, რომ ეს ორი სტრიქონი

მიეძღვნა კოჯრის ქარაფიდან ყორღანაშვილის გადამგდებ საჩინო ბარათაშვილს. არადა, საჩინო ბარათაშვილი სახელდებით არ არის ამ ლექსში მოხსენიებული. არ არის იმიტომ, რომ ეს არის მომხდარის მიმართ ერის კოლექტიური პასუხისმგებლობის, საჩინოს მიმართ ერის კოლექტიური სოლიდარობისა და ერის კოლექტიური ინტელექტის მანიფესტაცია. მაგრამ ეს უკვე სხვა თემაა.

საქმე ეხება ქართულ კულტურაში ათასწლეულების მანძილზე კოლონიური მდგომარეობით გამოწვეული რყევების მენტალურ პარადიგმებს. ეს პარადიგმები თავს იჩენს ეროვნული იდენტობის პრობლემაში. სამწუხაროდ, ამ კუთხიდან ქართული კულტურა ჯერ არ გააზრებულა, არ გააზრებულა არც გეოგრაფიული (ბუნებრივი), არც სოციალური გარემოცვით გაპირობებული გამოწვევების კონტექსტში; არ გააზრებულა არც ამ გამოწვევებზე ჩვენი არაადეკვატური პასუხების კონტექსტში. ასეთ მდგომარეობაში მყოფ ხალხებს არნოლდ ტოინბი მიაკუთვნებდა „შეყოვნებული ცივილიზაციების“ ტიპს (ტოინბი 1990: 182). ქართული კულტურა, ხანმოკლე ანტრაქტების გამოკლებით, მიეკუთვნება სწორედ „შეყოვნებული ცივილიზაციების“ ტიპს.

რადგანაც ისტორიის ფილოსოფიაში ამ პარადიგმის აღმოჩენის პრიორიტეტი არნოლდ ტოინბის სახელს უკავშირდება, მოდით, მივცეთ სიტყვა ბრიტანელ ისტორიკოსს: „ყველა შეყოვნებულმა ცივილიზაციამ ფიასკო მათ წინაშე აღმართული დაბრკოლებების *tour de force* (ნახტომით გადალახვის) დროს განიცადა. ვიდრე ისინი ცოცხლობენ – უძრაობა არის მათი უცვლელი მდგომარეობა. ისინი ამ არასახარბიელო მდგომარეობაში იმიტომ აღმოჩნდნენ, რომ სიტუაციის შესაცვლელი მათი ყოველი ცდა ნიშნავდა დაღუპვას. ბოლოს და ბოლოს, ისინი იღუპებიან ან იმიტომ, რომ წინსვლა გაბედეს, ან იმიტომ, რომ უხერხულ პოზაში გაქვავდნენ“ (ტოინბი 1990: 182).

აი, სააზროვნო სიტუაცია, რომელიც გამოწვევის სახით დგას ქართული ცნობიერების წინაშე.

მაგრამ არის ეს სიტუაცია ჩიხი? არაო, პასუხობს ა. ტოინბი: „გამოწვევები გვიბიძგებენ ზრდისაკენ. გამოწვევებზე პა-

სუხეებით საზოგადოება წყვეტს მათ წინაშე არსებულ ამოცანებს, რომელთა საშუალებებითაც საზოგადოებას მდგომარეობის გართულებული სტრუქტურის კვალობაზე, თავისი თავი გადაჰყავს უფრო მაღალ და უფრო სრულყოფილ მდგომარეობაში. გამონწვევების არარსებობა ნიშნავს ზრდისა და განვითარების სტიმულების არარსებობას“ (ტოინბი 1990: 182).

ჩვენ არ ვიცით გალაკტიონი ან მისი დროის ქართული საზოგადოება იცნობდა თუ არა ტოინბის კონცეფციას. საბჭოთა პერიოდში ტოინბის შრომები აკრძალულ ლიტერატურად იყო მიჩნეული.

სამაგიეროდ, ვიცით გალაკტიონის პოზიცია დასმული პრობლემის მიმართ:

**მაგრამ დაცემული არვის ვენახვები:
თუმცა მრავალია გულში დაგუბული,
როგორც ყვავილები, როგორც ვენახები
დაუსრულებელი სეტყვით დაღუპული.
შენ ნუ დაეცემი, შენ ნუ შეშინდები,
გულის უდაბნოსთან ბრძოლას ეგ არ იგებს.
ყველა ამაოა, ჯერ არ შებინდდება.
მხოლოდ გამარჯვება ბედთან შეგვარიგებს.**

(„არ ღირს იმ ერთ ცრემლად“)

რადგანაც ამ თემაზე სხვა დროს გვექნება საუბარი, აქ არ არის დრო და ადგილი ვრცელი ექსკურსისათვის კოლონიალური პარადიგმის შესახებ ქართულ კულტურაში. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ამ პარადიგმის ექო მოისმის თითქმის ხუთი ათასი წლის წინ შექმნილ „ამირანის“ მითში, შუა საუკუნეების ქართულ აგიოგრაფიაში, ფრთებს შლის XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ ბაროკოში, ახალი მნიშვნელობებით ივსება ქართულ რომანტიზმში, გამონწვევაზე პასუხის სტიმულად იქცევა „თერგ-დალეულებთან“ და თუ რამდენად თავზარდამცემ რეალობად წარმოჩნდება XX საუკუნის ოციან წლებში, მკითხველი ამას იგრძნობს კალე ფეოდოსიშვილის ლექსში „ქალაქის ბაღში“, რომელიც ჟურნალ „მერცხალში“ დაიბეჭდა (1926, № 4):

**მე გადავწყვიტე მთლიანი გულით
ახალი ქვეყნის დავრჩე ერთგული!
არ გაგიკვირდეს, ნუ მეტყვი ჯალათს,
მე მამას მოვკლავ, დავახრჩობ დედას,
რევოლუციამ თუკი მიბრძანა.**

კალე ფეოდოსიშვილს ჩვენ იოლად ვერ დავივინყებთ. მის სტრიქონებთან კიდევ მოგვიხდება დაბრუნება, როდესაც შევეხებით „სამგლე და საძაღლე მწერალთა სასახლის“ შესახებ გალაკტიონის ლექსს და XX საუკუნის 70-იან წლებში პირველად საბჭოთა ლიტერატურაში ჩინგიზ აიტმატოვის მიერ შექმნილ სახეს მანქურთისა, რომელსაც დაკარგული აქვს ეროვნული იდენტობის განცდა. მისი ფასეულობათა სკალა თავდაყირაა დაყენებული: მტერი მოყვარედ მიაჩნია, დედ-მამა – მტრად, სიკეთე – ბოროტებად, ბოროტება – სიკეთედ. XX საუკუნის 70-იანი წლების ყაზახი მანქურთი და 30-იანი წლების ქართველი მანქურთი ფეოდოსიშვილი რუსეთის იმპერიისგან დამახინჯებული მუტანტები იყვნენ.

რატომღაც არავინ მიაქცია ყურადღება, რომ ფეოდოსიშვილის სტრიქონები პირდაპირი პერიფრაზია სერგეი ნეჩაევის „რევოლუციონერის კატეხიზმოსი“, რომელიც ჭეშმარიტების საფუძვლად იქცა არა მხოლოდ დოსტოევსკის „ემმაკების“ პერსონაჟებისთვის, არა მხოლოდ სტალინ-ორჯონიკიძისა და სოცდემოკრატი ქართველი რევოლუციონერებისთვის, არამედ თავისუფლების ალტერნატივად დემოკრატიის, სამშობლოს ალტერნატივად აბსტრაქტული ჭეშმარიტების გამომცხადებელთათვის, ხელისუფლების დაუფლების ინსტრუმენტად დამპყრობელი ქვეყნის სამხედრო ძალის გამომყენებელთათვის.

ამჯერად ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა იმ წყაროზე მითითება, რომელსაც პროლეტარი ქართველი პოეტი დასწაფებია, არამედ გალაკტიონის 1918 წლის ლექსში წარმოსახული წინასწარმეტყველური კონტექსტი, რომელიც უკვე 1926 წელს ახდენილ ტექსტად იქცა.

ამ მომენტზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ გალაკტიონის ლექსის სახით მკითხველის წინაშეა მხოლოდ სეგმენტი უფრო მობილური პარადიგმისა, რომლის ათვისების ნერტილად

შეიძლება ჩაითვალოს „ამირანის“ მითი, ხოლო აქტიულობის საზომად – ის პოლიტიკური და კულტუროლოგიური ძვრები, რომლის მოწმე და თანაზიარნი ვართ დღესაც: ზოგნი, როგორც ისტორიის ცნობიერი, ზოგნი, როგორც არაცნობიერი აქტიორები.

აქ შეიძლებოდა წერტილის დასმა გალაკტიონის შესახებ და გამოგაკეთებულ წინასწარ შენიშვნებზე, რომ არ არსებობდეს ერთი „მაგრამ“...

საქმე ეხება იმ კონტექსტს, რომელშიც გალაკტიონის ლექსი დაიწერა 1918 წელს. ეს არის საქართველოს სამწლიანი პოლიტიკური დამოუკიდებლობის წელი, წელი უდიდესი მოლოდინებისა, რომელიც დასრულდა მოლოდინის ჰორიზონტის მსხვრევით.

გალაკტიონის ლექსი არის არა მხოლოდ გადაძახილი ათასწლეულების მიღმა, არამედ იმ მიზეზების მისწერი წინათგრძნობა, რომლებმაც გამოიწვიეს ქართველების მოლოდინის ჰორიზონტის მსხვრევა.

ეს კონტექსტი მკითხველმა რომ უფრო თვალსაჩინოდ წარმოიდგინოს, შევახსენებ, რომ კოლონიალური მენტალობის პარადიგმაზე, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, 1919 წელს გამოქვეყნდა გრიგოლ რობაქიძის ასეთივე ნათელხილვით გამსჭვალული სონეტი „საქართველო“:

**მე მიყვარს შენი გამოხედვა ძველი მესხური,
მზის სინათლეში შოთას სიტყვით რომ მოესხურა.
მაგრამ ხედავდე: სააკაძე ლანდივით მოდის,
უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი, –
და უცდის გმირი: გამთელდება ნეტავ თუ ოდეს
შენს უნდო მკერდში მისი ხმალი გადატეხილი.**

როგორც 1921 წლის 25 თებერვალს გაირკვა, რობაქიძის „უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილი“ სააკაძის ლანდიდან ეროვნულიდენტობადაკარგული სტალინი ამოტივტივდა. 1921 წლის 25 თებერვალს ამ თემაზე უკვე post factum დაიწერა გრიშაშვილის მე-11 არმიისადმი მიძღვნილი საპროტესტო ლექსი. მაგრამ ეს იყო არა პროფეტიული, არამედ პოეტის უშუალო რეაქცია რუსეთის მედუზა გორგონას მსგავს თავზარ-

დამცემ რეალობაზე. ასე რომ, გალაკტიონის „როცა აქტეონსა“ და რობაქიძის „საქართველოში“ სტალინისა და ბოლშევიკების დეკოდირება ხორციელდება ჯერ როგორც გალაკტიონისა და რობაქიძის აპოკალიფსური ხილვის სიმბოლოებისა, ხოლო 1921 წლის შემდეგ – როგორც ჩვენი ისტორიის ეროვნულ იდენტობადაკარგული რეალური პერსონაჟებისა.

აი, საგანი, რომლითაც გალაკტიონის ლექსის მეშვეობით ედება სათავე დისკურსს ქართული კულტუროლოგიის საბედისწერო თემაზე, მაგრამ ნუ გაფუსნრებთ მოვლენებს წინ, და რაკი ათასჯერ გაგონილს ერთხელ ნანახი სჯობია, მოდით, ერთობლივად წავიკითხოთ გალაკტიონის ლექსი, რომლის შესახებაც მოიარებით ვილაპარაკეთ აქამდე.

ჩემი მიზანია მკითხველისთვის ამ ლექსის იმ კონტექსტებით დაბრუნება, რომლებზე ყურადღების გასამახვილებლადაც შეიქმნა ის.

მითის პარადიგმები რეალობის კონტექსტში და გალაკტიონის ტექსტის სტრატეგია

ტექსტი სინამდვილე კი არა, მისი რეკონსტრუქციის მასალაა. ამიტომ დოკუმენტის სემიოტიკური ანალიზი ყოველთვის უნდა უსწრებდეს მის ისტორიულ ანალიზს. როდესაც ტექსტის მიხედვით ხორციელდება სინამდვილის რეკონსტრუქცია, მკვლევარს შეუძლია დოკუმენტში ისიც ამოიკითხოს, რაც მისი შემქმნელის თვალსაზრისით არ იყო „ფაქტი“ და ექვემდებარებოდა დავინყებას, მაგრამ სულ სხვაგვარად უნდა შეფასდეს ისტორიკოსის მუზა, რადგანაც ისტორიკოსის საკუთარი კულტურული კოდი წარმოიჩნდება როგორც ხდომილება, რომელსაც აქვს მნიშვნელობა.

იური ლოტმანი.

მაშ, ასე: „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ დაწერილია საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების წელს (1918). თარიღისა და ლექსში გამოცხადებული წინასწარმეტყველების გამო, არცთუ უხიფათო გარემოებათა თავიდან ასაცილებლად,

თარიღი გადაკეთებულია – 1916 წლად.

თუ რატომ არ იყო უხიფათო სათქმელის შეუნიღბავად გამოხატვა, ამას მკითხველი თვითონ მიხვდება იმ მითის სიუჟეტიდან, რომელსაც გალაკტიონის ლექსი ეყრდნობა. მხედველობაშია მისაღები არა მხოლოდ სიკეთისა და კეთილგანზრახვის დასჯადობა, არამედ ტაბუირებული ცოდნის გამო დასჯის მითოლოგიური მოტივიც.

ამ თვალსაზრისით აქტეონისა და არტემიდეს მითოლოგიური სიუჟეტი, მიუხედავად განსხვავებული კოლიზიებისა, ამირანის, პრომეთეოსის, ჰერკულესის, სახარების, ან ჭეშმარიტების წვდომისთვის დასჯილი ოიდიპოსის შესახებ მითების იდენტურია. კეთილგანზრახვისა და ჭეშმარიტების წვდომისთვის დასჯის მოტივი იდენტურია ყველა მითში.

აი, ინფორმაციის მინიმუმი, რომელიც თავად ლექსის გაცნობამდე სჭირდება გალაკტიონის ლექსის მკითხველს.

**როცა აქტეონი, ძეა არისტეას,
ლალად მიდიოდა ტყეში სანადიროდ,
უცებ დაინახა თეთრი არტემიდა,
თავის ნიმფთა შორის იგი ბანაობდა
ძველი პართენონის მსუბუქ ნაკადებში.
შედგა აქტეონი, თვალნი დაებინდენ,
იგი მოჯადოვდა უცხო სანახავით,
მაგრამ ის დასაჯა იმავე ღვთაებამა:
იქცა აქტეონი ირმად მშვენიერად,
ძალლებს აქტეონი მსხვერპლად შეენირა,
იგი დაეფლითათ – ძალლებს იმისსავეს.
ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი –
შენ გსჯის ყოველივე, როგორც სიყვარული.
შენგნით დაწვრთნილები ყეფენ მოუსვენრად
ისევე შენთვისავე – ავი ძალლებია.**

რაკი გალაკტიონის ტექსტის სტრატეგია, ერთი მხრივ, მითის, მეორე მხრივ, ჩვენი ისტორიული რეალობის გადაკვეთის კონტექსტში იკითხება, ორიოდე სიტყვა გალაკტიონის მიერ მოხმობილი მითის სიუჟეტის შესახებ.

აქტეონი და არტემიდე, ბერძნულ-რომაული მითოლოგიის დამოუკიდებელი და თანამედროვე ტერმინოლოგიით, განსხვავებული სტატუსის მქონე პერსონაჟებია.

აქტეონის დედა მეფის შთამომავალია, მამა – არისტეა, აპოლონისა და კირენის შვილიშვილი. არტემიდე კი თავად ზევსისა და ლეთას ქალიშვილია და აპოლონის ტყუპისცალი. არტემიდე ნადირობის ქალღმერთია. აქტეონი – ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, სწორედ ის არის. ამ ხელობაში მისი დამაოსტატებელი იყო კენტავრი ქირონი – პრომეთეოსის თანამოაზრე.

რადგანაც აქტეონის მამა არისტეა აპოლონისა და კირენის შვილიშვილია, ხოლო აპოლონი არტემიდეს ტყუპისცალი ძმა, იგულისხმება, რომ აქტეონსა და არტემიდეს ნათესაური კავშირი აქვთ, რომლის დარღვევა დასჯად ინცესტს უკავშირდება.

დავიმახსოვროთ მითის ეს პარადიგმა და თვალი გავადევნოთ სიუჟეტს.

ქალღმერთი არტემიდე ნადირობს მთებსა და ტყეებში. ის მშვილდ-ისრებით არის შეიარაღებული, ახლავს მონადირე ნიმფების ამაღა და მონადირე ძაღლების ხროვა.

მითის კლასიკური ვერსიით, არტემიდე უბინოების ქომაგი და ამ წესიდან გზასაცდენილთა უღმობელი სისასტიკით დამსჯელია. მრავალია არტემიდეს მსხვერპლი. აქტეონი ერთ-ერთი მათგანია.

როდესაც აქტეონი თავის მიერ განვრთნილი ძაღლებით ნადირობდა, ის მოულოდნელად გადაეყარა ნიმფებთან ერთად მობანავე შიშველ არტემიდეს. აქტეონი არტემიდეს სილამაზემ გააოგნა. აქტეონის ვნება არტემიდემ მისი ქალწულების საიდუმლოების პროფანაციად მიიჩნია და დასჯის მიზნით აქტეონი ირმად აქცია. აქტეონის ძაღლებმა ირმად ქცეული თავიანთი პატრონი ვერ იცნეს და ის ნაკუნ-ნაკუნად დაგლიჯეს.

ძალღი მითოლოგიაში სიხარბის სიმბოლოცაა და ერთგულებისაც. ქართულ ენობრივ ცნობიერებაში შემორჩენილია კრიზისული დროის აღმნიშვნელი ღრმად მითოლოგიზებული მეტაფორა: „ძალღი პატრონს ვერ ცნობს“. დავიმახსოვროთ მითოლოგიური „ვერცნობის“ ეს პარადიგმა, რომელსაც საკვანძო მნიშვნელობა ენიჭება გალაკტიონის ლექსში.

ყველა მითი ფუნქციონალურად იდენტურია. მითის ფუნქცია ამონურულია იმ მომენტიდან, როდესაც მკითხველში იწყება შესატყვისობის აღმოჩენა მითში ასახულ ხდომილებასა და ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს, კულტურას, ისტორიას, თვითშეგრძნებას შორის. ეს შესატყვისობა მითმცოდნეობაში იზომორფიზმის ცნებით აღინიშნება. ასე რომ, გალაკტიონის ლექსში ჩასმული მითოლოგიური ტექსტი წარმოადგენს ტექსტს ტექსტში, რომლებიც პარალელური სარკეებივით კი არ ირეკლავენ ერთმანეთს, არამედ ემსახურებიან ორივე ტექსტის თვალთ შუემჩნეველი ნახნაგების წარმოჩენის მიზანს. ამიტომ აქტიონისა და არტიმიდეს მითში ასახული სიუჟეტი გალაკტიონის მინიატურულ ტექსტში იძენს უზარმაზარი აისბერგის მნიშვნელობას, რომლის მხოლოდ მცირე სეგმენტი ჩანს წყლის ზედაპირზე, მთავარი მნიშვნელობებით დანაღმული მასა დაფარულია თვალთამაზერისთვის.

ასე რომ, ჩვენ წინაშეა მრავალმნიშვნელოვანი ტექსტი, რომლის სათავეებში ჩალაგებული ნაღმები აღბეჭდილია ყოველ ნუთს აფეთქების მოლოდინის განცდით. ეს არის სააზროვნო სიტუაცია, რომელიც მკითხველს შესაძლებლობას ანიჭებს ტექსტსა და ტექსტსმიღმა არსებული რეალობის შედარების საფუძველზე საკუთარი ვერსიებით გაიაზროს ტექსტში ჩაქსოვილი მნიშვნელობები.

როგორც ყოველი მითი, ისე აქტიონისა და არტიმიდეს შესახებ მითი შეიცავს ამგვარი ინტერპრეტაციების სხვადასხვა ვერსიის წამოყენების სტიმულებს. საქმე ისაა, რომ ყოველი ტექსტი არ არის დამუხტული ამგვარი პოტენციალით. რუსთაველის სტრიქონის – „კაცი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს კაცით კაცამდის“ პერიფრაზირება რომ მოვახდინოთ, „ტექსტი არ ყველა სწორია, დიდი ძეს ტექსტით ტექსტამდის“.

ტექსტების ამგვარი სხვაობის გასაღებს სემიოლოგია ხედავს „ტექსტის ადრესატისა და ადრესანტის პრობლემაში“.

ი. ლოტმანის აზრით, „კულტურული კომუნიკაციის პროცესში საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება „მთქმელის გრამატიკისა“ და „მსმენელის გრამატიკის“ პრობლემას. ცალკეული

ტექსტები შეიძლება შეიქმნას როგორც „მთქმელის პოზიციაზე“, ისე „მსმენელის პოზიციაზე“ ორიენტაციით. ამავე დროს მსგავსი მიმართულებით შეიძლება ხასიათდებოდეს გარკვეული კულტურები მთლიანად. მთქმელზე ორიენტირებული კულტურისათვის უმაღლესი ღირებულების სფეროდ დასახულია დახშული, ძნელად მისაწვდომი ტექსტები, პროფეტული და ქურუმების ტექსტები, გლოსალალები. პოეზიის სპეციფიკური სახეობები მასში საგანგებო ადგილს იკავებენ. ავტორის ორიენტაცია „მთქმელზე“ ან „მსმენელზე“ იმაში ვლინდება, რომ პირველ შემთხვევაში აუდიტორია მოდელირებულია ტექსტის შემქმნელის თარგზე (მკითხველი მიისწრაფის მიუახლოვდეს პოეტის იდეალს), მეორე შემთხვევაში ტექსტის გზავნილი იგება აუდიტორიის შესატყვისად (პოეტი მიისწრაფის მიუახლოვდეს მკითხველის იდეალს) (ლოტმანი 2000: 510).

ამ სხვაობის გასაცნობიერებლად ქართველ მკითხველს შეუძლია გაიხსენოს სხვაობა ილიას „პოეტსა“ და აკაკის „პოეტს“ შორის. ილიას „პოეტი“ ითხოვს მკითხველის მოდელირებას ტექსტის შემქმნელის თარგზე, აკაკის „პოეტი“ – პოეტის მოდელირებას მკითხველის თარგზე.

გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძეძ არისტეას“ პროფეტული ლექსია და გამსჭვალულია არა პოეტის მკითხველამდე დასვლის, არამედ პოეტის წინასწარმეტყველების სიმაღლემდე მკითხველის აყვანის სულისკვეთებით.

რა არის ამ მითის აზრი, რამაც გალაკტიონს უბიძგა, ექცია იგი ქართული ცნობიერების განსჯის საგნად?

ეს აზრი ძალიან ძველიცაა, მარტივიც და პარადოქსულიც.

თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, სიკეთე, სათნოება, სიყვარული, კეთილგანზრახვა, მართლმადიდებლობა და მსგავსი სათნოებანი – დასჯადია. დასჯადია ცოდნაც, მაგალითად, ოიდიპოსის განზრახვა, თვალი გაუსწოროს სიმართლეს, რომელიც მთავრდება თვითდასჯის მიზნით ოიდიპოსის მიერ თვალების დათხრით. ისჯებიან: ამირანი, პრომეთეოსი, ჰერკულესი... ქრისტე!

გვაქვს ხალხური ლექსი:

**ხეკორძულას წყალი მისვამს,
მცხეთა ისე ამიგია,
დამიჭირეს, მკლავი მომჭრეს,
რატომ კარგი ავიგია?**

ეს მოტივი წითელ ზოლად გასდევს კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენას“.

რადგანაც გალაკტიონის ლექსში აქტეონისა და არტემიდეს მითის კოდები მხოლოდ კეთილგანზრახვისათვის დასჯის პარადიგმამდე არ დაიყვანება, საჭიროა ამ კოდების დეკოდირება.

**„ძალდი პატრონს ვერ ცნობს“,
ანუ მითი ლექსში და ლექსის მითი**

**და ვით ქრისტემ გალილეა აირჩია,
მე ტფილისი ავირჩიე ბებერი...**

გალაკტიონი

უნდა ვაღიარო, რომ მე მხოლოდ გადავავლე თვალი სხვადასხვა ენებს, ყველგან რომ უკლებლივ არის კრიზისული დროის აღმნიშვნელი ფორმები, მაგრამ ქართულის გარდა არსად არ შემხვედრია პირდაპირ „აქტეონის“ მითიდან ნანარმოები მეტაფორა: „ძალდი პატრონს ვერ ცნობს“.

შევანუხე ძველი ბერძნული ენის რამდენიმე ნაცნობი ექსპერტი, რომლებმაც მითხრეს, რომ მიუხედავად „აქტეონის“ მითის ელინური წარმოშობისა, ასეთ მეტაფორას ბერძნულში არ შეხვედრიან.

არც გამკვირვებია, რადგანაც, როგორც ორტეგა-ი-გასეტმა შენიშნა: „მე – ეს ვარ მე და ჩემი მდგომარეობანი“. ასეა ენობრივი ინდივიდუალობებიც. ისინი არიან ენები საკუთარი მდგომარეობა-გამოცდილებების კონტექსტში.

„აქტიონის“ მითის ვერსიებში ქართულმა თვალმა საკუთარი ეროვნული მდგომარეობის შესატყვისი მნიშვნელობა ამოიკითხა. კერძოდ, კრიზისულია დრო, როდესაც ადამიანები და საგნები კარგავენ იდენტობას, არ ჰგვანან თავის თავს და ემგავსებიან იმას, რაც შლის მათ იდენტობას.

ენობრივი ცნობიერების დონეზე, ეს არის სიტუაცია, როდესაც მეტაფორა ცოდნის მნიშვნელობას იძენს.

ცოდნად გადაქცეულ მეტაფორას პოეტიკაში ეწოდება კატაქრეზა. მხედველობაშია აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის ენაში ჩამოყალიბებული სემიოზისიდან სიტყვის, როგორც აღმნიშვნელის, განსხვავებული მნიშვნელობით მოხმობა.

მაგალითად, „წითელი მელანი“, რომელშიც მელნის სემიოლოგიურ სიშავეში ჩანაცვლებულია წითელი ფერი.

ასეა პოეტიკაში. მაგრამ პოეტიკაში არაფერი არ ირეკლება რეალობის ან ცხოვრების სარკეში ჩახედვის გარეშე. კორექტივები სემიოზისში შეაქვს რეალობას.

ლენინი „რუსზე უფრო რუსებს უწოდებდა სტალინს, ძერჟინსკის და ორჯონიკიძეს“. ამათგან ორნი ქართველები იყვნენ, მესამე – პოლონელი.

ახლა გავიხსენოთ გალაკტიონის ორი კონცეპტი: „წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული“ და „ჩვენ, რა თქმა უნდა, არ ვართ რუსები“. ჩვენ წინაშეა ორი კონტრავერზა. ორივე კონტრავერზა განეკუთვნება ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის და ისტორიოსოფიის კატეგორიას. ლენინის რეპლიკა წარმოადგენს აღმოჩენას რუსულ ენობრივ ცნობიერებაში. ამგვარი სააზროვნო სიტუაციის შესახებ უმბერტო ეკო შენიშნავს: „ენა სავსეა ისეთი მეტაფორული წინასწარმეტყველებებით, რომელთა შემეცნებითი, ჰერმენევტიკული ღირებულება, ანუ ახალი მეტონიმიური ჯაჭვის გახსნის შესაძლებლობა, მხოლოდ დროთა განმავლობაში იხსნება და რომელთა ბედს ისეთი ისტორიული გარემოებანი განაპირობებენ, რისი წინასწარ განსაზღვრა სემიოტიკას არ ხელეწიფება... თუკი მეტაფორა შედგა, ის ახალი ცოდნის გარანტიაა, ვინაიდან ახალ სემიოტიკურ განსჯას აძლევს დასაბამს და, საბოლოო ჯამში, გამოიღებს ისეთ შედეგს, რომელიც ფაქტობრივი განსჯის შედეგისგან არ განს-

სხვაგვება“. ამაშია ლენინის აღმოჩენის არსი. ლენინმა აღმოაჩინა იდენტობადაკარგული ქართველი, რომელიც იქცა „რუსზე უფრო რუსად“.

დავუბრუნდეთ გალაკტიონს. გალაკტიონის შემთხვევაში საქმე გვაქვს საპირისპირო კონცეპტთან: ბრძოლა ეროვნული იდენტობისათვის.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის „როცა აქტეონი“, ისევე როგორც რობაქიძის სონეტი „საქართველოს“, ქართულ პოეზიაში ამკვიდრებენ ახალ მითოლოგიურ პარადიგმას.

სააკაძე და სტალინი ამ პარადიგმაში გამოდიან აქტეონის (იგივე გალაკტიონის, იგივე საქართველოს) დამგლეჯი ძაღლების როლში.

შეუძლია ვინმეს ამტკიცოს, რომ „უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხილმა“ სააკაძემ ან საქართველოში მე-11 არმიის შემომყვანმა სტალინმა და ქართველმა ბოლშევიკებმა სამშობლო, მამა, მამული ვერ იცნეს, როგორც ვერ იცნეს აქტეონისგან განვრთნილმა ძაღლებმა ირმად გადაქცეული აქტეონი?

რა თქმა უნდა, არა! იცნეს, იცოდნენ, ახსოვდათ, რადგან გაიზარდნენ მის კალთაში, მაგრამ დაგლიჯეს. დაგლიჯეს რის საფასურად? რა თქმა უნდა, საკუთარი ერის ფასეულობათა სისტემაში დამპყრობი ქვეყნის ფასეულობათა ჩანაცვლების საფასურად.

მითი სწორედ ამიტომ იხმობს ამ როლისთვის ძაღლს, რომელიც ენობრივი ცნობიერების სისტემის ლოგიკით უნდა იყოს პატრონის მცნობი და ერთგულების სიმბოლო.

მაგრამ სხვა არის „უნდა იყოს“ და სხვა – როგორ არის.

ამ სხვაობაზე მაკიაველიმ შენიშნა: „ადამიანები და საზოგადოება, რომელიც ცხოვრებას აღიქვამს არა ისეთს, როგორიც არის, არამედ როგორიც უნდა იყოს, იღუპებიან“.

დისკურსისთვის გალაკტიონის ლექსში მოხმობილი კოდეზიდან საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება ძაღლებისგან პატრონის ვერ ცნობის მოტივს. მითს აქვს თავისი დიდაქტიზმი. მითში ძაღლი ზოგჯერ ერთგულების სიმბოლოა. ერთადერთი ცოცხალი არსება, რომელმაც ბოლომდე უერთგულა ამირანს, არის ყურმა. რაც შეეხება ადამიანს, ერთგულება არის ადამიანის არა

ატრიბუტული, მუდმივი, მარკირებული, არამედ პრეცედენტული ნიშანი. ამიტომ ძალი ზოგჯერ სანდოა, ადამიანი – არა!

სახარების მიხედვით, ეს კონტექსტი ყველაზე შთამბეჭდავად მაცხოვრისა და პეტრე მოციქულის ურთიერთობაშია გამოხატული. პეტრემ ერთგულება შეჰფიცა მაცხოვარს, მაცხოვარმა უპასუხა: „ამინ, გეტყვ შენ, რამეთუ ამას ღამესა, ვიდრე ქათმისა ვმოზადმდე, სამგზის უარ-მყო მე“ (მათე 26,34). ამ სიტყვებს პეტრე მამლის მესამე ყივილის შემდეგ, მაცხოვრის მესამედ უარყოფის დროს გაიხსენებს. ეს მოტივი მეორდება ურწმუნო თომას შემთხვევაშიც. და კიდევ, მიუხედავად ტრიუმფალური შეხვედრისა, იერუსალიმშიც ვერ იცნეს სახედარზე ამხედრებული მაცხოვარი: „და ვითარცა მიეახლა, იხილა ქალაქი იგი და ტიროდა მას ზედა. და იტყოდა, ვითარმედ: უკუეთუმცა გეცნა შენ დღესა ამას მმუდობად შენდა! ხოლო ან დაეფარა თუალთაგან შენთა. რამეთუ მოვლენან დღენი შენ ზედა და მოგადგან შენ მტერთა შენთა ლაშქარი და გარემოგადგენ შენ და შეგკრიბონ შენ ყოვლით კერძო. და დაგარღვონ შენ, და შეილნი შენნი შენ შორის დაეცნენ, და არა დაშეთს ქვაჲ ქვასა ზედა შენ შორის ამისთვის, რამეთუ არა გულისკმა-ყავ ჟამი მოხედვისა შენისა“ (ლუკა 13, 41-42).

ხალხი, რომელიც ვერ ცნობს საკუთარ მამას და მამულს, ისჯება.

გალაკტიონის ვერდიქტი – ეს არ არის ქართული მენტალობის ახალი ნიშანი. ეს ნიშანი, დიდი ხანია, გასდევს ქართული ცნობიერების ისტორიას. ამ ნიშნის ათვლის წერტილად ქართულ კულტურაში შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ამირანის მითი, ხოლო ამ თემაზე დისკურსის დამწყებ ავტორად – იოანე საბანისძე.

ქართული ცნობიერების ისტორიაში ეს არის მენტალობის უზარმაზარი აისბერგით მოტივტივე პრობლემა. ეს თემა, როგორც ზემოთ ითქვა, დაკავშირებულია ქართული კულტურის კოლონიალური და პოსტკოლონიალური ფაზების პრობლემასთან.

მაგრამ ამის შესახებ სხვა დროს... დაფიქრუნდეთ ისევ გალაკტიონს.

ძალეები, რომლებმაც აქტეონი დაგლიჯეს, აქტეონისგან იყვნენ გაზრდილ-განვრთნილები. რაკი აქტეონი იყო მათი პატრონი, ხოლო პატრონი არის მამობის სუბსტიტუტი (შესატყვი-სი), იკვეთება იდენტობა შვილებსა და ძალებს შორის. ძალები გამოდიან შვილების როლში, რომლებიც კლავენ, გლეჯენ და ჭამენ მამას.

ეს არის გალაკტიონის ლექსის „პირველსცენა“, რომელშიც ავტორის მითი ემსახურება ადამიანსა და სამყაროს შორის იდენტობის წარმოჩენის მიზანს. მითის ლოგიკით, სადაც ირღვევა სუბორდინაცია პატრონსა და საპატრონოს შორის, იქმნება სიტუაცია, სადაც ძალი პატრონს ვერ ცნობს.

მითს აქტეონისა და არტემიდეს შესახებ გალაკტიონი ისტორიული ალგორითმის მნიშვნელობას ანიჭებს. ალგორითმის ფორმულაში შეიძლება სააზროვნო სიტუაციის ნებისმიერი პარადიგმის ჩასმა.

ასე რომ, გალაკტიონის რეპლიკა – „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი“ – იკითხება როგორც სწორედ ალგორითმის ფორმულა, რომელშიც გალაკტიონთან ერთად ჩანაცვლებულია გალაკტიონის მამული – საქართველო!

ამიტომ სიტყვა „ვიცან“ ლექსში ასრულებს სააზროვნო სიტუაციის საკვანძო ცნება-კოდის მნიშვნელობას. ლექსის კონტრაპუნქტში ეს კოდი იშლება თემებად, რომლებშიც აკრეფილია და განზოგადოებული საქართველოში მომხდარისა და მოსახდენის წინასწარმეტყველება, დაწყებული აქტეონის მაინცადამაინც საკუთარი ძალებისგან დაგლეჯის თემით და გათავებული „მამისმკვლელის“ მეტაფორით.

ეს რომ ასეა, კარგად ჩანს „როცა აქტეონამდე“ დაწერილ ლექსში („მამული“) გაცხადებული ჩივილიდან:

**ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე – რაა მამული?!
წინაპართაგან წავიდა ყველა,
სხვა ხალხის ისმის აქ ჟრიაშილი.**

**გაშალა ველი ნელმა ნიავმა,
და მელანდება მე მის წიაღში**

**მოხუცი მამა, მოხუცი მამა
სასხლავით ხელში დადის ვენახში.**

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

ეს მოტივი, როგორც კონტრაპუნქტი, თან გასდევს გალაკტიონის მთელ შემოქმედებას. ამჯერად მხოლოდ ორ მაგალითს გავიხსენებ:

**ველარ ვცნობილობ მშობლიურ ხეებს –
ზამთარს ბილიკი დაუტანია...
„დიდი ხანია?“ – მივმართავ ტყეებს,
და ტყე გუგუნებს: დიდი ხანია...**

სხვათა შორის, ამ ლექსში შეკითხვის: „დიდი ხანია?“-ს ათვლის წერტილი უკავშირდება სულ ცოტა ხუთი ათასი წლის წინანდელ ამირანის მითს. რაც შეეხება თანამედროვეობას, გალაკტიონის აზრით –

**რაა მასზე გულდამწყვეტი,
მეტეხო და დიღმის ველო,
მიდიოდე და ჰფიქრობდე:
ეს არ არის საქართველო.**

**გალაკტიონის „ძაღლები“ სააზროვნო სიტუაციის გლობალურ
კონტექსტში და ბოდლერის „კატები“**

გალაკტიონის ლექსი „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ წარმოადგენს გლობალური სააზროვნო სიტუაციის პრეცედენტს, რომელშიც ავტორი, ერთი მხრივ, ჩართულია ისეთ დრამაში, რომელშიც ჩასმულია სხვა დრამის სიუჟეტი, მეორე მხრივ, ავ-

ტორი ერთდროულად არის ამ დრამის აქტიორი, მაყურებელი, დამკვირვებელი, მონმე და მსაჯული.

ეს არის საბედისწერო ხვედრი, რომლის აღსანიშნავადაც ნიკლას ლუმანის „სოციალურ სისტემებში“, სცენოგრაფიის ასოციაციით, მოხმობილია „სტენოგრაფიის“ ნეოლოგიზმი. „სც/ტენოგრაფიაში“ ჩანაცვლებულია Stheno – სახელი მედუზა გორგონას დისა, რომლის დანახვაც ისევე აქვავებდა ადამიანს, როგორც მედუზასი. ეს არის პარადოქსული სიტუაცია. „პარადოქსულობა შეუძლებელს ხდის დამკვირვებლის ადგილის გარკვევას. მას შეუძლია დააკვირდეს იმას, რომლის დაკვირვებაც მას არ ძალუძს“ (ლუმანი 1990: 132).

ასე ვხვდებით გალაკტიონის ლექსის გლობალური სააზროვნო სიტუაციის კონტექსტში გააზრების გარეშე.

რაში დასჭირდა ნიკლას ლუმანს სც/ტენოგრაფიაში მედუზა გორგონას დის Stheno-ს, როგორც მეტაფორის, ჩანაცვლება? დასჭირდა „უცოდინრობის ფარდის“ (ჯ. როულზი) ახდით მოგვრილი გაქვავების აღსანიშნავად. მხედველობაშია „უცოდინრობის ფარდის“ ახდით გამონვეული ელდა, რომელმაც თვალეხი დაათხრევენა ოიდიპოსს.

დაახლოებით ასეთია თანამედროვე სააზროვნო სიტუაცია, რომელშიც განხორციელდა ურყევე ჭეშმარიტებად მიჩნეული კონცეპტების ამოპირქვავების პროცესი როგორც თანამედროვე ჰუმანიტარული, ისე ე. წ. ზუსტი მეცნიერებების სისტემაში. ამ პროცესს მოჰყვა ჰუმანიტარული და ზუსტი მეცნიერებების არა ტრადიციული გამიჯვნის, არამედ დაახლოების შედეგი.

დაახლოების სტიმულად იქცა თანამედროვე აზროვნების ორიენტაცია არა კვლევის ობიექტებზე, არამედ ამ ობიექტების განსხვავებულობებზე.

ლექსში „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ გალაკტიონის მითოლოგიური როლი გვაგონებს ჰამლეტის როლს, რომელიც მეფის კარზე დგამს სპექტაკლს „მეფე გონზაგოს მკვლელობა“. ეს არის დრამა დრამაში, პიესა პიესაში, სცენა სცენაში, რომლითაც იშლება ზღვარი მაყურებლის გარესამყაროსა და ჰამლეტის შინაგან სამყაროს შორის. რეპლიკა „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი“ – ისევე ეხება გალაკტიონს, როგორც მის ქვე-

ყანას, ხალხს, საზოგადოებას. რეპლიკის მიზანია, თვალი აუხილოს მაყურებელს და მისი გარეგანი სამყარო სცენაზე განვითარებულ მოვლენებს აზიაროს.

ჰამლეტის საიდუმლოების შესატყობად კლავდიუსმა ჰამლეტს განრთვნილი მწვერებივით მიუგზავნა სიყმანვილის მეგობრები, კალე ფეოდოსიშვილის მსგავსი მანქურთები – გილდესტერნი და როზენკრანცი. ასეთებით სავსე იყო ქართველი ერის საიდუმლოების მატარებელი მწერალთა სასახლე. გალაკტიონმა ისე ამოხსნა მათი განზრახვა, როგორც ჰამლეტმა გილდესტერნისა და როზენკრაცის მისია.

„როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ შექმნიდან გაივლის ოცი წელი და გალაკტიონი ახალი შტრიხებით შეავსებს „როცა აქტეონის“ კონტურებს:

**სამგლეს და საძაღლეს,
მწერალთა სასახლეს
ვერასდროს დაღლილი
ვერ მიეყუდები...
არის მოდებული
გაბოროტებული,
ეგრეთ ნოდებული
ბერიას კუდები.
სწამებენ ობობას
ლომობას, ორბობას
ეს კატის კნუტები.
იძვრიან კუტები.
სულაქოთებული
ქანაობს კრებული,
ეგრედ ნოდებული
ბერიას კუდები.**

გალაკტიონის „როცა აქტეონის“ „ძაღლები“, რომლებმაც ვერცნობის მოტივით პატრონი დაგლიჯეს, ინვეეს ბოდლერის „კატების“ ასოციაციას.

ბოდლერის სონეტის პირველ სტროფში ლაპარაკია არა „აქტეონის მითზე“, რომელშიც პატრონი, მამა, მამული ხდება

არაცნობიერი შვილი-ძაღლების მსხვერპლი, არამედ „სახლის სიამაყის“ სიმბოლოდ ქცეულ კატებზე, რომლებიც მათი პატრონებივით არიან „მცივანები და შინაყუდები“.

მაგრამ მეორე სტროფში კატები და მათთან გაიგივებული ადამიანები იძენენ თავზარდამცემი და უზარმაზარი სფინქსების იერს.

მესამე სტროფში „სახლი“ (ბინა), რომლის სიამაყედაც აღიქმებოდნენ კატები, ქრება და მის ადგილას იშლება უდაბნოს სივრცე და მარტოობა.

რადგანაც გალაკტიონის მკითხველისთვის სახლი/უსახლობა, ბინა/უბინაობა, მამული/უმამულობა, სამშობლო/უსამშობლობა, დიდება/მარტოობა, როგორც კონტრავერსები, ცნობილია, საუბარი ამ თემაზე სხვა დროისთვის გადავდოთ. გადავდოთ საუბარი „აქტეონის“ ძაღლების პარალელზე არა მხოლოდ ბოდლერის „კატებთან“, არამედ თომას ელიოტის „კატებთანაც“, რომელშიც ყველა ადამიანური მანკიერების მატარებელი კატები, ზოგჯერ, მხურვალედ ინანიებენ ჩადენილ ცოდვებს, როგორც აქტეონის დამგლეჯი ძაღლები „აქტეონის“ მითის ვერსიებში.

სხვათა შორის, ქართულ პოეზიაში ამ მოტივის საინტერესო გამოძახილს წარმოადგენს შოთა ნიშნიანიძის „კატების რეკვიემი“.

გალაკტიონის „როცა აქტეონში“ ჩასმული მითოლოგიური ტექსტისა და გვიანდელი „სამგლეს და საძაღლეს“ შედარება გვთავაზობს ანალიზის მეთოდს, რომელიც ინვეეს დ. ჰოფშტადტერის ნიგნის VI თავში ჩამოყალიბებული კონცეპტის „მნიშვნელობის ადგილმდებარეობის“ ასოცოაციას. დ. ჰოფშტადტერის აზრით, კითხვა „როდის ჰგავს ერთმანეთს ორი საგანი?“ ინვეეს ალტერნატიულ კითხვას: „ერთი და იგივე საგანი როდის არ ჰგავს თავის თავს?“. მნიშვნელობა თავად ცნობას (ინფორმაციას) გააჩნია, თუ ის დღენიადაგ წარმოიქმნება გონებისა და ცნობის ურთიერთქმედებისას? ასეთ შემთხვევაში არც იმის თქმა შეიძლება, რომ მნიშვნელობა მდებარეობს ერთსა და იმავე ადგილას, არც იმისა, რომ ცნობას აქვს რაღაც უნივერსალური ან ობიექტური მნიშვნელობა, რადგანაც ყოველ დამკვირვებელს ძალუძს საკუთარი გაგების შეტანა მნიშვნელობაში“ (ჰოფშტადტერი 2001: 155)!

არსებითად, ამაშია პოსტმოდერნისტული ტექსტოლოგიის ანი და ჰოე.

გალაკტიონის „როცა აქტეონი, ძეა არისტეას“ 1918 წელს დაინერა. ეს არის საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების და ამ დამოუკიდებლობის დაკარგვის წინასწარმეტყველების წელი.

„გაივლის კიდევ ცამეტი წელი“ და თითქოს გალაკტიონის ლექსის პნკარედი ედო წინ, ბორის პასტერნაკი დაწერს:

**Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.
Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.**

„ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად!“

გალაკტიონის „როცა აქტეონი“ არის ლექსი, რომელიც XX საუკუნის არა მხოლოდ ქართულ, არამედ ე. წ. საბჭოთა ლიტერატურაში სათავეს უდებს რუსეთის იმპერიაში შემავალ ხალხთა განთავისუფლების პროექტს.

როდესაც კალე ფეოდოსიშვილის ლექსის („ქალაქის ბაღში“) შესახებ ვილაპარაკეთ, მე საგანგებოდ შემოვიწინა ხე ამ ლექსიდან ამოტივტივებული ისტორიის არაცნობიერი ავტორის სახე, რომელიც XX საუკუნის საბჭოთა ლიტერატურაში ჩინგიზ აიტმატოვმა მანქურთის სახელით აქცია რუსეთის იმპერიის ზნეობრივი დასასრულის დასაწყისის სიმბოლოდ რომანში „დღე წუთისოფელზე დიდა“.

სხვათა შორის, ამ რომანში არის ქართული ეპიზოდი. მასში საკუთარი ძაღლებისგან აქტეონის დაგლეჯის მსგავსად, აღ-

წერილია ქართული პოლიფონიური მუსიკის ფონზე სპეცსამსახურების ქართველი მუშაკების მიერ ერთმანეთის დაჭმადახოცვის სცენა. გალაკტიონის „როცა აქტეონის“ რეპლიკის მსგავსად: „ვიცან, გალაკტიონ, შენში აქტეონი“ – აიტმატოვის რომანი არის ინდივიდუალური ინტელექტის კოლექტიურ ინტელექტად გარდაქმნის პრეცედენტი.

კოლონიალურ მდგომარეობაში ჩაყენებული ხალხები ან მანქურთები ხდებიან ან აქტეონის მსგავსად იგლიჯებიან საკუთარი ძაღლების მიერ. ამ ძაღლებს სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვა სახელი ჰქვიათ: მანქურთები, ისტორიის არაცნობიერი აქტიორები, მედროვე კონფორმისტები, მოლაღატენი, სეპარატისტები ანუ ყველა ისინი, რომელთაც ტარიელ ჭანტურიამ „ქართველითა ქართველისა დამთრგუნველი“ უწოდა.

კოლონიალური მენტალობა ეროვნული ცნობიერების დანაგვიანებიდან იწყება. ქართული ისტორიოსოფიის პირველი პასუხი ეროვნული ცნობიერების დანაგვიანებაზე იყო „ქართველობის“, როგორც კულტურული არტეფაქტის, გამიჯვნა დამპყრობელთა ეკოლოგიური დომხალისაგან. ეროვნული იდენტობის შეცვლის მუქარაზე (არაბობა, მონღოლობა, ოსმალობა, ყიზილბაშობა, რუსობა) მათ საპირწონედ ჩამოყალიბდა „ქართველობის“ კატეგორია.

ეს ფაქტი ჩვენ მხოლოდ იმის გააზრებაში კი არ გვეხმარება, თუ რატომ მოიხმო გალაკტიონმა აქტეონისა და არტემიდეს მითი, არამედ იმის გასააზრებლადაც, რომ ისტორიის ირონიის ძალით, ძაღლებმა, რომლებმაც დაგლიჯეს აქტეონი, ეს აღასრულეს ჭეშმარიტების სახელით.

ჭეშმარიტების სახელით ბევრი რამ მომხდარა. განა ჩვენს ყურთასმენაში დღემდე არ მოისმის ჭეშმარიტების სამშობლოზე მაღლა დაყენების ექო?

რატომღაც არავინ კითხულობს, თუ რა და რომელია ის ჭეშმარიტება, რომლის სამსხვერპლოზეც მავანმა ზვარაკად უნდა მიიტანოს თავისი სამშობლო.

ისტორიის ირონია იმაშია, რომ სახარების ერთადერთი პერსონაჟი, რომელმაც სამჯერ სცადა მაცხოვრის გადარჩენა,

იყო პილატე. სწორედ მან დაუსვა მაპროვოცირებელი კითხვა მაცხოვარს: „რად არს ჭეშმარიტება?“ (იოანე 18,38).

ამ კითხვას ქრისტემ დუმილით უპასუხა. მან ყველაზე უკეთ უწყოდა, რომ ამქვეყნად მისი მოვლინების ჭეშმარიტი მისია იყო კაცობრიობასთან ერთად დამპყრობლისაგან სამშობლოს ხსნა და არა სამშობლოზე მაღლა აბსტრაქტული ჭეშმარიტების დაყენება.

სამაგიეროდ, რა არის ის ჭეშმარიტება, რომელიც სამშობლოზე მაღლა დგას, საქართველოში იცოდნენ: სააკაძემ, სტალინმა, ორჯონიკიძემ, სოცდევებმა და მისთანებმა. საქართველოში ჩვენს დღეებშიც ასე ფიქრობენ ბევრნი!

ჭეშმარიტად შეუცნობელ არიან გზანი უფლისანი.

„ღმერთო, მაუწყე, რომელი გზით ვიარო“ (ფსალმუნი 142,8).

გალაკტიონმა ეს გზაც იცოდა და ისიც, რომ ამ გზაზე მედროვენი არ დადიან. მხოლოდ ამ გზის მისწურ მწვდომელს შეეძლო ეთქვა:

**ო, ფიქრებო, მსვლელნო ტაძრად,
ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად,
რად მიჰყვები ასე მკაცრად
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს.**

ეპილოგის მაგიერ

აქტეონისა და არტემიდეს მითის სიუჟეტი მსოფლიო ლიტერატურისა და სახვითი ხელოვნების ამოუწურავი თემაა.

როდესაც გალაკტიონი ამ ლექსს წერდა, მას არ შეიძლებოდა სცოდნოდა, რომ არმაზისხევის II საუკუნის სამარხში აღმოჩენილი იქნებოდა გემა, რომელზეც აქტეონის ირმად გადაქცევის სცენაა გამოსახული.

დამონეგანი:

აველიშვილი 1924: აველიშვილი ზურაბ. საქართველოს დამოუკიდებლობა. პარიზი: 1924.

ლოტმანი 2000: Лотман Ю. М. Семиосфера. С.-Петербург: „Искусство-СПБ“, 2000.

ლუმანი 1990: Luhman N. Stenographie. München: 1990.

ტონიზი 1990: Тойнби А. Постижение истории. Москва: „Прогресс“, 1990.

ჰოფშტადტერი 2001: Хофштадтер Дуглас. Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001.

ლირიკული ტექსტი და ისტორიის კონტექსტი

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა შორის „სადღეგრძელო იყოს მისი“ გამორჩეულად პოპულარულია, რასაც ხელი შეუწყო ტექსტის ანაკრეონტიულმა შეფერილობამ და მსუბუქმა რიტმულ-მელოდიურმა წყობამ. მოხდა ისე, რომ დღემდე არავის უცდია, სანადიმო სიტუაციის მიღმა ნაწარმოების რეალური შინაარსი ამოეკითხა, გაერკვევია, რა ვითარებაში, როდის და რა სულისკვეთებით დაიწერა ეს ლირიკული შედეგრი.

„სადღეგრძელო იყოს მისი“, პოეტის თბზულებათა თორმეტტომეულის ცნობით, პირველად 1927 წელს, ე.წ. ზარნიშიან წიგნში გამოქვეყნდა, შემდგომ კი ავტორს იგი მუდმივად შეჰქონდა თავის ყველა გამოცემაში.

სადღეგრძელო იყოს მისი

სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც ოცნებით იწოდა,
ვინც პოეტის მარადისი
აღტაცება იცოდა.
მოდითა ერთზე ასი,
გზა გვშვენოდა დიდების,
ჩვენ დავცალოთ ყველამ თასი
ბედთან არ დარიდების.
სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც შიშმა ვერ დაჰხარა.
ავდგეთ ფეხზე! ჩვენ თბილისი
ვადღეგრძელოთ ჭალარა.
აქ სიცოცხლე და ხალისი
ვის სხვად არ ესვენება,
სადღეგრძელო იყოს მისი
და დიდებით ხსენება!

ტექსტის გაცნობის შემდეგ არაერთი კითხვა ჩნდება. ნათელი მხოლოდ ისაა, რომ ლირიკული სუბიექტი თამადის როლში წარმოგვიდგება, სადღეგრძელოებს წარმოთქვამს და თანამეინახეთ სუფრის რიტუალის აღსრულებისკენ მოუწოდებს („ავდგეთ ფეხზე“, „ვადღეგრძელოთ“, „დავცალოთ ყველამ თასი“).

ლექის პირველივე სტროფი საკმაოდ ბუნდოვანია. გალაკტიონი აქ სადღეგრძელოს რიტორიკისათვის დამახასიათებელ პერიფრაზირების ხერხს იყენებს, მაგრამ მინიშნებანი გამოსახვის საგანზე იმდენად სუბიექტურია, რომ სიცხადის ნაცვლად გაურკვევლობა მოაქვს. ამის გამო ჭირს ამოცნობა, ვინაა ის, „ვინც ოცნებით იწოდა“ ან იქვე ნახსენები პოეტი.

მეორე სტროფი, ერთბაშად და მოულოდნელად, ქართველთა არსებობის ისტორიულ პარადიგმას შეგვახსენებს („მოდიოდა ერთზე ასი“), თანაც ისე, რომ მონადიმენი სამშობლოსათვის გადახდილი ომების თანამონაწილედ გრძნობენ თავს („გზა გვშევნოდა დიდების“). ამ ფონზე თამადა ბედისწერასთან, „ბედთან არ დარიდების“ სადღეგრძელოს სვამს:

**ჩვენ დავცალოთ ყველამ თასი
ბედთან არ დარიდების.**

„ჩვენ“ ლხინის მონაწილენი არიან, თანამედროვენი, რომელთაც გარდასული დიდებაც ახსოვთ და, როგორც ჩანს, არც აწმყოს წინაშე პასუხისმგებლობა აკლიათ.

მეტი სიცხადე და კონკრეტულობაა მესამე სტროფში, სადაც პერიფრაზირება გრძელდება („ვინც შიშმა ვერ დაჰხარა“), მაგრამ დღეგრძელობის ობიექტი იქვე სახელდება კიდევ:

**ავდგეთ ფეხზე! ჩვენ თბილისი
ვადღეგრძელოთ ჭალარა.**

ამ სამზერიდან ზოგი რამ პირველ სტროფში უფრო გასაგები ხდება: თამადა, თურმე, „მეოცნებე“ დედაქალაქს ადღეგრძელებს და მასთან ერთად შემოქმედებითი ექსტაზით („მარადისი ალტაცებით“) შეპყრობილ მის პოეტს ახსენებს.

თბილისის სახე ლექსში ორი ასპექტით იკვეთება: მეოცნებე თბილისი, როგორც პოეტების ქალაქი – „პოეტების სამეფო“ და თბილისი, როგორც ბედისწერის წინაშე აღმართული ციტადელი, ბევრჯერ იავარქმნილი, მაგრამ ფერფლიდან აღმდგარი „ქალაქი-ფენიქსი“.

სუბიექტურ პერიფრაზირებას ლექსის ფინალში, მართალია, ისევე ბუნდოვანება შემოაქვს, მაგრამ იმას მაინც ვხვდებით, რომ ბოლო თასით თანამესუფრეთა სადღეგრძელო ისმება, იმათი, რომელთაგან ზოგს, ალბათ, სიცოცხლე უწერია, ზოგს – სიკვდილი და „დიდებით ხსენება“.

ტექსტის ბუნდოვანი შინაარსობრივი პლასტის წინასწარი მოსინჯვა, ცხადია, ყველაფერს არა, მაგრამ ერთს კი ნამდვილად ცხადყოფს: „სადღეგრძელო იყოს მისი“, მიუხედავად მონადიმეთა სილალისა და ლექსის რიტმულ-მელოდიური სიმსუბუქისა, არ არის სუფრული პატრიოტიზმის თემაზე შექმნილი ტექსტი – ყოველ სტრიქონს აქ ბრძოლის წინ დადებული ფიცის სინმინდე და სიმტკიცე ახლავს.

წინარმოები რომ ომის თემას ეძღვნება, ამას რამდენიმე ირიბი ფაქტიც მოწმობს: 1943 წელს გალაკტიონმა კრებულისათვის „მამულო, სიცოცხლეო“ შექმნა ლექსის ახალი რედაქცია და იგი ღიად დააკავშირა სამამულო ომის, მტერთან ბრძოლის თემატიკასთან; გარდა ამისა, არსებობს ორი ავტოგრაფი (№632, №7757), რომლებშიც ნაცვლად სინტაგმისა „ოცნებით იწოდა“ არის: ომებით/ომებში იწოდა; დაბოლოს, პოეტის 1959 წლის „რჩეულს“ უძღვის ფოტოპირი უსათაურო ავტოგრაფისა, რომელიც გალაკტიონს გამომცემელთა თხოვნით რედაქციაშივე შეუსრულებია – იგი ძირითადი ტექსტის პირველი სტროფის განსხვავებულ ვარიანტს გვთავაზობს:

**სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც ომებში იწოდა,
ვინც ირაკლის მარადისი
აღტაცება იცოდა!**

ამ ვერსიით ლექსში თავიდანვე მინიშნებულია, შემდეგ კი გაცხადებულიც, რომ ის, „ვინც ომებში იწოდა“, ვისაც პატარა

კახის ხმლის ელვარება ახსოვს, ბევრისგადამტანი თბილისია. ამის გათვალისწინებით, ლირიკულ-ემოციური ერთიანობით შეკრული კომპოზიცია სანდო აზრობრივ საყრდენს იძენს, რაც ტექსტში სწორი ორიენტირებისა და, შესაბამისად, ნაწარმოების ობიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას ზრდის.

* * *

2005 წელს გამოვიდა გალაკტიონ ტაბიძის საარქივო გამოცემის XIII ტომი. აქ, 1921 წლის დღიურში, ჩვენთვის საინტერესო ლექსის განსხვავებული ვერსია აღმოჩნდა. მისი დასაწყისი (პირველი სტროფი) ზუსტად ემთხვევა 1959 წლის „რჩეულისთვის“ ნამძღვარებული ავტოგრაფის შესაბამის სტროფს, რის შედეგადაც ირკვევა, რომ „ომისა“ და „ირაკლის“ ხსენება ტექსტში გვიანი შეტანილი კი არაა, დიდი ხნით ადრე იყო დაფიქსირებული. ამ ვერსიაში უცვლელია მეორე სტროფიც, გარდა ერთი საყურადღებო დეტალისა: იქ, სადაც ძირითად ტექსტში არის „ბედთან არ დარიდება“, დღიურის ვარიანტში „მტერთან არ დარიდება“ იკითხება, ანუ ბედისწერის ნაცვლად „მტერია“ ნახსენები. გამოდის, რომ ლექსში თავდაპირველად ბედთან ბრძოლის ზოგადი პარადიგმა კი არ იყო აქცენტირებული, არამედ – რაღაც უფრო კონკრეტული მოვლენა თუ ვითარება.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ დღიურის ვერსიაში არის ძირითადი ტექსტისთვის უცნობი ორი სტროფი, რომელთაც თამადის მონოლოგში მეტი კონკრეტულობა და, მასთან ერთად, დრამატიზმი შეაქვთ:

**ამგზნებული ჟრუანტელი
ვის სისხლში არ ენთება,
ვისაც მისი დღევანდელი
სახე გაახსენდება.
თითქო კარი დარაზოდეს,
სურთ ტფილისის მიგნება.
არასოდეს, არასოდეს!
ის სხვისი არ იქნება.**

ამ სტრიქონებს ისტორიულ-რეტროსპექტიული განზომილებიდან („ვინც ირაკლის მარადისი/ აღტაცება იცოდა“; „მოდიოდა ერთზე ასი“) ანმყოში გადმოვყავართ. წინ წამოწეულია თანამედროვე ვითარება, „დღევანდელი სახე“ ტფილისისა, რომელსაც მტერი ემუქრება („სურთ ტფილისის მიგნება“), მონადიმენი კი მზად არიან, თუნდაც სიცოცხლის ფასად, არ დაუთმონ მომხდურს დედაქალაქი.

საანალიზო ტექსტთან, როგორც თემატიკით და ვერსიფიკაციით, ისე ქრონოლოგიურად, ძალიან ახლოსაა ლექსი „ეს მძინარე მთა და ველი“ (1921). აქაც მებრძოლთა ბანაკია, სადღეგრძელოები ისმის და ომის მოლოდინის დაძაბული ატმოსფეროა:

**მწუხარებაგ, როგორც გველი,
ხშირად გულში გამიარ,
ეს მძინარე მთა და ველი
იყოს მრავალჯამიერ!
შენ, მეღვინე, ღვინო გვასვი,
თვალს ნუ მიეძინება,
ფიქრები გვაქვს ასჯერ ასი,
როგორც ღრუბლის დინება.**

მესამე სტროფში ჩნდება სემანტიკურად უმნიშვნელოვანესი სიტყვა „შველა“, რომელიც ერთდროულად სასონაკვეთის განცდასაც იტევს და „უჩვევი თუ ჩვეული“ სასწაულის იმედსაც – სიტუაციის მთელი დრამატიზმი ამ ერთ სიტყვაშია ჩანსხილი:

**ნუთუ არსით არის შველა
უჩვევი თუ ჩვეული?
გადღეგრძელოთ ყველა, ყველა,
ამ სუფრაზე წვეული...**

„ეს მძინარე მთა და ველი“ თითქოს ნადიმის ფინალია – გადამწყვეტი ბრძოლის წინ უკანასკნელი სადღეგრძელო-ლოცვა მამულის მიმართ.

ლექსის ავტოგრაფში (407) უფრო მეტყველი სტრიქონებია ჩარჩენილი – საქართველოც უშუალოდაა ნახსენები („საქართველოს მთა და ველი / იყოს მრავალჟამიერ“) და ცეცხლის, ბრძოლის მოახლოებაც („მაგრამ კმარა, იყოს ცეცხლი / იმიერ და ამიერ“)...

მოდით შევაჯამოთ, რაც პირდაპირი თუ ირიბი გზით მოვიპოვეთ:

თბილისს მომხდური მტრის თავდასხმა ემუქრება. ბრძოლის მომლოდინე მონადიმენი ომის წინ ქართველურად ილხენენ და, როგორც რაინდთა წესია, მამაცურად, მეტიც, არტისტული სილალითა და სიმსუბუქით უსწორებენ თვალს სასიკვდილო საფრთხეს. სიტუაცია უკვე იმდენად ხელშესახებად და რეალურად გამოიყურება, რომ არ ჰგავს პოეტური წარმოსახვის ნაყოფს, გამონაგონს – გალაკტიონის სტრიქონებიდან თითქოს ჩვენი არცთუ შორეული ისტორია შემოგვცქერის...

* * *

ლექსის დაწერის თარიღად გალაკტიონი პირველ პუბლიკაციაში 1919 წელს მიუთითებს, 1954 წლის „რჩეულში“ კი – 1921 წელს. ბოლო თარიღს მხარს უჭერს ზემოხსენებული დღიური და ამ ლექსის რამდენიმე ავტოგრაფიც (967; 960; 3408), რომლებშიც გალაკტიონის, როგორც პოეტების მეფის სადღეგრძელოცაა შეტანილი. პოეტების მეფედ გალაკტიონი 1921 წლის იანვარის ბოლოს აირჩიეს, მაშასადამე, ლექსი, უეჭველად, 1921 წლის პირველ თვეებშია დაწერილი.

1921 წლის იანვარ-თებერვალი...

ტფილისის მისადგომები...

მტრის შემოტევის მოლოდინი...

მინიშნებანი იმდენად ნათელია, რომ საძიებელი და გასარკვევი აღარაფერია – „სადღეგრძელო იყოს მისი“ საქართველოს ახლო ისტორიის ყველაზე ტრაგიკულ ფაქტს უნდა ეხმაურებოდეს – ბრძოლას თბილისთან და თბილისისათვის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გადასარჩენად.

ლირიკისა და ვარაუდების სფეროდან ისტორიულ სინამდვილეში გადავინაცვლოთ, ფაქტებს მივმართოთ:

1921 წლის 11 თებერვალს ე.წ. ლორეს აჯანყება დაწყო.

15 თებერვალს სერგო ორჯონიკიძემ „ცენტრიდან“ სტალინის დეპუტა მიიღო: „ახლავე შეუტეიე, დასტურია, აილე ქალაქი“.

18 თებერვალს წითელმა არმიამ იერიში მიიტანა თბილისის მისადგომებზე, მაგრამ მტერი სოღანლულთან, კოჯორსა და ტაბახმელასთან მოგერიებულ იქნა.

საქართველოს დამოუკიდებელი არსებობის უკანასკნელ, ისტორიულ დღეებში გალაკტიონ ტაბიძე ეროვნული გვარდიის შტაბის ორგანოს – ჟურნალ „სახალხო გვარდიელის“ პასუხისმგებელი მდივანი იყო, მაგრამ, ფაქტობრივად, რედაქტორის მოვალეობას ასრულებდა. ჟურნალის ბოლო, მეექვსე ნომერი 1921 წლის 20 თებერვალს გამოვიდა, 18-19 თებერვლის ბრძოლების კვალდაკვალ. სრულიად ბუნებრივია, რომ გვარდიელთა ყოველკვირეული ორგანო ოპერატიულად და გულმხურვალედ ეხმიანებოდა მიმდინარე მოვლენებს. აი, მეექვსე ნომერში დასტამბული ფრაგმენტი მოწინავე წერილიდან:

„შურისძიებით აღვსილი წითელარმიელები ჩვენს ქვეყანას ცეცხლით და მახვილით დაესხენ თავს... ერთი კვირა გადის, რაც სისხლით იღებება სამშობლოს საზღვრები... ასეთ დროს არ უნდა იყოს არავის დაფიქრება, არავითარი შიში, არამედ უმაღლესი სიყვარული სამშობლოს დასახსნელ ომისადმი... ჩვენ ვიცით, ომი იქნება დაუნდობელი და საშინელი. აქ აღარ იქნება არავითარი დათმობა, არავითარი უკანდახევა, არავითარი რყევა, არამედ იქნება ბრძოლა და სიკვდილი თავისუფლებისთვის“.

ამოვიწეროთ მსხვილი შრიფტით აწყობილი რამდენიმე მონოდებაც:

– სამშობლოსათვის თავგანწირულო ჯარისკაცებო! თქვენი მამაცობით იჭედება ჩვენი ქვეყნის მყუდროება, ხალხის მომავალი, სამშობლოს გამარჯვება.

– დიდება ბრძოლის ველზე დახოცილ ჯარისკაცებს, სახალხო გვარდიელებს! ნეტარება მათ, ვისაც წილად ხვდათ ისტორიულ ომში ღირსეული სიკვდილი... უკვდავი ხსოვნა ომში დაღუპულ მებრძოლთ!

– საქართველო საუკუნო დიდების შარავანდედით შემოსავს მამულისათვის ბრძოლაში დაღუპულთა სახელებს...

როგორ ჰგავს, როგორ ენათესავენა გალაკტიონის ლექსს და მგზნებარე სადღეგრძელოებს მოწინავე წერილისა და მონოდებების პატრიოტული სულისკვეთება, თვით ფრაზები და გამოთქმებიც კი...

უფრო მნიშვნელოვანი რამ წინ გველოდება: ყურნალის ამავე ნომერში, მეექვსე გვერდზე ხელმონერის გარეშე დაბეჭდილია პოეტური ტექსტი, რომლის სათაურია „ტფილისთან“. თითქმის ასი წლის შემდეგ გთავაზობთ „სახალხო გვარდიელის“ ფურცლებში ჩაკარგულ თუ საგანგებოდ მივიწყებულ ამ ლექსს:

ტფილისთან

სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც ომებში იწოდა,
ვინც ირაკლის მარადისი
აღტაცება იცოდა!
მოდოდოდა ერთზე ასი —
გზა გვშვენოდა დიდების,
ჩვენ დავცალოთ ყველამ თასი
მტერთან არ-დარიდების!
სადღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც შიშმა ვერ დახარა.
ავდგეთ ფეხზე და ტფილისი
ვადღეგრძელოთ ჭაღარა.
ამგზნებელი ჟრუნტელი
ვის სისხლში არ ენთება,
ოდეს მისი დღევანდელი
გული გაახსენდება.
იყოს მისი მთა და ველი
ჩვენი ზრუნვის საგანი,
რომ დაინთოს ერთი ძველი,
ძველი გრიგალთაგანი.
მის კარებთან გვეჩვენება

**ჩრდილი არევ-დარევით,
რომ წყევლა და შეჩვენება
დახვდეს მეგობარვით.
თითქოს კარი დარაზოდეს,
სურთ ტფილისის მიგნება.
არასოდეს, არასოდეს!
ის სხვისი არ იქნება.
აქ სიკვდილი და ხალისი
ვის სხვად არ ესვენება –
სადღეგრძელო იყოს მისი
და დიდებით ხსენება!**

ხელმოუწერელი ტექსტი, ცხადია, გალაკტიონისაა – ესაა პირველი პუბლიკაცია, თავდაპირველი ვრცელი რედაქცია ლექსისა „სადღეგრძელო იყოს მისი“!

შედარება გვიჩვენებს, რომ 1921 წლის დღიურის ვერსია პირველნაბეჭდიდან მომდინარეობს, მის ტექსტს მისდევს, ოღონდ ამოღებულია მეხუთე და მეექვსე სტროფები, მონადიმე მებრძოლთ სამშობლოზე ზრუნვას და „ძველი გრიგალების“ დანთებას რომ ავალებს.

ამრიგად, „ტფილისთან“/„სადღეგრძელო იყოს მისი“ დაწერილია 1921 წლის თებერვლის ისტორიულ დღეებში, თბილისის მისადგომებთან გამართული ბრძოლის წინ, დაახლოებით 16-18 თებერვალს შორის და გადმოგვცემს პოეტისა და ქართული ჯარის ჰეროიკულ შემართებას. ამ შემართებამ განაპირობა, რომ 18 თებერვალს უთანასწორო ბრძოლაში მტრის გააფთრებული შემოტევები დროებით მოგერიებულ იქნა.

რატომ აქვს გალაკტიონის ტრაგიკული შინაარსის ლექსს მისადაგებული სანადიმო-სალხინო სიტუაცია და მსუბუქი რიტმულ-მელოდიური წყობა?

ისტორიამ ომი ქართველთა არსებობის თითქმის ყოველდღიურ, მუდმივად თანამდეგ მოვლენად აქცია, სამშობლოსთვის თავგანწირვა კი უმაღლეს სიქველედ, ბედნიერებად და ლხინად მიიჩნეოდა.

გალაკტიონის ლირიკულ ჩანაფიქრში იგრძნობა კავშირი გრიგოლ ორბელიანის პოემასთან „სადღეგრძელო“ – თემატიკით, პათოსით, კომპოზიციით. გალაკტიონის ლექსშიც თამადა/ტოლუმბაში ბრძოლის ველზე წარმოთქვამს სადღეგრძელოებს ომის მომლოდინე მონადიმეთა წინაშე, ოღონდ ლირიკულ ტექსტში ყოველივე ჟანრის სპეციფიკის შესაბამისად არის ტრანსფორმირებული.

სამშობლოსათვის საბედისწერო ჟამს გალაკტიონი თავის ხალხთან იყო, დამოუკიდებლობის დასაცავად აღანთებდა ქართველ რაინდებს. ასე გადარჩა „სახალხო გვარდიელის“ ფურცლებზე პოეზიად გარდაქმნილი ისტორიის ბედიანი გაელვება და, მასთან ერთად, ჭეშმარიტი სახე იმ პოეტისა, რომელიც სულ მალე „დიადი ოქტომბრის“ მომღერლად გამოაცხადეს და აიძულეს, ათეულობით წლის მანძილზე ნებაყოფლობით და მადლიერებით ეტარებინა ეს სახელი.

* * *

ვეიქრობ, ახსნაც არ სჭირდება, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ რატომ გაქრა ხსენებაც კი ლექსისა „ტფილისთან“, რატომ ჩაენაცვლა მას ახალი, მოკლე რედაქცია სათაურით – „სადღეგრძელო იყოს მისი“. პოეტმა ტექსტიდან ამოიღო კონკრეტული სიტუაციის ამსახველი ოთხი სტროფი და ცალკეული რეაქციები, ლექსს აწმყოდან წარსულისკენ მისცა მიმართულება და გმირული ისტორიის რეტროსპექტული ჭვრეტის ილუზია შექმნა. 20-იან წლებში ესეც საკმაოდ სახიფათო იყო: ხომ შეიძლება, ვინმეს, ახალ ხელისუფლებასთან დაძმობილებულს, თავდაპირველი ვერსია გახსენებოდა?!

თემა „გალაკტიონი და საქართველოს დამოუკიდებლობა“ საგანგებო კვლევას მოითხოვს – პოეტის არქივის, განსაკუთრებით, მისი 20-იანი წლების ხელნაწერთა დაკვირვებულ, სკრუპულოზურ შესწავლას. გალაკტიონის ამ დროის არაერთი ავტოგრაფი ნამდვილი ლექსი-პალიმფსესტია, რომელთა ქვედა, ე. წ. უარყოფილი შრე – გადახაზული სტრიქონები ავტორის რეალურ ფიქრებსა და განწყობილებას ასახავს. მაგალითად, ნაბეჭ-

დი ტექსტი ლექსისა „ურიცხვ დროშებით“ ცხრაას ჩვიდმეტის, რევოლუციის მოვლენებს გადმოსცემს, ავტოგრაფის (№ 4324) გადაშლილ სტრიქონებში კი 1921 წლის თებერვლის აჩრდილი ილანდება:

**მუსიკა, ცრემლი, საქართველო: ზრუნვის საგანი,
თითქო ყელაფერს კარი მძიმედ გადარაზოდეს,
ოჰ, არასოდეს არვინ მოვა იმათაგანი,
არ გაიღიმებს საქართველოს მზე არასოდეს!**

როგორ ეხმიანება ეს გადახაზული სტრიქონები ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიურად („საქართველო: ზრუნვი საგანი“) და გამეორებული რითმით (გადარაზოდეს–არასოდეს) ჩვენ მიერ დავინწყებიდან გამოხმოზილ ლექსს „ტფილისთან“.

გალაკტიონს მუდმივად თან სდევდა მტრის მომლოდინე ტფილისის ხატი, განცდა, რომელიც პოეტურ აპერცეფციაში მტკიცედ დაუკავშირდა ისტორიულ კონტექსტს და სარიტმო ნყვილს „დარაზოდეს–არასოდეს“. ეს რითმა გალაკტიონის არაერთ ლექსში მეორდება და დამოუკიდებლობისათვის ვერ-დავინწყებული ბრძოლის მარადიულ ექოდ გამოისმის.

არქივში ჩარჩა, პოეტის სიცოცხლეში არ დაბეჭდილა ლექსი „არასოდეს, მეგობარო“. ერის ტკივილთან დაკავშირებული მწარე მოგონებანი დავინწყებას არ ეძლევა, არ კვდება, მით უფრო, თუ ამაზე ხმის ამოღება გეკრძალება. ისინი, გულს დასობილი ეკალივით, პოეტს მუდამ თავს ახსენებენ იმ რითმასთან ერთად, გმირულ დღეთა ხსოვნას რომ ინახავს:

**მოგონებას თითქო კარი დარაზოდეს,
არასოდეს, არასოდეს, არასოდეს.**

.....

**გულს ძალუძს კი, რომ ეს მწარე არ ახსოვდეს?
არასოდეს, მეგობარო, არასოდეს!**

არის საპირისპირო წუთებიც, როდესაც ცხოვრებისადმი ნდობადაკარგულ სულს წარსულის გადავინწყება სურს, თავის

დაღწევა თავისუფლებააყრილ სამშობლოზე ფიქრისაგან. ლექსში „იქით ნუში, აქეთ ნუში“ (1921) ვკითხულობთ:

**...დავუბრუნდეთ... უნდობარ სულს
თითო კარი დარაზოდეს,
შენ ნუ მკითხავ მაინც წარსულს,
არც მე გკითხავ არასოდეს.**

ამ ინტიმური შეფერილობის, თითქოსდა უღრუბლო ლირიკულ ლექსში ნუხილის შეფარული მიზეზი მხოლოდ იმ კონტექსტში ამოიცნობა, რომელზეც ბედით ნუთებში შობილი რიტმა მიანიშნებს.

გამარჯვებული სოციალიზმის ხანაშია დაწერილი „სიმღერა სამშობლოზე“:

**არ იქნება, რომ სამშობლო
გალაკტიონს არ ახსოვდეს,
არასოდეს, მეგობრებო,
არასოდეს, არასოდეს.**

**ვინა სთქვა, რომ საქართველოს
ბედის კარი დარაზოდეს,
მისი წინსვლა არ შესდგება,
არასოდეს, არასოდეს.**

პოეტი აქ სოციალისტურ სამშობლოზე არ საუბრობს, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ლექსი იმათ საპასუხოდ დაიწერა, ვინც გალაკტიონს ძველი იდეალების, თავისუფალი საქართველოს დავიწყებას აყვედრიდა. ტექსტის ბოლოს ისევ ჩნდება რითმა „დარაზოდეს–არასოდეს“, როგორც სწორ კონტექსტზე მიმანიშნებელი ერთადერთი სიგნალი. ამიტომაც, რომ იმათთვის, ვინც ამ სიგნალს აღიქვამს, ლექსში საბჭოთა საქართველოს პროგრესით კმაყოფილება კი არ იკითხება, იმ პოეტის ხმა ისმის, ვინც ტფილისის კარიბჭესთან იდგა, ვისაც, ბედის უკუღმართობის მიუხედავად, გულის სიღრმეში

მუდამ სწამდა, რომ კომუნისტური საპყრობილის დარაზული კარი აუცილებლად გაიღებოდა...

„სადღეგრძელო იყოს მისი“, გადაკეთებული და თითქმის ამოუცნობლობამდე სახეშეცვლილი, გალაკტიონის ცნობიერებაში მაინც ინახავდა თავდაპირველი ჩანაფიქრის კვალს – დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ხსოვნას. ალბათ, შემთხვევითი არ იყო, რომ როდესაც პოეტს 1959 წლის „რჩეულისათვის“ წასამძღვარებელი ლექსის შერჩევა და ავტოგრაფის შექმნა სთხოვეს, მან „სადღეგრძელო იყოს მისი“ გამოარჩია, თანაც ის ვარიანტი, რითაც იწყებოდა ლექსი „ტფილისთან“.

ტრაგიზმის და სილამაზის გადაკვეთა

ზოგჯერ გალაკტიონის სიმბოლისტური წარმომავლობის მქონე ენიგმური სახეობრიობის მიღმა მკაცრი კონკრეტულ-ისტორიული რეალიები გაირჩევა. ოციან წლებში (1926 წლამდე) დაწერილი ლექსის „აყვავილებულ ველებს სალამი“ იდუმალმეტყველებაც თანადროული ეპოქის დამთრგუნველ ისტორიულ სინამდვილესთან მიმართებაში შეიძლება გახდეს გასაგები.

**აყვავილებულ ველებს სალამი!
აქ ნაცნობია ჩრდილი ყოველი,
ტბების ვარდები, ფშნების წალამი –
სიტყვები გულზე დასაქსოველი.
უფლება აქვთ, რომ თვლიდნენ თავისად,
როცა არ უნდა ჰქონდეთ უფლება.
მაშინ მთებს უფრო უუკვდავესად
შუბლი მონყენით მოელრუბლება.**

ლექსის პირველ და მეორე სტროფებს შორის თვალშისაცემი დისონანსია, რის გამოც ლექსს გამოუცნობი იერი ეძლევა.

თავიდან ლექსის განწყობილება მაჟორული და აღტაცებულია. პირველი სტროფი საკუთარი ქვეყნის მშვენიერებასთან ზიარების სიხარულის გამხელაა; აქ თითქოს თავისებურ პირადინტიმურ დღესასწაულს ვესწრებით; მშობლიური ბუნების სიძვირფასის განცდა ნატიფ ნიუანსებშია გაზავებული; შექმნილია მშობლიური ლანდშაფტის მკვეთრად სუბიექტივიზებული აღქმის აღმბეჭდავი, გალაკტიონის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისთვის ნიშანდობლივი სახე – საქართველოს ბუნების ნაკვეთების სილამაზე მათი გამომხატველი ქართული სიტყვების მომხიბლავ, სულის სიღრმეში შემღწევე მუსიკად არის განცდილი („სიტყვები გულზე დასაქსოველი“).

სრულიად მოულოდნელად და ყოველგვარი ხილული მიზეზის გარეშე ლექსის მაჟორულ-საზეიმო განწყობილება პოლარულად იცვლება, ტრაგიკულად პირქუში ხდება. ამ უეცარი იდუმალი სახეცვალების გაუმჟღავნებელი მიზეზი შეიძლება მხოლოდ ინტუიციურად ვიგრძნოთ.

ლირიკული გმირის ცნობიერებაში ერთბაშად იჭრება მტკივნეული, ტრაგიკული განცდა, რომ ასე ძვირფასი და ახლობელი, გაშინაგანებული სილამაზე – მისი სულიერი საკუთრება – სინამდვილეში მას აღარ ეკუთვნის, წართმეულია. რა თქმა უნდა, არსებითია, რომ წართმეულია ის, რასაც მშვენიერი ლანდშაფტი ასახიერებს – მთლიანად ქვეყანა.

ანონიმური ძალები, რომლებმაც ქვეყანა მიიტაცეს და „უფლება აქვთ, რომ თვლიდნენ თავისად, როცა არ უნდა ჰქონდეთ უფლება“, ძალები, რომლებიც ამ პაროლისებური, მძლავრი პროტესტანტული განწყობით დატენილი ფრაზით არიან მინიშნებული, XX საუკუნის ოციან წლებში საქართველოსთვის თავისუფლების აღმკვეთები უნდა იყვნენ. ლექსში ისინი, გალაკტიონის პოეტური მსოფლალქმის შესატყვისად, საიდუმლო დემონური და ფატალური იერით ილანდებიან.

ეროვნული თავისუფლების დაკარგვის ტრაგიზმი ბუნებაშია განფენილი და ამით ადამიანური ტკივილის სიძლიერე და სიღრმე რელიეფურ-მონუმენტურად მატერიალიზდება: „მაშინ მთებს უფრო უუკვდავესად შუბლი მოწყენით მოელრუბლება“.

ამ სახის ანალოგი გვხვდება რამდენიმე წლით ადრე, 1923 წელს ამავე თემაზე დაწერილ „მშობლიურ ეფემერაში“ – „ყაზბეგის შუბლი შემოსეს ღრუბლით“. ის კონტექსტიც, რომელშიც ეს ხატია მოქცეული, გვახსენებს ლექსის „აყვავილებულ ველებს სალამი“ სახეობრივ-ემოციურ ნყოფას.

**გუგუნებს თერგი, ხმაურობს თერგი,
მზე ჩავა, ჯერ კი შორსაა ბინდი...
ფერები ჭვერი ირევა ბევრი,
ლალების ტვერი – ლილა და შვინდი...**

**ყაზბეგის შუბლი შემოსეს ღრუბლით
და ცა აღუბლით სავსეა... კმარა.
ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ,
დარიალიდან ზარავდა ზარა.**

მშვენიერი მშობლიური ლანდშაფტის, სივრცის ფაქიზი განცდა და ტრაგიკული გრძნობა აქაც კონტრასტულად გადაიკვეთებიან. ეროვნული თავისუფლების დაკარგვის ტრაგიკული მითის ენაზე მაუნყებელ, მნუხარე ლექსში მოულოდნელად და დისონანსურად ჩნდება აღტაცებით აღქმული ბუნების თვალისმომჭრელი სილამაზის ანაბეჭდები და ეს შეპირისპირება გაუსაძლისად მწვავეს ხდის ტრაგიზმს; თავისუფლების დაკარგვა ამ სილამაზის მფლობელის სტატუსის დაკარგვასაც მოასწავებს, რის გამოც მშობლიური ბუნების უხვი სილამაზის ხილვა დანაკარგის განცდას აუტანლად ამძაფრებს („კმარა“).

გალაკტიონი ევროპული კულტურის, ლიტერატურის იმ ნაკადის თანაზიარია, რომელიც სიმბოლიზმში ყალიბდება და რომელსაც „სილამაზის რელიგიას“, „ესთეტიკურ რელიგიას“ უწოდებენ (მაგალითად, უ. ეკო). გალაკტიონი გამუდმებული ფორიაქით ეძიებს და აგნებს, უფრო სწორად, თვითონვე ქმნის საკრალურ ფენომენად დასახულ უჩვეულო სილამაზეს, რომელიც ტრაგიზმს დაძაბული ცდით გამორიდებულია და ტრაგიზმის გადამფარველია, მაგრამ მაინც მის სიახლოვეს რჩება და ამიტომ მყიფეა, იოლად გასანადგურებელი. არაიშვიათად კი – ისე, როგორც ლექსებში „მშობლიური ეფემერა“ და „ყვავილებულ ველებს სალამი“ – სილამაზის ინტენსიური აღქმა უშუალოდ შეეჯახება და კონტრასტულად ამძაფრებს რეალობის ტრაგიკულ განცდას.

ლექსი და ქანდაკება (გალაკტიონის ლირიკის მოტივებზე)

საუკუნეთა სიღრმიდან მოდის რწმენა, რომ პოეტის შემოქმედება, თვით ცალკეული შედეგებიც, მის მიერ დატოვებული სამარადისო ძეგლია, სიტყვებში გამოხატული, ყველა მატერი-ალურ საგანზე, ნივთსა თუ ნაგებობაზე გამძლე.

უპირველეს ყოვლისა, გვახსენდება უდიდესი რომაელი პოეტი კვინტიუს ჰორაციუს ფლაკუსი, რომლის ყველაზე ცნობილი, ტრაგედიის მუზის ქალღმერთის – მელპომენესადმი მიძღვნილი, სამი წიგნის შემაჯამებელი ოდა ასე იწყება: „ძეგლი ავიგე...“. იქვეა ნათქვამი, რომ ეს ძეგლი რკინაზე უმტკიცესი და პირ-ამიდებზე მაღალია. ამ ლექსის დამწერს ოდნავადაც არ ეეჭვება, რომ მისი არსება მძვინვარე ქარსა და დამინებას გადაურჩება. ოდის დასასრულს ჰორაციუსი შესთხოვს მელპომენეს, საამაყო, თავმოსაწონი დამსახურების გამო, შუბლი დაფნის გვირგვინით შეუმკოს.

ჰორაციუსის ოდამ მძლავრი ბიძგი მისცა პუშკინს, რომ დალუპვამდე ცოტა ხნით ადრე ამავე დანიშნულებისა და სულსკვეთების უძლიერესი ლექსი დაენერა. პუშკინის ქმნილებას პირველწყაროსთან თვალნათლივი კავშირი აქვს. იქ, სადაც რუსი პოეტი თავის გენიის მომავალ დამფასებლებს, რუსეთის იმპერიაში შემავალ ხალხებს ჩამოთვლის (ადრინდელ ვარიანტში, ჩერქეზთან ერთად, ქართველიც იხსენიებოდა), აშკარად ჩანს, აგრეთვე, ჰორაციუსის სხვა, მეცენატისადმი მიძღვნილი, მეორე წიგნის დამამთავრებელი მეოცე ოდის გამოძახილი, რომელშიც იმპერატორ ოქტავიანე ავგუსტუსის უსაყვარლესი პოეტი, დაკებისა და სხვათა გვერდით, კოლხეთის შვილსაც ასახელებს.

ლექსთან გაიგივებული ძეგლის, ქანდაკების მოტივს და თვით ქანდაკებასაც დიდი ადგილი უკავია გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში. „ნიკორწმინდას“ ავტორმა, ჰორაციუსის კვალ-

დაკვალ, იცოდა, რომ უკვდავების, საუკუნეთა გაუთავებელი მწკრივის პირისპირ დგომა მხოლოდ ლექსებს შეუძლია და მანაც გენიალური უცნობი ხუროთმოძღვრის ნახელავი გაუხუნარი შარავანდით შეემოსა.

ხსენებული მოტივი გალაკტიონის მრავალ ლექსშია ხორც-შესხმული („ცად აზიდულა, ვით მარმარილო“, „მზის ჩასვლა“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ეფემერა“, „ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“, „მოჩვენება ნანგრევებში“, „მაღალ მთაზედა ავაგე“, „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა“, „ბუნება მოქანდაკეა“, „ცისფერი“, „მე კავკასიის ქედები მთხოვენ“, „სტანსები“ და სხვ.), მაგრამ ამჯერად მხოლოდ მცირე ნაწილს შევხებით.

ღვთისგან ბოძებულ, თანდაყოლილ ვეებერთელა ნიჭთან ერთად, მსოფლიო პოეზიის, მუსიკის, მხატვრობის, არქიტექტურის, საერთოდ, ხელოვნების საფუძვლიანი ცოდნა ურყევი წინაპირობა იყო იმისა, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს უმაღლესი შთაგონებით განათებული, მომნუსხველი ჟღერადობის გამომცემი, ანტიკურ ქანდაკებათა სინატიფით ჩამოსხმული, განუმეორებელი მშვენიერების ქმნილებები დაეტოვებინა.

ბევრჯერ მოგვინევს განმეორება – ლექსი და ქანდაკება გალაკტიონ ტაბიძის წარმოსახვასა და პოეზიაში იმთავითვე მჭიდროდ იყო ერთმანეთთან დაკავშირებული და ამან მის ადრეულ ლირიკაშიც იჩინა თავი. თვალსაჩინოებისათვის გავიხსენოთ ჭაბუკი გალაკტიონის ლექსი „ქანდაკება“ (1909), რომელიც ნაპოლეონ ბონაპარტეს ეძღვნება. ლექსში ნაპოლეონი უშუალოდ არ არის ნახსენები, მაგრამ „ობოლ კუნძულზე“ დასაფლავებული საფრანგეთის იმპერატორის გარეგნული ხატი ცხადყოფს განდიდებული პიროვნების ვინაობას („სამკუთხიანი ქუდი ხურავს, მაზედ ვარსკვლავი...“), პირველსავე სტრიქონებში გამოვლენილია უსაზღვრო თაყვანისცემა, მოკრძალება კორსიკელი გმირისადმი:

**ხელს ნუ შეახებთ ქანდაკებას, არ გამიფუჭოთ!
ეს გენიოსის სახე არის გამოყვანილი,
შორს რომ გასცქერის და სახეზე დუმილი უცხოდ
გადაფენია... მაღალ ფიქრთ და გრძნობით აღვსილი.**

თოთხმეტმარცვლოვანი საზომი ბუნებრივად გადადის ხუთ-ხუთ მარცვლებად დატეხილ ათმარცვლედზე, რაც ქართულ პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილმა დაამკვიდრა. ლექსის დასკვნითი ნაწილი კვლავ სანყის საზომს უბრუნდება და ნაპოლეონის მშფოთვარე სულის შეცნობას ისახავს მიზნად:

**მითხარი, გმირო, რა განუხებს, რა გავალალებს,
საით მიაპყრობ შენს გამჭრიახ და ძლიერ თვალებს?**

საგანგებო კვლევა არ სჭირდება იმის წარმოჩენას, რომ „ქანდაკება“ ლერმონტოვის ასევე ჭაბუკობისდროინდელი ლექსისგან არის შთაგონებული („ნაპოლეონი“, 1829). ლერმონტოვმა მთელი ციკლი შექმნა ნაპოლეონისადმი მიძღვნილი ლექსებისა, სადაც მაკფერსონისეული მისტიფიკაციის, მითიური „ოსიანის პოემების“ კვალი შეინიშნება (პეიზაჟი, მელანქოლიური განწყობილება, ლანდების სამყარო). „დემონის“ ავტორი თავის შოტლანდიურ წარმომავლობაზეც ბევრს ფიქრობდა.

საერთოა ლერმონტოვისა და გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა გარემო: კუნძული, ქანდაკება, ნაპოლეონის გმირად მოხსენიება, მაგრამ განსხვავებაც აშკარაა. ლერმონტოვს დასახელებულ ლექსში გამოჰყავს თავისი თავი, ამაღლებული ახალგაზრდა მომღერალი, რომელიც ნაპოლეონის წარსულ დიდებას ხოტბას ასხამს, თუმცა მოსკოვის კედლებთან მარცხს და უკუქცევასაც შეახსენებს მას. ნაპოლეონი უპასუხოდ არ ტოვებს ამ ყვედრებას და მომღერალს ხმას აკმენდინებს, „ვნებათა ისტორიას“ იგი შორეულ შთამომავლობას მიანდობს: „მე მალლა ვდგავარ ქებაზე, დიდებაზე და ხალხებზედაც!..“ – ასეთია მედიდური იმპერატორის ბოლო სიტყვა.

გალაკტიონ ტაბიძის პიროვნებასა და პოეზიაში მუდამ საგრძნობი იყო რომანტიზმის ნაკადი და არაფერია გასაკვირი, რომ მან დიდებით შემოსა რომანტიკოსებისათვის ესოდენ საყვარელი და მნიშვნელოვანი ფიგურა. ნაპოლეონის სახე პირველად და მძლავრად ქართულ პოეზიაში ნიკოლოზ ბარათაშვილმა დახატა, რითაც სათავე დაუდო საამისო ტრადიციას. თუ რა ძალმოსილებისაა ყმანვილი ბარათაშვილის ეს ლექსი, ნაპოლეონის

მონოლოგიდან რამდენიმე სტრიქონის მოხმობაც ცხადყოფს: „მითხზავს გვირგვინსა დიდებისას მე თვითონ ბედი... ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი!..“, „თვითონ სამარეც მევიწროოს, თუ ტოლი მყვანდეს!..“

გალაკტიონის „ქანდაკების“ ფინალურ ნაწილში სრულიად აშკარაა ბარათაშვილის ლექსის გამოძახილი, რაზედაც აღარ შევჩერდებით.

ღრმა ჩანაფიქრით გამოირჩევა და უთუოდ საყურადღებოა გალაკტიონის ერთი ადრინდელი, სიუჟეტური ლექსი „გეტერა“ (1914). პოეტს ძველ საბერძნეთში გადაყვავართ. მთვრალი მამაკაცებით გარშემორტყმული თავისუფალი ქცევის ულამაზესი ქალი, ჰეტერა ქსანტე თავდავიწყებით მისცემია ღრეობას, მაგრამ ღვინო არ ეკიდება, მოწყენილი ელოდება გათენებას. ოქროსფერი თმა ბურავს მის ნათელ შუბლს. ცხოვრების აზრი ვერ უპოვია. დანალვლიანებული დგას შეზარხოშებულ მოქეიფეთა თვალნი „ამაყი თავის მიმზიდველობით...“, „თეთრი, ვით მარმარილო..“; თითქოსდა მთვრალების საცდუნებლად, სხვადასხვა ადგილას რამდენჯერმეა განმეორებული „გამშოვლებული გეტერას ტანი“. უეცრად, იქ მყოფი ხელოვანი, მოქანდაკე აღეგზნება და შესძახებს ქალს, რომ არ გაინძრეს და უკვდავებას ჰპირდება. მას იგი სიყვარულის ქალღმერთის, აფროდიტეს მოდელად წარმოესახება და შემოქმედების ჟინით ატანილი, გონისწამრთმევი სილამაზის პატრონს ამსგავსებს:

**„გავაუკვდავებ მე მაგ შენ სხეულს,
საუკუნეთა წაგიღებს ფრთები,
ქარიშხლიანი შენი წარსული
აღსდგება, რომ კვლავ გაიღოს ხმები.
იცხოვრებ ქვეყნად მაშინაც, როცა
სხეულით ქვეყნად აღარ იქნები!“
სთქვა მოქანდაკემ... მაშინვე მიწა
გადაურია, დასწა, დაგრისა,
და წუთის უმალ უკვდავ ქანდაკად
გადააქცია უბრალო თიხა...“**

მოხდენილი და ეფექტურია გალექსილი ლეგენდის ფინალი. ტაძარში შესულ დაბნეულ მლოცველებს ველარ გაურჩევიათ – აფროდიტეს ეთაყვანებიან თუ მოქანდაკის მიერ უკვდავყოფილ ჰეტერას სხეულს, „ღვთაებრივობის ნიშანი“ რომ ატყვია. ადვილი მისახვედრია, რა აზრიც ჩადო ამ ლექსში პოეტმა – ხელოვნებაა ერთადერთი სასწაული, რომელსაც ძალუძს, მიწიერ სილამაზეს ფორმა შეუნარჩუნოს; ხილულ, მაგრამ წარმავალ მშვენიერებას ჭკნობა და სიბერე აარიდოს, „საუკუნეთა რიგს“, „წლებს გადაანდოს“*. გალაკტიონ ტაბიძის უჭკნობ ლირიკას სწორედ ასეთი ბედნიერი ხვედრი ერგო.

სიცოცხლეშივე ძეგლად, ქანდაკებად რომ ჰქონდა თავი წარმოდგენილი, ამას მისი უპირველესი შედეგრი „ეფემერა“ (1922) მონიშნავს. თითო-ოროლა სტრიქონის მოტანაც საკმარისია, რომ წარმოვიდგინოთ, რა გიგანტურ, პლანეტარულ მასშტაბებს ელტვოდა ოცდაათი წლის გალაკტიონი:

**მიძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს,
როცა ქარი მოსკდება და ცა შეემუქრება.**

ასეთი რამის თქმა მხოლოდ ძეგლზე შეიძლება, გამაოგნებელი სიმაღლისა და სიმძიმის კოლოსზე, მთელი დედამიწის ჩაზნექა რომ ძალუძს. „ეფემერას“ ავტორი, როგორც ეს ხშირად მომხდარა, აქაც გონებით მიუწვდომელ სიზმარეულ ხილვებშია გახვეული (ტყუილად არ უთქვამს: „მე ვხედავ სიზმრებს არათქვენებურს...“); ხედავს ნისლგადაცლილს „კოშკებს სიზმარეთისა“ და თვითონაც არ იცის, საით მიექანება – არ მიჰყვება დროთა თანმიმდევრობას, ყველგან შეუძლია გაჩნდეს და ქაოტურ, ბურუსიან სივრცეში კვლავ ძეგლების აღმართვაზე ფიქრობს:

**წარსულში, მომავალში წყევლით გადავეშვები,
რომ ძეგლები ავმართო მღვრიე შვენებათათვის.**

* ამ ლექსის თაობაზე იხ. ლ. ბრეგაძე. „ხელოვნება და ხელოვანი გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში“. კრ. „გალაკტიონოლოგია“, IV. თბ., 2008, გვ. 25-26.

ეპითეტი „მღვრიე“ მანამდეც არის გამოყენებული ამ ლექსში („მღვრიე უდაბოეთი“), მაგრამ ამღვრეულობა ხელს არ უშლის პოეტს, მისი ქმნილებები მშვენიერებასთან იყოს წილნაყარი. ძეგლის მოტივი შემდგომშიც არაერთხელ იჩენს თავს, რისი აღნიშვნაც გზადაგზა მოგვიწევს.

ბევრჯერ მოგვიხდება ამ ჭეშმარიტების თქმა – პოეტს მისივე ლექსი გარდაქმნის ქანდაკებად ისევე, როგორც ყველა ღირსეულ, გამოჩენილ პიროვნებას ცხოვრებაში განეული ღვანლი, რაც შთამომავლობას მის ამქვეყნიურ არსებობას მოაგონებს (ამაზე მიგვანიშნებს გალაკტიონის საკრალური ლექსის რეფრენად გატანილი სტრიქონი: „ყველას რაიმე აქვს სახსოვარი“).

ცნობილია, რაოდენ დიდი ადგილი უკავია გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში გენიალურ გერმანელ კომპოზიტორს რიხარდ ვაგნერს და თავის, შედარებით ადრინდელ, 1915 წელს დაწერილ ლექსში („ვაგნერი“) გადმოუცია შთაბეჭდილება, მისი გამოსახულების ნახვამ რომ განაცდევინა; საპირისპირო ტონალობათა ღვთაებრივ ჰარმონიაში მოქცევა, ცის კრიალა ლაყვარდისა და მიწის ჯურღმულის თანაბარი ძალმოსილებით წარმოდგენა ხელოვანის ნიჭის უმთავრეს, განუმეორებელ გამოვლინებად მიაჩნია:

**მე მზიბლავს ეს ქანდაკება, ზღვა-აღმაფრენით ტყვემქმნელი –
ვაგნერი, ნმინდა, ვით ზეცა და ბნელი, როგორც ქვესკნელი.
ვაგნერი, დისსონანსების მშვენიერებათ შემქმნელი,
ნელი-ნელ მატყვევებელი, ამღელვებელი, მგნებელი.**

მსოფლიო მუსიკის რეფორმატორი, ტიტანური გაქანების საოპერო კომპოზიტორი, ნოვატორული სულისკვეთებით გამოირჩეოდა და გალაკტიონ ტაბიძეს არ შეეძლო აღტაცების გარეშე ეხსენებინა „მარად დამწველი ჰანგები ლოენგრინესი“; იქვეა დასახელებული ვაგნერის სხვა მთავარი ოპერები და ჩვენაც გვეუფლება იმის განცდა, რომ ეს არის კონტრასტის მარადიულ, უტყუარ ხერხზე დამყარებული, ქანდაკებაში გადასული მუსიკა:

**მწუხარე ამონაკენესი იზოლდასი და ტრისტანის,
ამონაკენესი, რომელსაც მომხიბვლელად ქმნის ზღვა-ვნება,
ჰანგი ახალი ძიების,
სიმღერა ვალკირიების –
სამარადისო, დაუჭკნობ და წმინდა ძეგლად დარჩება.***

საერთოდ, 1915 წლიდან მოყოლებული, 24 წლის გალაკტიონ ტაბიძემ თავისი ნამდვილი სახე, ძალმოსილება გამოავლინა და 1927 წლამდე (ეს გარკვეულ მიჯნად ითვლება) შექმნა უნატიფესი შედეგების უმრავლესობა.

ხშირად პოეტი მოულოდნელ მინიშნებას სჯერდება, თვალმოკრული სურათები ერთმანეთზეა გადაბმული, აქვე ფიგურაც გაკრთება, რომელიც კონკრეტულად არ სახელდება; სტრიქონებს შორის თანმიმდევრული კავშირის დანახვაც ძნელია, მაგრამ ამით ლექსს მომხიბლაობა არ აკლდება, პირიქით, სასიამოვნო იდუმალებას იძენს. „სად დასასრული იყო“ ჯვარედინად გართმული, გალაკტიონის საყვარელი შვიდმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი, მუსიკა და სახეები ისეა შერწყმული, სრულ თანხმიერებას ქმნიან:

**სად დასასრული იყო
ვინრო, უცნობი ქუჩის,
იდგა სანთლების ჯილა
და ქანდაკება თუჯის.**

არ ვიცი, ვის ან რის წარმოსაჩენად დგას „თუჯის ქანდაკება“, მაგრამ ლექსის ბოლო სტროფი ევფონიურად ეხმიანება პირველს (დასაწყისი სტრიქონები კიდევაც მეორდება) და განწყობილება მთლიანდება, მუსიკის ტონალობაში ჯდება. ამავე დროს, უცნაური ღიმილის გადმოსაცემად სრულიად ახალი, ძალზე თამამი სახეა შექმნილი, რაც მეოცე საუკუნის დამდეგის ავანგარდისტული მხატვრობის (უფრო კუბიზმის) მკვეთრ ხაზებს გვაგონებს:

* ამ ლექსის თაობაზე იხ. ვ. კავთიაშვილი. გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებში. თბ., 2006, გვ. 150 და შემდგომ.

**ვით დამსხვრეული ჭიქა,
გატყდა ღიმილი ტუჩის,
სად დასასრული იყო
ვინრო, უცნობი ქუჩის.**

უფაქიზესი ჟღერადობა, რომანტიკული სურათოვნება გამოარჩევს შერეულ საზომებზე მორგებულ (ეს შინაგან სიმ-წყობრეს სრულებითაც არ არღვევს) ლექსს „ვინ არის ეს ქალი?!“ ფეერიულად ლამაზი გაზაფხულის ბალის დამხატვავი სამი სტრიქონი, საოცნებო, „ასეთი ცისფერი“ ქალის ფონად რომ არის წარმოდგენილი, ცალკეა გამოსაყოფი. მთვარით გადანათებულ მომნუსხველ ხატებს ქანდაკებათა რიგი ენაცვლება, მაგრამ მოსალოდნელი სტატიკურობის ნაცვლად, სხვა სახილველის მონმენი ვხვდებით, მათ თითქოს სული ჩაუდგა პოეტმა, წარ-წარად აამოძრავა:

**შეკიდებიან მთვარეს – როგორც მიძიმე მტევნები,
თეთრ-ვარდისფერი ალურები და შადრევნები.
ქანდაკებებმა ჩაიარეს მოხდენილ წყებად.**

თავიდანვე „უცნაურ ბინდში“, იდუმალ, მისტიკურ საფარ-ველშია გახვეული გალაკტიონის უმშვენიერესი ლექსი (მასზე საუცხოო ესეი აქვს გამოქვეყნებული ზურაბ კიკნაძეს) „ძველი ნისქვილი“, სადაც, შელამებულზე, კონკრეტული ადგილი – მცხეთის მიდამოები კია დახატული („იქ, სადაც არაგვს უერთ-დება მდინარე მტკვარი“), მაგრამ ძველი სატახტოს სანახებს სიზმარეული იერი დასდებია; თითქმის ყველაფერი შებრუნე-ბულია: „ცვარი სვამს ზამბახების სავსე ფიალას...“. ამ დროს გამოჩნდება გვიანი მგზავრი, „ხევსური მწყემსი“, ვარსკვლავე-ბით გადაჭედნილ ცას გარინდებული რომ მისჩერებია. იგი ქანდაკებასთან არის შედარებული და ეს სავსებით შესაფერი-სად, ბუნებრივად გამოიყურება, თანაც ბიბლიური შესახედა-ობის სურათს კოსმიური განზომილება, უსაზღვრო გაქანება ეძლევა:

**და მისი სული ვარსკვლავების სულზე უგრცესი
ოცნებობს მთვარის სითეთრეში – ვით ქანდაკება.**

ქანდაკებად წარმოსახვა, გაშეშება არ ნიშნავს, რომ მარტოსულმა მგზავრმა სიცოცხლე შეწყვიტა, ოცნებაში გადასული მისი არსება მთელ სამყაროს იტევს. ამ ადგილს დინამიკური, ახმაურებული სურათები ენაცვლება; ბროლივით გამჭვირვალე წყლითა და ხავსით დაფარული, „დანეწილი წისქვილის“ მახლობლად გრძელთმიანი ალების სიცილ-კისკისი ჯადოსნური ზღაპრის შეგრძნებას იწვევს და მხოლოდ თეთრ ცხენზე ამხედრებული წმინდა გიორგის გამოჩენა და ცეცხლოვანი მზის ამოგორება აჩუმებს ამ წარმართულ გნიასს. ბოლო სტრიქონი მძლავრი აკორდია, ამ დიდებულ სანახაობას რომ კრავს, ერთ სხეულად ამთლიანებს: „წელში მოხრილი ზვირთივით დგას ძველი წისქვილი“. ეს სურათიც, მთელი ლექსის დარად, ქანდაკებასავით არის გამოკვეთილი და ჰაერში სამუდამოდ შეჩერებული.

ყველა ჭეშმარიტმა შემოქმედმა, მათ შორის გალაკტიონმაც, იცის (ამაზე ზემოთაც ითქვა), რომ ამქვეყნიური სილამაზის გადარჩენის ერთადერთი გზა არსებობს – მშვენიერება გამძლე მასალაში (ქვა, მეტალი, ტილო, სიტყვა...) უნდა გადაიტანო და ასე მიანიჭო მარადიული სიცოცხლე, უკვდავება. თავიდან ბოლომდე ეს აზრი მსჭვალავს გალაკტიონ ტაბიძის ოთხსტროფიან ნატიფ ლექსს „ქალის ქანდაკება“. პირველი სტროფი შემზადებაა საიმისოდ, რომ ყოველგვარი სიკვდილი დავინყებას მიეცეს და ხელოვანის ქმნილება, როგორც წარუვალა ღირებულება, მომავლის, საუკუნეთა პირისპირ დარჩეს.

მომდევნო სამ სტროფში ზედიზედ, სტრიქონის ყველაზე გამოსაჩენ ადგილას, ბოლოში, გატანილია „ქანდაკება“ და მას სამივეგან იმავე ჟღერადობის რითმა გასდევს, სათქმელი ერთ საგანთან, ერთ წერტილში იყრის თავს და პოეტის ჩანაფიქრიც ცხადი ხდება, განმარტებას აღარ საჭიროებს. ჩვენს წარმოსახვაში სამუდამოდ რჩება გამაოგნებლად ლამაზი არსების ზღვის ქაფივით თეთრი, მარმარილოს უზადო ქანდაკება.

გალაკტიონ ტაბიძე სიძველეთა დაუცხრომელი მოტრფივალე იყო (გავიხსენოთ: „მიყვარს ყველაფერი ძველი...“), მის პოეზიაში უხვად არის რენესანსისა და ბაროკოს ეპოქების მინიშნებელი ფიგურები, ორნამენტები თუ ტილოები, რაც

დასახელებულ ლექსშიც თავისებურად აისახა. მისგან ხორც-შესხმული ქმნილებაც „ნარსულიდან მოტაცებული“ გახლავთ. თვალსაჩინოებისთვის აჯობებს მოვიხმოთ ის სამი სტროფი:

**მხატვრის უგონო წყურვილივით დამრჩა სურვილი:
გაუკვდავების განამებულ დღეთა გაგება!
ოცნებას მხოლოდ სიყვარულით შემობურვილი
დარჩა ბინიდან ეს ქანდაკება.**

**ბერავ! მოგიკლას გულმა გული, ბაგე დაგებას
და შემდეგ ასე დაივიწყო თვისივე ფრთები?
დამშვიდებული თვალთ ვუცქერ თეთრ ქანდაკებას –
„რა ლამაზია!..“ – ვიმეორებ და არ ვფითრდები.**

**მე მის წინ მიყვარს ზამბახების ფენად დაგება,
მიმოქრის ოქროს ამურების ურჩი კრებული.
ჩემთვის მარადი დუმილია აქ ქანდაკება –
ისევე თეთრი, ნარსულიდან მოტაცებული!**

გაძნელდება გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში ხელოვნების, ქანდაკებისადმი მიმართებაზე თქვა რაიმე და ამ ანტიკურ ქანდაკებასავით ჩამოქნილ, დანურულ ლექსს გვერდი აუარო.

ამავე ტონალობითა და საზომითაა დაწერილი გალაკტიონის ერთ-ერთი უძლიერესი, კლასიკური ტიპის სონეტი „გული“, რომელშიც კვლავ ბუნებრივად შემოდის ქანდაკების თემა, მაგრამ მასში გაცილებით მეტია ტრაგიზმი. პირველსავე სტროფში დასახელებულია მსოფლიო ისტორიისა და ხელოვნებისათვის კარგად ცნობილი მტკიცე ნებისყოფისა და მებრძოლი ბუნების სამი ქალი („დალილას ლანდი, ვიქტორია, ლედი გოდივა“), რაც სასურველ განწყობილებას ქმნის.

გაზაფხულია. დანალვლიანებული პოეტი შედის გავერანებულ ბაღში, სადაც დაწყვეტილი ვარდებია მიმობნეული. მალე მთვარეც ანათებს „უსივრცო ბაღს“. გამლას იწყებს „მაღალ ღეროზე“ ამოზრდილი ლურჯად გაფოფრილი ზამბახი, მაგრამ ეს მეოცნებე ადამიანს შვებას ვერ ანიჭებს. ჭმუნვის მიზეზი სონე-

ტის დასკვნით, ბოლო სამ სტრიქონში ცნაურდება – ხელოვნების იშვიათი ქმნილებები, რომელთაც ის ეთაყვანებოდა, ბარბაროსულად იავარქმნილია და ცხადი ხდება, თუ რამ მისცა ბიძგი თვით სონეტის დასათაურებას:

**ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები,
თეთრი ძეგლები, და იმათ ქვეშ ობლად მარხია
გული, უგონო სიყვარულმა რომ შეარყია...**

სილამაზის უღმობლად გათელვას, განადგურებას, ხელოვნების შედევრთა ასეთ ზღვარდაუდებელ, „უგონო სიყვარულს“ მართლაც ძალუძს შესძრას, ააფორიაცოს პოეტის ისედაც მგრძნობიარე, მღელვარე გული და მწუხარებით აღსავსე სტრიქონები დაანერინოს.

საგანგებო დაკვირვებას საჭიროებს აჭარის ციკლის ერთი ლექსი – „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა“ (1934). იგი ერთი იმ იშვიათი გამონაკლისთაგანია, სადაც პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიას, მის შინაგან სამყაროს სრულიად განსხვავებული ელფერი ედება. ეს ერთგვარი ჯანყი, ამბობია იმ შეჭირვებული ყოფისა და აუტანელი გარემოს წინააღმდეგ, სადაც გენიალურ შემოქმედს უხდებოდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. მრავლისმთქმელია ისიც, რომ გალაკტიონმა აირჩია თავისი ხვაშიადი საქართველოს ისტორიული, ძირძველი კუთხის, აჭარისთვის გაენდო („ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა, / თავმიდებული აჭარის კალთებს...“), თანაც ყველას უსურვებს, ასცდეთ ის მეხთატეხა, რაც თავად იწვინია. არა აქვს იმედი, რომ ადამიანები გაუგებენ სატკივარს და ხეების გასაგონად ამბობს:

**სხვას თუ არ უნდა ამის გაგება,
შენი გაიგებს ნაძვი და ფიჭვი, –
რომ ქვა არა ვარ და ქანდაკება,
არამედ კაცი რწმენით და იჭვით.**

გალაკტიონი არასოდეს ყოფილა წინააღმდეგი, რომ პოეტისათვის მინიერი ცხოვრების გასრულების შემდეგ ძეგლი დაედგათ (ამაზე ქვემოთ ვიტყვით), მაგრამ სიცოცხლეში როგორ

ინდომებდა ქვასავით უგრძობელი ყოფილიყო, როდესაც ბობოქარი ტემპერამენტით ანთებულს, ძარღვებში მხურვალე სისხლი დაუდიოდა.

ამავე ლექსში ჩამოთვლილია, რამდენი უკეთურობის მოთმენა უწევდა („...მომავალშიც ავიტან მრავალს / უამინდობას, წყურვილს, სიცივეს...“ „დაბრკოლებათა ათასგვარ საკანს, შეურაცხყოფის სუსხსაც ავიტან...“). ყველანაირ დამცირებასა და შებოჭილობაზე თანახმაა, თუკი სადმე იმედის მოჭიატე სხივი გამოკრთება. ფინალური სტროფი კიდევ უფრო ხმამაღლა გვამცნობს, როგორ ტანჯავდა უჰაერობა ტიტანური ნიჭისა და გაქანების პიროვნებას, ვისაც „რევოლუციის მომღერლად“ იცნობდნენ იმ დროში:

**მარტოობასაც ავიტან მწარეს,
უმეგობრობას ავიტან მძიმეს,
ჩემი სამშობლოს სანახავიდან
ოღონდ ვხედავდე შუქს მოციმციმეს.**

ამჟამად არავისთვის არაა საიდუმლო, რომ ამ სტრიქონების დამწერს სახეზე ნიღაბი ჰქონდა აკრული და იძულებული იყო ორმაგი ცხოვრებით ეცხოვრა. ტყუილუბრალოდ არც „საკანი“ უხსენებია. ათი წლით ადრე, ჩვენს დამღუპველ, ავადსახსენებლ 1924 წელს ციხეში ჰყავდათ გამომწყვდეული ცენზურის მიერ აკრძალული პოემის გამო და ცოლს რომ არ ემარჯვა, დახვრეტა არ ასცდებოდა. გაუსაძლის მდგომარეობაში მყოფს, ყოველგვარ ადამიანურ პირობებს მოკლებულს, რა ეძეგლებოდა, ბევრად ერჩივნა ყოფილიყო „კაცი რწმენით და იჭვით“, რაც სხვა დროსაც გამოუთქვამს.

ვინც თუნდ ოდნავ არის ჩახედული გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში, შეუმჩნეველი არ დარჩებოდა, რაოდენ ლტოლვას იჩენს იგი ცისფერისა და ლურჯისადმი. უამრავი საგანი, სურათი, თვით აბსტრაქტული ცნებებიც მას რომანტიკოსების საყვარელ ფერებში წარმოუდგება. ასეთია, მაგალითად, წინასწარმეტყველების გზებით აღბეჭდილი, ყველაზე ნაყოფიერ ოციან წლებში დაწერილი ლექსი „ცისფერი“ (1923), სადაც პოეტი თავის თავს, ვიზიონერის გამჭოლი მზერით, ცისფერ

ძეგლად აღმართულს ხედავს. უცნაურად გამოიყურება – ქანდაკებას თვით პოეტისათვის ნაცნობი მდგომარეობა – სიმთვრალე – აქვს გამოყოლილი, რაც მონუმენტურ სახეს მეტ სიცოცხლეს, სილალეს ანიჭებს. მანამდე ისიც არის თამამად ნათქვამი, რომ იმ დროისათვის მობრწყინებული იქნება „სხვა საუკუნე გალაკტიონის“.

**ჩამოსვენებს ბრძოლის დაღვევით
ქვეყნის სიშავე ნისლიან ფრთებზე.
ძეგლი ცისფერი და ნამთვრალევი
აიმათება მშობლიურ მთებზე!**

ძეგლის მოტივი, მეტ-ნაკლები სიძლიერით, არაერთგან იკვეთება. ყველაზე თვალსაჩინოდ, სევდანარევიად ამას საქვეყნოდ ცნობილი „სტანსები“ (1943) გამოხატავს. თავდაპირველად ჩვეულებრივი გარემოა წარმოდგენილი, ქალაქის პარკი. ყველამ იცის, როგორ თავდავიწყებამდე უყვარდა გალაკტიონს სიცოცხლისა და უბერებლობის სიმბოლოებად აღქმული მოყვრამულე ბავშვები. სწორედ ყმანვილებით გარშემორტყმულს ხედავს იგი საკუთარ ქანდაკებას იმ დროში, როცა მას და მის თანამედროვეთ სამზეო კარგა ხნის დატოვებული ექნებათ:

**აქ დაიდგმება პოეტის ძეგლი,
ბავშვები მოვლენ ხელში ნიგნებით,
იქნება, ბევრი რამე იქნება –
მხოლოდ ამ ქვეყნად ჩვენ არ ვიქნებით.**

მეორე სტროფში, სინანულის გვერდით, ტრაგიზმის მძაფრი გრძნობა იჭრება – პოეტი მოუშუშებელ იარებს აშიშვლებს და ისევ თავისი ნამდვილი სახით გვენახვება, ოღონდ ზემოქმედების გასაძლიერებლად შესაფერის მეტაფორებს იყენებს:

**ცხოვრებისაგან დაჭრილი ლომი,
ეხლა რომ ოხვრით შამბში ვარდება,
სხვა ისტორიის წინაშე მდგომი
აქ სხვანაირად აღიმათება.**

მოტანილ სტრიქონებში სიტყვის რუსთველური მოქნევა ილანდება. თვით „დაჭრილი ლომი“ რუსთაველის მეტაფორათა რიგში უნდა ვიგულოვოთ (მსგავსი რამ ვაჟასაც აქვს: „ვეფხვსა დააცვდა კლანჭები: ბაკურმაც დაიძინაო“), გალაკტიონის მიერ გამოყენებულ პოეტურ სახეზე ზედგამოჭრილია ცნობილი გამოთქმა, ლომი ბრჭალებზე იცნობაო. ლომის შამბში გადავარდნაც „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილ პასაჟზე მიგვანიშნებს, იქიდან იღებს ბიძგს. „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი ძვალსა და რბილში ჰქონდა გალაკტიონს გამჯდარი და არცერთ ქართველ პოეტს არ წაუძღვარებია თავისი ლექსებისთვის ეპიგრაფებად რუსთაველის იმდენი სტრიქონი, რამდენიც ზემოთ ნახსენები ნიგნის – „ოქრო აჭარის ლაჟვარდში“ – ავტორმა წაუძღვარა. უნებურად გვახსენდება „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი უძლიერესი თავი „ნასვლა ავთანდილისა გულანშაროთ და ტარიელის შეყრა“, როცა, გაზაფხულის დადგომისთანავე, არაბი მოყმე ძმადნაფიცის სანახავად მიეშურება; ნათქვამია, როგორ გადაიარა ძნელად გასავლელი ადგილები – „უდაბურნი და უგზურნი“. ტარიელის დარად გავეშებულმა, „სადაცა ნახნის, დახოცნის ლომ-ვეფხნი მოშამბნარენი“. ვფიქრობთ, ეს მსგავსება შემთხვევითი არ არის, მიზანდასახულია.

„სტანსებში“ პოეტს ეიმედება, რომ მომავალი ყველაფერს სწორად, მიუკერძოებლად განსჯის; „სხვა ისტორიის წინაშე მდგომი“, იგი უკვე ძეგლად იქნება აღმართული და შორეული შთამომავლობა დააფასებს გმირულ თავგანწირვას:

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

ეს ურყევი შინაგანი რწმენა „ეფემერას“ ავტორს სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყვა და დროდადრო, როცა მღელვარება მოედალე-ბოდა, დაუზარებლად გამოთქვამდა.

აღსანიშნავია ერთი სამსტროფიანი უსათაურო, სადაც გალაკტიონი სიცოცხლეშივე ემადლიერება სამშობლოს და აქაც ამაყად არის ნათქვამი ძეგლის აგებაზე. 1950 წლის 5 თებერვალს კარდიოლოგიურ კლინიკაში დაწერილი ეს უსათაურო

ლექსი საარქივო მასალებში გამოავლინა პოეტმა ვახტანგ ჯავახიძემ და პირველად თავისი „უცნობის“ მეორე ვარიანტში გამოაქვეყნა 1991 წელს, ხოლო 2005 წელს კი საარქივო ოცდახუთტომეულის მერვე წიგნში დაიბეჭდა. ორმოცდაათიან წლებში პოეტის სულიერი მდგომარეობის შესაცნობად იგი მთლიანად მოსატანია:

**იმ ჯოჯოხეთურს ვიგონებ ვარვარს,
ბევრჯერ რომ იმის კარებთან ვმდგარვარ,
და დაგინსნივარ მზიური დღისთვის...
გმადლობ, სამშობლოვ, სიყვარულისთვის!**

**ყრმობის დღიდანვე ბედი მხვდა ცხარე,
გზა განუხრელი და თავმოყვარე,
სხვა წააგებდა, მე ოქროს ვადნობ...
მფარველობისთვის, სამშობლოვ, გმადლობ!**

**აღვიგე ძეგლი, მზისა მსგავსება,
დავინწყებით რომ არ იხავსება,
საიმსოფლიო და საამსოფლო
დაფასებისთვის, გმადლობ, სამშობლო.**

სამივე სტროფში სხვადასხვაგვარად არის გამოხატული სამშობლოსადმი მადლიერება (მშობელი ხალხი რომ ყოველთვის სიყვარულს უცხადებდა თავის საამაყო პოეტს, ეს არასოდეს გამხდარა საეჭვო), მაგრამ აქვე ფარული გულისტკივილიც ჩანს. იმხანად უმკაცრესი ტოტალიტარული რეჟიმი მძვინვარებდა და ხელოვანის, შემოქმედისთვის ნამდვილად არ იყო იდეალური პირობები. ამაზე მეტყველებს იმავე 1950 წელს დაწერილი კიდევ ერთი მცირე უსათაურო, რომელსაც ავტორი საამკარაოზე ვერასგზით ვერ გამოიტანდა:

**ასეთია, ამნაირი
ამ ცხოვრების ხლართები,
თუ მოგღუნა, მერე წელში
ველარ გაიმართები.**

განვლილ საშინელებაზე აშკარად მიმანიშნებელია ზემოთ მოხმობილი უსათაუროს პირველი ორი სტრიქონი: „იმ ჯოჯოხეთურს ვიგონებ ვარვარს, / ბევრჯერ რომ იმის კარებთან ვმდგარვარ...“. თუ რა „ჯოჯოხეთურ ვარვარს“ იხსენებს პოეტი, ამას ააშკარავებს სისხლიან ოცდაჩვიდმეტში დაწერილი სხვა უსათაურო, სადაც შორიდან ეფერება მშობლიურ ქყვიშს. როგორი ცეცხლი ენთო აურაცხელი ტრაგედიების მომსწრე გალაკტიონ ტაბიძის გულში, ამას დაუფარავად გვამცნობს ეს ექვსი სტრიქონი – ტანჯული სულის მწარე ამოძახილი:

**სადაც შრიალებს ჭაობი ქყვიშის,
შარასთან ორი ძველი ცაცხვია;
იქ ბევრი დარდის და ბევრი შიშის
გადამტან გულთა ფერფლი აწყვია.
ხსოვნაც არაა, გამქრალა ნიში;
რა სიშიშველა, რა სისანყლეა!**

* * *

ქართულ პოეზიაში თუ რომელიმე ლექსი ძეგლს შეესატყვისება და მისი შემქმნელის ძეგლად რჩება, ეს, უპირველეს ყოვლისა, ითქმის გალაკტიონის გენიალურ ოდაზე „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, რომლის ყოველმხრივ შესწავლასაც თეიმურაზ დოიაშვილმა მიუძღვნა ნაშრომი „ფრთები და დიადემა“. მკვლევარის დაკვირვებით, „ნიკორწმინდა“ არ არის ოდენ სახოტბო-ოდური სტილით შესრულებული ლექსი. აღწერის სკრუპულოზურობით და სტილისტიკით იგი უახლოვდება ანტიკური მწერლობის ისეთ ჟანრს, როგორიცაა ეკფრასისი“; „...გალაკტიონმა კონკრეტული ისტორიულ-საკულტო ნაგებობის – ხელოვნების ბრწყინვალე ძეგლის კონგენიალური ვერბალურ-პოეტური ადეკვატი შექმნა“.

ვფიქრობთ, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ მრავალმხრივ ენათესავება გალაკტიონ ტაბიძის იმ ლექსებს, რომლებშიაც ქანდაკების, ძეგლის მოტივია გამოკვეთილი.

* * *

ხშირად, თითქმის ყოველდღე ვიხსენებ მის ლექსებსა და ცალკეულ სტრიქონებს. შორეთში ვხედავ უღვთოდ ნაბრძოლ, ოფლგადამსკდარ გალაკტიონს... „ცხოვრებისაგან დაჭრილი ლომი“, ამის გამო კიდევ უფრო გაცოფებული, გაჭიანურებული კრიზისის შემდგომ ახალი, გადამწყვეტი ნახტომისთვის ემზადება. ადრინდელი შემართება დაიბრუნა და განიერ მკერდზე „სწორუპოვარი ჩანგი“ ისე აქვს მიბჯენილი, როგორც თვითონ უნდა. მზის ელვარება დაჰკრავს მის ოქროთი დაფერილ სიტყვას. ასე რომ არ ყოფილიყო, რუსთველური ძალით, ისრის დარად ვერ გამოსტყორცნიდა „ქუხილნაირ შაირს“: „ჯერ ლექსი მწვავდა, მერე მზე, ჯერ მზე და მერე ლექსები...“. დიდი ხანი არ გასულა და დანაპირები შეუსრულა ნიკორწმინდელ დურგალს, ვინაც შოვში მაგიდა გაუკეთა და ხელთუქმნელი ტაძრის ჩუქურთმებზე უყვებოდა. იმ ჩუქურთმების შესადარი შესხმა უძღვნა უცნობად დარჩენილ ლეგენდარულ ხუროთმოძღვარს.

შთამომავლობამ კარგა ხანია თქვა თავისი სიტყვა „უკვდავების ბინადარზე“ და არც არასოდეს გადათქვამს. ამის განმსაზღვრავი და თავმდები „მაღალ მთაზედ აგებული“, კლდის ურღვევ ქანებში სამუდამოდ საძირკველგადგმული, „პირამიდებზე მაღალი სასახლეა“, რომელსაც დრო, საუკუნეთა ქარტეხილები ძვრას ვერ უზამს:

**მაღალ მთაზედა ავაგე
სასახლე ახალ-ახალი,
ლითონზე უფრო მაგარი,
პირამიდებზე მაღალი.**

„ვისაც არ ესმის სიტყვა ხალხური“

გალაკტიონ ტაბიძე მკაფიოდ გამოხატული სიმბოლისტური აზროვნებისა და ექსპერიმენტული ძიებების ეპოქალური ეტაპების გავლით უახლოვდებოდა იმ ფართო სარკმელს, საიდანაც ორდინარული, თვისებრივად და შინაარსობრივად წინანდელისაგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ამქვეყნიური სანახაობა იშლებოდა და შემოდოდა თვალსაწიერში; მთავრდებოდა „ლანდებთან ლაციცის“ თავისთავად საინტერესო, სირთულეებითა და წინააღმდეგობებით აღსავსე ეპოქა და იწყებოდა რეალობასთან დაბრუნებისა და დაზავების, ნაბიჯის დამძიმებისა და მიწაზე დაშვების უმნიშვნელოვანესი ხანა (ვექტორების შეცვლის ეს საფეხურებრივი პროცესია ნაჩვენები ლევან ბრეგაძის საგულისხმო წერილში „რეალობის მონატრება“, იხ. გალაკტიონოლოგია VI, თბ., 2012); ხოლო ეს სიღრმისეული ძვრები, გამომდინარე შემოქმედებითი მოღვაწეობის უაღრესად სუბიექტური ხასიათიდან, ჩუმად, უჩინრად, გარეშე მზერისაგან თითქმის შეუმჩნეველად მიმდინარეობდა... პოზიციების მონაცვლებას არ ჰქონია ნახტომისებრი, „რევოლუციური“ გამოვლინება. „არტისტული ყვავილების“ საერთო სულისკვეთებას თანდათანობით, უხმაუროდ და უმტკივნეულოდ ეძლეოდა ხმა და ფერი, ახალი ეტაპისა თუ საფეხურის დაწყებას რომ მოასწავებდა მე-20 საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის ლიტერატურულ ცხოვრებაში. ღირებულებათა ნაწილობრივი გადაფასებისა თუ ხედვის რაკურსის შესამჩნევად შეცვლის გზით ეყრებოდა საძირკველი სხვა მხატვრულ სინამდვილეს, ემპირიული რეალობის პოეტური აღქმისა და ასახვის ახლებურ ხერხსა და მანერას, რაც, თავის მხრივ, ენიგმური ტროპული მეტყველების მეტი გახსნილობისა და „გამარტივების“ აუცილებლობას აყენებდა დღის წესრიგში... იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს პოეტი იდუმალებით მოცულ შორეულ მატერიკებზე ხანგრძლივი მსხემობიდან ჩამოვიდა სამშობლოში, წარსულიდან

სიყმანვილისა და საჭაბუკის გაცრეცილი სურათები გამოიხმო, მშობლიური გარემოს მდუმარე დილა-სალამოები გააღვიძა, აახმიანა, „გაააქტიურა“ და აბსტრაქციებისა თუ განყენებული ხილვების ადგილას ცხადი და ხელშესახები საგნობრივი რეალიები გამოკვეთა და აამეტყველა. ზეპირსიტყვიერ სათავეებთან გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებითი დამოკიდებულების საკითხს საგანგებოდ ეხებოდნენ და სწავლობდნენ ქართველი ფოლკლორისტები (ფ. ზანდუკელი, გ. ახვლედიანი, არჩ. სპარსიაშვილი...), თუმცა, შეიძლება ითქვას, ძიება ზედაპირული მსგავსება-ანალოგიებისა თუ პარალელების კონსტატაციის იქით არ წასულა. ყოველ შემთხვევაში, მიუკვლეველი და გამოუძიებელი რჩებოდა ის იმპულსები, რომელთა წყალობით პოეტი ხალხის ხასიათისა და განწყობილების წვდომასა და ადეკვატურად გადმოცემას ახერხებდა. ვრცლად და ამომწურავად არც იმ ფაქტის ჩვენება და დასაბუთება მომხდარა, რომ ხშირ შემთხვევაში ზეპირი პირველწყაროს „სესხებითა“ თუ გამოყენებით სრულიად სხვა, მასზე ბევრად აღმატებული მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება იქმნებოდა...

საკითხის სრულად გაშლისა და გაშუქების პრეტენზია ვერც წინამდებარე წერილს ექნება, ვინაიდან საგანგებო, მიზანმიმართულ, ჩაძირისძირებულ კვლევა-ძიებას საჭიროებს გალაკტიონის არა მხოლოდ ხალხური საზომისა და ტონალობის რომელიმე ლექსი, არამედ მის პოეზიაში დადასტურებული არაერთი ლექსიკური ერთეული თუ მითოსური კონოტაციების მომცველ მხატვრულ სახეთა მთელი წყება.

შესაქმისეული ღვანლის გამწევ იმ ფოლკლორულ გმირთა, ღვთაებათა თუ ნახევარღვთაებათა შორის, ვინც წარუშლელად აღიბეჭდა მათი ქმედებებით მადლიერი კულტუროსანი ერების გულსა და მეხსიერებაში, უწინარესი ადგილი ამირანს უჭირავს.

ამირანის ეპოსის ჩვენამდე ფრაგმენტულად მოღწეულ ეპიზოდებში, ფშაურ, კახურ თუ საქართველოს სხვა კუთხეებში ჩანერილ ვერსიებსა და ვარიანტებში, თვალნათლივ ჩანს და იკითხება მიზანი, რასაც საბოლოოდ კლდეზე მიჯაჭვული გმირის დაუოკებელი სწრაფვა და თავგამოდება ეწირება: ადამიანთა საარსებო სივრცის გათავისუფლება მინრიელი ძალებისა-

გან და შექმნა სოციუმისა, რომელიც არ იქნება დათრგუნული და სასონარკვეთილი ბოროტების განმასახიერებელ არსებათა ძალმომრეობით; იმ ეტალონური მნიშვნელობის იარაღის, ნივთებისა თუ ნიადაგ სახმარი საყოფაცხოვრებო საგნების მოპოვება და ჩამოტანა დედამიწაზე, რომელთა გარეშე მოკვდავთა არსებობა და პრაგმატული საქმიანობა წარმოუდგენელია...

ამირანი მემამბოხე გმირია. მისი ვნება და ბრძოლის ჟინი დასაზღვრულ სივრცეში ვერ თავსდება. იგი მოწოდებულია გაარღვიოს წარმავალი არსების შესაძლებლობათა ხელის შემშლელი ჯებირები და კაცობრიობა თავისუფლების სიოს სუნთქვას აზიაროს. გმირის მიჯაჭვულობა პერსპექტივაში მის ახსნას, აშვებას, ყვავ-ყორანთა გარემოცვიდან გათავისუფლებასა და გაღმა ნაპირზე გაღწევას გულისხმობს; ნაპირზე, სადაც ადამიანთა შორის დაუძინებელი მტრობა და ვერაგობა აღარ იარსებებს. და, ალეგორიულად, ამირანი სხეულებრივი განსახიერებაა ერისა, რომელიც ძლევამოსილი იმპერიის დამპყრობლური პოლიტიკის მსხვერპლად ქცეულა და რახანია მისი სისხლიანი კლანჭებიდან თავის დაღწევას ცდილობს...

გალაკტიონს ხიბლავს პრეისტორიული ხანის დაუდეგარი გმირის დაუცაადებელი ბრძოლა სიავის მტვირთველ ავსულებთან – დევებთან, გველეშაპებთან და მხატვრული სიტყვის ქსოვილში შეფარვით და მოიარებით მიანიშნებს მის მძიმე, თითქოსდა უნუგეშო მდგომარეობას:

**ძვირფასო, ძვირფასო, ბედი კლავს ჩემს სხეულს,
თვალეებში ყორნების მქენჯნიან კლანჭები.
ამირანს მიჯაჭვულს და მგოსანს ნაქცეულს
ვილაც ფრთებს მიკვეცავს... ეჭა, ვიტანჯები!**

და ეს განცდა ისტორიული კატაკლიზმებისა და ქარტახილების კვალობაზე კიდევ უფრო მძაფრდება და მეტ ტრაგიკულ ტონალობას იძენს. საქართველოს იმჟამინდელი მდგომარეობა, ნანატრი თავისუფლების ოქროსვარაყიანი კონტურები და სამწლიანი შვების შემდგომ კვლავ წყვდიადი. დაბრუნება ისევ იქ, სადაც „ცა-ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტოვანი“ ქვეყანა ათწლეულობით ბორგავდა და იტანჯებოდა.

ღრმად სიმბოლურია თვით სათაური ლექსისა – „მშობლიური ეფემერა“. ირაკლი კენჭოშვილი წერს: „ელეგიური ტონალობის ლექსში „მშობლიური ეფემერა“ ამირანის მითი ჩართულია ახალი პარადიგმების სისტემაში, თავს იჩენს სემანტიკური გადაძახილი, ინტერტექსტუალური კავშირი სხვადასხვა ნაწარმოებთან“ (ირ. კენჭოშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში, თბ., 1999, გვ. 134)... ცხადისა და სიზმრის ზღვარი; რეალურისა და წარმოსახვისმიერის სინთეზი თუ სიმბიოზი; ცრემლისა და სისხლის ფასად მოპოვებული დამოუკიდებლობის დაკარგვა არამარტო ხალხის განწყობილებაზე ახდენს არსობრივ ზეგავლენას, გარემოსაც უცვლის იერს. და რაც მანამდე უაღრესად შინაური და მშობლიური იყო, უნუგეშო დროების კონტექსტში ძირეულად შეცვლილა და გადასხვაფერებულა... გაუცხოებული ხეები და ზამთრისაგან დატანილი ბილიკი, კლდეებზე შეხავსებული კიდეები და „მძაფრი კვნესა“, რომელიც ლირიკულ სუბიექტს „დღეებს უწამლავს“; არაორაზროვანი ნიშნებია მძიმე, მოუნელებელი განსაცდელისა, ნიადაგ თავისუფლებისაკენ მლტოლველ ქვეყანას რომ დასტყდომია თავს.

ლექსი დათარიღებულია 1923 წლით და ნასაზრდოებია ასობით და ათასობით ანთებულ გულში დაგუბებული იმ სიმწარით, ხანმოკლე თავისუფლებას რომ მოჰყოლია კვალდაკვალ. პოეტის თვალთახედვის შუაგულში მოგუგუნე თერგი, მღვრიე ღრუბლებით შემოსილი მყინვარის შუბლი და დარიალი დგანან. კონკრეტული გეოგრაფიული ორიენტირების ხსენება მკითხველის გულისყურს მიმართავს იქითკენ, საიდანაც მუდმივადაა მოსალოდნელი საშიშროება. კვნესა, შეხავსებული კლდეებიდან რომ მოისმის, ეკუთვნის მითოსური ეპოსის უპირველეს კულტურულ გმირს, მოთმინებით რომ ელოდება ჯაჭვის განლევას, განყვეტას და ნანატრის ასრულებას; სანუკვარი ფიქრისა და ოცნების ახდენას.

გალაკტიონ ტაბიძისთვის ქართველ შემოქმედთა შთაგონების წყაროდ ქცეული პროტაგონისტი არ გახლავთ ხანმოკლე, ერთგზისი ფიქრის საგანი. მისი სახება, შეიძლება ითქვას, ყველგან და ყოველთვის თან დაჰყვება. გორიდან, ტირძნისისა და ტირიფონის მიდამოებიდან კავკასიონის თეთრ მთებს ხე-

დავს და შეგვახსენებს, რომ, ლეგენდების თანახმად, რა ხანია იქ „მიჯაჭვული ამირანი“ იმყოფება. დაახლოებით იმავეს იმეორებს ლექსის „მთვარის ნაამბობი“ ბოლო სტროფში.

გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში დახატულ ამირანის სახეს სპეციალური წერილი მიუძღვნა ფოლკლორისტმა გივი ახვლედიანმა („ფოლკლორი და ლიტერატურა“, თბ., 1980). მკვლევარმა აღნიშნა, რომ პოემა „ამირანის“ პროზაული პირველწყაროა ანასტასია ერისთავ-ხოშტარიას მოთხრობა „ბესო“. ამ მოთხრობის შინაარსის მსგავსი ლეგენდა 1859 წელს ჟურნალ „კავკაზში“ გამოუქვეყნებია ვ. დუნკელ-ველინგს. მას ეს სიუჟეტი რაჭაში, სოფ. უწერაში, მოუსმენია... გალაკტიონს იმდენად მოსწონებია ანასტასია ერისთავ-ხოშტარიას „ბესო“, რომ გადაუნერია და თავისი ზემოხსენებული ეპიკური ქმნილების კომპოზიციურ ხერხემლად უქცევია.

გალაკტიონ ტაბიძის მკვლევართა (რ. თვარაძე, ნ. ტაბიძე, თ. დოიაშვილი, ლ. ბრეგაძე, რ. ჩხეიძე) ნაშრომებში ხაზგასმითაა მითითებული, რომ „არტისტული ყვავილების“ (1919) გამოქვეყნების შემდგომ ახალი ხანა იწყება პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. დეკადენტურ-სიმბოლისტური მსოფლმხედველობისა და მნიგნობრული სტილის ნაცვლად პრიორიტეტი ხალხის მუდამდღიურ ცხოვრებასთან დაახლოებასა და სასაუბრო მეტყველებისაკენ შეძლებისდაგვარად შემობრუნებას ენიჭება. ლექსებში ჩნდება ვიზუალური სიცხადით ნიშანდებული სოფლის სადაგი სურათები, საგნები, შენობები და მეტეოროლოგიური მოვლენები, რომელთაც მანამდე ნაკლები ყურადღება ეთმობოდა... შარავგზაზე მიმავალი საქონელი, წისქვილი, მოსატეხი სიმინდი, გზადაკარგული წეროების მწკრივი, „მთების შეღამებით მონაიავეები“ ისლის ღეროები, სასაფლაო, დადუმებული სამრეკლო. გაძარცვული ცაცხვები, შემოდგომის წვიმა... ეს იმგვარი რეალიებია, ტიპური ქართული სოფლის სეგდიან სახეს რომ ჩამოგვიყენებენ თვალწინ...

მხოლოდ წიგნებიდან გამომხევედა რომ არაა საკმარისი ადამიანური სრულფასოვნების მისაღწევად, ჯერ კიდევ ილია გვმოძღვრავდა და გვაფრთხილებდა „ოთარაანთ ქვრივის“ პერსონაჟის პირით. თვალთახედვის ისრის სიმოკლის მიზეზად

რეალობიდან მოწყვეტა და წიგნებში წარმოსახულ ილუზორულ სამყაროში გადაბარგება სახელდებოდა. წერა-კითხვა და განათლება კარგია, მაგრამ, უწინარეს ყოვლისა, ამსოფლიური წესკანონებისა და ცხოვრების წიგნის სწორად წაკითხვა უნდა შეგეძლოს.

პოეტი მატარებლით მგზავრობს და ტვენს კითხულობს. და უცებ იმპერატიული ტონით მოუწოდებს თავისთავს: „გადაადე ის, გაიხედე წინ“... რა აიძულებს პოეტს, თავის საყვარელ საქმეს მოსწყდეს და წინ გაიხედოს? რა და, ის თვალხილული სინამდვილე, რომელიც, როგორც ჩანს, მარკ ტვენის ნაწარმოებში ასახულ ამბებზე უფრო მიმზიდველი, ძვირფასი და მნიშვნელოვანია. ორთქლმავლის ბოლი შარფივით ეფინება ბუჩქს, იქვე მოჩანს მეხისაგან გაპობილი ასნლოვანი ხე; „ქორი მიაქვს ქარს, რაღაც მიაქვს ქორს“. და, ბოლო აკორდი, ლექსის „მატარებელში“ დამამთავრებელი სტრიქონები: „შეგვიძლია ჩვენ, გზაზე გავყვეთ გლესს – მის ზრუნვას და ფიქრს უბოლოოდ შორს“. ესაა რადიკალური შემობრუნება ეფემერულ ჩვენებათა წარმოსახვისმიერი საუფლოდან ცხად, ცოცხალ ცხოვრებისეულ განზომილებაში. და საფუძველი „გრძელვადიანი პროგნოზისა“, რომ დაძაბული ძიების შედეგად მიგნებული გზიდან გალაკტიონი აღარ გადაუხვევს და დაბეჯითებით ჩაულრმავდება საკვირველებებით აღსავსე იმ „ზღაპრულ ქვეყანას“ (ვახტანგ კოტეტიშვილი), რომელსაც ფოლკლორი ჰქვია.

მატარებელი, შეიძლება ითქვას, გადაადგილების ის ეფექტური და, ამასთან, ხელსაყრელი საშუალებაა, სოფლის წიაღში მიმდინარე მოვლენათა უსასრულო რიგის ახლოდან მოხილვის შესაძლებლობას რომ გვთავაზობს. იხსნება ხედვის ახალი კუთხე და უბადლო ხალხური სისადავით აღბეჭდილი სანახაობანი კინოკადრებივით ჩაივლიან ჩვენ თვალწინ: პატარა ძაღლით ხბოსთან შეყოვნებული ბიჭი, რომელიც წერილებს ელოდება; ყვავილებჩამცხრალი ბაღი, „აქეთ – სადგური, იქით – მშვიდ სოფლებების კრება“. სადღაცოდან ზრდილი გოგოს სიმღერა მოისმის. და ისევ ღვთაებრივი უბრალოებით დაყურსული ფინალი ეფექტური ლექსისა: „აჰა, ღამდება. ბიჯი / და – აქვე არის სახლი. / მიდის წერილით ბიჭი, / ხბო და პატარა ძაღლი“.

ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური თანხვედრების გარდა არსებობს მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი სივრცე (პლანი, გადაკვეთის წერტილი), სადაც ხალხური სიტყვიერება და უმაღლესი რანგის ინდივიდუალური ავტორის ნაფიქრ-ნასიტყვი ერთმანეთს ხვდებიან... და ამ უკანასკნელის ხალხურობის ხარისხს (რაც, ჩვენი აზრით, შემოქმედი ადამიანის უდიდესი ღირსებაა!) სიტყვიერი ხელოვნების პირველსათავეებთან მისი სულიერი სი-ახლოვე განსაზღვრავს...

გალაკტიონ ტაბიძეს გენეტიკურად მოსდგამდა სიყვარული ხალხური სიტყვიერებისა. პოეტის დედა მაკრინე ადვიშვილი, ნოდარ ტაბიძის თქმით, „გატაცებული იყო ხალხური პოეზიით. შემონახულია მის მიერ ჩანერილი ფოლკლორული ნიმუშები, რომელთაგანაც აღსანიშნავია „არსენას ლექსის“ იმერული ვარიანტი... კარგად უკრავდა ჩონგურზე, სასიამოვნო ხმა, უტყუარი და მახვილი სმენა ჰქონია“.

სიტყვიერი ფოლკლორი სამაგალითო სისადავესთან და ხიბლიან სიძველესთან ასოცირდება. ესაა სიდიდეთა ბუნებრივი ბმა, კანონზომიერი მოვლენა. არქაული აზროვნების დანაშრევები და სათქმელის გადმოცემის მარტივი მანერა ზეპირსიტყვიერი ნარატივების არსებითი მახასიათებლებია.

ნიჭიერი ხალხური მელექსე, ტრადიციის ძალით და კარნახით, შორს დგას თვითმიზნური ხასიათის ნოვატორული ექსპერიმენტებისაგან; განგებ არაფერს ართულებს და აბუნდოვანებს... და ეს ამბავი, როგორც ფაქტობრივი მოცემულობა, აღაფრთოვანებს გალაკტიონს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ამას არ იტყოდა: „მიყვარს ყველაფერი სადა, მიყვარს ყველაფერი ძველი!“

შთამბეჭდავია ბრჭყვიალა სამკაულებისაგან თავისუფალი სისადავე. გასაგები ენით გადმოცემული ცხოვრებისეული სიმართლე მკითხველს ემოციური ზემოქმედების მაგნიტურ ველში „ამწყვედვს“ და ამყოფებს კაი ხანს. „უბრალოება მიღწევაა“ – ამ სიტყვებით მთავრდება „გალაკტიონოლოგიის“ მესამე ნიგნში გამოქვეყნებული პოეტის ერთი საარქივო ჩანაწერი.

გალაკტიონი არა მხოლოდ სარგებლობდა ხელიხელ საგოგმანები ხალხური მარგალიტების უღევი სალართი, კრებდა

კიდევ და, არცთუ იშვიათად, თეორიულ მოსაზრებებსაც უზიარებდა თავის მკითხველებს; გრძნობდა პირად პასუხისმგებლობას საუკუნეთა განმავლობაში „მოვარგებული“ დიდი სულიერი მოსავლის წინაშე და კოლეგებს ხალხურ სიმღერებზე გულდასმით დაკვირვებისაკენ მოუწოდებდა; მიაჩნდა, რომ ფოლკლორული შემოქმედება კარგად შესწავლას იმსახურებს... გამომდინარე აქედან, არც ახალი მხატვრული ფორმების აღმოჩენის შესაძლებლობას გამორიცხავდა.

ხალხური პოეზიისადმი გალაკტიონ ტაბიძის გულშემატკივრული დამოკიდებულება საუცხოო სიცხადით ჩანს დოკუმენტური ფაქტების ვახტანგ ჯავახიძისეულ ინტერპრეტაციებში:

„ერთი ღამე ტობანიერში (მოგზაურობა ცხენით)“ – დაუსათაურებია 1939 წელს და ათი ხალხური ლექსი ჩაუნერია.

„ხევსურული ხალხური პოეზიიდან“ – ამ სათაურით აკაკი შანიძის გამოცემიდან მცირე რჩეული შეუდგენია: ამოუნერია მონონებული სტრიქონები, სტროფები, ფრაგმენტები, მთელი ლექსები და ბალადები.

პეტრე უმიკაშვილის შედგენილი „ხალხური სიტყვიერება“ ხუთასმეთხუთმეტე გვერდამდე წაუკითხავს და შეუსვენებია...

ერთხელ მორიგი რჩეულის სქემა შეუდგენია: მეექვსე განყოფილების სათაური ასე იკითხება: „ფოლკლორისებური“ (ვ. ჯავახიძე, უცნობი, თბ., 1996, გვ. 369).

კუთხური კოლორიტის ანდა იუმორისტული კონტექსტის შექმნისა და გამყარების განზრახვით ადგილობრივთა მეტყველების კილოკავურ ფორმებს მიმართავდა. და ასეთ შემთხვევაში უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო ზღვრული ზომიერების დაცვა და შენარჩუნება... საერთოდ, სალიტერატურო ენობრივი ნორმების ხშირი დარღვევა პოეზიაში პროვინციული „კლიმატის“ შექმნის რეალურ საშიშროებას ბადებს. და ყველაფერს, ისევ და ისევ, შემოქმედის თავისთავადობა, მისი ნიჭიერება და ოსტატობის რეგისტრი განსაზღვრავს.

ტფილისს მოშორებული პოეტი ნაცნობ ბილიკს მიუყვება, რათა ხელახლა იხილოს და დატკბეს ოდესღაც ნანახი და მეხსიერებაში სათუთად შენახული ბუბას და შოდა-ღარულას ხელთუქმნელი სილამაზით... ცხენი მწვერვალზე შედგება (იგულის-

ხმება, რომ წინ მომავლადობელი პანორამაა), ხოლო მხედარი, სულიერად სავსე და ამაღლებული, ასე ესალმება საქართველოს ერთ-ერთი უმშვენიერეს კუთხეს: „ქვე გამარჯობა შენი, ქვე დაილოცოს რაჭა“.

ეგზალტირებული „არაჩვენებური“ სიზმრებისა და ზმანებების ტყვე-ტუსალი, მთიელთა საკრალური ენით რომ ვთქვათ, ღვთაებრივი ხელი და ღაბუში, გზად შემხვედრ გურულ ქალს უხსნის, რომ ეს „გზა ვარდით ნაფერია“... მიამიტი ქალი თანაგრძნობით ყურს უგდებს და თავის სტიქიაში მყოფ უცნობ მგზავრს ამრიგად ამშვიდებს: „მაი აფერია!“

გვხვდება ხალხური გამოთქმებისა და კუთხურ-კილოკავურ მეტყველებაზე „გადართვის“ ორსიტყვიანი ნიმუშებიც: „მას ბატონობა ანდენ“; „ის ქადაგებდა: რათა სომთ...“

შეფასებით არ შეუფასებია, მაგრამ ერთ პირად წერილსა და პოეზიაში საფლავის ლოდსა და ეპიტაფიასაც ხშირად ახსენებს. მისთვის მასიური ქვის უბრალო ნათალი წასულთა ხსოვნის უკვდავსაყოფად მიწის ორიოდ მტკაველზე დადებული (დადგმული) ძეგლია, რომელიც მხილველს „უმზეურთა“ ამბებს ამცნობს. სამარის ქვა გარდაცვლილთა სახეებსა და სახელებს ინახავს. ბასრ მასალაში გამოკვეთილი ბარელიეფი და ეპიტაფია ნაწილია ნაივური ხალხური ხელოვნებისა. მასში, ისევე როგორც ზეპირსიტყვიერ ქმნილებებში, რელიეფურად ირეკლება ქვითხუროთა ხელის სიმარჯვე, მხატვრული გემოვნება და დამოკიდებულება წუთისოფელთან.

სოფელ ქვიტირის ეკლესიის ეზოში მოხვედრილი პოეტი საფლავის ქვაზე დიდხანს წოლის შემდეგ წარწერებს ათვალიერებს და „ეცნობა“ მკვდრებს, რომლებიც სიამოვნებით ეგებებიან და ეუბნებიან: მობრძანდით, მობრძანდით!..

ეს პასაჟი 1915 წლის 8 იანვარს ქუთაისიდან ოლია ოკუჯავასადმი გაგზავნილი ბარათიდანაა, რომელიც ავტორის უთავბოლო ფიქრებისა და დაულაგებელი აზრების კომპენდიუმადაც შეიძლება ჩაითვალოს.

ფაქტია: პოეტში ცნობისმოყვარეობას აღძრავს ღვთის სახლის ეზოში განლაგებული ყოველი სამარის ლოდი, როგორც მოკლე, მაგრამ დიდად საჭირო და საყურადღებო ინფორმაციის შემცველი ავთენტური „პირველწყარო“.

„აღარც სიყვარული ძეგლთან აღარ მოდის, / იგი განისვენებს ქვეშე ამა ლოდის“.

გალაკტიონის თითქმის არაფრით გამორჩეული ლექსის ეს სტრიქონები უშუალო გადაძახილია ასობით და ათასობით ძველი ქართული საფლავის ქვის ტრაფარეტად ქცეული პროზაული წარწერების დასაწყისთან: „ამა ლოდსა ქვეშე განისვენებს...“

ეპიტაფია, მყარ და ყინვამედეგ მასალაში შესრულებული ეპიგრაფიკული ტექსტი, წინაპირობაა იმისა, რომ მავანთა და მავანთა ხსოვნა აცოცხლოს, ადღეგრძელოს და მათი დამსახურებისა თუ ბოზოქარი ბიოგრაფიების სახიერი ფრაგმენტები შემოუნახოს შთამომავლობას. რთული ასოციაციებითა და ემოციური შინაარსით დატვირთულ ლექსში „ისევ ეფემერა“ ავტორი მის ცხოვრებაში „ქარტეხილივით“ შეჭრილი ქალის გამო ასეთ უცნაურ, მოულოდნელ, შესასრულებლადაც ძნელ დავალებას აძლევს უჩინარ, არარსებულ სუბიექტს: „...მიეცით წარსულს ელვა ან ხმალი, / რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია: / „მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“.

საფლავის ქვაზე დატანილი ეპიტაფია, სამგლოვიარო ხალხური ლექსის ეს განკერძოებული სახეობა, როგორც იოლად აღსაქმელი მკვეთრი ვიზუალი, მხატვრული შედარების კომპონენტადაც უქცევია, კერძოდ, ლექსში „ხომალდი კაპზე“ ვკითხულობთ: „თუმც ნაოჭები მოედო მის შუბლს, / ვით საფლავის ქვას ეპიტაფია“ (ამ ლექსის სხვა ვარიანტში არის: „თუმც ნაოჭები აჩნია მთა-ბარს, / ვით საფლავის ქვას ეპიტაფია“).

ლექსში „ძველი წისქვილი“, მოხდენილად რომ ათანხმებს და ათანადებს ერთურთთან ნამდვილსა და გამოგონილს, რეალისტურ პლანსა და ირეალურ განზომილებას, ხალხური რწმენა-წარმოდგენების ის მძლავრი ნაკადი მიმოიქცევა, რომელიც დემონური პერსონაჟების უმთავრეს მახასიათებლებს აერთიანებს. ფოლკლორული სიუჟეტების, თემებისა და მოტივების თავისებურებათა სიღრმისეული წვდომა გალაკტიონის არაერთ პოეტურ ნაწარმოებში ჩანს, თუმცა ამ თვალსაზრისით უდავოდ გამორჩეულია ზემოხსენებული ლექსი. ამ ქმნილების მხატვრული ფაქტურის კონტრასტულობის შეგრძნებას უკიდურესად მშვიდი, წყნარი, იდილიური გარემოს მოულოდნელი

ფერისცვალება ამძაფრებს. გუთნეული, რომელიც „უცნაურ ბინდში მიყვება ჭალას“, უქარო ამინდში გაყურებული „ოქროსფერი მინდვრების ჩალა“, მთვარე, ქოხში გაელვებული კვარი, „შეგვიანებულ გზით“ მიმავალი ხევსური მწყემსი, ლურჯი ზღაპრის მსგავსი ხავსით დაფარული დაწეწილი „ნისქვილი“, „სილამაზით სავსე ალების“ გამოჩენით იცვლება, ალებისა, კოჭებამდე თმები რომ შვენით კვილით, მღელვარებით, ცეკვით და სიცილით შადრევანზე აწრიალებულთ. და როცა „ამაოდ შიშით შეშლილ გვიან სულს“ მაქციობის უნარით აღჭურვილი მავნებლების მხრიდან საფრთხე დაემუქრება, რაშზე ამხედრებული წმინდა გიორგი გამოჩნდება. შემამფოთებელი ხმაური და მღელვარება ნელდება, წყდება, გაფითრებულ ცაზე მზე ამოდის და „წელში მოხრილი ზვირთივით დგას ძველი ნისქვილი“...

ლექსი არაორდინარული შინაარსისაა. ავტორისეული ჩანაფიქრის უცდომლად ამოკითხვა შეუძლებელია, თუმცა, მიუხედავად რთული მოცემულობისა, მაინც ხერხდება კვლევის არეალის გაფართოებისთვის საჭირო ძირეული ორიენტირების მონიშვნა.

„ძველი ნისქვილი“ იმ მხრივაც არის საგულისხმო, რომ მაქცია ალებზე ხალხური წარმოდგენების ვიზუალური და ხმიერი ასპექტების მხატვრულ გაშლა-განზოგადებას გვთავაზობს. ალის (ალების) პოეტისეული ხატი დიდად არ სხვაობს მისი ფოლკლორული ორეულისგან (ორეულებისგან). ამ ცქაფი და დაუდგრომელი არსების უმთავრესი ნიშან-თვისებაა კოჭებამდე დაშვებული ოქროსფერი თმები და ორგინასტული, ზღვარგადასული ხმაური და მხიარულება... „და სინათლეში სილამაზით სავსე ალები /კოჭამდე თმებით შადრევანებზე აირევიან. / არის კვილი, მღელვარება, ცეკვა, სიცილი / ასი ათასი და მრავალი ათასი ალის...“

წერილფეხა დემონური პერსონაჟები მთელ თავიანთ გრძნეულებას და ძალმოსილებას ღამით ათვალსაჩინოებენ; ღამის უღრანია მათი გამოღვიძებისა და გააქტიურების ხელსაყრელი ჟამი; ღამის უკუნს ეფარებიან და თავს დაცულად, უშიშრად, უხიფათოდ გრძნობენ. ქაჯების, ალების და ჭინკების (1925 წელს გამოქვეყნებული ერთი ლექსი სწორედ ასე დაუსათაურებია:

„ქაჯები, ალები, ჭინკები“) უპირველესი მტერია შუქი, სინათლის სხივი. საკმარისია მზემ უსწროთ, რომ საძრაობა ერთმევათ, ფეხები უშემდებათ და მოჯადოებულებივით ერთ ადგილზე რჩებიან, ქვაკედებიან. „რა მზემამსწვრალ ეშმასავით ხყუდიხარ“ – ეტყვიან ხევსურეთში ადამიანს, რომელიც გაშტერებული დგას და არ იჩურჩება. ამ ლექსის „ტბიდან ამომავალი ალი მომადლო“, „ცოცხები, ბზები, თავსაფრები“ და „უჟმურთ ჭაობიც“ ავსულთა სამოქმედო სივრცის ატრიბუტებია. ტბის სიღრმეში აკუმულირებული ბოროტი ენერგია ალის სახით ამოდის მაღლა. ჭაობი სნეულების წყაროდ მოიაზრება, ხოლო ცოცხები და ბზები ის საგნობრივი საშუალებებია, რომელთა მეშვეობით ჭიაკოკონობის ღამეს დაბლობიდან ტაბაკონის მთაზე ადიან თავსაფრიანი მდედრი დემონური არსებანი...

გალაკტიონი (აღბათ ბავშვობაში სოფლად მოსმენილი „განსაკრთომელი“ ამბების გავლენითა და გამოძახილით) ადამიანთა სამავნეოდ მზადმყოფ მიწრიელთა იმანენტური თვისებებისა და ფიზიკური მონაცემების ისეთ შტრიხებს კვეთს, რომელნიც ზუსტად შეესაბამებიან მათ ხალხურ „პარამეტრებს“.

„ჭინკები მცირე ეშმაკის ტანის, / დასაბამიდან მტერნი წმინდანის“ – ამ ორ ტაეპში თითქმის ყველაფერია ნათქვამი: დახატულია გარეგნობა, ხაზგასმული ის ძირეული თვისებაც, რაც ავსულების ცხოვრებისეულ „კრედოს“ განსაზღვრავს... ნაწარმოებში თითქოს ალების, ქაჯებისა და ჭინკების ამქვეყნად არსებობის ბოლო ღამეა ასახული, ღამე, რომელიც გათენებით, დილის სხივების თოვით და უსასრულობაში ჭინკების გროვის გაფანტვით მთავრდება.

შემოქმედის უკეთური ბედის გამო ატირებულ ჭინკას გვაცნობს ლექსი „დაბმული ჭინკა“. იმას, რაც თვითონაც მშვენივრად უწყის პოეტმა („სიკვდილი გელის“), კიდევ ერთხელ შეახსენებს „სამწერლო მაგიდის ფეხზე მიბმული ჭინკა“ და თანაც მწარედ წყევლის. ამქვეყნიური ყოველივე ამაოა. და, რაკი ასეა, ლექსი, „ბროლის რიტმი“ და მუსიკაც კარგავენ თავიანთ დასაბამიერ ხიბლსა და იდუმალებას. ჭინკა მართალია, ვინაიდან პოეტს ბედი არ უწერია, მისი „ლურჯი ედემი ქარმა დაბურდა“, მისი გაქრა, ხოლო ბალი დროთა განმავლობაში

უდაბნოდ იქცა. დრო უჩინრად რბის, ლირიკულ გმირს ენა წართმევია, საუკუნეთა პირისპირ გულმკვდარი დგას და ქვი-
თინებენ „ჭინკა ბინაში და გარეთ ქარი“.

ესაა ხალხური წყაროსადმი შემოქმედის თამამი და ნოვა-
ტორული მიდგომა, ანუ ის შემთხვევა, როცა ცელქი და მაცდუ-
რი სული გარემოებათა გამო გვემული პოეტის თანამდგომად
გვევლინება....

გენიოსები გრძნობენ რაა წარმავალი და რა მარადიული.
მათი თვალსაზრისის სისწორე ჟამთა სარბიელზე გამოიცდება.
დროის ცხავი ათავთავადებს იფქლსა და ბრელოს. უდღეური
პოეტური ექსპერიმენტები დავინყების მდინარეს ერთვის.
მკითხველის მეხსიერებას შემორჩება ის, რაც მისი სულიერი
წყობის, მხატვრული გემოვნებისა და უშინაგანესი განცდების
შესატყვისია.

გალაკტიონი ხალხურ ლექსში ხედავდა იმ დიდ პოტენცი-
ალს, რასაც გადამწყვეტი სიტყვა უნდა ეთქვა ჩვენი პოეტური
კულტურის განახლებისა და გადარჩენის საქმეში.

„უნდა შევუდგეთ ლექსის, როგორც ასეთის, კულტურის
დაფუძნებას, – ვკითხულობთ პოეტის წერილში „ქართული
ლექსის შესახებ“, – აქ ძალიან ბევრს, მეტისმეტად ბევრს
მოგვცემს ხალხური პოეზია, რომელიც განირჩევა სიმსუბუქით,
უბრალოებით, მუსიკალობით. ხალხური პოეზია შეგნებულად
გაურბის ყოველგვარ მძიმე გამოთქმებს, იგი ბუნებრივია. იგი
კრისტალურად წმინდაა“.

ზეპირსიტყვიერების შესწავლა და საფუძვლიანი ცოდნაა
წინაპირობა ახალ-ახალი გამომსახველობითი ხერხების მიგნე-
ბისა და დამკვიდრებისა. ხალხური სიტყვა იმარხავს ჯერაც
უცნობ, გამოუყენებელ, დროებით თვალს მიფარებულ შესა-
ძლებლობებს და იმისთვის, რომ მსმენელთა ვიწრო წრისთვის
ნაცნობი კულტურული საგანძური საყოველთაო საკუთრებად
იქცეს, საჭიროა მისი შეკრება, კვლევა და გათავისება: „ჩვენ
უნდა ვიცოდეთ ყველაფერი და როდესაც ჩვენ კარგად შევის-
წავლით ხალხურ შემოქმედებასაც, ჩვენ შესაძლებლობა გვექ-
ნება ახალი ფორმების აღმოჩენისა“.

პოეტი ხელოვნებაში ეთაყვანება ყველაფერს, რაც მართალი და უტყუარია, წრფელი და ბუნებრივია. მისთვის მიუღებელია არაფრისმთქმელი სქემატიზმი და ბუტაფორიულობა. თეორიული პოსტულატის სახითაც გვანდის და გვიზიარებს თავის შეხედულებას: „კარგია ლექსი მაშინ, როს / ნათელია და ხალხური“. ჰქონდა უფლება ხალხის სახელით ლაპარაკისა და კიდევ აღნიშნავდა: „არაჩვეულებრივად უყვარს ჩვენს ხალხს კარგი, ლამაზი ენა, სტილი“. ქომაგობდა ფოლკლორს და ეპაექრებოდა მის ფალსიფიკატორებს... ემდუროდა კოლეგას, რომელიც „ფოლკლორს ართმევს ღდინს“. ხოლო მწვერვალი მისი პრინციპულობისა, კრიტიკული პათოსისა და ახლომხედველ უმეცართა დაუნდობლობისა ორიოდ „სახალისო“ ტაეპშია წარმოჩენილი: „ვისაც არ ესმის სიტყვა ხალხური, / რა ეკადრება? – კარგი პანდური!...“

გალაკტიონ ტაბიძე დაუფარავი სიამაყით აღუვლენს ჰიმნს ქართულ ანბანს. ამასთან, გაორმაგებული კმაყოფილებით აღნიშნავს იმას, სიტყვის შეგრძნებისა და პოეზიად მისი ქცევის რა საიდუმლოს ფლობდა „ნასროლი ისარივით“ სწორად „ნაკვეთი შაირის“ უსახელო, ანონიმი ავტორი: „...შენით მღერდა მომღერალი ვეფხვის, / უდარებლად მცოდნე ლექსის ხერხის...“

პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ მარჯვედაა მონიშნული ის ვრცელი გზა, რომელიც ქართულმა პოეზიამ დასაბამიდან ვიდრე დღემდე გამოიარა და რითიც ის განსხვავდებოდა და გამოირჩეოდა სადაგი, საყოველღეო მეტყველებისაგან. პოეტის მზერა უდამწერლობო ისტორიული პერიოდისკენაა მიმართული: „... უძველეს ხნიდან პოეზია სდევდა ზეპირი / (ადრე – სანამდის შეუყვარდა ხალხს პერგამენტი), / მძლავრი – ვით ქარი, ნაზი – როგორც მთების ზეფირი, / ომის დრო იყო, თუ უღრუბლო იყო ამინდი“.

გალაკტიონი იმდენადაა მოხიბლული „უბირი“ ხალხური მელექსეებისა თუ კარდაკარ მოსიარულე მესტირეების გულსწმვდომი შემოქმედებით, რომ აკაკი წერეთელს – თავის სულიერ წინამორბედსა და უძვირფასეს მასწავლებელს – ასეთ რამეს ათქმევნებს: „...მოვანერდი ხელს ამ ლექსებს მე, უბრალო მოშაირე...“. პოემის „აკაკი წერეთელი“ მომდევნო

სტრიქონებში ხალხური ლექსისადმი შოთა რუსთაველის დამოკიდებულების საკუთარ ვერსიასაც გვთავაზობს: „...არამედ თვით რუსთაველი, / ვის გენია ჰქვია ძველი, / მას არ იუკადრისებდა, / რომ ქვეშ მოენერა ხელი...“

არც აქ და არც სადმე სხვაგან გალაკტიონს სხვა არაფერი ალაპარაკებს, თუ არა ანგარიშმიუცემელი სიყვარული უმორეულებს წარსულში ნაშობი ხალხური პოეზიისა. და ამ სიყვარულს (ეს არსებითია!) ბალავრად უდევს მისი მხატვრული ღირსებისა და რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებების სისხლხორცეული განცდა.

როცა ხალხური ლექსის ანდა ანდაზის თემატიკა და შინაარსი ზედმინწევით ემთხვევა და ესადაგება გალაკტიონის სათქმელს, ნაცვლად პარაფრაზისა თუ პირველწყაროს სახეობრივი სისტემის გადასხვაფერებისა, პოეტს უცვლელად მოაქვს მონონებული ფრაზები, სტრიქონები და ისე „ათავსებს“ თავის ნაწარმოებში, როგორც ახალი სუნთქვისა და სიცოცხლის მიმნიჭებელ შინაგან ორგანოს. საამისო მაგალითები არც ისე მცირეა „სილაჟვარდისა“ და „მთანმინდის მთვარის“ ავტორის პოეტურ მემკვიდრეობაში. გავიხსენოთ რამდენიმე: „მზეო, დაუდე საზღვარი / მწუხარე ფიქრთა ქროლასა, / „მზეო, ამოდი, ამოდი, / ნუ ეფარები გორასა“; „რად ვეგო სხვას ფიანდაზად? / არის ქართული ანდაზა: / თურაშაულის პატრონი / ტყეში ეძებდა პანტასა“; „ჩვენში: „გაგვიძელ, ბერო მინდიავ, / მუხლი მაიბი მგლისაო“ – მღერდნენ. / თქვენში კი – ერთობ სხვა ამინდია“; „არა თუ თოვლის ბრწყინვის / – არ მეშინია მტრისაც, / ვაჟუკაცსა გული რკინის, / აბჯარი – თუნდაც ხისა“; „მაგრამ დარჩა იმ გარემოიდან / რამე ნიშანი? / წყალნი წავიდნენ და წამოვიდნენ, / დარჩნენ ქვიშანი!“

პროფესიული სინდისი კარნახობს პოეტს, ხალხური ნათქვამის სესხების შემთხვევაში, როცა ყველაფერი ისედაც ნათელია, უსათუოდ მიუთითოს: „ხალხური მოტივებიდან“. ეს ორსიტყვიანი ინფორმაცია აქვს წამძღვარებული ლექსებს: „კლდეში ხმალი გადუნახავთ“, „შენი თვალები – მალღები“ და სხვ.

ხალხური პოეზიით პატიოსნად სარგებლობის კლასიკური ნიმუშია გალაკტიონის შესანიშნავი ლექსი „ქალავ“. თუკი ზოგჯერ მართლაც რთულია ცალკეული მხატვრული სახეებისა თუ რომელიმე კონკრეტული ლექსის შექმნისთვის ბიძგის მიმცემი წყაროს მიკვლევა, ამ შემთხვევაში სურათი სრულიად უზურუსო და გამჭვირვალეა: უცნობი ინფორმატორისაგან მოსმენილი ხევსურული ხალხური ლექსი „მე და კმარა“ გალაკტიონს უბის ნიგნაკში ჩაუნერია. გასულა ხანი და მის ნიადაგზე შეუქმნია ქართული ლირიკის შედევი... როგორც ნოდარ ტაბიძე აღნიშნავს, „ხალხურ ლექსში ეროტიკული მომენტი მძლავრობს. გალაკტიონმა კი ქალისა და ვაჟის ურთიერთობა რომანტიკულად წარმოსახა. აქ ყაზბეგის გმირთა ტრფიალი ჩანს. წინ იწევს კდემა, ამაღლებული სული და სიფაქიზე“.

ალოგიკური პარადიგმატიკის მოშველიებით პირადი (და არა მხოლოდ!) ტკივილის გამოხატვის მისია აკისრია ბევრი რამით უცნაურ ლექსს „მესტიის ხიდი“, რომლის ლიტმცოდნეობითი ანალიზი ნესტან სულავას ეკუთვნის. ლექსის პირველწყაროა „ბილვას“ სახელწოდებით ცნობილი სვანური სიმღერა. ეს ქმნილება მკითხველის ცნობისწადილს რეალობის წინაუკმოდ ჩვენებით აღიზიანებს და აცხოველებს. ის, რისი ღიად თქმაც გარკვეულ რისკთან იყო დაკავშირებული, ენიგმური სახეების მეშვეობით გამოითქვა. მეტაფორულად თუ ვიტყვით, პოეტმა არა თუ მესტიის, ბენვის ხიდზეც უხიფათოდ შეძლო გადასვლა და მნიშვნელოვნად გააფართოვა ხალხური პოეზიის წარმოსახვისმიერი სივრცე...

საინტერესოა ბედისა და ბედისწერის კონცეპტთა გალაკტიონისეული გააზრება. პრობლემა, რასაც არაერთი ფუნდამენტური ნაშრომი ეძღვნება სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში, ლოგიკურადაა გაგებელი და განზოგადებული პოეტის მხატვრულ პერცეფციებში.

საყოველთაოდ გავრცელებული თვალთახედვით, ბედი ბრმაა, ამასთან, მბრუნავია, მუდმივ ცვალებდია და მის ნაქმნს გონივრული განსჯა და ახსნა-განმარტება არ უხერხდება; არანაირი საზრისი და რაციონალური საფუძველი მის განაჩენს, მის „ერთპიროვნულ“ გადანყვეტილებას არ მოეძვეება.

კერძო კაცის მთელი ცხოვრება, გარკვეული გაგებით, ბედინობისა და უბედობის უწყვეტი ჯაჭვია. ბედს, რომელიც თითოეული ინდივიდისთვის ერთადერთი და საკუთრეულია, თავის მხრივ, იქვემდებარებს და განაგებს რაღაც ზეცნობადი და მოუხელთებელი ირაციონალური ძალა, „ბედისწერის“ სახელით რომ არის ცნობილი.

ადამიანი უძლურია პირადი ნება-სურვილით წარმართოს საკუთარი ყოფა-ცხოვრება, ასეთი რამ მხოლოდ ღმერთებს ძალუძთ, მაგრამ, როგორც ირკვევა, არც მათი შესაძლებლობებია უსაზღვრო და ამოუწურავი. არსებობს უხილავი სამანი, რომლის იქით თვით უზენაეს ღვთაებათა ბაგეც დუმს. რწმენა მათ ქმედებათა უნივერსალური ხასიათისა მთავრდება იქ, სადაც საკითხი ისევ და ისევ ბედსა და ბედისწერას ეხება. ბედის წინაშე, ისევე როგორც ადამიანები, თითქოს ღმერთებიც თანასწორნი არიან. მეორე მხრივ, ბედი იგივეა, რაც აუცილებლობა. ბედის განაჩენის გაუქმება შეუძლებელია. „ბედისა და აუცილებლობის კონცეპტთა დაახლოების პარალელურად მიმდინარეობდა პროცესი ბედის და ბრმა შემთხვევის კონცეპტთა დაახლოებისა, რაც ასევე მათი გაიგივებით დასრულდა“ (ვ. გორანი).

ლურჯა ცხენების ქროლვის შედარება ზღვის ხეტიალთან და „ბედის ტრიალთან“ გალაკტიონის პოეტური ხელწერის თვალსაჩინო ხვეულია: არა სტოიკური მდგრადობისა და ერთფეროვნების მშვიდ ხატთა წყება, არამედ უწყვეტი დუღილი და მოძრაობაა ის შინაგანი თვისება, პოეტის ლექსთა ძალზე დიდ ნაწილს რომ მსჭვალავს.

თანდაყოლილობისა და მოუცილებლობის გაგება ახლავს ბედს ლექსის სტრიქონებში, სადაც სინდისის ქენჯნა ემპირიული ყოფის მყიფე ჯებირების განგრევას ლამობს: „ბედივით გამოყვა ჩემს ბინას შარშანდელს / უქმი და უგონო ცხოვრების სირცხვილი“. ხოლო პათეტიკურ ლექსში „სადღეგრძელო იყოს მისი“ ავტორი ბედის დაუმორჩილებლობისკენ, ბედთან შებმისკენ, უკეთესი ბედის გამოჭედვისათვის („გამოვჭედო, მიიდა ბედი“, – ამბობს სხვაგან. აქვს ასეთი ფრაზაც: „ჩემში აღმოჩნდა ბედის მკვეთელი“) მზადყოფნისკენ მოუწოდებს სავარაუდო მსმენელთა ფართო აუდიტორიას: „მოდიოდა ერთზე ასი, / გზა

გვშვენოდა დიდების, / ჩვენ დავცალოთ ყველამ თასი / ბედთან არ დარიდების“.

ბედის რაობის გარკვევას, ფატალური გარდუვალობის ახსნას და განმარტებას ცდილობდა; უტრიალებდა, უვლიდა ირგვლივ, თითქოს მისი მოხელთება, მორევა და დამორჩილება განეზრახა. ბედისაგან მიტოვებას უჩიოდა და იქვე, იმავე ტენილში, მისი სიახლოვე აკრთობდა, ზარავდა და „საზიზღრად“ მოიხსენიებდა. ცოცხლად, ხორცშესხმულად, პერსონიფიცირებულად წარმოედგინა და წონასწორობას აკარგვინებდა, შიშს და სიძულვილს აღუძრავდა მისი თანხლება, „ხილული“ ხატი. აღიარებდა ბედის წინაშე უძლურებას და ათასმეერთედ სვამდა რიტორიკულ კითხვას: „ბედი? რა არის ბედი?“ სვამდა კითხვას და არა თავისთავში, არამედ ახლობლებსა და გარეშეებში ხედავდა პირადი ბედ-უბედობის სათავეს: „ბედს მიქმნიან ადამიანები, ახლობლები და შორეულები.“

1914 წელს ოლია ოკუჯავასადმი გაგზავნილი ბარათიდან: „მე თანდათან ვრწმუნდები, რომ სრულიადაც არ ცდებოდნენ ძველი საბერძნეთის ფილოსოფოსები, არც ჰერაკლიტე ცდებოდა, როცა ამბობდა: „ადამიანის ბედნიერება თვითონ მასზეა დამოკიდებული“. და ცოტა ქვემოთ: „თუ არსებობს შეგნება, თვითვე შექმენი პირობები, თვითვე გამოსჭედე ბედი“.

ბედზე არსებული წარმოდგენების უშუალო ანარეკლად იკითხება და განიცდება გალაკტიონის არაერთი ლექსისა და პროზაული ჩანაწერის კონკრეტული მონაკვეთი; მყარი ხალხური თვალსაზრისის მხატვრულ გაფორმებად აღიქმება თუნდაც მიხა ბოჭოროშვილთან პოეტის წერილობით გასაუბრებაში ჩართული ლექსის სტრიქონები: „ზუღეიმა, ჩემო კარგო, / ახლო მოდი, ყური მიგდე, / მინდა ბრძოლა გავათავო, / მინდა ჩემს ბედს შეეფრიგდე!“

გალაკტიონ ტაბიძე უსაზღვროდ ავრცობს ცნება „ბედისწერის“ კონოტაციურ ველს, მისი ზეგავლენისა და მოქმედების არეალს, „კომპეტენციას“ და ანიჭებს (მიანერს, მიაკუთვნებს) ისეთ ნიშან-თვისებებს, რაც ხალხურ მსოფლგანცდაში, ზეპირსიტყვიერ ტექსტებში არ (ანდა მხოლოდ ნაწილობრივ) დასტურდება. საილუსტრაციოდ იმისა, რომ პოეტი არ იფარ-

გლება ნარატიული და პოეტური ფოლკლორის მონაცემებით, სტერეოტიპული ფორმულებითა და რწმენა-წარმოდგენათა არქაული პლასტებით, რამდენიმე ტიპობრივი, საკითხისადმი ინდივიდუალური მიდგომიდან ამოზრდილი, მაგალითის მოტანაც იკმარებს: „ასე იყო შენი დილაც ბედისწერამდი“; „ცვივა სარკმლები ბედისწერით დაშინებული, / დაშინებული ბედისწერის გამოქროლებით“; „როგორც სიცოცხლე და ბედისწერა, / თქვენ გაზაფხულზე მეპატიჟებით“; „მოკლეს ვერჰარნი! / მაგრამ დიდებით მას მოიგონებს ბედის სხვა წერა“; „თან მიმდევს როგორც ყოველ კეისარს / ბედისწერათა მწარე ფანტომი“; „ო, ეს ლექსი – ბედისწერა“; „და სასაფლაოს მხარიდან ძერა / თავს დასტრიალებს, ვით ბედისწერა“; „ოლოლ, ბედისწერა არ მწყალობს. ბედისწერა... ბედისწერა“.

ღრმა შინაარსის მომცველი რომელიმე სპეციფიკური ცნებისა თუ ტერმინის ხშირი ხსენება მკითხველს სრულიად გასაგებ სიგნალს აძლევს და აკვალიანებს, არარიგითი შემოქმედის ინტენსიური ფიქრის საგანი თუ მოვლენა ამოიცნოს და მის პოეტურ ინტერესთა სფეროს კიდევ ერთი წახნაგის შესახებ საკუთარი შეხედულება შეიმუშაოს.

უდავოა: პოეტის მიერ თუნდაც ისეთი ლექსემის აქცენტირება, როგორიცაა პოპულარული ფოლკლორული ჟანრის აღმნიშვნელი „ზღაპარი“, შემთხვევითი სულაც არაა და სწორედაც რომ მასში ჩადებული შინაარსისადმი ავტორის მზარდ ცნობის-მოყვარეობას ათვალსაჩინოებს. და ამ დროს ჩვენს წარმოსახვაში, ნებით თუ უნებლიეთ, სიყმანვილის წლების ის მონატრებული პანორამა იშლება, რომლის გამოხმობა და ნებისამებრ მოახლოება შეუძლებელია, წარმოუდგენელია და რომელსაც ყველაზე მეტად სიტყვა „ზღაპარი“ შვენის და ესადაგება. ამ სიტყვის ხერხემალზე აგებულ ყოველ აზრობრივ განზომილებაში ხომ ხალხურ სიტყვიერებასთან გალაკტიონის თბილი, გულითადი დამოკიდებულება და უმჭიდროესი შემოქმედებითი ურთიერთობის დაუსრულებლობის სურვილი იგრძნობა.

სავარაუდოა, რომ პოეტის რაღაც პირად-ინტიმურ საიდუმლოს ინახავს „ზღაპრების თეთრი კვამლი“, რომელსაც ერთ ლექსში („სამრეკლო უდაბნოში“), „ქალთა სუნთქვაში დაფარუ-

ლი ყვავილთა სუნი“ უკავშირდება, ხოლო მეორეში („დომინო“) – „ნამნამების კანკალი“ და „ქალთა ხმაში ფარული ყვავილების სურო“.

ზღაპარი – დასაბამიერ უცოდველობასთან ნილნაყარი უწყინარი ტყუილი და ადამიანთა ცხოვრების უღრმეს შრეებს „მიბმული“ ზეპირსიტყვიერი ფენომენი... გალაკტიონის თითქმის ყველა ლექსში, სადაც კი ის ხსენდება, ქალის ეფემერულ ხატთან, მისი მიმკრთალებული სილამაზის გამონათებასთან არის ასოცირებული. „სამრეკლოს ზარივით“ ნმიდა წარსული ქალისა, ვისაც სახელად მერი ჰქვია, „ძველ ზღაპარს“ მონატრებს პოეტს და ჯოჯოხეთური ცოდვების გროვით და „ქალაქის ქაფით“ დამძიმებულს ასკეტური ყოფისკენ ლტოლვის ჟინსა და სურვილს გაუორმაგებს: „სადმე ყრუ ადგილს დავესახლები / სხვა საუკუნის მგზავრი გვიანი, / სადაც იქნება ცოფი ნაკლები / და უფრო ნაკლებ ადამიანი“. სინტაგმა „ძველი ზღაპარიც“ შემოქმედებითი თვითგამეორების უფლებით ფიგურირებს გალაკტიონის პოეზიაში: „პოსეიდონის ძველი ზღაპარი / ეხეთქებოდა ფოლადის კედლებს“. და იქაც, სადაც მიუწვდომლობის ტკივილს ამძფარებს პირქუში რეალობა და ყოველივე წარმოსახვის ლაჟვარდოვან ტბაში ლივლივებს, კვლავ ჩნდება „ზღაპარი“, როგორც შორეული ნაპირების შემაერთებელი ვირტუალური ხიდი: „ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი ქოში / და ხელსახოცთა ქრიან ზღაპრები / და მეძახიან მშვიდ სამეფოში / მთები, სიზმრები და წინაპრები“. აქვე გავიხსენოთ: „და არ დაჰქრიან , როგორც ზღაპრები, / ცოცხები, ბზები და თავსაფრები / ღამეს მთვარიანს“.

სამი სრულყოფილი ავტოგრაფის სახით ცნობილი ლექსის – „ორად გაიპო წითელი კლდე“ ფერადოვან გამაში ვახტანგ ჯავახიძემ მიუთითა ზეპირსიტყვიერ პირველწყაროებზე, რომელთაც ქართული ხალხური მაგიური პოეზიის ანუ შელოცვების რეპერტუარში შუაგულური ადგილი უჭირავთ. პოეტმა და გალაკტიონის მკვლევარმა სამი ფერის სიმბოლიკის ხალხურ წარმომავლობასაც გაუსვა ხაზი და იმ მხატვრულ ეფექტსაც, რასაც ვიზუალური მომენტის აქცენტირება ქმნის ხალხური აზროვნებისაგან დავალებულ ამ ლექსში. შელოცვების ტროპუ-

ლი მეტყველების ფაქტურასთან უშუალო შემხებლობის მხრივ გალაკტიონის ზემოხსენებული ლექსი მართლაც რომ გამორჩეულია. ეს პოეტური ნიმუში კიდევ ერთი მკაფიო „სამხილია“ იმისა, რომ გენიის ნიშნით დაბადებული შემოქმედის ცხოვრება და მოღვაწეობა მისი მშობელი ხალხის „მიამიტური“ ნააზრევისაგან განყენებულად, გნებავთ, იზოლირებულად, უბრალოდ, წარმოუდგენელია...

რეალობის მონატრება „ოცნებათა თეთრი იალქნებისაგან“ თავდახსნილ პოეტს, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად დააბრუნებს იქ, სადაც ფიზიკურ ტკივილამდე ტკბილი სიძველისა და ძნელად მისაღწევი სისადავის განუმეორებელი სურნელი ტრიალებს.

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“ (პოეტიკური დაკვირვებანი)

გალაკტიონ ტაბიძის პოემა „აკაკი წერეთელი“ (1940) მეტად საინტერესოა პოეტური ტრადიციებისა და ნოვაციების ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით. ეს არის ესეისტური პოემა, რომელიც აკაკი წერეთლის, როგორც დიდი პოეტისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერის, შემოქმედებისა და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ღირსეულად შეფასებას ისახავს მიზნად. პოეტური ფორმის თვალსაზრისით იგი იმით იქცევა ყურადღებას, რომ, ერთი მხრივ, ეყრდნობა (ესეხება, იმეორებს) აკაკი წერეთლის პოეტიკისთვის დამახასიათებელ ფორმებს (სტროფის აგების წესს, რითმათა სისტემას, ლექსიკას, სიტყვათწარმოებას, სასაუბრო მეტყველებასთან მიახლოებულ სინტაქსს...), ხოლო მეორე მხრივ, სრულად, შეიძლება ითქვას, უკიდურესობამდე ავითარებს აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში ჩანასახის ფორმით არსებულ თუ შედარებით ნაკლებ აქცენტირებულ პოეტიკურ ფიგურებს (ასონანსური თუ კონსონანსური რითმა, მარგინალურ მეტყველების ნაწილთა სარიტმო სიტყვად გატანა, პროზაიზმების გამოყენება...), რაც დიდ წინაპართან პოეტური გაჯიბრების შთაბეჭდილებას ახდენს.

მთელი პოემა (რამდენიმე სტროფის გამოკლებით) სამჯერადი რითმით შესრულებული კატრენებისაგან შედგება (aaba). ქართულ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებულ ამ სალექსო ფორმას ხშირად იყენებდა აკაკი წერეთელი, ასე რომ, გალაკტიონის მიერ აკაკი წერეთლის შესახებ დაწერილი პოემისთვის ამ სალექსო ფორმის შერჩევა უთუოდ ამან განაპირობა. აკაკი ხინთიბიძე წიგნში „აკაკის ლექსი“ წერს:

„განსაკუთრებით საინტერესოა აკაკი – სამჯერადი რითმის ხელოვანი (...). გართმვის ეს სახეობა, რომელიც ჩვენს ზეპირ-

სიტყვიერებაშია გავრცელებული, აკაკიმ თავის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ხერხად აქცია. ბევრი საუკეთესო ლექსი პოეტს ამ რითმაზე აქვს აწყობილი (...). სამჯერადი რითმა (aaba) ქართული კლასიკური ლექსისათვის დამახასიათებელი არ ყოფილა; ნაკლებად გვხვდება იგი რომანტიკოსთა შემოქმედებაშიც. ასე რომ, აკაკი ფაქტიურად პირველი პოეტია, რომლის ლექსებში გართმვის ამ სახეობამ რელიეფურად იჩინა თავი“ (ხინთიბიძე 1972: 154-154).

პოემა ათმარცვლიანი (5/5) სამჯერადი რითმით დაწერილი სტროფებით იწყება, ასეთია პირველი ოცი სტროფი, მერე კი ბოლომდე რვამარცვლიანი მაღალი შაირით (4/4) მიმდინარეობს თხრობა, ძირითადად კვლავაც სამჯერადი (ალაგ-ალაგ ჯვარედინი, ინტერვალური და კატრენული) რითმით შესრულებული ლექსით.

რა ძვირფასი ფერებია,
რა ნარნარი ჩქერებია,
მოძრაობენ იმნაირად,
თითქო სულიერებია!
(ტაბიძე 1972: 19)

მკითხველს, რომელსაც აკაკის უპოპულარესი ლექსის – „სალამურისა“ და მრავალი სხვა შედეგის (***) „ერთხელ ვნახე მეტად ვერა“, (***) „ალექსანდრა გამიხელდა“, „სიმღერა“: „სამეფოო ძველთა ძველო“) მელოდია ყურში აქვს ჩარჩენილი, შეუძლებელია არ გაახსენდეს იგი ამ პოემის კითხვისას.

პოემის სტრიქონები გართმულია როგორც ზუსტი, ასევე არაზუსტი – ასონანსური, კონსონანსური და დისონანსური – რითმით, ანუ ყველა თაობის რითმას ვხვდებით გალაკტიონთან, ოთხმარცვლიანი ომონიმებით დაწყებული (**შეილება** [კარი] : **შეილება** [ფერთი] [ტაბიძე 1972: 55]; „სადაც ვარდი და იები / ეს მუდმივი **დაიები**“ [ტაბიძე 1972: 69] და დამთავრებული მხოლოდ თითო საყრდენი თანხმოვნის მქონე დისონანსური რითმით (**მაშინ** : **ავშარს** [ტაბიძე 1972: 112]), აკაკისთან კი არაზუსტი რითმა, ასონანსს თუ არ ჩავთვლით (**მშობელს** :

სოფელს [წერეთელი 1950ბ: 101; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 123];
ნამგალი : სამკალი [წერეთელი 1950ა: 126; შდრ. ხინთიბიძე 1972: 123]) მეტად იშვიათია და მოულოდნელიც, ვინაიდან არაზუსტი რითმების დრო ჯერ არ დამდგარიყო. სწორედ ამიტომ ის თითო-ოროლა კონსონანსი თუ დისონანსი, რომელიც აკაკი წერეთელთან გვხვდება, მეტად საგულისხმოა რითმის ისტორიისა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სარიტმო გემოვნების განვითარების თვალსაზრისით (*ცვალებაღია : ბადეა; და მე არა : დამიარა; ჯალაბო : მოჩანჩალობო; მონება : მე ნება* [ხინთიბიძე 1972: 126] და სხვ.). აი აკაკის ერთი ხმოვანნაკლული კონსონანსი (თანამედროვე პოეზიაში ერთობ პოპულარული სახეობა რითმისა) ლექსიდან „სიმღერა მკის დროს“, რომელიც სამჯერადი რითმით არის დაწერილი:

მეთაურო, **თაბაგარო**,
ნუ გგონია, რომ **დაგვჩაგრო!**
ნახავ მკაში, რომ შენც ჩვენთან
ბევრი ოფლი გადმოღვარო!
(წერეთელი 1950ა: 126)

(კლასიკური რითმა რომ გამოვიდეს, უნდა იყოს ან *თაბაგარო : დაგვჩაგ[ა]რო*, ან *თაბაგრო : დაგვჩაგრო*)

აკაკისთან აქა-იქ გვხვდება ბოლოსმოვანგანსხვავებული კონსონანსებიც, რაც ამჟამად ასევე ძლიერ პოპულარულია, მოდურია:

თვითო დღე და თვითო **ღამე**
იყო მათის ტანჯვის **ჟამი**.
(წერეთელი 1950ა: 116;
შდრ. ხინთიბიძე 1972: 126)

მომხიბლე, ქალო, მომეც **სიამე**,
ეს მოტყუება იქნება ტკბილი,
სიცოცხლეც მექმნეს გინდ ერთი **წამი**
და წამის შემდეგ მწარე სიკვდილი.
(წერეთელი 1950ა: 182;
შდრ. ხინთიბიძე 1972: 126)

აკაკი ხინთიბიძის დაკვირვებით, „ბგერის გადანაცვლება რითმაში, თანხმოვანთა და ხმოვანთა არაპირდაპირი შეხვედრები, ტაეპის ჩართვა რითმის ეფფონიაში და სხვა მისთანები, რომლებიც ჩვეულებრივია თანამედროვე რითმის პრაქტიკაში, ნაწილობრივ მაინც აკაკის დამსახურებაცაა. მაგრამ თავისუფალი რითმა აკაკის პოეზიაში მხოლოდ ჩანასახის ფორმითაა მოცემული; მას შემდგომი გაშლა-განვითარება და გაღრმავება ესაჭიროებოდა, რაც მომდევნო პოეტურმა თაობამ შეასრულა“ (ხინთიბიძე 1972: 164-165).

„მომდევნო პოეტურ თაობაში“ რითმის განვითარების თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძის დამსახურება განუზომელია, კერძოდ, კონსონანსურ-დისონანსური რითმა გალაკტიონის შემოქმედებაში არაჩვეულებრივ მომხიბვლელობას იძენს. გავიხსენოთ საუკუნის რითმად აღიარებული **სილაში ვარდი : სილაჟვარდე**.

ვნახოთ კონსონანსურ-დისონანსური რითმის ნიმუშები განსახილავი პოემიდან:

მისი ნაქცევა თუ უნდა **დემონს**,
სიკვდილი დევდეს თვითონ, **დეე, მას!**
(ტაბიძე 1972: 7)

ან კიდევ ასეთი მეტად თამამი დისონანსები:

არ დავხანდე მე, **მონეტე**,
მისალმებით მხნედ **მივიდე**
ჯგუფთან, ალზე გალანდულთან,
მძლავრი ცეცხლის ლივლივითა.
(ტაბიძე 1972: 29)

როცა საქმე ითხოვს[,] **მაშინ**
მაგრად მოსწევს ცხენის **ავშარს**,
იხდის თავის ანაფორას,
და იმოსავს ჯაჭვს და ჯავშანს.
(ტაბიძე 1972: 112)

ხალხის სამსახურის აზრით
აქ ილია ბუმბერაზი
„საქართველოს მოამბე“-ს სცემს,
ლოზუნგებით სავსე გაზეთს.
(ტაბიძე 1972: 94)

თუ ამ დისონანსებს აკაკი წერეთლის დროინდელ რითმებს შევადარებთ, დავინახავთ რა ძლიერ შეცვლილა რითმის ესთეტიკა მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში. თუმცა, კვლავ უნდა გავიმეოროთ, რომ ამ მოვლენის ჩანასახი აკაკის პოეზიაშივე შეინიშნება, ხოლო „გალაკტიონმა კონსონანსი – ხმოვნების შეუთანხმებლობა რითმაში – ეს, ერთი შეხედვით, უხეში სახეობა რითმისა, ჩვენი სმენისათვის მისაღებ, კეთილხმოვან მოვლენად აქცია“ (ხინთიბიძე 1987: 237).

* * *

ყურადღებას იქცევს პოემაში ანჟანბემანების არაჩვეულებრივი სიუხვე. ანჟანბემანი ანუ გადატანა, რაც კლასიკურ პოეზიაში ნაკლად ითვლებოდა (დოიაშვილი 2000: 5-6), რომანტიკოსებიდან მოკიდებული ერთ-ერთ უაღრესად ეფექტურ პოეტიკურ ფიგურად იქცა. აკაკი წერეთელიც ხშირად მიმართავდა მას.

აკაკი ხინთიბიძის მონოგრაფიაში „აკაკის ლექსი“ ვკითხულობთ: „აკაკის ლექსის რიტმში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გადატანა (ანჟანბემანი), რომელიც სალექსო ფრაზის სინტაქსურ წყობაზე რიტმული ძალდატანების შედეგს წარმოადგენს“ (ხინთიბიძე 1972: 74).

ამ პოეტური ფიგურის, ვ. ჟირმუნსკის სიტყვით, „მხატვრულად გათვლილი დისონანსის“ (დოიაშვილი 2000: 35) ზუსტი დეფინიცია ასეთია:

„ანჟანბემანი ანუ გადატანა ენოდება ისეთ რიტმულ-სინტაქსურ ფიგურას, რომელიც წარმოიქმნება მეტრული რიგისა და სინტაქსური დაყოფის შეუთავსებლობისას. მისი რეალიზაციისათვის, როგორც წესი, აუცილებელია გრამატიკული პა-

უზის არქონა ტაეპებს შორის და შიდა პაუზის არსებობა ტაეპის შიგნით“ (დოიაშვილი 2000: 31).

აკაკი ხინთიბიძის სიტყვით, მართალია, ანჟანბემანის, როგორც შეგნებული მხატვრული ხერხის, სათავეებთან ჩვენს სინამდვილეში ნიკოლოზ ბარათაშვილი დგას, მაგრამ „ასეთი სისრულით, სიფართოვით, მრავალსახეობით ანჟანბემანი პირველად აკაკის პოეზიაში გამოვლინდა“ (ხინთიბიძე 1972: 85).

ვნახოთ ტაეპობრივი ანჟანბემანის რამდენიმე ეფექტური ნიმუში აკაკი წერეთლის შემოქმედებიდან:

არც შურია, არც ძრახვა
იქ... არც რამე მტრობაო.
(წერეთელი 1955: 142;
შდრ. ხინთიბიძე 1972: 77)

(მგელი უხატავს გუგულს არკადიას – მინიერ სამოთხეს. ანჟანბემანით ხაზგასმულია, გაძლიერებულია არკადიის მნიშვნელოვანება).

ყოველგვარი მოსავალი
კაცის თავზე უნებური
ღვთის რისხვაა და ტყვილად ბედს
რას უჩივი, რას ემდური.
(წერეთელი 1956: 242)

ამ ოთხტაეპიან სტროფში სამი ანჟანბემანია (მაქსიმუმი!) – სალექსო მეტრით გათიშულია სამი სინტაგმა.

„კიდევ უფრო იშვიათი და მოულოდნელია ე. წ. სტროფული ანჟანბემანი: ერთ სტროფში დაწყებული სალექსო ფრაზის მეორეში გადატანა და დამთავრება. (...) კლასიკურ პოეზიაში წერტილდაუსმელი სტროფი ძნელი წარმოსადგენია“ (ხინთიბიძე 1972: 82).

ამავე მოვლენის გამო თეიმურაზ დოიაშვილის მონოგრაფიაში, რომელიც ანჟანბემანს ეძღვნება, ვკითხულობთ:

„რამდენადაც სტროფი მეტრულ-ინტონაციური დამოუკიდებლობით და სემანტიკური დასრულებულობით ხასიათდე-

ბა, სტროფული ანჟანბემანი გადატანის შედარებით იშვიათი სახეობაა და თავისი იშვიათობის გამო – განსაკუთრებით ეფექტურიც“ (დოიაშვილი 2000: 58).

ვნახოთ აკაკი წერეთლის სტროფული ანჟანბემანები ლექსში „სალამური“:

.....
როცა მწყემსი გიპყრობს ხელში
და გაჰკივის მთა და ველში,
ტკბილსა ხმასა ცაში ჰკარგავს
და სევდისას – შავს ქვესკნელში,

მაშინ ფიქრი ჩემი შენს ხმას
გარს ეხვევა, ვითა ძმა ძმას,
და შენი კვნესით მაგონებს
საქართველოს მწარე მოთქმას.

.....
მაგრამ, ზოგჯერ, რომ ტკბილი ხმა
სანუგეშოდ მიჰფრენს აღმა
და ჩემთ გიჟთა ოცნებათა
ხარბად ინთქავს უფსკრული ღრმა,

თავგანწირულს მამულის მცველს
წარმოვიდგენ მაშინ ქართველს:
მტერს შეჰყვირის: „ჰკა მაგასა!“
გამოსული ბრძოლისა ველს.

(წერეთელი 1950ა: 87-88)

გალაკტიონმა კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნა ანჟანბემანი საზოგადოდ თავის შემოქმედებაში, ხოლო ამ პოემაში ხომ ამ მხრივ ყველა რეკორდი მოხსნა!

ანჟანბემანი ყველა შემთხვევაში სალექსო ფრაზის ამა თუ იმ ნაწილის აქცენტირებას ახდენს. ხოლო თუ ასეთი აქცენტირება შინაარსობრივად იმაზე მეტად არის მოტივირებული, ვიდრე ამ ნაწილზე უბრალოდ ყურადღების გამახვილებისთვის იქნებოდა

საჭირო, მაშინ ანჟანბემანი არაჩვეულებრივ გამომსახველობას სძენს პოეტურ სახეს.

თეიმურაზ დოიაშვილის მონოგრაფიაში ვკითხულობთ:

„ცნობილი ფრანგი ესთეტიკოსი ჟან მარი გუიო აღნიშნავს, რომ გადატანის მეშვეობით „ლექსი იტევს მეტ იდეებს, მეტ გრძნობებს, მასში გროვდება, ასე ვთქვათ, მეტი ფარული ემოცია, მეტი ნერვიული ძალა...“. ეს ნიშნავს, რომ ანჟანბემანს უკავშირდება გარკვეული აზრობრივ-სემანტიკური და გრძნობად-ემოციური შინაარსი. (...) გაუაზრებელი გადატანა, სიტყვათა მექანიკური გათიშვა არამცთუ მხატვრულ ეფექტს იძლევა, არამედ გაუმართავ ფრაზას და დეფექტურ ლექსს ქმნის. ამიტომ, როგორც ბ. ტომაშევსკი აღნიშნავს, ყოველთვის საჭიროა ანჟანბემანის მოტივირება, გამართლება“ (დოიაშვილი 2000: 35).

დავაკვირდეთ ამ თვალსაზრისით გალაკტიონის ანჟანბემანებს განსახილავ პოემაში.

გიმნაზიაში არსებული აღმზრდელობით მეთოდის სისასტიკეზე გალაკტიონი ასე გვიყვება:

სხვაგვარ ზრდიდნენ, სხვაგვარ წრთვნიდნენ[,]

სხვაგვარ ჭკუას ასწავლიდნენ

წკეპლით. წკეპლა ითვლებოდა

მომავალის გზად და ხიდედ.

(ტაბიძე 1972: 63-64)

გადატანის იმ სახეობამ, რომელსაც „reget“-ს უწოდებენ, ინტონაციურად ისეთნაირად გამოყო სიტყვა „წკეპლით“, რომ ამ წკეპლის დარტყმის ხმაც გვესმის და თითქოს მოქნეული წკეპლის მოძრაობასაც ვხედავთ.

მომდევნო სტროფში კი აკაკი წერეთლის ლექსის ერთ უმთავრეს თავისებურებაზე ამახვილებს გალაკტიონი ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ „სულიკოს“ ავტორმა იმ ხანად რამდენადმე „დამძიმებულ“ ქართულ ლექსს სიმსუბუქე, სილადე დაუბრუნა:

ახალი დრო აგუგუნდა,
ლექსი სიმძიმისგან უნდა
გამოიხსნას, რაც არ ვარგა,
მიეყაროს ქვა და გუნდა.
(ტაბიძე 1972: 82)

აქ სიტყვა „გამოიხსნას“ ინტონაციურად თვითონაც **გამოხსნილია** სტროფიდან, ანუ ანჟანბემანი შინაარსობრივად მოტივირებულია, რითაც მეტი გამომსახველობაა მიღწეული.

აგერ, გადის ასი წელი,
რაც აკაკი წერეთელი
დაიბადა, ჩვენთვის ეს დღე
ძვირფასია, საყვარელი.
(ტაბიძე 1972: 128)

სიტყვა „დაიბადა“ ინტონაციურად ისეა გამოყოფილი სტროფიდან, თითქოს ახალშობილი გამოეყო დედის სხეულს.
ამ პოემაში სტროფული ანჟანბემანიც მრავლად გვხვდება, რომელთაგან ორიოდე მაგალითს მოვიყვათ სანიმუშოდ.

მუზების არ-მადლიერი,
უბინაო და მშიერი,
დადიოდა, და არ იყო
ქვეყნად კაცი ღვთისნიერი –

მისი ტანჯვა დაენახა,
შველა მიზნად დაესახა –
წყარო არსებობისათვის
რამე მისთვის მოენახა.
(ტაბიძე 1972: 90)

აქ სტროფული გადატანის მეოხებით აქცენტი კეთდება ახალგაზრდა აკაკი წერეთლის ტანჯვაზე, რაც პოეტის შეჭირვებული მატერიალური მდგომარეობით იყო გამოწვეული.

ცოტა ქვემოთ კი ანჟანბემანი უკვე სამ სტროფს აერთიანებს. ეს ის ეპიზოდია, სადაც იმაზეა ლაპარაკი, რომ ნიჭიერ ყმაწვილს, თანამედროვე ტერმინი რომ ვიხმაროთ, სპონსორი გამოუჩნდა, რომელიც მოიხიბლა ახალგაზრდა კაცის გამძლეობით, პირდაპირობით, მიზნისკენ დაუოკებელი სწრაფვით, ირწმუნა მისი დიდი მომავალი („შორს წავაო წერეთელი“. – ტაბიძე 1972: 91) და

შეამჩნია, დააფასა,
მგოსნის ახალგაზრდობასაც
თითქო აპატია რამე
და უფასო შესთავაზა

ბინა, ღვინო და სადილი.
აუსრულეს რა წადილი,
რაკი გაუმართეს ხელი,
მგოსანმა ეს მცირე წვლილი

თვით სამოთხის ძღვნად ჩასთვალა,
მოიკრიბა მთელი ძალა,
დღით და ღამით თავისუფალ
მუშაობას დაეძალა.

(ტაბიძე 1972: 92)

ანჟანბემანის ერთი ფუნქცია რიტმის მონოტონურობის დარღვევაც არის, რაც ციტირებულ ფრაგმენტში იმით ხორციელდება, რომ კატრენულ სტროფში მეოთხე ტაეპის ბოლოს მოსალოდნელი ხანგრძლივი, სულის მოსათქმელი, პაუზა მომდევნო სტროფის პირველი ტაეპის ბოლოს არის გადატანილი ორგზის. ინტონაციურად ისე გამოდის, თითქოს ხუთტაეპიანი, ოთხტაეპიანი და სამტაეპიანი სტროფები წაგვეკითხოს და არა სამი ოთხტაეპიანი. ეს კი ამ მონაკვეთს, მინიმუმ, ყურით ერთობ საინტერესო აღსაქმელს ხდის.

ზემოთ აკაკი წერეთლის „სალამურიდან“ დავიმონმეთ ფრაგმენტი, რომელიც ორ სტროფულ ანჟანბემანს შეიცავდა,

რთული ქვენყობილი წინადადება იყო სტროფიდან სტროფში გადატანილი – დამოკიდებული წინადადება მე-4 სტრიქონის ბოლოს მთავრდებოდა, სადაც მძიმე იყო დასმული, ხოლო მთავარი წინადადება მომდევნო სტროფში გადადიოდა. კიდე უფრო ეფექტურია გალაკტიონის ახლახან ციტირებული სტროფული ანჟანბემანის ნიმუშები, სადაც უკვე სინტაგმებია სალექსო საზომის რიტმის მიერ გათიშული, რასაც კლასიკურ ქართული პოეზიაში ვერ ვხვდებით.

პირველი ნაკითხვისას ყოველთვის ერთბაშად ვერ მივხვდებით, ანჟანბემანის მოლოდინი რომ უნდა გვექონდეს, მაგრამ თუ სტრიქონი ისეთი მარგინალური მეტყველების ნაწილით ბოლოვდება, როგორც არის მაპირისპირებული კავშირი ან ნაწილაკი, ვთქვათ, **ხოლო, მაგრამ, კი**, მაშინ სრულიად აშკარაა, რომ ანჟანბემანთან გვექნება საქმე, და მკითხველიც მომზადებულია საამისოდ, ანუ მომზადებულია იმისთვის, რომ, რაც ამ უდეტრებს მოჰყვება, იმას განსაკუთრებული, საგანგებო ყურადღება მიაქციოს.

ვნახოთ, რა ეფექტურად იყენებს გალაკტიონი ამ დანიშნულებით მაპირისპირებული კავშირის ფუნქციის შემსრულებელ „კი“ ნაწილაკს:

ხალხის რჩეულის ხმა, პოეზია!
დასაბამიდან მკვიდრი ფესვია –
ის უყვართ, ხალხის სიყვარული **კი***
ყოველ ჯილდოზე უმაღლესია!
(ტაბიძე 1972: 8)

გაიღვიძოს ყველა ერმა,
სკოლას მოჰყვეს გზა და ფერმა,
მდიდრებს დავცემთ და მერე **კი**
ვერ დაგვძლიოს ვერაფერმა.
(ტაბიძე 1972: 32)

* აქ თორმეტმეულშიც და ამ პოემის 1940 წლის გამოცემაშიც (ტაბიძე 1940: 114) მძიმეა დასმული, რაც სწორი არ არის.

ახლა ისეთი შემთხვევები ვნახოთ, როდესაც „კი“ ნაწილაკი რითმად არის გატანილი ტაეპის ბოლოს, რაც კიდევ უფრო შთამბეჭდავს ხდის ანჟანბემანს („გადატანის ზემოქმედება გაცილებით უფრო ძლიერია, თუ ტაეპი, საიდანაც გადატანა ხორციელდება, გართიმულია“. – ხინთიბიძე 1972: 80). საზოგადოდ, მარგინალურ მეტყველების ნაწილთა ანუ უდეტრების (შორისდებულების, ნაწილაკების, მაკავშირებელი და ხმაბაძვითი სიტყვების...) გართიმვა (რაც კლასიკურ პოეზიაში მეტად იშვიათია) და ამ გზით მათი აქცენტირება, ერთი მხრივ, უთუოდ რითმის განახლებისაკენ სწრაფვის შედეგია, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ახალი დროისთვის დამახასიათებელი დემოკრატიზაციის, სოციალური და სხვა სახის იერარქიების მოშლის პროცესსაც შეიძლება ეხმიანებოდეს. აკაკი უდეტრებს იშვიათად რითმავს, უფრო – სატირულ-იუმორისტულ ლექსებში. გალაკტიონთან კი ასეთი რამ უკვე ხშირია.*

პოემა „აკაკი წერეთელში“ „კი“ ნაწილაკის გართიმვის ექვსი შემთხვევა შევნიშნეთ:

მაგრამ ჩვენი ბავშვები **კი**,
ვით ახალი სჯობს წეს-**რიგი**,
სწავლას მიესწრაფებიან,
სწავლისკენ აქვთ თადარ**იგი**.
(ტაბიძე 1972: 30)

ყველაფერში გაჩნდა **ნასკევი**,]
თვითონ ქართულ ღმერთში**აც-კი**
ეროვნული სულის სახეს
ნახულობდა მრავალს, **ასკეცს**.
(ტაბიძე 1972: 51-52)

შორი დასავლეთიდან **კი**
საამური ჟღერდა ჩან**გი**,
ჰქუხდა ახალ ამბავებად
როგორც ჰიმალაით გან**გი**.
(ტაბიძე 1972: 76)

* ამის თაობაზე იხ. ჩვენი სტატია „უდეტრები რითმად“ (ბრეგაძე 2011: 42-50).

რიგი მტრობდა, მაგრამ რიგი
გულგრილობდა, მრავალი კი
კვლავ ღელავდა. მაშ ვის უნდა
აღეარებია იგი?
(ტაბიძე 1972: 87)

-კი-ზე დამთავრებული ორი საკუთარი სახელი გაერთი-
მა „კი“ ნაწილაკს. ერთი თვით ამ პოემის პროტაგონისტისა
გახლავთ:

მოხუცები დრტვინვენ: „რა კი
ეს აკაკი თუ ბაკაკი
არ ისვენებს, ნურც იქნება
მასზე ბევრი ლაპარაკი“.
(ტაბიძე 1972: 88)

მეორე კი ცნობილი რუსი რევოლუციონერი დემოკრატის
გვარია – ჩერნიშევსკი:

მძლავრი ფანტასტიურ მღევზე
იდეაა... იდეებს-კი
ჯერ არ ნახულ ენერგიით
აღრმავებდა ჩერნიშევსკი.
(ტაბიძე 1972: 73)

დავაკვირდეთ კონტრასტს: ერთი მხრივ, უაღრესად სერი-
ოზული, „ლონიერი“ ლექსიკა („მძლავრი“, „ფანტასტიკური
დევი“, „იდეები“, „ენერგია“, „აღრმავებდა“), ხოლო, მეორე
მხრივ, კალამბურული ხასიათის რითმა, რაც კომიკურ ელ-
ფერს ანიჭებს მთელ სტროფს იმის მიუხედავად, ჰქონდა თუ
არა ამგვარი ჩანაფიქრი ავტორს. ამასვე ვერ ვიტყვით წინა
სტროფზე, სადაც პოემის პროტაგონისტის სახელია რითმა-
ში გათამაშებული, ვინაიდან აქ ესოდენ სახალისო რითმა არ
გვაქვს, და რომც გვქონდეს, რაკი ახალგაზრდა აკაკისადმი
„მოხუცების“ უპატივცემლო დამოკიდებულებაა ამ სტროფში
გადმოცემული, ფორმა და შინაარსი ერთმანეთთან კონფლიქ-
ტში ვერ მოვიდოდნენ.

* * *

აკაკი წერეთლის პოეტური ხელწერისთვის დამახასიათებელია მრავალმარცვლიანი სიტყვების გამოყენება. ამის თაობაზე აკაკი ხინთიბიძე წერს:

„ხალხური ლექსის ანალოგიით, აკაკის უყვარს მრავალმარცვლიანი სიტყვები, რითაც ზოგჯერ თითქმის მთელ ტაეპს ავსებს: „და **გამოსახმარისებლად** / შიგ ეყენა მხოლოდ წყალი“, ანდა: „ვნახავ ყოველგვარ სანახავს, / რაც **გასაკვირველიაო**“, ან კიდევ: „ერთ ბომონში კერპი იდგა / **გამოქადაკებული**“. [...] ეს გრძელი სიტყვები თითქმის შეუფერხებლად, ერთი ამოსუნთქვით იკითხება და ტაეპს სილალეს აძლევს. რამდენადაც ერთმარცვლიანი სიტყვები ხშირი პაუზებით ამუხრუჭებენ ტაეპის რიტმს, იმდენად მრავალმარცვლიანი სიტყვები ხელს უწყობენ რიტმის ბუნებრივ მდინარებას, თითქოსდა, აფართოებენ ტაეპის საზღვრებს“ (ხინთიბიძე 1972: 44-45).

თუ აკაკი წერეთელი მრავალმარცვლიანი (შვიდმარცვლიანი) სიტყვებით „ზოგჯერ თითქმის მთელ ტაეპს ავსებს“, გალაკტიონის პოემა „აკაკი წერეთელში“ ზოგჯერ მთელი რვა-მარცვლიანი ტაეპი ერთი სიტყვაა:

ხან გზა ვარდით უნდა ჰფაროს;
თავისი გზა გაიაროს,
თანამემამულეები
დაანაფოს უკვდავ წყაროს.
(ტაბიძე 1972: 110)

ასეთი სიტყვები მეტ გამომსახველობას იძენენ, როცა ისინი რალაცნაირად შინაარსის, სათქმელის რომელიმე ნიუანსსაც აძლიერებენ სწორედ ამ თავიანთი მრავალმარცვლიანობით:

მისი ლექსის მკვეთრი სხივი,
იყო მჩატე, მაგრამ მკვრივი,
მისით ფორმა იქმნებოდა
ძალადაუტანებლავი.
(ტაბიძე 1972: 83)

ამ სტროფში რვამარცვლიანი სიტყვა „ძალადაუტანებლი-
ვი“, რომელიც მთელ სტრიქონს ავსებს, თითქოს იმის ილუს-
ტრაციაც არის როგორ მჩატე/მსუბუქი და ამავედროულად
მკვრივიცაა აკაკის ლექსი.

შემდეგ:

და პოემა თორნიკესი
მომავალის არის გეზი,
იგი არის მონოდება,
ქადაგება უმძაფრესი.

ძახილია პოეტისა,
ძმებისათვის, სხვებისათვის,
მთელი საქართველოს მკვიდრთა

გაერთიანებისათვის.

(ტაბიძე 1972: 111)

აქაც ეს, ჩვენ მიერ ხაზგასმული, სიტყვა-სტრიქონი თით-
ქოს იმ გაერთიანების / ერთიანობის ილუსტრაცია თუ სიმ-
ბოლოა, რომელზეც ამავე სტროფშია საუბარი.

გრძელი სიტყვებით ზოგჯერ ირონიული დამოკიდებულე-
ბის გამოხატვაც ან გაძლიერებაც ხერხდება:

და მეფე კი თვითმპყრობელი,
მრისხანე და ულმობელი,
ღვთისგან მირონცხებული და
„განმათავისუფლებელი“.

(ტაბიძე 1972: 101)

რვამარცვლიანი სიტყვა-სტრიქონის („განმათავისუფლებე-
ლი“) – ირონიული ინტონაციით წაკითხვა ბევრად უფრო მოსა-
ხერხებელია, ვიდრე ორ- ან მეტსიტყვიანი ტაეპისა.

იმპერატორ ალექსანდრე მეორის მკვლევლობის ამბავი
(როგორც ცნობილია, ამ მოვლენას მიეძღვნა აკაკი წერეთ-
ლის ლექსი „გაზაფხული“ [„დღეს მერცხალი შემოფრინდა“].

ამის შესახებ იხ. წერეთელი 1950ა: 452-453) პოემაში ასეა მოთხრობილი:

ბოლოს გზა აქვს – ცეცხლის გიზგიზს[,]
მეფე მსხვერპლი ხდება ბიძგის,
იფეთქებს და ყოველივეს
სწყვეტს ყუმბარა გრინევიცკის:

და თუნდ წამით გაანათა

უეცარი შუქით – მათი

უდიდებულესობისა*

მოკვლით ნისლი და წყვილიადი.

(ტაბიძე 1972: 104)

რონიას აქ, რვამარცვლოვანი სიტყვა-სტრიქონის გარდა („უდიდებულესობისა“) მაღალფარდოვანი მყარი გამოთქმის („მათი უდიდებულესობა“) შემადგენელი სიტყვების ანჟანბემანით გათიშვაც აძლიერებს.

* * *

წინამდებარე ნაშრომი წინასწარი, დაზვერვითი, სამუშაოა პოემა „აკაკი წერეთლის“ შესწავლის გზაზე, – პოემისა, რომელიც როგორც შინაარსის, ასევე სალექსო ფორმის თვალსაზრისით მრავალ სიურპრიზს გვპირდება.

დამოწმებანი:

ბრეგაძე 2011: ბრეგაძე ლევან. ლიტერატურული (გამო)ძიებანი. თბ.: „არტანუჯი“, 2011.

დოიაშვილი 2000: დოიაშვილი თეიმურაზ. Enjambement. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2000.

* აქ თორმეტმეულშიც და ამ პოემის 1940 წლის გამოცემაშიც (ტაბიძე 1940: 114) მძიმეა დასმული, რაც სწორი არ არის.

ტაბიძე 1940: ტაბიძე გალაკტიონ. აკაკი წერეთელი. თბ.: „ფედერაცია“, 1940.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 9. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

წერეთელი 1950ა: წერეთელი აკაკი. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, ტ. 1. თბ.: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

წერეთელი 1950ბ: წერეთელი აკაკი. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, ტ. 2. თბ.: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

წერეთელი 1955: წერეთელი აკაკი. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, ტ. 4. თბ.: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1955.

წერეთელი 1956: წერეთელი აკაკი. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, ტ. 5. თბ.: საქართველოს ს.ს.რ. სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.

ხინთიბიძე 1972: ხინთიბიძე აკაკი. აკაკის ლექსი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე აკაკი. გალაკტიონის პოეტიკა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

გალაკტიონი და კამონენსი

გალაკტიონ ტაბიძის 1950 წელს გამოქვეყნებული თხზულებათა მეშვიდე ტომი სტალინისადმი მიძღვნილი ლექსით იხსნება – პოეტი „მთელი ქართველი ხალხის სახელით“ საიუბილეო თარიღს, „წელთა სიახლის დანყებას“ ულოცავს დიდ ბელადს. ამავე ტომს ლენინ-სტალინის მიერ „ნათლად ნაჩვენებ გზების“ განმადიდებელი ვრცელი ნაწარმოები – „1950“ ასრულებს. წიგნში სოციალისტური ეპოქის მიღწევების ამსახველი სხვა რამდენიმე კონიუნქტურული ლექსიცაა: პოეტი მონდობებით გვარწმუნებს, რომ განხორციელდა „შედულება ოცნებისა და სინამდვილის“, რომ სწორედ ამიტომ – „უმძაფრესია ახალი ხანა და ისტორიის ახალი გვერდი“.

იდეოლოგიზებული ტექსტების ფონზე კიდევ უფრო მეტად იქცევს ყურადღებას მკითხველისათვის ნაკლებად ცნობილი, ექვსსტროფიანი ლექსი – „ახმაურდეს!“, რომელიც პოეტის სიცოცხლეში პირველად და უკანასკნელად თხზულებათა მეშვიდე ტომში დაიბეჭდა.

„ახმაურდეს!“ მონოდებით იწყება – ლირიკული გმირი საკუთარ თავს (თუ თანამოაზრე პოეტს) მიმართავს:

**ახმაურდეს, გრძნობით დულდეს,
არ დაეტყოს ხნოვანება.
ძველებური ძალით ქუხდეს
ჩანგთა ჩვენთა ხმოვანება!**

ამ მაღალხმოვან სტრიქონებს მოსდევს მკვეთრი მხილება ადამიანთა ერთი ჯგუფისა, რომელიც სინათლესაც სიბნელედ აღიქვამს, გონება ბანგით აქვს დაბინდული და ერთადერთი გატაცებით არის შეპყრობილი:

**გამოფიტულს, აზრდაკარგულს
დღეს ზოგიერთს შერჩა ერთი
მისწრაფება და გულდაგულ
გატაცების ერთი წერტილი:**

**ეს ამაო და მდაბალი
გატაცება იქ ბობოქრობს,
სადაც თვალი, ხარბი თვალი,
მოპრილეს ხედავ ოქროს!**

ვის გულისხმობს სიტყვა „ზოგიერთი“? პასუხი ამ კითხვაზე მოცემულია ტექსტის მომდევნო სტროფში, სადაც ლირიკული გმირი საკუთარ შემოქმედებით მრწამსზე იწყებს საუბარს:

**შენ კი ყოფნა გესმის ასე:
თუ გსურს გაიტანო ლელო,
უანგაროდ გვებაასე,
მეგობარო, ძველისძველო!**

ეს დაპირისპირება („ზოგიერთი“ – „შენ კი“, „მდაბალი გატაცება“ – „უანგარო ბაასი“), ვფიქრობ, აშკარად მეტყველებს, რომ ისინი, ვისზეც გალაკტიონი მიგვანიშნებს, ანგარებით მობაასე ხელოვანთა ჯგუფია. თუ ზოგად კონტექსტსაც გავითვალისწინებთ, შეიძლება ითქვას, რომ კრიტიკა ხელისუფლების დაკვეთის შემსრულებელ პოეტებს მიემართება. „ახმაურდეს!“ ასე მთავრდება:

**ჩანგს სიმართლეს ათქმევინებ,
რომ სიმტკიცე ექნეს დიდი:
ვერც გზას გადაახვევინებ,
ვერც ოქროთი მოისყიდი!**

ერთი მხრივ, მაამებლურ-მლიქვნელურ ვითარებასთან დაპირისპირება, მედროვე, აღზევებულ ხელოვანთა შესახებ

თუნდაც ასე, მინიშნებით წერა და იქვე საკუთარ შემოქმედებით პრინციპებზე – სიმართლისადმი ერთგულებაზე, მოუსყიდველობაზე საუბარი, ბუნებრივია, ტოტალიტარულ ეპოქაში მაინცდამაინც უსაფრთხო ვერ იქნებოდა. საფიქრებელია, რომ სწორედ ამის გამო დაათარიღა 1950 წელს, გამარჯვებული სოციალიზმის ხანაში გამოქვეყნებული „ახმაურდეს!“ პოეტმა 1935 წლით, როდესაც ე.წ. კლასობრივი ბრძოლის სიმძაფრემ პიკს მიაღწია. თუმცა გამორიცხული არც ისაა, რომ ლექსი, მართლაც, 30-იან წლებში დაიწერა და მისი გამოქვეყნება გალაკტიონმა, რაღაც მიზეზით, თხუთმეტი წლის განმავლობაში ვერ მოახერხა.

* * *

„ახმაურდეს!“ ჩვენამდე სამი ავტოგრაფით არის მოღწეული. ხელნაწერებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ნაწარმოების თავდაპირველი ჩანაფიქრი, მისი ე.წ. შავი მონახაზი ერთ-ერთმა ავტოგრაფმა (№3663) შემოგვინახა. ეს ვარიანტი პოეტის 1930 წლით დათარიღებულ უბის ნიგნაკშია ჩანერილი და საბოლოო, ნაბეჭდი ტექსტისაგან მკვეთრად განსხვავდება. აქ ჯერ ასეთი პროზაული ფრაგმენტი იკითხება:

„კმარა, მუზავ, კმარა. ჩემს ქნარზე უკვე აღარ არის აკორდები, ჩემს ხმაში უკვე აღარ არის ხმოვანებანი; მე არ შემიძლია ვიმღერო ყრუ, გატლანქებული ხალხისათვის, რომელიც უკვე ვეღარა შხედავს სიმშვენიერეს. და არც არაფერი, სრულიად არაფერი ისეთი არ არის ჩემს სამშობლოში, რომელსაც შეეძლოს ააფრთოვანოს და აამღეროს ჩემი გენია: გონებადაკარგულს, გამოფიტულს, ზიზლის ღირს ერს შერჩა მხოლოდ ერთი მისწრაფება: მდაბალი და ამოთა ამო მისწრაფება – ოქროსადმი.“

ამ ჩანაწერის ოდნავ ქვემოთ, იმავე გვერდზე, დაახლოებით იმავე შინაარსის ტექსტი უკვე ლექსის ფორმითაა წარმოდგენილი:

კმარა, მუზავ, კმარა, კმარა!
ქნარს დაეტყო ხნოვანება.
არც აკკორდთა რეკავს ზარა,
არც ხმაში მაქვს ხმოვანება.

იქ ვიმღერო, ხმა ვერ ბედავს,
სადაც ხალხი ყრუა, ტლანქი.
ის შვენებას ველარ ხედავს
და გონებას უხშობს ბანგი.

ო, სამშობლოვ! აღარ დარჩა
არასფერი, არასფერი –
ქნარს ჩააცვას ისევ ფარჩა,
აამღეროს აგასფერი!

გამოფიტულს, აზრდაკარგულს
ფურთხის ღირს ერს – შერჩა ერთი
მისწრაფება – და გულდაგულ
გატაცების ერთი წერტი.

ეს ამაო, ეს მდაბალი
გატაცება იქ ბობოქრობს,
სადაც თვალი, ხარბი თვალი
მოპრიალეს ხედავს ოქროს.

ფრაზა – „ფურთხის ღირს ერს“ აკაკი წერეთლის სტრიქონს („ფურთხის ღირსი ხარ შენ, საქართველო“) გვახსენებს ლექსიდან „ვედრება“; აკაკის შემოქმედებასთან სიახლოვეზე მეტყველებს გალაკტიონის ამავე ლექსის სხვა ავტოგრაფში (№4231) ჩართული სტრიქონები „თორნიკე ერისთავიდან“ („კავკასიის კლდეზე იყო/ ამირანი მიჯაჭვული,/ ყვავ-ყორანი ეხვეოდა,/ დაფლეთილი ჰქონდა გული“) და, რა თქმა უნდა, საბოლოო, ნაბეჭდ ვარიანტში ჩანგის მოუსყიდველობის, სიმართლისადმი ერთგულების მოტივი (შდრ.: გალაკტიონი: „ჩანგს სიმართლეს ათქმევინებ, რომ სიმტკიცე ექნეს ღიდი“; აკაკი: „მე ჩანგური

მისთვის მინდა, რომ **სიმართლეს მსახურებდეს**)... მიუხედავად ამგვარი თანხვედრებისა, „ახმაურდეს!“ აკაკი წერეთლის თხზულებებიდან მიღებული შემოქმედებითი იმპულსებით არ შექმნილა. მას სულ სხვა, მეტად მოულოდნელი ლიტერატურული სათავე აქვს.

პოეტის იმ ხელნაწერში (№ 3663), რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ, ლექსის პროზაულ მონახაზს დასაწყისში, მარცხენა კუთხეში მინერილი აქვს **„კამოენსი“**.

ჩნდება კითხვა: რას ნიშნავს დიდი პორტუგალიელი პოეტის, გვიანი რენესანსის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის – **ლუის დე კამოენსის** (1524/25-1580) ხსენება, რაიმე შეფარული კავშირი ხომ არ არის ორი ავტორის ტექსტებს შორის?

გ. ტაბიძის თხზულებათა აკადემიური თორმეტტომეულის მეოთხე ტომში, ლექსის კომენტარში ვკითხულობთ:

„...შესაძლოა, ვარიანტის ძირითადი აზრი წამოღებული იყოს პორტუგალიელი პოეტის კამოენსის რომელიმე ნაწარმოებიდან. ჯერჯერობით **მსგავსი რამ ჩვენ კამოენსთან ვერ მივაკვლიეთ**“...

გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონის ავტოგრაფებში მინიშნება-მინაწერები, ჩვეულებრივ, სწორ ორიენტაციას იძლევა, ამიტომ, წინამორბედთა წარუმატებელი მცდების მიუხედავად, გალაკტიონის ლექსის პირველწყაროს ძიება განვაგრძე. ძიებამ ნაყოფი გამოიღო, რის შედეგადაც გაირკვა, რომ პოეტის დღიურში ჩანერილი პროზაული ფრაგმენტი და, შესაბამისად, გალექსილი ვარიანტიც თარგმანია ლუის დე კამოენსის 1572 წელს გამოქვეყნებული ეპიკური პოემის – „ლუზიადების“ ერთი მონაკვეთისა.

„ლუზიადები“ (პორტ. „Os Lusíadas“), „ოდისეასა“ და „ენეიდას“ ტიპის ჰეროიკული პოემაა. იგი პორტუგალიის ისტორიულ წარსულს განადიდებს და ვასკო და გამას მოგზაურობას გადმოგვცემს. პოემა, რომელიც ათ სიმღერადაა დაყოფილი, შედგება შესავლის, ძირითადი ნაწილისა და ეპილოგისაგან. ჩვენთვის ამჯერად საინტერესოა ეპილოგი (სტროფები: 145-156), რომელიც პორტუგალიის მმართველის – მეფე სებას-

ტიანისადმი მიმართვას წარმოადგენს და რომლის პირველივე სტრიქონები – მუზისადმი მონოდება – გალაკტიონის დღიურში შესრულებული ჩანანერის ტექსტს ემთხვევა:

**Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça, e na rudeza
Düa austera, apagada e vil tristeza...**

იყურე, მუზავ! საამური ჩანგის ლარები
საყოველთაო გულგრილობამ დაწყვიტა, მჯერა.
ჩემი ხმა, ერთობ ჭაბუკური ამღვლევათ
აღსავსე ახლა ჩაითვლება ხიხინა ჟღერად.
მე გული მტიკია, რად ვუმღერო ნაღველნარევი
მელოდიებით ყრუ-მუნჯთა ერას?
სამშობლოს ჩვენსას ათასგვარი ჭირი აწუხებს,
მომხვეჭველობის ვერ იშორებს იგი მარწუხებს...

(თარგმნა ჯ. ინჯიამ)

როდესაც გალაკტიონის ლექსი იწერებოდა, „ლუზიადები“ ქართულად არ იყო ნათარგმნი, ამიტომ კამოენსის პოემას პოეტი რუსულ თარგმანში უნდა გასცნობოდა. გასული საუკუნის 30-იან წლებში „ლუზიადების“ სრული პოეტური თარგმანი კი არსებობდა (მთარგმნელი: მიხაილ ტრაჟჩეცოვი), მაგრამ, მიზეზთა გამო, იგი არ დაბეჭდილა, მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტი გამოქვეყნდა ლიტერატურული პერიოდიკის ფურცლებზე. კამოენსის თხზულების ცალკეული მონაკვეთები რუსეთში ბევრად ადრეც (XVIII საუკუნიდან) არაერთხელ ითარგმნა, თუმცა მათი მოძიებისა და გაცნობის შემდეგ ცხადი გახდა, რომ არცერთი არ ემთხვეოდა „ლუზიადების“ ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონებს.

ამ თითქმის გამოუვალ სიტუაციაში გაჩნდა ვარაუდი, რომ გალაკტიონმა, შესაძლოა, კამოენსის შესახებ დაწერილი რომელიმე ლიტერატურული ნაშრომი წაიკითხა, სადაც ციტირებული იყო „ლუზიადების“ ეპილოგი. ამ ტიპის წყაროს ძიება პოეტის პირადი ბიბლიოთეკის გადასინჯვით დავიწყე. ლიტერატურის მუზეუმში დაცულ გალაკტიონის წიგნად ფონდში ჩემი ყურადღება მიიქცია გერმანელი ლიტერატორის – იოჰანეს შერის „ლიტერატურის საყოველთაო ისტორიამ“ (Шерр, И. Всеобщая история литературы, Т. 1-2., Санкт-Петербург, 1879-1880). სარჩევის მიხედვით, პორტუგალიურ მწერლობას ამ წიგნში ცალკე თავი ჰქონდა დათმობილი. მართლაც, აქ ამაღლებულად არის გადმოცემული ლუის დე კამოენსის ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი ცხოვრების გზა. ავტორი მოგვითხრობს, თუ როგორ გადაურჩა პოეტი გემის დაღუპვას და როგორ გადაარჩინა „ლუზიადების“ ხელნაწერი. აქვე ვკითხულობთ იმასაც, რომ კამოენსმა თავისი პოემა პორტუგალიის მმართველს მიუძღვნა და, მიუხედავად იმ საყოველთაო აღტაცებისა, რაც თხზულების გამოქვეყნებას მოჰყვა, პოეტისათვის დანიშნული დახმარება იმდენად მცირე გამოდგა, რომ კამოენსს შიმშილით სიკვდილის საფრთხე დაემუქრა. შერი იმ უდიდეს ტკივილზეც საუბრობს, მსცოვანმა პოეტმა რომ განიცადა გარდაცვალებაზე: ქვეყნის დაცემითა და თავისუფლების დაკარგვით გამოწვეული უბედურება კამოენსისათვის პიროვნულ გასაწყირზე არანაკლებ მწვავე აღმოჩნდა.

ამგვარი ფაქტების აქცენტირება, ეჭვი არაა, გალაკტიონის ინტერესსა და თანაგრძნობას გამოიწვევდა. მას, როგორც ჩანს, ყურადღებით წაუკითხავს შერის ნარკვევის ის მონაკვეთიც, სადაც „ლუზიადების“ შინაარსია გადმოცემული და განმარტებული. მეათე სიმღერაზე მსჯელობისას იოჰანეს შერი სწორედ ეპილოგის სანყის, 145-ე სტროფს იმონებს პორტუგალიურ ენაზე, იქვე, სქოლიოში კი ამავე სტროფის რუსული პნკარედული თარგმანია. ეს სქოლიო გალაკტიონის მიერ ფანქრითაა მონიშნული. შევადაროთ რუსული პნკარედი და პოეტის დღიურში ჩანწერილი სტრიქონები.

კამოენსი:

„Довольно, муза, довольно, на моей лире нет более акордов, в моем голосе нет более звуков; я не могу петь для глухого, загрубевшаго народа, который уже не видит более прекраснаго. Да и ничего уже, ничего нет теперь в отечестве, что могло бы вдохновить мой гений: у бессмысленнаго, тупога, презреннаго народа осталась только одна страсть, – низкая и суетная страсть к золоту“.

გალაკტიონი:

„კმარა, მუზავ, კმარა. ჩემს ქნარზე უკვე აღარ არის აკორდები, ჩემს ხმაში უკვე აღარ არის ხმოვანებანი; მე არ შემიძლია ვიმღერო ყრუ, გატლანქებული ხალხისათვის, რომელიც უკვე ვედარა ჰხედავს სიმშვენიერეს. და არც არაფერი, სრულიად არაფერი ისეთი არ არის ჩემს სამშობლოში, რომელსაც შეეძლოს ააფრთოვანოს და აამღეროს ჩემი გენია: გონებადაკარგულს, გამოფიტულს, ზიზღის ღირს ერს შერჩა მხოლოდ ერთი მისწრაფება: მდაბალი და ამაოთა ამაო მისწრაფება – ოქროსადმი“.

ვფიქრობ, უკომენტაროდაც აშკარაა, რომ გალაკტიონმა კამოენსის სტრიქონები სწორედ ამ რუსული პნკარედული თარგმანიდან გადმოიღო.

წყაროს გარკვევის შემდეგ, ლოგიკურად ჩნდება კითხვა: რით დააინტერესა გალაკტიონი კამოენსის „ლუზიადებმა“, რატომ თარგმნა ეს სტრიქონები? პასუხის გაცემა, ნათარგმნი სტროფის ზოგადი კონტექსტის გათვალისწინებით, არ გაჭირდება.

კამოენსი იყო პოეტი-პატრიოტი, ვინც თავისი ცხოვრება სამშობლოს კეთილდღეობას შესწირა. „ლუზიადების“ ეპილოგში, მეფისადმი მიმართვისას, იგი წუხს, რომ მისი პოეტური გენიით დახატული გმირული სამყარო უკვე წარსულის ნაწილია, რომ თანამედროვეობა ჰეროიზმისათვის ადგილს აღარ ტოვებს. ხალხს სრულიად სხვა, ეგოისტურ-მომხვეჭველობითი მისწრაფებები აქვს – ეს ყოველივე დრომ, ბედკრულმა, სულიერებას მოკლებულმა საუკუნემ მოიტანა თან.

მთავარი მიზეზი, რის გამოც კამოენსი მუზას დადუმებისკენ მოუწოდებს, ორია: სამშობლოში აღარაფერი დარჩა ისეთი,

რაც მის გენიას აღაფრთოვანებს და, ამასთანავე, აღარავინაა, ვისაც მშვენიერებით ტკბობა ან მისი დაფასება შეუძლია.

როგორც ჩანს, გალაკტიონმა კამოენსის მიერ დახატულ სამშობლოში თავისი თანამედროვე საქართველო ამოიცნო, ხოლო პორტუგალიელი პოეტის განწყობილებაში სინამდვილისადმი საკუთარი დამოკიდებულება ამოიკითხა.

ასე გაჩნდა უცნაური პარალელი კამოენსის ეპოქასა და გალაკტიონის ხანის საქართველოს შორის.

ლუის დე კამოენსის სტრიქონები, როგორც ითქვა, გალაკტიონის 30-იანი წლების დღიურშია ჩანერილი. ეს ფაქტი არა მარტო საბოლოო რედაქციის დათარიღებისათვის არის საყურადღებო, მთავარი აქ სხვა რამაა – „ლუზიადების“ სტროფის თარგმნით პოეტმა თავისი ნამდვილი დამოკიდებულება გაამჟღავნა გასაბჭოებელი საქართველოსა და სისხლიანი ეპოქის მიმართ.

საკითხზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია, რომ გალაკტიონს წმინდა მთარგმნელობითი ინტერესების თუ მიზნების გამო ტექსტი არასოდეს გადმოუქართულებია. მისი ე.წ. თარგმანები ერთგვარი მასალაა ახალი ლექსის შესაქმნელად – სათარგმნელად შერჩეული უცხო ტექსტი ისე ახლოსაა პოეტის განწყობილებასთან, რომ გალაკტიონი მას თავისი სულიერი მდგომარეობის შესატყვისად მიიჩნევს.

კამოენსის სიტყვებმა, როგორც ჩანს, გალაკტიონზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მან მხოლოდ რუსული პნკარედი კი არ თარგმნა, იქვე ამავე ტექსტის გალექსილი ვარიანტიც შექმნა, მერე კი ლექსის სწორება-დამუშავება დაიწყო. ტექსტში თუნდაც „აგასფერის“ თემის შემოტანა („ამდღეროს აგასფერი“) უკვე იმაზე მეტყველებს, რომ გალაკტიონი იწყებს თარგმანის საკუთარი შემოქმედების კონტექსტში მოთავსებას, მის საფუძველზე ახალი ნაწარმოების შექმნას. ამ ხელნაწერში ტექსტზე მუშაობა პოეტს არ დაუსრულებია: ცხადია, მიხვდა, რომ ამგვარი შინაარსის ლექსის გამოქვეყნება შეუძლებელი იქნებოდა. ვერც კამოენსზე, როგორც კლასიკოსზე, მინიშნება დაეხმარებოდა: 30-იან წლებში პორტუგალიელი პოეტის შემოქმედებას საბჭოეთში მონყალე თვალით არ უყურებდნენ. ძნელი დასაჯერებელია, მაგრამ კამოენსი კა-

პიტაღორასი ექსპანსიის აპოლოგეტად იყო გამოცხადებული, მისი „ლუზიადები“ კი – იმპერიალიზმის განმადიდებელ ტექსტად.

გალაკტიონი კამოენსის სტროფს მაინც ვერ შეეღობა: იგი ჯერ „ინდუსტრიალური პოეზიის“ კონტექსტში მოათავსა, მაგრამ, საბოლოოდ, მისთვის ძვირფასი სტრიქონები ორთქმავლებისა და მანქანებისადმი მიძღვნილი ლექსისათვის ვერ გაიმეტა. (ამ უცნაურ მცდელობას ასახავს ავტოგრაფი №276, რომელიც პნკარედის შესრულების ახლო პერიოდს – 30-იანი წლების დასაწყისს მიეკუთვნება).

ამის შემდეგ იქმნება ნაწარმოების კიდევ ერთი – მესამე ვარიანტი*, ყველაზე ახლო მდგომი თხზულებათა მეშვიდე ტომში გამოქვეყნებულ ლექსთან „ახმაურდეს!“. ავტოგრაფში (№4231) ტექსტის სათაურია „მეგობარ პოეტს“ და მას პირველწყაროსთან – კამოენსის სტროფთან ბევრი აღარაფერი აკავშირებს: ლირიკული გმირი მუზას დადუმებას კი არ სთხოვს, პირიქით – ჩანგს ახმაურებისკენ მოუწოდებს; მდაბალი გატაცების მსხვერპლი აქ უკვე ხალხი აღარ არის, არამედ – ხელოვანთა ერთი ნაწილი; სტროფი, რომელშიც სამშობლოსადმი გაუცხოებაზე იყო საუბარი, გადახაზულია, სანაცვლოდ კი შემოქმედის უანგარობისა და სიმართლის მსახურების მოტივებია შემოტანილი. შედეგად მივიღეთ ტექსტი, რომელიც, გადაკეთების მიუხედავად, არცთუ უხიფათო უნდა ყოფილიყო.

ზუსტად თქმა ძნელია, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ ეს ხელნაწერიც 30-იანი წლების კუთვნილებაა, თუმცა ის შესწორებები, რომლითაც იგი ლექსის ნაბეჭდ ვარიანტს უახლოვდება, ტექსტში გამოქვეყნებამდე ცოტა ხნით ადრე უნდა იყოს შეტანილი.

კამოენსის სტრიქონებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებით გალაკტიონმა შთაგონების პირველწყაროსაგან განსხვავებული ტექსტი შექმნა. მეტიც: „ახმაურდეს!“ აღიქმება, როგორც ქართველი პოეტის პასუხი კამოენსის „ლუზიადების“ ეპილოგზე. გალაკტიონი, მიუხედავად უმძიმესი ვითარებისა, მიიჩნევს,

* „ლუზიადებიდან“ მომდინარე სტრიქონები გარკვეული ცვლილებებით გამოყენებულია აგრეთვე გალაკტიონის დაუმთავრებელი პოემის „...ისარივით ბასრ იდეას საქართველოს ახალ ხანის“ ერთ-ერთ ხელნაწერში (№78). ეს ხელნაწერი, თავის მხრივ, ლექსის „ახმაურდეს!“ კიდევ ერთ, მეოთხე ავტოგრაფად უნდა ჩაითვალოს.

რომ ჩანგი მაინც უნდა ჟღერდეს, „გრძნობით დულდეს“ და სწორედ ასე, მთელი ხმით და განსაკუთრებული ხმოვანებით უნდა ითქვას **სიმართლე**.

საბოლოოდ, ტექსტის შემოქმედებითი გარდაქმნის სურათი ასე წარმოგვიდგება: გალაკტიონის ლექსის პირველი ავტოგრაფი, სადაც კამოენსის სტრიქონები თითქმის უცვლელად მეორდება, პოეტის რეალურ სულიერ მდგომარეობას, ტოტალიტარული ეპოქისადმი მის დამოკიდებულებას გადმოსცემს, ნაწარმოების საბოლოო ვერსია კი აფიქსირებს გალაკტიონის ეთიკურ პოზიციას 50-იან წლებში, როდესაც პოეტი გამუდმებით ფიქრობს **„ისეთ მივიწყებულ საგანზე, როგორც არის ლიტერატურული სინდისი“...**

„ლუზიადების“ სტროფით შთაგონებული „ახმაურდეს!“, ვფიქრობ, გალაკტიონ ტაბიძის სამოქალაქო ლირიკის საეტაპო ნიმუშია. იგი სოციალისტური სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების გამომხატველი ერთ-ერთი პირველი ლირიკული ნაწარმოებია მეოცე საუკუნის 50-იანი წლების ქართულ პოეზიაში. ალბათ, აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ გალაკტიონის დღიურში ჩანერილი კამოენსის სტროფის თარგმანი „ლუზიადების“ ქართულად აჟღერების პირველი ცდაა.

* * *

ლუის დე კამოენსის შემოქმედებით გალაკტიონი 30-იან წლებამდეც იყო დაინტერესებული. პორტუგალიელი პოეტი ნახსენებია ლექსში „ინდესა“, რომელიც ავტორმა 1917 წლით დაათარილა, თუმცა, პირველი პუბლიკაციის დროს (1927) თუ გავითვალისწინებთ, უფრო 20-იან წლებში უნდა იყოს შექმნილი.

ინდესა

ინდესა ისე შუქს არავის ჰფენს,
ვით ახალ კუბელსს და ძველ კამოენსს,
მათ არაერთხელ აღმოხდათ კვნესა,
ინდესა, ინდესა.

**ესლა მარტოდენ მკრთალი ჩრდილია,
იგი ვედრება და კასტილია;
ოდეს იმ მზიურ ვედრებად სჩანდა
კარად ინფანტა.**

**დრონი იცვალნენ, გული კი დღესაც
იმ სიმღერასთან გადაზრდილია,
ინმესა, ინმესა.**

ავტოგრაფში ლექსს სათაურად აქვს „ინმესა დი-კასტრო“, ხოლო ქვესათაურად – „ლეგენდა“. აშკარაა, რომ ლექსის ადრესატია ისტორიული პიროვნება, პორტუგალიის მეფის – დონ პედრუს მეუღლე ინეს დე კასტრო.

კასტილიელი დიდგვაროვანის – ინეს დე კასტროსა და პორტუგალიელი უფლისწულის დონ პედრუს სიყვარულის ამბავმა, მსოფლიო მასშტაბით, არაერთი ხელოვანი შთააგონა. მათ შორის უნდა ვიგულოთ „ინმესას“ ქართველი ავტორიც.

ევროპაში გავრცელებულ, ლეგენდადქცეულ ამბავს გალაკტიონი, დიდი ალბათობით, უნდა გასცნობოდა რუსი მწერლისა და მთარგმნელის – ტატიანა შჩეპკინა-კუპერნიკის წიგნში „თქმულებები სიყვარულზე“ („Сказания о Любви“. М., 1910), სადაც ეს ტრაგიკული ისტორია ნოველის სახით არის წარმოდგენილი.

კასტილიელ დიდგვაროვანთა შთამომავალი – ინეს დე კასტრო საიდუმლოდ იყო დაქორწინებული პორტუგალიის სამეფოს უფლისწულზე – დონ პედრუზე, ვისაც კანონიერი, უკვე გარდაცვლილი ცოლისაგან ჰყავდა ვაჟი – ტახტის ოფიციალური მემკვიდრე. სამეფო საბჭო და მეფე აფონსუ IV შიშობდნენ, რომ პედრუსა და ინეს დე კასტროს საერთო ოთხი შვილიდან რომელიმე ერთ დღეს ქვეყნის მართვას მოინდომებდა და კანონიერ მემკვიდრეს ტახტს შეეცილებოდა. ამ და სხვა მიზეზების გამო მრჩეველთა საბჭომ ინეს დე კასტრო სიკვდილით დასაჯა. საყვარელი ქალის აღსასრულმა უფლისწული სრულიად შეცვალა, იგი მამის – მეფის მოწინააღმდეგედ იქცა და ქვეყანა სამოქალაქო ომამდე მიიყვანა. აფონსუ მალევე

გარდაიცვალა და ტახტზე ავიდა უფლისწული პედრუ. მან გამოაცხადა, რომ ხალხს თავის ახალ მეუღლეს, პორტუგალიის ახალ დედოფალს წარუდგენდა. ლეგენდის თანახმად, პედრუ პირველის ბრძანებით, ინეს დე კასტროს სხეული საფლავიდან ამოიღეს, სადედოფლოდ მორთეს, გვირგვინით შეამკეს და ტახტზე დასვეს; მეფის სურვილის შესაბამისად, დიდებულებმა „ახალი დედოფლისადმი“ პატივისცემა ხელზე კოცნით გამოხატეს. ასე შეასრულა პედრუ პირველმა საყვარელი ქალისადმი მიცემული დაპირება – ინეს დე კასტრო პორტუგალიის კანონიერ დედოფლად აქცია.

დავუბრუნდეთ გალაკტიონის ლექსს. ნაწარმოების დასაწყისში პოეტი ასახელებს ორ ხელოვანს – „ახალ კუბელს“ და „ძველ კამონსს“ და პორტუგალიის დედოფლისადმი მათ თანაღმობაზე, განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზე მინიშნებს. ეს მინიშნება კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია ლექსის ავტოგრაფში:

ინდესა ირგვლივ ლეგენდებსა ფენს,
არაერთს აღჩობს სიბრაზის კვნესა...

იგი უყვარდათ კუბელსს, კამონსს...

ინდესა – ისმის ყველგან – ინდესა.

...

მარად ოცნებას, ამღერებას და ლეგენდებს ფენს,

ქალი, რომელიც აწვალებდა კუბელსს, კამონსს...

აკადემიური თორმეტტომეულის მეორე ტომში „ინდესას“ ამგვარი კომენტარი ახლავს: „კუბელსი – პორტუგალიელი პოეტი“; „კამონსი ლუისი (1524-1580) – დიდი პორტუგალიელი პოეტი“. კომენტარში მხოლოდ ლექსში ნახენებ პირთა ვინაობაა მითითებული ისე, რომ არაფერია ნათქვამი, რა აკავშირებთ კუბელსსა და კამონსს ინეს დე კასტროსთან. არადა, ავტოგრაფსა და ნაბეჭდ ტექსტში ხომ დედოფლისადმი ამ პიროვნებათა განსაკუთრებულ დამოკიდებულებაზეა მინიშნება?!

დავინწყით კუბელსით, რომელიც კომენტარში სახელის გარეშეა წარმოდგენილი, აქ მხოლოდ ისაა აღნიშნული, რომ

კუბელსი პორტუგალიელი პოეტი. სინამდვილეში, როგორც ძიებისას გაირკვა, გალაკტიონის ლექსში დასახელებული პიროვნება არ არის პორტუგალიელი პოეტი. იგი უნდა იყოს ესპანელი მხატვარი სალვადორ მარტინეს კუბელსი (1845-1914), ვინც ინეს დე კასტროსთან დაკავშირებული ლეგენდის სულისშემძვრელი ეპიზოდი სახელგანთქმულ ტილოზე გააცოცხლა: ესაა სცენა, რომელზეც მეფე პედრუ პირველის გვერდით ტახტზე სადედოფლოდ მორთული გარდაცვლილი ქალის სხეულია გამოსახული, დიდებულები კი მოთმინებით ელიან ახალი დედოფლის ვინაობის გაგებას.

„ძველი კამოენსი“ კომენტარში სწორად არის განმარტებული, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც არაფერია ნათქვამი, რატომ ჰფენდა შუქს ინეს დე კასტრო დიდ პორტუგალიელ პოეტს.

„ლუზიადების“ მესამე სიმღერაში (118-137 სტროფები), რომელიც პოემის ყველაზე ცნობილი, ლირიკული ეპიზოდია, კამოენსი თანაგრძნობით გადმოგვცემს ინეს დე კასტროს და პედრუს განუმეორებელი, ამაღელვებელი სიყვარულის ამბავს.

სხვათა შორის, იოჰანეს შერი თავის „ლიტერატურის საყოველთაო ისტორიაში“ საგანგებოდ საუბრობს პოემის ამ პასაჟზე, ხოლო ტატიანა შჩეპკინა-კუპერნიკის ნოველას – „ინესა დი კასტრო“ – ეპიგრაფად უძღვის სტრიქონი „ლუზიადებიდან“: „Ты, которая, после своей смерти стала королевой“ („შენ, რომელიც სიკვდილის შემდეგ დედოფალი გახდი“).

გალაკტიონის ინტერესი სიყვარულისა და ერთგულების ამ განუმეორებელი ისტორიისადმი, შესაძლოა, მხოლოდ თემა არ იყოს ლექსისათვის – ნაწარმოების წერისას პოეტს, იქნებ, კონკრეტული პიროვნული იმპულსებიც ჰქონდა, თუმცა ეს უკვე სხვა საუბრის თემაა...

დასასრულს უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონ ტაბიძის „ინდესა“ უთუოდ დაამშვენებდა მსოფლიო „ინესიანას“ – ინეს დე კასტროს თემაზე შექმნილი ნაწარმოებების ვრცელ, მრავალფეროვან ბიბლიოგრაფიას.

მიახლოების მცდელობა

1991 წელს, გალაკტიონ ტაბიძის (1891-1959) დაბადებიდან მე-100 წლისთავისათვის, გამოიცა მე-20 საუკუნის ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ ქართველი პოეტის ლექსთა თხელი კრებული გერმანულ ენაზე.* ეს პუბლიკაცია იყო სასწაული, რასაც ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით.

გალაკტიონთან ჩემი სულ პირველი შეხვედრა – თანაც ჯერ გერმანულ ენაზე – მოხდა ანთოლოგიის „რვასაუკუნოვანი ქართული პოეზია“** ფურცლებზე, სადაც მისი შვიდი ლექსი იყო დაბეჭდილი. 1971 წელს აღმოსავლეთ ბერლინის გამომცემლობის „ფოლკ უნდ ველტის“ მიერ დასტამებული, საქართველოს მწერალთა კავშირისა და საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსთან თანამშრომლობით მომზადებული ეს კრებული, დაფუძნებული მთლიანად ქართულიდან შესრულებულ პნკარედულ თარგმანებზე, რომლებიც პოეტებმა ადოლფ ენდლერმა და რაინერ კირშმა თბილისში სამი თვის განმავლობაში ყოფნისას მოიპოვეს, დღემდე სანიმუშო გამოცემად ითვლება, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას გვიქმნის ძველი კულტურის მქონე ქვეყნის, საქართველოს, პოზიის სიძლიერის თაობაზე.

მოგვიანებით, როცა 1980-იან წლებში მე თვითონ ვინახულე საქართველო და ქართული პროზაული თხზულებები ვთარგმნე, ჟამი-ჟამ ყურში მანვეთებდნენ ხოლმე: გალაკტიონ ტაბიძე! პრინციპში მისი თარგმნა შეუძლებელია, მაგრამ მაინც რომ?.. გვეცადა?.. რა კარგი, რა დიდი საქმე იქნებოდა გერმანულად მისი გამოცემა...

* გალაკტიონ ტაბიძე. „პოეტის კუთხე“, ტომი 6, უნაბჰენგივე ფერლაგსბუხჰანდლუნგ აკერშტრასე, ბერლინი, 1991, კრისტიანე ლიხტენფელდის გამოცემა.

** გამომცემლობა „ფოლკ უნდ ველტ“, ბერლინი, 1971.

ხომ ცნობილია, როგორი ხიბლი აქვს იმას, რაც თითქმის შეუძლებელია... გონივრული მეჩვენა მასთან ფრთხილი მიახლოება: იყოს პანია, გემოვნებით შედგენილი რჩეული, ოღონდ თარგმანები – მაღალხარისხოვანი. საამისოდ პუბლიკაციის იდეალურ ფორმას გვთავაზობდა ბერლინური გამომცემლობის, „ნოიეს ლებენ“-ის, იმდროინდელი სერია „პოეზიის ალბომი“ („Poesiealbum“). ამ სერიით წლების განმავლობაში მნიშვნელოვანი გერმანული და უცხოური ლირიკის ასობით წიგნაკი გამოიცა, რომელთა შექმნა (დღეისთვის ეს წარმოუდგენელია!) გროშის ფასად შეიძლებოდა გაზეთების ჯიხურში (!). წიგნაკები მიმზიდველად ფორმდებოდა და მეტად პოპულარული იყო, ამიტომაც დიდი ტირაჟებით იბეჭდებოდა. სერიების შემგროვებლებიც ეტანებოდნენ, მაგრამ უფრო საინტერესო ის იყო, რომ ამ ლექსებს კითხულობდნენ, კითხულობდნენ იმ ქვეყანაში, სადაც პროზა დომინირებდა. იქნებ ეს იმისი დამსახურება იყო, რომ მკითხველს ლირიკის „ადვილად ასათვისებელი დოზა“ მიეწოდებოდა...

ჯერ შევწუხდი, როცა შევიტყვე, რომ ადოლფ ენდლერს, რომლის თარგმანების გამოყენებას „ფოლკ უნდ ველტის“ ანთოლოგიიდან ისედაც ვაპირებდი, მოუცლევლობის გამო ახალ თარგმანებზე მუშაობის შესაძლებლობა არ ჰქონდა, მაგრამ ბედმა გამიღიმა და ელკე ერბი* დავიყოლიე თანამშრომლობისთვის. ორივე მათგანის თარგმანებმა შეადგინა მომავალ წიგნაკში შესატანი ლექსების უმეტესი ნაწილი, მაგრამ სხვების თარგმანებიც არის იქ და მათაც შეაქვთ თავიანთი წვლილი გერმანული თარგმანების მრავალხმიანობაში, – ესენი არიან: რაინერ კირში, ანემარი ბოსტრიომი და თქვენი მონა-მორჩილი. დასახელებულთაგან თითქმის ყველა იცნობს ან იცნობდა საქართველოს, აქვთ ან ჰქონდათ ურთიერთობა ამ ქვეყანასთან. თარგმანები შესრულდა ზუსტი პნკარედების მეშვეობით, რომელთაც ახლდა მონაცემები მეტრიკის, რითმების, შიდა რითმების, ასონანსების თაობაზე, რთული ბგერწერის შემთხვევებში ხშირად ქართული ტექსტის

* ელკე ერბი – მწერალი, მთარგმნელი, ადოლფ ენდლერის მეუღლე (რედ.).

ჟღერადობა ლათინური ანბანით იყო გადმოცემული – მოკლედ, ყოველი ლექსის ზოგადი ხასიათი დანვრილებით იყო აღწერილი. გარდა ამისა ელკე ერბმა უკვე იმდენად იცოდა ქართული, რომ შეეძლო ორიგინალიც გამოეყენებინა.

დავუბრუნდეთ სასწაულს – 1989-90 წლების ეპოქალური გადატრიალების ხანაში, როდესაც აღმოსავლეთ გერმანიის სახელმწიფო სტრუქტურები მოიშალა, როდესაც გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის გამომცემლობები უეცრად და მოუშზადებლად აღმოჩნდნენ საბაზრო ეკონომიკის პირისპირ და ტროიჰანდანშტალტის* მიერ ლამის ლიკვიდირებულ იქნენ, მათთან ერთად ზოგიერთი ლიტერატურული პროექტიც დასამარდა.

საყოველთაო ქაოსისა და გაურკვევლობის ვითარებაში ადოლფ ენდლერმა და ახალდაარსებულმა გაერთიანებამ „Orplid&Co.“, რომელმაც პოეზიაზე ზრუნვა და მისი განვითარებისთვის ხელშეწყობა დაისახა მიზნად, „პოეზიის ალბომისთვის“ განკუთვნილი რამდენიმე კრებული, რომელთა მოშზადებაზე განეული გარჯა უკვე ამო გვეგონა, გადაარჩინეს იმით, რომ დააარსეს სერია „პოეტის კუთხე“ („Poet’s Corner“)**. იმდროისთვის ეს იყო თამამი ნაბიჯი, და წარმატებულაც – მართალია, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსები „პოეზიის ალბომზე“ მცირე ტირაჟით გამოვიდა, რამდენადმე უხმაუროდ და თითქმის საიდუმლო ვითარებაში იყვავილა, მაინც – ახლა მას ამოდ ეძებენ ბუკინისტებში, იგი, ასე ვთქვათ, „აორთქლდა“. ჩემი უკანასკნელი ეგზემპლარებიც კარგა ხანის წინ გავაჩუქე. ერთადერთ რამეზე მწყდება გული – რაკი ეს ახალი სერია ორენოვანი უნდა ყოფილიყო, რაც წიგნის მოცულობას ზრდიდა, მე, როგორც გამომცემელი, იძულებული გავხდი ლექსების ოდენობა კიდევ შემემცირებინა. საბოლოოდ „პოეტის კუთხის“ გამოცემაში შევიდა: „სიშორით შენით“, „სამრეკლო უდაბნოში“, „მთანმინდის მთვარე“, „ედგარი მესამედ“, „მამული“, „თოვლი“,

* ტროიჰანდანშტალტი (Treuhanderanstalt) – გდრ-ის არსებობის გვიანდელ ფაზაში შექმნილი ორგანო, რომლის ამოცანა იყო სახალხო საკუთრებაში მყოფი საწარმოების პრივატიზება სოციალური საბაზრო ეკონომიკის პრინციპების შესაბამისად (რედ.).

** ასევე ახალშექმნილ გამომცემლობაში „უნაბჰენგიგე ფერლაგსბუხჰანდლუნგ აკერშტრასე, ბერლინი“.

„არწივებს ჩასძინებოდათ“, „დროშები ჩქარა!“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“, „ქარი ჰქრის“, „სასაფლაონი“, „ქალაქი წყალქვეშ“, „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. („ლურჯა ცხენები“, რომლის თარგმნა დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, გვერდზე გადავდეთ). ბოლოს დასახელებულის გარდა ყველა ლექსი 1910-1920-იან წლებს განეკუთვნება; ეს ის ლექსებია, რომლებმაც უწინარეს ყოვლისა გაუთქვეს სახელი პოეტს თავის სამშობლოში და რომელთა მეშვეობითაც ის მსოფლიოს დიდ ადამიანთა გვერდით დადგა – უკეთ რომ ვთქვათ, დადგებოდა, თუ მოხერხდებოდა, რომ იგი მსოფლიოსათვის იმაზე უკეთ გაგვეცნო, ვიდრე ამის საშუალებას დასახელებული თარგმანები – მისი ლირიკის სიძლიერესა და ჟღერადობაზე რამდენადმე წარმოდგენის შემქმნელი „სინჯები“ – იძლევა.

გერმანელი მკითხველისთვის გალაკტიონ ტაბიძეზე ცოტაოდენი ინფორმაცია რომ მიმეწოდებინა, ჩემს წინასიტყვაობაში, რომელიც ძალიან მოკლე უნდა ყოფილიყო, ვწერდი:

„სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ? – დაჟინებული შეკითხვა, რომელიც გაისმის ლექსში „ქარი ჰქრის“, აშკარა გამოძახილია აკაკი წერეთლის განთქმული სიმღერისა „სულიკო“, სადაც დაკარგული სატრფოს თავგამოდებული ძიება ამავდროულად არის ძიება თავისუფალი, დემოკრატიული სამშობლოს სახისა. ერთი მხრივ, ქართული ტრადიციის აღიარება – თბილისის მთვარიანი ღამე („მთანმინდის მთვარე“, 1915) გამოიხმობს ერის დიდ შვილთა – პირველ ვერსიაში სახელდებით, ბოლო ვარიანტში კი დაუსახელებლად – ცოტა ხნის წინ გარდაცვლილი პოეტი-მეტრის აკაკი წერეთლის და ნიკოლოზ ბარათაშვილის – სულებს, ხოლო მეორე მხრივ – ფრანგი, უწინარესად კი რუსი სიმბოლისტებით – ბალმონტით, ბრიუსოვით, ბლოკით გატაცება ის ორი პოლუსია, რომელთა შორის გალაკტიონ ტაბიძე უდავოდ მე-20 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ქართველი პოეტი, თავის ხმას აღავლენს.

ქარი, მოუსვენრობა, განმწმენდელი მოძრაობა – პოეტი ერთიანად გადაეშვება თავის წილხვდომილ ქარიშხლიან ეპოქაში („ეს მე ვარ ქარი, ეს მე ვარ ქარი...“ – სხვათა შორის,

ერთი შთამბეჭდავი ძეგლი თბილისში მას ქარის დინამიკურ ხორცშესხმად წარმოგვიდგენს). ცარისტული იმპერიის დანგრევა როგორც სოციალური, ასევე ეროვნული თავისუფლების უდიდეს იმედს აჩენს. ამიტომ სპონტანურად მიესალმა 1917 წლის თებერვლის რევოლუციას: „დროშები ჩქარა!“, მაგრამ ამას მალე მოჰყვა არასაკმარისი ცვლილებებით გამოწვეული იმედგაცრუება: „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“. უმაღლესი მგრძობელობა გარეგან და შინაგან მდგომარეობათა მიმართ და ლამის სტიქიონის ძალმოსილებების მქონე მუზა, – აი მახასიათებლები გალაკტიონის პოეზიისა.

ვითარცა სიმბოლისტი, იგი, ერთობ თვითმყოფადი, მაინც სიმბოლისტთა თანამეგობრობის გარეთ იდგა, „ცისფერყანნელთა“ იმ ჯგუფის გარეთ, ტიცვიან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის გარშემო რომ იყო შემოკრებილი.

მას ხშირად „ქართველ ალექსანდრ ბლოკს“ უწოდებენ და არავის ეკუთვნის იგი უფრო მეტად, ვიდრე ქართველებს, ვინაიდან ლირიკის თარგმნა, ყოველთვის საჭოჭმანო და ამავდროულად აუცილებელი რამ, აქ უკიდურესად ძნელ საქმედ გვევლინება: მარტო ხატები, ხილვები, ასოციაციები კი არ ეხლებიან ერთიმეორეს, არამედ გენიალური განმაახლებელი ქართული პოეტური ხელოვნებისა თავის სალექსო მეტყველებას მუსიკად აქცევს, ბგერათა ჩუქურთმებს ქმნის – არა თანაზომიერ ბერძნულ მეანდრულ ორნამენტს, არამედ, მუდმივცვალებად შიდარიტმებიანს, ქართულ ვაზის ლერწმებს, რომლებიც, ურთიერთგანსხვავებულნი, შემოქმედის ამოუწურავი ფანტაზიის ნყალობით სხვადასხვა ვარიაციით წარმოდგენილნი, არქიტექტურულ ნაგებობებს ამკობენ, ეკლესიების სარკმლებსა და შესასვლელებს ჩარჩოდ ევლებიან, ეკლესიებისას, რომლებიც უმაღლეს კულტურული კუთვნილების გამოხატულებანი არიან და მერე სალოცავები.

გალაკტიონის აკვანი მდინარე რიონის, ანტიკური ფაზისის, პირას დაირწა, იმ ადგილის მეზობლად, სადაც არგონავტები გადმოსხდნენ კოლხეთში, და ვანის, აიეტის სატახტო ქალაქის, სიახლოვეს. მითოლოგიურ წარსულს სწვდება პოეტის ისტორიული აზროვნება, როცა ის 1927 წელს ქარიშხლიან ზღვაში

მცურავ გემზე მყოფი, რომელსაც „ტეოდორ ნეტტე“ ჰქვია – იმ დროში, რომელი დროც მოდერნულ ტექნოლოგიებს ხსნის იმედით შეჰყურებს, – შავი ზღვის ფსკერზე ჩაძირულ ქალაქ დი-ოსკურიას ხედავს...“ (იხ. ლექსი „ქალაქი წყალქვეშ“, რომელიც გერმანულად ადოლფ ენდლერმა თარგმნა).

1980-იან წლებში ბედნიერება მქონდა გალაკტიონის „აკ-ვანი“ მენახა, ოჯახის საგვარეულო სამყოფელი, სადა, მოკრძალებული ტიპური ქართული აივნისანი ხის სახლი ვანის რაიონის სოფელ ჭყვიშში. ახლა ეს მუზეუმი, ნაწილობრივ იმ-გვარადვე დატოვებული, როგორც გალაკტიონის დროს იყო, და იქ შეგიძლიათ იხილოთ წიგნები მისი მამის, პროფესიით მასწავლებლის, ბიბლიოთეკიდან, მრავალი ფოტო და დოკუმენტი, რომლებიც დამთვალეირებელს მდიდარ ინფორმაციას აწვდიან პოეტის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. აქ გაატარა გალაკტიონმა ბავშვობა და ადრეული სიჭაბუკის წლები თავის ბიძაშვილსა და მომავალ პოეტთან ტიცინ ტაბიძესთან (1895-1937) ერთად, სოფლურ თავისუფლებაში, და მისი სულიერი განვითარებისთვის ზრუნავდა ნაადრევად დაქვრივებული დედა, სასულიერო პირის შვილი, იმ დროისათვის განათლებული ქალი.

აქ, დასავლეთ საქართველოში, ისტორიით დაყურსულ კოლხეთში, სადაც საქართველოს მეხსიერება ანტიკურ ხანაშია ფესვგადგმული, მედეასა და ბერძნებამდე მიდის (ორი თაობის შემდეგ ამ ადგილს დაუკავშირებს ოთარ ჭილაძე თავის ერთ-ერთ რომანს) – აი აქ იღებს სათავეს გალაკტიონის პოეზიაში ადრიდანვე გაჟღერებული და შემდეგ კვლავ და კვლავ გამეორებული სამშობლოს თემა (იხ. ლექსი „მამული“), რომელიც მერე ფართოვდება, ქვეყნის აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარე თბილისზეც გავრცელდება („მთანმინდის მთვარე“) და სრულიად საქართველოს მოიცავს.

* ტეოდორ ნეტტე (1895 ან 1896-1926) – საბჭოეთის სახალხო კომისარიატის დიპლომატიური კურიერი საგარეო საქმეებში; მოსკოვი-რიგის ექსპრესმატარებელში, ბერლინისაკენ მიმავალი, იგი ტერორისტული თავდასხმის მსხვერპლი გახდა. ვლადიმირ მაიაკოვსკიმ მას ლექსი მიუძღვნა.

** ამ წერილში კურსივით აკრეფილი ყველა მონაკვეთი მომდინარებს „პოეტის კუთხის“ სერიით გამოცემული წიგნისთვის (გალაკტიონ ტაბიძე, ბერლინი, 1991) დაწერილი ჩემი ბოლოსიტყვაობიდან.

ქუთაისში მისი მოწაფეობის ხანას, არალეგალური შეკრებებით რომ არის მნიშვნელოვანი, რომელთა მონაწილე გალაკტიონ ტაბიძეც ყოფილა, ისევე როგორც ახლომდებარე ბაღდათში დაბადებული ვლადიმირ მიაკოვსკი, 1908 წლიდან თბილისის სასულიერო სემინარიაში სწავლის პერიოდი მოჰყვა. ეს საქართველოში, ცარისტული რუსეთის კოლონიაში, უმაღლესი სასწავლებლის მსგავსი ერთადერთი დაწესებულება იყო. იმ დროისათვის გალაკტიონი დემოკრატიული სულისკვეთების ჟურნალებთან თანამშრომლობდა.

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ პოეტმა მოსკოვი და პეტროგრადი მოინახულა და 1918 წლის ზაფხულში მენშევიკების მიერ მართულ დამოუკიდებელ საქართველოში დაბრუნდა.

დამოუკიდებლობის შენარჩუნება რომ დიდხანს ვერ მოხერხდა და 1921 წელს საქართველო ძალმომრეობით მიუერთეს საბჭოთა რუსეთს, ამ მოვლენამ იმ დროს ახალგაზრდა ქართველი ინტელიგენტების მთელ თაობას დაასვა დაღი. მათი მისწრაფება სოციალური სამართლიანობისადმი, საზოგადოებრივი პროგრესისადმი, რის გამოც ისინი რევოლუციას მიესალმებოდნენ, გამუდმებით იყო დაკავშირებული ეროვნულ დამოუკიდებლობასთანაც. და გასაბჭოებას საზოგადოებრივი კონფლიქტები მოჰყვა, რაც 1924 წლის აჯანყებით დასრულდა, რომელიც სისხლში ჩაახშვეს. ლექსი „ქარი ჰქრის“, რომელიც სავარაუდოდ 1924 წელს დაინერა, ჩემთვის არის დინამიკური გლოვის გამოხატულება იმის გამო, რომ საწადელის მიღწევა კვლავაც ვერ მოხერხდა. სხვათა შორის, აი ერთი, ჩემი აზრით, საინტერესო აღმოჩენა: 1959 წელს, ანუ სკკპ მე-20 ყრილობიდან და სტალინის პიროვნების კულტის წინააღმდეგ ბრძოლის დაწყებიდან სულ რამდენიმე წლის შემდეგ, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსთა თბილისში გამოცემულ რუსული თარგმანების კრებულში ეს ლექსი 1910 წლით არის დათარიღებული, ანუ ეგრეთ წოდებული სტოლიპინის რეაქციის ხანაშია გადატანილი. იმიტომ ხომ არ გაკეთდა ეს, რომ ამ განთქმული და პოპულარული ლექსისთვის დაწერის თარიღი – 1924 წელი – მოეშორებინათ? გამომცემლობამ გააკეთა ეს თუ თვითონ პოეტმა, რომელზეც ამბობენ, რომ სტალინის-

ტურ ხანაში ზოგიერთი თავისი ლექსის დაწერის თარიღი შეცვალა, „შეასწორა“ სავსებით გასაგები მიზეზის გამო? 1924 წლის აჯანყებას უშუალოდ ეძღვნება პოემის „მოგონებები იმ დღეების, როცა იელვა“ ერთი ნაწილი, რის გამოც მისი ავტორი სამი დღით გამოამწყვდიეს მეტეხის ციხეში.

კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ ადოლფ ენდლერს: „ახ, ახლაც თვალწინ მიდგას: ოფლიანები ვსხედვართ [სასტუმრო] „ივერიაში“ და ხმამაღლა ვკითხულობთ ჩვენს თარგმანებს: „*O Schnee, ich lieb es, wenn er unberührt / Und lilafarben von der Brücke stiebt, / O nasse Kälte, die das Herz verführt, / Das Herz des Manns, der nur noch dulndend liebt...*“. და ანგელო*, ლექსის რიტმს აყოლილი, აქეთ-იქით აქანებს თავს, ტკობით, ალტაცებით, მადლიერების გრძნობით აღვსილი, ხელი ხელს მიუტყუპებია და ჩურჩულებს: „ძალიან კარგია, ძალიან, ძალიან კარგი! ახლავე უნდა ჩავიწერო!“. მცირეოდენი პაუზის შემდეგ კი: „მაგრამ გალაკტიონის ლექსები უკეთ ჟღერს, ბევრად, ბევრად უკეთ!“. და ოდნავადაც არ არის შეურაცხმყოფელი მისი თხოვნა: „მომანოდე ორიგინალი!“. და როცა ის წიგნს ფურცლავს და როცა რაფსოდივით კითხულობს: „მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის / ქალწულებივით ხიდიდან ფენა: / მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის / და სიყვარულის ასე მოთმენა“, თვალეში გვიყურებს და გვეკითხება: „ხვდებით?“. ჩვენ კი გავყურებთ თბილისს, ზაფხულს, განოლილს სახლის სახურავებსა და ხეებზე, რომლებსაც სამხრეთის სტეპებიდან მოდენილი მტვერი ეფინება, გავყურებთ აღმოსავლეთ კავკასიონის ქედის შორეულ თეთრ კონტურებსა და ყაზბეგს...“.**

რა თვალნათლივ და თბილი ირონიით აღწერს ეს სცენა თარგმნის დილემას: კონფლიქტს აშკარად წარმატებულ თარგმანსა და ორიგინალს შორის, ამ შემთხვევაში გალაკტიონ ტაბიძის მაგალითზე წარმოდგენილს. როგორ უნდა ითარგმნოს ლექსები, რომლებიც ხალხისთვის მეტია, ვიდრე მხოლოდ რიტმულად ასხმული სიტყვები, თავიანთი ჟღერადობით, თავიანთი მუსიკით, მეტიც – საკუთარი ენით მოგვრილი თრობით, უმრავალფერო-

* ადოლფ ენდლერის წიგნის პერსონაჟი (რედ.).

** ადოლფ ენდლერი, საქართველოზე თხრობის ორი მცდელობა, მიტელდოიჩე ფერლაგ, ჰალე (ზაალე), 1976, გვ. 97 და შმდგ.

ვანესი ასოციაციებით ძვალსა და სისხლში რომ გასჯდომიათ ამ ენაზე მეტყველთ, თითქოსდა მათი სხეულის ნაწილად ქცეულან და უმაღლ გრძნობებით აღიქმებიან, ვიდრე გონებით – დიას, როგორ უნდა გარდაითქვას ეს სხვა ენაზე, როგორ უნდა გადაირგოს ისინი სხვა ტრადიციების, შეგრძნებების, გამოცდილებების, პეიზაჟების სამყაროში ისე, რომ – და ეს მთავარია – რაც შეიძლება მეტი გაჰყვეთ თან წარმოშობის ადგილის თავისებურებებისა, ორიგინალისა? ანუ როგორ უნდა შეიქმნას სიმბოზი უცხოში და საკუთარში, თანაც პოეტურად აღმადგინოვანებელი, სამიზნე ენაზეც რომ დამაჯერებლად აჟღერდება? ეს მხოლოდ დიდი ზეშთავგონებით თუ მოხერხდება, მით უფრო, როცა ისეთ პოეტს თარგმნი, როგორც გალაკტიონია.

რაც შეეხება მეტრიკას, ენდლერმა უერთგულა ქართული ლირიკისთვის დამახასიათებელ, სუსტმახვილიანი, უფრო კი – თავისუფალმახვილიანი ქართული ენის შესატყვის სილაბურ ლექსს, რომელიც მარცვალთა მუდამ გარკვეულ, ხოლო ხშირად ერთი და იმავე რაოდენობის მქონე სტრიქონებს შეიცავს და შუაში ცეზურა აქვს. ენდლერის თარგმანები ძლიერია, ალგაფრთოვანებს და გაგიტაცებს, ამავდროულად მისი, ენდლერისეული, პიროვნულ-პოეტურობით აღბეჭდილი – ვითომ ეს ნაკლად უნდა ჩაივალს? ელკე ერბი, არანაკლებ გამოკვეთილი პოეტური ნატურა, ორიგინალის შინაგან მუსიკას, ლექსის ჟღერადობით გამონვეულ ასოციაციებს მეტად მიუახლოვდა. რაოდენ კარგად და სრულყოფილად ჟღერს ორივესთან ბუნებრივი და აზრიანი რითმები, გაჭირვების გამო მიღებული გადაწყვეტილების ნაშანწყალიც რომ არ ატყვიან! ამგვარ რამეს აქ, უბრალოდ, ტაბუ ადევს.

თავის უმთავრეს ქმნილებათა მეტი ნაწილი გალაკტიონ ტაბიძემ ათიან და ოციან წლებში დანერა. მოგვიანებით, როცა ის, ხშირად მოზრდილი პოემის ფორმის გამოყენებით, საბჭოთა ქვეყნის აღმშენებლობას უწყობს ფეხს, ინდუსტრიალიზაციას, სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციას უმღერის (ამას აკეთებს საუკეთესო განზრახვით – იღვანოს ახალი საზოგადოების სასარგებლოდ), მისი ქმნილებანი ხშირად პუბლიცისტური ზერელობით ხასიათდებიან. თუმცა პოეტის ავტორიტეტს მთლიანობაში არაფერი დამუქრებია.

„მამულის“ თემამ, როგორც უკვე ვთქვით, ადრიდანვე გაიყვანა – 1915 წელს ამ სათაურის მქონე ლექსში („მამული“ გერმანულად რაინერ კირშმა თარგმნა) – და მერე მთელ მის შემოქმედებას გასდევს. უნინარეს ყოვლისა ორი პანია, ლამის უჩინარი, „კანონს“ სულ რომ არ განეკუთვნება, ისეთი ლექსი იქცევს ახალი დროის ისტორიის კონკრეტულ კონტექსტში ყურადღებას – ისინი სამშობლოს შიდა და გარე საფრთხეებზე ამახვილებენ ყურადღებას.

რჩეული ლექსების ძალიან ცოტა კრებულში თუ შეხვდებით მძიმე 1937 წელს შექმნილ ლექსს „უკანასკნელი მატარებელი“. ამ წელზე მოდის სტალინური რეპრესიების პიკი საბჭოთა კავშირში, რასაც რეჟიმის ბევრი ნამდვილი თუ მოჩვენებითი მონინაალმდეგე, მათ შორის მრავალი ქართველი ინტელექტუალი და ძველი კომუნისტი, ემსხვერპლა ლავრენტი ბერიას ინიციატივით, რომელიც იმჟამად საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველი მდივანი იყო. გავიხსენოთ რა ბედი ეწიათ მიხეილ ჯავახიშვილს, პაოლო იაშვილსა და ტიცვიან ტაბიძეს (გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც დროულად გააფრთხილეს, საზღვარგარეთ, გერმანიაში იმყოფებოდა). ეს ამბები გალაკტიონს უშუალოდ შეეხო, იგი საბოლოოდ დაემშვიდობა ოლია ოკუჯავას, თავის პირველ მეუღლესა და უახლოეს, მეტიც – ერთადერთ მეგობარს, რომელიც, თვითონაც პოეზიით გულანთებული, ამ დიდი განდეგილის გენიას თავიდანვე სათანადოდ აფასებდა. მას მიუძღვნა გალაკტიონმა უახლესი გამოკვლევების მიხედვით არა 1917 წელს, არამედ 1920 წელს დაწერილი ლექსი „მზეო თიბათვისა“. (1915 წლით დათარიღებულ „მერისთან“ შედარებით რაოდენ განსხვავებული, წრფელი და მზრუნველობით აღსავსე დამოკიდებულება იგრძნობა ამ ლექსის ინტონაციაში, „მერისგან“, რომელშიც დიდი ხელოვნებით არის გამოხატული გლოვა იმ სიყვარულთან გამომშვიდობების გამო, რომელიც უფრო ოცნების ნაყოფი ჩანს). ოლია ოკუჯავა, ახალგაზრდობისდროინდელი ერთ-ერთი ფოტოს მიხედვით ნაზი არსება, მაგრამ ამავდროულად მებრძოლი ბოლშევიკი თავისი ძმების დარად, პოლიტიკურ ტყვეთა ბანაკის გზას გაუყენეს, სადაც მან 1941 წელს დაასრულა სიცოცხლე. მისი წერილები გალაკტიონს სიცოცხლის ბოლომდე შეუნახავს, მაგრამ პასუხი მისთვის არა-

სოდეს მიუწერია.

რაოდენ გამბედაობას საჭიროებდა 1937 წელს, საყოველთაო შიშის ხანაში, ამ თემაზე დაწერილი ლექსის თუნდაც მხოლოდ ქალაქდზე გადატანა! ნაღველის ეს შედარებით თავშეკავებული გამოხატულება გულის სიღრმემდე შეგვძრავს, თუკი მას იმ დროის კონტექსტის გათვალისწინებით ნავიკითხავთ.

გარედან წამოსულ მუქარას რაც შეეხება, 1947 წელს დაწერილ ლექსს დავასახელებ, რომლის სათაურია „უცნობ მეომართა სამარე უღელტეხილზე“. ის ერთ-ერთია მეორე მსოფლიო ომის ანუ დიდი სამამულო ომისადმი მიძღვნილ ლექსთაგან. 1942 წელს გერმანულმა ვერმახტმა ნაცისტური დროშა აღმართა იალბუზზე, მთელი კავკასიის დაპყრობის წინასწარმუწყებელი პრეტენზიული სიმბოლო. ჯარები, ასე ვთქვათ, საქართველოს ზღურბლზე იდგნენ.

ცნობილია კავკასიის ქვეყნების ამბივალენტური დამოკიდებულება მოწინააღმდეგის მიმართ, ამ ლექსში კი – დიდებული მონუმენტების აგებამდე რამდენიმე ხნით ადრე – არის გლოვა ომში დაცემულ თანამემამულეთა, ხოლო საქართველოს კვლავაც ერთობ ბევრი მსხვერპლი ჰყავდა დასატირებელი.

იმავე 1947 წელს განსხვავებული მანერითაც გაჟღერდება სამშობლოს თემა ლიხსიქითურ მოტივზე ლექსით „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“, რომელიც სახელგანთქმულ ტაძარს ეძღვნება – იგი, ქართული ხუროთმოძღვრებისა და ტრადიციის ნიმუში, მე-11 საუკუნეში რაჭაში, მდინარე რიონის ხეობის სიახლოვეს არის აგებული, და ამ ლექსით პოეტმა კიდევ ერთხელ მიაღწია თავისი ხელოვნების ადრინდელ სიმაღლეებს.

ზემოთ უკვე ვახსენეთ დიდი განდევილი, მძლავრი ვულკანი, ზღვიდან რომ წამომართულა, მაგრამ არქიპელაგს, პოეტურ დაჯგუფებას, არ მიერთებია. ვითარცა პოეტი, თავიდანვე – მისი მეორე, 1919 წელს გამოცემული კრებულიდან, „არტისტული ყვავილებიდან“, მოკიდებული – სიცოცხლის დასასრულამდე აღფრთოვანებისა და განდიდების ობიექტი, გალაკტიონი მუდამ საზოგადოების შუაგულში იდგა და ტკბებოდა მის მიმართ გამოხატული აღტაცებითა და პატივისცემით. 1930-იანი წლების შემდეგ იგი საქართველოს ინტელექტუალურ ელიტას განეკუთვნებოდა: იყო წვერი საქართველოს საბჭოთა

სოციალისტური რესპუბლიკის ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტისა, 1935 წელს მონაწილეობდა კულტურის დაცვისადმი მიძღვნილ ანტიფაშისტურ მსოფლიო კონგრესში, რომელიც პარიზში გაიმართა. 1936 წელს დაჯილდოვდა ლენინის ორდენით, 1944 წელს აკადემიის წევრად აირჩიეს. ეს დაფასება ომის შემდგომაც გრძელდებოდა – მისი საჯარო გამოსვლები პოპულარობით სარგებლობდა, მნიშვნელოვან მოვლენებად აღიქმებოდა.

მის ადამიანურ მარტოობას, იმის უუნარობას, რომ მის მიმართ გამოვლენილი ამდენი ადამიანური სიბოძის მიუხედავად გული გაეხსნა ადამიანებისთვის, ახლოს მისულიყო მათთან ანდა მათთვის მიეცა უფლება მიახლოებოდნენ – ამ ფენომენს მგრძნობიარედ იკვლევს მისი პირადად მცნობი და მასთან მრავალგზის შენახვედრი ვახტანგ ჯავახიძე თავის ცოტა უჩვეულო, გალაკტიონის დღიურებისა და სხვადასხვადროინდელი ჩანაწერების, ლექსებისა და მოგონებების საფუძველზე შექმნილ ბიოგრაფიულ რომანში, რომლის სახელწოდებაცაა „უცნობი“. იგი საშუალებას აძლევს მკითხველს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მთვარის მეორე მხარე დაინახოს“, ზემგრძნობიარე, პრაქტიკულ ცხოვრებაში უსუსური, თავისი გენიის მიერ პყრობილი, ადრიდანვე თვითმკვლელობაზე ფიქრით განანამები, ალკოჰოლში ხსნის მაძიებელი კაცი, რომელმაც – მძიმე საზოგადოებრივი ვითარების გარდა საკუთარი შინაგანი გასაჭირებით შენუხებულმა, რამდენიმე ამაო მცდელობის შემდეგ 1959 წლის მარტში თვითმკვლელობით დაამთავრა სიცოცხლე. მრავალთა მიერ ეს რომანი აღქმული იქნა როგორც პოეტის გამართლება.

სულ უფრო ხშირად ვფიქრობ ამ ბოლო დროს გალაკტიონის იმ პირველი პანია კრებულის ახალ, შევსებულ გამოცემაზე. ფრანკფურტის წიგნის ბაზრობა 2018 წელს საქართველოს წარმომადგენლობით ჩატარდება, რაც საამისოდ კარგი საბაბია. იქნებ შევძლო!*

გერმანულიდან თარგმნა
ლევან ბრეგაძე

* სტატია დაწერილია საგანგებოდ ჩვენი კრებულისთვის (რედ.).

დასალიერზე

(გალაკტიონ ტაბიძის ცხოვრების ბოლო პერიოდი.
თვითმკვლელობის სავარაუდო მიზეზი)

*„არის სიკვდილი. და არის მკვდარი სიკვდილი.
მათ შორის დიდი განსხვავებაა. სიცოცხლიდან ნე-
ბისმიერი ნასვლა უნდა იყოს საჯარო, ხმამაღლა
სახელდებული და საყოველთაოდ გაცხადებული.
მაშინ ეს სიკვდილი სიცოცხლეში მონანილეობს“ .*

მერაბ მამარდაშვილი.

პორტრეტი: თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა მას შემდეგ, მაგრამ ახლაც ცხადლივ ვხედავ გალაკტიონის „პარადულ“ პორტრეტს, რომელიც ლიტერატურის ინსტიტუტში ეკიდა: ერთი შეხედვით, ნამდვილად გალაკტიონი იყო – წვერით, ჰალსტუხით, კოსტიუმის ლაცკანზე დამაგრებული ლენინის ორდენით... ისე, თავდაპირველად, სწორედ ეს კოსტიუმი დაგაეჭვებდა და უკვე შემდეგ – თავად ფიგურა, იმ რაღაც სპეციფიკური შემართებით, მხედართმთავრებსა და სახელმწიფოს ლიდერებს რომ ახასიათებთ... საბოლოოდ, დაადგენდი, რომ ჩვენი სამხატვრო ფონდის „ოსტატების“ ნაეშმაკარი იყო: კრემლში მორიგი „ნმენდის“ ამბავს გაიგებდნენ თუ არა, სასწრაფოდ „აკეთილშობილებდნენ“ შერისხულ პარტოკრატთა პორტრეტებს. გალაკტიონის „პროტოტიპი“, ვგონებ, მალენკოვი იყო...

დღეს ამ ამბავს მხოლოდღა იუმორით თუ გავიხსენებდით, ერთობ სიმბოლური რომ არ იყოს და, გალაკტიონის ცხოვრების თვალმიდევნებისას, რაღაც გულსაკლავ ანალოგიას არ ვხედავდეთ ბედოვლათი მხატვრის „მომსგავსებულ პორტრეტსა“ და იმ პარადულ ავტოპორტრეტს (ანუ – მითს) შორის, რომელსაც ახლა უკვე თავად გალაკტიონი ძერწავდა... ძერწავ-

და იმ ანონიმი მხატვრის გულმოდგინებით, ოლონდ საპირის-პირო ამოცანით: თავისი პორტრეტი ისე უნდოდა გადაეკეთებინა, რომ, იმდროინდელი იდეოგრამების შესაბამისად, რომელიმე იმპოზანტურ ბელადს ან მხედართმთავარს თუ არა, „სახელოთა ეპოქის უდიდეს მეხოტბეს“ მაინც დამსგავსებოდა.

ეს ტენდენცია განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჟღავნდა ბენედიქტე ჩიქობავას (რომელიც გალაკტიონმა ბოლო წლებში დაიახლოვა) შედგენილ და „სახელგამში“ 1954 წელს გამოცემულ „რჩეულში“. თარიღთა სიმბოლიკის მოყვარულნი უთუოდ გაიფიქრებენ, რომ ზუსტად 27 წელი იყო გასული 1927 წელს „ზარნიშიანი წიგნის“ გამოცემიდან („ერთი უმშვენიერესი წიგნი, რაც კი ოდესმე ქართულად შექმნილა“ – რევაზ თვარაძე).

„საპარადო პორტრეტის“ დრამა ნაკლებ დამანგრეველი იქნებოდა, გალაკტიონი თვითრეფლექსიას მოკლებული ადამიანი რომ ყოფილიყო და თვითონვე არ გაეშიფრა ამ „საყოველთაო მიმიკრიის“ მექანიზმი:

**ცხოვრება, როგორც ცინიკი – ღორი
მსგავსება რუმბის,
გთხოვს, გეხვეწება იგემო ტბორი –
ჩაეშვა წუმპეს.
სახე ნერონის თუ თემურ-ლანგის
კედლით გიღიმის,
ის სიმბოლოა გულწრფელი ჩანგის
განწყვეტილ სიმის.
არ მოგცემს საშველს, სანამ თავისთავს
არ დაგამსგავსებს.
მსურველი, სადმე ფეხი დაგიცდეს
და მოჰყვე ნავსებს.**

ამ ლექსს – „საგურამოს“ – საინტერესო სტატია უძღვნა თამაზ ვასაძემ „გალაკტიონოლოგიის“ მეხუთე წიგნში: „ის „კედელი“, საიდანაც „ნერონის თუ თემურ-ლანგის“ სახე იღიმება, ილიას სახლის კედელია, რომელსაც ძველი ტირანების მემკვიდრის – სტალინის ფოტოპორტრეტი ამშვენებს...“

დიქტატორის ცინიზმით გაჟღენთილი სოციალური სინამდვილე ვერ ეგუება, რომ მის სულის დამშლელ ზემოქმედებას ვინმე გადაურჩეს, ვინმემ სულის სისუფთავე და სიმაღლე შეინარჩუნოს...

ლექსის თვითირონიული და უიმედოდ მშვიდი ტონიც საგრძნობს ხდის სულიერების გამაჩანაგებელი „კაციაადამიანური“ და სტალინური რეალობის გამოუვალობას“ (თამაზ ვასაძე).

„სტალინური რეალობა“ ბელადის სიკვდილთან ერთად რომ არ გამქრალა, ამის დრამატული დასტურია გალაკტიონის ცხოვრებისა და შემოქმედების ბოლო ათწლეული, სადაც ომის შემგომი პერიოდის საბჭოურ რიტორიკასთან სრულიად შეუთავსებელი მედიტაციური ლირიკის შედეგები მეზობლობს, ხოლო „საგურამოს“ სარკაზმთან – „ძველი ტირანების მემკვიდრისადმი“ გულწრფელი პიეტეტით აღსავსე მისტიფიკაცია.

მისტიფიკაცია: „გვიანდელი“ გალაკტიონის ფსიქოლოგიური პორტრეტის ამოსაცნობად ბევრისმთქმელია ერთი მისი მისტიფიკაცია, რომელზეც გალაკტიონის ძმისშვილი და ბიოგრაფოსი ნოდარ ტაბიძე გვყვება: „გალაკტიონს არაერთხელ გაუხსენებია, რომ მოსკოვში იგი შეხვდა ი. სტალინს. ეს ფაქტი ძალზე ლაკონიურად ფიქსირებული აქვს ერთ მოგვიანო ჩანაწერში. პოეტის არქივში ვერ მივაკვლიეთ სტალინთან საუბრის თუნდაც მოკლე შინაარსს. ამიტომაც დავესესხებით 1954 წელს ჩვენს შორის გამართული ერთი დიალოგის ზუსტ ჩანაწერს:

„– ძალზე კარგად მიმილო სტალინმა. საქართველოს ამბებით ინტერესდებოდა. საერთო ნაცნობებიც მოიკითხა. მთელი საათი ვისაუბრეთ.

– ჰქონდა ამდენი დრო? – ვეჭვობ მე.

– საუბარი ხელს არ უშლიდა სხვა საქმეებიც ეკეთებინა. შემოდდიოდნენ და გადიოდნენ ფარაჯიანი ჯარისკაცები...

– რით დამთავრდა თქვენი შეხვედრა?

– შემომთავაზა სასწრაფოდ შუა აზიაში გავმგზავრებულიყავი და სათავეში ჩავდგომოდი ბასმაჩების წინააღმდეგ მებრძოლ დიდ რაზმს.

– მერე?

– მეორე დღეს ავად გავხდი. ცუდად ვიყავი ჩაცმული... ისე, კაცმა არ იცის, იქ რომ წავსულიყავი, ეყოლებოდა თუ არა საქართველოს სახალხო პოეტი.

კარგად მახსოვს, როცა ამას ამბობდა, თავს ოდნავ მაღლა წამოსწევდა. შუბლი ეღარებოდა. ძნელი არ იყო შეგემჩნიათ, რომ სერიოზულად უძებნიდა გამართლებას, თუ რატომ არ წავიდა შუა აზიაში.

ეს ფაქტი დოკუმენტურად რომ არ დადასტურდეს, მაინც მნიშვნელოვნად მიგვანჩნია. მაშინ იგი პიროვნებაზე ტოტალური სახელმწიფოსა და ერთმმართველი პარტიის ზენოლის არასახარბიელო კონიუნქტურის არგუმენტად გამოდგება“.

გალაკტიონის ძმისშვილის მობოდიშება „დოკუმენტურად არდადასტურებული ფაქტის“ თაობაზე, რალა თქმა უნდა, დელიკატური პირობითობაა. მან სხვაზე უკეთ იცის, რომ მთელი ეს ერთსაათიანი მიზანსცენა სტალინის კაბინეტში – „საერთო ნაცნობების“ გახსენებით, კინემატოგრაფიული „ფარაჯიანი ჯარისკაცებითა“ და ბასმაჩებთან საბრძოლო რაზმის სარდლობის შეთავაზებით – მხოლოდღა გალაკტიონის ფანტაზიის ნაყოფია. ბოლო კადრი ახლა უკვე ჩვენ შეგვიძლია წარმოვი-სახოთ: ფერგანის ველზე ახალტეკინურ ულაცზე ამხედრებული გალაკტიონი მოელვარე ხმლითა და უკან მოგდებული მაუზერით... – როგორია?!

ისიც საინტერესოა, რომ ნოდარ ტაბიძისათვის მოყოლილი „სიუჟეტის“ სახეცვლილი ვერსია იმავე წლებში გალაკტიონს თავისი მძღოლისთვისაც უამბნია; აგრეთვე, „მშვიდობის წიგნის“ რუსულ ენაზე მთარგმნელის — ანდრო პატარაიასა და მისი ცოლისთვისაც: „ერთხელ გალაკტიონმა რევოლუციის პირველი წლების ამბები მოიგონა, – იგონებდა ფატი დიღია, – დანვრილებით არ მახსოვს, მაგრამ ეს კი კარგად დამამახსოვრდა: „– რევოლუციის პირველ წლებში მე რუსეთში ვიმყოფებოდი, თვით ლენინთან. სამოქალაქო ომი... საშინელება... ბარი-რიკადები... მე შემთხვევით გადავრჩი... იმ ხანებში შუა აზიაში ბასმაჩები თარეშობდნენ... თეთრგვარდიელებთან ერთად იბრ-ძოდნენ ჩვენს წინააღმდეგ, во главе с баями и муллами. საშინე-

ლებას ახდენდნენ და ერთხელ, – წვერზე ხელი ჩამოისვა, წარბი აზიდა და ძალზე სერიოზულად თქვა: – მე უნდა წავსულიყავი ბუხარაში და ხელმძღვანელობა გამეწია ბასმაჩებთან ბრძოლის ორგანიზაციისათვის...”

და, კიდევ ერთი პასაჟი ამ მოგონებიდან – გალაკტიონი განაგრძობს თავის მისტიფიკაციას: „...პეტროგრადი, ოქტომბრის რევოლუცია, მოსკოვი, სმოლნი, კრემლი, ლენინი, სტალინი, სამოქალაქო ომი. ვინ იცის, რამდენ ქართველში გამოვიარე... იმხანებში ძალიან საინტერესო იყო ჩემი შეხვედრა ალექსანდრ ბლოკთან. ჩვენ ძალიან დავმეგობრდით...”

ლიტერატურის ისტორიის ლოგიკით, იმხანად რუსეთისა და საქართველოს პირველი პოეტების მეგობრობა ნამდვილად სიმბოლური იქნებოდა. რა გულისამაჩყებლად „გამოასწორა“ გალაკტიონმა ბედის ალოგიზმი!.. აი, რაც შეეხება სტალინთან „გულითად საუბრებსა“ და „ბასმაჩებთან ომს“, აქ კითხვების მთელი ხლართი დაგვხვდება:

ნუთუ ეს მართლაც ამოუცნობი, მარტოსული ადამიანი, „ლექსომბინატის“ უსახურ პალატაში, ღამღამობით, ლოურენს არაბიელის კარიერაზე ოცნებობს და ისეთ ეგზოტიკურ მიზანსცენებს ქმნის, – მის პედაგოგს მოსკოვის სარეჟისორო კურსებზე – აკსაგარსკისაც კი არ მოელანდებოდა... ვინ გაცემს პასუხს?! ანდა, რამდენი სავარაუდო პასუხი არსებობს?!

რა ნიშნით გაერთიანდა ეს სიურრეალისტური წყვილი, ეს ორი ანტიპოდი – ონტოლოგიურადაც (როგორც „ხელმწიფე“ და „პოეტი“) და ფსიქოტიპითაც: ერთი – რაციონალისტი-ცინიკოსი და მეორე – ირაციონალური რომანტიკოსი, როგორც „დაწყვეტილი პოეტების“ უმეტესობა...

რა ჰგონია სამოცს მიტანებულ „გულუბრყვილო ბავშვს“ (ამ ეპითეტის ავტორზე – ქვემოთ), რომ მისი ძმისშვილისაგან გავრცელებული „მითის“ სარწმუნოებაში არავის ეჭვი არ შეეპარება და ერთგვარი „ხელშეუხებლობის სიგელის“ მაგივრობას გაუწევს?!

თუ, ათი წლის წინ დაარსებული სტალინური პრემიის არმილებით განაწყენებული, სატისფაქციის ესოდენ ორიგინა-

ლურ ფორმას აგნებს: განა ის ფაქტი, რომ ბელადი მას შემწეობას სთხოვს, ისე, როგორც, თავის დროზე – დავით კურაპალატი თორნიკე ერისთავს, პრემიაზე უფრო საამაყო არაა?!

თუ... ლიტერატურული ინტრიგებით გაბეზრებულს, მიზანთროპიამდე მისულს, მტერთან ხმალდახმალ მიჭრილი ნინაპრების შეშურდა და მიამიტ მითოლოგიაში „შეფუთა“ ის ფეთქებადი მუხტი, რომელმაც ექვსიოდე წლით ადრე, მისი ბოლოდროინდელი ლირიკის შედეგრი – „ასპინძა“¹ დაანერინა:

ისეთი დღეა, გული მხოლოდ
გრძნობით დათვრება,
ისეთი დღეა – გამარჯვებას
რომ ეკადრება!
მაგრამ უეცრად ყოველივე
მოიჩადრება,
რალაც შემაკრთობს... და კვლავ ომი
მომენატრება.
ცას სილაჟვარდე დაჰფენოდა
ბრწყინვალე ზენრად,
მათთან ჩემს გრძნობებს სიხარულის
გზა მიმოეცრათ.
რა სივრცე არის, რა სილაღე...
მაგრამ უეცრად –
გამახსენდები... და კვლავ ომი
მომენატრება.
ამგვარი არის ჩემი ყოფნა
დღითა და ღამით,
ის უკურნებლად დაიდალა
ომების შხამით.
საუკუნით რომ ლალი ვიყო,
მტერი ერთ წამით
გამახსენდება... და კვლავ ომი
მომენატრება.
ყოველ ქართველში ომის ტრფობა
ძველისძველია,

**მეც ასეთი ვარ და ვერვისთვის
გამიმხელია.
სიცოცხლე მინდა, უშენოდ ის,
ოჰ, რა ძნელია.
გამახსენდები... და კვლავ ომი
მომენატრება.**

გალაკტიონის შედეგებს ჩვენ კიდევ მივუბრუნდებით, აქ კი მინდა დავაკონკრეტო, რომ ამ ესსეს სათაურში გატანილი „დასალიერი“ პოეტის ცხოვრების ბოლო ათწლეულს გულისხმობს: იმ მიმწუხრს, რომელიც გალაკტიონს უკვე თავისთავად თრგუნავდა („და აი დგება ჩემს ცხოვრებაში / უსაზიზღრესი ხანა: სიბერე!“) და რომელმაც ტრიუმფის მომლოდინეს, მწარე გულიტკენა მოუტანა. თვალშისაცემია ისიც, რომ წინანდელ, ელემენტარულ შეჭირვებას ახლა მენტალური კრიზისი შეეწინააღმდეგება, რამაც, ჩანს, შეამზადა 1959 წლის 17 მარტის ტრაგიკული ფინალი.

სწორედ ასეთი რაკურსით გადავხედოთ რამდენიმე ეპიზოდს იმ ავბედითი ათწლეულიდან, რომლის ათვლასაც, პოეტის უფროსი ძმის, პროკლე (აბესალომ) ტაბიძის გარდაცვალებით ვიწყებთ – 1948 წლის შემოდგომაზე...

აბესალომ, აბესალომ: თორმეტი წელი გაივლის ოლია ოკუჯავას თავზარდამცემი დაპატიმრებიდან (1936 წლის 11 ნოემბერს: „ასეც არ შეიძლება, / ამხანაგო სტალინო!“ – ჩანერს თავის დღიურში მიხეილის საავადმყოფოდან დაცარიელებულ სახლში დაბრუნებული მისი ქმარი) და ბედისწერა გალაკტიონს ახალ განსაცდელს განუზღაბდებს: „ამოვარდა ძლიერი ქარი. სახურავებს ლენდა, ხეებს სტეხდა ქარი. არ მახსოვს, რომ ასეთი ამინდი ყოფილიყოს, რაც იყო 1948 წ. 2 ოქტომბერს ღამით, პირველის ორ წუთზე, როდესაც გარდაიცვალა აბესალომი“.

უფროს ძმასთან ერთად გალაკტიონს ყველაზე საიმედო სასიცოცხლო საყრდენი გამოეცალა: „...გალაკტიონი ადგილს ვერ პოულობდა. სასმელს მიეძალა, – იგონებდა ნოდარ ტაბიძე, – ცდილობდა ღვინოში ჩაეკლა დარდი. თვე-ნახევარი არ

გამოფხიზლებულა. მერე ძმის პატივსაცემად წვერი მოუშვა და გაჩნდა კიდევ ერთი საფიცარი: „აბესალომის სულს გეფიცები“.

„ცხოვრებაში იშვიათია ძმების ისეთი მეგობრობა, როგორიც ჩემსა და ჩემს საყვარელ პროკლეს შორის არსებობდა. ჩემი კარგი ძმა, მასწავლებელიც და მეგობარიც იყო ჩემი მუდამ... ყოველ ჩემს ტკივილს, უბრალო წყენასაც კი მას ვუზიარებდი, არაფერს არ ვუმაღავდით ერთმანეთს... თუ ჩემი პროკლე ჭყვიშში იყო, წერილებით შეეჩივლებდი ხოლმე ჩემს სულიერ განცდებზე, ჩემს ობლობაზე, მარტოობაზე. ჩემს ოთახში სოფლად ბევრია ასეთი წერილები.

ყოველთვის მამხნევებდა ჩემი პროკლესაგან მიღებული ბარათები, კარგ ხასიათზე მაყენებდა მუდამ. ჩემი უწყინარი, ჩუმი, საყვარელი ძმა და მეგობარი ჩემივე სახლიდან გავასვენე...

ყველა, ყველა, ვინც მიყვარდა, ნავიდა... მარტოდ-მარტო დავრჩი... ჩემი განუყრელი მეგობრებია ჩემი ლექსები და ღვინო, ღვინო და ლექსები...“, – უყვებოდა პოეტი ფატი დიდიას.

გალაკტიონი უნდა შესჩვეოდა ცხოვრებას ძმის გარეშე, რომელიც მასზე უფროსი სულ ორიოდ ნლით იყო, მაგრამ, რეალურად, მზრუნველი მამის მაგივრობას უწევდა. აბესალომის თავდადება და ამოუწურავი ჭირთათმენა იმ სათუთი ადამიანური თვისებებიდან მომდინარეობდა, რომლებმაც მისი მერხის მეგობარს ალექსანდრე თვარაძეს ათქმევინეს: „მისებრი კაცი ბევრი აღარ შემხვედრია ცხოვრებაში. აბესალომი ერთი იმ-ათათაგანი იყო, ვისაც ცხოვრების ჭუჭყი რაღაც სასწაულით არ ეკარება ხოლმე; რანაირ გარემოცვაშიც უნდა მოხვედრილიყო, მისი სპეციაკი ზნეობა და ნათელი გონება არასოდეს აიძვრებოდა“.

არც ისაა შემთხვევითი, რომ აბესალომმა ეპისტოლური მემკვიდრეობის გარდა, ფაქიზი მოთხრობების მომცრო კრებულებიც დატოვა, ავტორის სიკვდილის შემდგომ, მისი ვაჟის მიერ გამოცემული.² ისე, მგონია, სწორედ აბესალომზეა ზედგამოჭრილი ლევ ტოლსტოის სიტყვები თავის უფროს ძმაზე: „სერგეის თუნდაც უმნიშვნელო ხინჯი რომ ჰქონოდა, მისგან დიდი ხელოვანი გამოვიდოდაო“.

და კიდევ: აბესალომი იმ იშვიათ გამონაკლისს ეკუთვნოდა, ვინც თავიდანვე იწამა გალაკტიონის გენია და ჩასწვდა მისი

შინაგანი ბუნების თავისებურებას. სწორედ ამ თავისებურებაზე სწერდა აბესალომი ოლია ოკუჯავას, რათა აეხსნა გალაკტიონის ბუნება ქმარზე განანყენებული თავისი რძლისათვის: „თქვენ ჭკვიანი ქალი ხართ და გალაკტიონის შესახებაც გეკენებათ შემდგარი ერთგვარი აზრი. უმთავრესი ის არის, რომ მას ისე ვერ გავზომავთ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს: „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ და გარეშე პოეზიისა, ოცნებისა და მალ-ლა-მალა ფრენისა მას არაფერი აინტერესებს. დიდებულია იგი, როცა მალლა დაფრინავს, მხოლოდ სასაცილოა, როდესაც ძირს ეშვება და ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს იღებს. ამიტომ, დაო, ბევრი რამ უნდა ვაპატიოთ, თუ იგი გვიყვარს, (...) მაინც უნდა გვიყვარდეს ეს უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებული დიდი ადამიანი და გულუბრყვილო ბავშვი“.

ძნელია თქმა, რამდენად დაამშვიდა ოლია ოკუჯავა აბესალომის მრავალგზის ციტირებულმა ამ წერილმა, მაგრამ გალაკტიონის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების მკვლევარებს მან „უცნაურ ვარსკვლავზე დაბადებული“ პოეტის რამდენიმე „მისამართი“ დაუტოვა, მისეული სახელდებებით აღნიშნული. ვცადოთ, მივაკითხოთ ამ „მისამართებს“...

„მალლა მფრენი“: ჩვენგან უსამართლობა იქნებოდა, ოლია ოკუჯავამ ამ „მისამართზე“ არ გადმოინაცვლოს, რადგან სადაა სხვაგან სიყვარულის ასპარეზი, თუ არ პოეტთან ერთად „მალლა ფრენისას“...

1941 წლის 6 სექტემბრის დღიურში გულნატკენი გალაკტიონი აღწერს, როგორ დაინახა „ლეჩკომისიის“ ფანჯრიდან („ის“ ფანჯარა არაა!) კატაფალკზე დასვენებული მომცრო კუბო და მცირერიცხოვანი პროცესია, სულ 10-15 კაცი: „ასაფლავებდნენ არა პატარა ბავშვს, არამედ მხცოვან მწერალ ქალს – დარია ახვლედიანს“, – გალაკტიონის ოდინდელ გულშემატიკვარსა და მოამაგეს. ამიტომაც, თავის ჩანაწერს ბოლოში დაურთავს, რომ ამ დაკრძალვაზე არდასწრება მისთვის „მეტის მეტად სამარცხვინო საქმე იყო“...

ნეტავ, რას ჩანერდა ამავე რვეულში გალაკტიონი სულ ხუთი დღის შემდეგ, 11 სექტემბრის ღამეს, მისტიკური ხილვისას

რომ დასიზმრებოდა, როგორ უხმობს მას საშველად უსიერ ტყეში დასახვრეტად გაყვანილი ოლია ოკუჯავა...³

ცხოვრების ბოლო წლებში, გარეგნულად, გალაკტიონი თითქოს შეეგუა კიდევ ოლიას დალუპვას; მაგრამ, ხომ გაგვიგია „ფანტომური ტკივილები“ – ადამიანს უკვე ამპუტირებული კიდურის ტკივილი რომ სტანჯავს: სად არ გამოკრთის ოლიას სახე ამ წლებში – კაფე „რუსთაველში“ გაკეთებულ სახელდახელო ჩანანერში, რომელსაც ასე ამთავრებს: „...არ მავიწყდება მე შენი / გენიალური თვალები“ (არ ღირს აქ ამ „გენიალური თვალების“ წარმომავლობაზე თხრობა, რაზედაც ამდენჯერ თქმულა); წყნეთის აგარაკზე, თავის ნალოლიავე „იფნიბალში“:

**ვეომები მტვერს, წიგნთსაცავებს ვსძრავ –
მე დაფუბრუნდი შენს წერილებს კვლავ;
სიმართლესაც ვგრძნობ, ბოროტებას ვკვლავ,
ფიციცავ შენს ხსოვნას, იმ დღეების სვლავ;**

ზოგჯერ, უბრალოდ, ისეთ, არაადამიანური სიმწრით ამოგმინვაში, რომლის შემსწრენი, დიდი ხნის მერეც კი, ბოლომდე არ იყვნენ დარწმუნებულნი, – მოესმათ თუ იგულისხმეს ამ ამოგმინვისას ოლიას სახელი (ერთი ამათგანი აკაკი განერელია იყო, რომელმაც ეს გულსაკლავი ეპიზოდი გაიხსენა).

ოლია ოკუჯავასა და გალაკტიონის სიყვარულის ისტორია უნებლიეთ ფლობერის ცნობილ სიტყვებს გვაგონებს – „მხოლოდ იმის სიყვარულია შესაძლებელი, რაც გვანამებსო“. ძნელია თქმა, იყო თუ არა ოლია ოკუჯავა ერთადერთი ქალი, რომელიც გალაკტიონს მართლა უყვარდა, მაგრამ დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ოლია იყო „მისი ცხოვრების ქალი“. თუ პურიტანულ პრეტენზიებს გვერდზე გადავდებთ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნებათ, რომ სულიერი თანაზიარობის თვალსაზრისით გალაკტიონი ცხოვრების ბოლომდე მისი ერთგული დარჩა.

ოლიაზე თხრობას არ ვწყვეტთ, მაგრამ ქვესათაურის შეცვლა კი მოგვიწევს.

„უცნაური ვარსკვლავი“: გალაკტიონი არ ღალატობს ოლიას იქ, სადაც ნამდვილად უნდა ეღალატა! ანუ: ბოლომდე ვერ

ლალატობს ოლიას პოლიტიკურ რომანტიზმს და მის სახელთან ჯერ კიდევ „დალანდში“ საბედისწეროდ დაწყვილებულ ონომასტიკონს: „შენ და მოსკოვი, პეტროგრადი, ლენინი, კრემლი!“ (სიტყვის მასალად როდი ამბობდა ოლიას რძალი აშხენ ნალბანდიანი – „ოლიას ისევე ფანატიკურად უყვარდა გალაკტიონი, როგორც პარტიაო!“).

სავარაუდოდ, სწორედ ოლიას მიმართავს გალაკტიონი, პეტრობურგის დაარსების 250 წლისთავისათვის მიძღვნილ ლექსში („წინად ნევა...“):

.....
**მე ვიგონებ,
ცხრაას ჩვიდმეტს,
ლენინს
სმოლნით – ცხადზე ცხადი
ბურჟსიდან
ნათელში ვლის
იმ ოქტომბრის
პეტროგრადი!**

ეს სტრიქონები 1957 წელსაა დაწერილი, იმ დროს, როცა გალაკტიონს სათანადო უწყებაში უკვე ამცნეს ოლიას დაღუპვის შესახებ; იმ დროს, როცა მის გარშემო ადამიანი არ დარჩენილა, რომელსაც არ სცოდნოდეს შინაარსი ე. წ. „დახურული წერილისა“, სტალინიზმის სულისშემძვრელ დანაშაულთა აღწერით... უკვე აღმოხდა „საგურამო“ – შემზარავი რეჟიმისადმი და საკუთარი თავისადმი გამოტანილი განაჩენით...

და მაინც, მეხსიერებიდან ვერ წარიხოცა ერთარსებად ქცეულ სატრფოთა აღტაცება 1917 წლის ამბოხით, მათი ოდინდელი, ახალგაზრდული იმედებითა და ილუზიებით ნასაზრდოები რომანტიზმი...

წავიდა ის დრო, როცა გალაკტიონს მწერალთა კავშირიდან წერილობით ატყობინებდნენ: „თქვენ **დავალებული** გაქვთ ლექსის წარმოქმნა ლენინის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე... მწერალთა ფედერაციის სამდივნო **გავალებთ** მიიღოთ მონაწილეობა აღნიშნულ საღამოში“.

ნავიდა ის დრო, მაგრამ გალაკტიონს კარგად ახსოვდა თავისივე ჩანაწერი: „С политическими идеями играть нельзя. Они опаснее огня. Нельзя играть с властью“. ახსოვდა იმ 24-საათიანი დაპატიმრების გაკვეთილი 1924 წლისა, რომელმაც, მისი ლაბილური ფსიქიკის პატრონს, ხელისუფლების შიში ერთხელ და სამუდამოდ დამართა. ასეა – ერთს, ძლიერი ხასიათისას, ოცნლიანი კატორღა ვერ გასტეხს; მეორეს, ნიცშეს „ტურინის ცხენისა“ არ იყოს, ქუჩაში უღვთო სცენის დანახვაც კი გონს დააკარგვინებს. ამიტომაც, ვგონებ, „პოეტების მეფის“ 24-საათიანი დაპატიმრება – გამიზნული დაშინება უფრო იქნებოდა, ვიდრე სასჯელი.

ნავიდა ის დრო, მაგრამ ტოტალიტარული სახელმწიფო დარჩა და მის ყოველ მოქალაქეს („პირველ პოეტს“ – პირველ ყოვლისა!) ერთი წამითაც არ უნდა დავინყებოდა, ვისგან იყო დამოკიდებული მისი ცხოვრების ყველა სფერო. ხელოვნებაში პირდაპირი დიქტატი ახლა „სოციალურმა დაკვეთამ“ შეცვალა და მას, ვინც ალღოს ვერ აუღებდა ამ „დაკვეთას“, ან არ სურდა ყოფიერების უალტერნატივო სურათი გაეზიარებინა, სოციალურ კიბეზე დაღმასვლა გარანტირებული ჰქონდა...

ხანდაზმული გალაკტიონის მთელი ტრაგიზმი – გამოუვალ-ლი სიტუაციაა: დროს უკან ვეღარ დააბრუნებ – არჩევანი გაკეთებელია! რაც არ უნდა უღმობლად ხედავდეს იგი რეალობას და გრძნობდეს, რამდენი დრო და ენერჯია შეაღია ქიმერების სამსახურს – ვერაფერს შეცვლის. კვლავინდებურად, მის იმედად მყოფი ოჯახის სარჩენად, იძულებულია იგი უღმობელი ექსპლოატაცია გაუწიოს თავის ტალანტს: ერთადერთი „მარჩენალი“ პროფესია აქვს – პოეტისა (რომც უნდოდეს, მთარგმნელობითაც კი ვერ გაიტანს თავს, როგორც ეს არაერთმა მისმა კოლეგამ მოახერხა საბჭოეთში, – არ გამოუდის თარგმანი). ამიტომაც, „ინდუსტრიული“ მეთოდებით მუშაობს (წინასწარ გამზადებული რითმებით და „გრაფიკით“, სადაც ყოველდღიურად დასაწერი სტრიქონების რაოდენობაა მითითებული); ამ მეთოდით მუშაობს იქაც, სადაც განზრახ, „მარცხენა“ ხელით წერს („მაგნებისთვის“!); მაგრამ, ზოგჯერ იქაც, სადაც დარწმუნებულია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ტოლფას შედევრს ქმნის: 12

წელს მოანდომებს „მშვიდობის წიგნს“ (დასასრულ, დაასკვნის, რომ პოემა – „მსოფლიო სახელს მოიპოებს!“); პასუხად კი ჟურნალ „მნათობის“ რედაქციისაგან გამოგზავნილ წერილში წაიკითხავს: „ამ პოემის ამ სახით გამოქვეყნება მხოლოდ ჩრდილს მიაყენებს თქვენს დიდ სახელსო“.

რაც უფრო დიდია მოლოდინი, მით უფრო მწარეა იმედგაცრუება: ლიტერატურულ ასპარეზზე მრავალი წყენის მიუხედავად, გალაკტიონს ასეთი სიმძაფრით, ვგონებ, არცერთი მარცხი არ განუცდია.

მართლაც და, რა უცნაურია ეს მისი ბედის ვარსკვლავი, რომელიც მარტო ტოვებს სწორედ მაშინ, როცა გვერდზე მდგომი ერთგული მრჩეველი სჭირდება, რომელიც გულახდილად ეტყვის, რომ მისი დიდი ჩანაფიქრი „ინდუსტრიული მეთოდებით“ ვერ განხორციელდება... თუმცა, დაუჯერებდა კი ვინმეს ეს „თავგადაკლული, ათროლებული, ვიტყვი – წერას ატანილი, შემლილის პათოსით შეპყრობილი“ პოეტი (რევაზ თვარაძე).

რა გასაკვირია, რომ კოლეგების კეთილგანწყობაში ისედაც დაეჭვებული გალაკტიონი „მნათობის“ რედაქციის პასუხს „მშვიდობის წიგნის“ თაობაზე ობიექტურ შეფასებად კი არ აღიქვამს, არამედ მტრულ ჟესტად – კიდევ ერთ შტრიხად მისი „გამიზნული იგნორირების“ საერთო სურათში (ამჯერად, ვგონებ, ასე ნამდვილად არ იყო). აი, სამი წლის შემდეგ, „მნათობში“, გალაკტიონის საიუბილეოდ გამოქვეყნებულ, მაგრამ მართლაც დამაკნინებელი წერილში, მთელი მისი წვლილი XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში „საბჭოთა ეპოქის მგზნებარე მომღერლის“ როლამდე იყო დაყვანილი. ერთი შეხედვით, სწორედ ასეთი „ანტიბიოგრაფია“ მიესადაგებოდა გალაკტიონისავე დაჟინებით შექმნილ „პარადულ პორტრეტს“, მაგრამ „საიუბილეო“ წერილის ადრესატს არ გასჭირვებია ამ „პანეგირიკის“ სიღრმისეული ინტენციის ამოცნობა.⁴

როგორ გინდა, ამდენი განხიბლვის შემდეგ, კვლავ მიუჯდე შენს საწერ მაგიდას?! გალაკტიონის „დაბმული ჭინკა“ „მნათობთან“ კონფლიქტზე რამდენიმე წლით ადრე თარიღდება, თუმცა, სწორედ ამგვარ, დეპრესიულ განწყობაზე თუ დაინერებოდა ეს უცნაურად შემაშფოთებელი ლექსი:

ჩემი სამწერლო მაგიდის ფეხზე
მიბმული ჭინკა
სტირის: რად გინდა, რად გინდა ლექსი
და ალის ჭიქა?
რად გინდა ბროლის რიტმი, მუსიკა?
სიკვდილი გელის!
წრიალებს ჭინკა, ხმაურობს ჭინკა
და მწარედ მწყევლის.
არის აქ შემლა და ჯოჯოხეთი
თუ ისტერია –
შენ მართალი ხარ! მართლაც, რომ ბედი
არ მიწერია!
შენ მართალი ხარ! ლურჯი ედემი
ქარმა დაბურდა,
მაისი გაჰქრა და ბალი ჩემი
გაუდაბურდა!
უჩინრად რბიან დღენი და თვენი,
არ ვთვლი მათ დენას
და გამარჯვება, უდაბნოვ, შენი
მე მართმევს ენას,
საუკუნეთა ვდგევარ წინაშე
ასე გულმკვდარი,
თან ქვითინებენ: ჭინკა ბინაში
და გარედ ქარი.

პორტრეტი: მოდით, ახლა „გვიანდელი“, განაწყენებული გალაკტიონის უკვე არა „პარადულ“, არამედ რეალისტურ „სიტყვიერ პორტრეტს“ დავხედოთ, რომელიც ქართული ჰერალდიკის მკვლევარს, მხატვარ მიხეილ ვაძბოლსკის ეკუთვნის (აქვე დავძენ, რომ მისი მოგონებები, სხვათა ათეულობით ერთმანეთს მიმსგავსებულ ტექსტთაგან განსხვავებით, განცდილის უშუალობასა და სიტბოს ინარჩუნებენ): „დიდი ხნის უნახავები ვიყავით და ცვლილებები მით უფრო საჩინო იყო, – იხსენებდა გალაკტიონის იერს პოეტთან 1956 წელს სტუმრობისას, მიხეილ ვაძბოლსკი, – დამძიმებულიყო და წვერიანი „სმოლენშჩინის

გლეს“ დამსგავსებოდა. წვერზე ხშირ-ხშირად ხელის ჩამოსმას დასჩვეოდა, თვალები კი ძველებურად ხან ბავშვური, კეთილი, სუფთა, ხან ღრმა, ეკლიანი და გამჭოლი დარჩენოდა. იგი ძლიერი და წელმგარი ადამიანის შთაბეჭდილებას მოახდენდა, ლოყის ხშირი თრთოლა და თითების კანკალი რომ არა“.

„გულუბრყვილო ბავშვი“: თუ თვალები „სულის სარკეა“, მიხეილ ვადბოლსკის „ჩახატული“: „ძველებურად... ბავშვური, კეთილი, სუფთა თვალები“ გალაკტიონის ნატურის ერთ დომინანტურ თვისებას ასახავს. ამას „პროლონგირებულ ბავშვობას“ დავარქმევდი, რომელიც გალაკტიონის ცხოვრების დასაღიერზე სრულიად სხვადასხვაგვარი ფორმით ვლინდება. მის პოეზიაში – იმ „შეუმკრთალი“ სისათუთით, რომელიც ესოდენ იშვიათია ხანდაზმულ და ვნებულ მამაკაცებთან. ყოველდღიურობაში კი – ერთი მხრივ, ბავშვისადმი გაუხარჯავი სიყვარულის უღვევი გაცხადებით და მეორე მხრივ – უცნაური, ამბივალენტური მიმართებით თავისივე ბავშვობასთან. ერთგან ვკითხულობთ: „მე მქონდა ძალიან კარგი, უდარდელი ბავშვობა“, ან – „დედაჩემი ჩემს პატარა ბიჭობის დროს ატარებდა ხავერდის ტანთსაცმელს. ალბად ამიტომ მე ყოველთვის ასე ვეუბნებოდი: მეძინება, ჩემო ხავერდის დედიკო! დამაძინე, ჩემო დედავ! მითხარი იავნანა, ჩემო ხავერდის დედავ!.. და თმაზე გადმესებოდა ხოლმე ხავერდის ხელი, თვალებზე, შუბლზე – ხელი, ნაზი ხავერდის კოცნა დედისა და ხავერდის იავნანა... და... შვილო, გენაცვალოს შენი ხავერდის დედა!.. სიზმრები ხავერდის მესიზმრებოდა. ვიყავი ბავშვი – არა ხავერდისა, არამედ, ვინ იცის, რა ვიყავი...“

მეორეგან „დედის ნებიერა“ მართლაც ბავშვური უშუალობით, იმწუთიერი განწყობისადა მიხედვით, ზემოთ მოყვანილ „ხავერდოვან იდილიასთან“ აბსოლუტურად შეუთავსებელ, გულსაკლავ სურათს გვიხატავს: „ნეტავ შემეძლოს გავისხენო ერთი სულიერი მაინც, ჩემზე უფროსი – ან ქალი, ან კაცი, ჩემთვის რომ თავზე გადაევას ხელი თუნდაც ერთხელ – ბავშვობაში თუ ახალგაზრდობაში! არა, ვერ ვისხენებ ასეთ ადამიანს. ბოლოს და ბოლოს, მეც ხომ ბავშვი ვიყავი – როგორც ხორციით, ისე სულით“ (ეს ტექსტი, რატომღაც, რუსულადაა დაწერილი!).

გალაკტიონის რვეულში ასეთ სტრიქონებსაც ვხვდებით: „ნეტავი ვიყო პატარა ბავში, / მხოლოდ დღევანდელ გამოცდილებით“, თუმცა მისი ბიოგრაფიიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ „დღევანდელი გამოცდილება“ ბევრს ვერაფერს შევლიდა იმ სოციალურ ინფანტილიზმს, რომლის დრამატულ შედეგებს საგანგებოდ ეძღვნება ვახტანგ ჯავახიძის „უცნობის“ მთელი თავი („დიდი ბავშვი“).

„მაღლა მფრენი“: რამდენადაც უმწეოა გალაკტიონი ყოფით ურთიერთობებში, იმდენადვე უცდომელია იგი თავისი პოეტური მისიის განჭვრეტისას: „ჩემთვის დღესავით არის ნათელი, / რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა,“ – ურყევი თვითდაჯერებით წარმოთქვამს 25 წლისა; ორმოცს გადამცდარმა, უკვე იცის, რომ – შოთას, ილიას, აკაკისა და ვაჟას პანთეონს მიაკუთვნებენ და, რადგან „პანთეონი“ ვახსენე, იმ ერთ უთარილო სტროფსაც გავიხსენებ, რომელშიც წინასწარ მიგვინიშნა თავისი მარადიული განსასვენებელი:

**რომ მიხაროდეს შური ბინდისა,
დამძიმებული მუქი ხავერდით,
დამასაფლავეთ მე მთაწმინდაზე
აკაკის გვერდით.**

გალაკტიონის პროვიდენციალიზმი ისეთივე ამოუხსნელია, როგორც მისი გენია, რომელიც პოეტის ცხოვრების ბოლოს, როდესაც, ერთი შეხედვით, ყველა რესურსი ამონურულია – სულიერიც და ფიზიკურიც, მოულოდნელად გამოანათებს ხოლმე, როგორც მზის სხივი მოქუფრულ ცაზე.

წამით გავიხსენოთ ერთი, დაბინდებისას წარმოთქმული, გაორებული ცხოვრების შემაჯამებელი, პათოსს მოკლებული, მაგრამ ამისდა მიუხედავად (ანდა – სწორედ ამიტომ!) მომწუსხავი ტრაგიზმით გამსჭვალული მონოლოგი:

**მთვარის ჩრდილი ბალს ეფინა ქარგად,
მაშინ, როცა სადღაც ხმაა თარის,
ყველაფერი არის ძლიერ კარგად –
ყველაფერი ძლიერ ცუდად არის.**

**ო, დაჩუმდი მოკაკანე თარო,
ყოველ ქუჩის, ყოველ გზის და შარის,
შენს სიმებში მე მომწყურდა წყარო,
წყარო სჩანს და წყალი არსად არის.**

„შეჯამება“: ჩემი თაობის ლიტერატურული ახალთაობის საყვარელი საკითხავი იყო სომერსეთ მოემის „შეჯამება“ – ავტობიოგრაფიული წიგნი, რომელიც დიდმა ინგლისელმა მწერალმა უკვე 60 წლის ასაკში დაწერა. განცვიფრებულნი ამ იშვიათად არაორდინარული ბიოგრაფიით (და ავტორის გულახდილობით), იმთავითვე ვგრძნობდით იმასაც, როგორ აადვილებს ლიტერატურის მკვლევართა ამოცანებს მემუარისტის მდიდარი ტრადიცია და იმასაც, როგორ პრობლემებს შეგვიქმნის სამომავლოდ ჩვენში ამ ჟანრის უიმედო სიმწირე. ამიტომაც, გალაკტიონის ბიოგრაფიასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ ესსეს, მისი არდაწერილი „შეჯამების“ ერთგვარი ფრაგმენტის ელფერი ეძლევა...

თვითმკვლელობამდე რამდენიმე წლით ადრე გალაკტიონმა თავის დღიურში (დღიური 337 - 1955 წელი) ასეთი ჩანაწერი გააკეთა: „ყოველმა პატიოსანმა ქართველმა მწერალმა საბოლოოდ უნდა გაარკვიოს თავისი დამოკიდებულება გალაკტიონ ტაბიძისადმი, ვინაიდან ამით იგი გაარკვევს თავის დამოკიდებულებას მეოცე საუკუნის ქართული მწერლობისადმი“. მაშინ, ამ ჩანაწერს ყოვლად კონკრეტული ადრესატები ჰყავდა გალაკტიონის ლიტერატურული გარემოცვიდან. ლიტერატორთა მომდევნო თაობები, გალაკტიონის სიცოცხლესა და სიკვდილზე დაფიქრებისას, ამ ფრაზას აღიქვამენ, როგორც პიროვნულ გამოწვევას და ერთგვარ ზნეობრივ ტესტს. უკვე ჩვენს დროშიც კი, რამდენი „ტაბუს“ დაძლევა მოუწიათ იმ მკვლევარებს, ვინც დაუფარავად ლაპარაკობდა გალაკტიონის ეგზისტენციალურ სიმარტოვეზე იმ „ლიტერატურული ამქრის“ გარემოცვაში, რომელმაც თავისი პირველი პოეტისათვის უფრო იოლად გაიმეტა საფლავი აკაკის გვერდით, ვიდრე ბინა თავის სამეზობლოში, სწორედ მთაწმინდის სიახლოვეს...

ხოსე ორტეგა-ი-გასეტის აზრით, ადამიანი ორი ცხოვრებით ცხოვრობს: აქედან ერთი, სულიერი შინაარსისაგან დაცლილი, სოციალურ ურთიერთობებთან დაკავშირებული – ფსევდოცხოვრებაა და მეორე – ნამდვილი, შინაგანი ცხოვრება, რომელიც სიმარტოვეს მოითხოვს და მკაცრადაა შემოფარგლული პიროვნული კავშირით ოდენ საყვარელ ადამიანთან თუ სულიერ ორეულთან. ასეთ ცხოვრებას ორტეგა უალტერნატივოდ თვლიდა „წმინდა ხელოვანთათვის“ და შემოქმედების საბოლოო შედეგს პირდაპირ უკავშირებდა ამ „ორი ცხოვრების“ თანაფარდობას.

ორტეგას კონცეფცია, შესაძლოა, საკამათო იყოს უნივერსალურობის თვალსაზრისით და არ ითვალისწინებდეს კლასიკოსებად ქცეული „კარის პოეტების“ ფენომენს, მაგრამ გალაკტიონი, რომელსაც უკვდავებისაკენ გზას ლირიკული გენია უკვალავს, სწორედაც რომ ორტეგასეულ „წმინდა ხელოვანთა“ ტიპს ეკუთვნის. ასეთი თვალთახედვით, მისი „ფსევდოცხოვრებაზე“ გახარჯული დრო – შემოქმედებითი თვითმკვლევლობის ტოლფასია... სამწუხაროდ, თვითონ გალაკტიონი (თავისი სტატუსის – „პოეტების მეფის“, „სახალხო პოეტისა“ თუ „პოეტ-ორდენოსანის“ მანიფესტაციის მზაობით) ასეთ დღეებს „მოკლულად“ არ თვლიდა (შესაძლოა, ფსიქოთერაპიული ეფექტის გამოც). ამიტომაც, „ორტეგასეული დისკურსი“ გალაკტიონთან მხოლოდლა „მაგნებისთვის“ განკუთვნილი „შემოქმედებითი პროდუქციის“ ხარისხით შემოიფარგლებოდა, 1959 წლის 17 მარტი რომ არა!

გვინდა თუ არა ეს ჩვენ, გალაკტიონის ცხოვრების ბოლოდროინდელი პერიოდის თვალმიდევნებისას (და არა მხოლოდ ბოლოდროინდელის: იხ. ჩვენი წერილი „ეგზისტენციული შიში“ „გალაკტიონოლოგიის“ პირველ ნიგნში) სუიციდალური ინტენციის მიზეზებს ვეძებთ და ჩვენს კითხვებს მივყევართ პოეტის „ყოფნა-არყოფნის“ დილემასთან, რომელიც გალაკტიონის მთელ ცხოვრებას გასდევს და ვერანაირად ვერ აიხსნება მხოლოდ ყოფითი პრობლემებითა და პროფესიული ვნებათაღელვით.

ძნელი წარმოსადგენია, „ფსევდოცხოვრების“ შეგრძნება გალაკტიონთან – ოდენ მომაბეზრებელ, სულისწამლებ რუტინას გამოეწვია („დღეს სხდომა, / ხვალ სხდომა, / სულ სხდომა, / სულ სხდომა. / ეს არის – სულხდომა!!!“). უფრო საფიქრებელია, რომ მის რეფლექსირებად ნატურას თან სდევდა ის ამბივალენტური შეგრძნება, ის „გაორების მწარე შიში“, რომელიც მან ერთხელ, ესოდენ პათეტიკურად უარყო („ამ ჩემს თმებში ვერცხლის ჩრდილებს / სიბერის დრო აქსოვს...“ [უთარილო]), რადგან კარგად იცოდა, რომ ცხოვრებისეულ გაორებას სულიერი ბზარი მოსდევს და არ უნდოდა აბჯარშეხსნილი დახვედროდა წარმოსახულ მტრებს.

გალაკტიონს მაინცადამაინც არ მოსწონდა, მაიაკოვსკის რომ ადარებდნენ, მაგრამ თუ პოეტის თვითმკვლევლობაზე ლაპარაკი, ამ ორ ტრაგედიაზე მსგავსი მაგალითი ძნელი მოსაძებნია. ვის შეუძლია დაიჯეროს: მაიაკოვსკიმ იმიტომ მოიკლა თავი, რომ მისმა ბოლო სატრფომ – ვერონიკა პოლონსკაიამ არ ისმინა პოეტის მუდარა („დარჩი, თორემ თავს მოვიკლავო!“), რადგან თეატრში, რეპეტიციაზე აგვიანდებოდა. (თავზარდაცემული პოლონსკაია, რომელმაც სადარბაზოდან გასვლისას გაიგონა გასროლის ხმა, მერელა ნაიკითხავს მაიაკოვსკის რამდენიმე დღით ადრე გამზადებულ გამოსათხოვარ წერილს, სადაც ისიცაა მოხსენიებული პოეტის ოჯახის წევრთა შორის).

როდესაც თვითმკვლელის იარაღზე ჩახმახი უკვე შეყენებულია, ყოველთვის მოიძებნება მიზეზი სასხლეტის გამოსაკრავად: გალაკტიონს არ დაუტოვებია გამოსათხოვარი წერილი, მაგრამ მისი ბოლოდროინდელი ჩანაწერები განა იმავე მზაობაზე არ მეტყველებენ?! არ მინდა გავიმეორო აქ, „ეგზისტენციალურ შიშში“ თვალმიდევნებული „სუიციდალური ინტენციის“ გამოვლინებანი გალაკტიონთან მისი ცხოვრების პრაქტიკულად ყველა პერიოდში. ერთადერთი, რასაც აღვნიშნავთ, ისაა, რომ, ჩვეულებრივ, ამგვარად დამძიმებულ ფსიქიკაში სუიციდალურ განწყობილებათა მიზეზები, ჩვეულებრივ, დროთა განმავლობაში მონაცვლეობენ და გალაკტიონთანაც ასე იყო: მისი ჩანაწერებიდან და დღიურებიდან გამომდინარე, რატომ-

ლაც მგონია, რომ დედის მუცლიდან გამოყოლილ ეგზისტენ-
ციალურ შიშს, თანდათან შეენაცვლა დოსტოევსკისთან აღწე-
რილი „კირილოვის კაზუსი“ („ემმაკინი“), რომლის მიხედვითაც
– თვითმკვლელი, ანუ სიკვდილის შიშის დამთრგუნველი ადა-
მიანი ღმერთს უტოლდება! პოეტის ცხოვრების დასაღიერზე,
შეჯამების ხანს კი იმძლავრა შემოქმედისათვის ყველაზე მტკივ-
ნეულმა, ყველაზე შემაშფოთებელმა, საკრამენტულმა კითხვამ:
რამდენად უცდომელი იყო მისი ცხოვრების გეზი და მისი გე-
ნიისათვის საბედისწერო ხომ არ აღმოჩნდა ხელისუფალთათვის
ასე უხვად გაღებული ხარკი?!

თუ ისევ მაიაკოვსკის მაგალითს მივუბრუნდებით, მისი ბი-
ოგრაფიის თანამედროვე მკვლევართათვის (რომლებმაც ლი-
ლია ბრიკის შინსახკომის აგენტის დამადასტურებელი მოწმო-
ბის ნომერსაც კი მიაგნეს) სრულიად ნათელია, რომ პირადი
დრამების ფონზე, დიდი რუსი პოეტის თვითმკვლელობა – მის
უკანმოუხედავ, თავგადაკლულ იდეოლოგიურ არჩევანში (და,
შესატყვის გარემოცვაში) ტოტალურმა განხიზღვამ განაპირობა.

არ მეგულება გალაკტიონის ცხოვრებისა და შემოქმედების
თანამედროვე მკვლევარი, რომლიც ვახტანგ ჯავახაძის „უც-
ნობით“ არ იყოს დავალებული. მაგრამ, სამწუხაროდ, გალაკტი-
ონის თვითმკვლელობის მიზეზთა 13-პუნქტიან ჩამონათვალში,
რატომღაც გამოტოვებულია პოეტის ცხოვრების ბოლო წლე-
ბის მენტალური კრიზისის ტრაგიკული შედეგი.

პირადად მე ეს მიზეზი უმთავრესი მგონია, რადგან არ მინ-
და დავიჯერო, რომ პოეტს სიცოცხლესთან ანგარიშსწორება
მხოლოდ გარემოებათა ზენოლამ აიძულა და არა რეფლექსიამ,
რომელიც თვითგვემასა და თვითგანადგურების იდეაფიქსში
გადავიდა... წარმოუდგენელია, რომ ის დრამატული შეკითხვები
პოეტისადმი, გალაკტიონის ყოველ ჩაკვირვებულ მკითხველს
რომ ებადება, თავად გალაკტიონს არ მოსვლოდა თავში. თავის
ჩანაწერებში და დღიურებში იგი, გასაგები მიზეზების გამო,
გაურბოდა ამ თემას. მაგრამ პოეტი რისი პოეტია, თუ ერთხელ
მანც არ აღმოხდება ყველაზე მტკივანი სათქმელი და სწორედ
ლექსად არ იტყვის იმას, რასაც უჯრაში გადამალული დღიურის
ფურცლებსაც კი არ ანდობს...

სწორედ ასეთი პოეტური აღსარებაა „საგურამო“, ჩვენი ესეს დასაწყისში რომ გავიხსენეთ და ნამდვილად არაა გასაკვირი, რომ ამ შემადრწუნებელი პოეტური დოკუმენტის დამწერმა „გულწრფელი ჩანგის განწყვეტილი სიმით“ თავი მოიშო...

საბედისწერო, მაგრამ პროვიდენციალურმა შესტმა ღირსება შეუნარჩუნა დიდი პოეტის გენიას: „ხმამალლა სახელდებული და საყოველთაოდ გაცხადებული“ სიკვდილით (მერაბ მამარდაშვილის განსაზღვრება რომ გავიმეოროთ), თაობათა მეხსიერებაში, თავისი ბიოგრაფია გალაკტიონმა სამუდამოდ დაუპირისპირა იმ „საბჭოურ ფარსს“, რომელშიც, ნებსით თუ უნებლიეთ, მონაწილეობდა და რომელსაც ლამის მთელი ცხოვრება შეაღია.

შენიშვნები:

1. „ასპინძის“ შემოქმედებითი ისტორია – ვარიანტებისა და ადრესატების მონაცვლეობით („სატრფოთი“ დაწყებული და „მთავარსარდლით“ დამთავრებული) – თავისთავად იმდენად ნიშანდობლივია გალაკტიონის გაორებული ნატურისათვის, რომ, ალბათ, კიდევ ბევრი მკვლევარის ყურადღებას მიიპყრობს. ამ ლექსის პოლისემანტიზმით დაინტერესებულთ ვურჩევდი გაცნონ ნანა კობალაძის კომენტარებს გალაკტიონის საარქივო გამოცემის VII ტომში (გვ. 572) და ჯული გაბოძის გამოკვლევას „ასპინძა“ და „ელეგია განშორებისა“ („გალაკტიონოლოგია“, III, გვ. 269);

2. იხ.: პროკლე (აბესალომ) ტაბიძე, „მოთხრობები, ბარათები გალაკტიონთან“, (შედგენილი ნოდარ ტაბიძის მიერ), თბ., 1997;

3. ოლია ოკუჯავა დანარჩენ 156 პატიმართან ერთად დახვრიტეს 1941 წლის 11 სექტემბერს ლამით, ქ. ორიოლთან, ტყეში. ლ. ბერიას მიერ წარდგენილ დასახვრეტ პირთა სიას ი. სტალინის რეზოლუცია ადევს („Известия ЦК КПСС“, 1990, №18);

4. „მნათობის“ 1959 წლის იანვარ-თებერვლის გაერთიანებულ ნომერში გამოქვეყნებული სტატია ეკუთვნოდა გიორგი (გია) მარგველაშვილს. ტექსტი იმდენად ტენდენციური იყო, რომ ვახტანგ ჯავახიძემ გალაკტიონის თვითმკვლელობის მიზეზთა 13-პუნქტიან ჩამონათვალში მე-9 პუნქტად შეიტანა („უცნობი“, 2013 წ., გვ. 806) და ამით ავტორი, ფაქტობრივად, ესესესტ ფრენსის ჯეფრის გაუთანაბრა – ჯონ კითსის „ლიტერატურულ მკვლელს“. შემდგომში გია მარგველაშვილი გალაკტიონის შემოქმედების პოპულარიზაციითა და თარგმნით ცდილობდა გამოესწორებინა თავისი შეცოდება.

გალაკტიონი და ტიცვიანი: დაღუპვის წინათგრძნობა

სიკვდილი უცნობია ცხოველთა და ფრინველთა სამყაროსათვის. მას აღიქვამს და განიცდის მხოლოდ ადამიანი, რომელიც ვერ ეგუება სიცოცხლის შეწყვეტას და მინად ქცევას.

ამიტომ შიშის დასაძლევად ოცნებაში თხზავს გარდასახვის, სხვად ყოფნის მითს: სული ქარონს გადაჰყავს წყალგაღმა, ჩადის მიწისქვეშეთში, ცად მიფრინავს უხილავ ფრთებით, გაივლის სხვადასხვა გარსს სამოთხესა თუ ჯოჯოხეთში.

ზეცაში იწყება ხორცისგან გაძრცვილ სულთა მარადიული ცხოვრება, მიწაზე კი რჩება სხეული, რომელიც იხრწნება და ქრება.

შდრ. – ორი პოზიცია – ათეისტური და თეისტური:

გრიგოლ აბაშიძე:

**არყოფნისაკენ! არყოფნისაკენ!
ჩემს გასაფრენად ქრიან ქარები.**

შოთა ნიშნიანიძე:

**იქ დიდი საქართველოა,
იქ აღარავინ ვკვდებით.**

ადამიანს არ სურს დაიჯეროს არყოფნა, მას ცვლის სხვად და სხვაგან ყოფნად. ასე შემსუბუქდება სიკვდილის მტანჯველი შიში.

ამ ოცნებაში გვარწმუნებენ პოეტები და თეოლოგები.

ბერძნულმა მითოლოგიამ სიკვდილს თანატოსი უწოდა. იგი ღამის შვილია, ისევე როგორც ეროსი, ჰიპნოსის (ძილის) ტყუპისცალი, შავად შემოსილი ფრთოსანი და მიმქრალჩირაღდოსანი.

თანატოსი იყო ერთადერთი ღვთაება, რომლის მოსყიდვა არ შეიძლებოდა!

* * *

გალაკტიონი და ტიცვიანი ბიძაშვილები იყვნენ, ჰქონდათ „გაუყოფელი ეზო, სახლი და კარი“.

ერთადაც გაიზარდნენ, როგორც თითქმის თანატოლები.

ლექსების წერაც ერთდროულად დაიწყეს.

სიყმაწვილის შემდეგ მათი გზები გაიყარა – გალაკტიონი საქართველოში დარჩა, ტიცვიანი მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლობდა. მხოლოდ ზაფხულობით ხვდებოდნენ ერთმანეთს: ტიცვიანი მოსკოვურ ამბებს უყვებოდა, გალაკტიონი – ქუთაისურს.

მოგეხსენებათ, ქართულ მწერლობას მოდერნისტული ორიენტაცია მისცა გრიგოლ რობაქიძემ ხოლო ტიცვიან ტაბიძემ დააკონკრეტა და „ცისფერი ყანწები“ სიმბოლიზმის სივრცეში მოაქცია.

მანვე წარმართა გალაკტიონის მზერა სიმბოლიზმისკენ. მაგრამ „ცისფერი ყანწების“ შექმნისთანავე მათი მეგობრობა დასრულდა, თუმცა ტიცვიანს სულ ახალი დაწერილი ჰქონდა „მარტოობის ორდენის კავალერი“.

ობლობაში გაზრდილი გალაკტიონი მეღანქოლიკი და მარტოსული იყო, მღვდლის შვილი ტიცვიანი – სანგვინიკი და კომუნიკაბელური.

გალაკტიონი საზოგადოებას უფრთხოდა, ტიცვიანს ხალხი და მეგობრები იზიდავდა.

ერთი სიკვდილს ჩაჰყურებდა სულის უფსკრულში და იქ შორეული, ზეციური ქვეყანა ელანდებოდა, მეორე სიცოცხლეს შეჰხაროდა, ძმობისა და მეგობრობის ტრუბადური იყო, ამ სიყვარულის სახელით თავსაც გასწირავდა.

ბიძაშვილების გათიშვის მიზეზი ტემპერამენტი და ხასიათი იყო, თორემ ლიტერატურულად ერთნაირი მრწამსი და კურსი ჰქონდათ:

„ერთი ოცნების, ერთი გვარის ვართ ტყუპის ცალი“, – მიმართავდა 1927 წელს ტიცვიანი გალაკტიონს.

გალაკტიონის სულის ნერვიული კრთომა და თრთოლვა სიტყვის მელოდიად ცხადდებოდა, ტიცვიანის სტრიქონები დაუდეგარი სისხლის ამბოხი იყო.

მაგრამ ჰქონდათ საერთო, ნათესაური ნიშან-თვისებაც, რაც გენეტიკურად აღმოჩნდა განსაზღვრული. ეს იყო სიკვდილის კულტი და თვითმკვლელობა, რაც ცენტრალურ ნერვად ექცათ სიმბოლისტურ ლირიკაში. მათ გარშემო განლაგდა ისტორიული ასოციაციები, დრამატული სახეები, მელანქოლიური და დეპრესიული, ჰეროიკული განწყობილებანი.

სიკვდილის კულტი ქრისტიანობიდან იღებდა სათავეს. მაგრამ ქრისტიანობა თვითმკვლელობას კრძალავდა, რაც კარგად იცოდნენ მღვდელთა ოჯახში აღზრდილმა ჭაბუკებმა.

* * *

გალაკტიონის ოცნება და ფიქრი ჯერ გაზაფხულის მწვანე ფოთლებითა და ატმის ყვავილებით იყო შემოსილი, შემდეგ კი ლურჯა ცხენებად, ეფემერული ქროლოვით თავს ევლებოდა დედამიწას, იჭრებოდა ცის უდაბნოში, სულთა საუფლოში და უკანვე ბრუნდებოდა.

სულთა საუფლო კი მიღმური ქვეყანა იყო, „სამუდამო მხარე“, „სხვა სიცოცხლე“, „უცხო სიმსუბუქე“, საიდანაც ანათებს „ცისფერი ვარდების“, „ნაცნობი ყვავილის“ მკრთალი შუქი.

ლურჯა ცხენები, ერთი მხრივ, ბარათაშვილის ბედისწერის გამრღვევი მერანია, შავ ყორანს რომ გაუსხლტა და ზეცას მიელტვოდა. მაგრამ, მეორე მხრივ, ცისფერი ყვავილის თუ ლურჯი ფრინველის ვარიაციაც არის, დანახული აპოკალიფსური ნგრევისა და რღვევის ჟამს, როგორც ხსნა და იმედი.

მაგრამ მალევე ცხრებოდა ამბოხი და ქროლვა, არსად ჩანდა იდუმალი შორი შუქი, სატრფო დაკარგული იყო, ვარდი – დამჭკნარი, ქარი – სუსხიანი, ატმის რტო – დალენილი, ბედი – ულმობელი და სასტიკი.

მიწაზე დაშვებულ, დაღლილ სულში ნალველი და კაემანი ივანებდა.

როცა სევდა მსუბუქი და ნათელი იყო, წერდა იმპრესიონისტულ ლექსებს, სადაც ლანდების თამაში, მზისა და მთვარის შუქი, შორეული საგნები და სახელები წყნარ მელოდიად ახმიანებდა ცნობიერებას:

**ავგისტო. თბილი სამხრეთის ქარი
შენს ლაჟვარდოვან მანდილში ჰქროდა;
ისმოდა შორით „რაშო-და შოდა“
და კრიალებდა მზიანი დარი,
როგორც ოცნება უშორეს დროთა.
თითქოს ქალწულმა პირველად სცოდა
და სინანულის დაგუბდა ღვარი...
ზღვა იყო წყნარი.**

**დგება თეთრი დღეები,
რიდების სეზონი,
გაჩნდნენ ორხიდეები
ყოვლად უმიზეზონი.**

ხოლო სიმბოლისტურ ფანტაზმებს დეპრესია იწვევდა, სასონარკვეთა და ძრნოლა. მაშინ ხილვებში ჩნდებოდა სასაფლაო, თოვლი და ქარიშხალი, ფიქრი-ობობა, კუბო უმიზნოდ მცურავი ქარში, მკვდარი ფოთლები.

კუბო შავი იყო, ჩალაც – შავი, ბავშვი – შავი, ლეჩაქიც – შავი და სამოსელიც. ისფერი თოვლიც შავდებოდა, დაისი შხამს ჰგავდა, სახლი – დაწყველილ სამარეს. თვითონ კი იყო უთვის-ტომო და გარეწარი.

გულისმომკვლელი ნაღველით ავსილს ეჩვენებოდა, რომ სინდისი მოშხამულია, წარსული შხამიანი, ლანდიც – შხამიანი, მსუბუქი ოხვრა – მკვლელი ნეტარებაა, ხელები – ბოროტად დაღალული, ღიმილი – უბოროტესი, ოცნება – ფერმიხდილი, ღამე – საზარი, აჩრდილი – ხელებსისხლიანი; გზებზე მკვდრები მიდიან, პალმა ცხედრითაა შემკობილი, ჩხავიან ყორნები, ის კი მარტოდმარტოა, როგორც მთის ეკლესია; ახრჩობს მარტოობის უნდობარი ცრემლი, სულში ავობს ლუციფერი, სულში ქცნება ათასი ვარდი, არ უყვარს მეგობრები, არ ჰყავს არავინ, თოვლია მისი სამშობლო და სული კვდება, როგორც პეპელა...

სიკვდილის გზა თუ ადრე „ვარდისფერ გზად“ ეზმანებოდა, ახლა წინ შავი ბურუსი ედგა და ამიტომ აღმოხდებოდა:

**მე გზა არ ვიცი: უახლოესი
ერთადერთი გზა არის სიკვდილი.**

დეპრესიის მოძალემა გულს უკლავდა, სასონარკვეთა უსპობდა სიცოცხლის ხალისს და ტრაგიკული აღსასრულიც ახლოს იყო:

გავყიდი გაზეთს, გავყიდი ირისს, ანდა რევოლვერს დავიცლი გულში!

გალაკტიონს მთელი სიცოცხლე სდევდა მელანქოლია, დეპრესია, თვითმკვლელობის მანია. ჯერ კიდევ მაშინ გამოვლინდა „სიკვდილისადმი სიმპათია“, როცა სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა. ნიგნს გულს ვერ უდებდა და ორიანებს უწერდნენ, მასწავლებლები „სულით ავადმყოფს“ ეძახდნენ (ნოდარ ტაბიძე).

კლასში რომ ჩატოვეს, კარბოლმჟავა დალია და თავი მოინამლა, ძლივს გამოსტაცეს სიკვდილს.

ეს მოხდა მანამდე, ვიდრე „დანყევლილ პოეტებს“ მიაპყრობდა მზერას.

შემდეგაც არაერთხელ სცადა თავის მოკვლა. თვითმკვლელობისაკენ მიდრეკილებას, რასაც არაერთხელ აღნიშნავს თავის უბის წიგნაკებში, ხან ანელებდა, ხანაც აძლიერებდა ალკოჰოლი და სასტიკი ჟამი, ოჯახის ტრაგედიები (ცოლის დაპატიმრება, ცოლისძმების დახვრეტა და ა. შ.).

ამ კოშმარიდან გამღწევი კი იყო ლურჯა ცხენები – პოეტის დემონური, ბედისწერასთან მორკინე სული (შდრ. – „გურიის მთები“, „ლურჯა ცხენები“, „ეფემერა“), შემდეგ რევოლუციის აპოკალიფსურ წითელ რაშებად რომ იქცნენ.

როგორც მოდერნისტული, ისე რეალისტური ლექსის თხზვა იყო ფსიქოთერაპია, რომელმაც შორს გადასწია თვითმკვლელობის ზღვარი.

* * *

სიმბოლისტური ფანტაზმების მოძალეების ჟამს, როცა ფერები ბგერებად იფრქვეოდა, პოეტის საყვარელი დრო იყო ღამე და შემოდგომა, რეალობა – სიზმარი, ფიქრი და მოგონება, სული – „შეშლილი და ბედნიერი“, დაღლილი და ნალვლიანი.

სევდასა და კაეშანს, დეპრესიებს იცილებდა ლექსითა და ცრემლით. „მწარე“, „წრფელ“ და „ციურ ცრემლებს“ მიჰქონდა გულისმომკვლელი სევდა და სული იბრუნებდა სიხარულსა და სიმსუბუქეს.

ღვინით თასები ისევ ივსება, ისევ მევსება დარღით თვალები,

– ამბობს ერთგან.

ღვინო იწვევს ცრემლის ასოციაციას, რადგან ღვინო მშობლიური ვაზის ცრემლია, რომელმაც შეცვალა სისხლი. ცრემლი – ეს იგივე სულის სისხლია, რომლის ამბოხი და განგაში არყევს პიროვნებას. ამიტომ მათი არაცნობიერი იგივეობა და შეხვედრა ანუ თრობა შვებისა და ექსტაზის მომტანია. მაგრამ თრობა მხოლოდ ღვინით, არა სხვა რომელიმე ალკოჰოლური სასმელით – არყით, ლუდით ან კონიაკით.

მათ არ ახლავს ასეთი ინტიმი, რადგან სიტყვა „ღვინო“ დატვირთულია ქართული ასოციაციებით, მამისა და მამულის მოგონებით და უჩინრად იწვევს შთაგონების მსგავსი თრობის მოახლოებას.

ეს თვისება არა აქვთ არაყს, ლუდს ან ვისკის. მათ არც ახსენებს პოეტი, რომელსაც, სადაც უნდა შეიაროს, სწორედ ღვინოს დააძალებენ. საყვარელი არსებაც ღვინისფერი მდინარეა, რადგან ქართულში არსებობს სიტყვა ღვინისფერი და არა არყის ან ლუდისფერი.

სული სტიროდა ცისფერ ღვინოებს, ხოლო თავისი ცხოვრება უანკარეს ღვინის ფერად წარმოედგინა. სხვა პოეტებიც „ცისფერ ყანებს“ არქმევდნენ თავიანთ საძმოს და ასე აქართულებდნენ შორეულ ბინდში მოციმციმე ცისფერ ყვავილს.

ღვინო ერთვის ცრემლს. ორივე კი სულის არაცნობიერ, არქაულ წრეში სისხლსა და სისხლისღვრას უკავშირდება, რაც სიტყვათა ტალღებით სევდასა და კაეშანს ღამის ჩრდილებად, ყვავილებად, შემოდგომის ფოთლებად, სიკვდილისა თუ შორეული ქალის ლანდებად ახმიანებს.

* * *

გალაკტიონ ტაბიძის ფსიქიკა მხოლოდ სიმბოლისტურ-იმპრესიონისტული ესთეტიკითა და პოეტიკით იშიფრებოდა, რომელთა მელანქოლიას, ნისლეულს, არტისტიზმს, პათეტიკას შეესაბამებოდა „ლურჯა ცხენების“ ავტორის ტემპერამენტი და სულის თრთოლვა.

ამიტომ წერდა 1912 წლამდე რეალისტურ და ჩვეულებრივ ლექსებს;

ამიტომ წერდა 1928 წლიდან უამრავ უფერულ, ცოტა კარგ, მაგრამ არა გენიალურ რეალისტურ ლექსსა და პოემას.

მხოლოდ მაშინ აენტებოდა მიმქრალი ცეცხლი, როცა იბრუნებდა სიმბოლისტურ-იმპრესიონისტულ დაბინდულ საგნებს; როცა შორდებოდა ბოლშევიკურ, მიწიერ ნამგალსა და უროს და უახლოვდებოდა მიღმურ, რომანტიკულ ცისფერ ყვავილს (მაგალითად, „ნიკორწმინდა“, „მანონ ლესკო“).

* * *

განსხვავებით გალაკტიონისაგან, რომლის ცნობიერი და არაცნობიერი მელანქოლიითა და დეპრესიით იყო დაქსელილი, ტიცციანი არ იყო სევდის პოეტი, თუმცა სულის სიღრმეში ნაღველის ზღვა ედგა.

მისი ლირიზმი ტრაგედიის ფინალური ჰეროიკა იყო და მკერდშელეწილ გლადიატორს ჰგავდა, როცა სისხლის ნაკადებად ისროდა ლექსის სტრიქონებს:

**გარჩენილი ვარ ქვებზე კალმახი
და ახეული მაქვს ლაყურები,
შემართულია ფეხზე ჩახმახი
და უსიკვდილოდ ვერ გადვურჩები.**

მაგრამ სიცოცხლის წყურვილი, სიყვარული და ერთგულება თავგანწირვად წარმოედგინა, როგორც ბერძნული საბრძოლო ელემენტის გმირს, რაც სიკვდილს ესაზღვრება:

**სჯობს აღარ გვქონდეს სულაც სამშობლო,
ანდა არ იყოს ასე ლამაზი.**

სიჭაბუკეში თავის სულის დრამას დანაცრებულ ქალდეას ქალაქებს და მიცვალებული მღვდელი მამის სახეს ახვევდა, შემდეგ დამარცხებულებს – სარგის ჯაყელსა და ცოტნე დადიანს, შამილსა და ბატონიშვილ ალექსანდრეს: მარტო ერთი აცხადებდა ჰაზავათს; გემი „ილიჩი“ ახალ არგოს აგონებდა, რომელმაც კოლხეთს ოქროს სანმისი მოსტაცა; ეზმანებოდა, რომ „მონგოლები ქართლზე მოდიან“.

თანამედროვე სამყარო კი „დანყევლილ და შხამიან“ ბაღად ეჩვენებოდა, ქიმერიის ალით დამწვარი მწუხარე წერილს სწერდა მეგობარს, წერდა ვადაში გადატეხილ ხმალზე, რომ გატყდებოდა, მაგრამ არ მოიღუნებოდა, რომ პოეზიით დაიღუპებოდა, ე. ი. ჰეროიკით ებრძოდა მოძალებულ უსახო შიშებს, უიმედობასა და სასონარკვეთას.

ამიტომ გადასცემდა ღელვასა და შფოთვის აპოკალიპსურ ცხენზე ამხედრებულ ანგელოსს. ეს მაშინ, როცა თავად არც ცხენოსანი იყო, არც „ხმალი რტყმია წელზე“, „კაჟის თოფიც“ კი არასოდეს უსვრია. მაგრამ ეს პოეტის სული შფოთავდა და ზრიალებდა, სულის სარკეში წინაპართა ფარ-შუბიანი, სისხლიანი აჩრდილები მიმოქროდნენ და ამიტომ ენატრებოდა „გარიბალდის ქუდი“, „ბატის ფრთას“ კი მახვილი ერჩია.

როცა სერგეი ესენინმა თავი ჩამოიხრჩო, თითქოს საკუთარი აღსასრული იხილა, ისე მძაფრად განიცადა. 1924 წლის აჯანყების დათრგუნვით შეძრწუნებულს გული გასტეხოდა ბოლშევიკებზე, ადრე რომ ძმობასა და თანადგომას უცხადებდა:

**აღარ მომკვდარა ხომ პოეზია,
მუზეები ცისკრის კარებს აღებენ,
მაგრამ ჩვენ სხვა დრო წამოგვეწია,
აღბათ ჩვენც სადმე ჩაგვაძაღლებენ;**

**ამხანაგებო, თუ ღრმა ღელეში
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს...**

ამიტომ მოგვესმის ასე ხშირად „თვითმკვლელობის იავნანური“:

**თავისმკვლელობის თავზე დაგვფრენს იგივე დემონი,
მე ვხედავ იმ მორგს, მონამლული სადაც დავწვებით.**

თრობის სიხარული, სუფრა, ღვინო და არლანი, წრეგადასული ალტყინება სასიკვდილო თავგამეტებას იწვევდა:

**მუხრანის ხიდზე დასახრჩობად კიდევე დავდგებით,
საქართველოში ცხოვრება ხომ თვითმკვლელობაა.**

გახელებული სიყვარული სიკვდილს აგონებდა, როგორც ეროსი – თანატოსს:

**მე ყაჩაღებმა მომკლეს არაგვზე,
შენ ჩემს სიკვდილში არ გიდევეს ბრალი.**

თითქოს წინასწარ ხედავდა საშინელ აღსასრულს:

**თორმეტმა მღვდელმა მამა გასუდრეს,
მე ერთი მღვდელიც არ ამიგებს წესს.**

ამ გულისმომკვლელ წინათგრძნობას ქალიშვილსაც უმხელდა:

**მე ასე გინერ, შვილო, ორ აპრილს,
არ ვიცი კიდევე რამდენი დამრჩა.**

შემდეგ სიცოცხლის ძლიერმა განცდამ მიიყვანა ქვეყნის დამთრგუნველ და წარმმართველ სატანურ ძალამდე და ეგონა, რომ მფარველი პოვა, რომ გასრისა უმწეობის კომპლექსი.

შესაბამისად შენელდა ლექსის დრმატიზმი, ჩაცხრა „თვითმკვლელობის იავნანური“.

* * *

ფრიდრიხ ნიცშესათვის „სიყვარული და სიკვდილი ერთმანეთს ემთხვევა გაჩენის დღიდან. გიყვარდეს – ეს იგივეა, სიკვდილისათვის იყო მზად“.

კონსტანტინე გამსახურდიას არსაკიძე ამბობს: „ვისაც ოდესმე სიყვარული გამოუცდია, მას უგემნია თავად სიკვდილი“.

ასე რომ – ზეალმტაცი სიყვარული სიკვდილს ესაზღვრება, როგორც გმირული მზადყოფნა თავის გასაწირად.

თავის მხრივ – სიკვდილის სიახლოვე ამძაფრებს სიცოცხლის გრძნობას:

ძველ ეგვიპტელებს ქეიფის დროს, როცა სასმელი მოედანებოდათ, ადამიანის თავის ქალა შემოჰქონდათ სუფრაზე!

სიკვდილის სიახლოვე უფრო მეტად ალაგზნებდა და გიჟურ სიხარულს ალუძრავდა თანამეინახეებს.

სენეკა, რომელმაც თავი მოიკლა, წერდა „თვითმკვლელობის აპოლოგიას“ და ასე შენატროდა მარადიულ თავისუფლებას.

ტიციანი თავისთავს ეძახდა ჯერ „ყელნაჭრილ და ცოცხალ-მკვდარ“ გედს, შემდეგ – „მსუქან გომბემოს“, „პატარა ძაღლს“, თბილისს რომ იცავს. ოცნება კი იყო – „რომ არ ამოშრეს ხალხში ნალველი ბატონიშვილის ალექსანდრესი“, ე. ი. ფიქრი სამშობლოს თავისუფლებაზე. მაგრამ ეს იყო 1930 წლამდე, ვიდრე ბოლშევიკების აპოლოგეტი გახდებოდა, ვიდრე საზარელი წინათგრძნობა აჟრჟოლებდა.

* * *

თვითმკვლელობა და სიკვდილის კულტი როგორც გალაკტიონის, ისე ტიციანის ლირიკაში ევროპული და რუსული პოეზიიდან მოდიოდა, რომანტიკოსებისა და მოდერნისტებისაგან. მაგრამ შორეული ქარის ქროლვა ძლიერ კვალს ვერ დატოვებდა, თუ გენეტიკურად და ბიოგრაფიულად უცხო იქნებოდა, თუ სული მზად არ აღმოჩნდებოდა ასეთი განცდების აღსაბეჭდად.

მათი ფსიქიკა და ხასიათი კი ჩამოყალიბდა ციებიანი და ხაშმიანი ორპირის ფშანებში, რიონის პირას, სადაც, ტიციანის სიტყვით, მოდიოდა წარღვნილი ნვიმები, ისმოდა ბაყაყების

გაუთავებელი ორკესტრი, სოველი ჭინკების ზარი, სისხლს აყვითლებდა მალარია, ყანჩები იტაცებდნენ მკვდარ თევზებს, დამპალ ყავარზე ჩამოდიოდა წვიმა, რიონი ტბორავდა ეზოებს.

არა მხოლოდ ლექსებში, ტიცციანს ესვებშიც სდევდა ორპირის აპოკალიფსური სურათი:

„ადიდებულ მდინარეს თან მოჰქონდა დანგრეული სახლები, აკვნები, გარღვეული საფლავებიდან წამოღებული კუბოები“; „ჩემს თვალნინ ციებისაგან იჟლიტებოდა მთელი სოფლები, წყევლა-კრულვით სტოვებდა ხალხი შეჩვეულ ადგილებს. ამ ამბის ხილვა მაგონებდა ფრანგი პოეტის ლოტრეამონის ლექსებს. გომბემოს მონოლოგი „მალდარორის სიმღერებიდან“ ეს იგივე ორპირის ბაყაყების ყოველდღიური ორკესტრი, იგივე გადაგვარების სიმღერა იყო“.

ასე მოდიოდა „ჭალების სული მცურავი“, ასე სტიროდა ჭაობიანი კოლხეთი ათასეული წლების მანძილზე წინაპართა სულშიც.

დღეს ორპირი აღარ არსებობს – იგი წყალმა შთანთქა.

ამ „დაწყვეტილ კუთხეში“ ერთად ლპებოდა მათი „მამების კუბოს ფიცარი“ და ორი „მხრებში მოხრილი“ ქვრივი დედა აცხობდა საკურთხს...

(1924 წელს გალაკტიონის მელანქოლია-დეპრესია და ტიცციანის ხაშმიანი ორპირი დემნა შენგელაიამ სანავარდოს კომმარულ, დაცემის მითად აქცია, რომელსაც წარეცხავს აპოკალიფსური „ნითელი უჟმური“).

ორპირისა და მწარღვნილი მდინარის საშინელი სურათები გალაკტიონსა და ტიცციანს ჩარჩათ მეხსიერებაში, როგორც თრთოლვა და ჟრუანტელი, რაც იწვევდა სიკვდილის სიახლოვეს, ამასთანავე – მისი ხან დაძლევის ძალას, ხანაც – მორჩილების განცდას.

ისიც გავიხსენოთ, რომ გვარი ტაბიძე უკავშირდება წყალს, კერძოდ – ტბას (რაც უძველესი წარმოდგენით იგივე ზღვაა), ტბა კი – ქართველურ ტომს – ტაბალს (მდრ. ტიბარენი და ტობანიერი), რომლის ტოტემიც შეიძლება ყოფილიყო იგი.

მელანქოლური ტემპერამენტის გალაკტიონისათვის წყლის სასტიკ სტიქიას ერთვოდა უდროოდ წასული მამის სახე და დედის სევდა, ჩონგურის ნალვლიანი მელოდია.

ამიტომ გალაკტიონის ფსიქიკა ბავშვობიდანვე იყო ტრავმირებული, დატვირთული თანატოსის ლანდებით, რაც აღვიძებდა არქაულ შიშებს.

პოეტის მელოდიური და ფერადი სიტყვა სიკვდილის თანამდევი ლანდის ესთეტიზება იყო, გალამაზება და მორჩილება.

ტიციანის სანგვინიკური ტემპერამენტი კი სიცოცხლეს შეჰხაროდა. მაგრამ ფსიქიკის ქვესკნელიდან ჟონავდა შიში, გამოხმობილი ბავშვობაში დანახული აპოკალიფსური სურათებით. შიშის ძლევა სიტყვას დრამატულ და ჰეროიკულ ჟღერას ანიჭებდა, რაც ცხოვრებაში რომაელ პატრიციუსს, ხოლო პოეზიაში – გლადიატორს ამგვანებდა, ვინც გამირული ყიჟინით ჩეხდა სიკვდილის მოახლებულ აჩრდილს.

ორივენი მუდმივად გრძნობდნენ, რომ ბუნებრივი, ნყნარი, უსისხლო სიკვდილი არ ეწერათ, რაც დრამატიზმითა და გულისმომკვლელი ლირიზმით მუხტავდა მათ სიტყვას.

ეს შიში და ბედისწერა იყო ფსიქიკის სიღრმიდან ამოსული უძველესი სამსხვერპლო განცდა, ღმერთებისათვის შეწირვის მოლოდინი.

ღვინო როგორც ბედისწერა

გარეთ ზუზუნებს ქარი,
შიგნით ხმაურობს ღვინო...

გალაკტიონი

მოდერნიზმის მხატვრული ენა წარმოადგენდა „ინტელექტუალურ ეპატაჟს“ – გამძაფრებულს სახისმეტყველებითი ასპექტით, რამაც, თავის მხრივ, წარმოშვა კულტუროლოგიური დისკურსის განცდა. შესაბამისად, გამოიკვეთა სრულიად ახალი სააზროვნო სივრცე – შემეცნების ერთგვარი „გაყვანა“ ქრესტომათიული ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული „ბმიდან“.

მხატვრული ხედვის ეს დიაპაზონი ავტორს უკვე თავისუფალ ლიტერატურულ „ფორმატს“ სთავაზობდა, ბუნებრივია, შემოქმედებითი სიღრმის გათვალისწინებით. ასე იყო გალაკტიონის შემთხვევაშიც, რომელმაც დაამკვიდრა ღვინისმეტყველების უჩვეულო პოეტიკა, რადგან მისთვის ღვინო ბედისწერა იყო უმთავრესად და ჩიხში აქცევდა პოეტის ბიოგრაფიას.

აღბათ, ამიტომაც მიიჩნია გალაკტიონმა ღვინო საკუთარი ცხოვრების „ზნედ“ და მარადშემთვრალი ელოდა მბორგავი სულის დაწმენდასა თუ შემოქმედებით სიმყუდროვეს.

და მაინც, – რა იყო ღვინო გალაკტიონისათვის?!

ყველაზე უკეთ ამაზე „სიტყვათა საწინახელში“ მოქცეული ღვინო მეტყველებს – სრულიად უჩვეულო პოეტური ილუსტრაციების მეშვეობით. ლექსთა ამ თემატურ რეალში, ამჯერად, დათარიღებას არ ენიჭება ძირეული მნიშვნელობა, რადგან ეს მისი ცხოვრების ნებისმიერი პერიოდის თანმდევი ემოციაა.

დროის უსასრულობას ადევნებული პოეტი ისე იყო „ღვინის არტახებს“ ჩაჭიდებული, როგორც დამფრთხალი ცხენის სადავეებს ჩაფრენილი მეეტლე. სწორედ ღვინის დაბინდული

„ქცევით“ ჟამარეული გალაკტიონი ამ წუთისოფელში საკუთარი მიუსაფრობის შეცნობას ბოდლერისეული მედიტაციებით „მთვრალი“ ლამობდა (ბოდლერის წერილი — „იყავით მთვრალი“); თუმცაღა გალაკტიონს „მემთვრალეობის“ თავისი კონცეფცია ჰქონდა და „ღვინის საათის“ უსასრულობაში ბოლომდე მაინც არ იძირებოდა...

**იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის საათია!“
ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე –
რომელი საათია?**

(„რომელი საათია?“)

გალაკტიონი საკუთარ „ჟამს“ ღვინოსთან განდობილი* ელოდა მოთმინებით:

„მარტოობის ორდენის კავალერი“ მარტო ლექსთამეტყველებით ამოთქვამდა სულის ტკივილს; მაგრამ, რატომღაც, ცრემლცვენა მარტოოდენ „ცისფერი ღვინოებით“ იყო მოძალებული („სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“). ეს ლექსი გალაკტიონის ერთგვარი ავტოპორტრეტია – შესაბამისად, სულთან წილნაყარი. ამიტომაც ამ პოეტურ სივრცეში ღვინის ტრადიციული ფერი სრულიად წარმოუდგენელი იქნებოდა (ღვინო აქ მამაკაცური ნებელობისა თუ შინაგანი პათოსისაგან დაცლილია), რადგან ის იდუმალების, ტანჯვის, მარადიული „ყულფით“ თვითლიკვიდაციის უჩვეულო გამოვლინება იყო. თუმცაღა, იმავდროულად, – ცრემლთცვენით გაბრწყინებულ თვალთა ნათებაც, რომელიც მთელი ცხოვრება სულს უნისლავდა პოეტს და არსებობას კიდევ უფრო ილუზორულს ხდიდა:

**სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს,
ღვინო ეძებდა სულ სხვას პირიქით
და შემდეგ უცნობ პიანინოებს
ატრიალებდა ტანჯვის ლირიკით.**

* ერთადერთი გამონაკლისია ლექსი – „ყვავილები და ღვინო“, რომელიც მუხამბაზივით უღერადობისაა.

ფერთამეტყველებით ლექსის სულის შეგრძნება, ეს ერთგვარი მისტიკაა, რადგან „ფერი“ თვალსაწიერის შეუცნობელი ემოციაა – მძაფრად მომნუსხავი და იმპულსური, სრულიად მოუხელთებელი და დაუმორჩილებელი, ფერი ერთგვარი ბენვის ხიდია ნუთისოფლის ვნებათა ჭიდილში, რომ არ წაიშალო და შინაგანი მეტყველება რომ შეინარჩუნო. ფერთა ამოთქმით ხომ სული იხსნება და არა მარტოდენ თვალი. თვალი ოდენ მყისიერად ამოაფრქვევს ფერებს. აი, ამიტომაც, გალაკტიონთან „ცისფერი ღვინო“ არაა მარტოდენ „მომხიბლავი არაარსი“ (ლურჯი ფერის გოეთესეული სახელდება). აქ „სიცისფრეს“ ლურჯ ფერში (ემოციებისგან ჩამქრალი) თეთრი ფერის შეჭრა იწვევს, რითაც ცისფერი სრულიად იცლება ზემგრძნობელობისგან, უსასრულობისგან თუ ეზოთერიზმისგან. ფერთა ეს „შეუსაბამო თანაარსებობა“ კი „ღვინის პოეტიკას“ აბსოლუტურად უცვლის გეზს.

„განა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში ცოტა შემთხვევაა, როცა შემოქმედებითი ექსტაზის, გონების ილუმინაციის, ნათელმხილველობის, მძაფრი შეგძნებისა თუ განცდების გამოსაწვევად არა ხელოვნურ, არამედ ბუნებრივ პრეპარატს – ღვინოს ან, როგორ ზოდღერი წერდა, – „თხევად მზეს“ ეძალებოდნენ... არც ისაა დასამალი, რომ ამ ცდუნებას გალაკტიონიც ვერ ასცდა. ჩვენ ხომ ვიცით, რომ დროდადრო ისიც უხდოდა ხარკს „თხევადი მზის“ კულტს. მართალია, უფრო ცხოვრებაში, ვიდრე ხელოვნებაში“ (მ. კვესელავა).

თუმცა მთლად ასეც არ იყო – ღვინოს ერთგვარ ხარკს გალაკტიონი თავისი პოეზიითაც უხდოდა. ამიტომაც იყო, რომ „ქაოსის ნისლში“ მას ერთადერთ გზამკვლევად მხოლოდ „მუსიკა, ღვინო და ყვავილები“ („საახალწლო ეფემერა“) ესახებოდა. შესაბამისად, საკუთარი ცხოვრების ბილიკიც მხოლოდ „ღვინისფერი მდინარის“ სადარი იყო („ღვინისფერო მდინარე“). ამქვეყნიური ყოფაც – თავისი „დრამატული შენაკადებით“ წყლისა თუ ღვინის უსასრულობაში შთაინთქმება. ცხოვრებისეული „დიდების“ წაღებაც მეყსეულად წყალს დააკისრა და არა ღვინოს, რადგან ღვინოს ოდითგანვე უცდომელი გზა აქვს თავისი დაგმანული ჭეშმარიტებით. აქედანაა: ერთგან –

„ღვინომ მიიღოს ღვინისა“ („ხვალემ იზრუნოს ხვალისა“), მეორეგან – დიდი მწუხარების მომტანი სასმელი („მწუხარება შენზე“), სადაც ღვინო სულის ტკივილის ნიღაბია, თასების შევსებაა დარდით და მწუხარების უნაპირობა; მესამეგან ინვერსიულ მეტაფორად გარდაისახება – სიძლიერითა და ნებელობით აღსავსე პათეტიკურ „ალის თასად“.

საგულისხმოა ისიც, რომ მიუსაფრობის დიდი ტკივილი ღვინის არსობრივი ტრანსფორმაციით იცვლება და წამიერად ჩნდება „შეების სხივი“. ეს შუადღის ჟამია („შუადღის გულმოდგინება“) – მზის „მნიფობა“. ამიტომაც იჩენს პოეტის გული „მოდგინებას“ რაღაც „ახალი ილუზიების“ შესაცნობად და, სავსებით ბუნებრივია, რომ დროის ამ მონაკვეთში ღვინომაც განიცადოს ფერიცვალება – ის ხომ მაისის უმნიკვლო მზის ნაჟურად უნდა იქცეს და „შუადღე დაათროს მაისის ღვინით“ („მაისის ღვინოში“ ერთგვარი შეუსაბამობაც იკვეთება – სიძველისა და სიახლის სრული შეუთავსებლობით).

ეს ერთგვარი სიმბოლოცაა გალაკტიონის სულსანიერისა: მან წუთისოფლის მთელი მისტერია, ისევ და ისევ, „ღვინოს აჰკიდა“ და გადანყვიტა „შეუცნობლობის ბურუსში“, ერთხელ და სამუდამოდ, ამ რეპლიკით გაუჩინარებულიყო:

**სადაც უნდა შევიარო,
ღვინოს დამაძალებენ,
მწუხარება ვერ დავფარო:
ღვინოს დააბრალებენ!**
(„ღვინოს დააბრალებენ“)

მაგრამ ცხოვრებასთან უბრადმყოფ გალაკტიონს ზეაღსვლის თუ ზესწრაფვის შთაგონებას, თუნდაც წამიერად, ბროლის თითები („ხელები“) უბრუნებს – მზისგან ალისფერი ღვინით „მეტყველი“. თუმცა არც ეს იყო გამოსავალი „ჟამარეული“ პოეტისათვის, რომელიც ბედნიერებასთან თავისი „დრამატული პერიპეტეიების“ სრულ აცდენას განიცდიდა და, ასეთ დროს, ერთი რამღა რჩებოდა – განურჩევლობის სიცარიელე:

**სულ ერთი არის: ღვინით ან ქალით
ან ყვაფილებით – გაქრნენ ვნებები.**
(„დგება შემოდგომა“)

შემოქმედის ყოველდღიური დილემა – მარადიულ უსასრულობასთან უთანასწორო ჭიდილით, სულისმოთქმა „უანკარეს ღვინით“ („ცხოვრება ჩემი“) გალაკტიონისათვის მთელი ცნობიერი ცხოვრების თანმდევი ემოცია იყო. ოღონდ ერთ რამეს ყოველთვის ითვალისწინებდა: უკიდურესი სიმთვრალის დროსაც კი ცდილობდა, რომ „თვალის სიფხიზლე“ შეენარჩუნებინა და „ღვინო თვალს არ მოჰკიდებოდა“ („ძველისძველი ღვინო“). – ეს ხომ საოცარი ხელოვნებაა, ერთგვარი ილუზიონისტობაცაა, სიმთვრალის ფლობის უმაღლესი კატეგორიაა – ღვინო ნიღბად იმგვარად აქციო, რომ იმავდროულად სულის სიფხიზლის „როლიც“ დააკისრო. ბუნებრივია, ღვინოსთან „საოცარი ინტიმის“ რეზუსიტაც თავად გალაკტიონს უნდა აეხსნა ჩვენთვის:

**შენ მხარზე დოქით, მე ხელში წიგნით
მოვედით მარანს;
არ ჩნდა მემარნე და ჩვენ ძვირფასი
ღვინო მოვიგეთ,
უკვდავი ღვინო: შენ ჩემი თასით,
მე შენი წიგნით...**
(„მოგონება“)

აქ წიგნისა და ღვინის სიმბოლური თანაარსებობა ღვინის-მეტყველებას უფრო მასშტაბურს ხდის და ღვინოც მკვიდრდება, როგორც ცხოვრების უმშვენიერესი მეტაფორა. ერთ-ერთ ლექსში კი („ო, მეგობრებო, ჩვენი სერობა“) ღვინო უკვე ზებუნებრივადაა გაცხადებული, „სტიქიის საგნად“, რომელსაც პოეტმა „საკუთარი ოცნება და სიყვარული“ მიაბარა („ისევ ოცნება და სიყვარული“). ამიტომაც გალაკტიონი, რომელიც მარადჟამ ყოფნით იყო მთვრალი, მთვრალი იყო ცეცხლით, უმთავრესად, მაინც „ღვინით მთვრალი“ ეგონა ყველას („მთვრალია ყოფნით, მთვრალია ცეცხლით“)...

იმაზეც ერთხმად თანხმდებოდნენ, რომ გალაკტიონი ღვინოსთან სრულიად უჩვეულოდ იყო წილნაყარი, რასაც „უბის წიგნაკს“ განდობილი ეს ჩანაწერი კიდევ უფრო საცნაურს ხდის (1949 წლის 9 მაისი):

**ღვინოს არ ვსვამდი, ეხლა დავინწყე,
სახეს მასხარის გრიმი წავიცხე...**

როგორც ვხედავთ, კიდევ ერთხელ ხაზგასმით იკვეთება, როგორ გაურბის „ღვინის ნილაბს“ ამოფარებული პოეტი ცხოვრების გულისგამანვრილებელ პროზაულობას და მოჩვენებითი, წამიერი იმპულსურობით როგორ ცდილობს, რომ „ერთ იმათაგანად“ არ გადაიქცეს. ამასთანავე ისიც უნდა დავამატო, რომ გალაკტიონი არათუ ლექსთამეტყველებით, არამედ თავისი წერილითაც – „ნარკოზი და ხელოვნება“ ცდილობს „თრობის“ ფენომენის თავისებურ გათავისებას – შემოქმედებითი თვალსაწიერისა და ჰალუცინაციური სამყაროს ერთმანეთისგან კატეგორიული გამიჯვნით: „სადაც ხელოვნების სახელით იკრიბებიან ადამიანები, იქ ადგილი არ აქვს მთვრალ კომპანიას... ხელოვნებას გამოყავს ადამიანი თავისი „მეს“ საზღვრებიდან და არღვევს მის ეგოისტურ კარჩაკეტილობას და განცალკევებას... სვამენ მონყენილობისა და ბოლმის გამო, მწუხარების გამო... იკმაყოფილებენ თრობის წყურვილს მღვრიე წყაროებისაგან... მაგრამ ღვინოს არ შეუძლია შექმნას შინაგანი შეგნება...“.

ერთი შეხედვით, ღვინოს „არაფრისმთქმელი თავისუფლება“ რატომღაც ბევრ მწერალსა თუ არამწერალს საშუალებას აძლევდა თავი გალაკტიონის მეინახედ გამოეცხადებინა, ანდა იმის მტკიცებას შედგომოდა, რომ მას თითქოსდა ღვინო აწერინებდა მარტოოდენ...

გალაკტიონის ცხოვრებას თავისი მემატინანეც ჰყავდა – მისი შემოქმედებითი ზესწრაფვით მონუსხული ვახტანგ ჯავახიძე. სწორედ მან შექმნა პოეტის სრულიად უჩვეულო ისტორია – სახელდებით „უცნობი“, გამსჭვალული გალაკტიონის სიდიადისა და განუმეორებლობის შეგრძნებით: „ნასვამი იშვიათად

წერდა: – ეხლა მე მთვრალი ვარ და იმიტომ ვწერ. ხვალ ფხიზელი შევწუხდები. არაფერია...“. იქვე „საკუთარ თავს მოძღვრავდა: – ღვინო საჭირო არ არის. მთვრალი კაცი ყოველთვის სისულელეს ამბობს. ფხიზელი მე ყოველთვის კარგ შთაბეჭდილებას ვახდენ, მხოლოდ სითამამე არ მაქვს. კარგია ფხიზელი სითამამე...“. ამგვარი რამეც ჩაუნიშნავს საგანგებო სახელდებით „ღვინო“: ყანნის შემდეგ ღვინო აბითურებს ჟანგს. დაღვეს კაცი ღვინოს და გადმოიღვრება ჟანგი, გამომჟღავნდება ყველა საიდუმლო. დაღვეს ღვინოს და დატრიალდებიან მთები, აივსებიან ღრუბლები („მთებო, ღრუბლებო, რა მოგივიდათ, ღვინოს მე ვსვამ და თქვენა თვრებით?“).

კიდევ ერთსაც დავამატებ, რისი გვერდის ავლაც შეუძლებელია – ესაა ვახტანგ ჯავახიძის მიერ გალაკტიონის „ზენა ნიჭის“ ერთგვარი ამოცნობის მცდელობა: „მისი შედეგები ერთი ამოსუნთქვით დაწერილებს ჰგვანან. თითქოს ღმერთი კარნახობდა და ქალაქებზე გადატანის მეტი აღარაფერი დარჩენოდა (ზებუნებრივი მუხტის გამო – ქ.ე.). ლეგენდაც შეუქმნეს, მხოლოდ ნასვამი წერდაო...“. იმავე გალაკტიონის „ღვინოსთან შეთამაშებას“ მისი უახლოესი გარემოცვა ამგვარად ასურათებს; ერთ-ერთი ნოდარ ტაბიძეა – გალაკტიონის ძმისშვილი, რომელიც შემთვრალ პოეტს ასე გვიხატავს: „როცა ბახუსი ელაციცებოდა, დიდად არ დაგიდევდათ საზოგადოებრივ აზრს...“.

„მსუბუქი დაუდევრობა“ (ასეთ დროს) მისი გამოგონილი როლი იყო, რათა „აუმღვრეველი“ კანონმორჩილი საზოგადოება თავისებურად გამოეწვია დეულში. და ამიტომაც სვამდა დაუსრულებლად... ერთ-ერთი ამგვარი ეპიზოდთაგანი – მისთვის ოლია ოკუჯავას რეპრესიის პერიოდი იყო, კერძოდ კი – 1937 წელი; „უიმისოდაც სასმელს შეჩვეული რამდენსამე თვეს გონს აღარ მოსულა... სიმთვრალეს აპათია მოსდევდა, მერე – ისევ ეჭვი, შფოთვა და ყოველდღიურობაში გაურკვეველობა ბრალიანისა და უბრალოს ერთ ჯამში მოქცევა, მაინცდამაინც მტრად მიჩნევა“ (რ. თვარაძე). თუმცა, ამ უშედავათო ბრძოლაში საკუთარ მარცხს სავსებით რეალურად ჭვრეტდა და „მარტოსულობის დემონს“ მთელი სიმძაფრით უპირისპირდებოდა...

ასეთ წუთებში ღვინის „მღვრიე დინებას“ აფარებდა თავს და საგულდაგულოდ ინიღბებოდა. ამით კი ვითომდა კეთილმოსურნეთა განქიქების მსხვერპლიც ხდებოდა ხოლმე.

გალაკტიონის „განუმეორებლობის“ აღქმენელი შეგნებულად გვერდს უვლიდნენ ამ „დელიკატურ თემას“ და მხოლოდ საჭიროების შემთხვევაში ცდილობდნენ საგულდაგულოდ გაეთავისებინათ და ამოეცნოთ გალაკტიონი „მემთვრალეობის ჟამს“.

მიხეილ კვესელავა წერდა კიდეც ამის შესახებ, ოღონდ საოცარი სიყვარულითა და დანდობით: „გულწრფელი არ ვიქნებით, თუ გალაკტიონზე საუბრის დროს ამას გვერდს ავუვლით, რადგან ჩვენს თაობას ბევრი მითქმა-მოთქმა გაგვიგონია. ბევრჯერ თვითონაც გვინახავს მთვრალი გალაკტიონი, მაგრამ აბა, ეს რა სალაპარაკოა. დარწმუნებული იყავით, ამაზე არც მე ჩამოვაგდეძი სიტყვას, რომ ამ „სიმთვრალეს“ თავისი პოეტური ასპექტიც არ ჰქონდეს... რომლიდანაც იგი ძალიან იშვიათად თუ გამოდიოდა, რადგან ეს ხელოვნებით თრობა იყო და არა ღვინოთი. გალაკტიონი ამას „ხელოვნებით გაბრუებას“ უწოდებდა... გალაკტიონი თუ რამეთი მთვრალი იყო – პოეზიით; სიმღერით (თვითონ წერს, „სიმღერით დათვრაო“), მუსიკით, გრძნობით, სიყვარულით, სიხარულით, სილამაზით, მწუხარებით, ახალ-ახალი სანახაობით; ზევით ცით, ქვევით დედამიწით, ატმის ყვავილებით, ალუბლის ღიმილით, ცისფერი თოვლით, ლურჯი ზღაპრებით... „და მაინც ღვინით ჰგონიათ მთვრალი“.

პოეტის ღვინოსთან განაპირებაა გალაკტიონის ლიტერატურული პორტრეტის ერთი შტრიხიც. ერთი ნიშანდობლივი დეტალი ღვინის სმასთან დაკავშირებით გრიგოლ რობაქიძეს შეუნიშნავს: „...ერთხელაც არ მინახავს ნადიმზე და არც მსმენია როდესმე ელხინოს მას: ჩვენებურად, ქართველურად“.

ცხადია, ეს პორტრეტი სრულყოფილი არ იქნებოდა, რომ ავტორს გალაკტიონის სულსანიერის უკურნებელი სენი – მარტოსულობა, როგორც პოეტური სულის უმძაფრესი ტკივილი, ისე არ გაეთავისებინა, რადგან ამის გარეშე ყოვლად შეუძლებელი იქნებოდა დიდი შემოქმედის უჩვეულობისა თუ მისი უცნაური მემთვრალეობის ჯეროვანი შეცნობა.

გალაკტიონიც ასეთ დროს მთელი ძალით ღვინოს ეწაფებოდა, რათა როგორმე თავი დაეღწია „მარტოობის საცეცებისგან“ და „თრობის სითამამით“ სულის ბორგვა ჩაეხშო. ამიტომაც იყო, რომ ის ბოლომდე არც პოლ ვალერიისეული „ინტელექტუალური თრობის“ გზას ადგა. ის მხოლოდ თავის გზას მიუყვებოდა ეულად... და, რაც არ უნდა პარადოქსულად ყლერდეს, ღვინო გალაკტიონისათვის „პოეტური ღირსების“ თვითგადარჩენის ინსტიქტი იყო – ბედისწერის ეზოთერიზმით დაბურული.

დაბოლოს, მცირედი დაფიქრება ღვინისმეტყველებაზე: ღვინო უხსოვარი დროიდან იყო სიმბოლო ღვთაებრივი შეცნობისა, ხოლო ვაზი – უკვდავების... ქართულმა ცივილიზაციამ ღვინის კულტთან დაკავშირებით მრავალი რიტუალი გაითავისა და საკუთარ ყალიბში მოაქცია. ამის შედეგად შეიქმნა ქართული სუფრის უნიკალური ტრადიცია, რომელმაც, თავის მხრივ, ასაზრდოვა განუმეორებელი ქართული მრავალხმიანობაც, ხელოვნებაც და მწერლობაც.

თუმცა იმავ მწერლობაში ღვინის მხატვრული დიაპაზონი ერთობ მწირი სახითაა წარმოდგენილი. მარტო გალაკტიონისათვის კი არ იქცა ღვინო ერთგვარ ბედისწერად, არამედ თავად ღვინოსაც დაებედა სრულიად უჩვეულო ბედი ვაზის ისტორიულ სამშობლოში – საქართველოში. რატომღაც, ვაზის თაყვანისცემის მიუხედავად, დღემდე „წარმართულ ბურუსშია“ გახვეული დიონისეს „ქართული ორეული“ და ამიტომაც არც ანაკრეონტული პოეზიის უძველესი ნიმუშები მოგვეპოვება XIX საუკუნემდე, იქნება ეს ალ. ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“ თუ გრ. ორბელიანის „მუხამბაზური ციკლი“, რაც მათ რომანტიკულ სულისკვეთებას ეჭვქვეშ აყენებდა.

საოცარია ისიც, რომ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც რელიგიურ-ფილოსოფიური არსის მხატვრული წვდომის საზრისს წარმოადგენს, ერთობ დაცლილია ღვინის თაყვანისცემის პოეტური ინტერპრეტაციებისაგან. აქ „ის“ მარტოოდენ სამეფო კარის თუ უმაღლესი არისტოკრატიის კეთილშობილების, სილალისა თუ თვითგამოხატვის ერთგვარ საშუალებად გვევლინება.

თავისთავად უჩვეულოა ისიც, რომ ღვინისმეტყველების არც აღმოსავლური იდუმალება იკვეთება ქართულ მწერლობაში. არადა, სპარსული პოეზიის „ბანგმორეულ ჟღერადობას“ თითქოსდა დიდი გატაცებით ენაფებოდნენ ჩვენშიც. განსაკუთრებული ხიბლით კი სუფისტები სარგებლობდნენ, რადგან, „როდესაც სუფისტი საუბრობს, ყურძენი ნიშნავს ჩვეულებრივ ეზოთერიკულ რელიგიას, ღვინო კი, მისი წვენი, დაფარულ მნიშვნელობას, არსს რელიგიისას, ეზოტერიზმს. ამიტომაც არის ღვინის სმა მისტიური შემეცნების სიმბოლო ხაიამთან და სხვა სუფისტებთან“ (ზ. გამსახურდია). მაგრამ, ეტყობა ამ მონუსხვის მიუხედავად, ღვინის ექპარისტულმა არსმა მაინც წარმოშვა ერთგვარი „მხატვრული ვაკუუმი“ და მხოლოდ XIX საუკუნეში, როგორც ზემოთ უკვე მივანიშნე, შეიმჩნევა ღვინოსთან გარკვეული „სწორფრობაც“; თუმცა, ღვინომ ლიტერატურულ სიმბოლოდ ქმნადობის ურთულესი გზა მხოლოდ „ცისფერყანწელებთან“ დაიწყო. ამაზე ამ ორდენის სახელდებაც მეტყველებს – „ცისფერი ყანწები“ (ნათლია – პაოლო იაშვილი). მხოლოდ მათ შეძლეს ღვინის აუთვისებელი, დაგმანული შემოქმედებითი იმპულსის სიმბოლოს ყალიბში მოქცევა.

„თრობის ლაბირინთში“ შეღწევა და ღვინის იდუმალი ტაბუს დარღვევის მისია მაინც გალაკტიონს დაეკისრა. ეგებ, ამანაც აქცია ღვინო მისთვის უჩვეულო ბედისწერად?!

ფერი ღვინისა – უანკარესის

(თავი მონოგრაფიიდან „თვითმკვლელობა ქართულად“)

ქართველ მწერალთაგან მარტოდენ ორს გამოარჩევდა ბორის აკუნინის ფსევდონიმით სახელგანთქმული გრიგოლ ჩხარტიშვილი, მხოლოდ მათ სცნობდა თვითმკვლელთა გრძელ სიაში შეტანის ღირსად, მხოლოდ ისინი მოხვდებოდა მზერაში ტრაგიკულ პერსონაჟთა ამ გალერეიდან.

და მის მკითხველთა თვალთახედვაში:

პაოლო იაშვილი არის ის პოეტი, არისტოკრატიულ ოჯახში რომ დაიბადა. ფერწერას სწავლობდა პარიზში, თბილისში დააფუძნებდა სიმბოლისტურ ჯგუფს „ციხფერი ყანები“. იმდროინდელ მრავალ ლექსს ელენე დარიანის ფსევდონიმით გამოაქვეყნებდა, მიემხრობოდა საბჭოთა ხელისუფლებას – ამიერკავკასიის ცაკ-ის წევრიც კი გახდებოდა. აგორებული რეპრესიების პარანოიდალურ ატმოსფეროში გარდუვალი დაპატიმრების წინათგრძნობას ველარ გაუძლებდა და საფანტის სანადირო თოფით მოიკლავდა თავს.

უაღრესად დანურული ცნობების ფონზე განა რა აუცილებელი იყო ელენე დარიანის ლირიკული ციკლის მოხსენიება? მითუმეტეს, რომ ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში ამ ციკლის ირგვლივ საკმაოდ მძაფრი კამათი გაჩაღდა და დაბეჯითებით ჯერაც ვერ გამორკვეულა, ელენე დარიანის სახელის გამოჩენა პოეტური მისტიფიკაცია იყო თუ ორი პიროვნების შემოქმედებითი თანამშრომლობის, სულიერი თანაზიარობის მომხიბლავი ნაყოფი.

ასეა თუ ისე, ამ მოკლე საცნობარო ჩანაწერში ყველა დეტალი ზუსტია და ბორის აკუნინს ამის გამო ნუ გამოვედევნებით, ჩვენ როგორ ვამჯობინებდით პაოლო იაშვილის საენციკლოპედიო ბიოგრაფიის შედგენას.

მითუმეტეს, რომ...

დიახ, მეორე შემთხვევაში გამაოგნებელი მოსაზრების წინაშეც შეიძლება აღმოვჩნდეთ.

გალაკტიონ ტაბიძე ამ წიგნის მკითხველთათვის იმ პოეტად წარმოდგება, სოფლის მღვდლის ოჯახში რომ დაიბადა. სწავლობდა თბილისის სასულიერო სემინარიაში. თავიდან დეკადენტი იყო, იბეჭდებოდა სიმბოლისტურ გამოცემებში, მოგვიანებით კი სრულიად ლოიალური საბჭოთა პოეტი გახდა. გადმოცემით, იგი თვითმკვლელობამდე მიუყვანიათ პარტიულ ფუნქციონერებს, რომელთაც სურდათ ქართველი კლასიკოსი ბორის პასტერნაკის დევნის კამპანიაში ჩაეხვიათ. მაგრამ გალაკტიონი თავის მეგობარსა და მთარგმნელს არ უღალატებდა და ფანჯრიდან გადმოხტებოდა.

გალაკტიონის მამა, ვასილ ტაბიძე, მღვდელი არასოდეს ყოფილა – მასწავლებელი გახლდათ. ეგ კია, ტაბიძეთა გვარი მღვდელმსახურებით გამოირჩეოდა ბუნდოვანებაში ჩაკარგული დროიდან. ასე რომ, ეს შეცდომა მთლად „დამამძიმებელ“ გარემოებაში არ არის ჩადენილი.

მაგრამ, აი, გალაკტიონის თვითმკვლელობის მოტივი კი...

რაო – პასტერნაკის დევნის კამპანიაში ჩაეხვიათო?

მან კი თავის მეგობარსა და მთარგმნელს არ უღალატა და ფანჯრიდანაც ამიტომ გადმოხტაო?

რა აღარ წაგვიკითხავს თუ გაგვიგონია გალაკტიონზე, რამდენი გულუბრყვილო თუ განზრახ გაყალბებული მოგონება თუ შეხედულება, რამდენი ჩანასახშივე მკვდრადშობილი ცნობის შემოსაღება უცდიათ, მაგრამ აქამდე ამისთანა არაფერი გვსმენოდა.

* * *

რა აღარ წაგვიკითხავს...

რა აღარ გაგვიგონია და...

ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერიანო, – გალაკტიონის ამ სტრიქონითვე დაასათაურებდა ნოდარ ტაბიძე პოლემიკურ სტატიას, რომელშიც გამოეკამათებოდა – და საკმაოდ მკაცრ-რადაც – რუს დრამატურგს (და სუკ-ის ყოფილ აგენტსო,

– ამასაც დაურთავს) იური კროტკოვს გაზეთ „სოვერშენო სეკრეტნოს“ 1990 წლის მე-8 ნომერში დაბეჭდილი ვრცელი წერილის გამო: „საბჭოთა მწერლების თვითმკვლელობა“, რომლის ერთი ქვეთავიც გალაკტიონ ტაბიძეს დაეთმობოდა.

არაერთი ბიოგრაფიული უზუსტობის გასწორება მოუწევდა ქართველ ლიტერატორს, მაგრამ ეს მაინც ნაკლებმნიშვნელოვანი გახლდათ იმ ფონზე, რომელიც მის აღშფოთებას გამოიწვევდა.

სტატიის ავტორი ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ გალაკტიონის თვითმკვლელობა გამონეწეული იყო პიროვნებასა და სახელმწიფოს, პოეტსა და ხელისუფლებას შორის არსებული კონფლიქტით.

მსგავსი თვალსაზრისი ხომ მანამდეც გამოთქმულიყო და გამოკამათების სურვილი არავის გასჩენოდა?

და მაშ ახლა ნოდარ ტაბიძე რას საყვედურობდა რუს პუბლიცისტს?

რას და:

მან კონფლიქტის საფუძველი გააყალბაო.

თუ სხვებთან გალაკტიონისა და ხელისუფლების ურთიერთდაპირისპირება ფასდებოდა როგორც ჰუმანისტისა და დემოკრატის გალაშქრება ძალადობისა და ტოტალიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ, კროტკოვთან ტრაგედიის მიზეზად მიჩნეული გახლავთ პოეტის გაორება, ბოროტების სამსახურში მისი დგომა და ეჭვი თავისი შემოქმედების მართებულობაზე. დუალიზმი შეუძლებელია დიდხანს გაგრძელებულიყო და საბოლოო იდეურ გამოფხიზლებას პოეტი თვითმკვლელობამდე მიეყვანა.

ამოსავალი ეს გახლდათ: პიროვნული გაორება.

ქართველი ლიტერატორი ამ მოსაზრებას რომ არ გაიზიარებდა, მის აღშფოთებას ადასტურებს ეს და მსგავსი გამოთქმები: ლაფს ბლომად ასხამსო, წუმპეში აგდებსო, გალაკტიონის შეურაცხყოფით გაბიაბრუებულია მთელი ჩვენი მწერლობა, მეოცე საუკუნის ქართული პოეზიაო.

და პოეტის პიროვნული გაორების არსებობის გასაბათილებლად ყოველნაირად ლამობს ამ მტკიცებების საპირისპირო

სურათის დახატვას და გალაკტიონს... თავზეხელაღებულ დისიდენტად წარმოგვისახავს, რომელსაც შემთხვევიდან შემთხვევამდე თუ გაუღია ხარკი საბჭოთა რეჟიმის წინაშე, თორემ მთელი ცხოვრება შეუპოვრად უპირისპირდებოდა და თავგანწირვის ფასად ამხელდა ამ რეჟიმის უღმობელ, ანტიხალხურ ბუნებას.

დამეთანხმებით:

ერთმა უკიდურესობამ არ უნდა გამოიწვიოს ის, რომ მეორე უკიდურესობაში გადავინაცვლოთ.

ის გარემოება, რომ გალაკტიონისათვის იმთავითვე გაცხადდებოდა ბოლშევიკურ-კომუნისტური იდეოლოგიისა და მმართველობის დანაშაულებრივი ხასიათი, და რომ იგი გულწრფელად არასოდეს ასხამდა ხოტბას ამ ძალმომრე რეჟიმს, მის უპირველეს შემოქმედთ თუ ერთგულ მსახურთ, არ ნიშნავს, რომ „ეფემერების“ შემოქმედი მაინცდამაინც დისიდენტად მივიჩნიოთ.

იგი მწარედ განიცდიდა სულიერს არა, მაგრამ გარეგნულ გაორებას კი უდავოდ.

ამიტომაცაა ვეება მის მიერ გაღებული ხარკი – თავის გადასარჩენად ასე დაზვინვა კონიუნქტურული, ყალბი ლექსებისა არა ყოფილა აუცილებელი და გალაკტიონი თავს შეიკავებდა მათი „კეთებისაგან“, მაგრამ ვერ გადალახავდა პირველობისაკენ სწრაფვის დაუოკებელ ჟინს.

თანახმა გახლდათ, მარგინალად მოჩვენებოდა ხელისუფლებასაც და საზოგადოებასაც, ყაბულს იყო, კომიკოსის ნიღაბი მოერგო, მაგრამ ვერაფრისდიდებით ვერ შეეგუებოდა, რომ თვით ცრუკრიტიკოსთა მიმოხილვებშიც პირველ ადგილას იგი და სწორედაც იგი არ ყოფილიყო მოხსენიებული და შესაფერისადაც დადაფნული.

არამცთუ დისიდენტობა, დისიდენტობას მინამგვანი ცხოვრების სტილიც – სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ – ამგვარი მიმოხილვების მიღმა დატოვებდა ან უკეთეს შემთხვევაში სადღაც ბოლოს გადაისროდა.

ამიტომაც თავდაუზოგავად უნდა შეეთხზა პანეგირიკული ლექსები და საკუთარი ბიოგრაფიისა და შემოქმედებითი პორ-

ტრეტის გადაკეთება-გაყალბებასაც არ მორიდებოდა: ლექსთა შექმნის თარიღთა არევე-დარევით დაწყებული და რევოლუციონერად და ახალი სინამდვილის მგზნებარე მომღერლად თავის წარმოჩენით დამთავრებული.

თვით „რჩეულსაც“ ისე შეადგენდა, ისე გადაავსებდა კონიუნქტურული ლექსებით საუკეთესო ლექსების ხარჯზე, რომ სუსტ პოეტად წარმოდგებოდა.

სამაგიეროდ, დიდ პოეტს პარტიული პროპაგანდისტი რომ ჩაენაცვლებოდა, კიდეც ფარზე აიზიდებოდა როგორც მგზნებარე მომღერალი საბჭოური სინამდვილისა.

ესეც ის გარეგნული გაორება, რაც მის სულს მართლაც არ მიჰკარებია და მძაფრი შინაგანი ჭიდილის შედეგად სულაც არ უპოვია საკუთარი თავი – ის იმთავითვე ნაპოვნი ჰქონდა, მაგრამ როგორ გინდა გადაიტანო ამ გაორებული ცხოვრების სტილის არსებობა, მის ტყვეობაში ყოფნა ათწლეულთა განმავლობაში, როდესაც ილია ჭავჭავაძეს ებაძები და სულაც თავს უიგივებ?!.

ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერიაო, – ეს გალაკტიონის სულიერი სისპეტაკეა, მნიკვლი და ზადი რომ არ მიჰკარებია.

მაგრამ...

არ გამართლდა ის იმედი, ჩვენ რომ შენზე ვამყარებდითო, – ესეც ხომ გალაკტიონია, მკაცრად მოდავე და მოკამათე თავისი ცხოვრების გარეგნულ სტილთან.

მთელი ლექსი კი თვითგვემის კლასიკური ნიმუშია.

ამ ტკივილს რუსი პუბლიცისტი ვერას გაუგებდა და არც ეცდებოდა გაგებას. მისთვის სავსებით კმაროდა, რომ გალაკტიონ ტაბიძის სულიერი დრამა წინასწარ შემუშავებული თეორიისათვის მოერგო და ისე ჩაეჭედა პროკრუსტეს სარეცელზე ფადეევ-ოვეჩკინის დუეტთან ერთად, ოდნავი უხერხულობაც არ ეგრძნო. და იმაზეც არ ეზრუნა, რომ ამდენი ლაფსუსი მაინც არ მოსვლოდა, ნოდარ ტაბიძე რომ გაბეზრდებოდა მათი გასწორებით...

მაგრამ სულიერი დრამა რომ მართლაც არსებობდა, ამას სად წაუხვალ!..

ცხოვრების გაორებული სტილის არსებობა გამოგონილი არ გახლდათ – ვინმეს კაპრიზით შეთხზული და მიწერილი

გალაკტიონისათვის მისი შეურაცხყოფის მიზნით და ამით XX საუკუნის ქართული პოეზიის გასაბიაბრუებლად.

იდური გამოფხიზლება ნამდვილად არა სჭირდებოდა გალაკტიონს.

მაგრამ ის თავზეხელაღებული გაბედულება კი უსათუოდ უნდა ეპოვა საკუთარ არსებაში, სარკმელთან რომ მიაგდებდა, მიაგდებდა და... ესეც უკან აღარ დაიხევდა ახალი სივრცის წინაშე მდგარი. შთაგონების ამ წუთს ხელიდან ვერაფრისდღებთ ვერ გაუშვებდა.

თუ პროტესტია, პროტესტი ყოფილიყო, მთელ ქვეყანას რომ შეძრავდა და ხელშესახებად გადაუშლიდა თვალწინ თავისი საუკეთესო პოეტის სულიერ ტრაგედიას.

ყოფითობის მინარევები ერთბაშად ჩამოსცილდებოდა გალაკტიონის პორტრეტს და ცხოვრება მისი ერთბაშად გასხივოსნდებოდა უანკარესი ღვინის ფერით.

ბედისწერის გამონვევის ამ აქციით ოცნება ამქვეყნიურ სინამდვილეს გაუნივთდებოდა და გალაკტიონ ტაბიძე მონუმენტური სახით წარმოდგებოდა თანამედროვეთა და შთამომავლობის წინაშე, შთამომავლობისა, რომლის გულისტქმასაც იმ წუთას ყველაზე უკეთ გრძნობდა, მართლაც დღესავით ნათლად.

ეს რწმენა ჯერ კიდევ როდის განეცადა, მაგრამ ზეცაში გაფრენას ხომ უნდა დაებეჭდა საკუთარი ბეჭდით...

* * *

აქამდე ამისთანა არაფერი გვსმენოდაო...

ქართულ ფანტაზიებში ასეთი არა გამკრთალა რა.

პასტერნაკის ლანდი არსად გაელვებულებოდა გალაკტიონის ცხოვრების იმ ტრაგიკულ სცენაში.

თუმცა... ეგებ რაღაც ახალი გადმოცემა აღმოჩნდა, რომელიც მთლად უტყუარად იქნებ არც გვითვალსაჩინოებდეს ფანჯრიდან იმ საბედისწერო გადმოხტომის ფსიქოლოგიურ სანყისს, მაგრამ რაღაცით მაინც იყოს გასათვალისწინებელი?..

ყოველ შემთხვევაში მდუმარედ ვერ ჩავატარებდით.

ეს შეხედულება პასუხს ითხოვდა, როგორც... როგორც... როგორც თუნდ: მკვლელობა, – გალაკტიონური სტრიქონი რომ შემოვიშველოთ.

მეგობარი და მთარგმნელიო.

ეს ორივე ცნობა არამცთუ უზომო გადაჭარბებაა, არამედ კიდევ უფრო მეტიც...

ეს „კიდევ უფრო მეტი“ რალა შეიძლება იყოს?

რა და:

ვახტანგ ჯავახიძე გულდასმით ჩაულრმავდებოდა ბორის აკუნინის მიერ შემოთავაზებულ ამ ვერსიას და... ქვას ქვაზე აღარ დატოვებდა კრიტიკულ გამოხმაურებაში, რომელსაც შემძვრელ სათაურს მოუძებნიდა: „დაანებეთ გალაკტიონს თავისი მარტოობა!“

მართლაც, რატომ არ უნდა დავანებოთ მასაც თავისი მარტოობა, როდესაც:

თუმც ბორის პასტერნაკი ტიცციან ტაბიძესაც მისწერდა, რომ აპირებდა ეთარგმნა გალაკტიონის ლექსებიც სხვა ქართველ პოეტებთან ერთად, ვაჟა-ფშაველა იქნებოდა, პაოლო იაშვილი, თვითონ ტიცციანი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძე, კოლაუ ნადირაძე თუ ნიკოლო მინიშვილი (თუკი იგი ლექსებს წერდა!), და გაზეთში – „ნა რუბეჟე ვასტოკა“ – საჯაროდაც გაამჟღავნებდა ამ სურვილს, ყველა იმ პოეტს შეუხსნიდა რუსული ენობრივი სივრცის კარს, გალაკტიონს კი – არა.

არადა, „ეფემერების“ შემოქმედიც თავის სავარაუდო მთარგმნელთა სიაში არაერთხელ დაასახელებდა პასტერნაკს და პწკარედებსაც კი გაუმზადებდა...

1946 წელს პასტერნაკი ქართული პოეზიის მცირე ანთოლოგიას მოკლე წინასიტყვაობას რომ წაუმძღვარებდა, მოიბოდიშებდა, რომ რუსი მკითხველი კრებულის ფურცლებზე ვერ იხილავდა გალაკტიონ ტაბიძეს, პოეტური ლიტერატურის ამ ჭეშმარიტ სიამაყეს.

მობოდიშება გულისხმობს, რომ ეს განზრახვა ადრე თუ გვიან უსათუოდ უნდა აღსრულებულიყო.

მაგრამ... განზრახვა განზრახვადვე დარჩებოდა.

და მამ როგორილა რა მთარგმნელი ყოფილა პასტერნაკი გალაკტიონისა?..

მთარგმნელი არა, მაგრამ... იქნებ მეგობრები მაინც იყვნენ?

სიტყვა „მეგობრის“ ხსენება გალაკტიონის სახელთან ვახტანგ ჯავახიძეს მხოლოდ გააღიმებდა, რადგანაც „პოეტური ლიტერატურის ამ ქეშმარიტ სიამაყეს“ მეგობარი საერთოდ არა ჰყოლია, ბორის პასტერნაკთან კი რამდენიმე შემთხვევითი შეხვედრა თუ აკავშირებდა.

და გაცემული ათვლიერებდა ბორის აკუნინის მხატვრულ-დოკუმენტური წიგნის – „მწერალი და თვითმკვლევლობა“ – იმ სამ პასაჟს, დაბეჯითებით რომ ირწმუნებოდა გალაკტიონის თვითმკვლევლობის იმ ვერსიას, ერთს აგერ ახლახან რომ გავეცანით.

ის ორი ადგილი როგორღა გვამცნობს 1959 წლის 17 მარტის ტრაგედიას?

როგორ და, ეს ხომ ერთი:

– ცვეტაევასათვის ბოლო წვეთი გახლდათ ცხოვრება ემიგრაციაში, სადაც აღმოჩნდებოდა მილიონობით მისი თანამემამულე, ხოლო გალაკტიონ ტაბიძისათვის მუხანათობა – ხელმოწერა პასტერნაკის განმაქიქებელ წერილზე, თუმც ბევრი მისი თანამოკალმე ამას წმინდა წყლის ფორმალობად მიიჩნევდა.

ესეც მეორე:

– მხსნელი ფანჯარა, ლალატისა და შიშისაგან თავისუფალ მიღმიერში ეს ავარიული გასასვლელი არაერთს ისეთს დახმარებია, ვინც უკანდახევას სიკვდილი ამჯობინა. საგამოძიებლო კაბინეტების ფანჯრებში შემთხვევით როდია ჩასმული დაჯავშნული მინა. სამაგიეროდ, საავადმყოფოებში ჩვეულებრივი ფანჯრებია და გალაკტიონ ტაბიძესაც სწორედ ეს მოევლინა ხსნად. ხნიერი პოეტი ზედ თავისი ჯალათების ფეხებთან დაენარცხა ასფალტს, ჯალათებისა, რომლებიც მისგან ითხოვდნენ პასტერნაკის ცილისნამებელი წერილისათვის ხელი მოეწერა.

და ვახტანგ ჯავახიძეს ველარ გაეგო, რისთვის დაესაჭიროებინათ გალაკტიონის პიროვნული ხასიათისა და ბიოგრაფიის ისეთნაირად წარმოსახვა, თითქოს მას ამქვეყნად მხოლოდ იმიტომ ეცხოვროს, რომ ბოლოს და ბოლოს პასტერნაკის შეურაცხმყოფელი წერილი ვერ აეტანოს და საბედისწერო ნაბიჯიც გადაედგას.

– თითქოს მას საკუთარი ტრაგედია არ ყოფნიდა!

ხოლო ქართველ მწერალთა გამოსარჩლებას პასტერნაკი იქნებ მართლაც რომ იმსახურებდა, ვახტანგ ჯავახიძე იმ გარემოებას მიაქცევდა ყურადღებას, რომ ისინი არამცთუ გამოქომაგებიან რუს თანამოკალმეს, არამედ ერთხმად დაგმობდნენ მის საქციელს და ერთსულოვნად დაუჭერდნენ მხარს პოეტის გარიცხვას მწერალთა რიგებიდან.

– და ყოველივე ეს თურმე „წმინდა ნყლის ფორმალობა“ ყოფილა.

1958 წლის 29 ოქტომბერს საქართველოს მწერალთა კავშირში რომ გაიმართებოდა გამგეობის პრეზიდიუმის სხდომა – კომპოზიტორთა, მხატვართა და კინომუშაკთა კავშირებთან ერთად ჟურნალისტებიც რომ ესწრებოდნენ, „უცნობის“ მომავალ ავტორსაც მიეცემოდა საშუალება, ამ თავყრილობას დასწრებოდა.

მოგვიანებით ამ სხდომის ოქმსაც გაეცნობოდა და ზოგიერთ ამონაწერსაც მოიხმობდა თავის კრიტიკულ გამოხმაურებაში.

მეტი თვალსაჩინოება რაღა გვინდოდა, როდესაც აბსურდის თეატრის ამ ერთმოქმედებიან ფარსზე წაკითხულ „ლიტერატურნაია გაზეტას“ სარედაქციო სტატიას – „საერთაშორისო რეაქციის პროვოკაციული გამოხდომა“ – ერთიერთმანეთზე მწვავე გამოსვლები მოჰყვებოდა, იმ სტატიის მრისხანე პათოსის მხარდამჭერი, პასტერნაკის მიერ რუსულად ამეტყველებული პოეტებიც რომ გაერეოდნენ ამ ბაკქანალიაში:

– პასტერნაკის საქციელი ყველა საბჭოთა მოქალაქის აღშფოთებას იწვევს.

– პასტერნაკის მწერალთა კავშირის რიგებიდან გარიცხვა სამართლიანად მიმაჩნია.

– მან გაგვიმართა პოლიტიკური ბრძოლა ჩვენს ბანაკში.

– საბჭოთა მწერლისთვის შეუფერებელი საქციელი ჩაიდინა, მტრებს მისცა იარაღი ჩვენ წინააღმდეგ.

– იგი მტერია და ჩვენ უნდა მივესალმოთ... დადგენილებას მწერალთა კავშირის რიგებიდან მისი გარიცხვის შესახებ.

– „დოქტორი ჟივაგო“ ანტისაბჭოთა რომანი ყოფილა.

სხდომას პრეზიდიუმის 11 წევრი რომ ესწრებოდა, თერთმეტივე ვალდებული იყო გამოეთქვა აზრი – თავის შეკავებასაც კი ვინ გაბედავდა!..

ამ შეკრებას გალაკტიონი რომ არ დასწრებია, მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ პრეზიდიუმის წევრი არა ყოფილა.

ასე რომ, არც არავინ მოსთხოვდა, გინდა თუ არა, შენც მიიღე მონაწილეობა პასტერნაკის დაგმობაშიო.

მითუმეტეს, გაუთავებელი დაჟინებით ისე მოეწამლათ მისი სიცოცხლის დღენი, თვითმკვლელობამდე მიეყვანათ!..

განა რა შეიძლება წერებულიყო ამისთანა იმ განმაქიქებელ ტექსტში, რომელზე ხელმოწერაც ისე შეაშფოთებდა გალაკტიონს, რომ თვითმკვლელობას ამჯობინებდა, დიახ, რა შეიძლება წერებულიყო უარესი, ვიდრე იმ სტატია-განაჩენში, 1935 წლის „მნათობის“ მე-4 ნომერში რომ გამოქვეყნდებოდა და გრიგოლ რობაქიძეს ასე უღმერთოდ მისდგებოდა:

– ქართველი მწერლების რიგებს მოღალატურად სტოვებს და როზენბერგის ბანდებს ეკედლება ერთი ქართველი მწერალი, რომლის სახელი ამიერიდან ხდება სამარცხვინოდ ყოველი საბჭოთა მწერლისა და მოქალაქისათვის.

– ეს თვალთმაქცი ადამიანი... გულში ატარებდა მშრომელთა ქვეყნის და საბჭოთა საქართველოს ღალატის მუხანათურ აზრებს.

– ეს ზრახვები დღეს... განახორციელა... ქურდულად უცხოეთში წასვლით, ფაშიზმის ბანაკში აშკარად გადასვლით და იქ ჩვენი დიადი სოციალისტური სამშობლოს წინააღმდეგ მოღალატური, გამცემლური მუშაობით.

– მისი ღალატის გამომჟღავნების შემდეგ...

– ეს უმსგავსო და ბოროტი საქციელი...

– ამ განდიდების სენით შეპყრობილ, გადაგვარებულ პიროვნების...

ამ ტექსტს, რომელსაც ხელმოსაწერად მიუტანდნენ ვალერიან გაფრინდაშვილს, პაოლო იაშვილს, ნიკოლო მინიშვილსა და ტიცვიან ტაბიძეს, კიდევ „დაამშვენებდა“ ოთხივეს ფაქსიმილე.

ცხადია, ერთ სიკვდილს გაათავებდა თვითეთული, განსაკუთრებით კი ცისფერყანწელური სამება: ვალერიანიც, პა-

ოლოც და ტიცინიც, მაგრამ საზარელი შიშისა და ტერორის გარემოში უარს ვერ იტყოდნენ ამ სათაკილო საქციელზე და ამჯობინებდნენ გაენირათ მათთვის სათაყვანო პიროვნების სახელი, მოძღვრისა და უფროსი მეგობრის, ვიდრე საკუთარი თავი.

ამ პუბლიკაციის არსებობა რომ სცოდნოდა ბორის აკუნინს, ორივე ხელით ჩაებლაუჭებოდა და თავისი ვერსიის გასამაგრებლად მოიშველიებდა: რა გასაკვირია, რომ გალაკტიონი ცილისმნამებლურ სტატიაზე ხელმონერას არ დაყაბულდა და ამას შეენირა, აგერ პაოლო იაშვილის თვითმკვლევობაც ამავე მოტივმა გამოიწვია, მართალია, მან მოაწერა ხელი ცილისმნამებლურ წერილს თავისი უფროსი მეგობრის წინააღმდეგ, მაგრამ ვერ გადაიტანა თავისი საქციელი, მწვავე სინანულმა შეიპყრო და იძულებული შეიქნა ტყვიის დახლით გამოესყიდა ეს ცოდვაო.

თუმცა... ეგებ მზერა აერიდებინა ქართული წარმოშობის რუს მწერალს ამ პუბლიკაციისათვის?

განა რა მნიშვნელობა აქვს, თუკი ქართველი მწერალი თავს მოიკლავს ქართველი მწერლის გულისათვის.

ოოო, ის უკვე სულ სხვა საქმეა, თუ რუს თანამოკალმეს შეენირება.

იყო დრო, როდესაც ეს იდეოლოგიური მოთხოვნა დაედებოდა თარგად ჩვენი მწერლების გამოსვლას სამოღვაწეო ასპარეზზე – ისინი შთაგონებულნი უნდა ყოფილიყვნენ რუს მწერალთა პროგრესული იდეებით და თავიანთი ცხოვრება ამ იდეების პროპაგანდა-დამკვიდრებისათვის მიეძღვნათ.

ახლა რაკურსი შენაცვლდა, ოღონდ ფარული პრინციპი კვლავ მეორდება – ქართველი მწერალი თავს უნდა იკლავდეს რუსი მწერლისათვის.

საამისოდ კი არარსებული მეგობრობის გამოგონებასაც არ უნდა მოვერიდოთ თურმე.

ეს ხომ გაცილებით იოლი სამტკიცებელია, ვიდრე არარსებული მთარგმნელობითი თანამშრომლობა – გალაკტიონის თუნდ ერთი ლექსის პასტერნაკისეული თარგმანის წაკითხვა

რომ მოინდომოს ვინმემ, განა რა შეიძლება გააცნოს მათ ბორის აკუნინმა?!

როგორც ჩანს, ფანჯრიდან იმ საბედისწერო გადმოხტომის შთამაგონებელი მოტივის დაკავშირება პასტერნაკის სახელთან ისეთი მნიშვნელოვანია თანამედროვეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო რუსი მწერლისათვის, რომ აღარაფერს დაგიდევს, ოღონდაც თავისი ეს ვერსია უტყუარ ჭეშმარიტებად შემოგვასაღოს.

„მცდარი ვერსიაო“ – აცხადებს ვახტანგ ჯავახიძე სავსებით დამაჯერებელი არგუმენტაციის შემდეგ და ამ ვერსიის შეთხზვის ერთ-ერთ მოტივად მიიჩნევს იმ საგულისხმო ეპიზოდს, თუ როგორ არ მოაწერა ხელი ბორის პასტერნაკმა 1937 წელს შეთხზულ კიდევ ერთ კოლექტიურ წერილს, რომელიც „ხალხის მტრების“ მორიგ დახვერტას იწონებდა.

– მოსალოდნელია სარეცენზიო წიგნის ავტორმა რუსი პოეტის ამ გაბედულების ანალოგიით შემოგვთავაზა მცდარი ვერსია.

პასტერნაკს საქართველოში ბევრი ღირსეულად მადლიერი მეგობარი რომ ჰყავდა და საქართველო და ქართველები გულწრფელად უყვარდა?

ამის დასტური კი მისი ლექსები, მისი მოგონებანი, მისი თარგმანები, მთელი მისი ბიოგრაფია რომ არის?

და ითხოვდა ვახტანგ ჯავახიძე, რომ ამგვარ ორმხრივ ურთიერთგაგებასა და ურთიერთსიყვარულს არაფრის დამატება აღარ სჭირდებოდა.

და ამას უკვე ივედრებოდა: დაანებეთ თავი გალაკტიონს, დაანებეთ თავისი მარტოობა და თავისი თვითმკვლელობა!..

რადგანაც ყოველთვის ზარავდა ხილვა იმისა, თუ როგორ ცდილობდნენ დაენგრიათ გალაკტიონისათვის მარტოობა – სიცოცხლის ჟამისა და სიკვდილისშემდგომი ეს ერთადერთი თავშესაფარი.

თითქოს ყველაფერი ითქმოდა, მაგრამ ვახტანგ ჯავახიძე იძულებული შეიქნებოდა კვლავ დაბრუნებოდა ამ თემას ბიოგრაფიულ რომანში „უცნობი“, და ეს იმიტომ, რომ რუსულ დოკუმენტურ პროზაში კიდევ არაერთგან იჩენდა თავს ეს მარ-

თლაც „მავნე ჩმახი“ თუ „შეურაცხმყოფელი სიყალბე“, მწერალი უკვე ამ მკაცრი სიტყვათშეთანხმებებისაგანაც რომ ვეღარ შეიკავებდა თავს.

ნიგნის ეს მონაკვეთი იწყება იმ ეპიზოდის გახსენებით, თუ როგორ შეხვდა 1945 წლის 20 ოქტომბერს თბილისში, სასტუმრო „თბილისის“ ნომერში 21 წლის ბულატ ოკუჯავა პირველად და უკანასკნელად ბორის პასტერნაკს და საკუთარი ლექსები წაუკითხა.

ბულატ ოკუჯავას მთავარი ბიოგრაფოსი ივარაუდებდა: ამ ვიზიტის უფლებას ახალგაზრდა პოეტი გალაკტიონ ტაბიძის „პროტექციით“ მოიპოვებდაო.

მაგრამ გალაკტიონის მთავარი ბიოგრაფოსი ამ ვარაუდს ყოველად არადამაჯერებლად მიიჩნევდა, რაოდენ განბილებულიც უნდა დარჩენილიყო მისი რუსი კოლეგა.

აკი გალაკტიონის აპოლოგიაშიც ირწმუნებოდა, რომ:

– ამ ორი პოეტის ცხოვრების გზები ათეული წლების განმავლობაში პარალელური ხაზებით მიემართებოდნენ და როგორც გეომეტრიაში, ერთმანეთი არასოდეს გადაუკვეთავთ, მიუხედავად იმისა, რომ იყო მრავალი შესაძლებლობა, ამკარა ორმხრივი დაინტერესება და ცალმხრივი სინანულიც.

პაემანიც რომ დაენიშნათ – დღე, საათი და ადგილი – 1933 წლის 27 ნოემბერს?

მაგრამ... იმ დღეს გადაიდებოდა შეთანხმებული შეხვედრა და მეორე დღეს აღარ შედგებოდა.

– თითქოს ვიღაცა ცდილობდა, თითქოს ვიღაცას ეშინოდა და სამართლიანადაც ეშინოდა ამ ნაცნობობისა.

ეს ჩაშლილი პაემანი „უცნობის“ ავტორს უნებლიეთ გაახსენებდა ასეთ იმერულ კილოკავს: ძველად ოჯახში სასიძო და მისი ამაღლა რომ მიბრძანდებოდა ხოლმე საპატარძლოს „გადასანახულებლად“, თუ ოჯახს ორი ქალიშვილი ჰყავდა, უფრო ლამაზს გადამალავდნენ, რათა კონკურენცია არ გაენია საკუთარი დისათვისო.

პასტერნაკი იმდენად აქტიურადაა დაკავშირებული ქართულ მწერლობასა და საქართველოსთან, რომ წარმოუდგენელიც

კია ამ კონტაქტის გამორიცხვა – მისი თუნდ ფრაგმენტული, სახელდახელო ურთიერთობისა გალაკტიონთან?

მაგრამ ვახტანგ ჯავახიძე რაკილა გაურბის ყოველგვარ გამონაგონსა თუ მოპირკეთება-შელამაზებას, კვლავაც და-ჟინებით გაიმეორებდა:

– მაგრამ ფაქტი ფაქტია.

თუმც შესაძლოა ასე დაბეჯითებითაც არ ემეორებინა და ერთხელ აღნიშვნა ეკმარა, რომ არა რუსული ლიტერატურათმცოდნეობის ჯიუტი მონდომება – გალაკტიონის თვით-მკვლევლობის ის ყალბი ვერსია ახლა მარატ გიზატულის ნიგნშიც რომ ამოჰყოფდა თავს:

– არსებობს ლეგენდა (ან იქნებ ნამდვილი ამბავიცაა), რომლის თანახმადაც, 1959 წლის მარტში, როცა გალაკტიონი საავადმყოფოში იწვა, მასთან დაუპატიჟებელი სტუმრები მივიდნენ და ბორის პასტერნაკის, როგორც სამშობლოს მო-ლაღატის, გაკიცხვის წერილზე ხელის მოწერა მოსთხოვეს. ჰყვებიან, მათთვის პასუხის გაცემის ნაცვლად, გალაკტიონმა ხელები ფრთებივით გაშალა და დაიძახა: „შენთან მოვფრინავ, ოლია!“

მერე ვლადიმირ ლეონოვიჩის მოგონებაშიც:

– გალაკტიონი აღმოჩნდა ერთადერთი, ვინც მორიგი გოლ-გოთის ჟამს ჯალათებსა და ბრბოს ერთსულოვნების ზეიმი ჩაამწარა. ღირსება რუსი პოეტისა – ბორის პასტერნაკისა – გადაარჩინა ქართველმა... ბულატმა იცოდა ყოველივე ეს და არაფერს მეუბნებოდა. ანკი რა საჭირო იყო?!

მერე კიდევ დმიტრი ბიკოვის ბიოგრაფიულ თხზულებაშიც „ბულატ ოკუჯავა“, რომელშიც მოხმობილი იყო გალაკტიონის ლექსი „სახლიდან გავიდა და აღარ დაბრუნდა“ და ასეთი კომენტარი დაერთვოდა:

– გალაკტიონმა ოლიას დაპატიმრებამდე დაწერა ეს ლექსი. მან ოლიას შემდეგ თვრამეტი წელი იცოცხლა და ფანჯრი-დან გადმოხტა 1959 წლის 17 მარტს, როდესაც საქართველოს კაგებედან მიუტანეს პასტერნაკის დაგმობის წერილი, რომელ-ზეც ხელი უნდა მოეწერა.

ვითომ ეს ყოველივე არა კმაროდა, ეს მავნე გამონაგონი რომ არ დაემძიმებინა ბელა ახმადულისას ქმრის ბორის მესე-

რერის მოგონებათა წიგნის – „ბელას გაელვება“ – იმ პასაჟსაც, გალაკტიონზე რომ ჩამოვარდებოდა სიტყვა:

– იგი მოათავსეს ფსიქიატრიულ კლინიკაში, სადაც თავი მოიკლა. მოგვითხრობენ, რომ კლინიკაში გალაკტიონთან მიდიოდნენ „ვილაც“ სტუმრები და სთავაზობდნენ ხელი მოეწერა ქალაღზე, რომლითაც ბორის ლეონიდეს ძე პასტერნაკს სამშობლოს ღალატს აბრალებდნენ. გალაკტიონმა უარი განაცხადა, არ ისურვა მონაწილეობა ცილისწამებაში, რომელმაც სასონარკვეთილებამდე მიიყვანა და საავადმყოფოს ფანჯრიდან გადმოხტა.

თურმე რაოდენ საზარელი ყოფილა ბორის მესერერის თვალშიც ცილისწამება, მის განმეორებას, მის დადასტურებას თვითმკვლევობაც რომ გირჩევია!..

და თუ ასეა, მითუფრო არ უნდა ვიფრთხილოთ, თუნდ უნებლიეთ ცილისწამებელთა ვერსიის გავრცელებას რომ არ შევუწყოთ ხელი?..

ან ეს „ფსიქიატრიული კლინიკა“ რაღაა – მეოთხე სამმართველოს საავადმყოფო როდის აქეთ გამოცხადდა ფსიქიატრიულ დაწესებულებად?!

ასე თუ გაგრძელდა, არც სხვა ამგვარი „დეტალები“ მოაკლდება გალაკტიონის სიცოცხლის ტრაგიკულ ფინალს, გულისშემძვრელი მომხიბვლევობითაც მომარავანდებულს, თანამოკალმეთა შურსაც და აღტაცებასაც ჯერ მარტო ამითაც რომ გამოიწვევდა: სიკვდილშიც გვაჯობაო, – ერთბაშად ამომსკდარ ამ ფრაზას სიმონ ჩიქოვანის ბაგეთაგან აპოლოგიის ავტორი ამ პოლემიკური მონაკვეთის დამაგვირგვინებელ აკორდად რომ მოიშველიებდა.

არადა, მართლაც როდემდე შეიძლება ამ შეურაცხმყოფელი სიყალბის ტირაჟირება რუსული წიგნის ვებერთელა ბაზარზე?

გალაკტიონის აპოლოგიის ავტორი აუცილებლად და გადაუდებლად მიიჩნევდა, რომ საპროტესტო წერილი რუსულადაც დაწერილიყო და რუსეთშიც დაბეჭდილიყო.

– დაანებეთ გალაკტიონს თავისი მარტოობაო, – გალაკტიონურ ჩანაწერებში ამას რომ ივედრებოდა ვახტანგ ჯავახაძე, ბიოგრაფიულ რომანში ამ ფსიქოლოგიურ სანყისს კიდევ უფრო გაასხივოსნებდა:

– თვითმკვლელობა გახლდათ გაბედული და რაინდული ნახტომი, რომლითაც გალაკტიონ ტაბიძემ საკუთარი მარტოობა დააგვირგვინა.

* * *

ასეთი ძალდატანება პიროვნების ბიოგრაფიაზე არამცთუ მხატვრულ-დოკუმენტურ თხზულებაშია გაუმართლებელი, არამედ პირნმინდად მხატვრულ ნააზრევშიც.

გალაკტიონი, რომელიც თავს იკლავს, ოღონდაც პასტერ-ნაკის განმაქიქებელ წერილს ხელი არ მოაწეროს, საერთოდ აღარც კი არის გალაკტიონი.

საბედისწერო წუთების მოპირკეთება-შელამაზების ნადილი არღვევს ხასიათის მთლიანობასა და თავისებურებას, და ეს მაშინ, როდესაც ამ სქემატური მონახაზის შეთხზვა არაფრად არგია ბორის აკუნინის მონოგრაფიას.

თუ ამ ქვეთავის – „ეშმაკთან მორკინალნი“ – შევსება სურდა და გალაკტიონ ტაბიძის თვითმკვლელობისათვის პოლიტიკური მოტივის გამოძებნა, ეს განა ისედაც ასე არ გახლდათ?

„მთანმინდის მთვარის“ შემოქმედი უშუალოდ პოლიტიკური რეჟიმის მსხვერპლი აღმოჩნდა და სავსებით მართებულადაც მიიჩნია თეიმურაზ დოიაშვილმა 1959 წლის 17 მარტი 1907 წლის 30 აგვისტოს უშუალო გაგრძელებად ანუ წინამურის ტრაგედიის თავისებურ განმეორებად.

თვითმკვლელობა სწორედაც თავისებური ელფერი გახლდათ, თორემ კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის მანიაკალური ჟინი, ამ ჟინის მძვინვარება ისევე შეიწირავდა გალაკტიონსაც, როგორც ნახევარი საუკუნის წინათ ილია ჭავჭავაძეს.

ეშმაკთან რკენა იყო აბა სხვა რა იყო გალაკტიონის მთელი ცხოვრებაც.

ამ რკენისას დიდი სულიერი ტკივილების საზღაურად მოიხვეჭდა და გვიანდერძებდა პოეტურ განძს, გაგვიფენდა უმშვენიერეს ლირიკულ სამყაროს და ნუთუ ის აღარ დაუმსახურებია ჩვენგან, რომ... თავისი მარტოობა მაინც დავანებოთ?!

აქა ამბავი მოდარაჯე კაცისა

მეგობრებო, ვგულისხმობ, რომ გიყვართ გალაკტიონის ლექსები და გეცნოთ ეს „მოდარაჯე კაცი“ დასაწყისიდან მისი ლექსისა „გურიის მთები“.

ჩვენც გავიხსენოთ:

ნინ, მეეტლევ!

ეგ ცხენები გააქანე, გააქანე!

მსურს, რომ ერთხელ კიდევ ვნახო გაზაფხულის მთები მწვანე,

მსურს, რომ დაფნით გადავხლართო მძიმე ფიქრთა ოკეანე!..

წამიყვანე!

მთები! როგორ შვენით მათზე გაზაფხულის ბუჩქ-ფოთოლი.

როგორ შვენის ველზე წამი, გამჭვირვალე, როგორც ბროლი,

ცა ისეა მონმენდილი, ცა ისეა შეუმკრთალი,

რომ ანგელოზს დაინახავს მოდარაჯე კაცის თვალი.

ხომ საინტერესოა, თუ როგორი იყო შესახედავად ის, ვინც საერთოდ პოეტისგან და კერძოდ საკუთარი თავისაგან მოდარაჯე კაცობას მოითხოვდა. „გურიის მთები“ დაწერილია 1914 წელს. არსებობს ცოტა მოგვიანებით (1918 წ.) გადაღებული ფოტო გალაკტიონისა.

მოდით, ყურადღებით დავაკვირდეთ ამ ფოტოს.

ჩვენ წინაშეა ძალიან ლამაზი ახალგაზრდა კაცი. ლამაზია მისი გამომეტყველება, მისი პოზა, მისი ტანსაცმელი. ლამაზადაა შერჩეული გარემოც, სადაც სურათია გადაღებული.

მნახველმა რომც არ იცოდეს, თუ ვინაა მის წინ, ადვილად დაიჯერებს, რომ უკვე ულამაზესი სტრიქონების ავტორია ეს ჭაბუკი.

შეჰხედეთ ამ ნათელ შუბლს, რომელსაც მაღლიდან რკალავს კობტად გაყოფილი თმა, შეჰხედეთ მაყურებლისკენ გვერდულად შემობრუნებული სკამის საზურგეზე ჩამოდებულ მარ-

ჯგენა ხელს, რომლის მტევანიც მიმართულებით თითქოს საგანგებოდ მიგვანიშნებს მუხლზე დადებულ საქალაქდებზე.

ლაკონიურად მიგნებული იდეალური პოზაა იმ კაცისათვის, ვისაც ამ საქალაქდებში მისთვის ძვირფასი სტრიქონები უწყვია.

ახლა მის ჩაცმულობას შევხედოთ. თეთრი პერანგი, რომლის გახამებულ საყელოში იგრძნობა ამ კაცის მოთოკილი ხალისი, ლამაზი ჟილეტი, როგორც წესია, და იქვე, პიჯაკის გულის ჯიბეში – თეთრი ცხვირსახოცი. ცხვირსახოცთან ერთად რაღაც ჩანს გაურკვეველად. დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ ის „რაღაც“ ლამაზი იქნება.

შეიძლება ითქვას, სილამაზე მუხლსქვევითაც გრძელდება.

(აქვე უნდა ვთქვა, რომ ეს ფოტო ინტერნეტში სულ შეკვეცილი სახითაა – ყველგან სწორედ მუხლებზეა გადაჭრილი. ალბათ ვინც გადაჭრა, ფიქრობდა, მუხლსქვევით რაღა უნდა იყოს საინტერესო.

გააჩნია, ვისთვის...).

ეტყობა, შარვალი კარგადაა გაუთოვებული, მაგრამ ფოტოზე ნაკეცები ბოლომდე არა ჩანს.

მაგრამ კარგად ჩანს, რომ შარვლის ტოტები ბოლოში თამამად, უფრო სწორად, „ონავრულადაა“ შეჭრილი გვერდებიდან.

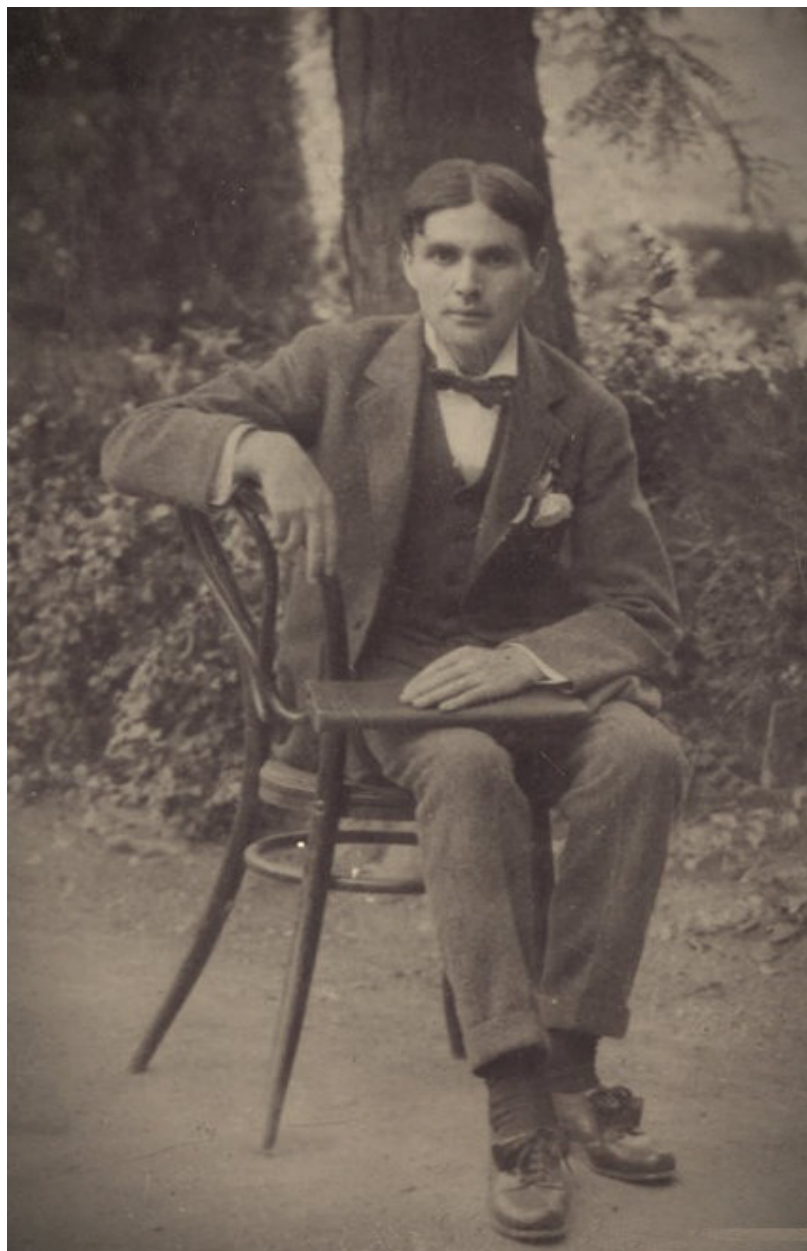
ყველაზე დიდი სიურპრიზი კი გალაკტიონისებური სილამაზის თაყვანისმცემლებისთვის არის მისი ერთმანეთს კოხტად მიწყობილი ფეხსაცმელები. კერძოდ კი, ტერფებთან „გაფურჩქნული“ ტყავის ყვავილების მსგავსი სამშვენისები.

შეჰხედეთ, როგორ ამთავრებს ბოლო წერტილივით ეს სამშვენისები პოეტის მშვენიერ პორტრეტს.

როცა ასეთი სამშვენისები კაბაზეა, ამას ქალები და მკერავები ფურფუჭელებს ეძახიან, ხოლო ფეხსაცმელებზე... ამას რა დავარქვათ? ვინძლო ესეც ფურფუჭელებია?

ერთი სიტყვით, ჩვენ წინაშეა ახალგაზრდა ფრანტისა თუ დენდის პორტრეტი.

დროთა განმავლობაში საყვარელი პოეტისადმი მკითხველის დამოკიდებულებაშიც ჩნდება ახალი ნიუანსები. შეიძლება დაინახო რაღაც, რასაც ადრე ვერ ამჩნევდი. შეიძლება უფრო მიგიზიდოს მისმა რომელიღაც თვისებამ.



მას შემდეგ, რაც ოთხიოდე თვის წინ გალაკტიონის ეს პორტრეტი პირველად ვნახე, სულ მგონია, რომ გალაკტიონში სიკვდილამდე ცხოვრობდა ეს ლამაზი სახეა და, როცა თავს იკლავდა, გალაკტიონი უნებლიეთ ამ ახალგაზრდას კლავდა პირველ ყოვლისა.

სწორედ ეს აპოლონის მსგავსი ნატიფი ჭაბუკი წარმართავდა მთელ მის შემოქმედებას და ამ შემოქმედებაში მთავარსაც – ელეგანტურობას.

აი, დავნერე ახლა ეს უცხო სიტყვა („ელეგანტურობა“), მაგრამ არა ვარ დარწმუნებული, რომ ქართულად ზედმინვენით კარგად ვიცი მისი შინაარსი.

ჩემი ხანგრძლივი მკითხველური გამოცდილება (ჯერ კიდევ ოთხი წლისამ ზეპირად ვიცოდი „მერანი“) თითქოს საფუძველს მაძლევს, რომ ლექსებზე კომპეტენტურობის პრეტენზიით ვილაპარაკო, მაგრამ გალაკტიონთან სიტყვა ყოველთვის ნაზად მოციმციმეა, ნისლში წამით დანახულსა ჰგავს და უკან მსგავს სიტყვა-ბგერათა თუ სიტყვა-ფერთა შლეიფი მოსდევს.

ელეგანტურობაზე ჩემი ფიქრები კი იმით დამთავრდა, რომ გადავწყვიტე თქვენთვის მეთქვა, თუ გალაკტიონის რომელი პოეტური სახეები იწვევს ჩემში ელეგანტურობის შთაბეჭდილებას.

პირველ ყოვლისა, ცხადია, ვხედავ თითქოს უნაზესი აკვარელით დახატულს:

**მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა.**

მარადიულ „მოდარაჯე კაცს“, ცხადია, გამძაფრებული აქვს გრძნობები და ის თოვლის ფიფქებს იისფერად ხედავს. თან ეს ფიფქები პანია ზომისა კი აღარ არიან, არამედ, საბალეტო კაბებში გამოწყობილები, ქალწულებივით წარწარად მოფრიალებენ ხიდიდან.

გალაკტიონი თავისებურად, მშვენივრად ხატავდა. ალბათ ხიდიდან მფრინავი ქალწულებიც მხატვრის თვალით დაინახა (ხიდზე რამდენიმე მეტრით მაღლიდან)...

მსგავსი შთაბეჭდილებისაკენ მიბიძგებს ეს პოეტური სახეც:

**შეკიდებიან მთვარეს – როგორც მძიმე მტევნები,
თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები.**

ესაა ნიმუში იმისა, თუ როგორ იხატება ვიზუალური სახე სიტყვებით. და იხატება იდეალურად ზუსტად.

მართლაცდა, წარმოიდგინეთ, რომ მთვარიანში ხართ ბალში, სადაც არის მაღალი შადრევანი და აყვავებული ხეები.

ახლა კი წარმოიდგინეთ, რომ ქვევიდან უცქერით შადრევანსა და აყვავებულ ხეებს, რომელთა ზევით კიდია მთვარე.

და ქართული ზმნის კეთილმა სიუხვემ უნდა გათქმევინოთ (თუკი მოდარაჯის თვალი გაქვთ):

შეკიდებიან მთვარეს – როგორც მძიმე მტევნები.

აბა, ახლა ესეც ვნახოთ:

**გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? –
ეს ჩემი სამშობლო მთებია!**

ჩემი აზრით, აქ ელევანტურობის შეგრძნებას ინვევს სიტყვა „დაბინდული“. უბრალო და უგერგილო ვინმე სახეში „ქლიავისფერს“ მოგახლიდათ, ამან კი შარვლისტოტებ ლამაზადშეჭრილ-შერღვეულმა და ფეხსაცმელფურფუჭელებიანმა, „დაბინდული ქლიავის“ ფერიო.

და აქვეა:

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო...

აი, ესაა პოეზიის სასწაული: „დაღალული“ დიალექტიზმია. დიალექტი თითქოს პროვინციულობის განცდას უნდა ინვევდეს. აქ კი უფრო ნეონებით გაჩირადდნებულს ვერაფერს წამოვიდგენთ, ვიდრე არის ეს სუპერელევანტური „დაღალული“.

შარშან გარდაიცვალა შესანიშნავი ქართველი კაცი, ჩემი მეგობარი ანზორ ჯუღელი. როგორც იმერელ კაცს, რასაკვირვლია, ძალიან უყვარდა თავისი იმერეთი, იტყოდა ხოლმე, იმერეთში რომ გადახვალ და გორაკებზე შეფენილ ხუჭუჭა ტყეებს დაინახავ, ისეთი რბილია, ლოყა გინდა გაუხახუნოო.

ანზორი ქართული პოეზიის ნამდვილი ტრფიალი იყო. გალაკტიონში უყვარდა განსაკუთრებით არა მისი მქუხარე და მგზნებარე ლექსები, არამედ ჩუმი და სათუთი. ყველაზე მეტად კი ეს:

**სადღაც შრიალებს ჭაობი ჭყვიშის,
შარასთან ორი ძველი ცაცხვია;
იქ ბევრი დარდის და ბევრი შიშის
გადამტან გულთა ფერფლი აწყვია.
ხსოვნაც არაა, გამქრალა ნიში;
რა სიშიშვლეა, რა სისაწყლეა!**

ამ ლექსის ელეგანტურობა იმაშია, რომ ორიოდე მონასმითაა შექმნილი პოეტის მშობლიური გარემოს უაღრესად გულში ჩამწვდომი, ინტიმური სურათი.

დაბოლოს, არ შემიძლია არ შეგახსენოთ ორი სტრიქონი, რომლებიც ისედაც მჯერა, მუდამ რეკენ ქართული სიტყვის მოყვარულთა გულეებში:

პირველი:

წვეთი სისხლის არ არის ჩემში არაქართული.

გალაკტიონი ძირითადად ტაქტიანი, მორიდებული და დელიკატური პოეტია. მით უფრო ხმამალალი ესმის ყურს მისი განცხადება, რომლის ელეგანტურობა მის მიმზიდველ კატეგორიულობაშია.

ბოლოსთვის მოვიტოვე სტრიქონები, რომელიც გალაკტიონს ერის ყველაზე მოჭირნახულებს შორის მიაკუთვნებს ადგილს:

**წინამურში რომ მოჰკლეს ილია,
მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი.**

წარმოგიდგენიათ, რა ძალის ტკივილი უნდა დასჯახებოდა გალაკტიონის გულს, რომ მას ასე ეთქვა ერის მოურჩენელ იარაზე.

ელეგანტურობა რაღაშია? იმაში, რომ მოულოდნელად პოეტი ისტორიის მსვლელობის ბრძენ განმჭვრეტელად გვევლინება.

* * *

გალაკტიონის ერთ-ერთ ბოლო ფოტოზე პოეტი იღიმება და მხედრულ სალამს გვაძლევს: საჩვენებელი და შუა თითი მიუტანია შლაპასთან.

შეგვიძლია ვიგულისხმოთ, რომ მოდარაჯე კაცი ანგარიშს აბარებს ვილაცას (ალბათ გამჩინს).

მას შეეძლო მშვიდად მისულიყო ამქვეყნიური საბოლოო ანგარიშის ჩასაბარებლად.

რადგან ღირსულად განვლო მარადიული მოდარაჯე კაცის უმძიმესი გზა.

პირთა საძიებელი

აბაშელი ალექსანდრე 57, 282, 284
აბაშიძე გრიგოლ 275
აბზიანიძე ზაზა 254
ადეიშვილი მაკრინე 196
ავალიშვილი ზურაბ 134, 156
აივაზოვსკი ივან 57, 58
აინშატაინი ალბერტ 117
აიტმატოვი ჩინგიზ 137, 153, 154
აკსაგარსკი ნიკოლაი 258
აკუნინი ბორის (გრიგოლ ჩხარტიშვილი) 297, 303, 304, 307, 308
ალექსანდრე ბატონიშვილი 282
ალექსანდრე II 225
ალექსანდროვსკი ვასილი 88
ანაკრეონტი 157
ანდრეოტი მარიო 133
არაბიელი ლოჟურენს 258
არაბული ავთანდილ 79, 82, 86
არაბული ამირან 190
არიმათიელი იოსებ (იოსებ იმედაშვილი) 32, 53
აფონსუ IV 239
ახვლედიანი გივი 191, 194
ახვლედიანი გიორგი 83, 86
ახვლედიანი დარია 262
ახმადულინა ბელა 310

ბაირონი ჯორჯ გორდონ 103
ბალმონტი კონსტანტინ 56, 58, 245
ბარათაშვილი ნიკოლოზ 26, 29, 30, 31, 33, 45, 81, 85, 86, 93, 96,
102, 175, 176, 245, 277
ბარათაშვილი საჩინო 135
ბარტი როლან 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101
ბახტინი მიხაილ 98
ბელი ანდრეი 58, 85, 90
ბენაშვილი გურამ 39
ბენი გოტფრიდ 122
ბერდიაევი ნიკოლაი 35
ბერია ლავრენტი 151, 251, 274

ბერკი ედმუნდ 27
ბერლინი აიასია 26
ბერნსი რობერტ 15
ბესიკი 26, 27, 91
ბიალიკი 17
ბიბილური თამაზ 19, 22
ბიკოვი დმიტრი 310
ბიშოპი პაულ 113, 115
ბლოკი ალექსანდრ 48, 58, 88, 102, 104-106, 115, 245
ბოდლერი შარლ 61-63, 87, 95, 98, 118, 127, 149, 151, 152, 288, 289
ბოსტრიომი ანემარი 243
ბოტევი ხრისტო 17
ბოუი დევიდ 111
ბოჭორიშვილი მიხა 207
ბრეგაძე კონსტანტინე 117, 123, 133
ბრეგაძე ლევან 177, 190, 194, 211, 222, 226, 253
ბრიკი ლილია 273
ბრიუსოვი ვალერი 58, 245
ბროდსკი იოსიფ 24
ბუალო 27
ბუაჩიძე გასტონ 60

ბაბოძე ჯულიეტა 274
გამსახურდია ზვიად 296
გამსახურდია კონსტანტინე 133, 144, 284, 296
გასპაროვი მიხაილ 26
გასტევი ალექსეი 88
გაფრინდაშვილი ვალერიან 303, 306
გაჩეჩილაძე გიორგი 134
განერელია აკაკი 81, 86, 263
გელოვანი აკაკი 115
გიზატულინი მარატ 310
გოგბერიძე მოსე 43, 44
გოგოლი ნიკოლაი 67
გოდივა (ლედი გოდივა) 182
გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 13, 101, 107, 109, 111, 113, 115, 289
გომართელი ივანე 29, 31, 32, 36, 53
გორანი ვ. 206
გოტიე ტეოფილ 61, 62, 87, 95, 97, 118

გრიმები (იაკობი და ვილჰელმ) 105
გრინევიცკი 226
გრიშაშვილი იოსებ 138
გროხი მიროსლავ 10, 22
გუიო ჟან მარი 218
გუმილიოვი ნიკოლაი 107, 108, 115
გურამიშვილი დავით 21, 25, 26, 49, 91

ღადიანი ცოტნე 282
დავით კურაპალატი 259
დანტე ალიგიერი 13
დარბაისელი ნინო 107
დიდია ფატი 257, 261
დოვიჩი მარიან 13-15, 23
დოიაშვილი თეიმურაზ 12, 13, 18, 23, 79, 107, 118, 133, 157, 188,
194, 215-218, 226, 312
დოსტოევსკი ფიოდორ 137, 273
დუნკელ-ველინგი ვ. 194

ქკალაძე ია (იაკობ ცინცაძე) 55, 56
ეკერმანი იოჰან 109, 115
ეკო უმბერტო 101, 115, 145, 172
ელაშვილი ქეთევან 287
ელიოტი ტომას 96, 152
ენდლერი ადოლფ 243, 244, 247, 249, 250
ერბი ელკე 243, 244, 250
ერისთავი-ხოშტარია ანასტასია 194
ესენინი სერგეი 282
ესტერგაზი 52

ჭაგნერი რიხარდ 105, 178
ვადბოლსკი მიხაილ 267, 268
ვალერი პოლ 295
ვასაძე თამაზ 170, 255, 256
ვაჟა-ფშაველა (ვაჟა) 20, 21, 27, 31, 186, 269, 303
ვახტანგ VI 93
ვენცლოვა თომას 11
ვერგილიუსი 87
ვერლენი პოლ 15, 37, 38, 60-62, 87, 95, 99, 117, 118

ვერჰარნი ემილ 207
ვიეტა სილვიო 117, 133
ვივიენი რენე 106
ვილიე დე ლილ-ადანი ოგიუსტ 102, 103, 106, 108, 112, 114, 115
ვილჰელმი 48
ვიქტორია 182

ზანდუკელი ფიქრია 191

თამარ მეფე 52, 128
თეიმურაზ ბატონიშვილი 25
თემურ-ლანგი 255
თვარაძე ალექსანდრე 261
თვარაძე რევაზ 194, 255, 266, 293
თორნიკე ერისთავი 259
თრაკლი გეორგ 89, 122
თუმანიანი ოვანეს 57, 59

იაკობსონი რომან 24
იაშვილი პაოლო 246, 251, 296, 297, 303, 306
იბსენი ჰენრიკ 31
იეიტსი უილიამ ბატლერ 16
ივანოვი ვიაჩესლავ 114, 115
ინეს დე კასტრო 238-241
ინჯია ჯემალ 233
იოანე საბანისძე 147
ირაკლი (ერეკლე II) 159-161
იუნგი კარლ 111-113, 115

ქავთიაშვილი ვენერა 179
კამოენსი ლუის 228, 232-238
კანტი იმანუილ 27
კაპლინსკი იან 11
კარლოსი 48
კენჭოშვილი ირაკლი 87, 193
კვესელავა მიხეილ 289, 294
კვიციანიშვილი ემზარ 173
კიკნაძე ზურაბ 29, 126, 133, 180
კირილოვი ვლადიმირ 88

კირში რაინერ 242, 243, 251
კიტსი ჯონ 274
კლდიაშვილი დავით 46
კობალაძე ნანა 274
კორბიერი ტრისტან 62
კორნის-პოპი მარსელ 10
კოტეტიშვილი ვახტანგ 195
კროტკოვი იური 299
კუბელსი სალვადორ მარტინესი 238, 240, 241
კუზანელი ნიკოლაუს 39
კუცია ნანა 131, 133

ლაფორგი ჟიულ 62, 88
ლენინი ვლადიმირ 145, 146, 228, 253, 254, 257, 258, 264
ლირსენი ჯოეპ 17, 23
ლეონიძე გიორგი 303
ლეონოვიჩი ვლადიმირ 310
ლერმონტოვი მიხაილ 175, 285
ლიხტენფელდი კრისტინე 242
ლომიძე გაგა 101
ლოტმანი იური 101, 102, 115, 139, 142, 143, 156
ლოტრეამონი 62
ლუბი რობერტ 12, 16, 23
ლუმანი ნიკლას 150, 156

მაიაკოვსკი ვლადიმირ 247, 248, 272, 273
მაკიაველი ნიკოლო 146
მაკფერსონი ჯეიმს 175
მალარმე სტეფან 62, 64
მალაშკინი სერგეი 88
მალენკოვი გეორგი 254
მამარდაშვილი მერაბ 254, 274
მანი თომას 122
მარგველაშვილი გიორგი 274
მაჩაბელი ივანე 62
მახა კარლ 17
მელიქიშვილი ირინე 84-86
მესერერი ბორის 310, 311
მილოში ჩესლავ 11

მიუსე ალფრედ 87, 117
მიცკევიჩი ადამ 12
მინიშვილი ნიკოლო 303, 306
მოემი სომერსეტ 270
მოლიერი ჟან ბატისტ 61
მოპასანი გი 38

ნადირაძე კოლაუ 303
ნალბანდიანი აშხენ 264
ნაპოლეონ ბონაპარტე 174, 175
ნერონი 255
ნეტტე ტეოდორ 247
ნეჩაევი სერგეი 137
ნიეგოში პეტრ 16
ნიკიში 48
ნიკოლოზი 48
ნიუბაიერი ჯონ 11, 17, 18, 23
ნიშნიანიძე შოთა 152, 275
ნიცშე ფრიდრიხ 117, 118, 123, 265, 284
ნოვალისი 126

ოვეჩკინი 301
ოკუჯავა ბულატ 309, 310
ოკუჯავა ოლია (ოლია) 65-76, 78, 198, 207, 251, 260, 262-264, 274, 293, 310
ორბელიანი გრიგოლ 166, 295
ორჯონიკიძე სერგო 137, 145, 155, 163
ორტეგა-ი-გასეტი ხოსე 144, 271
ოქტავიანე ავგუსტუსი 173

პასტერნაკი ბორის 153, 298, 302-305, 307-312
პატარაია ანდრო 257
პედრუ I 239-241
პერო შარლ 105, 109
პეტეფი შანდორ 17
პეტრიაშვილი გურამ 313
პილატე პონტოელი 155
პლატონი 111, 113, 127
პლუტარქე 110

პო ედგარ ალან 15, 63, 87, 98, 104
პოლონსკაია ვერონიკა 272
პრეშერენი ფრანცე 13, 14, 17
პროპი ვლადიმირ 105
პუშკინი ალექსანდრ 13, 16, 105, 108, 173

ქირმუნსკი ვიქტორ 215

რაბლე ფრანსუა 96
რასინი ჟან 13
რატიანი ირმა 8
რეიფილდი დონალდ 18, 23
რემბო არტურ 62, 90, 93
რენიე ანრი 61, 118
რიგნი ანნ 17, 23
რობაქიძე გრიგოლ 52, 89, 100, 133, 138, 139, 146, 251, 276, 294, 306
რობ-გრიე ალან 96
როულზი ჯონ 150
რუსთაველი (რუსთველი) შოთა 8, 11, 14, 20, 21, 25-28, 30, 61, 65, 66, 86, 127, 204, 269, 295

საკაძე გიორგი 138, 142, 146, 155, 186, 189
სამადაშვილი ნიკო 25, 26
სანიკიძე თენგიზ 49, 53
სებასტიანი 232
სეზანი პოლ 96
სენეკა 284
სენ-სანსი 48
სიგუა სოსო 275
სიხარულიძე ნათია 228
სოლერსი ფილიპ 96
სოლოგუბი ფიოდორ 106, 109, 115
სოფოკლე 31
სპარსიაშვილი არჩილ 191
სტალინი იოსებ 137-139, 145, 146, 155, 163, 228, 248, 255, 256, 274
სტალი ნიკოლა 96
სტოლიპინი პეტრ 248
სტრიტარი იოსიფ 13
სულავა ნესტან 205

ტაბიძე გალაკტიონ (გალაკტიონი) 7-30, 32-35, 37-45, 49-60, 62, 64-77, 80, 83-109, 111, 113-118, 123, 125, 126, 128, 131, 133, 134, 136-140, 143-160, 162-186, 188-279, 281, 284-312

ტაბიძე ვასილ 298

ტაბიძე ნოდარ 55, 194, 196, 205, 256, 257, 274, 279, 293, 298, 299, 301

ტაბიძე პროკლე (აბესალომ) 260-262, 274

ტაბიძე ტიციან 15, 23, 246, 247, 275, 276, 281, 284-286, 303, 306, 307

ტვენი მარკ 195

ტონიზი არნოლდ 135, 136, 156

ტოლსტოი ლევ 261

ტომაშევსკი ბორის 218

ტრაჟნეტოვი მიხაილ 233

ტროცკი ლევ 75

უთურგაიძე თედო 83, 86

უიტმენი უოლტ 16, 87, 88

უმიაკაშვილი პეტრე 197

უადევეი ალექსანდრ 301

ფეოდოსიშვილი კალე 136, 151, 153

ფეტი აფანასი 105, 106

ფიხტე იოჰან 132

ფლობერი გუსტავ 96, 263

ფსევდო-ლონგინე 27

ფროიდი ზიგმუნდ 113

ქიქოძე გერონტი 79

ყიფიანი დიმიტრი 31

ყორღანაშვილი 134, 135

შათირიშვილი ზაზა 24

შამილი 282

შანიძე აკაკი 197

შელი პერსი ბიში 117

შენგელაია დემნა 285

შერი იოჰანეს 234, 241

შექსპირი უილიამ 13, 16, 62

შლეგელი ფრიდრიხ 10

შნეპკინა-კუპერნიკი ტატინა 239, 241
შოპენჰაუერი არტურ 123, 133
შუაზელი 52

ჩერნიშევსკი ნიკოლაი 223
ჩიქოვანი სიმონ 311
ჩიქობავა ბენედიქტე 255
ჩხეიძე როსტომ 194, 297

ცეცაევა მარინა 304

ძერჟინსკი ფელიქს 145

წერეთელი აკაკი (აკაკი) 11, 20, 21, 23, 26, 34, 35, 41, 42,
55, 143, 203, 211-227, 231, 232, 245, 269
წიფურია ბელა 9, 18

ჭავჭავაძე ალექსანდრე 295
ჭავჭავაძე ეკატერინე 29
ჭავჭავაძე ილია (ილია) 11, 13, 20, 30, 32, 33, 44, 46, 49,
54, 55, 114, 143, 194, 255, 269, 301, 312, 318
ჭალადიდელი გიორგი 55
ჭანტურია ტარიელ 154
ჭილაძე ოთარ 247

ხინთიბიძე აკაკი 39, 50, 54, 211, 212, 214-216, 222, 224, 227

ჯავახაძე ვახტანგ 35, 39, 40, 54, 65, 80, 86, 187, 197, 209,
253, 273, 274, 292, 293, 303-305, 308, 310, 311
ჯავახიშვილი მიხეილ 251
ჯაყელი სარგის 282
ჯეფრი ფრენსის 274
ჯუღელი ანზორ 317, 318

ჭანზენ-ლევე აგე ა. 104, 116
ჭეგელი გეორგ ვილჰელმ 27, 91
ჭერაკლიტე 207
ჭიუგო ვიქტორ 38, 117
ჭორაციუსი 28, 173
ჭოფშტადტერი დუგლას 152, 156

328