

**Shota Rustaveli Institut für georgische  
Literatur**

**Wenera Kawtiaschwili**

**Rezeption deutscher Literatur und Ästhetik  
in Galaktion Tabidses Werk**



**Verlag „UNIVERSALI“**

**Tbilissi 2006**

**შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული  
ლიტერატურის ინსტიტუტი**

**ვენერა კავთიაშვილი**

**გერმანული ლიტერატურულ-  
ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონ  
ტაბიძის შემოქმედებაში**



**გამომცემლობა „ნიპირსალი“  
თბილისი 2006**

შრომა წარმოადგენს სერიოზულ ცდას, გაარკვიოს, თუ რა ადგილი უკავია გერმანულ კულტურას გალაკტიონის შემოქმედებაში. რამდენადაც საკითხი მეტად რთულია და მოცულობითაც ვრცელი, მკაცრადაა განსაზღვრული კელევის ჩარჩო და ფარგლები. კერძოდ, მოკლედ, მაგრამ ხელშესახებად არის წარმოდგენილი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის განვითარების ის ხაზი, რომელიც საფუძვლად დაედო მოდერნისტულ ხელოვნებას ზოგადად და გალაკტიონის შემოქმედებას კონკრეტულად. ყურადღება ეთმობა გრადიციულ ნაკადსაც, რომელიც წარმოადგენდა მძლავრ ფუნდამენტს, რომელზეც აშენებდა პოეტი ყოველგვარ სიახლეს ლიტერატურაში.

რეცენზენტები:

პროფ. ფილ. მეცნ. დოქტ. თამარ ბარბაქაძე

პროფ. ფილ. მეცნ. დოქტ. ნოდარ ტაბიძე

პროფ. ფილ. მეცნ. დოქტ. მანანა პაიჭაძე

© ვ. ჯავთიაშვილი, 2006

გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2006

---

თბილისი, 0128, ი. შავსავაძის გამზ. 1, ☎: 29 09 60, 8(99) 17 22 30  
E-mail: universal@internet.ge

ISBN 99940-61-33-X

# ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი .....	7
<b>თავი I</b>	
ტრადიციული ნაკადი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში.....	20
<b>თავი II</b>	
გალაკტიონი და ჰაინრიხ ჰაინეს ლირიკა.....	34
<b>თავი III</b>	
გალაკტიონი და გოეთე.....	59
ა) გოეთეს ლირიკის ნიმუშების თარგმანები, მათი კვალი გალაკტიონის ლექსებში.....	62
ბ) გალაკტიონის პოემა „მწყემსი“.....	83
გ) ფაუსტური სწრაფვა გალაკტიონის შემოქმედებაში.....	90
<b>თავი IV</b>	
„როგორც ნამღვილად ამბობს ჰეგელი“.....	117
<b>თავი V</b>	
„იღუპა გრძნობით ფორმაში“.....	134
<b>თავი VI</b>	
ვაგნერიანობის საკითხი გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში.....	148
<b>თავი VII</b>	
„კელავ ვხედებით ერთმანეთს მე და ბეთპოვენი“.....	175
<b>თავი VIII</b>	
ზოგიერთი ნიცშეანური იდეის გამოძახილი გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში.....	189
ა) ნიცშეანური გარემო.....	189
ბ) დიონისური მოტივები.....	209
გ) „დიდი შუაღლის“ სიმბოლოს საკითხი გალაკტიონთან.....	224

დ) „მარადიული ღაბრუნების“ ნიცშეანური იდეის გამოძახილი გალაკტიონთან.....	229
გამოყენებული ლიტერატურა.....	244
<b>1. Rezeption deutscher literatur und Ästhetik in Galaktion Tabidses Werk.....</b>	<b>250</b>
<b>2. Widerhall der nietzscheanischen Idee der ewigen Wiederkehr im Schaffen von Galaktion Tabidse.....</b>	<b>264</b>
<b>3. Faust-Problematik im Schaffen von Galaktion Tabidse.....</b>	<b>277</b>

"Der volle <sup>Christ</sup>Crist ist erscheinen nicht auf die Erden, Sein göttlich Menschenbild muss erst vollendet werden"

(სრულყოფილი ქრისტე ჯერ არ მოვლენია დედამიწას, მისი ღვთიური ხატება უნდა სრულიქმნას მერმისში)

*ანგელიუს სილემიუსი*

## შესავალი

გალაკტიონის შემოქმედების კვლევა რთულია და რთულია არა მარტო იმიტომ, რომ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ხელოვნებაში და კერძოდ, ლიტერატურაში შექმნილი იყო ნაირგვარი ესთეტიკური ვითარება, ხოლო გალაკტიონი ის პოეტი იყო, რომელიც თავის თავში იერთებდა ეპოქის ამ ტენდენციებს და ქმნიდა მკვეთრი ინდივიდუალობით აღბეჭდილ პოეტური ხელოვნების თავისთვის სასურველ მოდელს, არამედ იმიტომაც, რომ მისი თვალსაწიერი, განსწავლულობის მასშტაბი იყო უაღრესად ფართო, რის მეშვეობითაც იგი მექანიკურად კი არ იღებდა ამა თუ იმ პოეტურ ხერხს, სახეს, სტილურ თავისებურებებს, არამედ ღრმადაც იაზრებდა იმ იდეებსა თუ ფილოსოფიურ საფუძვლებს, რომელთა ბაზაზეც იქმნებოდა ეს თეორიები. ამიტომ გალაკტიონის შემოქმედების ხასიათის დასადგენად სწორედ ამ ძირების, ამ ბაზისის კვლევაა აუცილებელი. მართალია, მისი შემოქმედების კვლევის სფეროში ბევრი რამ გაკეთდა და არაერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევაც შეიქმნა, მაგრამ ბევრი რამ ჯერ კიდევ გაურკვეველი რჩება და პრობლემურ საკითხთა რიგს განეკუთვნება. ეს არც არის გასაკვირი. – რაც უფრო დიდია შემოქმედი, მით უფრო მეტი სიძნელეების წინაშე გვაყენებს და შესაბამისად, გვიღვიძებს კიდევ ამ პრობლემურ საკითხთა

გადასაწყვეტად ახალი გზების ძიების წადილს. სწორად შენიშნავს თამამ ვასაძე: „გალაკტიონის ლირიკული შემოქმედების შესწავლის ნამდვილი ნაყოფიერების საწინდარი ისიც არის, თუ რამდენად ხერხდება ანალიზის ისეთი კუთხეების, რაკურსების მიგნება, რომლებიც თვით პოეტის შემკვიდრობის შინაგანი ბუნებით ნაკარნახევნი, ამ ბუნების შესაგყვისნი არიან და მის თავისებურებებს აღექვაგურად გაგვიცხადებენ“ [24,110].

გალაკტიონის შემოქმედების კრიტიკულ შესწავლას არაერთი საინტერესო და დიდი პროფესიონალიზმით შესრულებული შრომა მიეძღვნა, რომელთაგან ჩემთვის უმნიშვნელოვანესია გ. ასათიანის, გ. ბენაშვილის, თ. ბუაჩიძის, რ. ბურჭულაძე, გ. გაჩეჩილაძის, თ. დოიაშვილის, რ. თვარაძის, ი. კენჭოშვილის, მ. კვესელავას, გ. კიკნაძის, ნ. ტაბიძის, ა.ხინთიბიძის, ვ. ჯავახაძის, მონოგრაფიული შრომები და ცალკეული გამოკვლევები.

გალაკტიონის შემოქმედების ისე შესწავლა, რომ რაღაც საერთო ნიშნულზე დავიყვანოთ იგი, თითქმის შეუძლებელია. ამ მხრივ საინტერესოდ მსჯელობს მ. კვესელავა: „მოსემ იხილა მარიამ სინას მთაზე, ვითარცა ანთებული კოცონი; აარონმა იგი იხილა, ვითარცა გაფურჩქნული ხე, ნაყოფით დამძიმებული; იაკობმა იხილა, ვითარცა კიბე, მიწაზე დამაგრებული და ცისკენ აღმავალი; იებეკიელმა იგი იხილა, ვითარცა ჩაკეტილი კარი, რომელშიც არაფერ შესულა; გედეონმა იგი იხილა, ვითარცა მაგყლი; აბაკუმმა – ვითარცა ჩრდილოვანი მღელო, დანიელმა – ვითარცა მთა და სოლომონმა – ვითარცა სარეცელი... აბა ეხლა მოდით და გაიგეთ, სინამდვილეში როგორი უნდა ყოფილიყო მარიამი. ალბათ, ვინც როგორ შეხედა, ისეთი. მე მგონია, ასეთია გალაკტიონის რთული, ინტეგრალური პოეტური სამყაროც“ [31,6]. დიახ, ყველა ჩვენგანი თავისებურად „იხილავს“ მის შემოქმედებას, უფრო მეტიც: ვ. ჯავახაძის თქმისა არ იყოს, „გალაკტიონის მკითხველები ჯერ არ დაბადებულან“ და შესაბამისად, – ალბათ არც მკვლევარები, მაგრამ თუ თითოეული რაღაც სწორ მარცვალს მაინც მიაგნებს, რაღაც საერთო ნიშნულის დადგე-

ნაც მოხერხდება, რის მიხედვითაც შეგვეძლება, ასე თუ ისე სწორად განვსაზღვროთ მეოცე საუკუნის ამ ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის ადგილი როგორც ქართულ, ისე ევროპულ და მსოფლიო პოეზიაში. ერთი კია: იგი ისეთივე განჯული და დიალია, როგორც მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულები. მან თავის თავში აგარა ამ ეპოქის დამახსიათებელი ნიშანთებისებანი, თავისი სულით მიდა ის მისწრაფებები, რითაც თავად ეპოქა სულდგმულობდა და რომლის დიდ ნაწილს თავისი ცხოვრებით ავსებდა – დაუღვრომლითა და ყარიბულით, მოწამებრივით, ბობოქარითა და თანაც დიდების შარავანდელით მოსილი ცხოვრებით. პოეტი, როგორც ჩანს, თავის შემოქმედებას ისეთსავე მოთხოვნებს უყენებდა, როგორც სევილიის გაძრის კაპიგულმა წაუყენა არქიგექტორს კათედრალის მშენებლობისას: „ისეთი გაძარი აგვიშენეთ, რომ მომავალმა თაობებმა თქვან, კაპიგული შემლილა, ასეთი არაჩვეულებრივი რამ რომ აუგიაო“. აქედან განჯვა-წამების გზით ის კათარმისი, რაც სულიერი სიღრმეების წვდომისა და მისი მოხილვისათვის განიცადა გალაკტიონმა მსოფლიო კულტურის მიარებასა და გათავისებისათვის დაულალავ შრომასთან ერთად.

მან, როგორც მარადი სიახლეებისაკენ მიყურადებულმა გენიამ, თავიდანვე იგრძნო, რომ ყოველ ეპოქას აქვს თავისი სტილი, თავისი მოთხოვნები, თავისი იდეურ-ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი მრწამსი; იგრძნო და განაცხადა კიდევ: „წიწამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოქა დასრულდა დიდი“; იგრძნო, რომ ახალი მოთხოვნების, ახალი ამოცანების გადაჭრისათვის ბრძოლის ფერხულში უნდა ჩაბმულიყო („ახალი! ახალი! მოგვეცით ახალი!“) და თავისი ჩანგი ისე მოემართა, არც ეროვნული ქედრადობა დაჰკარგოდა და საკაცობრიო პოეტური ხელოვნების ნიმუშებიც აეთვისებინა, რათა ისიც ქართული ლექსის სამსახურში ჩაეყენებინა, ანუ, როგორც გიციანი იცყოდა, ქართული ლექსი მსოფლიო რადიუსზე გაემართა. „მსოფლიო რადიუსზე“ კი თავისთავად დიდი გარდატეხები ხდებოდა ამროვნებაში და შესაბამისად, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში.



ცნობილია, თუ რა გადაგრილება მოახდინა აზროვნებაში კანტის მოძღვრებამ იმის შესახებ, რომ ადამიანის შემეცნება ვერ გაცდება ცდის ფარგლებს და ნივთს თავისთავად ვერ შეიმეცნებს („საგანი თავისთავად“ „Ding für sich“). მაშასადამე, მისი აზრით, სამყაროს აღვიქვამთ მხოლოდ მოვლენის – ფენომენის სახით. მისი ჭეშმარიტი არსი ანუ საგანი თავისთავად – ნოუმენი ჩვენთვის შეუცნობელიაო. სწორედ ამ შეუცნობლის მეცნობის, ადამიანური შესაძლებლობების გარღვევის წადილმა განსაზღვრა შემდგომი თაობების ძიებები ამ მიმართულებით, მაგრამ ამ ძიებისას წინაღობად თავად კანტის მოძღვრება ექცათ, რადგან ის აცხადებდა, რომ რაკი ნოუმენის მეცნობა ჩვენთვის შეუძლებელია, ამიტომ ინდიფერენტული უნდა ვიყოთ საგნის არსებობის მიმართო. ასეთ სიტუაციაში მათ მხსნელად ექცათ ჰეგელის ფილოსოფია, რომელიც გონის ყოვლადობაზე დაფუძნებული (გონებას იგი თავად ღმერთის რანგში განიხილავს). იგი კანტს სწორედ იმით დაუპირისპირდა, რომ მისი აზრით, საგნის ჭეშმარიტი არსი (ნოუმენი) არსებობს, როგორც შესაძლებლობა, როგორც პოტენცია, რომელიც უნდა გაცხადდეს (ამის დასასაბუთებლად თავის „გონის ფილოსოფიაში“ ღერძს აკებს: გონება – იდეა, იდეა – მიზანი, მიზანი – მოქმედება, მოქმედება – სუბიექტი (აქ ლაპარაკია აბსოლუტურ სუბიექტზე), მაგრამ ნოუმენის გაცხადება შესაძლებელია არა ჩვეულებრივი ადამიანის მიერ, რომელიც დაკავებულია ყოველდღიურ საგნებზე ფიქრით, არამედ გენიოსი ადამიანის მიერ. აი, სწორედ აქედან იღებს სათავეს სიმბოლისტების მოსაზრება, რომელიც ჩვენში გააცხადა ვალერიან გაფრინდაშვილმა: „სიმბოლისტი პოეტი არის გენიალური ადამიანი, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია კანტის ნოუმენის ძებნა“. აქედანვე ქართველი პოეტების დაინგერესება ჰეგელით. ამასთან დაკავშირებით ამბობს სწორედ პოეტი ანტაკოლსკი: „საქართველოში ყოფნისას დამეებს ვათენებდით ქართველ პოეტებთან ჰეგელის ფილოსოფიაზე კამათშიო“. იგივე მიზეზი უდევს საფუძვლად გალაკტიონის ლექსს „წარწერა წიგნზე“, სადაც პირდაპირ ამუქებს ჰეგელის „გონის ფილოსოფიასა“ და „ლოგიკის

მეცნიერებაში“ ასახულ ჰეგელის კამათს მორალობის ფილოსოფოსთა წარმომადგენლებთან – კანგთან და ფიხგესთან და თვითონ ჰეგელის პოზიციას იჭერს:

„ზნეობის სიგყვა ყრმას თუ შექჳერის,  
გამოცდილი და შეუდრეკელი  
სხვაგვარად ისმენს ოხვრა ბებერის,  
როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი“.

აღარაფერს ვამბობ გალაკტიონის თავისებურ პოეტურ მანიფესტზე – „საუბარი ლირიკის შესახებ“, სადაც თითქმის ყველა თავის მოსაზრებას ლირიკის შესახებ ჰეგელის ესთეტიკიდან ციგაციით უმაგრებს საფუძველს.

ჰეგელის მოსაზრება შოპენჰაუერმა უფრო გააღრმავა თავის შრომაში „სამყარო, ვითარცა ნება და წარმოდგენა“ და აღნიშნა, რომ ნოუმენი შეიმეცნება გენიალური ინტუიციის საშუალებით. მისი აზრით, იდეათა ანუ ნების წვდომა შეიძლება ხელოვნების, როგორც „გენიოსთა ნამოქმედარის“ გზითაც. გენიის კორელაციაა იდეის წვდომის ინტუიცია და არა დისკურსი. შოპენჰაუერისაგან იწყება გარესამყაროს შეცნობის სანაცვლოდ პიროვნების არსისა და ღირებულების ძიება, რაც ძველი ფილოსოფიისა და მისტიკისაკენ გადახრას ნიშნავდა. სხვათაშორის, ევროპაში ინდურ ფილოსოფიას სწორედ მან გაუხსნა გზა და როდესაც ანდრეი ბელი წერს თავის წიგნში „სიმბოლიზმი“, რომ „სიმბოლური აზროვნების სახით ევროპულ ხელოვნებაში შეიჭრა აღმოსავლური მისტიკის მძლავრი ნაკადი“, ამაში ლომის წილი შოპენჰაუერს უდევს.

შოპენჰაუერის არა მარტო წმინდად ფილოსოფიური, არამედ ესთეტიკური ნააზრევიც განსაკუთრებული ინტერესის საგანი შეიქნა მოდერნიზმებისათვის. ცნობილია, რომ ისტორიულად, როცა ხელოვნების ცალკეულ დარგთა პირმიდას აკებდნენ, პოეზიას უმეტესწილად ყველაზე მაღლა აყენებდნენ (ლეონარდო და ვინჩის გარდა). ასეა ლესინგთან, ასეა ჰეგელთან. შოპენჰაუერი კი თავის წინამორბედებს იმითაც დაუპირისპირდა, რომ მან მუსიკა ხელოვნების ყველა დარგზე მაღლა დააყენა. უფრო მეტიც: მისი აზრით, მუსიკა პირდაპირ სამყაროს არსებას, ნებას წვდება და ეს იმიტომ, რომ იგი

უაღრესად მოგადი ენით - ბგერებით - უდიდესი გარკვეულობით გამოხატავს სამყაროს არსებას. ისე, რომ მუსიკას ერთეული საგნების სფეროდან გავყავართ მარადიულობისაკენ. გალაკტიონი რომ სპეციალურად ამუშავებდა შოპენჰაუერის შრომას „სამაყარო, ვითარცა ნება და წარმოდგენა“, ამაზე მითითებული აქვთ ბატონებს რეზი თვარაძეს და ვახტანგ ჯავახაძეს თავიანთ შესანიშნავ წიგნებში, როდესაც ისინი გალაკტიონის საარქივო მასალაზე მსჯელობენ. სწორედ ძირისძირში, სამყაროს არსში წვდომის შოპენჰაუერისეული აზრია გამოხატული გალაკტიონის ლექსში „მუსიკა“:

„ო, ზეციერო, ერთადერთო, მძლავრო მუსიკა,  
ო, უსხეულო! ეფემერულ ღრუბლით ნაგები  
შენი ქარია, მწვერვალი რომ გადაუზნიქა  
ყველაფერს, რაც კი ახსნილია და გასაგები“.

დაფუკვირდეთ, რას ამბობს ცოგა ადრე:

„ფრთები რომ მქონდეს, გავსწევდი  
იმ მწვერვალს საზღვრად დადებულს“.

ხოლო ლექსში „ვაგნერი“ იგი ყურს უგდებს პირველ-ყოფილი ქაოსიდან სახეთა ქმნის „წყნარ შრიალს“: „მე მესმის წყნარი შრიალით ქაოსი ქვეყნის შექმნის ღროს“.

შოპენჰაუერის აზრით, მუსიკა, რომელიც თავისუფალია ცნებებისაგან, მსჯელობისაგან, წარმოადგენს ადამიანის ემოციური თვითგამოხატვის იდეალურ ფორმას. აქედან ფრანგი სიმბოლისტების სწრაფვა პოეზიაშიც დაძებნილიყო ადექვატური საშუალებები, მეტყველების სპეციფიკური მანერა, რომელიც ადამიანის სულის „საიდუმლო მუსიკას“ გადმოსცემდა. აქედანვე მალარმეს სიგყვები ანრი კაზალისისადმი გაგზავნილი წერილიდან „ახალ ენას ვიგონებო“ და გალაკტიონის ლექსიც, რომელშიც ჩვეულებრივი სიგყვებით ჭეშმარიტების წვდომის შეუძლებლობაზეა ლაპარაკი:

„არ მინდა სიიგყვა, არ მინდა სიგყვა,  
როდესაც სიგყვა დაიბადება,

სიმართლის ალი, როგორც ბურუსი,  
ისევ ირღევეა და იფანტება“.

სწორედ შოპენჰაუერის ფილოსოფიას მიიჩნევენ რიპარდ ვაგნერის შემოქმედების საფუძვლად და ამბობენ: „ვაგნერის მუსიკა არის შოპენჰაუერის ფილოსოფია გარდატეხული მუსიკის ენაზე“. ამას თავად ვაგნერიც ადასტურებდა. აქედან მოდის სიმბოლისტების მიერ ვაგნერის გაღმერთება, რასაც მოჰყვა მოდერნისტი პოეტების მიერ არაერთი ლექსის, ესესე, ცალკეული წერილის მიძღვნა მისადმი (მალარმე, ბოლლერი ვაგნერს ბერლიომის თავდასხმებისგანაც კი იცავდა) და ფრანგი სიმბოლისტების ჟურნალისათვის სახელად „რიპარდ ვაგნერის“ დარქმევა. აქედანვე გალაკტიონის მიძღვნა – ლექსი „ვაგნერი“:

„მე მხიბლავს ეს ქანდაკება ზღვა – აღმაფრენით  
ტყვექმნილი,  
ვაგნერი, წმინდა, ვით ზეცა და ბნელი, როგორც  
ქვესკნელი...“

„მარად დამწველი ჰანგები, ლოენგრინისი – ცად  
მყვანის...“

და კიდევ არაერთი ლექსი, რომელიც ვაგნერის ოპერებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებითა აქვს დაწერილი („ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენგი“, „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“, „სანთლები“ და სხვა).

ვაგნერს ეკუთვნის ხელოვნების სინთეზის (პოეზია, მუსიკა, ფერწერა) იდეა, რასაც გალაკტიონი იზიარებდა და თავის პოეზიაშიც ხორცს ასხამდა. ეს ყველასთვის ცნობილია და ამაზე სიტყვას არ გაუვაგრძელებ, მაგრამ საინტერესოა ის, რომ ამას დოკუმენტურადაც აფიქსირებდა. ერთ განცხადებაში, რომელიც ცეკას სახელზე გაუგზავნია, წერს: „გთხოვთ, ნება დამართოთ... გავმართო პოეზიის, მუსიკის და მხატვრობის საღამო“. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ გალაკტიონი ინტუიციურად კი არ წერდა ასეთ ლექსებს ან უბრალოდ ასე ეწერებოდა, არამედ შესაბამის თეორიასაც კარგად იცნობდა.

ვაგნერის სახელს უკავშირდება აგრეთვე მითის გაცოცხლება და მხატვრულ ლიტერატურაში მისი დამკვიდრება („განწყობილების მითოლოგიური შეკუმშვა“). ამის ცოცხალი

მაგალითებია ვაგნერის ოპერები. ამითვე უხვადაა ნასამრ-  
ლოები გალაკტიონის შემოქმედება. კერძოდ, ისეთი სახეები,  
როგორც არის: „სევილიანი გედი“, „დაჭრილი გედი“,  
„დაფნისი“, „ქლოე“, „გრაალი“, „ლიდიის სამრეკლო“ და ა. შ.

ახლა კი ნიცშე, რომელიც ამბობდა: ორი მზე მინათებდა  
– შოპენპაუერი და ვაგნერიო“ (არა აქვს მნიშვნელობა, მოგ-  
ვიანებით როგორ შეიცვალა შეხედულება). ნიცშეს უკავშირ-  
დება დიონისიმზის, სიცოცხლის ფილოსოფიის, „დიდი შუად-  
ლის“ საკითხები. დიონისიმზის ცნება ლიგერატურულ მიმოქცე-  
ვაში სწორედ ნიცშემ დაამკვიდრა, როცა თავის შრომაში  
„ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ („Das Geburt der  
Thagödie aus dem Geiste der Musik“) გამოყო ბერძნული კულტურის  
ორი ფორმა – დიონისური და აპოლონური, რომელთა  
ბრძოლა-მონაცვლეობა აწონასწორებს სინამდვილეს. გალაკ-  
ტიონისათვის დიონისოს კულგი მისაღები აღმოჩნდა ჯერ  
ერთი იმიგომ, რომ მშობლიურ წარმართობას ენათესავება,  
რომლის მთავარი არსი ვაზსა და ვენახს უკავშირდება. ეს კი  
ისტორიულად ქართული ყოფის განუყოფელი ნაწილია. მეორეც,  
ღმერთი დიონისო იმდენადაა საინტერესო პოეტისათვის,  
რამდენადაც იგი სიცოცხლის ელინურ მძაფრ განცდას უკავ-  
შირდება. დიონისური სწრაფვა მარადიული დუდილის, მძაფრ  
ვნებათა მიმოქცევის მისტერიაა. გალაკტიონს იზიდავდა სტი-  
ქიურ ძალთა აბობოქრება: „იყოს მზეთა ორგია და მაგია  
მთვარისა, ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული“  
(„ეფემერა“). დიონისური ყოფის განუყრელი აქსესუარია ნიღ-  
ბები: „ჩემი როლი ნიღბით იყო სული ნიღბის, ვარ უცნობი  
ყველასვის ასეთ სულისკვეთებით“. დიონისიმზს უკავშირდება  
აგრეთვე ბახუსი, ქაოსებისაკენ სწრაფვა: „ასწით თასები, გა-  
დავკრათ უცებ, გადავცდეთ ჩარჩოს“; ან კიდევ: „წმინდა არს,  
წმინდა არს, წმინდა არს ქაოსი, შენ, ჩემო გენიავ, გრიგალმა  
დარეკა“. ეს ყველაფერი გალაკტიონს აინტერესებს იმიგომ,  
რომ ადამიანი ასეთ სიგუაციაში თავისუფლდება იმ კომპლექ-  
სისაგან, რასაც ჩვეულებრივ პირობებში თავს ვერ აღწევს.

დიონსურ-ორგიასგული აღგყინება ბოლოს აპოლონურ სიმშვიდეში ინაცვლებს. „ძველ წისქვილთან...“ ალები

„კოჭამდე თმებით შადრევანზე აირევიან,  
ისმის კივილი, მღელვარება, ცეკვა, სიცილი  
ასი ათასი და მრავალი ათასი ალის,  
აღფრთოვანება – გაგიჟების ხმა არ შეწყდება,  
სანამდე რაშით არ წამოუა წმინდა გიორგი,  
ხმობა ნელდება, ცა ფითრდება და მზე ამოდის“

ასე ისადგურებს აპოლონური სიმშვიდე. აპოლონური აზრის სიცხადის, გრძნობის სინამის, პარმონიულობის ხოგბა ისმის ლექსებში „ნიკორწმინდა“, „აზრი გენიალური პარმონისა“, „ოქროს თასი ორნამენტებით“. საინგერესოა, რომ ნიცშე თავის თავს უწოდებს „დიონისოს ერთადერთ მოწაფეს“, გალაკტიონი კი დიონისოს მსგავსს:

„აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე,  
რომ შენს წინ სხივზე ლანდალ იდგეს ყრმა დიონისე,  
გრძნობდე, რომ ისე უკვდავია თქვენი მსგავსება,  
ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავესება,  
ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე“.

ნიცშეს მიერ აგეხილი განგაში, რომ ქრისტიანობის ორიათასი წლის ისგორია არის ჭეშმარიტი ქრისტიანობის გაყალბების ისგორია, გამოწვეული იუო იმით, რომ ამ გაყალბებას მოჰყვა რწმენის შერყევა, რწმენის შერყევას – მნეობის დაცემა, განათლების შეცვლა მისი ერზაცით, ყველა ღირებულება მარცხიანი გამოდგა. შექმნილი კრიმისული სიტუაცია გამოსხაგა სიტყვებით: „ღმერთი მოკვდა“, „ჩვენ ის მოკვალით“, ყველანი მკელელები ვართ“. აქედან გამომდინარე, მან წამოაყენა ღირებულებათა გადაფასების იდეა, ხოლო მისივე მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სამყაროში ყველაფერი მეორდება, რადგან იგი წრიულ მოძრაობაზეა აგებული, ჭეშმარიტი ღირებულებების აღდგენა კელავ მოხდება ისევე, როგორც მოხდა დიონისოს და ქრისტეს მკედრეთით აღდგომა. ნიცშეს ეს იდეა გალაკტიონმა მინიმუმების ხერხის გამოყენებით გამოსხაგა ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“, იგივეს ამბობს ლექსში „აღარ არის მენესგრული“.

„... მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ  
ოცნება თუ გშორდება  
ყველაფერი იგი ისევ  
ისე განმეორდება“.

ამ საკითხებზე ყურადღების გამახვილება მით უფრო აუცილებელია დღეს ჩვენთვის, რადგან დიდხანს მოგვიხდა საბჭოთა კავშირის სიერცემი ცხოვრება, რომელშიც ძლიერი იდეოლოგიური წნეხი მოქმედებდა და კვლევაც მხოლოდ მარქსისტულ-ლენინური იდეების შუქზე იყო შესაძლებელი. არა და პარადოქსია ის, რომ თვით ისეთი ორთოდოქსი მარქსისტებიც კი, როგორებიც ვორკი, ლუნაჩარსკი, ბოგდანოვი, ვოლსკი და სხვები იყვნენ, ნიცშეანელებად, უფრო სწორად ნიცშეანელ მარქსისტებად იწოდებოდნენ და რომელთა მიერ ნიცშეს „ზეაკაცი“ აღქმული იქნა, როგორც გმირული პიროვნების, ძლიერი ლიდერის, ხალხთა მასების უანგარო მსახურის სახე. ისინი ცდილობდნენ მარქსიზმისა და ნიცშეიზმის ერთმანეთზე მორგებას და ეს სჭირდებოდათ საზოგადოების გარდაქმნისათვის ახლებური გზების გასაამრებლად. მაგრამ, მოგვიანებით, განსაკუთრებით კი გერმანიის ხელისუფლებაში ჰიტლერის მოსვლის შემდეგ, ნიცშესა და მისი წინამორბედების (მასწავლებლების) შოპენჰაუერისა და ვაგნერის ხსენებაც კი აიკრძალა, არა და სწორედ მათი ნააზრევი დაედო საფუძვლად (კანგისა და ჰეგელის ნააზრევთან ერთად) მოღერნისტულ მიმდინარეობებს და კერძოდ, სიმბოლიზმს (შოპენჰაუერის ჰედონისტური პესიმიზმი, ინტუიციის წინ წამოწევა და მოძღვრება მუსიკაზე; ვაგნერის ხელოვნების ყოველი დარგის სინთეზისა და მითის გაცოცხლების იდეა, ნიცშეს დიონისიზმი და სიცოცხლის ფილოსოფია). რაკი დასახელებულ პირთა ხსენებაც კი აიკრძალა, კვლევაც ისეთ სახელებს ვერ გასცდებოდა, როგორებიც იყვნენ ბოდლერი, ვერლენი, რემბო, მალარმე, რენიე, დანუნციო, ბლოკი, ბელი და ა. შ., რადგან უსათუოდ შერისხულ თუ გაბუირებულ შოპენჰაურეაგნერ, ნიცშეს წააწყდებოდა. ამას დაემატა 30-იანი წლების ბოლოსათვის უცნაური გენდენციები გერმანიასთან მიმართუ-

ბით (კულტურის დარგში). ამაზე თავად გალაკტიონი წერს: „მესამე ტომის შედგენისას (1935-40 წლები) რედაქტორი გაურბოდა ყოველ ნაწარმოებს, რომელიც გერმანიას ეხებოდაო“ (ვ. ჯაფახაძე). ამან განაპირობა ის, რომ გალაკტიონის შემოქმედების კვლევისას აქცენტი მთლიანად გადაგანილი იქნა ფრანგულ და რუსულ მწერლობაზე. არადა გალაკტიონის პირად არქივში შემორჩენილი ის მცირე მასალაც კი, რომელიც გადაურჩა ჯერ 1921 წელს პოეგის მიერ მის განადგურებას, შემდეგ 1937 წლის მოვლენებს, ნათლად უჩვენებს, რომ იგი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპაში წარმართული ლიტერატურული პროცესების ასათვისებლად სწორედ გერმანულ მოღვაწეთ მიმართაუდა და მათი საშუალებით იამრებდა და ითვისებდა მოდერნისტულ ხელოვნებას. შემთხვევით არ უწოდა მე-19 საუკუნის გერმანიას კ. გამსახურდიამ „ევროპის კულტურული დირიჟორი“. ოთხმოციანი წლებიდან დაიწყო ასე თუ ისე მინიშნებები ამ ავგორებზე, მაგრამ აქტიური კვლევის საგნად ისინი არ ქცეულან. სწორედ ამან განაპირობა ჩვენი დაინტერესება, შეძლებისდაგვარად გავვერკვია, თუ რა ადგილზე უკავია დასახელებულ ავგორთა ნაღვაწს და საერთოდ, გერმანულ კულტურას გალაკტიონის შემოქმედებაში.

საკითხი მეტად რთულია და მოცულობითაც ვრცელი, ამიგომ მკაცრად განესაზღვრეთ ის ჩარჩო და ფარგლები, რომლის მიხედვითაც უნდა წარგვემართა კვლევა. საჭიროდ ვცანით მოკლედ, მაგრამ ხელშესახებად წარმოგვეჩინა ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ამრის განვითარების ის ხაზი, რომელიც საფუძვლად დაედო მოდერნისტულ ხელოვნებას და კერძოდ სიმბოლიზმს. ეს ხაზი იწყება კანგით და ვითარდება ჰეგელის, შოპენჰაუერის, ვაგნერის, ნიცშეს ნააზრევში (ფროიდს გვერდს უუვლი). ამას დაეუმატეთ გოეთე, ჰაინე და ბეთ-



პოვენი, როგორც საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ფიგურები, ყველა დანარჩენი კი მათგან გამომდინარედ მივიჩნით.\*

აკი გალაკტიონი აცხადებდა კიდეც, რომ ქართველი პოეტები აგრძელებენ მსოფლიო პოეზიის კორიფეების მიღწევებს. ეს „გაგრძელება“ კი ბუნებრივია, ნიშნავს საუკეთესოს შეთვისებას და, როგორც თვითონვე ამბობს, „ახლითა და მომაჯადოებლით გამდიდრებას“ [47, XII, 70]. სხვაგვარად, წარსულის მიღწევათა უცვლელი გაგრძელება ხომ ეპიგონობის ჭაობში შთანთქმას ნიშნავს. გრადიციის გაგრძელება მამინააღირებული, როცა იგი აქტიურად მონაწილეობს ახლის შექმნაში. გალაკტიონი სწორედ მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის გრადიციებზე დაყრდნობით ქმნის სრულიად ახალ პოეტურ რეალობას. ამ რეალობას კარგად წარმოაჩენს იგი თავის ესეში – „ძვირფასი საფლავები“: „ახალმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, რომელიც 1908 წლიდან (საგულისხმო დათარიღებაა!) შეეცადა წარსულისაგან შეუსრულებელი იდეების გატარებას, შემოიგანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი; სტილი უფრო ღრმა, რთული, ნიუანსებითა და ძიებით სავსე, განშორებული წინანდელ ჩვეულებრივ ენას. ყველა პალიგრების ფერებით, ყველა გექნიკურ ლექსიკონების სიგყვებით, ყველა კლავიატურების ნოტებით, იდეები უკანასკნელთა მიერ გადმოცემული, არიან გამოუცნობელი და ძლივს შესამჩნევი, ძლივს დასაჭერი ანარეკლით, ფორმა კი გადმოცემულია ნისლიდან და დაბურული სახეებით, სტილი სავსეა ნევროზით, მოუშორებელი იდეების გალუცინაციებით, რომელნიც პირდაპირ შემლამდე, შერყევამდე მიდის... ეს პირდაპირი წინააღმდეგობაა კლასიკური სტილის“

---

\* სხვათა შორის, კომპარატივისტული კვლევისათვის მეტად უხე მასალას იძლევა რაინერ მარია რილკეს შემოქმედება, მაგრამ ეს საკითხის სულ სხვა მხარეა, რადგან გალაკტიონმა გერმანული ენა არ იცოდა, რუსი მკითხველისათვის კი მისი შემოქმედების ნაწილობრივი გაცნობა მხოლოდ 1923 წელს მოხდა, როცა გამოიცა მისი ლექსების კრებული და ისიც შეუმჩნეველი დარჩა. მხოლოდ 60-იანი წლებიდან გამახვილდა მასზე ყურადღება. ისე, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაზე ის ვერანაირ შემოქმედებას ვერ მოახდენდა.

[47,XII,70]. სწორედ ეს არის გალაკტიონის შემოქმედების თავი და ბოლოც, მაგრამ თუ ჩვენ მაინც შევეცდებით მისი შემოქმედების განხილვას ბევრით მოხმობილი თანაგარსკვლავედის ფონზე, ეს იმიტომ, რომ დავინახოთ, როგორ კვებავდა მათი ნააზრევი გალაკტიონის სრულიად ორიგინალურსა და რთულ პოეტურ სამყაროს, როგორ ჰქონდა ათვისებული მსოფლიოს მარადიულ სახელთა ნააზრევი და გადადნობილი თავის შემოქმედებით ქურაში.

ისეთი შთაბეჭდილება რომ არ შეიქმნას, თითქოს ჩვენ ვცდილობთ, გალაკტიონი მოვწყვიტოთ ეროვნულ ფესვებს და უცხოურ სააზროვნო სივრცეში გადავიყვანოთ, სპეციალურად პირველ თავს ვუძღვნიტ გრადიციულ ნაკადს მის შემოქმედებაში, სადაც ფართოდ წარმოვაჩინებ გრადიციული ლიგერატურისა და მისი ბრწყინვალე წარმომადგენლებისადმი გალაკტიონის დამოკიდებულებას.

დაბოლოს, ჩვენი ეს შესავალი ნაწილი გვინდა დავასრულოთ გოეთეს სიგყვებით: „...მე გულმოდგინედ ვეცნობი სხვა ერების მონაპოვარს და სხვასაც ვურჩევ ასე მოიქცეს. დღეს ეროვნული ლიგერატურა ბევრს ვერაფერს ამბობს, დღის წესრიგში დგება მსოფლიო ლიგერატურა და ყველას ეალია, დააჩქაროს ამ ლიგერატურის მეუფების ეპოქა, მაგრამ უცხოური ლიგერატურის ასეთი მაღალი შეფასების დროსაც უნდა ვერიდოთ მოწონებულ ნიმუშებში ჩარჩენას და არ უნდა მივიღოთ ის ერთადერთ ნიმუშად... ისინი ისე უნდა განვიხილოთ, როგორც ისტორიული და გადმოვიღოთ უკეთესი რამ, რის გადმოღებასაც ვამჯობინებთ“ [19,125].

## თავი I

# ტრადიციული ნაკადი გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში

*„მე არ ვიცი, რა არის ცისფერყან-  
წელების მიმდინარეობა, მე ვიცი  
უფრო მშობლიური ტრადიცია“, –  
გალაკტიონი.*

როგორც არაერთგზის თქმულა, გ. ტაბიძე უახლესი ქართული პოეტური ხელოვნების ნოვატორი და ფუძემდებელია. ამასთან, – მისი ჯერაც მიულწეველი მწვერვალი. მის შემოქმედებაში პარმონიულადაა შერწყმული როგორც ეროვნულ-ტრადიციული, ისე დასავლურ-მოდერნისტული მსოფლშეგრძნებით აღბეჭდილი პიროვნული განცდა და რაკი ნოვატორობა უკვე არსებულის – ტრადიციულის ახალ სიმაღლეზე აყვანასა და გაღრმავებასთან ერთად, სრულიად ახალი პოეტური ხერხების, სტილის, საამბროვნო მანერის შემოგანასაც გულისხმობს, ძნელი იქნებოდა ზოგადსაკაცობრიო კულტურული მონაპოვრების გაუთვალისწინებლად სწორად განგვესაზღვრა მისი პოეზიის შინაგანი ბუნება და საზღვრები, მითუმტეს, რომ მისი ლექსები მეტყველებენ არა მარტო ავტორის გენიალურ ნიჭზე, არამედ მის უაღრესად ღიღ განსწავლულობაზე, მისი თვალსაწიერის სიფართოვეზე; პიროვნებაზე, რომელიც ნაზიარებია მთელ საკაცობრიო კულტურას და ღრმადაც გაუთავისებია იგი. ამიტომაც, რევამ თვარაძის სიგყვები რომ მოვიშველიოთ, „უცხოური სახელები, ფაქტები, სიუჟეტები მის პოეზიაში ზემოდან კი არ არის დაწებებული, ეს ყოველივე ისე მშობლიურად, ახლობლად გვეჩვენება,

როგორც რუსთაველის, ილიას, აკაკის, ვაჟას ან არაგვის რიონის, მტკვრის, წინანდლისა და გეგუთის ხსენება“ [26,121].

სტაგიაში „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“ გალაკტიონი წერს: „...პოეზები სვამდნენ საუკეთესო ღვინოს წარსულისაგან, მაგრამ თვალყურს ადევნებდნენ თავიანთ თავს, რომ ღვინო არ მოჰკიდებოდათ“ [47,XII,14]. ეს აზრი პოეტურ სტრიქონებშიც ჩააქსოვა:

„ო, როგორ მინდა, მეგობრებო, რომ თქვენთან ერთად მივიღო ჩვენთა წინაპართა ელვარე თასი,  
ბევრი რამ არის მათ გრძნობაში კეთილშობილი,  
მათი მხურვალე ოცნებებით მსურს ვიამაყო,  
მაგრამ სხვაგვარად ჩვენი ღროის მემაგიანე  
ფოლიანგებში სტრიქონების გროვას შეიგანს,  
რომ ათასწლოვან ადგილიდან მოსწყდნენ კლდეები,  
საქართველოზე სამუშებმა გადაიარეს,  
და სამუშებთან იყო ქნარი გიგანტიური“.

(„წერილი მეგობრისადმი“)

ეს ლექსი ღირსშესანიშნავია და სიმბოლურიც იმით, რომ მასში წინაპრების დაფასება, მათი ნაღვაწისადმი მუხლმოდრეკაც ჩანს და ახალი ეპოქის ახლებური მოთხოვნების დანახვაც, რომლებიც მემკვიდრეობით მიღებულ ბაზისზე უნდა დაშენდეს, რათა „მემაგიანის ფოლიანგები“ თანადროულობის მოთხოვნებითაც შეივსოს. მართლაც, გალაკტიონის მთელი შემოქმედება ამოზრდილია ქართული პოეზიის საუკეთესო ტრადიციებიდან. იგი დამყნილია რუსთაველის, ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, ვაჟას ნაღვაწზე და შედეგად მიღებულია სრულიად ახალი, ღროისა და გარემო ვითარების შესაგყვისი მარგალიტები. პოეტი თავისი შევირდობის ეამს (თ.ჩხენკელი [52,373-380] და გ. მარგველაშვილი ამას „ინერციის“ ეამს უწოდებენ [32,32]) უხვად სარგებლობდა ჩამოთვლილი ქართველი პოეტების ინგონაციებით, მაგრამ აღსანიშნავი სწორედ ისაა, რომ შევირდობის შემდეგ იგი ეპოქის დიდოსტაგი დადგა, ისეთი ოსტაგი, რომლის მიღწევებს აგერ უკვე თითქმის საუკუნეა, ვერაფერი დაუპირისპირეს შემდგომმა თაობებმა. ისე, რომ „წინაპართა ელვარე თასიდან“ ძველი

ღვინო უხვად მიიღო მან, მაგრამ სიფხიზლე არ დაუკარგავს, თვალი ეღვენებინა ეპოქის სულსკვეთებისათვის და კარგად გაეცნობიერებინა, თუ საითკენ უხმობდა „ბედის ვარსკვლავი“. ამან განაპირობა ის, რომ მისი პოეზია თავისი მასშტაბით ევროპული პოეზიის არეალშია მოქცეული, ხოლო ხასიათით – მთლიანად ქართულ ნიადაგზეა აღმოცენებული:

„ისტორიული  
სინამდვილის  
ხმით დატვირთული  
გარემოცვათა  
უმრავლესთა  
განცდათ სირთულით  
ღირიკა იყო  
ჭეშმარიტად  
ღრმა, ეროვნული,  
ღირიკა იყო  
ხალხის სული  
და ხალხის გული“.

(„საუბარი ღირიკის შესახებ“).

ისე, რომ მან კარგად იცოდა: „უწარსულოდ აწმყო უფესვო ნერგია, თავ-გაუგანელი, ფეხ-მოუკიდებელი“ (ილია), მაგრამ ისიც კარგად იცოდა, რომ „მირონის მიმღებს ისევე დიდი სულიერი კულტურა უნდა უძლოდეს წინ, როგორც მირონის გამცემელს“ [13,2] ამ ფესვზე იგი საკმაოდ მყარად გრძნობდა თავს:

„კედლით გიმღერის  
ექვსი  
მგოსნის ძვირფასი  
ქნარი:  
რუსთაველს,  
გურამიშვილს,  
ბარათაშვილს და  
ვაჟას,  
წერეთელს,  
ჭავჭავაძეს

სურთ დაგიჭირონ  
მხარი...“

იგი, ჯერ კიდევ სრულიად ჭაბუკი, 1908 წელს მოუწოდებდა თავის თანამოკალმეებს:

„ახალგაზრდებო!  
გვირგვინოსნების  
ჩვენ მიგვაქვს დრომა  
დიდი მგოსნების,  
დრომა სამშობლოს,  
სიყვარულისა,  
და უმაღლესი  
პატიოსნების“ („ახალგაზრდებო“).

წარსულისადმი ასეთი დამოკიდებულება უნდა იყოს, პირველ რიგში, იმის მიზეზი, რომ მიუხედავად მისი შემოქმედებითი საქმიანობის სიმბოლიზმის ზოგად გამოცდილებებთან გარკვეული კავშირის, განსაკუთრებით 1916-27 წლებში, და თავად პოეტის იმპრესიონისტული ბუნებისა, იგი მაინც განზე გადგა „ცისფერყანწელებისაგან“, რომლებიც გრადიციული მწერლობისადმი უარყოფითად იყენენ განწყობილი. კერძოდ, არ მოსწონდათ ხელოვნებაში რეალიზმი და უტილიტარიზმი, უარყოფდნენ თავიანთი უშუალო წინაპრების – სამოციანელების მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ მრწამსს (ამ მოვლენას ბელა წიფურია ხსნის, როგორც გალაკტიონი – ილიორიგმიკის დამოკიდებულებას „ცისფერყანწელთა“ ძმობასთან – კინოვიგებთან) [56,60-78] და აცხადებდა: „მე არ ვიცი, რა არის „ცისფერყანწელების“ მიმდინარეობა. მე ვიცი უფრო მშობლიური გრადიცია“. ისე, რომ ევროპეიზმით გაგაცეხას, კოსმიურ სამყაროში გასულას ჩრდილი არ მიუყენებია გრადიციულისადმი მისი მიმართებისათვის. ამისი ნათელი მაგალითია გალაკტიონის „ჩვენი საუკუნე“, სადაც მოხსენიებული არიან ნინო, თამარი, ქეთევან და ნათქვამია: „სამი სახელი ღვთაებრივი უძველეს დროის ისევ მინათებს“. იგი არა მარტო სულიერ ნათესაობას გრძნობს დიდ წინაპრებთან, არამედ უხვად სარგებლობს კიდევ მათი გენით. ამ მხრივ საინტერესოდ მსჯელობს ვრ. კიკნაძე: „გალაკტიონის პოეტუ-

რი ლექსიკა ამოიზარდა ბარათაშვილის პოეზიიდან, რომ ბარათაშვილმა შემოიგანა ახალ პოეტურ სამყაროში ბედისა და ქროლვის მოტივები, მის სახელს დაუკავშირდა ცისფურისა და ლურჯად მღელვარე ტალღების ხილვა, მან გვაზიარა მწუხრის იდუმალებას, ბუნდოვანებას, მიქანცებულობასა და შუქმიბინდულის ესთეტიკურ მხარეს. აქედან ამოიზარდა გ. ტაბიძის პოეტური ლექსიკა და ასე შეერთო ის თანამედროვეობის ლიგერატურულ ტენდენციებს“ [33,316]. თუმცა აქვე ისიც ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ პოეტის უადრეს თხზულებებში (1908-14) ქართული ლექსის უშუალო წარსულის ფონზე მრავალი თვისობრივი სიახლეცაა და როგორც ი. კენჭოშვილი შენიშნავს: „მეგ-ნაკლებად სრული სახით აქვე (პოეტის უადრეს ლექსებში – ვ.კ.) აღმოვაჩინეთ საწყისს ამ ცალკეული ნიშან-თვისებებისა, რომლებმაც ქართულ პოეზიაში ახალი ესთეტიკური ფორმაციის შექმნა განაპირობეს“ [29,10].

გალაკტიონის შემოქმედებაში შეინიშნება ერთი მეგად საინტერესო მომენტიც: იგი არა მარტო ქართულ გრადიციულ მწერლობაზე დგას მყარად, არამედ ქართულ სინამდვილეში გრადიციულ უცხოელ ავტორიტეტებზეც. პირველ რიგში – გოეთესა და ჰაინეს შემოქმედებაზე. მათი კვალი 1908 წლიდანვე, ანუ პოეტის შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლის დღიდანვე ჩნდება მის ლექსებში. ამ მხრივ პირველია პ. ჰაინე, რომელიც მე-19 საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოდან ქართული სამოგადობრივი და ლიგერატურული ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი თანამგზავრია. ეს პერიოდი მნიშვნელოვანია არა მარტო სოციალური მოვლენებით, არამედ კულტურისა და ლიგერატურის წინსვლით, ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებითა და დემოკრატიული ტენდენციების მომძლავრებით, რომელთა სულისჩამდგმელებიც ქართველი „სამოციანელები“ იყვნენ. მათ რუსეთიდან ჩამოჰყვათ ახალი, რადიკალური იდეები და ახალგაზრდული შემართებით შეეჭიდნენ ამ იდეების ცხოვრებაში გაგარების ძნელ საქმეს.

ქართველ სამოციანელთა მსოფოლმხედველობას, მართალია, ფესვი ეროვნულ ნიადაგში ჰქონდა ღრმად გადგმული, მაგრამ მათ განმათავისუფლებელ იდეებზე უდიდესი ზემოქმე-

დება მოახდინა როგორც დასავლეთ ევროპის სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა, ისე რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიულმა აზროვნებამ. ქართველ სამოციანელთათვის ამ მხრივ უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა სტუდენტობის ხანას, რომელიც პეტერბურგის უნივერსიტეტში გაატარეს. ეს პერიოდი თვით რუსეთის ცხოვრებაში რთული სოციალურ-პოლიტიკური და მძლავრი იდეური ბრძოლების წლები იყო.

მეფის რუსეთისათვის ბაგონცმური ურთიერთობა თავისი ბიუროკრატიული აპარატით იმ იარაღს წარმოადგენდა, რომლითაც არსებულ სოციალურ გარემოს განამტკიცებდა, კარჩაკეტილი ბაგონცმური წყობა კი აფერხებდა საწარმოო ძალთა განვითარებას და როგორც ეკონომიკურ, ისე კულტურულ ჩამორჩენასაც განაპირობებდა. ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს თუნდაც ყირიმის ომში მეფის რუსეთის დამარცხება. ეს დამარცხება, ფაქტიურად, ევროპის კაპიტალიზმის გამარჯვება იყო რუსეთის ბაგონცმურ ურთიერთობაზე. იგი იმ საბაზად იქცა, რამაც გამოაფხიზლა რუსეთის განმათავისუფლებელი მოძრაობა და რევოლუციური აგმოსფერო შექმნა. ასეთ ვითარებაში თუ საზოგადოებრივ-სოციალურ გარდაქმნას უკვე ყველა აუცილებლობად მიიჩნევდა, მისი განხორციელების გზებსა და საშუალებებზე შეიქმნა სრულიად განსხვავებული მოსაზრებები: ნაწილი საქველმოქმედო რეფორმების მომხრე იყო, ხოლო ნაწილი – მისი უდიდებულესობის – იმპერატორ ალექსანდროე II-ის მიერ გლახთა განთავისუფლებას იმედოვნებდა, დიდი ნაწილი კი რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა მედრომის – ჩერნიშევსკის გარშემო ირამბებოდა. იგი ხალხს შეიარაღებული აჯანყებისაკენ მოუწოდებდა. ამრიგად, ლიბერალურ თავადაზნაურულ ბანაკებსა და რევოლუციურ დემოკრატებს შორის მეგად მძაფრი და გადაუწყვეტელი წინააღმდეგობა წარმოიშვა. ასეთ პირობებში ლიბერალურ-პუბლიცისტური საქმიანობა, როგორც არასდროს, პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ბრძოლის ფერხულში ჩაება.

იდეური ბრძოლებით დამუხტულ აგმოსფეროში გერმანული რევოლუციური დემოკრატიის დიდი მომღერლის – ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედება უაღრესად საჭირობოროტო და



აქტუალური ვახდა. „რუსული ლიგერაგურული მოძრაობა უკვე წარმოუდგენელი იყო ჰაინეს გარეშე, ხოლო 1860-იანი წლებიდან იგი ითვლებოდა ყველაზე უფრო პოპულარულ უცხოელ ავტორად და ყველაზე მეტი მკითხველი და დამფასებელი ჰყავდა“ [95,8]. ამას, რასაკვირველია, თავისი ობიექტური მიზეზები ჰქონდა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ იმდროინდელი რუსეთისა და გერმანიის სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში ბევრი რამ იყო მსგავსი. კერძოდ, როგორც გერმანიაში, ისე რუსეთში კვლავაც დღის წესრიგში იდგა ფეოდალური წყობილებისა და მისი ინსტიტუტის წინააღმდეგ გაღაუღებული ბრძოლის საკითხი. ხოლო ჰაინე აღმოჩნდა ფეოდალიზმის, სოციალური და ნაციონალური ჩაგვრის, ჩამორჩენილობისა და ბიუროკრატიზმის წინააღმდეგ ყველაზე უფრო გაბედული მებრძოლი. იგი თავისი შემოქმედების მიზნად ისახავდა, გამოეფხიზლებინა მკითხველი, პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების ფერხულში ჩაება იგი; სამოგალოებრივ თვალთახედვას მოკლებული, საკუთარ ნაჭუჭში შეკეტილი ადამიანი ინერგული მდგომარეობიდან გამოეყვანა და ნამდვილ მოქალაქედ ექცია. ყველაფერი ეს არანაკლებ სჭირდებოდა რუს მკითხველსაც, რასაც შესანიშნავად გრძნობდნენ რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები, ამიგომაც თავის ყველაზე უფრო თანამგრძობელ უცხოელ მოკავშირედ სწორედ „მოგზაურობის სურათების“, „თანამედროვე ლექსებისა“ და „გერმანიის“ ავტორი მიიჩნევს. თავიანთ პერიოდულ ორგანოს (ქურნალ „სოვრემენიკს“) ეპიგრაფად ჰაინეს სიტყვები წაუმძღვარეს: „მე ვარ მახვილი, მე ვარ ცეცხლი“.

„სოვრემენიკის“ მთავარი რედაქტორის – ნ. ჩერნიშევსკისათვის ჰაინე იყო ერთ-ერთი შესანიშნავი მწერალთაგანი, რომლითაც „ამაყობს ახალი ევროპული ლიგერაგურა“ [113, 388]. მან ჰაინეს „თავისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე უსერიოზულესი და უკეთილშობილესი პოეტი“ უწოდა“ [113,272-73].

ნ. დობროლიუბოვის შემოქმედებაში ჰაინეს სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ეკავა. თითქმის მის ყველა ნაშრომში გვხვდება ჰაინეს სახელი და, თუ ი. გორდონის მონა-

ცემებს დაეყრდნობით, დობროლიუბოვის შრომებში ჰაინეს სახელი ასჯერ მეტად არის ნახსენები [95,250]. იგი წერდა: „არც ერთ პოეს არ მოუხდენია ჩემზე ისეთი სრული, ღრმა და გულითადი შთაბეჭდილება, როგორც მოახდინა ჰაინემ“ [98,637].

რაც შეეხება პისარეს, მას ჰაინესადმი დამოკიდებულება ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებათა სისწორის კრიტერიუმად მიაჩნდა, რამდენადაც სწორედ ჰაინე იყო მისთვის „თავისი დროის ღვიძლი შვილი“, ყველაზე უფრო დიდი სიძლიერითა და გემპერამენტით რომ გამოხატავდა საზოგადოებრივ ყოფაში გაბატონებულ წინააღმდეგობებს: „მე მგონია, ეს მწერალი XIX ს-ის ყოველ ჭეშმარიტ შვილს სრულიად განსაკუთრებული, ნაზი, თითქმის ავადმყოფური სიყვარულით უნდა უყვარდეს; მე მგონია, ადამიანის მთელი გონებრივი შესაძლებლობა უცბად გაიზომება და შეფასდება იმის მიხედვით, თუ როგორ და რამდენად ესმის ჰაინრის ჰაინეს შემოქმედება. ეს პოეტი მსოფლიო პოეტთა შორის ყველაზე უფრო ახალია; იგი ყველაზე უფრო ახლოა ჩვენთან დროითაც და მთელი თავისი გრძნობებითა და შეხედულებებით. იგი მთლიანად ჩვენ საუკუნეს ეკუთვნის“ [106,99-100]. მან ჰაინეს შემოქმედებას არაერთი წერილი უძღვნა, ხოლო მისი, როგორც პუბლიცისტისა და კრიტიკოსის ნაშრომებში სტატია „ჰაინრის ჰაინე“ შედეერადაა აღიარებული.

ერთი სიგყვით, ძნელია დაიძებნოს საზღვარგარეთელი მწერალი, რომელსაც ისეთი განუზომელი ავტორიტეტით ესარგებლა იმდროინდელ რუსეთში, როგორითაც ჰაინე სარგებლობდა. რუსული ჟურნალ-გაზეთები ავსებული იყო ჰაინეს ნაწარმოებთა თარგმანებით. „...თუკი ჟურნალში პაგარა თავისუფალი ადგილი დარჩებოდა, მაშინვე ჰაინეს რომელიმე სიმღერის თარგმანს ჩასვამდნენ და საქმე ამით მთავრდებოდა“ – წერდა დ. მინაევი [101,143-144].

ეს ხდებოდა რუსეთში გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში, ანუ იმ დროს, როცა ქართველი ახალგაზრდობა უკვე მასობრივად მიდიოდა რუსეთში სასწავლებლად.

ამ სტუდენტის ახალგაზრდების სულიერი ცხოვრებისა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების საქმეში, როგორც უკვე

აღვნიშნეთ, უდიდესი როლი რუსმა რევოლუციონერმა დემოკრატებმა შეასრულეს.

ცნობილია, რომ რუსეთის „სამოციანელთა“ ბელადთან – ნ. ჩერნიშევსკისთან ახლო ურთიერთობაში ყოფილან ქართველი სტუდენტების საუკეთესო წარმომადგენლები, ხოლო ნ. ნიკოლაძეს პირადი მეგობრობა აკავშირებდა გერცენთან და ოგარიოვთან. იგი ისე ახლო თანამშრომელი იყო ქურნალ „კოლოკოლისა“, რომ გერცენი ოგარიოვთან მიწერილ ერთ წერილში მას და ნ. ნიკოლაძეს ანდობდა „კოლოკოლის“ მთელი ნომრის შედგენისა და რედაქტირების საქმეს.

რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა იდეებით გაგაცეხული ქართველი სტუდენტების სულიერ საზრდოს ძირითადად რევოლუციურ-დემოკრატიული ორგანოები „სოვრემენნიკი“, „რუსსკოე სლოვო“ და „კოლოკოლი“ წარმოადგენდნენ. სწორედ ეს ორგანოები ითვლებოდნენ დიდი გერმანელი პოეტის – ჰაინრიხ ჰაინეს ნააზრევის უსერიოზულეს პოპულარიზატორებად და ქართველმა „სამოციანელებმაც“, რასაკვირველია, ჰაინეს შემოქმედება არსებითად პირველად აქ გაიცნეს. მათ პეტერბურგში სწავლის პერიოდშივე იწყეს ჰაინეს ცალკეულ ნაწარმოებთა თარგმნა, ხოლო სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ფართოდ გაშალეს მისი შემოქმედების პროპაგანდის საქმე. გარდა ამისა, ქართველ სამოციანელთა აზროვნებასა და მათ მეამბოხურ სულს ნათლად დააჩნდა ჰაინეს მეხედულებათა კვალი. ამის ნათელი მაგალითი ქართველ სამოციანელთა – ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ნ. ნიკოლაძის, კ. ლორთქიფანიძის და სხვათა ლიტერატურულ-პუბლიცისტური წერილებია, რომლებშიც გარდა ჰაინესებური პათოსისა და აზროვნებისა, მისი ქმნილებების ხშირ ციტირებასაც ვხვდებით.

ცხადია, იმ გავლენამ, რასაც რუსული რევოლუციური დემოკრატია ჰაინესაგან განიცდიდა, ქართველ სამოციანელებსაც დააჩნია თავისი კვალი.

ჰაინრიხ ჰაინესა და ქართველი სამოციანელების (ამჯერად უფრო გვაინტერესებს ილიასა და აკაკის, როგორც გალაკტიონის ექვს კერპთაგანის) მსოფლმხედველობას სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური ფაქტორები განსაზღვ-

რადენენ. როგორც ჰაინემ გერმანიაში, ისე ილიამ და აკაკიმ საქართველოში მთელი ძალა და ნიჭი შეაღიეს ხალხის მასების გამოღვიძებისა და ბრძოლაში ჩაბმის საქმეს. ისინი ერთი მხრივ სწორად წარმოსახედნენ არსებულს, მახვილი საგირით, ღრმა აზროვნებითა და გამოსახვის არაჩვეულებრივი ნიჭით უარყოფდნენ იმას, რაც აფერხებდა ცხოვრებას, ამცირებდა ადამიანის ღირსებას, ხოლო მეორე მხრივ, იმ პერსპექტივასაც სახაედნენ, რომელსაც უნდა შეცვალა არსებული. ამიტომ იყო, რომ მათი გესლიანი დაცინვა ერთნაირად ხმიანობდა ლიგერაგურასა და პუბლიცისტიკაში. გავიხსენოთ თუნდაც ილიას „ორიოდე სიგყვა...“ და „ქასუხი...“ და ჰაინეს პამფლეტი გრაფ პლაგენზე; ან კიდევ ჰაინეს ცნობილი ლირიკული შედევრები: „შესხმა ლუდეგ მეფისა“, „ახალი ალექსანდრე“, „ამომრჩეველი ვირები“, „ჩინეთის იმპერატორი“, „საფრთხობელა“ და ილიას „კაცია-ადამიანი?“ ან აკაკის „რუსეთუმე“, „აპელაციის მცოდნე“, „მურია“ და სხვა. მათი იდეალი იყო „თავისუფალ ქვეყანაში თავისუფალი შრომის დამკვიდრება“: ამ იდეალის განხორციელების გზას ისინი ხედავდნენ გაბატონებულ კლასთა წინააღმდეგ მშრომელი ხალხის თავგანწირულ ბრძოლაში სოციალური და პოლიტიკური ემანსიპაციისათვის. ჰაინემ თავის პუბლიცისტურ შრომამში „რელიგიისა და ფილოსოფიის ისგორიისათვის გერმანიაში“ პირველმა წამოაყენა დებულება, რომ გერმანიაში რევოლუციის იდეური წანამძღვრები უკვე შექმნილია, ეხლა დროა ფილოსოფოსობიდან მოქმედებაზე, სიგყვიდან საქმეზე გადავიდეთ“ ილია ჭავჭავაძეც ხალხის განთავისუფლების გზას საერ-

---

\* ჰაინეს ეს სიტყვები რუსმა რევოლუციონერმა დემოკრატებმა აიტაცეს და თავიანთი პრაქტიკული საქმიანობის დევიზად გაიხადეს. დობროლიუბოვმა ნათლად გამოხატა ეს იდეალი, როცა განაცხადა: „ფრამამ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა, თვით საზოგადოებაში დაიბადა მოთხოვნილება ნამდვილ საქმეზე“ (Н. Добролюбов, Что такое обломовщина в кн. "Статьи Стихотворения", М., 1972, стр. 74). ამ საკითხს მან ლექსიც უძღვნა: „Ещё работы в жизни много“ (იქვე, გვ. 434).

თო სახალხო რევოლუციაში ხელაღვდა. მისი აზრით, საქართველოს ხსნის მხოლოდ ერთი გზა ჰქონდა – „ეროვნულ-რევოლუციური გზით მოიპოვოს თავისუფლება“, თან მკითხველს ამშვილებდა: „სიგყვა რევოლუციამ არ შეგაშინოს, მკითხველო! რევოლუცია იმისათვის არის გაჩენილი, რომ მშვიდობიანობა მოაქვს“ [54, I, 13]. როცა XIX საუკუნემ მთავარ პრობლემად „შრომის ახსნა“ დასახა, ილიამაც სწორად განჭვრიტა მისი განხორციელების გზა:

„ველარ განუძლებს ქვეყანა ძველი  
განახლებისა გრიგალის ქროლვას,  
ველარ განუძლებს ქვეყნის მძარცველი  
ჭემშარიგებით აღძრულსა ბრძოლას, -  
და დაიმსხვრევა იგი ბორკილი  
შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების,  
და ახალს ნერგზედ ახლად შობილი  
ესე ქვეყანა კვლავ აყვავდების“ („აჩრდილი“).

აკაკი წერეთელიც აღტაცებით ეგებება რევოლუციურ მოძრაობას და თავის ძლიერ ხმას უერთებს გაღვიძებული ხალხის ღელვას:

„მადლობა უფალს! მოვიდა წარდენა,  
რომ წაილეკოს უსამართლობა  
და დაემკვიდროს ამიერიდან  
შეება, თანხმობა, ძმობა, ერთობა!“ („ნაგერა“).

ამ გრადიციების ერთგული გალაკტიონი ჭაბუკობის-დროიდანვე აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს ბაგრაგის გაძრის ნანგრევებთან საიდუმლო შეკრებებში. ამ მხრივ საინტერესო ცნობას გვაწვდის გალაკტიონის 1948 წლის 14 იანვრის ღლიური, რომელშიც ვკითხულობთ: „მე ბავშვობაში მქონდა არაღლეგალური ჟურნალი „ბრძოლა“, რომელშიც დახატული იყო მეგების რკინებიან სარკმლიდან გადმოყურებული ღადო კეცხოველი. იქვე იყო მოთავსებული სამგლოვიარო წერილი მისი სიკვდილის გამო.“

როგორც ეს, ისე სხვა არაღლეგალური ფურცლები და გაზეთები აბესალომმა მიწაში დაფლა 1906 წელს დაწყებული რეაქციის შიშით, სახლს გადაგვიწვავენო“ (47, XII, 395). მისი

მეამბოხური სული კარგად ჩანს 1908 წელს ანუ მისი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე შექმნილ ლექსებში „სალამო“ (ზღვა აღარ დრგვინავს უწინდებურ, / ის ფიქრობს, ფიქრობს...), „შუქი“ (გააპე ბნელი, / ნაცვლად ნათელი / გადმოაფინე / დაჩაგრულ მხარეს), „პირველი მაისი“ (დრო მოვა და ისევ პროლეტარიატი / მაისის ვარდებით სიცოცხლეს აივსებს), „დადგება დრო სანაგრელი“ (...მაგრამ დადგება დრო სანაგრელი / და მოგვინათებს შუქი ცხოველი), „გადანახული დროშები“ (ედგევარ კლდებზე და ვდარაჯობ / დროშებს, მრავალ ბრძოლანახულს, / დროშებს, მომავალისათვის / საიმედოდ გადანახულს)\* და სხვა. ისე, რომ მან ბრძოლის წყურვილით ანთებულმა შემოაბიჯა ქართულ მწერლობაში და ვფიქრობ, მთლად მართალი არ უნდა იყოს განცხადება, თითქოს „გაქანებულ ბოლშევიკა“ ოლია ოკუჯავამ გარკვეული გავლენა მოახდინა პოეტის „ლაბილურ სულიერ სამყაროზე“. პირიქით, მე ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ გალაკტიონი ურყევი რწმენის მაგარებელი იყო. რასაც აკეთებდა, ღრმადაც სწამდა. საფიქრებელია, რომ სწორედ რევოლუციურ-მეამბოხური სულის თანამიარობამ დააკავშირა ისინი ერთმანეთს. აკი თავის ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერში აღნიშნავს: „1912 – ვთანამშრომლობ გაბეთებში. მძიმე ცხოვრების პირობებში ვიწყებ მუშაობას არალეგალურ ბოლშ. უჯრედში. ვბეჭდავ პროკლამაციებს ღამით“ [47, XII, 278]. ამ დროს მას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ურთიერთობა ოლია ოკუჯავასთან. სხვა საკითხია, თუ როგორ გაუმართლა მას ან ამ კავშირმა, ან ქაოსებისაკენ სწრაფვამ, ან რევოლუციური გარდაქმნების იმედმა, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ისტორიული გადასახე-

---

\* ამ ლექსებიდან ზოგიერთი გალაკტიონის შემოქმედების ისეთ თვალსაჩინო მკვლევარებს, როგორებიც რ. თვარაძე, თ. ღოიაშვილი, ე. ჯაფახაძე არიან, გვიანდელად მიაჩნიათ, მაგრამ, რამდენადაც ყველა გამოცემაში (მათ შორის აკადემიურ გამოცემაშიც) ისინი პირვანდელ ადგილზე იბეჭდებოდნენ, ჩვენ მოცემული ქრონოლოგიის დარღვევის უფლება თავს არ მივეყით, მითუმეტეს, რომ გექსტოლოგიური სამუშაოების ჩატარება ჩემს მიზანს არ წარმოადგენდა.

დიდან აღვიღია თეთრისა და შავის გარჩევა, იმ დროს კი რევოლუცია მართლა მიაჩნდათ განახლების მომგანად.

ეს ყველაფერი იმისთვის ითქვა, რომ გვეჩვენებინა ჰაინეს შემოქმედების აქტუალურობა როგორც XIX, ისე მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟზე და ისიც, რომ გალაკტიონის მეტროპოლი სულსკვეთება და ჰაინეს შემოქმედებისადმი ინტერესი სწორედ წინაპრებმა გაუღვიძეს. წინაპრებისაგან მომდინარედ უნდა მივიჩნიოთ ისიც, რომ გალაკტიონი მათ კვალად გერმანელ პოეტს სწორი ფორმით – ჰაინელ კი არ მოიხსენიებს, არამედ – ჰეინელ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, XIX საუკუნის შუახანებიდან ჰაინეს შემოქმედება ქართველ მკითხველში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ილიას, აკაკის, ვაჟას გვერდით მისი ლირიკის ნიმუშებს თარგმნიდნენ ჩვენი ლიტერატურის დაუღალავი მსახურები: ანგონ ფურცელაძე, კირილე ლორთქიფანიძე, იოსებ ბაქრაძე, ილია ფერაძე, ილია ნაკაშიძე და სხვები, ხოლო 1913 წელს ცალკე წიგნადაც გამოიცა ჰაინეს ლექსების ჭოლა ლომთათიძისეული თარგმანები. ისე, რომ გალაკტიონს ხელი მიუწვდებოდა გერმანელი პოეტის შემოქმედებაზე არა მარტო რუსულ, არამედ მშობლიურ ქართულ ენაზეც.

მაგრამ, ვიდრე უშუალოდ საკითხის განხილვაზე გადავიდოდე, კიდევ ერთ მომენტზე მინდა ყურადღება გავამახვილო. ეს არის ე. წ. „გავლენების“ საკითხი, რომელიც ხშირად მწერლის შეურაცხყოფად განიხილებოდა ჩვენში. როგორც ჩანს, ჩვენმა სინამდვილემ – სიგყვა „გავლენის“ წინაშე შიშმა – გამოიწვია სოსო სიგუას სპეციალური მსჯელობა ამ საკითხზე: „გამოთქმა – „განიცდის ამა თუ იმ გავლენას“ – იქნებ ხშირ შემთხვევაში არაზუსტია. მას უსათუოდ სჭირდება ლოკალური განსაზღვრა და კონკრეტიზება. გავლენა და გამოყენება სხვადასხვა ცნებებია. გავლენა ნიშნავს, როცა მწერლის განწყობილება, იდეები, ტემპერამენტი მთლიანად დავალებულია ამა თუ იმ კონკრეტული მოაზროვნისაგან... მაგრამ, როცა მწერალი იღებს... რომელიმე მოტივს და ავითარებს შემოქმედებითი ძალით, როცა სტოვეებს მხოლოდ აზრის შიშველ ენერჯიას... გადმოაქვს სრულიად განსხვავებული მოვლენების, ფაქტების, სიგუაციის ამხსნელად – ამ დროს გამორიცხულია

გავლენა. ეს არის გამოყენება, მისი დასახვა შთაგონების ნაწილად“ [43,36]. ასეთი გავლენებისა და გამოყენების გარეშე არცერთი ქვეყნის მწერლობა არ განვითარებულა. თვით გოეთეც აღიარებდა: „მე დიდად ვარ დავალებული ბერძნებისაგან, განსაკუთრებით კი შექსპირის გოლდსმითის და სტერნისაგანო“ [19,179-180]. და კიდევ: „ჩემს „კლავიგოში“ ბოჰმარშეს მემუარების მთელი ადგილები გამოვიყენე“ [19,190]. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოდ მსჯელობს კ. გამსახურდიაც: „მირონის მიმღებს ისევე დიდი სულიერი კულტურა უნდა უძღოდეს წინ, როგორც მირონის მცხებელს თანამედროვე ხელოვნება ისევე ემყარება „მიღებისა და გაცემის“ პრინციპს, როგორც ეკონომიური პოლიტიკა“ („კრიტიკა და შემოქმედება“, გამ. ლომისი, 1922, №2) ე. ი. მწერალს აუცილებლად მიაჩნია სესხება, ურთიერთმეგაეღენა, სულიერი თანაზიარობა, რათა შეიქმნას ნათესაური ინტელექტუალური გარემო. ასევეა გალაკტიონიც, რომელსაც არაერთი ჯერ კიდევ უცნობი, მაღალპოეტური ხერხები, ახალ იდეებთან ერთად, თამამად შემოქმონდა ქართულ პოეზიაში, ამკვიდრებდა მათ და, როგორც თამამ ჭილაძე წერს: „სიჭაბუკის წლებში მსოფლიო პოეზიის საუკეთესო ქმნილებებსა და მელოდიებს თავის სულს თიხასავით აპერწვინებდა, რადგან დიდი, ჭეშმარიტი სიმღერისათვის ემზადებოდა (გალაკტიონი ვ. კ.). გავლენების შიში პატარა პოეტებისთვისაა, დიდ ხელოვანთ კი არასოდეს უარი არ უთქვამთ მათზე, რადგან დიდმა ხელოვანმა იცის – მისი სული ყველაფერს ისე გამოაწრთობს, საკუთარ განუმეორებელ ბრწყინვალეებას შეუნარჩუნებს მხოლოდ“ [55,4]. ამას რ. თვარაძე „უმაღლესი დონის ურთიერთობას“ უწოდებს. იგი წერს: „...არც გავლენა, არც მიბაძვა. ეს უმაღლესი დონის ურთიერთობაა. ასე ეჯიბრებოდა რუსთაველი აღმოსავლელ პოეტებს, როცა არაერთი მათეული მეგაფორა ახალი ფერებით ააღვარა ჩვენს წინაშე. ასეთივე შემოქმედებითი გაჯიბრების ნიმუშია გალაკტიონ გაბიძის „ათი ქალწული“ – სახარების ერთი იგავის გარდათქმა მშვენიერ პოეტურ ნოველად“ [27,187]. სწორედ ამ თვალსაზრისით ვუდგებით გალაკტიონის შემოქმედებას, როცა მას გერმანულ შემოქმედთა ფონზე განვიხილავთ.



## თავი II

### გალაკტიონი და ჰაინრიხ ჰაინეს ლირიკა

შემოქმედებითი პროცესის გაცნობიერება თუ საერთოდ შეუძლებელი არაა, მეგად დიდ სირთულეებთან მაინც არის დაკავშირებული. იგი განპირობებულია უსასრულო მიზეზებით: ქვეცნობიერი ბიძგებით, განწყობილებათა ცვალებადობით, გარეგანი შთაბეჭდილებებით – გამაღიზიანებლებით და ა. შ. პეგელი აღნიშნავდა: „ვინც მხოლოდ განიზრახავს, რომ შემთავონებული იქნას, რათა ლექსი შექმნას, ან სურათი დახატოს, ანდა მელოდია გამოიგონის ისე, რომ წინაწარ თავის თავში ცხოველ იმპულსად არ ატარებდეს რაიმე შინაარსს და იძულებულია, პირველად მხოლოდ ეხლა აწრიადდეს მასალის საშოვნელად, ამ ცარიელი განზრახვით, რა ნიჭის პაგრონიც არ უნდა იყოს, ვერ შეძლებს... რიგიანი მხატვრული ნაწარმოების შექმნას...“ [61,322] და იქვე სვამს კითხვას, თუ რა სახით უნდა მიიღოს ხელოვანმა მასალა, რომელიც მის შემოქმედებით აღმაფრენას გამოიწვევს. იგი ორ გზას ხედავს: ერთი საკუთარი განწყობილებაა, რომელიც თავად წარმოადგენს შინაგან სამყაროდან ამომავალ მასალას და შინაარსს, ხოლო მეორე – გარეგანი გამაღიზიანებელი, საბაბი, რომელიც იწვევს ასეთ შთავონებას. „ჭეშმარიტად მგზნებარე ხელოვანი სწორედ ამ გზით (გარეგანით – ვ. კ.) ჰპოვებს ათას საბაბს შემოქმედებისა და აღმაფრენისათვის. საბაბს, რომელსაც სხვები გვერდით ჩაუვლიან ხოლმე და ყურადღებასაც არ აქცევენ“ [61,324]. გამოდის, რომ წარმართველი მაინც ობიექტური მიზეზია, რადგან პირველ შემთხვევაში საბაბი ნაკლებად ჩანს, მეორეში კი თვალსაჩინოა. თავად გალაკტიონი კი ამ პროცესს ასე ახასიათებს: „შემთავო-

ნება (მუშა, სხვა გაგებით), ეს არის არა ჩვეულებრივი ალტ-ყინება... შემოქმედებითი ძალების, ეს არის შედეგი შრომის ხანგრძლივი პროცესის, დიალექტიკური გადასვლა (ნახტომი) – (скачок), ანუ კრიზისი, როდესაც გულში ღიღინით ნალო-ლიავეები (ნანახი, შენახული) სახეები და იდეები, ერთბაშად თითქმის დამთავრებული, დამუშავებული, იღებს პოეტის შე-მოქმედებაში თავის მხატვრულ განსახიერებას (გამოხატუ-ლებას)“ [47,XII,566].

ამის გახსენება გალაკტიონის შემოქმედებასთან დაკავ-შირებით იმიტომ დამჭირდა, რომ ხშირად მისი პოეტური შთავგონების მიზეზი სხვათა ლექსი, ან ცალკე ფრაზა, ან სუ-ლაც იქიდან მომდინარე შთაბეჭდილება გამხდარა. არც ამა თუ იმ პოეტთან გაჯიბრების წადილია გამორიცხული. ხომ ცნობილია, რომ ძველ აღმოსავლეთში ასეთი წესი ყოფილა გავრცელებული: პოეტთა კრებულს აძლევდნენ თემას ან სიუ-ჟეტს და იწყებოდა შეჯიბრი, მოცემულ მასალაზე ვინ უფრო კარგ ლექსს დაწერდა. ამჯერად ყურადღებას შევაჩერებ იმ იმპულსებზე, გამაღიზიანებლებზე თუ „საბაბზე“, რომლებსაც ჰაინეს ლირიკიდან ღებულობდა გალაკტიონი. ეს მით უფრო საინტერესოა, რომ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჰაინე ის პოე-ტია, რომლის ლირიკით მიღებული შთაბეჭდილებების კვალი ჩანს ქარველი პოეტის ყველაზე ადრეულ ლექსებში. ფაქტიუ-რად, ჰაინემღე გალაკტიონი მხოლოდ ქართულ გრადიციებს უფრო მაღალ ხარისხში, მაგრამ მაინც ინერციით მიჰყვებოდა. 1909 წლიდან კი უკვე ჩნდება უცხოელი ავტორის კვალი მის შემოქმედებაში. ესაა ლექსი „რაა ეს გრძნობა?“ ვფიქრობ, იგი გენეტიკურ კავშირში უნდა იყოს ჰაინეს ლექსთან „კითხ-ვები“ („Fragen“). ამის თქმის უფლებას მაძლევს ამ ორი ლექ-სის როგორც ინტერტექსტუალური ურთიერთობა, – უდაბური ბღვის ნაპირი, სიოს სუნქთვა, მოქმედი პირები (ყრმა გენიოსი – გალაკტიონთან და ყმაწვილი კაცი ჰაინესთან), დიალოგის ფორმა – კითხვა-პასუხი, შორისდებული „ოპ“, ისე იდეური ჩანაფიქრი. – სწრაფვა, წყურვილი შეუცნობლის შეცნობისა, დასაზღვრულიდან გაჭრისა. ორივე ყმაწვილი დგას ბღვისპი-

რად ჩაფიქრებული, ორივეს ფიქრი ყოფიერების საკითხს დასტრიალებს:

ჰაინე: Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer  
Steht ein Jungling - Mann.  
Die Brust voll wehmut, das Haupt voll Zweifel,  
Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:  
"O Löst mir das Rätsel des Lebens,  
Das qualvoll uralte Rätsel...  
Sagt mir, was bedeutet der Mensch?  
Woher ist er kommen? Wo geht er hin?  
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?"

(ზღვასთან, უდაბურ, ღამისეულ ზღვასთან დგას ყმაწვილი კაცი. გული სავსე აქვს სევდით, თავი კი კითხვებით. და პირქუში სახით ეკითხება ტალღებს: „ო, ამიხსენით მე ცხოვრების გამოცანა, უძველესი მტანჯველი გამოცანა... მითხარით, რას ნიშნავს (წარმოადგენს) ადამიანი? საიდან მოვიდა? საითკენ მიდის? ვინ ცხოვრობს ზევით ოქროსცურვილ ვარსკვლავებზე?).

გალაკტიონი: მყუდრო ნაპირზე, სადაც ზღვის წინწყლებს ათამაშებდა სუნთქვა სიოსი, აღფრთოვანებულ ფიქრებში იდგა ყრმა მეოცნებე და გენიოსი. და მას ზღვის ტალღა ეუბნებოდა: ოჰ, რაგომა ხარ ეგრე თავხედი, რომ ჰფიქრობ, თითქოს გასცილდი სამღვარს, რასაც კაცთათვის ამყარებს ბედი?"

ლექსიკური წყვილი – „სუნთქვა სიოსი“ ჰაინეს ლექსში ცოტა ქვემოთაა მოცემული – „Es weht der Wind“. მართალია, ჰაინეს ლირიკული გმირი შუბლშეკრული და ათასი ფიქრით მოცულია, ხოლო გალაკტიონის გმირი „აღფრთოვანებულ ფიქრებში იდგა“, მაგრამ განსხვავება ამ ორ ლექსს შორისა ისაა, რომ ჰაინეს გმირს კითხვებზე პასუხი ჯერ არ მიუღია, გალაკტიონის გმირს კი პასუხი უკვე მზადა აქვს. ეს პასუხი შემოქმედებით გენიაში ჰპოვა მან.

ყოფიერებასთან დაკავშირებული იგივე კითხვები გაიქ-  
ლერებს გალაკტიონის მიერ 1915 წელს დაწერილ პოემაში  
„საბედისწერო ფიქრი“:

„რაა სიცოცხლე, რაა საულაფი,  
სად სჩანს ცხოვრება... სად გათავდება?  
აღამიანი რისთვის არსებობს?  
ან არის ზეცა სადმე თუ არა?“

გალაკტიონი შემთხვევით არ სვამს ამ სიტყვებს ბრჭყა-  
ლებში. იგი, ფაქტიურად, მუსგად იმეორებს „Fragen“-ის გმი-  
რის სიტყვებს:

„Sagt mir, was bedeutet der Mensch?  
Woher ist er kommen? wo geht er hin?  
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?“

(მითხარით, რას წარმოადგენს აღამიანი? საიდან მოდის ან  
საით მიდის? ან ვინ ცხოვრობს ზეით ოქროსცურვილ ვარსკ-  
ვლავექებზე?) ეს კითხვები გალაკტიონის ახალგაზრდა, წიგ-  
ნებს ჩაკირკიტებულ გმირს ისევე უწეწავს სულს, როგორც  
ჰაინეს ლირიკულ გმირს:

„ოჰ, ეს საკითხი ძარღვში სისხლს მიშრობს,  
გულმკერდს მიკაწრავს, როგორც იარა,  
სიმართლეს ვეძებ დაუღალავად,  
მაგრამ ვერ ვპოვე და ვიგანჯები,  
ცხოვრება მიჩანს განჯვად და შხამად“.

კაცობრიობისათვის ეს მარად თავსატეხი კითხვა  
გალაკტიონის არაერთ ლექსში გახშირდა:

„...მას აქეთია მე ჯოჯოხეთს სულით ვაგარებ

.....  
თაფში კი ისევ მიგრიალებს: „რად ვცხოვრობ,  
რისთვის?“ („რისთვის“)

„ვწუხვარ, ვეძახი სიცოცხლის მიზანს,  
მაგრამ არავინ იძლევა პასუხს“ („სად?“)

„ჯერ არ იცი, რისთვის ცოცხლობ,  
რად არსებობ ვისზე ფიქრობ“... („დაიძინე!“)

„მე არ ვიცი, სიცოცხლეო,  
რა გაღონებს, რა გაწუხებს,  
მე არ ვიცი, შენს კითხვაზე  
რომელი ცა გიპასუხებს“.

გალაკტიონი ისევე, როგორც ჰაინეს ლირიკული გმირი ჯერ მხოლოდ კითხვებს სვამს. გავა ცოცხალი და მისი ლირიკა არა მარტო პოეტის პიროვნულ დილემაზე გასცემს პასუხს, არამედ განუმოძლად უფრო დიდსა და მარადიულ კითხვებზე.

ჰაინე თავის მეოცნებე გმირს „სულელს უწოდებს: „Und der Narr wartet auf die Antwort“.\* ასევე მიმართავენ გალაკტიონის გმირსაც:

---

\* ჰაინე შემთხვევით არ უწოდებს თავის გმირს „სულელს“. ამ შემთხვევაში უნდა გავისხენოთ კანტი, რომელიც სამყაროული არსის წვდომის შესაძლებლობას უარყოფდა. არათუ უარყოფდა თავის „განსჯის კრიტიკაში“ პირდაპირ წერდა, ინდიფერენტული უნდა ვიყოთ საგნის მიმართ, რადგან ის შეუცნობელია და ვინც მანაც თავისას ეცდება, მას ესთეტიკური განსჯის კულტურა არ ექნებაო. როცა ჰაინემ „Fragen“ დაწერა (1826), 29 წლის იყო და ბუნებრივია, კანტის მოძღვრებას კარგად იცნობდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი თავის „რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის“ გერმანიაში ისე ამომწურავად ვერ დაახასიათებდა ვერც კანტისა და ფიხტეს და ვერც სხვათა სისტემებს. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ ჰაინე პანთეისტი იყო და ასეთად ღარჩა, ამ ლექსით აშკარად შეიცნობა კანტიანელის რემარკა.

თუ გალაკტიონის ლექსს – „რაა ეს გრძობა“ ამ თვალსაზრისით მივუდგებით, მისი გმირი ჰეგელიანულად წარმოგვიდგება, რომელიც შეუცნობლის შეცნობას შემოქმედის გენიალობაში ხედავს:

საიდან იცნობს ეგ გულცივობა,  
თუ რა ძალაა შემოქმედისთვის  
საკუთარ ძლიერ სიმღერის გრძნობა,  
რომ ჰფიქრობ, თითქოს გასცილდი საზღვარს,  
რასაც კაცთათვის ამყარებს ბედი“.

„მეუბნებიან: შენ ეს ფიქრები  
სულელად გხდიან, ეს ცხადად სჩანსო“.

ეგყობა, გალაკტიონს ჰაინეს აღნიშნულ ლექსში წამოჭრილი პრობლემა დიდხანს აფიქრებდა. მის მიერ ჯერ კიდევ 1908 წელს დაწერილ ლექსში „ორი“ თავს იჩენს ზღვის პირად ჭაბუკის მისვლა და ფილოსოფიური ამრების წარმოთქმა. მასში უკვე დიალოგი ზღვასა და ჭაბუკს შორის კი არა, ორ პიროვნებას (პირელი, მეორე) შორის გაიმართება. თუმცა აქაც ზღვა მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს:

„მახსოვს, შავი ზღვის პირად ვინმე ყრმა  
მივიდა, წყალში ქვა გადისროლა  
და მე მომესმა მისი მძლავრი ხმა:  
ოჰ, ასე ჰქრება ყოველი არსი...“

აშკარაა, რომ ყოფიერების არსში წედომისა და შეუცნობლის შესაცნობად წამოჭრილი კითხვები, რომლებმაც გალაკტიონის არაერთ ლექსში გაიჟღერა, ჰაინეს ლექსიდან (Fragen) მოდის. ამ კითხვებმა კი იგი დააკავშირა ფაუსტურ პრობლემატიკასთან, რომელმაც მომდევნო თავში ვრცლად გვექნება მსჯელობა.

საინტერესოა, რომ ზღვის თემა გალაკტიონთან ისე შემოდის, რომ მას იგი ჯერ კიდევ თვალითაც არ უნახავს. ესეც იმის მაჩვენებელი უნდა იყოს, რომ ეს თემა მის აღრეულ შემოქმედებაში ჰაინეს ლირიკიდან შეიჭრა. კერძოდ კი „ჩრდილოეთის ზღვის“ ციკლის ლექსებიდან (სულ ორი ციკლი აქვს ასეთი) მიღებული შთაბეჭდილებით უნდა იყოს განპირობებული. დასტურად ამისა, გარდა ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული ლექსისა („Fragen“ „ჩრდილოეთის ზღვის“ ციკლის ლექსია), მოვიყვანთ კიდევ ერთ მაგალითს: გალაკტიონის

---

მაგრამ, როცა გალაკტიონმა ეს ლექსი დაწერა, 18-19 წლის ჭაბუკი იყო და ნაკლებად საეარაუდოა, რომ იგი ჰეგელის „გონის ფილოსოფიას“ იცნობდა. სამაგიეროდ, აქ იკვეთება მისი ინტუიციის სიღრმე, რაკილა ნოუმენის შესაცნობად იგივე გზა დაინახა., რასაც ჰეგელი თავისი მსჯელობის რთული და დახლართული პერიოდების დამძღვეის გზით ასახულებს.

ლექსი „ჩამავალი მზე“ (1911 წ.) ჰაინეს ამავე ციკლის ლექსის – „Erklärung“ (სიყვარულის ახსნა) გადაკეთება – მიბაძვა უნდა იყოს. ჰაინეს ლექსში სიტუაცია ასეთია: მოსალამოვებულს ზღვის პირად მის ლირიკული გმირი, ენაგრება საგროფო, რომელიც თავის მამულში დატოვა და გრძნობა-მორეული სველ ქვიშაზე წერს: „Agnes, ich, liebe dich“ (აგნესა, მე შენ მიყვარხარ). გალაკტიონის ლექსშიც საღამოა, მზე დასაელეთით ესვენება, ლირიკული გმირი „ორთქლით დანამულ მიწაზე წერს: „რარიგ მიყვარხარ ჩემო რაისა!“ „ორთქლით დანამული მიწა“ მითუმეტეს მცხუნვარე მზის ჩასვლის წინ, ცოტა არ იყოს, ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას გოვებს და ზღვისა და ქვიშის გამორიცხვის მცდელობად მოჩანს. ეს რომ ასეა, ამას მომდევნო სტროფებიც ადასტურებს: ჰაინეს ლექსში მოვარდება ზღვის გაღლა და ქვიშაზე ნაწერს წაშლის, გალაკტიონთან კი ამოვა მზე (აღბათ, მეორე დღეს) და „დანამულ“ მიწაზე დაწერილ სიტყვებს ფერს „შემოაძარცვავს“, „შემოაცლის“. საინტერესოა ამით აღგზნებული ჰაინესის საქციელი. ჰაინეს გმირმა

"Rieß ich die höchste Tanne,  
 Und tauchte sie ein  
 In des Ätnas glühenden Schlund, und mit solcher  
 Feuergetränkten Riesenfeder  
 Schrieb ich an die dunkle Himmelsdecke:  
 "Agnes, ich liebe dich!"

.....  
 Und alle nachwachsende Enkelgeschlechter  
 Lesen jauchzend die Himmelsworte:  
 "Agnes, ich liebe dich!"

(მოველიჯე უმაღლესი ნაძვი ხე, ჩავაწე ეგნას გავარვარებულ ხახაში და ასეთი ცეცხლშესმული გოლიათური კალმით დაეწერე ჩაბნელებული ცის კაბადონზე: „აგნესა, მე შენ მიყვარხარ!“... და მომავალი თაობები აღფრთოვანებით წაიკითხავენ ციურ სიტყვებს: „აგნესა, მე შენ მიყვარხარ!)).

გალაკტიონის ლექსში კი „ცელქი ნიავე“ ასრულებს კალმის ფუნქციას, რის შედეგადაც მთელმა მსოფლიომ წაიკითხა სიგყვები:

„რარიგ მიყვარხარ, ჩემო რაისა“:

„ცელქმა ნიავემა ჩემი სიგყვებით  
დასერა ლურჯი ეთერი ცისა  
და წაიკითხა მთელმა მსოფლიომ –  
რარიგ მიყვარხარ, ჩემო რაისა!“

ჩემის ამრით, ასეთი დამთხვევები შემთხვევით ნამდვილად არ ხდება და ვფიქრობ, გალაკტიონს რაისას სახელმა ელერადობით მასთან ახლოს მდგომი აგნესა გაახსენა და ლექსის არქიტექტონიკაც პაინეს ლექსზე ააგო. ეს მით უფრო საფიქრებელია, რაკი ვაღიარებთ, რომ გალაკტიონი კარგად იცნობდა პაინეს შემოქმედებას.\*

პაინეს ეს ლექსი, ჩანს, გალაკტიონს ძალიან მოსწონდა და დიღხანსაც ახსოვდა (თავისი ძველი სიყვარულის ობიექტთან ერთად), რადგან ამ ლექსის კვალი 1924 წელს დაწერილ მის ერთ-ერთ შედევერშიც – „ქარი ქრის“ – შეინიშნება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პაინეს ლექსის („Erklärung“) ლირიკული გმირი მის ზღვის პირად. მას სატრფო მოაგონდება და აიგაყებს მისი ნახვის წადილი. ამ გრძნობას პოეტი უდიდესი ექსპრესიით გამოხატავს:

"... Und sehnd ergriff mich ein tiefes Heimweh  
Nach dir, du Holdes Bild,  
Das überall mich umschwebt,  
Und überall mich ruft,  
Überall, überall,  
Im Sausen des Windes, im Brausen des Meers,  
Und im Seufzen der eigenen Brust".

---

\* მართალია, გალაკტიონის ლექსი რაისა ჩიხრაძის მიმართ უპერპექტივო სიყვარულის გამოხატულება-გამოგირებაა, მაგრამ ეს სულაც არ შეუშლიდა ხელს, რომ ტრფობით შთაგონებულ პოეტს პაინეს ლექსით მიეღო გარკვეული იმპულსი.



(და ამიგაცა მინ დაბრუნების მძაფრმა წუხილმა, შენს-  
კენ, ჩემო მშვენიერო ხატებაჲ, რომელიც ყოველგან დამდე-  
ვთან და მიხმობ ყოველგან, ყოველგან, ყოველგან, ქარის  
ზუზუნში, ზღვის გრიალში და საკუთარი მკერდის (გულის)  
ოხერაში). ამ ნაწყვეტში ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა „...  
ხატება, რომელიც, ყოველგან დამდეგს თან და მიხმობს ყო-  
ველგან, ყოველგან, ყოველგან“. და ეს ხდება მაშინ, როდესაც  
ბუნება გახელებულია, მძვინვარებს. შეიძლება ვიფიქროთ,  
რომ ბუნების ასეთი გამძვინვარების ფონზე საყვარელი არსე-  
ბისაკენ სწრაფვის მოტივი, მითუმეტეს „მერის“ ციკლის ლექ-  
სების ავტორისათვის, მეტად შთამბეჭდავი და მახლობელი  
უნდა ყოფილიყო, ხოლო განუხორციელებელი ოცნება უფრო  
მეტ დრამატიზმს მისცემდა მის ფიქრებს, რაც წარმოჩნდა კი-  
დეც ლექსში „ქარი ჰქრის...“ გარდა სიგყვიერი ქსოვილის და  
სულიერ განწყობილების თანხედომისა, აქ თვალში საცემია  
გრძნობათა რაც შეიძლება მეტი დრამატიზმისათვის სიგყ-  
ვათგამეორების ხერხის, როგორც პოეტური გექსტის აგების  
უმნიშვნელოვანესი ფაქტორის გამოყენებაც, როგორც ჰაინეს  
(überal, überal, überal), ისე გალაკტიონის მიერ (ყოველ დროს,  
ყოველთვის, ყოველგან; ქარი ქრის, ქარი ქრის, ქარი ქრის;  
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ). საერთოდ, ჰაინე ხშირად  
მიმართავს სიგყვათგამეორებას, როგორც მუსიკალური ინსტ-  
რუმენტების და ტონალობათა ინტენსიურობის დანაწი-  
ლების ერთ-ერთი ეფექტური საშუალებას: "Und als ich so lange,  
so lange gesäumt..."

"Mein Herz, mein Herz ist traurig".

Das Meer hat seine Perlen

Der Himmel hat seine Sterne

Aber Mein Herz, mein Herz,

mein Herz hat seine Liebe.

"Zu Rom, zu Rom. in der heiligen Stadt" და ა. შ.\*

\* ამ ხერხს შემდეგში ფართოდ იყენებდნენ როგორც რუსეთში, ისე ქართველი პოეტებიც.

ამ შემთხვევაში, თუ გავიხსენებთ ძველ აღმოსავლეთში გავრცელებულ განსაზღვრულ თემაზე პოეტური გაჯიბრების ამბავს, გალაკტიონმა არა მარგო აჯობა ამ ლექსის იმპულსის მიმცემ ავტორს, არამედ შექმნა ისეთი მხატვრული სახე და თანაც ისეთი განცდით, ისეთი მხატვრული საღებავებით, რომ უფრო მეგისა და ამადლებულის წარმოდგენაც კი შეუძლებელია. შემოქმედთა „ურეთრეშეჯიბრმა“ ხელოვნების ისტორიაში არაერთი უკვდავი ნიმუში შვა და თვით გალაკტიონის სიგყვებით რომ ვთქვათ, მრავლად „აღმოაჩინა“ „უმორესი ხაზები“. სწორედ ასეთ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ მისი „ქარი ჰქრის...“\*

თავის დროზე მწვავე კამათი გაიმართა ლექსის – „მოვა, მაგრამ როდის?“ ირგვლივ. მხედველობაში მაქვს რ. ბურჭულაძის გამოკვლევა [12,133-145] და თ. დოიაშვილისა და ლ. ბრეგაძის კრიტიკული წერილი [20,106-113] აღნიშნულ გამოკვლევასთან დაკავშირებით. რ. ბურჭულაძის ამრით, ეს ლექსი მეგერლინკის ღრამა „ქუაზელით“ მიღებული შთაბეჭდილებით უნდა იყოს დაწერილი. ამისათვის იგი ამ ორი თხზულების ვრცელ შეპირისპირებით ანალიზს გვთავაზობს, ბოლოს კი დაასკვნის: „გ. გაბიძის ლექსის (იგულისხმება „მოვა, მაგრამ როდის?“ ვ. კ.) საფუძველს მეგერლინკის ღრამა წარმოადგენს“ [12,139]. თუმცა გარკვეული ეჭვი მაინც რჩება, თუ საიდან გაჩნდა გალაკტიონის ლექსში მარია ანგუანეცა, ეერსალი, გრიანონი, ესტარჰაში, მაგრამ ამას შემდეგნაირად ხსნის რ. ბურჭულაძე: „1) მეგერლინკის ღრამაში მოქმედება წარმოებს მერლინის სასახლეში, უმარამზარი ბაღით და შადრევნებით. ფრანგული ღრამა – სასახლე (ბაღი, შადრევნები) – ეერსალი (გრიანონი) – მარიამ ანგუანეცა! – საესებით ბუნებრივი და ლოგიკური ასოციაციებია და 2) მეგერლინკის ღრამის ნახვის დროს რეცენზენტთა ნაწილი დაჟინებით აღ-

---

\* სხვათა შორის სოლოგუბსაც აქვს ასეთი სიგყვები: „О, царица моя, где-же ты, где-же ты, где-же ты“. ამ ორივე პოეტისათვის საერთო წყარო, მიზეზთა სხვათა და სხვათა გამო, ჰაინეს ლექსი უნდა იყოს.

ნიშნავდა, რომ პოეტი-დრამატურგის წინა ნაწარმოებთან შედარებით პერსონაჟებს რეალობა აკლდათ და ლანდურ იერს აგარებენ. სასახლისა და ლანდების ურთიერთშეთავსებისას კი გალაკტიონში უნდა გამოეწვია მისთვის კარგად ცნობილი ჰ.ჰაინეს ლექსის – „მარიამ ანგუანეგას“ ასოციაცია“ [12,139].

გ. გაბიძის გენია იმგვარია, რომ საიდან რა ასოციაციებს ლებულობდა, ძნელი დასადგენია. ამდენად მე არ შემიძლია კატეგორიულად უარყო რ. ბურჭულაძის ჩემთვის მიუღებელი მტკიცებულებანი, თუმცა თ. დოიაშვილმა და ლ. ბრეგაძემ ზემოთ მითითებულ წერილში სრულიად დამაჯერებლად უარყვეს ის ორი მიზეზი, რის გამოც ლექსში ჩნდება მარია ანგუანეგა და ის ნომინალები, რომლებიც საფრანგეთის დედოფალთან არის დაკავშირებული. მე კი აღვნიშნავ, რომ გალაკტიონის ამ ლექსს მეტერლინკის დრამასთან არა, მაგრამ ჰაინეს ლექსთან მართლაც აქვს გენეტიკური კავშირი, რადგან მათი ურთიერთშედარება საგულისხმო შედეგებს გვაძლევს. ეს იკვეთება როგორც ამ ორი ლექსის ინტერტექსტური ურთიერთობით, ისე ისტორიულ პროცესებზე მინიშნებებით. ამ მხრივ განსაკუთრებით თვალშისაცემია ლექსის მეორე ნაწილი (დაწყებული „და ლანდებად ლურჯ სარკმელზე“... ბოლომდე). ფაქტიურად აქ წარმოდგენილია ისტორიის მიერ დასამარცხებლად განწირული მარია ანგუანეგას ცხოვრების გრაფიკული დასასრული.

ვიდრე ამ ორი ლექსის შეპირისპირებას მოვახდენდე, ორიოდ სიტყვით შევეხები თავად ჰაინეს ლექსს: ჰაინემ თავისი ბავშვობა და ყრმობა გაატარა დიუსელდორფში. მის მეხსიერებას შემორჩა დიუსელდორფში გავრცელებული ლეგენდა თავმოკვეთილ ქალზე, შავი აბრეშუმის კაბითა და მძიმე მლექით. იგი ღამ-ღამობით დაბორილობდა ქალაქის ძველ-თაძველ სასახლეში. პოეტმა „თავმოკვეთილი ქალის“ სახე გამოიყენა ჯერ კიდევ „მოგზაურობის სურათებში“, აღწერა რა თავისი დაბრუნება მშობლიურ ქალაქში (იღებების წიგნი „Le Grand“, თავი X), დიუსელდორფის სასახლის ლანდებსა და მოჩვენებებს უბრუნდება იგი მოგვიანებით (40-იანი წლების

ბოლოს) ლექსში „Schelm von Bergen“ (მთების თაღლითი (არამზადა):

Im Schloß zu Düsseldorf am Rhein  
Wird Mummenschanz gehalten;  
Da flimmern die Kerzen, da rauscht die Musik,  
Da tanzen die Bunten Gestalten.

(რაინთან დიუსელდორფის სასახლეში გამართულია მასკარადი, სანთლები, ციმციმებენ, ჟღერს მუსიკა, ცეკვავენ ჭრელი სახეები (ფორმები, ლანდები) სწორედ მასკარადის ფონზე თავმოკვეთილი ქალის სახე უნდა ამოგივცივებულიყო მის მესხიერებაში, როდესაც ჩაესახა ჩანაფიქრი ლექსზე „Maria Antoinetta“. ლექსი აშკარად ფანტასტიკის სფეროდანაა, მაგრამ დიუსელდორფული თქმულებისაგან განსხვავებით, აქ არ არის არც „მთვარის მაგიური ნათება“, არც ღამის საშინელებები, არც ქარის ზუზუნი, არც ჭოტების კივილი. მოჩვენებები, რომლებმაც ჰაინე საუბრობს, ცხადდებიან პარიზის გიულრის სასახლეში დღისით – მზისით. ეს ფანტასტიკა განპირობებულია არა ცრუ რწმენით, არამედ ისტორიის უღმობელი მოვლენებით. კერძოდ, მასში აღწერილია, თუ როგორ ასრულებენ თავმოკვეთილი დედოფლის – მარია ანტუანეტას აღკაზმვის ცერემონიალს 1791-93 წლების რევოლუციის დროს ასევე გილიოტინაზე თავწაკვეთილი კარის მსახურთა აჩრდილები, და თუ ეს საცოდავი აჩრდილები კიდევ ასრულებენ სასახლისათვის დამახასიათებელ ეტიკეტს, ეს უკვე კომიკურ სიტუაციას ქმნის. ავტორი ამით ხაზს უსვამს ფეოდალიზმის ხელოვნური აღორძინების მცდელობის მოჩვენებითობას. იმას, რომ სასახლის კარი ინერციით ისევ მიმართავს უაზრო ცერემონიალებს, ასრულებს სასახლის ეტიკეტებს. პოეტის თვალში ისინი წარმოადგენენ წარსულის მოჩვენებებს, რომლებსაც ჯერ კიდევ ცოცხალი ჰგონიათ თავი. ისე, რომ ძველი ფორმაციის განწირულების თემა პოეტის მიერ ფანტასტიკური სახეებითაა გადმოცემული.

გალაკტიონი თავის ლექსს წერს 1919 წელს, მას შემდეგ, რაც მთელ რუსეთის იმპერიაში დაგრიალდა „ცეცხლის კვრი“ და ქვეყანა სისხლის მდინარეში იღრჩობოდა. როგორც

ჩანს, გალაკტიონს სურვილი გაუჩნდა, ჰაინეს ლექსში ასახული მოვლენები თავისებურად გადაეაზრებინა და ლექსად გამოეძერწა.

ეხლა თავად ამ ორი ლექსის ურთიერთმიმართების შესახებ:

ჰაინეს ლექსი იწყება ასე:

"Wie heiter im Tuilerienschloß  
Blinken die Spiegelfenster,  
Und dennoch dort am hellen Tag  
Gehen um die alten Gespenster".

(როგორ მხიარულად ელვარებს გიულრის სასახლის სარკის (ბროლის) ფანჯრები და მიუხედავად ნათელი დღისა, მასში დარიღობენ აჩრდილები).

გალაკტიონის „მოვა, მაგრამ როდის?“:

... და ლანდებად თეთრ სარკებზე  
მოჩანს სახე მკრთალი,  
შუაბელი, ესტრაგები.  
და თვით დედოფალი.

როგორც ვხედავთ, ორივე ლექსში საუბარია აჩრდილებზე, ლანდებზე, რომლებიც მოსარკულ ფანჯრებში ირეკლებიან, რიალობენ. თუ ვინ არიან ესენი, ამაზე ჰაინე ვერცლად მსჯელობს მომდევნო სტროფებში: „Es spukt im Pavillon de Flor Maria Antoinette...“ (ყვაეილების პავილიონში ილანდება მარია ანტუანეტა), ფრეილინები, სასახლის უმაღლესი მოხელეები. გალაკტიონი „თვით დედოფალში“ რომ მარია ანტუანეტას გულისხმობს, ამაზე მომდევნო მინიმუმებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ლექსის აღრინდელი სათაურიც მოწმობს. მასში ნახსენები ესტრაგები – ესტერპაბი უნგრეთის უმაღლესი არისტოკრატიის წარმომადგენელია, ისტორიული პირი, რომელიც ავსტრიის ჯარებთან ერთად მონაწილეობდა იაკობინელების ალაგმვისა და მარია ანტუანეტას ტახტის გადასარჩენ ლაშქრობაში. შუაბელი კი, როგორც ამაზე თ. დოიამვილმა და ლ. ბრეგაძემაც თავის დროზე აღნიშნეს, „გახლავთ დედოფლის მოტრფიალს, სამეფო დრაგუნების ახალგაზრდა პოლკოვნიკი, რომელიც თან ახლდა ლუი XVI-ის ოჯახს

გაქცევისას და მასთან ერთად შეიპყრეს 1791 წლის 20 ივნისს ვარნაში“ [20,113]. აღარაფერს ვამბობთ „ვერსალის ბროლზე“, „შადრევენებზე“ და იმ მხიარულებაზე, რომელიც ადრე ამ სასახლიდან ისმოდა:

„ქარში ათრობს არემარეს,  
ოხერა გრიანონის“.

ჩვენი აზრით, დედოფლისადმი მიმართვა:

„დედოფალო! ლურჯა რაში  
მიჰქრია სამიმ-ჩქარი  
და ბილიკთა ლურჯ ქვიშაში  
მიაქვს მძაფრი ქარი!

მიჰქრის დალალგადაყრილი...“

რევოლუციური ბრძოლების საშინელებებზე უნდა მიუთითებდეს, რაში „სამიმ-ჩქარი“, „მძაფრი ქარი“, „მიჰქრის დალალგადაყრილი“ რევოლუციური აბობქრების სიმბოლოებია, შგრიხები, რომლებიც რევოლუციისაგან მოგანილ გოგალურ სიკვდილზე მიანიშნებენ. ეს რომ ასეა, ამას ლექსში ლურჯ ფერზე ყურადღების გამახვილებაც მოწმობს: „ლურჯი რაში“, „ლურჯ ქვიშაში“. ლურჯი ფერი ხომ ფერთა სიმბოლურ გალერეაში სიკვდილის მაჩვენებელია. და კიდევ: გალაკტიონი შემთხვევით არ ახსენებს აპრილს. „თოვლი, ფიფქი და აპრილი, ვარდისფერი თოვლი“. ევროპის ფეოდალურ-აბსოლუტისტური სახელმწიფოების კოალიციამ სწორედ 1792 წლის აპრილში მიიგანა იერიში საფრანგეთზე იქ სამეფო გახვის გადასარჩენად, რამაც კიდევ უფრო გააღრმავა კრიზისი და შედეგად სამეფო გახვის დამხობა მოჰყვა კიდევ. „აპრილის“ კონტექსტში „ვარდისფერი თოვლი“ იმ სისხლის წვიმების სიმბოლური სახე უნდა იყოს, რაც ამ მოვლენებს მოჰყვა. თვით ლექსის დასაწყისი „შორეული ქალის ემხი...“ დამაფიქრებელია და აი რაგომ: ჰაინეს აქვს ასეთი ლექსი: „Ein Traum gar seltsam Schäuerlich“, სადაც „შორეულ ქალზე“ საუბარი: „Meid... so fremd und doch so bekannt“ (ქალი... ასე შორეული და მაინც ასე კარგად ნაცნობი“). მართალია, ამ სახემ არაერთი პოეტის შემოქმედებაშიც ჰპოვა ასახვა, მაგრამ არ

არის გამორიცხული, რომ საერთო წყარო ჰაინე იყოს თუნდაც იმიტომ, რომ ჰაინეს აღნიშნული ლექსი 1816 წელს არის დაწერილი. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ XIX-XX საუკუნის დასაწყისში ჰაინე თითქმის ყველაზე უფრო პოპულარული პოეტი იყო მთელს ევროპაში და რუსეთშიც, ყველაფერი ნათელი გახდება. ისიც საინტერესო უნდა იყოს, რომ გალაკტიონისათვის „შორეული ქალის“ სახე 1908 წლიდანვე ანუ ჰაინეს შემოქმედებით სამყაროში რიალის პერიოდოლან იჩენს თავს და კარგა ხანს გრძელდება:

„რაც უფრო შორს ხარ, მით უფრო ვგკებები,  
მე შენში მიყვარს იცნება ჩემი...“ (1908).

„და ვერ ვივიწყებ ქალწულის სახეს  
საღლაც, ოდესღაც ფიქრში ზმანებულს“ (1911).

ჩვენ ვერ გავიზიარებთ სანდრო ბარამიძის მოსაზრებას, რომელსაც იგი საანალიზო ლექსთან დაკავშირებით გამოთქვამს სტაგიაში „ყოფიერება და ღრო გალაკტიონის პოეზიაში“: „მოგჯერ მისთვის (გალაკტიონისათვის ვ.კ.) სიგყვები საერთოდ კარგავენ მნიშვნელობას და ერთმანეთის გვერდით თავს მხოლოდ იმით გრძნობენ იდეალურ ჰარმონიაში, რომ უღამამეს და უნაგიფეს მუსიკას ქმნიან“. ამას მოჰყვება ციტატა ლექსიდან – „ყვაილები უხვად არის... სიმშრით შემოსველი“ [4,161]. ერთმანეთის გვერდით ეს სიგყვები რომ „უნაგიფეს მუსიკას ქმნიან“ ეს ცხადია, მაგრამ ლექსის ყოველი ფრაზა რომ გარკვეულ აზრსა და ისტორიულ სინამდვილეზე მიანიშნებს, ამაზეც, მგონი, ნათლად მივუთითეთ. ამიტომ კითხვის დასმა – „რა კავშირშია ეს სიგყვები ერთმანეთთან?“ და შემდეგ: „გალაკტიონისათვის აღარ არსებობს სამყაროს ცალკეული საგნები“ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ბედმეტად მიგვაჩნია.

თავის შესანიშნავ წერილში „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“ დავით წერელიანი ყურადღებას ამახვილებს ამ ლექსზეც და სრულიად საფუძვლიანად შენიშნავს: „ლექსს თავიდან „მარია-ანგუანეცა“ ერქვა. შემდგომ გამოცემებში ეს სათაური გაქრა. იქნებ ცენზურის გამო, რაკი აღრესატი დედოფალი იყო, რომელიც საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ ემაფოტმე

აიყვანა“ (56-113), ამის შემდეგ კი უკვე, ჩვენი მოსაზრებით, საკამათო აზრს ავითარებს: „თუ პოეგმა საკუთარი ნებით მოშალა სათაური, მეგისმეტი დაკონკრეტება საჭიროდ აღარ მიიჩნია, რომ ამით მუსიკის აღქმას ხელი არ შეშლოდა. აკი იგი არც დედოფლის პორტრეტის დახატვას ცდილობს, არც მისი გრაფიკული ხვედრის გადმოცემას“ (იქვე). თუ როგორ არის ლექსში დედოფლის გრაფიკული ხვედრი გადმოცემული, ამაზე უკვე ვიმსჯელებთ, რაც შეეხება დედოფლის პორტრეტს, მართალია, მისი გარეგნობის ასახვა გალაკტიონს არ უცდია, მაგრამ მის გატაცებებსა და ცხოვრების წესზე კი აშკარად მიანიშნებს, როცა წერს „ყვავილები უხვად არის დენდის... მეფე მონის, ქარში ათრობს არემარეს ოხვრა გრიანონის“. დენდი... მეფე მონისგან მორთმეული ყვავილებში ვინც იგულისხმება, გასაგებია, აკი სახელითაც მოიხსენიებს გალაკტიონი, ხოლო გრიანონის სასახლეში გაუთავებელმა წვეულებებმა და ღრეობებმა, რომელსაც მარია ანგუანეგა მართადა, შეიწირა ქვეყნის უდიდესი ფინანსები (მას „ქალბატონ-დეფიციტსაც“ კი უწოდებდნენ). იგი გამუდმებით ებრძოდა ფინანსთა მინისგრებს (გიურგო, ჰეკერი), რომლებიც სასახლის ხარჯების შემცირებას ცდილობდნენ. ისე, რომ გალაკტიონი ერთი ორი შტრიხით ისე შესანიშნავად ახერხებს დედოფლის სახის ჩვენებას, რომ სათაურის შერცვლის შემდეგაც ჩასამატებელი აღარაფერი იყო.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გალაკტიონის აღრეულ ლექსებში (1908-1914 წლები) ქართველ კლასიკოსებთან ერთად, ყველაზე მეტად შეინიშნება ჰაინეს (ცოცხა მოგვიანებით – გოეთეს) შემოქმედების კვალი. ეს ეხება როგორც თემატიკას, ისე განწყობილებებს, მხაგვრულ აქსესუარებს და ლექსწყობის საკითხებს, მაგრამ ამაზე ცოცხა ქვემოთ. ეხლა კი კიდევ ერთ ლექსზე გვინდა, გავამახვილოთ ყურადღება. ჰაინეს აქვს ლექსი „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“ (ერთხელ მე მქონდა ლამაზი მამული“ – სამშობლო). ილია ჭავჭავაძეს ამ ლექსის მიბაძვით დაუწერია ლექსი „მეცა მქონია კარგი მამული“. ცნობილია, რომ მიბაძვასა და გადმოკეთებას მე-19 საუკუნეში ხშირად მიმართავდნენ ხოლმე ჩვენი მწერლები. ჯერ კიდევ



მანამ, ვიდრე „თერგდალეულები“ გამოვიდოდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე, ნ. ბერძენიშვილი „კავკაზის“ ჟურნალებზე წერდა: „მონური გადმოღება გაუგებარი და უცხო იქნება ქართველი მკითხველისათვის. პირველ ხანებში ქართული მწერლობის განვითარების უმჯობესი გზა – ესაა გადმოკეთება. საჭიროა უცხოური ქართულ სინამდვილეს, ქართულ მწეულებას და სულს შევუფარდოთ და მაშინ მიიღებს ყოველივე ამას მკითხველი“ [99]. ქართველმა სამოციანელებმა ამ აზრს უფრო კონკრეტული შინაარსი შესძინეს. აი, რას წერს ილია ჭავჭავაძე, როცა თარგმანსა და გადმოკეთებას ეხება: პირველ შემთხვევაში (თარგმანში – ვ.კ.) „სხვისი ცხოვრება, ხასიათსა და მწეულებებაში გამოთქმული, ნაწვენები უნდა იყოს უკყურად და შეუცვლელად“. მეორე შემთხვევაში (გადმოკეთებულში – ვ.კ.) კი, ილიას აზრით, „უცხო ხაგი სხვისი ცხოვრებისა ცოგად თუ ბევრად ჩვენის ცხოვრების ხაგად გარდაიქმნება და რამდენადაც ეს გარდაქმნა დილია, იმდენად ნაშრომი კარგი და მოსაწონი... გადმოკეთებულს უფრო მეტი საგზალი უნდა, უფრო მეტი ღონე სჭირია, უფრო მეტი ნიჭი, ვიდრე მთარგმნელსა. გადმოკეთებულს ის ღონეც უნდა ჰქონდეს, რაც მთარგმნელს და ამას გარდა თვითმოქმედი ძალიც შემოქმედებისა“ [54, III, 125].

ილიას აღნიშნულ მიზაძვასაც ცოგა რამ აქვს საერთო ორიგინალთან. იგი აუღია ჰაინეს ლექსების ციკლიდან – „უცხოეთში“. ჰაინეს ლექსი, მიუხედავად მასში ნათლად გამოხატული სამშობლოდან განდევნილ გამოწვეული სევდისა, არსებითად საგრფილო ხასიათისაა. იგი თავისი შინაარსით „უცხოეთის“ ციკლის პირველი და მეორე ლექსის გაგრძელებაა (თვითონ ეს ლექსი მესამეა) და გამოძახილია შემდეგი სიკვებებისა:

"Die Liebe, die dahinten blieb,  
Sie ruft sich sanft zurück".

(სიყვარული, რომელიც იქ (სამშობლოში – ვ.კ.) დამრჩა, კვლავ ნაზად მიხმობს).

თავად საანალიზო ლექსი კი ასე ქლერს:

Ich hatte einst ein schönes Vaterland.  
Der Eichenbaum  
Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft,  
Es war ein Traum.  
Das küßte mich auf deutsch, und sprach auf Deutsch.  
(Man glaubt es kaum  
Wie gut es klang) das Wort "Ich liebe dich".  
Es war ein Traum.

(ერთხელ მე მქონდა კარგი მამული, ასე მაღლა რომ იზრდებოდნენ მუხის ხეები, კლემით თავს მიკრაედნენ იები. ეს იყო მხოლოდ სიზმარი გერმანულად მკოცნიდნენ და გერმანულადვე მეუბნებოდნენ (ვერ წარმოიდგენთ, რა კარგად ქდერდა) სიტყვებს: „მე შენ მიყვარხარ“. ეს იყო მხოლოდ სიზმარი).

ილიამ ღრმად ჩაიხედა პოეგის სულში, ამ სიყვარულის იქით სამშობლოს განშორებით გამოწვეული დიდი სევდა დაინახა, შემდეგ კი საკუთარი სამშობლოს ჭირ-ვარამს მიუსადაგა და გადმოკეთებულ ლექსში ეროვნული გრაგელის განწყობილებამ შექმნა მთავარი პათოსი:

„მეცა მქონია კარგი მამული!  
თურმე სცხოვრობდა იქ სიყვარული,  
თურმე იქ ჰფენდა ბედი მლიმარი,  
ეხლა კია ეს მარგო სიზმარი.  
თურმე იქაცა ბრწყინავდნენ ღლენი,  
იქაც სცხოვრობდნენ ერთგულნი ძენი,  
თურმე გაელოთ მაშინ ცის კარი,  
ეხლა კია ეს მარგო სიზმარი“.\*

---

\* ლექსი ამ სახითაა დაბეჭდილი „აკაკის კრებულში“, 1871, № 4, ხოლო ილიას თხზულებათა აკად. გამოცემაში ოდნავ შეცვლილია იგი. კერძოდ, მეორე სტრიქონში სიტყვა „სცხოვრობდა“ შეცვლილია „სუფუედათი“, ხოლო ბოლოდან მეორე სტრიქონში „თურმე გაელოთ“ შეცვლილია „ღია ქონიათი“. ეტყობა, ეს ლექსი ილიას კიდევ გადაუმუშაებია, ხოლო აკადემიური გამოცემის რედაქციას გადამუშაებული ხალნეწარის ვარიანტი შეუტანია გამოცემაში.

როგორც ვხედავთ, ილიას თავისი შთაგონების წყაროდ გაუხდია ჰაინეს ლექსის პირველი სტრიქონი: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“ (ერთხელ მე მქონდა ლამაზი მამული“) და რეჟრენი – „Es war ein Traum“ (ეს იყო სიზმარი) და შეუქმნია ღრმად პაგრიოტული ლექსი.

ჰაინეს ლექსის აღნიშნული ილიასეული გადაკეთება კი გალაკტიონის შთაგონების წყაროდ ქცეულა მისი „სალამოს“ ციკლის მეორე და მესამე ლექსისათვის:

„ერთხელ დღე იყო... დღე ნეგარი, გამუქებული,  
სხვაგვარ ღიმილით ირხეოდა სამშობლო მხარე  
მწუხრი სიბნელე უკუნეთში იყო მთანთქმული,  
აღარსად სჩანდა ციხე ბნელი, ცივი სამარე...  
სულს იგაცებდა ნეგარება, შვება საამო,  
ამური ნაბი უბრუნველად დაცქრიალებდა,  
ამ დროს ჩრდილოდან გაიშალა სევდის საღამო  
და მოეუფინა კილით კიდეს უძრავი სევდა.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონისთვისაც „ერთხელ“ ანუ წარსულში სამშობლო მხარე „სხვაგვარ ღიმილით ირხეოდა“ ანუ ღიძების შუქი მოსავდა. შემდეგ კი მწუხარება „უძრავი სევდით“ მოეუფინა კილით კიდეს. აქ უბედურების მიზეზი უფრო დაკონკრეტებულია და „ჩრდილოეთია“ დასახელებული. წარსული ნეგარი ყოფისა და აწმყოს საგანჯველის ასეთივე დაპირისპირებას გვთავაზობს გალაკტიონი მომდევნო ლექსშიც:

„გახსოვს ბუნება ნეგარებით აყვავებული?  
გახსოვს ბუნება მოქარგული ია-ვარდებით?  
ახ, სად გაფრინდა ჩენი სხივი და გამაფხული,  
რად შეემოსილვართ შავბნელ ფიქრით და  
მწუხარებით?

მე კი მიყვარდა... მაგრამ, ხედავ, გამოიცვალა  
სახე ნარნარი, უკდავების გამოშხატველი,  
აწ გამაფხულმა სულ დაჰკარგა ის ძველი ძალა,  
სხვაგვარის მწუხრით შებურვილა მთა, გყე და ველი“.

ამ ლექსში უფრო ძალუმად იგრძნობა ჰაინეს ლექსში აქცენტირებული ლამაზი სამშობლო. ცად აზიდულ მუხის ხეებ-

სა და იებს გალაკტიონთან ცვლის „ია-ვარდებით მოქარგული“ ბუნება, რომელიც შორეული სიზმარივით დაიჩრდილა და გაუფერულდა „შაებნელი“ „მწუხარებით შებურვილი მთა, გყე და ველი“, მაგრამ აქ მინდა დავესესხო თ. ლოიაშვილს და ვთქვა, რომ „პოემიაში შეხმიანება თუ სესხება არაფერს წყვეტს, მთავარი ახალი ესთეტიკური ფასეულობის შექმნაა. გალაკტიონი ისე გარდაქმნის ყველაფერს – ანტიკურსაც, რომანტიკურსაც, თანამედროვესაც – ამრისა და ფორმის ისეთ მწერვალებს აღწევს, რომ ხშირად უკან იტოვებს პირველწყაროს, რაოდენ მაღალი რანგის ქმნილებაც არ უნდა იყოს იგი“ [22, III, 77].

ჰაინეს პოემიასთან კიდევ ერთი ასეთი შეხმიანების ნიმუშია გალაკტიონის ლექსი „ჰაინეს სტრიქონის გამო“. აქ გასარკვევი არაფერია.

სათაურიდანაც ყველაფერი ნათელია. ლაპარაკია ჰაინეს „ლამენტაციების“ ეპიგრაფზე „Das Glück ist eine leichte Dirne“ („სიხარული მსუბუქი ქცევის გოგონაა):

"Das Glück ist eine leichte Dirne,  
Und weilt nicht gern am selben Ort,  
Sie streicht das Haar dir von der Stirne  
Und küsst dich rasch und flattert fort.  
Frau Unglück hat im Gegenteile  
Dich liebefest ans Herz gedrückt;  
Sie sagt, sie habe keine Eile,  
Setzt sich zu dir ans Bett und strickt".

(მსუბუქი ქცევის გოგონას ჰგავს სიხარული, არ უყვარს დაყოვნება, შუბლიდან თმას გადაგიწევს, სწრაფად გაკოცებს და გაფრინდება. მაგრამ ქალბატონი – უბედურება სხვაგვარად იქცევა. იგი სიყვარულით მკერდზე მიგიკრავს და გეტყვის, რომ არსად არ ეჩქარება, ჩამოგიჯდება საწოლთან და ქსოვას მოჰყვება).

გალაკტიონი ჰაინეს ლექსს (თუ რუსულ თარგმანებს არ მივიღებთ მხედველობაში) ანგონ ფურცელადიხეული თარგმანით უნდა გასცნობოდა:

„ბედნიერება, „ვითა პეწია  
გოგო ერთ ადგილს არ დაგიდგება,  
შუბლზე ხელს გისვამს, თმას გაგისწორებს,  
ერთსაყ გაკოცებს და გაფრინდება.  
მაგრამ მშვიდ მოხუცს – უბედურებას  
ამგვარი ქცევა ეთაკილება,  
თუ ერთი გნახა და მოეწონე

სიკედილის ღღემღე სულ გვერდს გიჯდება“ [63, № 7,4].

რომანტიკოსთა შეხედულებას, რომ ბედნიერება სწრაფ-  
წარმავალია, უბედურება კი მთელი ცხოვრების თანმხლები,  
გალაკტიონიც იზიარებს. მისი აზრით, ბედნიერებაცა და უბე-  
დურებაც ერთიმეორის გარეშე არ არსებობს და სწორედ მა-  
თი ურთიერთქმედება არის ცხოვრება:

„რომანტიკული ქნარის წვიმაში  
ნირშეუცვლელი იყო გალობა:  
ბედნიერება არის მირაჟი,  
უბედურება კი რეალობა.  
„უბედურება – სწუხდა პეინე,  
ღინჯი მოხუცი არის ქმნილება,  
თუ ერთი გნახა და მოეწონე  
სიკედილის ღღემღე ქნარს გეცილება.“

მე არას ვიგყვი: ბევრის ვარ მოწმე  
უბედობით და ბედნიერებით;  
პირად საკითხში ამ ორი მოძმის -  
ნურავინ ქვეყნად ნუ ჩაერევიტ!“\*

---

\* სხვათა შორის ამ სახის ლექსი გოეთესაც აქვს – „Das Alter“ („სიბერე“):

Das Alter ist ein höflicher Mann:  
Einmal übers andre klopft er an;  
Aber nun sagt niemand: Herein!  
Und vor der Türe will er nicht sein.  
Da klinkt er auf, tritt ein so schnell,  
Und nun heißt's er sei ein grober Gesell.  
(სიბერე თავაზიანი კაცია:

უკვე აღენიშნეთ, რომ ზღვის თემა გალაკტიონთან ჰაინეს ლირიკიდან მოდის. კერძოდ, იგი ზედმიწევნით კარგად იცნობდა გერმანელი პოეტის „ჩრდილოეთის ზღვის“ ციკლის ლექსებს. ამის კიდევ ერთ დასაბუთებას ისიც წარმოადგენს, რომ „შავი მზის“ სიმბოლიკა, რომელსაც გალაკტიონი იყენებს ლექსში „შიში“ -

ვინ მოვა მსაჯულად?

არავინ?

მზე ჩავა, ამოვა,

ყოველთვის შავია -

ჰაინესგან უნდა მომდინარეობდეს და ისევე „ჩრდილოეთის ზღვის ციკლის ერთ-ერთი ლექსიდან:

"...Und aus dem süßen, blassen Antlitz,

Groß und gewaltig, strahlt ein Auge,

Wie eine schwarze Sonne.

Oh, du schwarze Sonne, wie oft,

Entzückend oft, trank ich aus dir

Die wilden Begeistrungsflammen".

("Der Schiffbruchige" - გემის დაღუპვა).

(ტკბილ, ფერმკრთალ სახიდან, დიდი უმარმამზარი ბრწყინავს თვალები, როგორც შავი მზე. ოჰ, შენ შავო მზევე, ხშირად, ძალიან ხშირად, მასმევედი ხოლმე შმაგი სიყვარულის აღმურს).

ჰაინეს ლექსში თუ „შავი მზე“ მოელვარე შავი თვალების მეტაფორად არის გამოყენებული, გალაკტიონთან იგი თავისი თანადროულობის (ლექსი დაწერილია 1919 წელს) უკიდევანო და უსასრულო უბედურებით გამოწვეული პესიმისტური განცდის გამოძახილია:

---

განუწყვეტლივ კარზე აკაკუნებს,

მაგრამ არავინ ეტყვის: შემობრძანდი!

მაგრამ კარებთან დგომის სურვილი არა აქვს,

კარს ალებს და სწრაფად შემოდის.

ამაზე კი იტყვიან: რა უხეშია!

ადილი შესაძლებელია, თავის მხრივ, ჰაინეს შთაგონების წყარო ეს ლექსი ყოფილიყო.

„ამნაირ დღეებზე ჩუმად და  
ცბიერად.  
ცხედრები, ცხედრები...  
ხოლერა, ხოლერა.

.....  
მზე ჩავა, ამოვა,  
ყოველთვის შავია!  
ნიავეც საესეა  
ხოლერით“.

„შავი მზის“ სიმბოლიკა გვხვდება ჟერარ ნერვალის პოეზიაშიც („მელანქოლიის შავი მზე“), მაგრამ საქმე ისაა, რომ, ჯერ ერთი, როცა ჰაინემ ეს სიმბოლო შემოიგანა (1826 წ.) ნერვალი კარლოს დიდის ლიცეუმის მოსწავლე იყო (დაიბადა 1808 წ.) და, რაც მთავარია, მან თარგმნა ჰაინეს ლირიკა ფრანგულ ენაზე (არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ჰაინემ თავისი ცხოვრების ნახევარი საფრანგეთში გაატარა და უმარმაზარი ავტორიტეტით სარგებლობდა პარნასელებშიც და, ზოგადად, ფრანგულ სინამდვილეში) და ბუნებრივია, „შავი მზე“ თავად ნერვალსაც ჰაინესაგან აქვს ნასესხები. მეორეც, გემოთაც აღვნიშნეთ, რომ გალაკტიონი უკვე 1908 წელს ამქადავნებს ჰაინეს „ჩრდილოეთის ზღვის“ ციკლის ლექსების კარგ ცოდნას, საიდანაც ეს სიმბოლო მომდინარეობს. ამ დროს კი დიდი შესაძლებლობაა იმისა, რომ გალაკტიონს ნერვალის სახელიც არ ჰქონდა გაგებული.

ჰაინეს შემოქმედება რომ მახლობელი იყო გალაკტიონისათვის, ეს ეტყობა არა მარტო მის ლირიკას (განსაკუთრებით აღრეულს), არამედ მის წერილებსაც. იგი ხშირად იმოწმებს ჰაინეს: „ლირიკაში“, როდესაც იგი მსჯელობს ლირიკის რაობაზე, მის ადგილსა და როლზე საზოგადოებრივი ამროვნებისა და განვითარების პროცესებში, შენიშნავს: „სული პოეტის – ამბობს ჰეინე, არის ცენტრი მსოფლიოსი“ [47, XII, 572]. ამ ამრს იგი ლექსად დაწერილ პოემაშიც („საუბარი ლირიკის შესახებ“) იმეორებს:

სული პოეტის  
სარკე არის

სიერცის, დროისა,  
სული პოეგის  
არის ცენტრი  
მსოფლიოისა...

სხვა ადგილას გალაკტიონი წერს: „ჰეინე პოეგისაგან მოითხოვს, რომ ის გარდაქმნილიყო ხალხის ყოველდღიურ ვნებებში, რომ პოეგი უნდა იყოს გრიბუნი და მოციქული, რომ მან ერთმანეთისაგან არ გაარჩიოს ცხოვრება და მწერლობა“ [47,XII,572]:

მისი გრიბუნი,  
მოციქული,  
მისი მესია -  
მოვალე არის  
რომ ცხოვრება  
და პოეზია  
ერთმანეთისგან  
არ გათიშოს,  
არ დააშოროს,  
არამედ უფრო  
განამტკიცოს  
და დააშუროს“.

სამოგადოებრივი ცხოვრების უმძაფრეს გარდაქმნებზე, რევოლუციებზე მსჯელობისას იგი იმოწმებს „პოეზიის დარგის ბუმბერაზებს, გენიოსებს, რომელნიც... მომავალი თაობისათვის სწყვეგენ ამოცანებს დასმულ წინა თაობათა მიერ“. ესენი არიან შექპირი, დანტე, გოეთე შილერი და მათ შორის მოიხსენიებს ჰაინესაც: „და განა საფრანგეთის რევოლუციამ არ მოგვცა ჩვენ ჰეინე, ეს ყოჩაღი ჯარისკაცი კაცობრიობის განმათავისუფლებელი ომისა? ...მომავალი რევოლუციები უკვე დაჰქრიან ბაირონისა და ჰეინეს აბობოქრებულ ლირიკაში“ [47,XII,574]. ეს სტრიქონები ცხადად გვიჩვენებენ, თუ რა წანამძღვრები აყალიბებდა პოეგის მემბოხურ სულს, რევოლუციური გარდაქმნებისაკენ სწრაფვას და რწმენას, რომ პოეზია ხალხის ცხოვრების, ხალხის მისწრაფებების გამომხატვე-



ლი უნდა იყოს. აქედან უარყოფა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ ესთეტიკისა:

„თორემ რა მიზნით  
რა იმედით,  
ვისთვის და რისთვის  
ხმა გაისმოდა:

„პოეზია პოეზიისთვის?“

ეფიქრობთ, მემოთქმულიდან ცხადად იკვეთება, რომ ჰაინე ის პოეტია, რომელიც ქართველ წინაპარ მწერლებთან ერთად და მათ კვალად ყველაზე ადრე შეიჭრა გალაკტიონის სულიერ ცხოვრებაში, ჩამოუყალიბა შემოქმედების მიზანი და აზრი, რაც კარგად გამოიკვეთა არა მარტო მის ლირიკაში, არამედ პრაქტიკულ ცხოვრებაშიც. ამისი ცხადი მაგალითია თუნდაც მისი დამოკიდებულება ცისფერყანწელებთან, რაც პოეტური განცდისა და გრადიციისადმი დამოკიდებულების მთელ ხაზზე ვლინდება. გარდა ამისა, გალაკტიონის მგრძნობიარე სულს შესამჩნევი კვალი დაამჩნია ჰაინეს უნაპირო სევდამ, მარტოობის, უსამშობლობის განცდამ; ზღვისა და ქარის თემა, „შავი მზის“ სიმბოლიკა, „შორეული ქალის“ სახეც, ჩანს, ჰაინეს შემოქმედებიდან იღებს სათავეს.

## თავი III

### გალაკტიონი და გოეთე

ჰაინესაგან განსხვავებით, გოეთესადმი დამოკიდებულება ჩვენში სხვადასხვა პერიოდებში არაერთგვაროვანი იყო. ამასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა. როგორც ცნობილია, ქართველი სამოციანელები ითვლებიან ევროპული კულტურისაკენ აქტიურ გზისმკვლევებად, რომლებიც ცდილობდნენ იმ კავშირების აღდგენას, რომელიც საქართველოს თურქების მიერ კონსტანტინოპოლის აღებამ დააკარგინა. ახლა კი ახალი გზით – ჩრდილოეთის გზით ხდებოდა მისი აღდგენა (ამის ცალკეული მცდელობები უკვე მე-18 საუკუნიდანვე შეინიშნება, მაგრამ ჩვენ ვგულისხმობთ ამ მიმართულებით ინტენსიური და ნაყოფიერი საქმიანობის დაწყებას), ამიგომ ის, რაც რუსეთში ხდებოდა, დიდ ზეგავლენას ახდენდა უმაღლესი განათლების მისაღებად იქ წასული ახალგაზრდების აზროვნებაზე. გოეთესთან დაკავშირებით კი ითქმის შემდეგი: თვით რუსეთში მე-19 ს-ის 40-იანი წლებიდან იწყება ამ ოლიმპიელისადმი მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება. იმდროინდელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, რუსეთის კრიტიკული აზრის მპყრობელებმა (რევოლუციონერ-დემოკრატებმა და უპირველეს ყოვლისა, ბელინსკიმ) ჩათვალიეს გოეთე, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან ბურგმეჭყეული „წმინდა ხელოვნების“ ქურუმი, რაც თავის გამოძახილს პოულობდა 20-30-იან წლებში თავად გერმანიაში დაწყებულ გოეთეს წინააღმდეგ მიმართული ლაშქრობიდან. მას საყვედურობდნენ ბრძოლის ველიდან გაქცევას და საკუთარი თაბისის შექმნას, სადაც ქვეყნის „ქარიშხლის ქროლვა“ ვერ შეაღწევდა. ამის უგყუარ მიზეზად ასახელებდნენ საფ-

რანგეთის რევოლუციისადმი მის დამოკიდებულებას და იმას, რაც ერთი შეხედვით „დასავლურ-აღმოსავლური ღვიანის“ პირველ ლექსში („პიჯრა“) იჩენს თავს:

"Nord und West und Süd zersplitten

Throne bersten, Reiche zittern,

Flüchte du, im reinen Osten

Patriarchenluft zu Kosten.

Unter Lieben, Trinken, Singen

Soll dich Chisers Quel Verjungen ("Hegire").

(ჩრდილოეთი, დასავლეთი და სამხრეთი იმსხვრევიან, გვირგვინები სკდებიან, ტახტები ირყევიან. გაიქეცი წმინდა აღმოსავლეთში, იქ წინაპართა პაერთ იკევეები, სიყვარულის, ღვინისა და სიმღერის გარემოცვაში კი ქიზერის წყარო გაგაახალგაზრდავებს). ბელინსკი, რომელიც ადრე დიდი თავუანისმცემელი იყო გოეთესი და მენცელის თავდასხმისგანაც კი იცავდა მას (სტაგიაში „მენცელი, გოეთეს კრიტიკოსი“), 40-იან წლებში უკვე ირონიულ ტონს ურევს მისი მისამართით გამოთქმულ აზრში და დასცინის კიდეც „ვილჰელმ მაისტერში“ არაფაზე დამკვრელის სიტყვებს: "Ich Singe, wie ein Vogel singt, der in den Zweigen wohnt" (ისე ვმღერი, როგორც ჩიგი, ხის ტოტებზე რომ ცხოვრობს). როგორც ჩანს, ბელინსკისათვის თუ მენცელის აზრი ანგარიშგასაწევი არ იყო, პაინეს სიტყვებმა იქონიეს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ პაინე თავის პუბლიცისტურ შრომაში „რომანტიკული სკოლა“ თვითონაც იცავდა გოეთეს მენცელის მსგავსი უჯიმო კრიტიკოსებისაგან, მაგრამ აქვე მაინც აქვს გოეთეს მისამართით გამოთქმული შემდეგი სიტყვები: "Goetheschen Meisterwerke zieren unser teures Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten Zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor wie die Schillerschen. die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind Kinderlos". [77,224] (გოეთესეული თხზულებები ამკობენ ჩვენს ძვირფას სამშობლოს ისევე, როგორც მშვენიერი ქანდაკებები ამკობენ პარკებს, მაგრამ ისინი მხოლოდ ქანდა-

კებები არიან. შეიძლება მათი შეყვარება, მაგრამ ისინი უნაყოფონი არიან. გოეთეს პოეზია არ იწვევს მოქმედებას, როგორც შილერისა. მოქმედება სიგყვის პირმშოა, ხოლო გოეთესული მშვენიერი სიგყვები უნაყოფონი არიან). და რაკი „მოქმედებისაკენ არ მოუწოდებდა“ მისი სიგყვები, მისაღებიც არ აღმოჩნდა რევოლუციურად განწყობილი თაობისათვის. ეს განწყობა თავს იჩენს ქართველ სამოციანელებშიც. ამისი ცხადი მაგალითია ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“, სადაც გოეთე ავგორს „ცივ და მიუკარებელ“ მყინვარს ავგონებს და პირდაპირ აცხადებს, რომ მისი სიმაღლე, ანუ როგორც ხელოვანი, მაკვირვებს, მაგრამ არ მათბობს – და არც მიყვარსო. ხოლო ლექსში „პოეტი“ იგი პოლემიკას უმართავს გოეთეს არუაზე დამკერელს („ვილქელმ მაისტერიდან“), თუ არუისტი მღერის: „ისე ვმღერი, როგორც ჩიტი, გარეთ ხის გოგზე რომ ცხოვრობსო“, ილია პასუხობს:

„მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო,  
ვით ფრინველმა გარეგანმა“ („პოეტი“).

ეს ციტატი მცდარად იქნა გაგებული როგორც ბელინსკის, ისე ქართველ სამოციანელთა მიერ, მაგრამ ამჯერად ეს არ არის საინტერესო. მხოლოდ 70-იანი წლებიდან, როცა რევოლუციურ განწყობილებას ევოლუციონური ცვლიდა, სამოციანელებმა მთელი სისავსით გაიაზრეს გოეთეს შემოქმედება და მისკენ მკვეთრი შემობრუნება დაიწყეს. ახალი სიმაღლეების დაპყრობისათვის ფაუსტური სწრაფვა და ხალხთა კეთილდღეობის უპირველეს პირობად შრომის აღიარება უკვე მომხიბლავი აღმოჩნდა მათთვის, რასაც მოჰყვა კიდეც სხვადასხვა სტატიებში გოეთეს ცალკეული გამონათქვამების ციტირება (ნ. ავალიშვილი, ნ. ნიკოლაძე, ა. ცაგარელი და სხვები). ითარგმნება მისი ცალკეული ნაწარმოებებიც,\* მაგრამ

---

\* ეგმონტი – ჟურნ. კვალი (№№ 5-6-7), 1873 წ. თარგმნა გ. წერეთელმა. რაინიკე მელა – 1885, ჟურნ. ნობათი (№1 – 2,3,4), ადაპტირებული და შემოკლებული თარგმანი ბავშვებისათვის. თარგ. ალ. ჭიჭინაძემ; რაინიკე მელა – შუასაუკუნობრივი ცხოველური ეპოსის (უცნობი ავტორი Reinike de vos- ცალკე წიგნად 1895 წ. თარგ. გ. იოსელიანმა;

გალაკტიონი თავიდანვე გოეთეს შემოქმედების ისე კარგ და ღრმა ცოდნას ამჟღავნებს, რომ, ბუნებრივია, ამისათვის ქართულ ენაზე არსებული ეს რამდენიმე თარგმანი საკმარისი არ იქნებოდა. ისე, რომ გალაკტიონი გოეთეს შემოქმედებას ძირითადად რუსული წყაროებით იცნობდა.

### ა) გოეთეს ლირიკის ნიმუშების თარგმანები, მათი კვალი გალაკტიონის ლექსებში

გალაკტიონმა თუ ვინმეს გაელენა განიცადა, ჩემის ამრით, ალბათ, ყველაზე მეტად გოეთესი. მისი დაუოკებელი ფაუსტური სწრაფვა, რომელიც ჰაინეს ლექსით იწყება („Fragen“ – რაა აღამიანი, საიდან მოდის, სად მიდის, ვინ ცხოვრობს ვარსკვლავებზე?), მთელი ცხოვრების მანძილზე მეფისგოფელურთან ბრძოლით გრძელდება და ეს ბრძოლა თუ 1908-14 წლებში თვით პიროვნების შიგნით მიმდინარეობს, შემდეგ პერიოდში საქვეყნო ხასიათს იღებს და კოსმიურ მასშტაბებს აღწევს. დავიწყოთ იმით, რომ გალაკტიონის ძალზე მოკრძალებული რაოდენობის თარგმანებში გარკვეული ადგილი გოეთესაც უკავია. მისი ლირიკიდან უთარგმნია „Wanderers Nachtlied“ (მგზავრის ღამეული სიმღერა), რომელსაც გოეთეს შემოქმედების ცნობილი მკლევარი პ. ა. კორუი „სრულიად პიროვნული სულიერი განწყობილების“ (ganz persönliche Gemütszustände) და „ჭეშმარიტად სრულიად ზოგადადამიანურობის“ (wirklich ganz allgemeinmenschlich) გამომხატველად მიიჩნევს [79,212]. როგორც ვ. ჯაფახაძე აღნიშნავს, გალაკტიონს დიდი მოსამზადებელი სამუშაო ჩაუტარებია ამ ორსტროფიანი შედევრის თარგმნისას“ [58,423]. კერძოდ, ლექსის სტრიქონე-

---

ტყის მეფე – ეურნ. ჯეჯილი (№5), 1892, თარგ. შ. მღვიმელმა. „ფაუსტიდან“ ძღენა (მიძღენა – ეურნ. კვალი, 1894, № 7. თარგ. ვინმე მოსემ.

ახალგაზრდა ეერტერის ვნებანი – ეურ ნ. მოამბე, 1900, № VIII, IX, X, XI, XII. თარგ. ივ.ახალშენიშვილმა.

ბი დაუცალკევებია, ჯერ გერმანული გექსტი მოუგანია, მისთვის რუსული მართლწერით ორიგინალის გექსტი მიუწერია და შემდეგ რუსული ბწკარელი:

Über allen Gipfeln

Убер аллен гипфелн

Над всеми вершинами

Ist ruh,

Ист руу,

Есть покой

In allen Wipfeln

Ин аллен Випфелн

Во всех вершинах

Spürest du,

Шпурст ду,

Чуешь ты.

Kaum einen Hauch

Каум ейнен хаух,

Нет дуновения.

Die Vogelein schweigen im Walde

Ди фогелеин швейген им вальде

Птички молчат в лесу.

Warte nur, balde

Варте нур, балде

Погоди только, скоро

Ruhest du auch.

Руест ду аух.

Отдохнешь ты тоже.

საინგერესოა, რომ მეორე პწკარი ხაზგასმულია და სრულიად არა შემთხვევით. იგი აბოლოვებს პირველი ფრაზის მუსიკალურ ხაზს. აქვე უნდა ითქვას, რომ არასწორადაა ერთი მონაკვეთის ბწკარელი გაკეთებული. "Spürest du kaum einen Hauch" ვერ გრძნობ ოდნავ სუნთქვასაც“. რუსულ ბწკარელში Чуешь ты- ს შემდეგ წერტილია დასმული და შემდეგ წერია „нет дуновения“. უნდა ყოფილიყო ალბათ „не чуешь ты хоть малейшего дуновения“. ამ გექსტზე შემდეგ ქართული

მართლწერით მიწერილ გერმანულ გექსტშიც წერტილი უადგილო ადგილზეა დასმული და შესაბამისად, აზრიც შუაზე გაწყვეტილი.

„იბერ ალლენ გიპტელნ  
ისგ რუუ!  
ინ ალლენ ვიპფელნ  
შპურესგ დუ.  
კაუმ ეინენ ხაუხ,  
დი ჰოგელეინ შვეიგენ იმ ვალდე,  
ვარგე ნურ, ბალდე  
რუპესგ დუ აუხ.

საქმე ისაა, რომ ეს წერტილი ამრს არ ამთავრებს: „ყოველ მწვერვალზე ვერ გრძნობ შენ“, მაგრამ რას? რას და ოდნავ ნიავსაც კი. ბრწკარედის არსებობა მაინც მნიშვნელოვანია იმის საბუთად, რომ გალაკტიონს არ გამოუყენებია არც რომელიმე რუსული და არც მანამდე არსებული ქართული თარგმანი (თუ არ ჩავთვლით გრ. ორბელიანის თარგმანს, რომელმაც, შესაძლებელია, ძალიან უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც რაღაც შემოქმედება იქონია გალაკტიონის თარგმანზე). იგი ბწკარედის საშუალებით შეუსრულებია. აი, ესეც:

სიმშვიდეში თვლემს  
მწვერვალები მთის,  
ქარი არა სცემს,  
ფოთოლი არ თრთის,  
მოსვენების ეამს  
მისცემია გყეც,  
მოითმინე წამს,  
მოისვენებ შენც.

ეს თარგმანი გალაკტიონს თავის სიცოცხლეში არ გამოუქვეყნებია, ხოლო ავტოგრაფის ამ გვერდზე ლექსის საში ვარიანტია მოცემული მცირედი ცვლილებებით. იქვე გაუკეთებია შემდეგი მინაწერი: „რიგმი ღედნისა მოცემულია თავისუფალი ლექსით. თავისუფალი ლექსის დაფუძნებისათვის დაწერილია ჩემ მიერ მთელი რიგი: ჯონ რიდი, ადგილები პაცი-

ფიზმიდან, რევოლუციონურ საქარველოში და ეპოქაში. ქართულ თავისუფალ ლექსს არა აქვს ისტორია (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ანგონ კათოლიკოსის ლექსებს, აგრეთვე ე. წ. „სასულიერო პოემიას“). არ შეიძლება არევა ურითმო ლექსისა თავისუფალში (ვ. მაჩაბლის თარგმანი შექსპირისა არ არის ურითმო ლექსი)“ [47, VII, 339-340]. თავად გალაკტიონის თარგმანი შესრულებულია ჯვარედინი რითმით, ხოლო ორიგინალისაგან განსხვავებით, რიგმიც აჩქარებულია. მიუხედავად ამისა, თარგმანი მშვენიერია, ზოგადადამიანური განცდები – უშუალო და ავგორისეული სეედიანი ქვეტექსტიც საგრძნობი.

გოეთეს ამ ლექსიდან მიღებული შთაბეჭდილებით უნდა იყოს დაწერილი გალაკტიონის ლექსი „კორდიდან“. ეს ლექსი რევოლუციამდეა დაწერილი და გამოუქვეყნებელი:

„ღრმა ძილით სძინავს მოქანცულ სოფელს,  
სძინავს ამართულს ჩემს წინ მაღალ მთას,  
სძინავს ფერდობზე მოხუც გყეს... და წყალს  
ცელქი ზვირთები უკოცნის კალთას.  
სძინავს კლდის ნაპრალს, მღუმარს, სეედიანს,  
სძინავთ ნანგრევებს... სძინავს მთას და ბარს.  
მთვარის ნათელი მკრთალად ციმციმებს  
და რაღაც ნეგარს არეს ჰუენს სიზმარს.  
სძინავს კორდს, მე კი ადამიანმა  
მთვარესაც სახე ვეღარ ვაჩვენე,  
სული მიშუოთავს... ეჰ, დასცხრი გულო,  
შენც მიიძინე და მომასვენე!“

როგორც ვხედავთ, ეს ლექსი მხატვრული სახეებით (მონუმენტური სიჩუმე და ღამეულ პეიზაჟში ადამიანის მოულოდნელი გამოჩენა), გამოხატვის საშუალებებით, განწყობილებითა და იღვით ძალიან ახლოს დგას გოეთეს ზემოთაღნიშნულ ლექსთან. ხოლო, როგორც ნ. გაბიძე აღნიშნავს, „ყრმობისდროინდელ დაუბეჭდავ ლექსებს 20-იანი წლების მიწურულში გალაკტიონი კვლავ უბრუნდება და მათ ახალ სიცოცხლეს სძენს. გალაკტიონი იყენებს ძველ ლექსთა ქარგას, რიგმს, რითმას, ცვლის ცალკეულ ადგილებს და იღეურად



სრულიად განსხვავებულ ნაწარმოებს ქმნის“ [48,257]. ამის მაგალითად კი დასახელებული ლექსი მოაქვს, რომლის გამოყენებით შეუქმნია ახალი ლექსი „შუალამით“:

„ღრმა ძილით სძინავს მოქანცულ გფილისს,  
ნარიყალისა შავია სერი.

სძინავთ მთაწმინდის ოღრო-ჩოღროებს,  
ფხიზლობს აღმართი ფუნიკულერის.

სძინავს კლდის ნაპრალს, მღუმარს, სევდიანს,  
სძინავს ნანგრევებს უხმოს, უშვაგოს,  
მხოლოდ არ სძინავს ქარხნის სინათლეს,  
იქ ვიდაც ფხიზლობს, ვიდაც მუშაობს“.

გადაკეთების შედეგად გალაკტიონმა უცვლელად მხოლოდ ერთი სტრიქონი დატოვა (სძინავს კლდის ნაპრალს, მღუმარს, სევდიანს), ორი ნაწილობრივ შეცვალა (ღრმა ძილით სძინავს მოქანცულ სოფელს – მოქანცულ გფილისს; სძინავთ ნანგრევებს... სძინავს მთას და ბარს – სძინავს ნანგრევებს უხმოს, უშვაგოს), დანარჩენი კი სრულიად ახლებურად გადაიაზრა, ახალი იდეა ჩააქსოვა და მაკორული გონალობა მიცა. ამიგომ, როგორც ნ. ტაბიძე აღნიშნავს, ამ ლექსებს შორის „გადაკეთების დამადასტურებელი დოკუმენტი რომ არ იყოს, გაძნელებოდა ამგვარი ფაქტის არსებობის მტკიცება“ [48,257].

როგორც ირკვევა, ძველი ხელნაწერი ახალ იმპულსად ექცა პოეტს და სრულიად ახალი შინაარსის ლექსის საწერად განაწყო იგი. მაშასადამე, გოეთეს ერთმა, ამქვეყნიური ყოფის წარმავლობაზე შექმნილმა ლექსმა, რომელიც ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთშერწყმის უმაღლესი გამოხატულებაა, გალაკტიონს დააწერინა ორი, ერთმანეთისადმი სრულიად საპირისპირო განწყობილების ლექსი.

უცნაურად აეწყო გალაკტიონის ცხოვრება. რაც უფრო დიდ პოპულარობას და აღიარებას აღწევდა იგი, როგორც პოეტი, მით უფრო მძიმე და გამოუვალი ხდებოდა მისი ყოფა და მარტოღმარტო, უსუსური აღმოჩნდებოდა ხოლმე უღმობეული ცხოვრების პირისპირასე იყო ქუთაისში, ასე იყო თბილისში... ძველი, კედლებგამურული, უფანჯრო ბინა ძველისძველი ყავრით სოფელში. წვიმის ღროს შიგ მყოფი ვერ გაარ-

კვევდა, შინ იყო თუ გარეთ, წვიმა ისეთი თქრიალით ჩამო-  
ლიოდა; ცივი, პაგარა ოთახი ქუთაისში. თუ დააგვიანდებოდა,  
შეიძლება გარეთაც დარჩენილიყო, – სახლის პაგრონი კარს  
დაკეცავდა; კოლოფივით პაგარა ოთახი თბილისში, მგონი,  
იმის წართმევასაც უპირებდნენ მეზობლები... შიმშილი, სიცი-  
ვე, ირგვლივ გამოუვალობა და ქაოსი. ამას დაერთო კიდევ  
უფრო ქაოტური რამ – პირველი მსოფლიო ომი, რევოლუ-  
ციური მოვლენები, მცირე ხნის გამონათების შემდეგ, საქარ-  
თველოს ხელახალი ანექსია. ვინ ქმნის ან რა ქმნის არსე-  
ბობის ამ საზარელ სიმშარს – ღმერთი, საგანა თუ თავად  
აღამიანები. და აი, მტკიცედ ირწმუნა, რომ ირგვლივ ყველა-  
ფერი არარეალურია, არის მხოლოდ განჯევა, მწარედ შეიყნო,  
რომ ეს ქვეყანა დემონთა საუფლო ყოფილა, ბოროტების ას-  
პარეზი. პოეტის ბობოქარი სული საეანეს ეძებს და ამ ძიე-  
ბაში მის ცნობიერებაში შემოდის გოეთე თავისი „ფაუსტი“:

„აჩრდილმა მაღალ ლურსმნებს აპკიდა  
ჩონჩხები – ძვლები მაღალ რიგებით,  
დაფარულია გრძელი მაგიდა  
შავი წიგნით და ალემბიკებით.  
ობობებიან კუთხეში დივანს  
ვხედავ: ვით გიოგე, მის იქ საგანა,  
გადაებმანა კედლებს, აივანს -  
და ღამემ სულში შემოაგანა“.

(„მაგიდა ალემბიკებით“)

ამ ლექსით თვალწინ წარმოგვიდგება ფაუსტის სამუშაო  
ოთახი, დამგვერილი წიგნებით, სხვადასხვა ჯურის ნივთებით,  
ჩონჩხებით და ჩუმად მშირალი მეფისგოფელი – საგანათი:

„გარს შემომრტყმია წიგნების გროვა  
მღრღნელი მაგლებით, მოსერილი მტვერში,  
და გარუჯული ქაღალდის გროვა  
მაღალ თაღამდის ასული ჭერში.  
ირგვლივ ყუთები, ძველი ქილები,  
სხვადასხვა ჯურის იარაღები  
წინაპართ მიერ ნაანღერძევი -

აი, ეს არის შენი ქვეყანა!

ამასაც პქვია თურმე ქვეყანა...

უსულო ძელებთან ვცოცხლობ აქ მარად

ძონძებში, მგვერში მთლად ამოსვრილი“ [18,106].

აღნიშნული ნაწყვეტი ფაუსტური გარინდების მიმანიშნებელია – იმ მომენტისა, როცა, მიუხედავად მრავალგზის მეცადინეობისა, ფაუსტი ჭეშმარიტებას ვერაფერში პოულობს, ისე უნდა გავიდეს ამ ქვეყნიდან. ასევე უამროდ ეჩვენება გალაკტიონს ცხოვრება:

„რას მოელიან ვარდები რგული?

ყვაეილებს თიბავს ელვათა ცელი.

თენდება: ქარმა წაიღო გული

და ათას ცხრაას მეოცე წელი“.

ამ ლექსში გალაკტიონი საგანთა და მოვლენათა გაცნობიერებისაკენ, სამყაროს შემეცნებისაკენ სწრაფვას დემონურ საწყისს უკავშირებს, ამიგომ მისი საგანა გოეთეს დემონის იდენტურია, ამიგომ პოეტი თავისუფალი ასოციაციის საშუალებით საგანას არა მეფისგოფელთან (რაკი ასოციაციურად ფაუსტის სამუშაო კაბინეტია წარმოდგენილი, იქ მეფისგოფელი უნდა იგულისხმებოდეს), არამედ თვითონ გოეთესთან აკავშირებს: „ვით გიოგე, მის იქ საგანა“.

დაახლოებით ამავე პერიოდში შეიქმნა გალაკტიონის ლექსი „ბრმა ცალი თვალით“, რომელშიც უკვე საგანა-მეფისგოფელი გვევლინება. საქართველოს მეორედ ანექსიის შემდეგ ქვეყანა მართლაც იქცა დემონების სათარემოდ. მათი მოქმედების არე განუსაზღვრელი იყო. გალაკტიონი მას ხან მეფისგოფელს უწოდებს, ხან ლუციფერს, ხან ბელგებელს, ხან „ცოდვილ სულს“, „ბინდის სტუმარს“ თუ „მწუხარების დემონს“. იგი ყველგან და ყველაფერში დემონურს ხედავდა: ვილაც „დემონური არეუ-დარევიტ“ იხედება მის სულში“; იგი გრძნობს თავის „მახლობელ დემონს“, ხოლო შემდეგ დემონის ეს განუფენილობა ფართოვდება და პოეტის თვალწინ გადაიშლება „ქვეყანა ბნელი დემონებისა“. დემონი ბნელი თვალეებით მისჩერებია ქვეყანას ან გოეთეს მეფისგოფელივით

იბრმავეებს ცალ თვალს, რათა მისი ხედვა უფრო მახვილი და საშინელი გახდეს (გოეთეს მეფისგოფელმა „კლასიკური ვალპურგის ღამეს“ ცალი თვალი იმიტომ დაიბრმავა, რომ ასევე ცალთვალა ფორკიადესთან „ლამაზი ერთი“ შეექმნა, მაგრამ სიმახინჯის ორი ნახევრის შეერთება მაინც არ იძლევა ერთ ღამამ მთელს). გალაკტიონის ლექსის „ბრმა ცალი თვალით“ – მეფისგოფელიც ფორკიადესთან შექმნილი ერთის ნახევრობას გამოხატავს, რომელიც ბოროტებასთან ერთად სიმახინჯესაც ასახიერებს და ამით ოციანი წლების დასაწყისის სისხლიანი პერიოდის პლასტიკურ სურათს ხატავს:

„მან დაიბრმავა ეს თვალი განგებ  
და ამნაირად გახდა ცბიერი,  
მეორე თვალში არის განგება:  
მეგი სიმკაცრე და სიძლიერე.  
უმარულიან ღენათა შორის,  
მწარე დაცივნით მათი მგმობელი,  
იგი გრიალებს, ვით თვალი ქორის,  
ეს საუკუნე – მეფისგოფელი“.

მართალია, საუკუნის მეორე და მესამე ათწლეულების მიჯნაზე განვითარებული უმძიმესი სოციალურ-პოლოტიკური მოვლენების ფონზე გალაკტიონი დემონური ძალების მოძალეებას ხედავს და იმიტომაც უწოდა XX საუკუნეს მეფისგოფელური: „გასული წელიწადი დემონურად მიუძღოდა წინ მრავალ სამგლოვიარო პროცესიებს და აქ, დიდი მწუხარების გამო, ხშირად გივიწყებდა შენ, პოეზიავე, – საკუთარ თვალს მომავლისაკენ. 1921 წელს აკლდა ეს ცალი თვალი, მაგრამ ის მან განგებ დაიბრმავა, რათა მეგი სიმძაფრე მისცემოღლა მეორე თვალს; ამნაირი გარეგნობით იგი ნამდვილი მეფისგოფელი იყო მარაოებით მოსიარულე, რომანტიულ, ფერუმარილიან სხვა წელიწადთა შორის“ [47, XII, 13-14]. მაგრამ, როგორც მ. კეესელავე შენიშნავს, გალაკტიონი „ორივე თვალით უყურებს სინამდვილეს... მისი პოეტური ხედვაც მშეთა ორივე სფეროს სწვდებოდა და ასევე კონგრასგულად ასახავდა თავის ნაწარმოებებში. გალაკტიონი ცხოვრების ერთ მხარესაც უჩვენებდა და მეორესაც. ეს ორი მხარე ორგვარ განწყობი-

ლებას ქმნიდა: ერთის მხრივ, სევდისა და უიმედობის, ხოლო მეორეს მხრივ, – ბრძოლისა და იმედისა. პირველს მარცხენა მზეების („მზეები მარცხნივ“) ღემონურ შუქში ჭვრეგდა, ხოლო მეორეს – მარჯვენის ნათელით („მზეები მარჯვნივ“). ამიგომ ის, რასაც მარცხენა თვალი უჩვენებს, სრულიადაც არ გამოორიცხავს მარჯვნივ დანახულ სურათს. პირიქით, ორივე თვალით დანახული სამყარო მთლიანობის ერთ პანორამას ქმნის, სადაც ღამის ბურუსი ნელ-ნელა იფანგება და განთიადი „შუადღის გულმოდგინებას“ უერთდება... რეაქციის პერიოდის მძიმე განწყობილების დასახბაგად იგი არ იშურებს შავსა და ბნელ ფერებს, ცხოვრების დრამატული წინააღმდეგობანი მას ტრავიკულ სიმაღლეზე აპყავს, რითაც რეაქციის მეგად ბნელ, მაგრამ მართალ სურათს ქმნის“ [32,494].

\* \* \*

თვიმურამ დოიაშვილი თავის გამოკვლევაში „არგისგული ყვაილები“ პროლოგი“ [21,41-61] აღნიშნავს რა, რომ ბოდლერის „ბოროტების ყვაილები“ ცალკეული რეალიები ასახვას პოულობს „არგისგულ ყვაილებში“... იგულისხმება არა სიღრმისეული კავშირები, არამედ გარეგანი შეხვედრები: სათაურთა გადაძახილი, ღექსთა რომაული ციფრებით დანომრვა და სხვა“ [21,43], „ბოროტების ყვაილები“ ანალოგიით ცდილობს გალაკტიონის „არგისგულ ყვაილებში“ დაძებნოს ბოდლერის ღექსთა კრებულის მსგავსი პროლოგი, რომელსაც ისეთივე ღრმა კონცეპტუალური დაგვირთვა ექნებოდა, როგორიც ბოდლერის წიგნის პროლოგს აქვს. ამ ძიებამ იგი მიიყვანა ჯერ ღექსამღე „სიბერე“, მაგრამ რაკი გალაკტიონმა პროლოგად გამიზნული ეს ღექსი რაღაც მიზეზის გამო „უარყო და სადღაც წიგნის სიღრმეში დააბინავა“ [21,46], კელავ განაგრძნო კვლევა, რის შედეგადაც უკვე გოტიეს „მინანქრებსა და კამეებს“ მიადგა. იგი აანალიზებს ამ კრებულის წინათქმას (Préface), უდარებს გალაკტიონის კრებულის პირველ ღექსს („შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“

მამათა საეხანეში“) და აღნიშნავს, რომ ეს ორი ლექსი „სრულ აზრობრივ-ესთეტიკურ თანხმობაშია“ ერთმანეთთან. განსხვავება ისაა, რომ გალაკტიონის ლექსი „მინიშნების პოეტიკითაა შექმნილი, ალუბიებს შეიცავს და გამიფრვა-დაკონკრეტებას საჭიროებს“. აი, აქედან იწყება ჩვენთვის საინტერესო კვლევა. საქმე ისაა, რომ იგი ამ „გამიფრვა-დაკონკრეტების“ შედეგად გოგიეს გავლით მიდის გოეთესთან, კერძოდ, კი მის „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ პროლოგთან – „ჰიჯრა“. მოგვეყავს ამ ორი ავგორის ლექსთა პირველი ტაეპები დოიაშვილისავე გამოკვლევიდან:

გოგიე: „იმპერიის ომების ჟამს

გოეთემ უხეში გარბაზნების ხმაურში  
შექმნა „აღმოსავლური დივანი“.

გრილი ოაზისი, სადაც ხელოვნება სუნთქავს“.

გოეთე: „მთელ დასავლეთს, ჩრდილოეთს, სამხრეთს

ქაში არყევს, გახტებს ამსხვრევს,

წადი ჰიჯრად აღმოსავლეთს,

წეს-ადათთა გზანი წაელე

სიმღერებით, ლხენით, ქალით

წლებს ჩამოგბანს ხომრის წყალი“.

მოგადად ამ შესანიშნავ გამოკვლევაში ავგორი საოცარი სიზუსტით წარმოგვიდგენს გალაკტიონის ლექსის აზრობრივ განვითარებას: „ლირიკული გმირი ლექსისა გოვებს სასახლეს და ყვითელი ფოთლებით მოფენილ ბაღს. მის სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს პეიზაჟი და, განსაკუთრებით, რომანი, სადაც ისვენებს „შემლილი სკვითელი“. ეს რომანი, მკვლევართა ვარაუდით, „მეხები კარამაზოვებია“. შემლილი სკვითელი კი – ივანე კარამაზოვი გამაოგნებელი იდეით, რომ „ღმერთი მოკვდა“. ლირიკული გმირი სულიერი წონასწორობის შესანარჩუნებლად მიაშურებს განდევნილ მამათა სავანეს, ეკლესიას, მაგრამ ეს უკვე უღმერთოდ დარჩენილი, ყველასაგან მიგოვებული უფლის სახლია. საკმეველის სუნისა და სანთელთა ციმციმის ნაცვლად ღვთაებრივ სიერცეში შავი თოვლივით ეშვება ჭვარტლი და ბურუსი. კამარას მაცხოვრის

თვალეზიდა შერჩენია, ხელთქმნილი თვალეზი, საიდანაც მკაცრი სასოწარკვეთილება მოკონავს:

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

„ღმერთი მოკვდა! უპაგრონო ეკლესიას ეშმაკეზი დაეპაგრონენ – სამრეკლოს ჯვარი ყვავებს გადაუშავეზიათ, ქარი, გრიგალი და ზარების გვრგვინვა ანგრევეს სამრეკლოს...“

სასახლესა და ეკლესიას განრიდებული ლირიკული სუბიექტი „მღუმარე საკანს“ მიაშურებს: მღელვარე საგნებს და უკუნ ღამეს „ცეცხლის მფარველი გუგუნი“ ენაცვლება. ძნელი არაა „მღუმარე საკანში“ გოეთესა და გოგიეს „ოთახის“ ანალოგი ამოვიცნოთ. „მფარველი ცეცხლი“ კი შემოქმედებით ცეცხლად გავიამზოთ. ამ კონტექსტში „უმანკო ჩასახება“ შემოქმედებით აქტს უკავშირდება – სულიწმინდის შთაგონებით მაღალი პოეზია იქმნება.

როგორც გოეთე გაერიდა ნაპოლეონის ზარბაზნებს, ხოლო გოგიე – ქუჩიდან შემოჭრილ ქარიშხალს და დარაბებით დაგმანულ ოთახში შექმნეს ღიადი წიგნები, ასევე გაერიდა გალაკტიონი რევოლუციის გრიგალს (აქ თ.დოიაშვილი ალბათ გულისხმობს სულიერ განრიდებას. ის ხომ პეტროგრადში შეხვდა რევოლუციას და შემდგომ თავისი ავისმოსურნეების გასაგონად თქვა კიდეც: „მე ქარში ვიყავ, როცა პოეგებს თქვენთვის საყვარელ ბულბულ – მღელოში ტკბილად გეძინათ საქართველოში“. ვ. კ.) და სენაკის მარგოობაში შექმნა გენიალური „არგისტული ყვავილები“!... და მართლაც თავისი სულიერი მარგოობის (შპენგლერი იგყვის – აბსოლუტური მარგოობაო) ბრწყინვალე ნიმუში – „ღვთაებრივი ნაყოფი“ წარმოგვიდგინა „არგისტული ყვავილების“ სახით. ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ თვით უდიდესი სამოგადოებრივი ძვრების დროსაც ჭეშმარიტი პოეტი პოეგად რჩება და რა პირობეზში და სიტყუაციებშიც არ უნდა იყოს ფიზიკურად, მისი შემოქმედებითი სამყარო ყურღახშულია ქვემეხების გრიალისათვის.

„გარღა იღურ-კონცეპტუალური თანსვედრისა, „მინანქრებთან და კამეებთან“ სიახლოვე გალაკტიონს ალუზიებითაუ

აქეს გამოხატული. ლექსის დასაწყისში, ბალის აღწერისას, უმაღლესედას ყურადღებას გამოიჩინედი სიგყვა:

„დაგხედება აუბთან სანდალი -

და ძველი ფოთლები ყვეთელი“...

... „სანდალი“ ნახსენებია გოგიესთან:

ნიბამისათვის მიაგოვა რა შექსპირი,

ის იკურებდა სანდალს...

„სანდლის“ ხსენება გალაკტიონის ლექსში ძალბე მნიშვნელოვანია. განდობილისათვის „სანდალი“ გამჭვირვალე მინიშნებაა „მინანქრებისა და კამეების“ წინათქმაბე და ამ გბით გოეთებე („ის - გოეთე - იკურებდა სანდალს“), მის აღმოსავლურ „პიჯრაბე“. უფრო მნიშვნელოვანი აღუბიაა ლექსის ფინალურ სტრიქონში:

„ერთგვარად მიიგანს ამ სახის

ლოცვისთვის გმანება - მტკივანი:

გაბელებს - მგოსანი სასახლის,

ხელთათმანს - სასახლის მდივანი.

...ესაა ორბაგი მეგონობური მინიშნება გოეთებე: „გაბელები“ (ანუ „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“) ანუ გოეთე - პოეტი; „ხელთათმანი, - აგრიბუგი არისგოკრაგისა ანუ გოეთე - კარისკაცი; „სასახლის მდივანი“. აღუბია ფონიკის დონებეც ხორციელდება: ლექსის ბოლო სარიბომო სიგყვაში „მდივანი“ სრულხბოენად გამოისმის სიგყვა „დივანი“. გამობიკვეთება ძალიან საგულისხბომო პარალელი: გოეთე - გოგიე - გალაკტიონი, დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“ - „მინანქრები და კამეები“ - „არგისგული ყვაილები“. გოეთეს პიჯრა აღმოსავლეთისაკენ და გოგიეს საეგაპო წიგნი თავის ეპოქაში ახალ პოეგურ ხანას იწყებენ. ასევე ახალ ხანას იწყებს გალაკტიონის პიჯრა დასავლეთისაკენ [21,51-53].

ამ ვრცელი ამონაწერის მოხბობა თ. დოიაშვილის შრომიდან იბიგომ დაგეჭირდა, რომ კიდეე ერთხელ დაგვედასგურებინა გავრცელებული მართებული ამრი იმის შესახებ, რომ გერმანია მე-19 საუკუნის ევროპის „ეულგურული დირიქორი“ იყო (კ. გამსახურდია) და გალაკტიონი მე-19 საუკუნის მეორე



ნახევარში ევროპაში წარმართული პროცესების ასათვისებლად სწორედ გერმანელ შემოქმედთ მიმართავდა და მათი ნაშრომების საშუალებით იაზრებდა და ითვისებდა მოდერნისტულ ხელოვნებას. გალაკტიონი კარგად იცნობდა მათ შემოქმედებას, იცოდა მისი ფასი და აკი წერდა კიდევ: „განა რუსოს ქარიშხლიანმა გენიამ... მისმა ძახილმა ისევ ბუნებისაკენ, მნეთა პირველყოფილი სისპეგაკისაკენ – არ იფეთქა დამაბრმავებელი, ნათელ ცეცხლად ახალგაზრდა გოეთეს, შილერის პოეზიაში და არ შეუწყო ხელი იმ ქარიშხალს, რომელმაც ქვეყნის განმაახლებელ ურავანად, მარსელიომის ხმებით გადიგრიალა საფრანგეთზე“ [47,XII,574].

რაც შეეხება „გაბელებს“, რომლის დასავლეთ ევროპაში გავრცელების ისტორიაც ძალიან კარგად იცის გალაკტიონმა, წერს. „მშვენება შირაზის, პოეტი ჰაფეზი, მსოფლიოში განთქმული ლირიკოსი, რომელიც გაუღენას ახდენდა ევროპის ლიტერატურაზე და რომლის გაუღენის ქვეშ დასწერა გიოტემ თავისი „დასავლეთის დივანი“, იყო უდიდესი პაგრიოტი გაბელის. გიოტეს შემდეგ მთელს გერმანიას მოეფინა სასიყვარულო ლირიკული ლექსები „გაბელების“ სახელწოდებით“ [47,XII,160].

გალაკტიონი რომ ძალიან კარგად იცნობდა გოეთეს „დივანს“, ეს ნათლად ჩანს ლექსით „ფარეანა“, რომელიც გალაკტიონმა 1910 წელს დაწერა. სანთლისა და ფარეანას მოტივით სრულდება გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური „დივანის“ I ნაწილი. ეს არის ლექსი „ნეტარი ლტოლვა“ („Selige Sehnsucht“), იგი ქართულ ენაზე თარგმნილი აქვს ხ. ვარდლოვილს, ა. გელოვანს, მაგრამ სიმუსგით გამოირჩევა ო. ჯინორიასეული თარგმანი, ამიგომ ვიხელმძღვანელებთ მისი თარგმანით. რაც შეეხება გალაკტიონს, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, გოეთეს შემოქმედებას ძირითადად იცნობდა რუსული თარგმანებით.

გოეთე: „ნურვის ეტყვი, თუ არა ბრძენს,  
თორემ ბრბო უმაღ მასხრად ამიგდებს,  
მინდა ვადიდო ცოცხალი არსი,  
აღმი გაქრობას გზნებით რომ ელგვის.  
მიჯნურთა ღამის ვნებათ ცხრომაში,

სად ჩაისახე, შთასახე სადაც,  
შემოგენტება უცხო რამ გრძნობა,  
როცა სანთელი უჩუმრად იწვის.  
ველარ ჩერდები წინანდებურად,  
გარემოცული წყველიადის ჩრდილით,  
და გეგულება ახალი ვნება  
უფრო მაღალი შეუღლებისა.  
არაფრად გიჩანს წარბიდული გზა,  
მიემურები მონ-ესხულივით,  
და ბოლოს ნათელს დაწაფებული,  
მყის იფერფლები, როგორც ფარვანა.  
და მანამ, ვიდრე ეს მოგემაღლა, -  
ეგრევეითარი: მოკვდი და იქმენ!  
ბნელით მოსილი ამ წუთისოფლის  
ხარ მარგოოდენ კუმგი სგუმარი“.

გალაკტიონი: „ნათელს, აღგზნებულს,  
სხივით ანთებულს,  
შეფერადებულს,  
ჩემო ფარვანავ, თავზე ევლები,  
მაგრამ ვინ იცის,  
როდის დაიწვის  
გზნება შენი ფრთის,  
სანთელთან რომ თრთის...  
როდის მოკვდები, ან სად გაქრები?  
მუზავ, შენც სულით,  
ფრთაგანწირულით,  
ნეგარ ჩურჩულით  
ხელოვნებისას უღიმი გაძარს,  
მაგრამ ვინ იცის,  
განჯვა სად გიყდის,  
როდის ან რისთვის  
სამსალა ძიმწრის

ეკლების გვირგვინს მოვიძღვნის საზარს?“

ცნობილია, რომ ფარვანა და სანთელი სხვადასხვა მის-  
ტიკურ მიმართულებებში ფართოდ გავრცელებული სიმბო-

ლოები. ფარვანა – პეპელა ხშირად მიიჩნევა, როგორც ამოცხოვრების, ამოების სიმბოლო, სანთელი, მისი ალი კი – ცისკენ მიმართულ ფეხებიდან, რომლებსაც სულის მნიშვნელობა ენიჭებათ. აკი გალაკტიონიც ლექსში „სანთელი“ პირდაპირ წერს:

„... და ღროშასავით მე მიმაქვს მაღლა  
სანთელი, შენი სული... სანთელი“.

სხვა შემთხვევაში ფარვანა ამაღლებული გრძნობის სიმბოლოდაც მოიაზრება, რომელიც ისწრაფვის თვითგანადგურების უსადაც კვლავ დაუბრუნდეს ბუნებას – პირველ საწყისს, სანთელი კი სულისა და მაგერიის ურთიერთმიმართებას გამოხატავს (ცვილის შთანთქმელი ცეცხლის ალი). ლ. თეთრუაშვილი კი ფიქრობს, რომ „ნეტარი ლტოლვის“ ლაიგმოტივი ე. წ. „ცეცხლში კვდომისაკენ“ სწრაფვა სწორედ იმ Gottesliebe-ს ვარიაყიაა, რომელსაც კაბალაში ვხვდებით და რომლის მემკვიდრედაც სპინოზას amor dei მიგვაჩნია“ [25,107]. გოეთოლოგები „Selige Sehnsucht“-ს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ, უპირველესად ყოვლისა, იმიტომ, რომ მასში სიყვარულის მისგერიის საფუძველზე (მიწიერი სიყვარულიდან ღვთაებრივ სიყვარულამდე ამაღლება საფეხურებრივი გზით) უზენაესთან შერწყმაა გამოხატული. უზენაესში შერწყმა კი ხელახალი ქმნადობის ბიძგის მიმცემია, რასაც გოეთეს „Stirb und werde“ (მოკვდი და იქმენ) გულისხმობს კიდევ:

... Und so lang du das nicht hast,

Dieses: Stirb und werde!

Bist du nur ein trüber Gast

Auf der dunklen Erde.

(და მანამ, ვიდრე ეს მოგემაღლა

ეგრევითარი: მოკვდი და იქმენ!

ბნელით მოსილი ამ წუთისოფლის

ხარ მარგოლენ კუშგი სტუმარი –

თარგმ. ო. ჯინორიამ).

ნ. ბაქანიძე, განიხილავს რა კორფის მოსამრეხას გოეთეს აღნიშნულ ლექსზე, შენიშნავს. „კორფს რაგომდაც ყურადღების მიღმა რჩება, რომ ეს მოგიფიცა (ლაპარაკია სინათლისა და ფრეანას მოგიფიზე. ვ. კ.) და საფეხურებრივი ზეასელის იდეაც გოეთემ აღმოსავლური, კერძოდ სუფისტური რელიგიურ-მისტიკური მოძღვრებიდან გაითავისა“ [6,43]. ეს რომ ასეა და არა ისე, როგორც ზოგიერთები ამ მოგიფის ნეოპლატონიკოს პლოტინის გავლენად თვლიან, ამას ჯერ თვითონ გოეთეს სიტყვები მოწმობენ „Hikmet Nameh“-ში:

„Gesteht's! Die Dichter des Orients  
Sind größer als wir des Okzidents“ (s. 240).

(უნდა გამოვცადეთ: აღმოსავლელი პოეტები

უფრო დიდები არიან, ვიდრე ჩვენ დასავლეთისა).

და იგივეს ლ. თეთრუაშვილის მოსამრეხაც ადასტურებს: „გოეთე დასავლეთის მისტიკაზე უფრო მეტად აღმოსავლურს აფასებდა, რადგან მასში მიწასთან მეტ სიახლოვეს გრძნობდა“ [25,107], თუმცა ისიც ცხადია, რომ სუფისტებისათვის სიკვდილი ყოფიერების დასასრულია, გოეთესათვის კი სიკვდილი და დაბადება (Stirb ind werde) სიცოცხლის უწყვეტი პროცესი<sup>\*</sup> ამ მხრივ გალაკტიონის ლექსი „ფარეანაც“ შორდება გოეთეს მოსამრეხას და გამოხატავს წმინდა სუფისტურ თეალსაზრისს. კერძოდ, იგი სიკვდილთან ერთად სამუდამო გაქრობაზე ამახვილებს ყურადღებას:

„მაგრამ ვინ იცის,  
როდის დაიწვის  
გზნება შენი ფრთის,

---

\* ნ. ბაქანიძე იმასაც აღნიშნავს, რომ ფარეანას ხაგი გოეთესთან შესაძლოა ქრისტიანული სიმბოლიკითაც იყოს ნასაზარდოები. სიმბოლიკათა ლექსიკონებში ფარეანა მარადიული სულის – ფსიქეს გამოხატულებაა. მიწაზე მხოხავი ჭუპარიდან მისი ფრთოსან მწერად გარდაქმნა სწორედ ხელახალი დაბადების (Widergeburt); აღდგომის (Aufstehung) მინიშნებად მოიაზრება, რაც სიმბოლურად გადაიაზრება, როგორც ქრისტეს აღდგომა, მისი განვითარების სტადიები ანალოგიურია: სიცოცხლე, სიკვდილი, აღდგომა.

სანთელთან რომ თრთის...

როდის მოკედები, ან სად გაქრები?“

გალაკტიონი სიკედილ-სიცოცხლის საკითხს შემოქმედის ბელთან აკავშირებს. სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლიდანვე მისი დამოკიდებულება გარემოსთან და ყოფიერებასთან საერთოდ განიხილება ხელოვნების პრიზმაში. მისთვის ამოსავალი ხელოვნებაა. ასე იყო, როდესაც ჰაინეს „Fragen“-თან კავშირში გალაკტიონის „რაა ეს გრძნობას“ (1909) განვიხილავდით, თუ ჰაინეს გმირი ადამიანურ ყოფიერებასთან დაკავშირებულ კითხვებზე პასუხს ჯერ კიდევ უსასრულოდ ილოდა, გალაკტიონის გმირს პასუხი უკვე მზად ჰქონდა. ეს პასუხი შემოქმედებით გენიაში ჰპოვა მან. ასეა ამ ლექსშიც: როგორც ფარვანა სანთელს, შემოქმედიც ისეთი სიყვარულით დასგრიალებს ხელოვნების გაძარს, მაგრამ, როგორც ფარვანას ანადგურებს სიყვარულის ალი, ასევე შემოქმედსაც „სამსალა ძიმწრის“ „ეკლების გვირგვინს დაადგამს“. აქ შეფარვით ამაოების ის გამოძახილიც ისმის, რომელიც მკვეთრად გამოიკვეთა პოემა „მწყემსში“ (1911), რომელშიც ქვეყანა ბოროტების სადგურად არის წარმოდგენილი და სადაც წმინდა გრძნობას, ყოველივე ნათელს და საერთოდ, კეთილ საწყისს ფეხქვეშ თელავს ბოროტი ძალა.

მეგაღ საინგერესო შემთხვევასთან გვაქვს საქმე გალაკტიონის შემოქმედებაში გოეთეს „მინიონთან“ დაკავშირებით: მინიონის რამდენიმე სიმღერა „ვილჰელმ მაისგერიდან“ ცალკე ლექსებად იბეჭდება ხოლმე გოეთეს ლექსთა კრებულებში. გალაკტიონის ინგერესის საგანი გამხდარა ერთ-ერთი სიმღერა. კერძოდ, „Kennst du das Land...“ ამის შესახებ სპეციალური წერილი გამოაქვეყნა ლევან ბრეგვაძემ [9,186-189]. მკვლევარი სასიამოვნოდ გაოცებულია იმით, რომ გალაკტიონს ჯერ კიდევ 1935 წელს შეუქმნია პოსტმოდერნისტული ტექსტი და ეს მაშინ, როცა „დასავლეთში მოდერნიზმი ბაგონობდა, ხოლო საბჭოთა კავშირში სოციალისტური რეალიზმი“. საუბარია ლქსზე „სადაც კი...“, რომელშიც ქართველი პოეტი ორს-გროფიანი შესავლის შემდეგ სიგყვასიგყვით თარგმნის და

შემოაქვს გოეთეს მინიონის აღნიშნული სიმღერა. მოვეხ-  
მობთ გოეთეს ლექსს და შესაბამისად, გალაკტიონის მიერ  
შესრულებულ საკუთარი ლექსისა და „მინიონის“ თარგმანის  
„კომბინაციას“.

გოეთე: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,  
Im dunkeln Laub die Gold - Orangen glühen,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lohrbehr steht,  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o, mein Geliebter, ziehen.  
Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach.  
Es glänzt der Saal, es sehimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.  
Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut;  
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehen!

გალაკტიონი: სადღაც კი ჰყვავის ბროწეული

ნუში და ვაშლი,

და პოეზიის არ იქნება

გალავიწყება,

თუ მომეძალა მწუხარება -

გიოგეს გაეშლი,

იქ მშენიერი ერთი ლექსი

ასე იწყება:

„შენ იცი მხარე, სად იზრდება

დაუნა და ტვია.

ღრმაა და სუფთა ლაქვარდები  
ცათა კამარის,  
სადაც ლიმონსა და ფორთოხალს  
ოქრო აგყვია,  
ხშირ სიმწვანის ქვეშ მხურვალეა  
უცხრო რამ არის.  
„იცი ეს მხარე? ო, ძვირფასო,  
იქ, იქ ნეტაეი  
გადაგვაფრინა, შევაფართო  
მე და შენ თავი.  
„იცი მწერვალი, სად ბილიკით  
ცხენი ეშვება  
და სალ კლდეების ბურუსებში  
დაეხეტება,  
სად მთათა მოდგმა დასადგურდა,  
გარდაქეშანი.  
სად წყალვარდნილის და გვავის ხმა  
ხეუებს ედება?  
„იცი შენ ის გზა? იქ ჩვენი გზაც  
ჭაობთა გემო  
გაკვალულია, იქ წავიდეთ,  
მფლობელო ჩემო.  
„შენ იცი სახლი მარმარილოს  
სვეტებით თლილით,  
ბრწყინავს დარბაზი და გუმბათი  
მაღალ სხივითა.  
გჭვრეტენ ქანდაკნი მწუხარებით  
საესე ღუმლით,  
საბრალო ბავშვო, რა გაწუხებს,  
რა მოგივიდა?  
„იცი ის სახლი? რა გკბილია  
ის სამფლობელო...  
იქითკენ, ჩქარა, იქ წავიდეთ,  
მშობელო ჩემო“.

ეს „კომბინაცია“ მას შეუსრულებია ბერლინში, სადაც გავლით იმყოფებოდა, როცა იგი მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესში მონაწილეობის მისაღებად პარიზს მიემგზავრებოდა. რაკი გალაკტიონმა გერმანული ენა არ იცოდა, ლ. ბრეგაძე ფიქრობს, რომ „მან ეს ლექსი რომელიმე რუსული თარგმანიდან თარგმნა“. თუ წარმოვიდგინებთ იმას, რომ ამ ლექსის თარგმნისას ის გზად იმყოფებოდა და ნაკლებად შესაძლებელია, მას თან ჰქონდა გოეთეს ლექსების რუსული თარგმანი, აგრეთვე, თუ გავიხსენებთ იმასაც, რომ, მიუხედავად „მგზავრის ღამეული სიმღერის“ (Wanderers Nachtlied) არაერთი რუსული (ქართულისავე) თარგმანის არსებობისა, მაინც ბწკარედის საგულდაგულო დამუშავების შემდეგ თარგმნა იგი, უფრო საფიქრებელია, რომ ამ შემთხვევაში ნაცადი მეთოდი გამოყენებინა და გერმანული ენის მცოდნე რომელიმე თანამგზავრი მწერლის მიერ შესრულებული ბწკარედით ესარგებლა. ასეთ ეჭვს გვიძლიერებს გალაკტიონის ვარიანტში გოეთეს ლექსის ბოლო ორი სტროფის ადგილების გადანაცვლებაც. შეიძლება იმ თანამგზავრმა, ბეპირად რომ გაიხსენა „მინიონის“ რუსული თარგმანი, სტროფების თანამიმდევრობა შეეშალა.

წერილის ავტორი თვალს ავლებს სხვისი ტექსტების გათავისების ისტორიას, მაგალითად მოჰყავს თავად გოეთეს მიერ მეფისგოფელის სიმღერისათვის შექსპირის ოფელიას სიმღერის გამოყენების მაგალითი, რის შემდეგაც შენიშნავს, რომ „გოეთესებურ გათავისებასა და გალაკტიონისებურ გათავისებას შორის არსებით განსხვავებას ქმნის ტექსტის საკუთარ და გათავისებულ ნაწილთა შეფარდება. შეფარდება 36 (სტრიქონი): 8 (სტრიქონთან) გათავისებულის სასარგებლოდ აქცევს გალაკტიონის ტექსტს პოსტმოდერნად“ [9,187]. ჩვენც ესარგებლობთ პოსტმოდერნის მეთოდით და ამ სტაგიის ჩვენთვის საინტერესო ნაწილს, რომელიც მაღალპროფესიონალურ გამოკვლევად მიგვაჩნია, უცვლელად მოვუხმობთ: „...ციტატა პოსტმოდერნისგულ ნაწარმოებში ყოველთვის ორმაგად (ან რამდენიმეგზის) არის კოდირებული, ანუ გარდა იმისა, რომ ეს ციტირებაა, იგი კიდევ რაღაცას ნიშნავს... მთელი ლექსი არის დაუოკებელი სწრაფვა კარგა ხნის წინ მი-



გოვებულები მხარისაკენ, სამხრეთის უმშვენიერესი ქვეყნისაკენ... პირველ სტროფში აღწერილია ქვეყანა, საითაც იწრაფვის ლირიკული გმირი, მეორე სტროფში – სახლი (სასახლე) და მესამეში – მთებზე მიმავალი გზა ამ სახლისაკენ. ვიქტორ ჟირმუნსკი, რომელმაც დეტალურად გააანალიზა ეს ლექსი. მისი სტროფული აღნაგობის გამო შენიშნავს: „ლექსის ყოველი სტროფი მკაცრად არის ერთმანეთისაგან გამოჯნული თემების მიხედვით, მათი თანმიმდევრობა შეესაყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებას. ეს თემები მკაფიოდ არის მონიშნული ყოველი სტროფის დასაწყისში: ქვეყანა (ლირიკული გმირის მშვენიერი სამშობლო) – სახლი (მისი მშობლიური სახლი) – გზა (სახლისაკენ მთების გავლით მიმავალი ძნელი გზა)“ (ვ. ჟირმუნსკი, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, ლ., 1979, გვ. 414-415. რუს. ენაზე).

ახლა დავებრუნდეთ ორმაგ კოდირებას.

რას უნდა ნიშნავდეს ის ამბავი, რომ გალაკტიონმა თავიდან ბოლომდე თარგმნა გოეთეს ლექსი, დაურთო მცირე შესავალი, მისცა ახალი სათაური და თავისი ორიგინალური ლექსების კრებულში შეიტანა?

პირველ ყოვლისა, ეს არის ერთი პოეტის მიერ მეორე პოეტის ქმნილების უმაღლესი შეფასება: მას ისე მოსწონს ეს ლექსი, რომ უნდა თავისი იყოს და არა მარტო უნდა, არამედ ითავისებს კიდევ, ანდა უმჯობესია, ასე ვთქვათ – არ შეუძლია, არ გაითავისოს.

შემდეგ გოეთეს ლირიკული გმირის საოცნებო ქვეყანა, სადაც ლიმონი ყვავის და ნისლით დაბურული მთიანი ლანდშაფტებიც არის, იგალიაა (თუმცა, ლექსში ეს ქვეყანა ერთხელაც არ არის ნახსენები), მაგრამ იგი ისეა აღწერილი, ქართველს აუცილებლად თავისი სამშობლო მოაგონდება. შეიძლება ამ გარემოებამაც გაუძლიერა იმ დროს უცხოეთში მყოფ გალაკტიონს გოეთეს ამ ლექსის გათავისების წადილი.

ლექსის გაქართულების სურვილის გამოხატულება მგონია ერთი დეტალიც: ამ, საერთოდ, საკმაოდ ზუსტ თარგმანში, თვალში გეცემათ ერთი, გერმანული დედნისაგან განსხვავებული სახე. გოეთეს უწერია, მთის მღვიმეებში დრაკონთა

ბეელი ჯილაგი ბინადრობსო ("In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut"), გალაკტიონთან კი არის: „სად მათათა მოდგმა დასადგურდა გარდაქეშანი“ (ვარიანტებში ყოფილა „გარდანქეშანი“). გარდაქეშანი „ყარამანიანის“ პერსონაჟია, – მარჯვე, გონიერი ვაჟკაცი. ეს საკუთარი სახელი ქართულ ენაში ღიღი ხანია სამოგადო სახელად არის ქცეული – ვაჟკაცის, გმირის სინონიმი. მაშ, გოეთესთან მთებში ღრაკონები ბინადრობენ, გალაკტიონთან – ვაჟკაცები, გმირები (სტერეოტიპული წარმოდგენა მთების მკაცრ კლიმატურ პირობებში მცხოვრებ ადამიანებზე). უარყოფითი კონოტაციის მქონე სიტყვა („ღრაკონი“) გალაკტიონთან დადებითი კონოტაციის მქონე სიტყვით შეიცვალა („გარდანქეშანი“).

რატომ შეიცვალა გალაკტიონთან მეორე და მესამე სტროფების თანმიმდევრობა, ძნელი სათქმელია. მართალია, ბემოთ დამოწმებულ ციგაგაში ვ. ჟირმუნსკი ამბობს, სტროფების თანმიმდევრობა შეესაგყვისება სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებასო (ქვეყანა – სახლი – გზა), მაგრამ არც გალაკტიონისეული თანმიმდევრობა ჩანს ლოგიკას მოკლებული: ქვეყანა – გზა – სახლი ანუ სახლი, როგორც საბოლოო მიზანი, რომელთანაც გზამ უნდა მიგვიყვანოს, ბოლოშია გადაგანილი“. როგორც ბემოთაც აღენიშნე, აღვილი შესაძლებელია, აქ უბრალო შემთხვევითობასთან გვექონდეს საქმე.

## ბ) გალაკტიონის პოემა „მწყემსი“

გოეთეს არაერთი ნაწარმოები ქცეულა გალაკტიონის შთაგონების წყაროდ. ამ მხრივ აღსანიშნავია 1911 წელს დაწერილი პოემა „მწყემსი“, რომელსაც ამჟამად ეყობა ვაიმარელი ბრძენის გენიალური „ფაუსტისა“ და მისი პოემიის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის – „გყის მეფის“ კვალი. ეს ეხება როგორც სიუჟეტს, ისე ხშირ შემთხვევაში გექსტუალურ თან-

---

\* „გყის მეფეზე“ მინიშნა ბაგონმა რ. თვარაძემ 1972 წელს წიგნში „გალაკტიონი“, გვ. 42.

ხედომებს და მეფისგოფელური სულის ქროლევას, რაც მწყემსის სახეში ვლინდება და პოემაში დატრიალებული უბედურების მიზეზი ხდება.

„ფაუსტის“ ისტორია კარგად არის ცნობილი. რაც შეეხება გოეთეს „ტყის მეფეს“ (Erlkönig), როგორც გოეთეს ლირიკის განმარტებებშია აღნიშნული [73,423], საფუძვლად დასდებია ჰერდერის მიერ დანიურიდან თარგმნილი ხალხური ბალადა "Erlkönigs Tochter". აღსანიშნავია, რომ ჰერდერს შეცდომით უთარგმნია სიტყვა „ellerkonige“, რაც ელფების მეფეს ნიშნავს, Erlkönige-დ (მურყნარის, თხმელნარის ანუ ტყის მეფედ) და თავისდაუნებურად მიმზიდველი პოეტური სურათი შეუქმნია.

დანიურ ბალადაში ლაპარაკია ტყეში ცხენით მიმავალ რაინდზე, რომელიც გზად ელფებს გადაეყრება. ისინი შეეცდებიან აცდუნონ რაინდი, მაგრამ არაფერი გამოუვათ. მას საგრფო ჰყავს, რომელზეც მეორე დღეს უნდა დაქორწინდეს და არაერთარი სურვილი არა აქვს მისთვის ღალატის, ამიგომ ელფების ცდუნებისაგან თავს შორს იჭერს. ამით განრისხებული ელფები შურს იძიებენ მასზე. სასიკვდილო სენით შეპყრობილი რაინდი მეორე დღესვე კვდება.

გოეთემ აღნიშნული ბალადა საფუძვლიანად გადააკეთა: რაინდი ბავშვით შესცვალა, ელფების ნაცვლად ტყის მეფე შემოიყვანა თავისი ქალიშვილებით და დამატებით ცენტრალურ მოქმედ პირად ფიგურირებს ბავშვის მამა, რომელიც ტყის გავლით შინისაკენ მიიჩქარის ხელში ატატებული ავადმყოფი შვილით. ბალადაში ყურადღება გადატანილია ტყის მოჩვენებებზე, რომლებიც მომაკვდავი ბავშვის თვალსა და სულში რიალებენ. აქაც, დანიური ბალადის მსგავსად, დიალოგის ფორმაა გამოყენებული. იგი იმართება სიცხით გათანგულ ბავშვსა და მამას შორის. ბავშვს ეჩვენება ტყის მეფე და მისი ასულები, რომლებიც თავისკენ უხმობენ. მამა ცდილობს დაამშვიდოს იგი და ეუბნება, რომ ტყეში ჩამოწოლილი ნისლი მეფედ ეჩვენება, ფოთლების შრიალი – მის ჩურჩულად, ხოლო ბებერი თხმელები მეფის ასულებად. ამ მოლანდებებში ბავშვი სულს

ლევს. ზოგადად, ეს ბალადა გამოხატავს ძრწოლას, შიშს იდუმალის წინაშე, რომელიც გონებისათვის შეუცნობლად მოჩანს.

გალაკტიონმა თავისი პოემა გოეთეს ზემოთაღნიშნული ორი თხზულებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებებით შექმნა. მთავარ მოქმედ პირებად ბავშვის ნაცვლად შემოიყვანა ყმაწვილი-ქალი ელენე (მისი დაღუპვის შემდეგ – დალისა), მამა მამად დაგოვა, ხოლო გყის მეფისა თუ ელფების ნაცვლად შემოიყვანა მწყემსი. მათ დაუმატა „სულელი ოლიმპიელი“, მთხრობელი, ხალხი (ბრბო) და მოქმედება უფრო ფართო პლანში წარმოადგინა.

ელენე (შემდეგ კი დალისაც) მწყემსის ცდუნებას ეწირება. საყურადღებოა მწყემსის სიგყვები:

„ვიცნობდი ფაუსტს, ისიც ვიცოდი,  
რად შეეჩვია მკაცრ მეფისგოფელს“.

ყმაწვილ-ქალსაც შემთხვევით არ ჰქვია ელენე. ეს მომენტები უკვე „ფაუსტისაკენ“ გვახედებს. ამ ამრს გვიმძაფრებს მწყემსისადმი მიმართული ულენეს სიგყვები:

„ოჰ, გიცნობ, გიცნობ, შენ ის არა ხარ,  
ქვეყნად რომ ცალად დაეხეგები?  
არაეინ გიყვარს, არვის უყვარხარ...“

მწყემსის გამოხედვაში მეფისგოფელივით ცინიზმი და სიძულელი იკვეთება. აკი მთხრობელი გაოცებით ეკითხება:

„მაგ შენს სახეზე მითხარ, ამიხსენ  
მიზღლი რად სცურავს დაუფარავი?“

იგი თავადაც აღიარებს:

„არა, სულ სხვაა ჩემი მიზანი,  
მე არც მწყემსი ვარ, გრწამდეს, იგრძენი“.

იგი მართლაც არ არის მწყემსი, არამედ უკვე XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ევროპის დეკადენტურ ლიტერატურაში ფეხმოკიდებული ბოროტი სულის – მეფისგოფელის – რეინკარნაციული სახეა. თუ აღრე ფაუსტურ ლიტერატურაში მეფისგოფელი ფინია ძაღლის თუ ღომინიკანელი ბერის სახით ჩნდებოდა, დეკადენტურ ლიტერატურაში ხაზი გაესვა იმას, რომ ეხლა თვით ადამიანები ჩადიან იმაზე მეტ ბოროტებას, ვიდრე ამის წარმოდგენა ჯოჯოხეთის მთელ პანდემონიუმს

შეუძლია. თავად ეშმაკი ცხოვრებაში უფრო მეტ საშინელებებს ხელაფს, ვიდრე ჯოჯოხეთში, ამიგომ იმორებს „კლასიკური ეშმაკის სახეს“ და ახალი, ცივილიზებული ფორმით გვევლინება. ასეა გალაკტიონის პოემაშიც. მისი მეფისგოფელი მომხიბლავი მწყემსი ჭაბუკია თავისი გულში ჩამწყყომი სიმღერებითა და ენაწყლიანობით. მან ერთი ნახვით დაიპყრო ელენეს გული:

„იმისთვის ვმღერი ცეცხლმოდებული,  
იმისთვის ვგირი ნალვლიან ხმაზე,  
რომ მთლად მიმონებს აზვირთებული.  
შენი მშვენება და სილამაზე.  
რა გენალვლება, ჩემო ნუგეშო,  
ციურ არსებად, ცის ღმერთად მწამდე.

.....  
მთელი გონება და გარეშემო  
ყოველი არსი, მთელი ბუნება,  
ცით მოვლენილო ღეთაებაე ჩემო,  
აწ მხოლოდ შენზე მეღუღუნება“.

იგი მწყემსის ქურქში გახვეული მეფისგოფელია, რომელიც სულიერი კრიზისის მომენტში ევლინება მსხვერპლს და აღვილად აქცევს თავის ბაღეში. სწორედ სულიერი კრიზისის დროს მოველინა ფაუსტს მეფისგოფელი და ასევე სულიერი კრიზისის დროს მოველინა ელენეს მწყემსი, სწორედ მაშინ, როცა ქალი სასოწარკვეთილია იმით, რომ საყვარელ არსებას დააშორეს და იბულებულია, მისთვის საძუღველ კაცს გაუწიოს ცოლობა:

„ზიზღს უნთებს გულში აღერსი ქმარის,  
არ იცის, რა ჰქნას, იცის მხოლოდ ის,  
რომ ნეგარება მისთვის არ არის“.

ასეთ სიგუაციაში, „ვით ავის სულის, მოისმა მოთქმა,  
ეს ეზოს ფრთხილი გაიღო კარი,  
ისევ მიკეგეს და ვით წყაროს ხმა,  
აჰა, ჩურჩულიც ისმის ნეგარი:  
„შენს თვალთა სხივექვემ დამონებული,

ვღვევარ, ლამაზო... ეგ შენი სახე  
მინდვრის ვარდია, რომელშიც კრული  
სევდა სიღრმეში ჩავეკალ, ჩავემარხე...”

ტკბილი სიგყვებით მოჯადოებული ქალი აცდუნა მწყემსმა, რასაც ქმრისაგან შურისძიება და ხალხის რისხვა მოჰყვა. როგორც გრეთოქენი „ფაუსტში“, ისიც დამცირებული და სახელგატეხილი კედება (ქვებით ჩაქოლეს).

ამის შემდეგ მწყემსი უახლოვდება, მისივე სიგყვებით რომ ეთქვათ, ერთ „სულელს“, „ოლიმპიურად რომ თვლემდა მუდამ“ (ფაუსტის თავეს „სულელად“ მოიხსენიებს: "ich armer Tor").

ეს „სულელი ოლიმპიელი“ (ფაუსტი) „დაეუფლება“ ერთ ლამაზ ქალს (გრეთოქენი). შურით აღვსილი მწყემსი ამბობს:

„იმ ქალის წინ ვნება-ურვა  
რომ დამენთხია, მე მომესურვა“.

ავსული მწყემსი დალისას გვერდზეც მაშინ აღმოჩნდება, როცა ქალს თავისი „სულელი“ ქმარი უგუნური ლაპარაკით თავს მოაბეზრებს და მიზლით ათქმევინებს:

„ოჰ, როდის მოვრჩე ამ სულთამხუთავს...  
გულს რომ მიცივებს, ვით სამარის ქვა“.

ამით ფრთაშესხმული მწყემსი გამომცდელად ჰკითხავს: „მაშ შენ არ გიყვარს?“ ამას მოჰყვა იგივე ცდუნება, შემდეგ ქმრის მიერ თავის მოკვლა (მღვაში გადავარდა) და ქალის გადაკარგვა, რის შემდეგაც იგი საროსკიპოში აღმოჩნდა (გავიხსენოთ გრეთოქენის ძმის – ვალენგინის სიკვდილი და თავად გრეთოქენის საპყრობილეში მოხვედრის ამბავი). მომხდართან დაკავშირებით მწყემსის რემარკაც – „ოჰ, დამერწმუნეთ, ოცი წლის ქალი სამოცი წლის კაცს ვერ შეიყვარებს“ – ისევე ფაუსტისკენ გვახედებს. ელენე და დალისა გრეთოქენის კრებით სახედ მოჩანს.

მთელი თხზულება ამაოების ნოტაზეა აგებული: ქვეყნად დათარეშობს ბოროტება, იგი ფეხქვეშ თელავს და ანადგურებს კეთილ საწყისს. ეს გამოძახილია XIX-XX საუკუნეების მიჯნის დეკადენტური განწყობილებისა, რომელიც ეკლესიას-გურ ამაოებას, „საუკუნეთა სიცარიელეს“ ქადაგებს. ყველაფრის უარმყოფელი მეფისგოფელის ამრს, რომ „ყველაფერი,

რაც ქვეყნად ჩნდება, იმის ღირსია, რომ დაიღუპოს“, საუკუნეთა მიჯნის „ემბაკებიც“ იზიარებენ. მათი ამრითაც, „ყველაფერი საბოლოო ჯამში არაფერია“; „ყველაფერი, რაც იწყებს ყოფნას, არაფრად იქცევა და არყოფნის სიცარიელეში იკარგება“. გალაკტიონის პოემაშიც ზოგადად დაგრიანებულ უბედურებაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ასე ფართო გზის მიცემა მოჩვენებათათვის, რომლებიც უბედურების მომგანნი და უბედურების მაცნენი არიან, ერთი მხრივ თავად ყოფიერების მოჩვენებითობაზე ლაპარაკობს და მეორე მხრივ, კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ამრს, რომ „უხილავი ყველგან არის“, იგი ყველგანაა ჩასაფრებული და ავი საქმეებისათვის გამზადებული. აქედან ცხადად იკვეთება, რომ გალაკტიონს შემთხვევით არ გამოუყენებია თავის პოემაში გოეთეს მიერ „ტყის მეფეში“ დამუშავებული მხატვრული ხერხი-ღიალოგი ბოროტ სულებთან. ასე მაგალითად, ელენე თავისი ნების წინააღმდეგ მამამ მდიდარ კაცზე გაათხოვა. მის მოწამლულ სიცოცხლეს სალბუნად მხოლოდ საკუთარი პირმშო ედება:

„რა იქნებოდა სიცოცხლე ჩემთვის,  
რომ შენ არ მყავდე უმანკო, წმინდა...“

და აი, ბავშვს (ამჯერად ჯანმრთელს) ეწყება წინასწარმეტყველური მოჩვენებები, რომელშიც დედის მომავალი ბედი იკვეთება: „დედილო, იგი გეძახის, გესმის?“

შედარებისათვის მოვუხმობთ ადგილებს გოეთეს „ტყის მეფიდან“ და გალაკტიონის „მწყემსიდან“.

გოეთე: "...Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?

Den Erlenkönig mit Krön und Schweif? -

Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. - "

(ვერ ხედავ, მამა ტყის მეფეს? ტყის მეფეს გვირგვინითა და კუდით? შვილო, ეს ჩამოწოლილი ნისლია).

"Mein Vater, Mein Vater, und hörst du nicht,

Was Erlenkönig mir leise verspricht? -

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;

In dürrn Blättern säuselt der Wind".

(მამაჩემო, მამაჩემო, ნუთუ არ გესმის, რასაც გყის მეფე ჩურ-  
ჩულით მპირდება? – იყავი წყნარად, დამშვილდი, ჩემო შვი-  
ლო; გამხმარ ფოთლებში ზუმუნებს ქარი).

"Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlenkönig Töchter am düstern Ort? -  
Mein Sohn, mein Sohn, ich sehe es genau:  
Es scheinen die alte Weiden so grau".

(მამაჩემო, მამაჩემო, ნუთუ ვერ ხედავ იმ ბნელ ადგილას  
გყის მეფის ასულებს? შვილო ჩემო, შვილო ჩემო, კარგად  
ვხედავ: ასე პირქუშად ბებერი გირიფები გამოიყურებიან).

გალაკტიონი: „ოჰ, დედა, დედა, იქ ვიღაცა სდგას, -  
ბუტბუტებს ბავშვი, – შეხედე, დედა...  
მე მეშინია, ვაი, თუ შთანთქმას.  
- დამშვილდი... ნისლი სცურავს გყებედა.  
- ოჰ, არა, არა ვერ ხედავ განა,  
ის ჩვენკენ მოდის... მოდის, მოფრინავს...  
- ეგ ნისლი მთიდან გადმოექანა,  
ეგ ხომ იმისი თეთრი ფრთა ბრწყინავს.  
- დედილო, იგი გეძახის, გესმის?

გარდა ღიალოგისა და მოჩვენების ფორმისა, გექსტუალურა-  
დაც ახლოსა დგას ეს ორი ნაწარმოები ერთმანეთთან. ორი-  
ვეგან ფიგურირებს გყე და ნისლი („ეს ჩამოწოლილი ნის-  
ლია“; „ნისლი სცურავს გყებედა“). ამის შემდეგ სასოწარკე-  
თილი ქალი თვითონაც აღმოჩნდება მოჩვენების გყეობაში,  
რომელსაც თავის გულისგვივლს უმხელს:

„მესმის... დაიცა, მე მივსმეცე პასუხს...  
- სალამი მწყემსო... ოხ, მე შენ გიყან...  
- მიყან ელენე? არაფერს მეგყვი?  
- ოჰ, გეგყვი, გეგყვი! რაც სურთ, ისა თქვან...“

მოჩვენებები და ღიალოგები სხვა ადგილსაც გრძელ-  
დება; ვიდრე მწყემსი ელენეს დაეუფლება, შემინებული ქალი  
ამბობს:

„- ჩუ ფეხის ხმაა... ხედავ რა შავად  
მოსჩანს აჩრდილი, მკვეთრი, ძლიერი?  
- დამშვილდი, ქალო! ეგ სალოცავეად  
შორით გარსა სცემს მონასტრის ბერი“.



მწყემსის ამ პასუხს შორის მიმავალი სიმბოლური ამრიცა აქვს: მან, როგორც ბოროტმა სულმა, კარგად იცის, ელენეს ამ ნაბიჯს რა საბედისწერო შედეგიც მოჰყვება და ამ შემთხვევაში ეკლესია, მარი სიცოცხლესთან, ხორციელ არსებობასთან გამომშვიდობების მინიშნებადაც მოიაზრება. მართლაც, ეკლესიის ეზოში შეკრებილი ხალხი გამოუგანს სასიკეთლო განაჩენს და ქვებით ჩაქოლავს მას.

ბოლოს, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ გალაკტიონის პოემა „მწყემსი“, რომელიც 1911 წელს არის დაწერილი, მთლიანად გოეთეს საამბროვნო სფეროთი და XIX-XX საუკუნეების მიჯნის სულისკვეთებითაა დაღდასმული.\* სწორედ ამ სულისკვეთებამ განაპირობა ის, რომ პოემაში ჯერ არათუ არ არის „კაცთა სიბრძნის“ ის ფაუსტური წყარო ნაპოვნი, რომელსაც მოგვიანებით მიაკელებს გალაკტიონი და დაგვიანების გამო სინანულით იგყვის: „შენ გაიარე სიცოცხლის ახლოს და სიცოცხლისათვის არ შევიხუდავს... რომ შრომა არის ბედნიერება, ვერ იგრძენ, ისე დაეშვა ფარდა“, არამედ მისი ძიების და მეფისგოფელურისადმი წინააღმდეგობის გაწევის სურვილიც კი არ შეინიშნება.

## გ) ფაუსტური სწრაფვა გალაკტიონის შემოქმედებაში

*„რომ მომცა ფრთები, აუფრინდებოდი,  
კადაეცდებოდი მე ბედის სამღეარს“.*

ყოველი დიდი ხელოვანის მნიშვნელობა და ღვაწლი განიზომება იმის მიხედვით, თუ რა წვლილი შეიგანა მან არა მარტო ეროვნული კულტურის, ამბროვნების, მისი სულისკვეთების წარმოჩენისა და განვითარების საქმეში, არამედ და

---

\* მართალია ზოგიერთი მკვლევარი პოემა „მწყემსს“ ბაირონისა და ლერმონტოვის გავლენით დაწერილად მიიჩნევს და ზოგი პასაჟის მსგავსებას ვეთანხმები კიდევ, მაგრამ იდეურად და მხატვრული სახეებით პირდაპირ გოეთესთან და მის „ფაუსტთან“ (ასევე „ტყის მეფესთან“) რომ არის დაკავშირებული, ეს უღაო ფაქტია.

უპირველესად ყოვლისა, ზოგადსაკაცობრიო კულტურაში შეგანილი წვლილის მიხედვით, რადგან მსოფლიო კულტურა თავის თავში იერთებს სწორედ ეროვნული კულტურის საუკეთესო მონაპოვრებს და ისე ქმნის ერთიან უნივერსალურ ღირებულებებს. სწორედ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ გვაბიძის შემოქმედებას. ამჯერად შევხებით ფაუსტურ პრობლემატიკას მის შემოქმედებაში. „ფაუსტურს“ იმიტომ, რომ ჯერ ერთი, ზოგადად გოეთეს და კერძოდ, მისი „ფაუსტის“ გავლენა ნათლად იკვეთება მის შემოქმედებაში (ამაზე ნაწილობრივ ვემოთაც გაეამახვილე ყურადღება) და მეორეც, სწორედ ამ სახელში იყრის თავს ადამიანურ მისწრაფებათა მთელი ის სპექტრი, რომელიც მარტო ცალკეული პიროვნების ან თუნდაც მთელი ერის წარმომადგენელთათვის კი არ არის ნიშანდობლივი, არამედ ზოგადკაცობრიულია.

ჩვენს მიზანს არ შეადგენს იმის გარკვევა, თუ რა გავლენა იქონია მე-16 საუკუნის გერმანიაში გამოქვეყნებულმა თქმულებამ ლოქტორ ფაუსტის შესახებ არა მარტო გერმანულ, არამედ ზოგად ლიგერატურულ პროცესებზე. ეს საყოველთაოდ ცნობილია. არც ის, თუ რას წარმოადგენს ცნება „ფაუსტურის“ შინაარსი და როგორ ვითარდებოდა და იცვლიდა იგი სახეს ისტორიულად. ამაზე უამრავი გამოკვლევა შეიქმნა. უცხოელებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ (კ. ბურდასი, პ. კორფი, ე. გრუნცი, ბენო ფონ ვიზე, კუნო ფიშერი და მრავალი სხვა) შესანიშნავად გაართვეს თავი და ფუნდამენტური გამოკვლევები დაგვიტოვეს სამაგიდო წიგნებად ისეთმა დიდმა ერუდიტებმა, ენციკლოპედიური ცოდნისა და დახვეწილი ლიგერატურული გემოვნების ადამიანებმა, როგორებიც მიხეილ კეესელაჟა და ოთარ ჯინორია იყვნენ [32]. მ. კეესელაჟამ ამომწურავად მოხაზა ცნება „ფაუსტურის“ ფარგლები და შინაარსი. ამასთან გააანალიზა მსოფლიო ფაუსტური პარადიგმული ლიგერატურა და მათ შორის დიდი ადგილი დაუთმო ქართულ ლიგერატურას.

ოთარ ჯინორიამ „ფაუსტის“ ღრმა ანალიზთან ერთად სწორად განსაზღვრა „ცაში პროლოგისა“ და „ეპილოგის“ ძირითადი იდეა და ეს უმთავრესია, რადგან სწორედ მათშია

მოცემული „ფაუსტის“ სწორად გაგების გასაღები. კერძოდ, „ცაში პროლოგისა“ და „ეპილოგის“ ფონზე ნათლად გამოიკვეთა, რომ ღმერთი გოეთეს თხზულებაში წარმოდგენილია, პირველ რიგში, როგორც წმინდად ფილოსოფიური სახე და არა ქრისტიანულ-ორთოდოქსული ღმერთი და გადაამწყვეტ იდეურ-სიუჟეტურ ფაქტორსაც წარმოადგენს, იმ მიზანს გამოხატავს, რომლისკენაც სწრაფვა ფაუსტს „ნამდვილ ადამიანად აქცევს“ [59,276]. ამის დასასაბუთებლად იგი განიხილავს ს. გურაევის, ნ. ვილმონგის, ლ. კოპელევის, კ. ფიშერის მოსაზრებებს და ბოლოს იხრება კუნო ფიშერისეული ინგერ-პრეტაციისაკენ [72,315]: „ქვეყნისა და ღმერთის ერთქმნა და მარადიული სიყვარულით გამსჭვალვა“ (გვ315), რაც, როგორც ო. ჯინორია შენიშნავს, „ფილოსოფიურ ენაზე „პანთეიმზად, ხოლო ეკლესიის ენაზე „მწვალებლობად“ იწოდება. არსებითად კი ღმერთის თუმცადა „მორცხვ“, „შეფარულ“, მაგრამ მაინც პრინციპულ უარყოფას ნიშნავს“ [59,275].

თანამედროვე ფაუსტოლოგიაში კი მნიშვნელოვან გამოკვლევებს გვთავაზობს ქართული გერმანისტული სკოლის ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი ლ. თეთრუაშვილი. მისი „Amor dei intellectualis“ გოეთეს „ფაუსტში“, რომლის მიზანია იმის გარკვევა, თუ როგორ გრანსფორმირდება სპინოზასეული „ეთიკის“ „გამჭოლი, უპირითადესი თემისი“ Amor dei intellectualis გოეთეს შემოქმედებაში, კერძოდ კი მის „ფაუსტში“ (გრიადა: სპინოზასეული Amor dei, მისი კაბალისტური წყაროები და გოეთე) [25,91-112].

ჩემს შრომას არც შეიძლება რაიმე პრეგენზია ჰქონდეს კონკრეტულად „ფაუსტთან“ დაკავშირებული პრობლემატიკის კვლევისა, მაგრამ საყოველთაოდ მიღებულ ძირითად დებულებებს კი მოვეხმობ სამუშაო ორიენტირად.

„ფაუსტური“, როგორც მ. კვესელავა აღნიშნავს და ეს ასეაა, „ისტორიული განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე წარმომობილი და გარკვეულ მხატვრულ სახეში ჩამოყალიბებული ლიგერატურული ცნებაა, ამიგომ ცნება „ფაუსტურის“ შინაარსი ლიგერატურულ სახესთან აუცილებელ კავშირში

უნდა იქნეს განხილული“ [32,40]. ეს არის პირველი და ძირითადი პირობა, რომელიც გასათვალისწინებელია, როცა მსჯელობა „ფაუსტურს“ ეხება და მეორეც: ფაუსტური ტიპი გულისხმობს ორი დაპირისპირებული მხარის – ფაუსტისა და მეფისგოფელის კავშირს, რომელიც მეფისგოფელის დაძლევის გზით ვითარდება. მართალია, მოგვიანებით ფაუსტური იდეის განვითარების ერთი ნაკადი (პოზიტიური) უკვე არღვევს მეფისგოფელთან გრადიციულ კავშირს და მარადიული განვითარების იდეას დემონურთან ალეგორიული კავშირის გარეშე ავითარებს, მაგრამ მხედველობაშია მისაღები ის, რომ ამ შემთხვევაში დემონურმა, როგორც ცალკე არსებულმა ძალამ, თვით პიროვნებაში გადაინაცვლა, თვით ერთ პიროვნებაში მოიყარა თავი კეთილმა და ბოროტმა, ფაუსტურმა და მეფისგოფელურმა და წარმოშვა მათი დაპირისპირებით გამოწვეული წინააღმდეგობა, როგორც მარადიული ქმნადობა. აი, სწორედ ამის გათვალისწინების შემდეგ შეიძლება საუბარი იმ ამოცანებზე, რომლებიც ცნება „ფაუსტურის“ მინაარსს განსაზღვრავენ,\* კერძოდ, სამყაროს არა მხოლოდ შეცნობის,

---

\* ფაუსტურ სწრაფეთათგან ერთ-ერთი უმთავრესია თავისუფალ ქვეყანაში თავისუფალი შრომის იდეა. ამ საკითხზე აქ იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილთან“ დაკავშირებით ქართულ ფაუსტოლოგიაში თავიდანვე მცდარად გაშუქდა იგი. ეს კი მოხდა, ჩემის აზრით, არა იმიტომ, რომ მათ აეგოროებს ბოლომდე სწორად არ პქონდათ გააზრებული იგი. პირიქით, ძალიან კარგად და ამომწურავადაც ესმოდათ მისი არსი, მაგრამ აქ, საფიქრებელია, მოქმედებდა იდეოლოგიური წნეხი და მისგან თავის დასაყვად თუ შესანიღბად გარკვეული მანიპულაციების ჩაგარება იყო საჭირო. ამას იმიტომ ვუსვამს ხაზს, რომ ამ მიმართულებით დაახლოებით ძველებური გზით მიდის კვლევა. ამაში 1999 წელს ლიგერატურის ინსტიტუტში ჩატარებულმა 1998 წლის ლიგერატურულ-კრიტიკული პროდუქციის განხილვამაც დამარწმუნა. ფაუსტური ცნების მინაარსში მოიაზრება არა მხოლოდ სამყაროს შეცნობის, არამედ მისი გარდაქმნის წადილიც. გარდაქმნა კი პირდაპირ უკავშირდება თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის იდეას. იმისათვის კი, რომ ადამიანმა არსებობის ასეთი პირობები შეიქმნას, ბრძოლაა საჭირო: „თავისუფლების და

სიციცხლის ღირსი ის არის, ვინც აქ ყოველდღე, განუწყვეტლივ ამისთვის იბრძვის“ („ფაუსტი“, თარგ. დ. ონიაშვილის). ეს არის ის თეალსაზრისი, რომლის აღიარებამდე მივიდა ბოლოს ფაუსტი. აქედან ცხადია ერთი რამ: ფაუსტურია არა თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის იდეა (ეს იდეა ისტორიულია), არამედ ის გზა, რომელიც ფაუსტმა განელო, ვიდრე ამ მოვალესაკაცობრიო იდეის აღიარებამდე მივიდოდა. ამის გაუთვალისწინებლობამ, გვერდის ავლამ თუ შეგნებულად თვალის დახუჭვამ გამოიწვია იმ მცდარი აზრის მუსირება, რომელზეც ეხლა გვექნება მსჯელობა.

საქმე ისაა, რომ ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილს“ თუ სულაც მთელ მის შემოქმედებას მიიჩნევენ იმის მაგალითად, თუ „შრომის სუფევის“ ფაუსტური იდეა როგორ დაუკავშირდა საზოგადოებრივი განვითარების პრაქტიკულ ამოცანებს („ფაუსტური პარადიგმები“, ტ. I, გვ. 458). ამ აზრს ბიძგი მისცა ილიას მიერ „აჩრდილში“ გამოთქმულმა სიტყვებმა: „შრომისა ახსნა – ეგ არის გვირთი ძლევა მოსილის ამ საუკუნის“; „შრომის სუფევა მოუა მაშინა“; „კაცთა ღელვისა დიადი გვირთი მაგ ახსნისათვის მედგრადა იბრძვის“. მართალია, ბატონი მ. კვესელავა შესანიშნავად ხელავს, რომ „ყოველივე ეს ილიას თხზულებაში არ გამოვლენილა ფაუსტური ცნების პარადიგმულ ფორმებში“ (გვ. 460) და რომ „ილიას შემოქმედებაში წაშლილია ფაუსტური ცნების სპეციფიკური ნიშანი“ (გვ. 461), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, „შრომის ახსნისა და შრომის სუფევის საკითხი მაინც ისე გამოკეთილად ჩანს მის შემოქმედებაში, რომ სპეციფიკურ ნიშნებზე მითითების გარეშე შეგვიძლია იგი ფაუსტური იდეების განვითარების ახალი ეტაპის საილუსტრაციოდ გამოვიყენოთ“ (გვ. 460). თუ ჩვენ ასეთი გზით ვივლით, იროდიონ ედომეილის და რეეოლუციურ მწერალთა მთელი შემოქმედება (ხალხოსნების ჩათვლით) ფაუსტურად გამოცხადდება. აკი თვითონ ბატონი მ. კვესელავა ხაზგასმით აღნიშნავს: „პირველ რიგში თვით ფაუსტურის ცნების შინაარსი უნდა განისაზღვროს და მისი მოცულობა დადგინდეს. ყოველი ცნება მუსტ და კონკრეტულ განსაზღვრას, ხოლო მისი შინაარსი გარკვეული საზღვრების დადგენას მოითხოვს. ცნების შინაარსის მოცულობის განუსაზღვრელი გაფართოება აზრს უკარგავს მას და უსაზნო ამბსგრაქციად აქცევს. ასე ემართება ფაუსტურის ცნებასაც. ამეამად იგი ისეთ მოვად იღებთანაა გაიგივებული, რომ უკვე ლოგიკური განსაზღვრის წესსაც არ ემორჩილება. კაცობრიობის განვითარებისა და საყოველთაო პროგრესის იდეაში ფაუსტურის ნიშანს ეძებენ, აზროვნების ყოველგვარ წინსვლასა და მიღწევაში ფაუსტურის ცნების შინაარსს. ამრიგად, გაგებული „ფაუსტური“ ყველგან და

ყველაფერში აღმოჩნდება, ყველა აღამიანი, რომელიც ჭეშმარიტიების ძიებასა და კაცობრიობის პროგრესს ემსახურება, ფაუსტური პარადიგმა იქნება; იგი გაითქვიფება მრავალ სხვაში და დაკარგავს საკუთარ სახეს. ასეთი ტენდენცია კი კარგა ხანია, რაც თვალსაჩინო გახდა“ (გვ. 29). ბოლოს კი დაასკენის: „ასე ზოგადად გაგებული იდეა კი ვერც ფაუსტურის ცნების შინაარსში მოთავსდება და ვერც ლოგიკური განსაზღვრის რაიმე წესს დაემორჩილება. საჭიროა ფაუსტურის უფრო არსებითი ნიშნების დადგენა, იმ განსხვავებულის მოძებნა, რაც მხოლოდ მის (ფაუსტურის – ვ.კ.) თავისებურებას წარმოადგენს“ (გვ. 32), შემდეგ კი ძალიან ღრმად და ამომწურავად განსაზღვრავს, თუ რა არის ისგორიული და რა არ უნდა გავიგოთ, როგორც სპეციფიკურ-ფაუსტური. ხამგასმით აღენიშნავეთ ერთხელ კიდევ, რომ სმორედ ის გზაა ფაუსტური, რომელიც ფაუსტმა თავისი იდეების განხორციელები-სათვის განელო, თორემ ვერ დაეასახელებთ ვერც ერთ იდეას, რომელიც ფაუსტამდე არ არსებობდა და რომელსაც ფაუსტამდე არ ესწრაფოდნენ აღამიანები. ამის შესახებ ხომ შორეულ წარსულში გენი-ლურ ექსკურსებს მიმართავს მ. კეესელაეა. ამდენად, როდესაც „ფაუსტურზე“ ვმსჯელობთ, პირველ რიგში ანგარიშგასაწვეია ის, რაც და როგორც ფაუსტმა გამოიარა და არა ის, კვლევისას ჩვენ რა გვაძლევს ხელს ან როგორ გვინდა ესა თუ ის მოვლენა ფაუსტურად გამოვაცხადოთ.

ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ ერთ-ერთ კარგ მაგალითს ი. ჭაუჭავაძის „აჩრდილის“ ფაუსტურ ასპექტში განხილვა წარმოადგენს თუნდაც ერთი- თავისუფალი შრომის, „შრომის სუფევის“ პრობლემის თვალსაზრისით. ი. ჭაუჭავაძე აღნიშნულ პოემაში განსაკუთრებული სიმწეავით აყენებს სოციალურ საკითხს (ეროვნულთან ერთად). იგი პუბლიცისტის მახვილი თვალით მსოფლიო მასშტაბით მიმოიხილავს სამოვადოებრივი ცხოვრების უსამართლობას, მით გამოწვეულ ხალხ-თა უკმაყოფილებას; ხედავს, რომ ეს უკმაყოფილება მოთმინების საზღვარს გადასცდა, მასა აბობოქრდა – „ხალხთა ღელვისა დიადი ზეირთი მაგ ახსნისათვის მედგრადა იბრძვის“ და პერსპექტივაც ნათელია: „...და დაიმსხვრევა იგი ბორკილი, შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების და ახალ ნერგზედ ახლად შობილი ესე ქვეყანა კელავ აყვავლების“. „შრომის სუფევა მოვა მაშინა“ და ა. შ. როგორც ეხუ-დაეთ, აქ არც ლიგერაგურული სახეა (პირველი აუცილებელი პირობა „ფაუსტურის“), არც პროტოგონისტული ბიროგი სული, მასთან გაფორმებული ხელშეკრულებით და მაყდურა წინადადებებით და არც ერთი პიროვნებაში ჩაბუდებული კეთილისა და ბიროგის ბრძოლის

არამედ გარდაქმნის ამოცანებზე. და კიდევ ერთი: ფაუსტური ტიპი, როგორც ო. შპენგლერი აღნიშნავს, „მარტოობაში ვლინდება. იგი უსაზღვრო სივრცეში საოცრად მარტო გრძნობს თავს“ [89,239]. შპენგლერი ფაუსტურ სახეებს წარმოიდგენს ლაიბნიცის მონადებად (ისევე, როგორც დ. ლომაიერი), რომლებსაც საკუთარი სუბსტანციები აქვთ და ერთმანეთზე არა-

---

პერიპეტიები. „აჩრდილს“ თავისი საკუთარი ღირსებებიც საკმაოდ აქვს და ზედმეტის მიწერას არ საჭიროებს. იგი პოეტური პუბლიცისტიკის შესანიშნავი ნიმუშია, სადაც ავტორი შექმნილი ვითარების პირუთვნელ კრიტიკოსად და პერსპექტივის გამჭვრეტელად გვევლინება. თუ ვინმე იგყვის, განა ილიას მიერ დახატული სურათი ბოროტების პარაპსის შედეგი არ არისო, მაშინ ჩვენ მემოთ ციტირებულ ბაგონ მ. კვესელაეას სიტყვებზე მივუთითებთ და შევახსენებთ, რომ საჭიროა ზოგად ისტორიულ მოვლენასა და ფაუსტურ ზოგადსაკაცობრიო სწრაფუის გამოვლინებას შორის ზღვარის გავლება.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ბაგონი მ. კვესელაეა შესანიშნავად გრძნობდა ამ უხერხულობას, მაგრამ მაინც თავისი რწმენის საწინააღმდეგოდ წაიღია. ამის მიზეზი კი კარგად ჩანს მისსავე სიტყვებში: „ჩვენს წინაშე ამჟამად ასეთი კონკრეტული საკითხი დგას: როგორ მივიდა გოეთეს მიერ „ფაუსტში“ განვითარებული თავისუფალ მიწაზე თავისუფალი შრომის უტოპიური იდეა მეცნიერული სოციალიზმის პოზიციებამდე. მხატვრული სიტყვის დიდოსტატთაგან ყველაზე უფრო ვინ დაუახლოვა ეს იდეა მარქსიზმს, სადაც ის ახალ რევოლუციურ მოძრაობას შეუერთდა. როცა საკითხს ასეთ ასპექტში ვაყენებთ, სხვებთან ერთად, ან იქნებ პირველ რიგში ილია ჭავჭავაძე უნდა გავიხსენოთ“ (გვ. 460). სწორედ ესაა მიზეზთა მიზეზი. საბჭოთა პერიოდში სამეცნიერო შრომა ჩვენში მარქსიზმის შუქზე უნდა განხილულიყო. წინააღმდეგ შემთხვევაში არა მარტო გზა გადაუკეცებოდა მას, არამედ გათვალისწინებული თუ გაუთვალისწინებელი სხვა შედეგებიც მოჰყვებოდა. ამიტომ იმისათვის, რომ ავტორს ასე თუ ისე აზრი გამოეთქვა მაშინ გაბუიერებულ დეკადენტურ მწერლობაზე, ე. წ. ბურჟუაზიულ-რეაქციონურ მეცნიერებზე (ასეთები კი მის შრომაში უხვად არიან წარმოდგენილი), მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებისათვის დიდი ხარკის გადახდით უნდა შენიღბულიყო. ეს ცხადად იგრძნობა „ფაუსტურ პარადიგმებში“. ასე აღმოჩნდა ილია ჭავჭავაძე ფაუსტური იდეების „მეცნიერული სოციალიზმის პოზიციებამდე“ ამყენისა და მარქსიზმის იდეებთან „დამაახლოებლის“ როლში.

ეთარ. გემოქმედებას არ ახდენენ. თავის თავში არიან დასრულებულნი და მამასადამე, განცალკევებულნი და მარგონი: "Sigfried, Parziwal, Tristan, Hamlet, Faust sind die einsams-ten Helden aller Kulturen. Man lese in Wolframs "Parziwal" die wundervolle Erzählung vom Erwachen des innen Lebens. Die Waldsehnsucht, das rätselhafte Mitleid, die unnennbare Verlassenheit: das ist faustisch und nur faustisch. Jeder von uns kennt das. In Goethes "Faust" kehrt das Motiv in seiner ganzen Tiefe wieder:

"Ein unbegreiflich holdes Sehnen  
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehen,  
Und unter tausend heißen Tränen  
Fühlt ich mir eine Welt erstehen" [89].

(ზიგფრიდი, პარციუალი, გრისტანი, ჰამლეტი, ფაუსტი ყოველი კულტურის მარგოსული გმირები არიან. გაეისხნოთ ვოლფრამის „პარციუალში“ საოცრად მოთხრობილი ამბავი შინაგანი ცხოვრების გამოღვიძებაზე. გყე, სწრაფვა, უცანური თანაგრძნობა, აუწერელი (გამოუთქმელი) მარგობა: ეს არის ფაუსტური და მხოლოდ ფაუსტური. ყველა ჩვენგანმა იცის ეს. გოეთეს „ფაუსტში“ ეს მოტივი კვლავ მთელი თავისი სიღრმით წარმოჩნდა)

(გამოუცნობელ ნაბი წყურვილით  
მოვაშურებდი გყეებს და ველებს,  
თვალთაგან ჩქეფდა ცრემლი მდუღარი  
და გულში ვგრძნობდი სულ ახალ ქეყენებს – გვ. 118.)

და საერთოდ, შპენგლერმა ფაუსტური ცნების ქვეშ გააერთიანა დასავლეთის მთელი ქრისტიანული კულტურა. მისი ამრით, ასეთი კულტურა იმპრესიონისტულია და ანტიკურ პლასტიკურობასთან დაპირისპირებული და, რომ ანტიკური ხელოვნება ფიზიკურია, მაგერიალური, ფაუსტური კი – სულიერი, გე – მაგერიალური: "Ich will von nun an die Seele der Antiken Kultur, welche den sinnlich - gegenwärtigen Einzelkörper zum Idealtypus des Ausgedehnten Wählte, die apollinische nennen. Seit Nietzsche ist diese Bezeichnung jedem verständlich. Ihr gegenüber stelle ich die faustische Seele, deren Ursymbol der reine grenzenlose Raum und deren "Leib" die Abendländische Kultur ist,



wie sie mit der Geburt des romanischen Stils im 10. Jahrhundert in der nordischen Ebenen zwischen Elbe und Tajo aufblühte [89,234]. (ამიერიდან ანტიკური კულტურის სულს, რომელმაც გრძნობად – არსებული ცალკეული სხეული განფენილობის იდეალურ გიჟად ამოარჩია, მე უწოდებ აქოლონურს. ეს განსაზღვრება ნიცშეს შემდეგ ყველასათვის გასაგებია. მას უპირისპირებ ფაუსტურ სულს, რომლის პირველყოფილ სიმბოლოს წმინდა უსაზღვრო სიერცე, ხოლო „სხეულს“ დასავლური კულტურა წარმოადგენს და რომელიც მე-10 საუკუნეში რომანული სტილის დაბადებასთან ერთად ჩრდილოეთის დაბლობებზე ელბასა და გახოს შორის ყვაოდა).

განვითარების ყველა საფეხურზე ფაუსტურის ცნება ორ აუცილებელ ელემენტს შეიცავს: რაც არის და რაც შეიძლება იყოს. პირველი რაობაა მისი (Wesen), მეორე – შესაძლებლობა (Möglichkeit). ფაუსტურის რაობა ასე თუ ისე გარკვეულია მსოფლიოს ფაუსტურ ლიგერატურაში. უფრო ძნელია ფაუსტურის, როგორც შესაძლებლის მოაზრება. იგი ადამიანებს ეძლევა არა სინამდვილის, არამედ შესაძლებლის სახით, ამიგომ მისი არც ზუსტი განსაზღვრა შეიძლება და არც ცნების შინაარსში მოქცევა, რადგან ის არარსებულია, არარსებულის ბუნების განსაზღვრა გონების მიერ კი შეუძლებელი. ეს სფერო ადამიანის თვალთახედვის მიღმა იმყოფება, რომელსაც გოეთეს ფაუსტი „Reich des Nichts“ (არაფრის სფერო); „raumloses Lands“-ს (უსივრცო მხარეს) უწოდებს, სადაც ადამიანს შეუძლია დაგკებეს მხოლოდ იმით, რაც არ არის:

"... Entfliehe dem Einstandnen

In der Gebiete losgebundne Reiche!

Ergötze dich am längst nicht mehr Vorhandnen" [74,183].

(...გაემგზავრე არსებულს იქეთ,

სადაც სახეთაგან განძარცვული არის სამყარო,

იქ ღატკები იმით, რაც არ არის და რაც არ ხარობს)

[18,352].

ვალაკტიონისათვის ეს სფერო „იღუმალი მხარე“ ან „სამუდამო მხარეა“. არავის შეუძლია „losgebundene Reiche“-ს თუ

„იღუმალი მხარის“ საიღუმლოების ახსნა და ბუნებრივია, ვერც სახეებში გამოხატავს მას. ფაუსტური გიჟები ამ შემთხვევაში დემონურს იშველიებენ,\* პოეგები კი – თავიანთი „სულის ქროლვას“, „ვიზიონერულ ხილვებს“ და სიმბოლურ სახეებს ისე, როგორც ვთქვით, გოეთე – მშვენიერ ელენეს, ნ. ბარათაშვილი – მერანს, ხოლო გ. გაბიძე – „ლურჯა ცხენებს“, მაგრამ აქ ერთ აუცილებელ მომენტს უნდა გაესვას ხაზი: „არაფრის სამეფო“ თუ „უსივრცო მხარე“ გოეთესა და გალაკტიონთან მიმართებაში და საერთოდ, პომიტიურ ფაუსტურ ლიტერატურაში ისე არ უნდა იქნას გაგებული, როგორც ვთქვით, მოგვიანებით დეკადენტურმა ლიტერატურამ წარმოაჩინა იგი. არამედ ყველგან, სადაც ცნება „ფაუსტურის“ შინაარსი კაცობრიობის მარადიული განვითარების იდეას გამოხატავს, ეს „არაფრის სამეფო“ თუ „უსივრცო მხარე“ შესაძლებლის, როგორც ყოფიერების ნაწილის, ალევორიაა. იგი სინამდვილის უარყოფაზე კი არ მიუთითებს, არამედ შესაძლებლის სინამდვილედ ქცევის პოტენციაზე.

ფაუსტური გმირების გრაგედია შესაძლებლობათა მღვარდადებულობაში, ან, როგორც რუსთაველი იტყობა, „საზღვრის დასაზღვრულობაში“ („ეინ საზღვარსა დაუსაზღვრავს...“), სრულყოფისა და საბოლოო ჭეშმარიტების ადამიანურ შესაძლებლობათა ფარგლებში მიღწევის შეუძლებლობაშია. გავისხენოთ, როგორი გულისგვივილით ამბობს გალაკტიონი. „შეესტქერი ცას, ვეძებ უხილავს, ვუცი ვილაცას... „ჩემს გულში ვეძებ ვარსკვლავებს, მთვარეს... ბნელდება მთვარე, თრთის ვარსკვლავი ცის, და ძირს ეშვება ოცნება სივრცის“. ამ გრაგედიას ამბაფრებს ის, რომ ფაუსტი გასცდა თავისი დროის ფარგლებს და შეუძლებლის სფეროში შეიჭრა.

---

\* გალაკტიონთან უნდა გაეარჩიოთ, როდის ლაპარაკობს ის დემონზე, როგორც დაცემულ ანგელოზზე და დემონზე, რომელიც შემოქმედ, დიდი შინაგანი იმპულსების აღმკერულ ძალაზე მიანიშნებს. პირველ შემთხვევაში გაადამიანურებულია, ანუ ფიზიკური არსებობა გააჩნია, მეორე შემთხვევაში მაგერიალური სახე ჩამოცილებული აქვს და აბსტრაქტულ ძალაზე მიანიშნებს.

ალბათ, ამავე ასპექტში უნდა მოიაზრებოდეს გალაკტიონის სიყვებებიც: „მე ვხედავ სიმშრებს არა თქვენებურს“. სწორედ ეს არის ფაუსტური გმირების მაგიასთან მისვლისა და დემონურთან კავშირის მიზეზიც. ისინი მაგიური საშუალებებით უკავშირდებიან დემონურ ძალას, ხელშეკრულებას დებენ მასთან და ცდილობენ მათი დახმარებით ადამიანური შესაძლებლობის გადალახვას, „დასაზღვრული საზღვრის“ გარღვევას, შეუცნობლის სფეროში გასლვას და ბუნების საიდუმლოებათა წვდომას. ამ მისწრაფებასაც ორი ასპექტი აქვს. ერთი ადამიანის ცნობიერების თანდათან გაფართოებას და ბუნების საიდუმლოების თანმიმდევრულ წვდომას გულისხმობს, მეორე – ადამიანში ადამიანურის დაძლევას და ზეადამიანურის გზით ბუნების მიღმა არსებული ჭეშმარიტების წვდომას. პირველი „ფაუსტურის“ პოზიტიურ შინაარსს გამოხატავს, ხოლო მეორე, რეალური ცხოვრების უარყოფის გზით მიდის.

დეკადენტური პერიოდის ფაუსტური ლიგერაგურის გმირები ბუნების საიდუმლოებათა ამოცნობის ან ადამიანისა და ქვეყნის სრულყოფის გზებს კი არ ეძებენ, არამედ არარსებულის არსებობის ფორმებს. იმას, თუ რა იყო მანამ, სანამ რამე იქნებოდა, ან იმის შემდეგ რა იქნება, როცა არაფერი აღარ იქნება; რას ნიშნავს დაუსაბამო არსება ან გაუჩენელი არსების არსებობა; უსასრულობის დასასრული ან დასასრულის უსასრულობა; სად არის უსივრცო მხარე ან როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ მოძრაობა არსაიდან არაფერში. რა სახისაა არსებობა არაფრის მხარეში. ყოველივე ეს, როგორც მ. კვესელავა აღნიშნავს, „რომანტიკული სულის დეკადენტური წადილია, თანაც დაუკმაყოფილებელი, რადგან ამროვნებას არ შეუძლია გასცდეს სახეებს, დროს, ფორმასა და სივრცეს“ [32,43]. ბუნებრივია, ისინიც ვერ იპოვნებენ იდეალურის „უკანასკნელ სადგურს“, ვერ ამაღლებიან თავის თავზე, ვერ მიაღწევენ ყოვლისშემძლეობას, რადგან, როგორც ადამიანები, ნაკლოვანნი არიან გოგალურობის მიმართ.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ფაუსტური მისწრაფება იგივეა, რაც ადამიანური შესაძლებლობების გარღვევის ან,

ბარათაშვილი რომ იცყოდა, „სამძღვრის გადაღახვის“ იდეა. ამ იდეისათვის ყველა ღრის ფაუსტები თავისებურ ბრძოლას აწარმოებდნენ. ქრ. მარლოუ და „მტურმ უნდა ღრანვის“ წარმომადგენლები უმთავრესად იდეურ ბრძოლას აწარმოებდნენ ადამიანური შეზღუდულობისა და საზოგადოებრივი უსამართლობის წინააღმდეგ და მსხვერპლადაც ეწირებოდნენ გარღვევის ამ ცდებს; რომანტიკოსებმა ადამიანურ შესაძლებლობათა საზღვრები ამრით უფრო გაარღვიეს, ვიდრე საქმით; შედარებით მეტარჯუნე რომანტიკოსებმა წინააღმდეგობის დაძლევის ნაცულად ცხოვრების სინამდვილიდან გაქცევა სცადეს. სწორედ აქვე ჩაისახა ამრი გარღვევის შეუძლებობის შესახებ. გოეთეს ფაუსტმა კი ცდუნებათა რკალის გარღვევა იმით შეძლო, რომ თავისუფალი შრომის აუცილებლობა აღიარა.

გალაკტიონის შემოქმედება იდეურად არა თუ ახლოსა დგას „ფაუსტთან“, არამედ მთელი მისი პოემიის შინაგანი პათოსი, ფაქტიურად, ფაუსტურისა და მეფისგოფელურის ბრძოლაა. დავიწყოთ იმით, რომ მას ბავშვობიდანვე იზიდავდა სიმალეების „ზამბახული სიმზრები“, სიმორები.

„როგორც სიცოცხლე,  
როგორც კუბო,  
როგორც იმედი -  
მღევდნენ, მეძახდნენ,  
მიზიდავდნენ

ის მწვერვალები“ (საუბარი ლირიკაზე“).

მაგრამ, როდესაც „წარმოუდგენელ სიმალეზე აღიგყორცნება სული და წარმოუდგენელ ნეგარებას განიცდის; როცა თვალშეუღვამი სიმალლიდან გადმოხედავს ყოველსავე – სამყაროსაც და საკუთარ თავსაც; რარიგ მცირენი ყოფილან ის მწვერვალები, მას რომ მიუწვდომლად ესახებოდნენ, რარიგ საწყალობლად გამოიმზირება ის გზა, რომლითაც იგი იმ მწვერვალებისაკენ მიაბიჯებდა და მილოდავდა მლილივით!“ [26,63] და აი, რაც უფრო იხვეწებოდა და მძლავრ ქლერადობას აღწევდა მისი ქნარი, წარმოსახვამაც უფრო გიგან-

ტურ მასშტაბებს მიაღწევდა და ახლა უკვე იმ „მწვერვალების“ განზე გაწევა და უფრო შორს გაჭრა ისურვა:

„ფრთები რომ მქონდეს, გავსწევდი  
იმ მწვერვალს საზღვრად დადებულს“.

ან კიდე: „ფრთები რომ მქონდეს, მზისკენ გავექანები და მთელი მსოფლიოს დასანახად ცის კაბადონზე დავწერი: „გიყვარდეთ, რადგან კაცნი და-ძმანი არიან“. ფაუსტური ადგილების დროს კი „იხიბლებოდა სული ღიაღით, როს სიმაღლეებს სწვდებოდა არსი“.

ეს ისეთი მდგომარეობაა, როცა გული საგულეს ველარ ეგევა (...Das Herz sich selbst überspringt), გონება კი თავისთავს აღემატება (...über sich selbst hinausgeht) როცა ორივენი – გული და გონება – ერთად მიისწრაფვიან-, რათა ყველაფერი დაძლიონ, რაც დადგენილია და განპირობებული, მაგრამ აქვე ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონის სწრაფვა გრანსცენდენტურ სამყაროსკენ, ლტოლვა კი არ არის, არამედ საკუთარი, ადამიანური შეზღუდულობის გარღვევა და ამაღლება თავის თავზე თავისივე თავისაკენ, ეს კი შესაძლებლობათა საზღვრების გადალახვას, უმაღლესი გონებისა და ემოციების სფეროებში შეღწევას ნიშნავს, რაც ისევე ადამიანში იგულისხმება და არა მის მიღმა. ამავე დროს დაუოკებელი მისწრაფება სიმაღლეებისაკენ, ბეცნობიერის სფეროებისაკენ, სადაც ყოველგვარი არსი წყვეტს არსებობას, გარდა მარგობისა, ეს ის აბსოლუტური მარგობა, რასაც ო. შპენგლერი ფაუსტურისათვის დამახასიათებელ აბსოლუტურ მარგობას უწოდებს. აკი გალაკტიონი თავადაც ამბობს: „...ვიყო ერთი, ყველგან, მუდამ მსურს ვიყო ერთი“ [47,1,248].

დაუოკებელი სწრაფვა მაღლა და მაღლა სიძნელეების სრული გათვალისწინებით დამახასიათებელია ფაუსტური გიპის ადამიანისათვის საერთოდ, რაც მთელი ძალით იჩენს თავს გალაკტიონის შემოქმედებაშიც. ამისი ცხადი მაგალითებია ლექსები: „მე უშიშარი ლომი“, „ჩემი გულია დღეს ეს შავი ზღვა“, „დროა“ და სხვა. გალაკტიონის შემოქმედება არაერთი თვალსაზრისით ამჟღავნებს სამყაროსადმი ფაუსტურ მიდგო-

მას, ზოგჯერ კი „ფაუსტურის“ ცნების პირდაპირ ნიშნებსაც აჩენს იგი. ეს პირველ რიგში ითქმის ღემონურ ძალებთან ხელშეკრულების დადებასა და მასზე სისხლით ხელმოწერაზე: გაეიხსენოთ მეფისგოფელის სიკვებები, ხელმოწერის ღროს რომ ეუბნება ფაუსტს:

"Ist doch ein jedes Blättchen gut,  
Du unterzeichnest dich mit eimem, Tröpfchen Blut"  
(ქალაღდის მცირე ნაჭერიც კმარა,  
შენ ხელს მოაწერ მას სისხლის წვეთით" – გვ. 153).

ახლა გალაკტიონს მოეუსმინოთ:

„ყველა შანდაღში ჩაქრა სანთელი,  
ვინ იწყევლება და იკრულება?  
მე, – ის ღემონი, შენ, ჟრუანგელი,  
ჩვენ სისხლით დაედეთ ხელშეკრულება“ [47,1,362].

და კიდეე: „შავ ღემონს მივე ფრთა მოგივგივე“. ფაუსტსა და მეფისგოფელს შორის დადებული ხელშეკრულების პირობა იყო: "...Solch ein Gewimmel möcht ich sehen,

Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen  
Werd ich zum Augenblicke sagen:  
Verweile doch! du bist so schön!"

(სწორედ ეს მქონდა საწადელი, დახსნილ მიწაზე  
რომ თავისუფლად მოფუსფუსე მენახა ხალხი,  
მაშინ ვეგყოდი ამ ლალ წამს ამოდ:  
მშვენიერი ხარ, შეჩერიდი, წამო!

ამის შემდეგ მის სულს მეფისგოფელი უნდა დაჰაგრონებოდა. მსგაეც პირობას აძლევს შავე ღემონი გალაკტიონსაც:

„იყავ ჩემთან იყავ უგონო!  
აღერსით დაგწვაე, წამომყე, წამო,  
თუ ერთი წუთით მოგმადლებ შეებას,  
მთელ სიცოცხლეში უნდა ეწამო“ 47,1,246].

ისევე, როგორც ფაუსტს, გალაკტიონსაც აქვს თავისი სულიერი კრიზისის მომენტები. ფაუსტს ეს მომენტი დაუდგა მას შემდეგ, რაც „ფილოსოფია, სამართლის ცნება, მედიცინა და ღეთისმეგყველება ღრმად შეისწაელა“, მაგრამ მიხედა,

რომ აბსოლუტურის წინაშე კვლავ დარჩა „საცოდავი, ჭკუით ღარიბი, წინანდებურად არაფრის მცოდნე“ (Da stehe ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug als wie zuvor). ასეთ სასოწარკვეთილებაში მყოფმა მიმართა მაგიას, რათა გრძნეული ძალის დახმარებით სამყაროს საიდუმლოების შემეცნების სამუალება მისცემოდა. ფაუსტურ ლიგერაგურაში სწორედ ასეთ დროს გამოჩნდება ხოლმე დემონი და სასოწარკვეთილ ადამიანებს აღვილად აქცევს თავისი გავლენის ქვეშ, რასაც მოჰყვება ხანგრძლივი ჭიდილი ბნელ ძალებთან. ეს ბრძოლა არც გალაკტიონისათვის იყო უცხო. პირიქით, ძალიან ღრმა და მეუპოვარ ხასიათსაც აგარებდა იგი. ეს ბრძოლა ცალკეულ მომენტებში კი არ იჩენდა თავს, არამედ პოეტის მთელი ცხოვრების თანამდევით იყო. მგოსანი ხან ხელშეკრულებას დებდა ბოროტ სულთან და მორჩილად უსმენდა მას („ყრულ ვუსმენდი ლუციფერს“), ხან მიმგევებლობას იჩენდა მის მიმართ („შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ლუციფერს, / ლუციფერს, ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს“), ხან მის წინააღმდეგ ბრძოლის წყურვილითაც აენთებოდა და შესძახებდა – „განვედი ჩემგანო“, მაგრამ მწუხარების დემონი მაინც ახერხებდა მეოცნებე პოეტის თავისი გავლენის ქვეშ მოქცევას:

„ვილაცა მახინჯი მხიარულ სიცილით  
შემოგვხვდა... დაგვიწყო, დაგვიწყო პატივი,  
ვინ იყო? საიდან? ჩვენ ის ვერ ვიცანით  
და ყველა შევეყვით შაეი დღის ბადეში“ [47,II,53].

აქ იწყება გრადიციული ფაუსტური კავშირი დემონურთან, რასაც გალაკტიონთანაც, ცხადია, ალევორიული მნიშვნელობა აქვს. სამყაროს ქართეული პოეტი განიხილავს, როგორც „ორი მრისხანე სტიქის“ – თეთრისა და შავის, კეთილისა და ბოროტის, ფაუსტურისა და მეფისგოფელურის ბრძოლის ასპარეზს. ამავე ასპექტში განიხილავს იგი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას „ქვეყნის გაჩენიდან დღემდე“. ქვეყანა კი მისთვის ისაა, რაც თვალისთვის სახილველია, ხოლო რაც ადამიანის მხედველობის მიღმა იგულისხმება, განუსაზღვრელობაა. გალაკტიონი გოეთეს ფაუსტივით განიცილს

მიშს ამ განუსაზღვრელობის წინაშე: „უკანასკნელი საზღვარი, აი რა სტანჯავს ჩემს სულს“. ამიგომაც ცდილობს, თავისი ლექსებით განსაზღვროს უსაზღვროება, დაადგინოს ფარგლები, რომლის იქეთ შეიძლება რაღაც საინტერესო და მიმზიდველი იყოს:

სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული,

სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას...

[47,II,108].

როგორც ვხედავთ, პოეტის სულსა და სამყაროს უსაზღვროებას გალაკტიონი განიხილავს, როგორც ერთი კატეგორიის მოვლენებს, ამიგომ როგორც ერთი, ისე მეორე განსაზღვრას ანუ ფარგლების დადგენას მოითხოვს.

უსასრულობის განსაზღვრის ან უსასრულობის დასასრულის საკითხი მეოცე საუკუნის ფაუსტური ლიტერატურის ავტორთა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. ერთნი უსასრულობის განუსაზღვრელობას ამტკიცებენ, მეორენი კი მის განსაზღვრას მოითხოვენ. ეს ფაუსტური ადამიანების საერთო ნიშანია. განსხვავება იმაშია, თუ ვინ სად ხედავს იდეალურ სფეროს – ადამიანური წარმოსახვის ფარგლებში თუ მის მიღმა. გალაკტიონმა რომანტიკული წარმოსახვის გრანსცენდენტურ სამყაროს „იღუმალი მხარე“ უწოდა. ბარათაშვილმა კი განაცხადა: ბენაართ სადგურისაკენ ადამიანთა ფიქრნი კი მიისწრაფვიან, „მაგრამ შენამდე ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან“, რადგან „გლახ, მომაკვდავნი ვერა სცნობენ განგებას ციურს“. გალაკტიონი თითქოს შეგუებულია ამ „ვერმიწვდომის სევდას“ და თავს ასე ინუგეშებს: „რად მინდა მიეწვდე მიუწვდომელს, ვრცელს და უსაზღვროს“. ინუგეშებს, თორემ თვითონაც კარგად იცის, რომ მიუწვდომლის მიწვდომა ყოველი გენიოსის ოცნებაა. გოეთეს აზრით, „მიუწვდომელია მხოლოდ მშვენიერი. ის ჩვენში აღძრავს ვნებებს, ემოციებს, სიყვარულს, განცვიფრებას. ამაღლებს ჩვენს სულს და გვაძლევს სიცოცხლისადმი პატივისცემის პათოსს. მაგრამ ყოველივე ამის მიღწევა მძიმეა და ძნელი. შემოქმედისათვის ის უდრის ჯვარცმას. უნდა დაივიწყო პირადი ცხოვრება და მთელი გულის უმცირესი ნაწილიც კი არ უნდა დაიგოვო შენთვის. ყველაფერი უნდა მისცე მას, თვით სიცოცხლაც კი“. გალაკტიონმა



იყის, რომ არის საზღვარი, რომლის იქეთ აღამიანის გრძობა-  
გონება ველარა სწვდება. მისი აზრით, აღამიანის ბედის საზღვა-  
რიც იქ არის: „...რომ ჰფიქრობ, თითქოს გასცილდი საზღვარს,  
რასაც კაცთათვის ამყარებს ბედი“. გალაკტიონი მიისწრაფვის  
ამ „ბედის სამძღერის“ გადალახვისაკენ: „რომ მომცა ფრთები,  
აუფრინდებოდი, გადავლახავედი მე ბედის საზღვარს“. ან კიდევ:

„ფრთები რომ მქონდეს მეცამდე ამაღლდებოდა თვით  
სული,  
რომ მომესმინა ხანდახან თეთრ ვარსკვლავების  
ჩურჩული“ [47,1,264].

ფაუსტი იგივეს ესწრაფვის.

"O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,  
Ihr nach und immer nach zu streben!" (s. 36).

(ოპ, ნეტაც მომცა ლაღი ფრთები, რომ გავცდე ხმელეთს,  
დაუსვენებლივ მას თან გავყევი მუღმიეი ფრენით) (გვ. 129)

ამ „ბედი საზღერის“ გარღვევა, მისი გადალახვისათვის  
დაუცხრომელი სწრაფვა არის ფაუსტური გმირებისათვის არ-  
სებითი ნიშანი, რადგან მიუწვდომლის მიწვდომის, განუსაზღ-  
ვრელის განსაზღერის, შეუცნობლის შეცნობისაკენ სწრაფვის  
გარეშე ფაუსტური არაფერ პოზიტიურს არ გამოსატყავს. სწო-  
რედ ამ საზღერის გადალახვის მიზნით წავიდა ფაუსტი „დე-  
დების მხარეში“ – იქ, სადაც „Göttinnen thronen hehr in Einsam-  
keit, Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit, Die Mutter sind es!“  
(განმარტოებით ხელმწიფობენ ქალღმერთნი მარად, არც სივ-  
რცეს გრძობენ და არც რამე ეამვითარებას; დედები ჰქვიათ).  
გალაკტიონმა იყის იმ მხარის არსებობა, სადაც

„აჩრდილი ჩუმი და მოთარეშე  
უცნობი მშისთვის,  
ყოველი ქვეყნის და დროის გარეშე  
ცხოვრობს თავისთვის“ [47,II,226].

„ქვეყნისა და დროის გარეშე“ ცხოვრებასა და მასთან  
გალაკტიონის მიმართების შესახებ საინტერესო მოსაზრებას  
გამოთქვამს მ. კვესელაუა: „ვინ გაიგებს, რას უნდა ნიშნავდეს  
„ქვეყნისა და დროის გარეშე ცხოვრება?“ გალაკტიონამდე  
ასეთი რამ არავის უთქვამს. ფაუსტური გმირებიც მიილტვოდ-

ნენ ადამიანურ შესაძლებლობათა მიღმა, მაგრამ ღროის გარეშე? შეიძლება ეს „ყოველი ქვეყნისა და ღროის გარეშე ცხოვრება“, ე. ი. უსივრცობა და უქამობა, გოეთეს „ფაუსტის“ მიხედვით, ისევ იმ „დედების უსივრცო მხარეს“ ჰგავდეს, რაც პირველსაწყისებსა და პირველფუნოშენებთანაა (Urphänomen) დაკავშირებული. იქნებ გალაკტიონი ფიქრობს, რომ პოემის პირველსაწყისი სწორედ ის მხარეა, სადაც მუშების დედა – მნემოზინა ცხოვრობს. ორივე მხარეს უსივრცობა აერთიანებს, რადგან არცერთი მათგანი არ იგულისხმება, ან აქ ან იქ, არამედ „ქამთა სივრცეშია“ გაბნეული. გალაკტიონი ხომ დაჟინებით წერს: „უსივრცო მხარე“, „უსივრცო ბაღი“, „ღამის უსივრცო საკურთხეველი“, „უსივრცობაში გაფანტული ჭინკუბის გროვა“, „უსივრცო ენა“ [31,81].

მ. კვესელავას მოსაზრება, რომ „ქვეყნისა და ღროის გარეშე ცხოვრება“, გალაკტიონამდე არავის უთქვამს, სწორი არ არის. ჯერ ერთი, ჩვენს მიერ ზემოთ მოხმობილ ციგაგში გოეთე ხაზგასმით ამბობს, რომ დედეები ქვეყნისა და ღროის გარეშე ცხოვრობენო და მეორეც, იგი ეკერმანთან საუბარში (10 იანვარი 1830) ამბობს: „თუ ჩვენ პლანეტას წარმოვიდგენთ უბარმაზარ ცარიელ სხეულად, ისე რომ შეიძლება ასობით მილი გაიარო და არ შეეყარო არც ერთ საგანს, ეს იქნებოდა სავანე უხილავი ქალღმერთებისა, რომელთაც ესტუმრება ფაუსტი. ისინი ცარიელ სივრცეში ცხოვრობენ, რადგან არ არის მათ სიახლოვეს არც ერთი ხელშესახები საგანი; ცხოვრობენ ღროის გარეშე, რადგან არ არსებობს მათთვის მნათობი, რომლის ამოსვლითა და ჩასვლით ღრო-ქამს გამოთვლიდნენ“ [19,203]. ისე, რომ გოეთეს კვალად გალაკტიონსაც მიაჩნია, რომ „ქვეყნისა და ღროის გარეშე ცხოვრება“ იგივე უნდა იყოს, რაც კაცთა ცნობიერებისათვის მიუწვდომელია ანუ, როგორც გალაკტიონი ამბობს, „კაცთათვის ბელის“ მიერ დასაზღვრულის მიღმური მხარე. აკი თვითონაც მისწრაფვის ამ მხარისაკენ:

„წავალ, გავყვები ამ სევდიან გზას

ზღვათა ქუხილით, წყალთა ლიკლიკით...  
და დაეამკვიდრებ დაღლილ სიცოცხლეს  
შორს სხვა ედემში, შორს, ჩემს ბელს იქით!“ [47,1,170].

დედების მხარეში ანუ ლანდების სასუფეველში დიდი ხნის ხეგიალის შემდეგ, სადაც „დედები“ „ყველა ქმნილების სურათებით“ მხოლოდ „სქემებს“, უსახო სახეებს წარმოადგენენ, მკედარი, უსიციოცხო არსებანი არიან და არა ქმნილებანი (ამისი ცხადი მაგალითია ელენე), ფაუსტი მაინც ცხოვრების სინამდვილეს დაუბრუნდა. გალაკტიონმაც ისევე, როგორც ფაუსტმა დედების ბინდითმოსილი სამყაროდან ელენე, „ბნელი ბინდუნდით მოცული მხრიდან“ გამოიხმო თავისი ოცნების ქალწული.

„ბნელი ბინდუნდით მოცულ მხარიდან

ქალწულის სახეს გამოვუძახე,

მას მშვენიერი შთაფბერე სული

და მშვენიერი მივეცი სახე.

მასში გაძარი ბეშთაგონების

ისე შეექმენი, ისე ავაგე,

რომ უკედავების უსაზღვრო ენით

ავამეცყველე ქალწულის ბაგე

და მე ვტკბებოდი ჩემი სიზმრებით

და როცა მის ხმას ვნებით ვისმენდი -

განთიადისას ნისლი დაიძრა,

მთების კალთებზე ისე ჩამოწვა,

რომ ვერ გავიგე, სად ჩაიხვია

ქალწულის სიგყვა და ჩემი ლოცვა“ [47,1,191].

მაგრამ არც გალაკტიონი ამყარებს იმედებს ამ მხარეზე და ამბობს: „ამაოდ მომესმის დედოფალთ გროვიდან

ძახილი უცნობი, მსუბუქი, ცისმარი“ [47,1,283].

გალაკტიონი რწმუნდება, რომ იდეალური პოეტური წარმოსახვის სფეროშია და არა იმ „საიდუმლო მხარეში“, სადაც „ჩუმი და მოთარეშე“ აჩრდილები ცხოვრობენ დროისა და სიერცის შეგრძნების გარეშე და სადამდეც ადამიანთა ამრი და გრძნობა ვერ სწვდება. ამიგომ იგი იდეალურ სფეროთა დანახვას ცდილობს იმ დიდ შემოქმედთა თვალთ, რომელთაც შეძლეს იმ უხილავისა და განუსაზღვრელის პოეტუ-

რი წარმოსახვა. ესენი არიან რუსთაველი, დანტე, პეგრარკა, შელი, ბაირონი, ბარათაშვილი და სხვები:

„ნუ დაღონდები... არსებობს მხარე  
სად თანაგრძნობა არსებობს შენთვის,  
იქ დაუღეგარ, მეოცნებე სულს  
ბინა ექნება მუდამ, ყოველთვის,  
იქ მალღებოდა პეგრარკას სული,  
იქ მუსიკობდა თვით დანტეს ქნარი,  
ღელვამ შელისა და ბაირონის  
მხოლოდ იქ ჰპოვა ნავთსაყუდარი.  
იქ რუსთაველი დაგრილობდა,  
შემოქმედების დიდი ნაღიმი  
და იქ რეკავდა უცნაურ გზებით  
ბარათაშვილის მწუხარე სიმი“ [47,1213].

გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებიც“ სწორედ პოეტური წარმოსახვის ამ სამყაროსაკენ მიისწრაფიან მას შემდეგ, რაც იღუმალებისა და მარადიულობის მხარეში „არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი ცივ და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე“. გალაკტიონი ამ სამყაროსა და „სამუდამო მხარის“ ან სხევანირად, მარადიულობის ფონზე არსისა და არარსის დაუსრულებელ უკუშექცევითობის დრამას მტკივნეულად განიცდის, რადგან იმ „საოცნებო უბეში“ არც სულს უხარია, რადგან ირგვლივ მხოლოდ „უსულდგმულო ღღეები“ და „შემღილი სახეების ჩონჩხიანი გყეებია“. ამიგომბაა, რომ გალაკტიონის ლურჯა ცხენები, რომლებიც არსისა და არარსის დაუსრულებელი მოძრაობის „მოციქულებად“ წარმოგვიდგებიან, იღუმალების მხარისაკენ კი არ მიიჩქარიან, არამედ „სიზმრიან ჩვენებებად“ მისკენ, პოეტისაკენ „მოესვენებიან“. ისე, რომ ლურჯა ცხენები, ფაქტიურად, გალაკტიონის ფიქრთა ხეგიალი, მისი „სულის ქროლვა“ და „ბედის გრიალია“ და არა ის, თითქოს იგი სამყაროს მიღმა ეძებდეს იდეალურს \*

---

\* აღნიშნულის შესახებ დაწვრილებით იხილეთ გ. გაჩეჩილაძის წიგნში „სულიერი გამოცდილების სამყაროში“

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გალაკტიონი სამყაროსადმი ფაუსტურ მიდგომას ამჟღავნებს. ეს ჩანს თუნდაც მის მიერ მთელი სამყაროს მზეების სისტემად წარმოდგენის მაგალითიდანაც. ეს მზეები ზესკნელისა და ქვესკნელის იარუსებზეა განლაგებული, რომელთაგანაც ზოგი ზევდან დანათის ქვეყანას, ზოგი კი ქვემოდან ზემოთ:

მზეები მარჯვნივ, მზეები მარცხნივ,  
რამდენი მზეა რამდენი სხივით,  
ერთნი დასცქერენ ცის სიმაღლიდან,  
ჯოჯოხეთიდან ცას მეორენი [47,II,194].

ეს სამყაროს გოეთესებური ხედვაა:

Himmel oben	ცა მაღლა
Himmel unten,	ცა დაბლა
Sterne oben,	ვარსკვლავები მაღლა,
Sterne unten,	ვარსკვლავები დაბლა,
Alles, was oben,	ყველაფერი, რაც მაღლა,
Das ist auch unten,	იგივეა დაბლა,
Erfasse es	შეიცან ეს
Und freue dich	და გაიხარე.

ცისა და ჯოჯოხეთის მზეების შესაყარს გალაკტიონი განიხილავს, როგორც სიცარიელეს, რომელიც დემონური ხასიათისაა:

„... და შუაში კი სიცარიელედ  
ჩაბნელებული უფსკრული შავი,  
ბნელი თვალებით იცქირებოდა  
სამარადქამოდ დაუნახავი“ [47,I, გვ. 203].

ფაუსტურ ლიგერაგურაშიც გამოუცნობის ეს სამყარო დემონური ხასიათისაა. იგი თავისებური მიწიერი სულია, რომელიც არ გვიმხელს საიდუმლოს. იგი, მართალია, ჩვენთვის მიუწვდომელია, მაგრამ არ გამოდის რეალური სამყაროს სფეროდან, რადგან იგი სინამდვილეა და არა რომანტიკული „არაფრის სფერო“ ან „უსივრცო მხარე“. გალაკტიონი, როგორც მ. კვესელავა აღნიშნავს, „ისგორიულ ასპექტში განიხილავს ჯერაც დაუნახავისა და მიუწვდომლის ამ სფეროს. იგი,

მისი ამრით, „საუკუნეთა გრეხილთან“ არის დაკავშირებული და საგანის დემონურ სახეში პერსონიფიცირებული“ [32,488].

„საუკუნეთა შორი გრეხილი,  
ჩვენთვის მარადის მიუწვდომელი,  
შორით დაგვენათის, როგორც საგანა“ [47,180].

საინტერესოა ისიც, რომ მშეების ამ ორივე სფეროს გალაკტიონი განიხილავს, როგორც ერთიან მთელს („მაგრამ ერთია ორივე ჩრდილი“), ყოველ შემთხვევაში, ისინი დედამიწაზე ქმნიან ერთ მთელს, რომელიც ყოფიერებას განსაზღვრავს. თუ ზეცის მშეები ანგელოსების სახით სიცოცხლეს უყრიან საფუძველს („თუ ანრგელოსი გირწევდა აკვანს...“), ჯოჯობეთის მშეთა ჩრდილებს დემონების სახით მიაქვთ ეს სიცოცხლე („...შემდეგ დემონად მოვა სიკვდილი“). ასეთ ვითარებაში გალაკტიონი ადამიანის უმწეობასა და დემონური ძალების გოგალურობას კი არ აღიარებს, არამედ ზეცისა და ქვესკნელის მშეებს განიხილავს, როგორც სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ წრებრუნვას, როგორც, ზოგადად ყოფიერების საფუძველს. ამის საპირისპიროდ, ცხოვრების უამრობაზე, მის ნეგატიურ ასპექტებზე ამახვილებს ყურადღებას მეფისგოფელი, როდესაც ამბობს:

„რა საჭიროა წინ სწრაფვა და შემოქმედება,  
ბოლოს ხომ მაინც ერთი არის: „არარობა!“

მართალია, გალაკტიონის შემოქმედებაშიც გვხვდება მსგავსი მოტივებიც,

„ჩემი სამწერლო მაგიდის ფეხზე  
მიბმული ჭინკა  
სტირის: რად გინდა, რად გინდა ლექსი  
და ალის ჭიქა?

რად გინდა ბროლის რიგში, რითმი, მუსიკა?  
სიკვდილი გელის!“ („დაბმული ჭინკა“).

ანდა: „ეთქვათ: მთად სამშეო და სანიავე  
აღმართე ძეგლი, ელოლიავე...  
ვარდებით მორთე, მოაიავე,  
და... უცებ ანგრევს ქამთა სიავე“.

მაგრამ გალაკტიონი მაინც ადამიანის ყოფნას ამქვეყნად აფასებს იმის მიხედვით, თუ რა მონაწილეობა მიიღო მან სიკეთესა და ბოროტებას შორის ბრძოლაში. ამ საკითხს იგი ისტორიულ ასპექტში განიხილავს და ასკენის, რომ ჩვენი ხალხის გმირული წარსული ბოროტების მსხვერვის ნათელი მაგალითია:

„ამაობაე! ვგრძნობ რად არ აპგვი  
იმ ფერფლს, თრთოლვით რომ დაჰფარა ჯვარი.  
დაიძვრი მარჯვნივ – დაგწვავს არაგვი,  
გაიწვე მარცხნივ – დაგხედება მტკეპარი“ („ამაობა“).

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონი ისევე, როგორც გოეთე, დემონურს განიხილავს არა მარტო ბოროტი სულის – მეფისგოფელის გამოსახატად, არამედ დიდი შემოქმედებითი ძალის აღსანიშნავად:

„მე სული ვარ შემოქმედი შეუზღუდველ სულთა თანა,  
სამუდამო, როგორც ღმერთი, დაუძლევი, ვით საგანა“  
[47, I, 145].

მას უთქვამს ერთ პოეტზე: „დემონი არ უზის სულში, ძამიკო, დემონიო“. გალაკტიონს აქვს ლექსები, სადაც დემონს ჩამოცილებული აქვს გაადამიანურების ნილაბი. იგი აღარ არის დაცემული ანგელოზი და განასახიერებს შემოქმედ, დიდი შინაგანი იმპულსების აღმძვრელ ძალას. ამ გამონათქვამებშიც ბუნებრივია, პოეტი გულისხმობს დიად შემოქმედებით ძალას ისევე, როგორც გოეთე, რომელიც დემონურს უწოდებდა გენიალური პიროვნების შემეცნებითი და შემოქმედებითი უნარის უმაღლეს გამოვლენას; იღუმალ აღმაფრენას, რომელიც ჩვეულებრივ რაციონალურ აღქმას აღემატება. ეს კი შემოქმედებით ექსტაზში ვლინდება, როდესაც პოეტს „ყოველი არსის სული ემორჩილება“.

"Die Sonne führt ich aus dem Meer herauf;  
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lauf

.....  
Auf meinen Wink, in jener ersten Nacht  
Entfaltete sich aller Sterne Pracht" (198-99).

(მზე ამოვიდა ზღვის წიაღით ჩემი ბრძანებით

და ჩემთან ერთად მთვარემ იწყო სვლა ცის თაღებით,

პირველ ღამესვე ჩემი თვალის დახამხამებით  
ცა მოიჭედა მოელეარე, ნაზ ვარსკვლავებით. – 376).

აკი გალაკტიონიც იგივეს ამბობს:

„ვბრძანებ: გყის შქერში გაჩუმდება

ნიაფი ნელი,

ვიტყვი და თრთოლვად გადიქცევა

ვერხვის ფოთოლი,

მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ

ყოვლის მოქმედი...

ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი

მძინვარე ბედი,

ქვეყნად ყოველი არსის სული

მემორჩილება [47,1,77].

და ეს ხდებოდა მაშინ, როცა იგი ვეღარ ერეოდა განცდათა სიმძაფრეს, ან სხვანაირად, თავის „შინაგან ღემონებს“ და მაშინ იწყებოდა „ქაოსების შერხევა თუ ღემონების კორიანგელი“, რასაც გალაკტიონი „გადარევის ეფემერებს“ უწოდებდა, რაც ბეცნობიერის კრიზისულ სფეროში შეჭრითა და შემოქმედებითი სიმშაგით მთავრდებოდა ან პლაგონის სიგყვებით რომ ვთქვათ, „უმაღლეს პოეტურ ფორმაში ვლინდება“, „ედარებოდა შეშლილ ბეთჰოვენს დაუნდობელი და მომღურაფი“. ბეთჰოვენს იმიტომ, რომ ისიც შემოქმედებითი სიმშაგის განსახიერება იყო. ეს კომპოზიტორმა თავადაც კარგად უწყოდა და ამიგომაც წერდა: „მეც ვიგანჯები და სხვასაც ვგანჯავო“. მართლაც თუ მუშაობის დროს მის ოთახში მსახური ან ვინმე შევიდოდა, უმაღ ოთახი „შეშლილთა პალატას დაემსგავსებოდა“, ავეჯს ამსხვრევდა. ზოგი მართლაც გიჟს ეძახდა, ზოგი „ნახევრად გიჟს“, მაგრამ ამავე დროს ყველამ კარგად იცოდა, რომ გენიოსთან პქონდათ საქმე. როცა გალაკტიონი ამბობდა, „ასწიეთ თასებს, გადაეკრათ უცებ, გადავცდეთ ჩარჩოს“, მან იცოდა, რომ ამ ჩარჩოს იქეთ



ქაოსი იწყებოდა, მაგრამ სწორედ ეს იზიდავდა მას, ამის შემდეგ იწყებოდა ე. წ. განმუხტვა ანუ შედეგის შექმნა.

ფაუსტი ხანგრძლივი ძიებისა და ცდუნებათა გზაზე ხეტილის შემდეგ მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ საზოგადოებისა და ქვეყნის სრულყოფის ერთადერთი გზა თავისუფალ ქვეყანაში თავისუფალი შრომაა:

"Das ist der Weisheit letzter Schluß:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
Der täglich sie erobern muß" (s. 335).

(უკანასკნელი სიტყვა არის ეს კაცთა სიბრძნის:

თავისუფლების და სიცოცხლის ღირსი ის არის,

ვინც ყოველდღე, განუწყვეტლივ ამისთვის იბრძვის) (561).

გალაკტიონიც, რომელიც თავისი შემოქმედების აღრუ-  
ულ ეტაპზე ამ საკითხს გვერდს უვლიდა, მოგვიანებით თვი-  
თონვე აღიარა ეს ხარვეზი:

„სასწაულს რასმე ელოდა სული,

გიჟურ ფიქრებით იკლავდი მენ თავს,

მენ გაიარე სიცოცხლის ახლო

და სიცოცხლისთვის არ შეგიხედავს.

ყველაფერს მისწვდი მენს სიცოცხლეში

ბედნიერებით სიცოცხლის გარდა,

რომ შრომა არის ბედნიერება,

ვერ იგრძენ, ისე დაეშვა ფარდა“ [47,III,87].

ეს გალაკტიონის შემოქმედების მეტად მნიშვნელოვანი მოტივია. იგი მიჰყვება ფაუსტური იდეების განვითარების სა-  
ერთო ტრადიციას. გოეთეს ფაუსტის შეცდომაც ის იყო, რომ  
მეფისტოფელის წინადადებაზე „დაუყოვნებლივ გასწი მენ  
სოფლად, ხელში აიღე ცული დ ბარი“ (გვ. 184), ან კიდევ:  
„ტყეში ყოფნას და მეფურ განცხრომას გიჯობს, ახლავე  
შრომა თავს ილო“, ფაუსტი პასუხობს: „ვიწრო ცხოვრებას არ  
ვარ ჩვეული, არ შემძლია, რომ ვთხარო ბარით“ (გვ. 184).  
იგი მხოლოდ უსაზღვრო სივრცეებში ხანგრძლივი ხეტილის  
შემდეგ მიხვდა ამ შეცდომას და რეალურ სინამდვილეში დაბ-  
რუნებულმა აღიარა შრომა ცხოვრების უმაღლეს სიბრძნედ.  
ასევე საყოველთაო ქაოსში გზის გაკვლევისათვის დაუცხო-

მელი ძიების შემდეგ, რასაც თან ახლდა დემონურ ძალებთან ბრძოლა და გამკლავება, გალაკტიონიცი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ საყოველთაო წინსვლისა და სამართლიანობის დამკვიდრებისათვის აუცილებელია თავისუფალ ქვეყანაში თავისუფალი შრომა:

„არის ცხოვრების დიდი მიზანი  
და უფრო დიდი დანიშნულება,  
ფერული არ იყვეს ადამიანი,  
სანამ ახარებს თავისუფლება.  
იბრძოლოს შრომის სუფევისათვის,  
მზე, თანაბარი კაცობრიობის,  
ბედგანათებულს სჯეროდეს ერთი,  
იყოს მღერალი მზიური ყოფის“ [47, III, 131-132].

და როგორც ფაუსტი თავის მაღალ იდეალს მეფისგოფელთან ჭიდილისა და დაძლევის შედეგად ეზიარება, ისე გალაკტიონიცი დემონურ ძალებთან ბრძოლის შემდეგ იტყვის:

„ვიპოვეთ გზები და ამ ღრმა რწმენით  
სიცოცხლისაკენ მივეშურებით“.

თავად მეფისგოფელის სახეს გოეთე არ შემოფარგლავს მარგოლენ გრადიციული მაგიურ – ეშმაკისეული მოტივით, არამედ ავსებს ახალი, მნიშვნელოვანი შინაარსით. კერძოდ, ისევე, როგორც ფაუსტს, მასაც აქცევს თავისი დროის აქტუალური ფილოსოფიურ-მორალური იდეების გამომხატველად. მხოლოდ, რასაკვირველია, უარყოფითი ასპექტით. კერძოდ კი ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად დარღვეული საზოგადოებრივ-მორალური ერთიანობისა და აღვირახსნილი საზოგადოების „ეგოისტური სულის“ გამომხატველად.

---

\* თუ გავითვალისწინებთ დუალიზმს თვით ბოროტების შივნით, კერძოდ, ეშმაკისა და საგანის ზუსტ დუფინიციას (ეშმაკი მიმართულია ადამიანის გრძნობად ცხოვრებაზე, საგანა – ადამიანის მსოფლმხედველობაზე), გალაკტიონთან ეს მომენტი მკვეთრად ფიქსირდება, გოეთესთან – არა. იქ მეფისგოფელშია ორივე თავმოყრილი (გაეისხენოთ მეფისგოფელის საუბარი სტუდენტთან, ერთი მხრივ, და მისი დამოკიდებულება ფაუსტთან, მეორე მხრივ).

გალაკტიონის მეფისგოფელის ამ ფუნქციაზე ამახვილებს ყურადღებას, როდესაც იდენტურობის ნიშანს სვამს თავის მშფოთვარე, სისხლითა და ცხედრებით ამშორებულ ღრობასა და მეფისგოფელს შორის: „ეს საუკუნე – მეფისგოფელი“. იგივე აზრი დაადასტურა მან სტაგიაში „პოემია უპირველეს ყოვლისა“: გავიარეთ 1921 წელი, ეს ფანტასტიკური კიბე მრავალი საბედისწერო და საშიშარი საფეხურებით... გასული წელიწადი დემონიურად მიუძღვოდა წინ მრავალ სამგლოვიარო პროცესიებს და აქ, დიდი მწუხარების გამო, ხშირად გივიწყებდა მენ, პოემიავ, საკუთარ თვალს მომავლისაკენ. 1921 წელს აკლდა ეს ცალი თვალი, მაგრამ ის მაინც განგებ დაიბრამავა, რათა მეტი სიძლიერე მისცემოდა მეორე თვალს; ამნაირი გარეგნობით იგი ნამდვილად მეფისგოფელი იყო მართებით მოსიარულე, რომანტიულ, ფერუმარილიან სხვა წელიწადთა შორის“ [47,XII,13-14] (აქ კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ კლასიკური ვალპურგის ღამე „ფაუსტიდან“, როცა მეფისგოფელმა ცალი თვალი განგებ დაიბრამავა, რათა ფორკიადეს დამსგავსებოდა და მისი მშერა უფრო ციკლოპური გამხდარიყო). სხვათა შორის, ერთგან თომას მანიც შენიშნავს, რომ ჩვენს საუკუნეში ნაბიჯს ვერაფერს გადადგამს ეშმაკის გარეშე. იგი თურმე ისე „შეეჩვია“ ქვეყანას, რომ მისი განდევნა უკვე შეუძლებელია. ამ თვალსაზრისითაც გალაკტიონი მეტად საინტერესო სტრიქონებს გვთავაზობს:

„მან შეაჩვია სოფელს საგანა,  
ჯოჯოხეთური ალი ქურების,  
რათა შემდეგში შეძლოს აგანა  
უფრო სამინელ განადგურების“.

აქ დიდი დაგვირთვა აქვს სიტყვა „მან“-ს და გარკვეულ კითხვის ნიშანსაც სვამს. ვინ უნდა ვიგულისხმოთ „მან“-ში? ალბათ ღმერთი. „ფაუსტის“ „ცაში პროლოგისა“ არ იყოს, აკი ღმერთმა „გამოუგზავნა“ მეფისგოფელი ფაუსტს იმ რწმენით, რომ მასთან ჭიდილში ფაუსტი გაიმარჯვებდა და ეს იქნებოდა მისი „ნამდვილ კაცად გარდაქმნის“ საშუალება. ჩანს, ეს

იგულისხმება მოხმობილ ნაწყვეტშიც. გალაკტიონისთვის „პროლოგს ცაში“ რომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, ამას ადასტურებს მისი სიტყვები: „ბევრი რამ გვითხრას შეუძლია „ფაუსტის პროლოგს“ („საუბარი ღირიკის შესახებ“). პროლოგი კი ქადაგებს ბოროტ ძალებთან შებმასა და მისი დაძლევის გზით სრულყოფილების მიღწევას, რაც გალაკტიონის ცხოვრების ღვევიანად იქცა.

ამგვარად, გალაკტიონ გაბიძემ, რომელიც ესოდენ დიდად იყო დაჯილდოებული ემოციური აღქმისა და ინტელექტუალური წვდომის უნარით, მოვლენათა უარსებითეს მიზეზებში ჩახედვისა და მათ ცოცხალ დინამიკასთან ზიარების შემძლეობით, საოცარი სიღრმით გაითავისა გოეთეს შემოქმედება, განსაკუთრებით მისი „ფაუსტური ხედვა“ ყოფიერებაში ადამიანის დანიშნულების – ბრძოლისა და სრულქმნისაკენ ლტოლვის შესახებ და მთელი თავისი შემოქმედების ლაიგმოგივად აქცია იგი. მთელი შემოქმედების ლაიგმოგივად იმიტომ, რომ ეს არ ითქმის მის ცალკეულ ლექსებზე, რომლებშიც ასე თუ ისე გამოვლინდა რაღაც კავშირები გოეთეს ნააზრევთან, არამედ ეს იქცა, ფაქტიურად, მისი არსებობისა და აზროვნების წესად, რაც ყოველი ღროისა და ვითარების შესაბამისად ვლინდებოდა. ეს კი პირველ რიგში განაპირობა ეპოქამ და თავად ავგორის გენიალობამ, რომელთა შორის უაღრესად რთული, ღრმად წინააღმდეგობრივი კავშირი მყარდებოდა.

## თაზი IV

### „როგორც ნამღვილად ამბობს ჰეგელი“

გალაკტიონი არ ყოფილა იმ გიპის შემოქმედი, რომელიც თავის ესთეტიკურ ნააზრევს რომელიმე ფილოსოფიურ სისტემაზე აგებს, ანდა თვითონვე ქმნის ფილოსოფიურ სისტემას; არც რაიმე სპეციალური ფილოსოფიური ხასიათის ნაშრომი შეუქმნია, მაგრამ არსებობს საყოველთაოდ გავრცელებული ამრი „სამყაროს პოეტური აღქმისა და ფილოსოფიური გააზრების შესახებ“. აკი პოეტები და ფილოსოფოსები ისევე, როგორც მუსიკოსები და მხატვრები „სამყაროს საერთო სურათს ქმნიან“. ვაგნერის აზრით, „მუსიკა ფილოსოფიაა და გარკვეული მნიშვნელობით უფრო ღრმა, ვიდრე სპეკულატიური ფილოსოფია [7,137]. გალაკტიონიც რომ სცნობს პოეზიისა და ფილოსოფიის ნათესაობას, ესეც ცნობილია. იგი პირდაპირ ამბობს: „ლირიკას შინაარსით შეეძლო შეჯიბრებოდა ფილოსოფიასო“ [47,XII,571],\* მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გალაკტიონზე,

---

\* ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს პროფ. ზ. კიკნაძე. იგი მოუხმობს არსებულ აზრს იმის შესახებ, თითქოს ფილოსოფიასა და პოეზიას შორის მხოლოდ ფორმალური განსხვავებაა. კერძოდ, ერთი ცდილობს ცნებით, ლოგიკური გზით ჩაწვდეს ყოფიერების საიდუმლოს, მეორეს კი ამ მიზნით მხატვრული სახეები აქვს მომარჯვებული. ანუ, როგორც ზ. კიკნაძე განმარტავს, „ერთგან არის წვდომა დისკურსიული, მეორეგან – წვდომა სახეებით“. მას ასეთი განმარტება არ აკმაყოფილებს და აღნიშნავს: „ფილოსოფიის, როგორც აზროვნების პროცესის, ამოცანა ჰეგელიანების გამოაშკარაებაა, რომელიც დაფარულია... ფილოსოფიის მიზანი არის მეტაფიზიკური რეალობის გაცხადება, აბსოლუტური სიცხადით წარმოდგენა-გამოაშკარაება. მას შიშველი ჰეგელიანობა იზიდავს და მისკენ მიისწრაფვის... რომელსაც ის ვერ აღწევს, მაგრამ დარწმუნებულია, როგორც

როგორც განსაკუთრებული ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის მაგარებელზე, საუბარი გაძნელებოდა, თუმცა ცალკეული ფილოსოფოსისადმი (პეგელი, შოპენჰაუერი, ნიცშე, მენდელსონი) გარკვეულ ინტერესს იჩენდა. ეს კარგად ჩანს, არა მარტო პირადი არქივიდან და ცალკეული პოეტური ნაწარმოებიდან, არამედ როგორც თავისი „ესთეტიკური მანიფესტის“ პროზაული ვერსიიდან „ლირიკა“, ისე პოეტურ ვარიანტში „საუბარი ლირიკის შესახებ“. ეს თხზულება, როგორც თავად წერს, „... ჩემი პოეტური მრწამსის გამომხატველია. ყოველ პოეტს აქვს ლექსი, რომელიც თავისი ხასიათით უახლოვდება ესთეტიკურ მანიფესტს“. ხოლო თავისი ესთეტიკური შეხედულებების გასამყარებლად ყველაზე ხშირად პეგელს მიმართავს და არაერთხელ იმოწმებს მოსაზრებებს მისი „ესთეტიკიდან“.

გალაკტიონის პეგელით დაინტერესება შემთხვევით არ მომხდარა. ამის გასარკვევად საინტერესოა პოეტ პ. ანგაკოლსკის სიტყვები, რომელიც მას წარმოუთქვამს 1975 წელს თბილისში გ. ტაბიძის საიუბილეო საღამომზე. მას გაუხსენებია 20-იანი წლების ამბები და უთქვამს: „თბილისში ყოფნისას ქართველ პოეტებთან ერთად ღამეებს ვათენებდით პეგელის შესახებ კამათში“ [31,608]. გასაგებია, რომ მისი ფილოსოფიური მოძღვრების სიღრმემ და ყოვლისმომცველობამ, იდეათა სიხალემ და ორიგინალობამ განაპირობა მის მიმართ ის დიდი ინტერესი, რასაც გალაკტიონის და ზოგადად, მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართველი პოეტები იჩენდნენ, მაგრამ მაინც პეგელის ნააზრევისადმი ასეთ ხაზგასმულ ინტერესსა და შესაბამისად აქტუალურობასაც, გარდა ესთეტიკურისა, თავისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიზეზებიც უნდა

---

ბარათაშვილი, რომ „ვათენდება დილა მზიანი და ყოველ ბინდა ის განანათლებს“. იგი ეჭვის ქვეშ აყენებს საკითხს, რომ პოეზიას ასეთივე მიზანი ჰქონდეს, რადგან „მაშინ რა არის ე.წ. სახეობრივი ამროვნება? რა არის მეტაფორების მთელი ეს ტეფერი, რომელიც სხვას არაფერს ემსახურება, თუ არა საიდუმლოს დაფარვის ანუ მის იგავურად გამოთქმის ამოცანას? ამ დაფარვის გარეშე ის ვერ შეძლებდა სინამდვილის ესთეტიზაციას“ (გალაკტიონოლოგია, გ. I, გვ. 84).

ჰქონოდა. გალაკტიონის და ქართველი სიმბოლისტ-მოდერნისტების რევოლუციისადმი აღფრთოვანებულ დამოკიდებულებას, ალბათ, ჰეგელის ფილოსოფიის ღრმად გააზრებაც განაპირობებდა. მისი ესთეტიკის რევოლუციურ-დემოკრატიული სულისკვეთებით გაშუქების საქმეს საფუძველი ჯერ კიდევ ჰაინრიხ ჰაინემ ჩაუყარა. თავის პუბლიცისტურ შრომაში „რელიგიისა და ფილოსოფიის ისტორიისათვის გერმანიაში (Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland) იგი წერს: "Unsere philosophische Revolution ist beendet. Hegel hat ihren großen Kreis geschlossen... Mich dünkt, ein methodisches Volk wie wir mußte mit der Reformation beginnen, konnte erst hierauf sich mit der Philosophie beschäftigen und durfte nur nach deren Vollendung zur politischen Revolution übergehen... die deutsche Revolution wird darum nicht milder und sanfter ausfallen, weil ihr die Kantsche Kritik, der Fichtesche Transzendental - Idealismus und gar die Naturphilosophie vorausging. Durch diese Doktrinen haben sich revolutionäre Kräfte entwickelt... Doch noch schrecklicher als alles wären Naturphilosophen, die handelnd eingriffen in eine deutsche Revolution und sich mit dem Zerstörungswerk selbst identifizieren würden... so wißt: der deutsche Donner hat endlich sein Ziel erreicht. Bei diesem Geräusche werden die Adler aus der Luft tot niederfallen, und die Löwen in der fernsten Wüste Afrikas werden die Schwänze einkneifen und sich in ihren königlichen Höhlen verkriechen. Es wird ein Stück aufgeführt werden in Deutschland, wogegen die französische Revolution nur wie eine harmlose Idylle erscheinen möchte" [77,5-137-141].

(გერმანიაში ფილოსოფიური რევოლუცია დამთავრებულია. ჰეგელმა შეკრა მისი დიდი წრე... მეჩვენება, რომ ისეთ მეთოდურ ხალხს, როგორც ჩვენ ვართ, რეფორმაციით უნდა დაეწყო და მხოლოდ იმის შემდეგ ფილოსოფიისათვის მიეყო ხელი, რომლის სრულქმნის შემდეგაც პოლიტიკურ რევოლუციაზე გადასვლის ნება მიეცემოდა... გერმანული რევოლუცია იმიტომ არ იქნება უწყინარი და ნაზი, რომ მას წინ უძღოდა კანტის კრიტიკა, ფიხტეს ტრანსცენდენტური იდეალიზმი და ნატურფილოსოფია. ამ დოქტრინებმა განავითარეს

რევოლუციური ძალები... მაინც ყველაზე სამიშარნი ნაგურფი-  
ლოსოფოსები იყვნენ, რომლებიც ქმედითად ჩაერთივნენ გერ-  
მანულ რევოლუციაში და დამანგრეველ საქმიანობასთან  
გაიგიოდნენ... იცოდეთ: გერმანიაში ქუხილის ღრუბლები უკვე  
შეყრილია. მის დაჭეჭებაზე არწივები ციდან უსულოდ დაე-  
ნარცხებიან მიწას, ხოლო შორეული აფრიკის უდაბნოებში  
კუდამოძუებული ლომები თავიანთ მეფურ ბუნაგებში შეძრე-  
ბიან. გერმანიაში ისეთი სცენარი გათამაშდება, რომ საფრან-  
გეთის რევოლუცია უწყინარ იდილიად მოგჩვენებათ). მაინც  
თუ რაში ჩანს ჰეგელის ფილოსოფიის რევოლუციური ხასია-  
თი, ამისათვის ორიოდ სიგყვა მისი ფილოსოფიის ძირითადი  
ღებულებებიდან. საქმე ისაა, რომ ჰეგელისათვის სამყარო  
არის გონების (ნუსის), გონიერი წესრიგის გამოვლენა. მისი  
ამრით, სამყაროს ძირი არ შეიძლება იყოს წყალი ან ჰაერი,  
მიწა ან ცეცხლი, რომელთა შინაარსი გრძნობად სფეროდან  
არის აღებული, არამედ სამყაროში ბაგონობს გონი. ეს გო-  
ნება არ არის სუბიექტური უნარი ამროვნებისა, არამედ ის  
არის „საგნის იმანენტური ბუნება“. კანტის მიერ ამროვნება  
გაგებულია, როგორც ჭეშმარიტი სუბიექტი\*. სუბიექტი კანტი-  
სათვის სასრული არსებაა, ეს კი, ჰეგელის ამრით, ბაღებს  
ცალმხრივობას ანუ სუბიექტივიზმს, რაც თავის მხრივ კარ-  
გავს აბსოლუტურობას. კანტისაგან განსხვავებით, ჰეგელს მი-  
აჩნია, რომ ამროვნებას უსასრულო სუბიექტის ფუნქციის შეს-  
რულება უწევს. გონება, ამროვნება მისთვის ყოვლისმომცე-  
ლია, აბსოლუტურია და სწორედ ეს აბსოლუტი არის ჰეგელი-  
სათვის სუბიექტი – სუბსტანცია. თავის მხრივ, სუბიექტი ყო-  
ველთვის რაიმე მოქმედების სუბიექტია, მოქმედება კი მიზანს

---

\* როგორც თ. ბუაჩიძეს მიაჩნია, სპინოზას სუბსტანციის ნაკლი ის არის,  
რომ მის მიერ სამყაროს საწყისი გაგებულია, როგორც აუცილებლობა,  
ჰეგელს კი მიაჩნია, რომ აუცილებლობას უნდა დაემატოს თავისუფ-  
ლება, ე. ი. სუბიექტი. ეს იქნება სუბსტანციის თვალსაზრისის გაღრმავ-  
ება, მისი მიყვანა სუბიექტის თვალსაზრისამდე (თ. ბუაჩიძე – ჰეგელი  
და ფილოსოფიის არსების პრობლემა, თბ., 1976).



გულისხმობს. მაშასადამე, გონებას, როგორც სუბიექტს, უნდა ჰქონდეს მიზანი. აკი ჰეგელი „გონის ფენომენოლოგიაში“ წერს კიდევ, რომ „გონება არის მიზანდასახული მოქმედება“ [94,IV,11]. მიზანი, „გელოსი“, „ენგელეხეია“ საგანთა მამოძრავებელი ძალაა. მისთვის სინამდვილე გარკვეული მიზნის განხორციელებაა, გარკვეული მიზნისაკენ სწრაფვაა. მისი ამრით, გონება არის მიზანი, ის სამყაროში დევს, როგორც განვითარების საფუძველი და მიმართულების მიმცემი, ანუ გონება არის იდეა, რომელიც უნდა განვითარდეს. ის, რაც უნდა განვითარდეს, ჯერ მოცემულია როგორც პოტენცია, შესაძლებლობა, ჩანასახი ანუ, ჰეგელის გერმინოლოგიით, არსებობა „თავისთავად“. აქედან გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ყოველ ადამიანს აქვს რეალური შესაძლებლობა, იყოს თავისუფალი. მაგრამ თავისუფლება „თავისთავად“, ჰეგელის ამრით, ჯერ კიდევ არ არის რეალური თავისუფლება. თავისუფალია მხოლოდ ის ადამიანი, რომელმაც იცის, რომ ადამიანი თავისუფალია „თავისთავად“. რეალური თავისუფლება გულისხმობს „თავისთავადის“ გადაქცევას ცნობიერების საგნად. ამის აღსანიშნავად ჰეგელი ხმარობს გერმინს „თავისთვის“ (für sich). ე. ი. ადამიანი თავისუფალია თავისთავად და თავისთვის. სიტყვა „თავისთვის“ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანმა გაიგო თავისი ბუნება, როგორც თავისუფლება და გახდა კიდევ თავისუფალი.

თუ გონება არის იდეა, რომელიც უნდა განვითარდეს, ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ იდეა გამოხატავს იმას, რაც „უნდა იყოს, ჯერარსს. რამდენად უწერია მას (ჯერარსს) სინამდვილედ გადაქცევა, ამაზე ჰეგელის თვალსაზრისი განსხვავდება კანტისა და ფიხტეს თვალსაზრისისაგან. კანტისა და ფიხტესათვის გონება, იდეა რჩება ჯერარსის სფეროში და ვერ პოულობს თავის რეალიზაციას სინამდვილეში. „ისგორიის ფილოსოფიაში“ ჰეგელი წერს: „გონება არის უსასრულო ძლიერება, რადგან გონება იმდენად უძლური არაა, რომ შემოისაზღვროს იდეალით, ჯერარსით და იარსებოს, როგორც განსაკუთრებულმა, მხოლოდ სინამდვილის მიღმა, ღმერთმა უწყის, სად...“ [94,VIII,10] გონება, მისი ამრით, ყოველადძლიერია – ის

ღმერთია. ეს დებულება უდევს საფუძვლად ჰეგელის ფილოსოფიას. და რადგან გონება აბსოლუტური ძლიერებაა, ის ნამდვილიცაა. ე. ი. ფილოსოფიაც, როგორც მოძღვრება გონებაზე, არის ამავე ღროს მოძღვრება სინამდვილეზე. იგი ამბობს: „ფილოსოფიის შინაარსი... სინამდვილეა... წვდეს იმას, რაც არის – აი, რა არის ფილოსოფიის ამოცანა, რადგან რაც არის, ის გონებაა“ [94,VII,16]. აქაა გასაღები ცნობილი დებულებისა „რაც გონიერია, ის ნამდვილია და რაც ნამდვილია, ის გონიერია“ [94,VII,15], რომელიც შემდეგ რევოლუციურად განწყობილი მოდერნისგებისათვის აქედრდა ასე: „ყოველივე გონიერული არსებობის ღირსია“.

არსისა და ჯერარსისადმი ასეთი ორგვარი დამოკიდებულება (ერთის მხრივ, კანგისა და ფიხგეს, მეორე მხრივ კი ჰეგელის) ჰეგელის სასარგებლოდ ნათლად იკეთება გალაკიონის ლექსში „წარწერა წიგნზე:

„მნეობის სიგყვა ყრმას თუ შეჰფერის,  
გამოცდილი და შეუღრეკელი  
სხვაგვარად ისმენს ოხვრა ბებერის,  
როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი.

მეორე სიგყვა არით – არეობს  
და შეგნებამდე მიჰყავს მთელივე,  
რომ ყოველივე მიმდინარეობს  
და იმავე ღროს ღგას ყოველივე.

წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი,  
წმინდა სინათლის ღიად ბადეში  
ისე ცოგაა გასაგებელი,  
როგორც რომ წმინდა სიწყელიადეში.

შედგება ფიქრი თეთრ აკლამამზე  
გაუნელებელ ცეცხლის, ნაცარის.  
სიგყვა? სხვა არის ფიქრი ამამზე...  
ლოგოსი... ამრი მისი, რაც არის“.

თამაზ ბუაჩიძემ მოგვცა ამ ლექსის მაღალპროფესიონალური ანალიზი. იგი თავისი წერილის შესავალში წერს: „ამ პატარა შედევრში ჰეგელის რთული და პარადოქსებით აღსავსე ფილოსოფიური მედიტაციები პოემიის ენაზეა ამეცხველებული. გალაკტიონმა შეძლო გადაეწყვიტა ერთი შეხედვით სავსებით გადაუწვეველი ამოცანა: დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის უაღრესად აბსტრაქტულ მსჯელობას, მძიმე და დახლართულ პერიოდებს მან საოცრად ნათელი, პლასტიკური და, რაც მთავარია, პოეტური ექვივალენტები გამოუძებნა. მხოლოდ ჭეშმარიტი პოეტისათვის ცნობილი ჯადოსნური ხერხების წყალობით მშრალი „რაციოს“ სამყაროდან ემოციებისა და სახეების სამყაროში „გადმონერგილი“ ფილოსოფიური განაზრებანი ორგანულად შეეთვისნენ ახალ ქსოვილს ისე, რომ მათ არ დაუკარგიათ თავდაპირველი სიღრმე და სიმძლვე“ [10,109-111]. ხოლო რაკი ემოცია უშუალოდ გრძნობასთან ამყარებს კავშირს, პათოსი მისი საარსებო პირობაა. ჰეგელი პათოსში ხედავდა პოეტური სუბიექტის ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებას. გალაკტიონმაც ლირიკული პათოსის ბუნება ასე ახსნა:

გემპერამენგის სიდიადით  
არეს ავსებდეს,  
აღგვამაღლებდეს, გვიტაცებდეს  
მოგვათავსებდეს [47,IX,144].

მისი აზრით, ეს ლექსი უჩვენებს პოეტის მსოფლგაგების სიახლოვეს ჰეგელის ფილოსოფიური მრწამსის მოგიერთ მხარესთან. კერძოდ კი აზრთან იმის შესახებ, რომ სამყარო მოვლენათა შემთხვევითი თავმოყრა კი არ არის, არამედ კანონზომიერების, შინაგანი წესრიგის, ლოგოსის მქონეა.

ლექსის პირველივე სტროფი შეიძლება გაუგებრობის მიზეზი გახდეს, თუ სწორად არ იქნება ის ახსნილი. კერძოდ, ერთი შეხედვით შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნას, თითქოს „ბებერის“ უპირატესობა „ყრმასთან“ შედარებით ის არის, რომ ბებერი მნეობრივი ნორმების მიმართ გულგრილია, რამდენადაც იგი მოჩვენებითად მიაჩნია მას. როგორც თ. ბუაჩიძე გვიხსნის, გალაკტიონი გამოთქმაში „მნეობის სიგყვა“ კონკრეტულ შინაარსს ღებს. ის გამოხატავს ყრმის პოზი-

ციას, რომელიც ჰეგელის მიერაა დახასიათებული. ჰეგელი კი ამ საკითხზე მსჯელობს „ლოგიკის მეცნიერებასა“ და „გონის ფილოსოფიაში“. „ლოგიკის მეცნიერებაში“ იგი წერს: „...ახალგაზრდობა ფიქრობს, რომ ქვეყნიერება მთლიანად ბოროტებაშია ჩაფლული და ამიგომ საჭიროა... სრულიად სხვა ქვეყნიერების შექმნა“ [60,434]. „გონის ფილოსოფიაში“ კი აღნიშნავს: „იდეალის შინაარსი ავსებს ჭაბუკს შემოქმედებითი ძალის გრძნობით, ამიგომ ის წარმოსახავს თავის თავს იმისათვის მოწოდებულად და იმის შემძლეად, რომ გარდაქმნას სამყარო, ანდა, ყოველ შემთხვევაში, მოიყვანოს წესრიგში სამყარო, რომელიც მას დარღვეული ეჩვენება“ [94,94]. ჰეგელს მიაჩნდა, რომ ყრმის პოზიცია ენათესავება ე. წ. „მორალობის თვალსაზრისს“, რომლის წარმომადგენლები კანგი და ფიხგე იყვნენ. „მორალობის თვალსაზრისს“ აინგერესებს არა არსებული, არამედ ჯერარსი; არა ის, რაც არის, არამედ ის, რაც უნდა იყოს, რომლის შესახებაც ჩვენ ცოცხალი ვემოთ გვექონდა საუბარი და აღვნიშნეთ კიდევ, რომ ჰეგელის მოსაზრებით, ამ თვალსაზრისს არა აქვს სამყაროს სწორი ხედვა. ის თიშავს ერთმანეთისაგან იდეასა და სინამდვილეს, არსსა და ჯერარსს. არსებულში გონიერების კვალს ვერ პოულობს და თვითონ ლამობს გონიერების შეგანას მანამდე, უგუნურ და ბოროტ სამყაროში. ისე, რომ ვალაკგიონმა „ზნეობის სიგყვით“ ყრმის პოზიცია გამოხატა და ამავე დროს ჰეგელის სასარგებლოდ „მორალობის თვალსაზრისთა“ მიმდევრების საწინააღმდეგო პოზიციაც დაიკავა. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ „ზნეობის სიგყვა“ ამ შემთხვევაში ზნეობრივ ქცევას კი არა, არამედ სამყაროსადმი ადამიანის გარკვეულ პოზიციას გულისხმობს. „ბებერის“ პოზიცია სამყაროსადმი სწორ მიდგომას გამოხატავს და იგი გულისხმობს შემდეგს: „გონიერება ის კი არ არის, რაც ჩვენ უნდა შევიგანოთ სამყაროში, არამედ ისაა, რაც არის სამყაროში და ამიგომ უნდა ვიპოვოთ, ამოვიკითხოთ იქ“ [10,110]. აქედან „სხვაგვარად ისმენს ოხვრა ბებერის“. რაკი სამყაროს საფუძველი გონიერება, წესრიგია, რომელშიც განსხვავებულ წევრებს ერთი ყოვლისმომცველი მთლიანობა ჰკრავს და ეს მთლიანობა გონია, თუ ამ წევრთა

მორის ურთიერთობაზე კი არ გავამახვილებთ ყურადღებას, არამედ იმ ძირითადზე, რომელიც ერთ მთლიანობაში კრავს ერთმანეთს, დავინახავთ მარადიულ სიმშვიდეს, უძრაობას. გალაკტიონის ლექსში სამყაროს მიმართ ეს პოზიცია „მეორე სიგყვით“ არის გამოთქმული:

„მეორე სიგყვა არით არეობს  
და შეგნებამდე მიჰყავს მთელივე,  
რომ ყველაფერი მიმდინარეობს  
და იმავე დროს ღვას ყოველივე“.

მაშასადამე, თუ „ზნეობის სიგყვა“ ვერ ამჩნევდა სამყაროს წესრიგს, სამყაროს ერთიან ფუძეს, „მეორე სიგყვა“, თ. ბუაჩიძის განმარტებით, „ჭვრეტს სამყაროს, როგორც მთელს, როგორც ერთის მრავალსახეობას, ერთიანი გონის მოდიფიკაციებს. მთელის თვალსაზრისით ცვალებადობა ერთის – ლოგოსის – ცვალებადობაა“ [10,113]. მცირე ლოგიკაში ჰეგელი უპირისპირდება რა შელინგს, რომელსაც აბსოლუტი გარკვეულობას მოკლებულად მიაჩნდა, წერს: „სადაც არაა განსაზღვრულობა, გარკვეულობა, იქ შემეცნებაც შეუძლებელია. წმინდა სინათლე წმინდა სიბნელეა. აბსოლუტურ სინათლეში ჩვენ ვხედავთ ისევე ბევრს და ისევე ცოტას, როგორც აბსოლუტურ სიბნელეში... წმინდა სინათლე და წმინდა სიბნელე ესაა ორი სიცარიელე, რომლებიც იგივეობრივია“ [60,113]. გალაკტიონი ამ ამრს ასე გამოთქვამს:

წმინდა ნათელში, ამბობს ჰეგელი,  
წმინდა სინათლის ღიად ბადეში  
ისე ცოტაა გასაგებელი,  
როგორც რამ წმინდა სიწყვედიაღეში.

და ბოლოს გალაკტიონი სამყაროს წარმოადგენს მთელი თავისი სირთულით, როგორც წარმავლისა და წარუვალის, სასრულისა და უსასრულოს, მოვლენისა და არსების – სიგყვის ანუ ლოგოსის ერთიანობას. მისი ამრით, სანამ ადამიანი ჭვრეტს „გაუნელებელ ცეცხლსა და ნაცარს“, ის მხოლოდ სასრულს წვდება, ხოლო უფრო ღრმა ხედვა აღმოაჩენს თავად „სიგყვას“, „ლოგოსს“, გონიერებას, რომელიც ამრს ანიჭებს ყველაფერს, რაც არსებობს:

შედგება ფიქრი თეთრ აკლდამაზე  
გაუნელებელ ცეცხლის, ნაცარის,  
სიკყევა?... სხვა არის ფიქრი ამაზე...  
ლოგოსი... აზრი მისი, რაც არის.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ სწორი არ არის აბაქრაძე, როდესაც ამბობს: „პეგელის მიხედვითაც აქეს ლექსი დაწერილი (გალაკტიონს ვ.კ.). საჭირო არ არის შორეული პარალელების ძებნა. იგი უშუალოდ განიცდის ამას და არც მალავს. „წარწერა წიგნზე – „მანონ ლესკოა“ ამის მაგალითი“ (გალაკტიონოლოგია, გ. I. გვ. ქ75) და მოხმობილი აქვს მთელი ლექსი თავიდან ბოლომდე. ამ ლექსს პეგელთან არაფერი აქვს საერთო. თუ ბატონ აკაკის თ. ბუაჩიძის წერილიდან ახსოვდა ეს ფაქტი, იქ სხვა „წარწერა წიგნზე“ საუბარი. გალაკტიონს ამ სათაურით ოთხი ლექსი აქვს დაწერილი, რომელთაგან ერთი პეგელთან არის დაკავშირებული, რომელმაც უკვე ვისაუბრეთ.

პეგელის ნააზრევით გალაკტიონის დაინტერესება განსაკუთრებით ნათლად იკვეთება წერილში „ლირიკა“ და მის პოეტურ ვარიანტში „საუბარი ლირიკის შესახებ“. თუ გავითვალისწინებთ გალაკტიონისავე სიკყევებს იმის შესახებ, რომ ეს ნაწარმოები მისი პოეტური მრწამსის გამომხატველი „ერთგვარი პოეტური მანიფესტიცაა“ და იმასაც, რომ პოეტსა და ლირიკაზე თითქმის ყველა თავის მოსაზრებას საფუძველს პეგელის თხზულებებიდან ციგაცით უმაგრებს, შეიძლება ითქვას, რომ იგი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს ძირითადად პეგელის ნააზრევზე აგებს (თუმცა იქვე იშველიებს ხოლმე ასევე გერმანელების – გოეთეს, შილერის, ჰაინეს მოსაზრებებსაც). ამას თავისი მიზეზიც უნდა ჰქონდეს და ალბათ ეს პირველ რიგში იმით აიხსნება, რომ ლიტერატურის მკვლევარები პეგელის როლს ახალი პოეტური ხელოვნების განვითარების საქმეში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ და იმასაც აღნიშნავდნენ, რომ სწორედ „პეგელთან გაღის სადემარკაციო ხაზი ძველ, კლასიკურ და ახალ, თანამედროვე ესთეტიკას შორის. აქ ხდება გადასვლა მშვენიერების სავნობრივ-ონტოლოგიური გაგებიდან ფუნქციურ-სემანტიკურ გაგებაზე.

ფიქრობენ, რომ ამის შედეგია ხელოვნების არგისტულ-გექნოლოგიური მხარისადმი მეტი ყურადღება მეტაფიზიკურ-სპექულატურულთან შედარებით, წინა პლანზე იწევს ისტორიულ-სოციოლოგიური ასპექტი თეოლოგიურის წინააღმდეგ, რაციონალური უპირისპირდება ირაციონალურს, იზრდება ინტელექტუალურ-თეორიული ინტერესი, ხდება ესთეტიკური და გექნიკური პროცესების ინტეგრაცია“ [31,608-609].

ჰეგელს მიაჩნია, რომ სიგყვა, რომელიც აზრის გარეგნული ფორმა, გარეგნული გამოხატულებაა, უკავშირდება ღრმა, ავონიურ შემოქმედებით მღელვარებას, ხოლო ლირიკაში იმდენად ძლიერია პოეტის ემოციური გაღლა, რომ შემოქმედი თვითონაც ნებდება ამ გაღლას და მსმენელსაც (მკითხველსაც) თან გაიყოლიებს. ეს ემოციური გაღლა აისახება სიგყვის ბგერით, რიგმულ, ინგონაციურ-მელოდიურ ორგანიზაციაში, რაც ლირიკულ აზრსა და გრძნობას მღელვარე პულსით წარმოგვიდგენს. გალაკტიონი ამ აზრს ასეთი ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგენს: „თუ გვსურს, რომ გამოგვხმაუროს მკითხველი (რომ იპოვო გამოხმაურება მკითხველში), აუცილებელია იცოდე (შეგეძლოს) თავისი აზრების ხმათა შეხამების ერთგვარ წესრიგში მოყვანა, რათა, ცოცხალ სიგყვათა თანაბგერობაში (თანხმიანობაში) ისმოდეს ძალა მსმენელის (მკითხველის) განმალავიძებელი, გამაცოცხლებელი, ამალეულებელი, მოქმედებისკენ წამყვანი (ან მიმთითებელი, ან პირიქით, მანუგეშებელი, დამამშვიდებელი, ემოციების გამომწვევი). აზრის შინაგანი მოძრაობა, გრძნობათა ბუნება უნდა გახსნილ იქნას სიგყვათა რიგმისა და ჰარმონიის გარეგნულ მოძრაობაში, ფრაზების ნაირნაირობაში (სხვადასხვაობაში, მრავალნაირობაში), (ფრაზა – გოგოე) – ჰეგელი“ [47,XII,567].

ამ აზრის პოეტური ვარიანტი კი ასე ჟღერს:

პოეტს, რომელსაც  
სურს იპოვოს  
გამოძახილი,  
უნდა შეეძლოს,  
სიგყვას მისცეს  
გრძნობის მახვილი.

უნდა იცოდეს  
 აზრისა და  
 ხმის შეხამება  
 ერთგვარ წესრიგში  
 მოიყვანოს  
 ღღე, შეღამება  
 რათა სიგყვათა  
 მათ ცოცხალთა  
 თანაბგერობა,  
 თან სღეეს და შიგ  
 გაისმოდეს  
 ის ძლიერება,  
 რაიც აცოცხლებს  
 და აღელვებს  
 მკითხველს და მსმენელს.  
 ის მიუთითებს,  
 მოქმედების  
 არეს უჩვენებს [47,IX,140-141].

ჰეგელი მიიჩნევს, რომ "Das Wort und die Wortklänge sind weder ein Symbol von geistigen Vorstellungen noch eine adäquate räumliche Äußerlichkeit des Inneren... sonder ein bloßes Zeichen [76,365]. (სიგყვა და მისი ჟღერადობა არც სიმბოლოა სულიერი წარმოდგენისა და არც აღექვატური სივრცული მოჩვენებითობა... არამედ მხოლოდ ნიშანი). ისე, რომ ხელოვნების სიმბოლური ფორმა მასთან გაგებულია როგორც ნიშანთა სისგემა. მისი აზრით, ყველა საგანი თუ მოვლენა, რომელსაც პოეტის თვალი, გული და გონება იპყრობს, ნიშანთა ესთეტიკური სისგემით სულიერ ფენომენად გარდაისახება და, რაკი პოეზია (ძირითადად კი ლირიკა) ესთეტიკურ ნიშანთა ერთობლიობაა, რომელიც ემოციურად გემოქმედებს მკითხველზე, ცალკეულ ნიშნებს უნდა პქონდეს საერთო „ნიშნადობა“, რომელიც ყველა მათგანის გამაერთიანებელი იქნება:

გრძნობიერებით  
 სახეებში  
 პოეზია ხვევს



და მათში ხედავს  
უმაღლესი  
იღუმალეების  
გამოვლინებას:  
დიდი ტანჯვის,  
დიდი წვალების,  
მარადისობის  
სიმბოლოებს,  
ნიშნებს გვიანებს,  
ნიშანი, რაიც  
ყველა იმათ

აერთიანებს [47,IX,179-180].

ამ „ნიშნებზე“, „უმაღლეს იღუმალეებაზე“, „მარადისობის სიმბოლოებზე“, რომლებიც „ყველა იმათ აერთიანებს“ ანუ „საერთო ნიშნადობას“ ქმნის, გალაკტიონი არაერთხელ ამახვილებს ყურადღებას. ალბათ, სწორედ ეს უნდა იყოს ის სათავე, საიდანაც იწყება მისი დიდი დაინტერესება ჰეგელის და გოეთეს ნააზრევით.

სხვათაშორის, გოეთე „ფაუსტში“ დიდ ადგილს უთმობს საიდუმლო ნიშნებზე მსჯელობას. გაეისხენოთ სცენა, როცა სვედენბორგისა და ნოსტრადამუსის მოძღვრებით აღტაცებული ფაუსტი ცდილობს ჩასწვდეს სამყაროს უდიდეს საიდუმლოს, თუ „როგორ მოძრაობს ნაწილი მთელში და როგორ ცოცხლობს ყველა ურთერთში“, მაგრამ, რაკი რწმუნდება, რომ შიშველი გონებით წმინდა ნიშნების არსის გახსნა შეუძლებელია, იხსრიკება წიგნში, სადაც „მაკროკოსმოსის ნიშნებია“ გამოსახული.

გალაკტიონი საუბარშიც „ლირიკის შესახებ“ არაერთხელ იმოწმებს გოეთეს. ამაზე ნაწილობრივ უკვე მივუთითეთ გვეით, გოეთესადმი მიძღვნილ თავში, აქ კი დამატებით ვიგყვით შემდეგს: გალაკტიონი წერს:

როგორ სარკეობს

იმისი ხმა (ლირიკის ვ.კ.)

და როგორ ბროლობს -

ბევრი რამ გვითხრას

შეუძლია „ფაუსტის“

პროლოგს (გ. IX, გვ. 172).

ამ „ბევრი რამიდან“ ერთი პოეტის სულზე მსჯელობა, რასაც გალაკტიონი გვთავაზობს „ფაუსტის“ პროლოგიდან („პროლოგი თეატრში“) თეატრის ღირეუქორისადმი მიმართული პოეტის სიგყვების თავისებური თარგმანით:

Dichter: ... "Wodurch bewegt er alle Herzen?

Wodurch besiegt er jades Element?

Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt  
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?

(რითი აღელვებს იგი (პოეტი ვ.კ.) ყოველ გულს?

რითი ამარცხებს ყოველ ელემენტს?

თუ არ გამოძახილით, რომელიც გულიდან მოხეთქს  
და თავის გულში მსოფლიოს იტევს (მოიცავს).

გალაკტიონის ვარიანტი:

აღტაცებული

მომღერალი

გულს რით აჩვილებს?

მარქვით, სტიქიონთ

იმ მომღერალს

ვინ უმორჩილებს,

თუ არ აკორდი

შემოქმედის

უმძლავრეს მწველი,

გულით ნახეთქი,

მსოფლიოს

მთელის შემცველი (გ. IX, გვ. 173).

გოეთესავე იმოწმებს გალაკტიონი მაშინაც, როცა მსჯელობს, თუ რა მოთხოვნებს უნდა აკმაყოფილებდეს ჭეშმარიტად ღილი პოეტური ნაწარმოები: „ენის პარმონიის კანონების დაცვის გარეშე არ არსებობს ნამდვილი პოეზია, მაგრამ... უდიდესი ნაწარმოების ნამდვილი დედაარსი (არსი), ამტკიცებს გოეთე, იმ დედაარსის, რომელშიაც არის მისი ძალა და მოქმედება, მაინც უნდა მიეწეროს ავტორის აზრსა და იდეას,

მიუხედავად იმისა, რომ უმთავრესი ელემენტები პოეზიაში. –  
გომაა და რითმა“ (გ. XII, გვ. 567).

რაც შეეხება პეგელს, გალაკტიონი იმოწმებს სიგყვებს  
მისი „ესთეტიკიდან“ (კერძოდ, II გომიდან, სადაც მსჯელობაა  
ხელოვნების ცალკეულ დარგთა სისტემაზე): „ხსნის რა ლირი-  
კის არსებას, პეგელი ამბობს, რომ „იდეებმა და შთაბეჭდილე-  
ბებმა, რომელთაც აღწერს პოეტი, უნდა თან იქონიონ საერ-  
თო ნიშნადობა, მნიშვნელობა (значимость), რათა ისინი იყ-  
ვნენ ადამიანური ბუნების ჭეშმარიტი გრძნობები, რომელთათ-  
ვისაც პოეზია ცალკეული სახით ქმნის გამოსახულებას, აგ-  
რეთვე ჭეშმარიტს“ [47,XII,571-572] და თავის მხრივ დასძენს:  
„პოეტმა რომ შექმნას რაიმე მნიშვნელოვანი, მას უნდა საერ-  
თო ნიშნადობა ჰქონდეს, რითაც ჭეშმარიტი გრძნობა და სა-  
ხიობა მიიღწევა“, ხოლო ლექსად ამ აზრს ასე აყალიბებს:

ხსნის რა ლირიკის  
არსს, ბუნებას,  
პეგელი ამბობს:  
შთაბეჭდილებათ  
და იდეათ,  
რომლითაც ლამობს  
შექმნას პოეტმა,  
უნდა ჰქონდეს  
მას ნიშნადობა  
საერთო, რათა  
ჭეშმარიტი  
იყოს ის გრძნობა,  
რომლისთვისაც  
პოეტის  
ცოცხალი ქნარიც  
ქმნის სახეობას  
და აგრეთვე  
ისევ ჭეშმარიტს [47,IX,174-175].

პეგელის აზრით, იდეას ლირიკოსის ფანგაზია ანიჭებს  
შთავგონების, სიცოცხლის, აქტიური გემოქმედების უნარს. ფან-  
გაზია ლირიკულ სუბიექტს ერთდროულად ამორებს და აახ-

ლოვეებს კიდევ სინამდვილესთან. ეს არის ობიექტის სუბიექტურად დამორჩილება-ათვისების პროცესი. ლირიკა სუბიექტის ფანტაზიის, წარმოდგენების ფერებით ხატავს ობიექტური საგნის, სინამდვილის სახეს. ისე, რომ სუბიექტსა (ლირიკოსს) და ობიექტს (ასასახ საგანს) შორის ჩნდება მესამე მოღუსი (ასახული). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ესთეტიკური პროცესი სწორედ ამ მესამე მოღუსის შექმნაში, წარმოსახვაში მდგომარეობს. პროცესი ასე თუ ისე ესთეტიკური ნიშნების აზრობრივ-სინტაქსურ კავშირს ანუ ფორმისა და შინაარსის ურთიერთ ჰარმონიულ დამოკიდებულებას გულისხმობს. გამოდის, რომ ესთეტიკური პროცესი იგივე ნიშანთა პროცესია, რომელიც კი არ იმეორებს რეალობას, არამედ წარმოგვიდგენს სხვა, მესამე სინამდვილეს ანუ სუბიექტურ სინამდვილეს, ამიტომ გალაკტიონი, ჟეგელის დამოწმებით, ჯერ „საერთო ნიშნადობას“ ანუ სტრუქტურულ მთლიანობას ადგენს, შემდეგ კი ცალკეულს მთელში ანუ „ნიშნებს გვიანებს“. ჰეგელმა ლირიკა ახსნა როგორც „გრძნობის ღერა (Ergüsse des Gefühls), მაგრამ მისი განცხადება, რომ „ყველაფერმა, რაც კი საერთოდ აღიარებას მოითხოვს, თავისი თავი... აზრის წინაშე უნდა გაამართლოს“ ამავე დროს ესადაგება ლირიკული გრძნობის ბუნებას. მისი აზრით, შემოქმედებითი წარმოსახვის პროცესში ლირიკოსი პოეტი განასახიერებს როგორც გრძნობის (გულის), ასევე გონების კარნახს. მართალია, იდეას, აზრს გონება კარნახობს გრძნობას\*, მაგრამ რამდენადაც ლირიკის მი-

---

\* საინტერესოა, რომ პლატონმა სრულიად გამოთიშა გონება მხატვრული შემოქმედების პროცესიდან. მისი აზრით, პოეტი ქმნის მხოლოდ მაშინ, როცა აღტაცება, შთაგონება მოიცავს, გონებას დაკარგავს; პოეტს ღმერთი ართმევს გონს და იყენებს მოციქულად, წინასწარმეტყველად. იგი ღმერთის ენით გველაპარაკება. ის, ვინც მუშებისაგან მთაუგონებელი მიდის პოეზიის კართან, ვერასოდეს ვერ მიაღწევს მიზანს; შემდგომ ეპოქებში ჩამოყალიბდა მოსაზრება, რომელიც პოეტის თუ მოგადად ხელოვანის შესლილობას აღიარებდა, ხოლო პოეზიას უგონო მოქმედების პროდუქტად მიიჩნეოდა. ინგლისელი პოეტი ალექსანდრ პოპი პირდაპირ წერდა:

ზანია არა მარტო აზრით არამედ ემოციურ-სახეობრივად მფუთქავი იღეა, ამდენად გონებისაგან შთაგონებულ აზრს გრძნობა ახალ მხატვრულ სიცოცხლეს ანიჭებს, ახალ მხატვრულ მიმართებას აძლევს და ლირიკული ლექსის საფუძვლად იქცევა აზრიანი ემოცია ანუ ემოციური აზრი.

გალაკტიონმა თავის „გრანქტაგმი“ პოეტური შემეცნება ასე დაახასიათა:

დასაბამიდან  
მოლიელიეებს  
    ლირიკის შუქი,  
იგი არ არის  
    უბრალო რამ  
    რამე მსუბუქი.  
ზენა ნიჭს გარდა  
    გემოვნებას  
    მისას ეწნება  
თავისებური  
    გამოსახვა

“ და შემეცნება [47, IX, 137].

გალაკტიონი თავის თხზულებაში თავს უყრის არა მარტო ჰეგელის თეორიულ მოსაზრებებს, თუ რა არის ლირიკა, რას ასახავს პოეტი, როგორია სამყაროს პოეტური ხედვა, ამ ხედვის გამოხატვა სიმბოლოებით ანუ ნიშანთა სისტემით, არამედ ლირიკის ისტორიასაც იმ თანმიმდევრობით გვთავაზობს, როგორც ეს ჰეგელს აქვს მოცემული თავის „ცალკეული ხელოვნების სისტემაში“ (Das System der einzelnen Künste), კერძოდ კი ლირიკის განყოფილებაში.

---

Великий дух всегда безумию сродни,  
Стеною тонкого разделены они”.

ბოლოს გამოთქმა „უგონო“ პოეზიის მისამართით ფიგურალურ გამოთქმადაც იქცა (ბლოკი – О, я хочу безумно жить, ფრანსი – "Глуп, как поэт"), რომელშიც გრძნობის, ემოციის უპირატესობას გულისხმობენ. გონებას პლაგონისმიერ წართმეული ფუნქცია არისტოტელემ აღუდგინა. და პოეზია შემეცნების ერთ-ერთ წყაროდ აღიარა.

## თავი V

### „იდეა გრძნობით ფორმაში“

მე-19 საუკუნის დასაწყისშივე განსაკუთრებული სიმბლერით იჩენს თავს ადამიანური ცნობიერების შემლუღლობის პრობლემა. კანგის ფილოსოფიამ გარკვეული თვალსაზრისით დაბრკოლებები შეუქმნა შემეცნებას. კერძოდ, მისმა მოძღვრებამ იმის შესახებ, რომ ადამიანი ვერასოდეს შეიძენებს ნოუმენს (საგნის არსს, საგანს თავისთავად) და მას მხოლოდ მოვლენის არსში წვდომა შეუძლია (ანუ ფენომენის წვდომა), ბუნების საიდუმლოებებსა და ადამიანის უნარს შორის გადაულახავი ზღვარი შექმნა. მისი ამრით, სინამდვილე მხოლოდ ფენომენის სახით ეძლევა შემეცნებელს, მისი ნამდვილი სახე კი შეუცნობელი რჩება ბოლომდე.

ამ თვალსაზრისისაგან გარკვეული „ხსნა“ იყო ჰეგელის მოძღვრება, რომელიც არ იზიარებდა კანგის აღნიშნულ მოსაზრებას და მას დაუპირისპირა აბსოლუტური სუბიექტი-სუბსტანცია, რომელსაც შესწევს იმის ძალა, რომ ის, რაც დაფარულია შემეცნებისათვის (საგნის არსი, საგანი თავისთავად), არსებობს როგორც შესაძლებლობა, როგორც პოტენცია, რომელიც მიზანმიმართული მოქმედებით (ამაზე ზევით გვექონდა მსჯელობა (სუბიექტი – მოქმედება – მიზანი, გონება – იდეა, გონება – ღმერთი) თანდათან იხსნის საბურველს. ამ პროცესში თანაბრად მონაწილეობენ გრძნობა და გონება, ხოლო, რაკი გონება იდეის სახით არსებობს, როგორც შესაძლებლობა, რომელიც თანდათან უნდა განხორციელდეს, სწორედ ჩვენს მიერ მოხმობილ მისსავე ფორმელას – „იდეა გრძნობით ფორმაში“ ესადაგება. მოხდა ისე, რომ სიმბოლისტიკების ერთი ნაწილი თუ თავიანთ ესთეტიკას ჰეგელის ფილოსოფიაზე

აფუძნებდა, რომლის მთავარი დევიზი იყო „იდეა გრძნობით ფორმაში“ (მალარმე), სხვები კანტის კანონიერ შემკვიდრებულად მიიჩნეოდნენ თავს და ეს იმიტომ, რომ კანტმა შესაძლებლად სცნო ძალის არსებობა საგნის გარეშე, რამაც ბიძგი მისცა არარსებული არსებობის წარმოდგენის მცდელობას. მართალია, კანტის ძირითადი თეზა ნოუმენის მიუწვდომლობის შესახებ ეწინააღმდეგებოდა სიმბოლისტთა თეზას სიმბოლისტი პოეტის გენიალობისა და ზეადამიანური ბუნების შესახებ, მაგრამ მათ მონახეს კომპრომისი იმით, რომ მიმართეს შოპენჰაურს, რომლის მოძღვრების მისედვითაც, საგნის არსი (ნოუმენი) შეიმეცნება არა ინტელექტის, არამედ გენიალური ინტუიციის საშუალებით. სწორედ ინტუიცია განიხილება, როგორც სინამდვილის მხატვრული ათვისების, ასოციაციური წარმოდგენების პროცესი. მას მიაჩნია, რომ იდეათა (ნოუმენის) წვდომა შეიძლება არა მარგო წმინდა მეცნიერების, არამედ ხელოვნების, როგორც „გენიოსთა ნამოქმედარის“, გზითაც. ხელოვნება, როგორც იდეათა წვდომა, „წმინდა სუბიექტის“ დონემდე ამაღლებას გულისხმობს. ეს ამაღლება კი, მისი ამრით, ყველას არ ძალუბს. ჩვეულებრივი ადამიანები, როგორც წესი, საკუთარი მესათვის სასარგებლო საგნებზე ფიქრობენ, ამგვარი ამაღლება კი მხოლოდ გენიას ძალუბს. გენიის კორელაციაა იდეის წვდომის ინტუიცია, „უმიზნო“ ჭვრეგა და არა დისკურსი [112,251-265]. ასეთი ინტუიცია კი, სიმბოლისტების ამრით, მხოლოდ სიმბოლისტი პოეტს გააჩნია. აკი ვ.გაფრინდაშვილი წერდა: „სიმბოლისტი პოეტი არის გენიალური ადამიანი, რომლისთვისაც ტიპურია კანტის ნოუმენის ძებნა“. შოპენჰაურისაგან იწყება გარესამყაროს შეცნობის სანაცვლოდ პიროვნების არსისა და ღირებულების ძიება, რაც ძველი ფილოსოფიისა და მისტიკისაკენ გადახრას ნიშნავს. შოპენჰაურის მოძღვრების (ჰედონისტური პესიმიზმის) ძირითადი დებულება – სიცოცხლე არის სწრაფვა, სწრაფვა კი წამება, თავის საწყისს ბუდისტურ რელიგიაშიც პოულობს (გალაკტიონი იზიარებს შოპენჰაურის ამრს, უფრო სწორედ, გამოთქვამს მსგავს ამრს, როდესაც ამბობს, რომ ბედის მიერ კაცთათვის დამყარებული სამღვრის გადაღახვა, ანუ შეუც-

ნობლის შეცნობა, ყოფიერების არსში წვდომა შესაძლებელია იმ ძალის მეშვეობით, რომელსაც შემოქმედს ანიჭებს „საკუთარ ძლიერ სიმღერის გრძნობა“, ხოლო „ამგვარ გრძნობებს ქმნის მხოლოდ წამება). სწორედ მან გაუხსნა გზა ინდურ ფილოსოფიას ევროპაში. ფილოსოფოსზე დიდი გავლენა იქონია სინოლოგ ფრ. მაიერთან შეხვედრებმა. სწორედ ამ დროს იწყებდა იგი თავის მთავარ შრომაზე – „სამყარო, ვითარება და წარმოდგენა“ – მეშაობას, ხოლო ფრ. მაიერი ამ დროს მუშაობდა გამოკვლევებზე „ბრაჰმა და ინდუსების რელიგია“. XX ს-ის ფილოსოფიამ თითქმის პრობლემად აქცია პიროვნების არსი, რაობა და ღირებულება, სუბიექტურის კვლევა, რასაც კანტი გაურბოდა.

შოპენჰაუერის არა მარგო წმინდა ფილოსოფიური, არამედ ესთეტიკური ნააზრევიც განსაკუთრებული ინტერესის საგანი შეიქმნა სიმბოლისტებისათვის, მაგრამ ვიდრე პირდაპირ ამ საკითხს შეეხებოდნენ, საერთო სურათის წარმოსადგენად საჭიროდ ვცანით მცირე ექსკურსი ესთეტიკის ისტორიაში:

ისტორიულად, როდესაც ხელოვნების ცალკეულ დარგებს განიხილავდნენ, უმეტესწილად პოეზიას ყველაზე მაღლა აყენებდნენ. პლატონმა კი პოეზიას ფილოსოფია დაუპირისპირა. მისი მტკიცებით, ფილოსოფია სიბრძნის, ჭეშმარიტების დარგია, პოეზია კი – სიყალბე, მოჩვენების მოჩვენება, წმინდა სუბიექტური ფანტაზიის ნაყოფი. მისი აზრით, ყოველი საგანი მის მიღმა არსებული ჭეშმარიტი იდეის ლანდია და რახან პოეზია ბაძავს საგანს, ლოგიკურად იგი ლანდის ლანდად, აჩრდილის აჩრდილად გვევლინება და დაასკვნა, რომ საგნის ჭეშმარიტი არსი მიუწვდომელია ხელოვნებისათვის. არისტოტელემ თავის „პოეტიკაში“ სისტემაში მოიყვანა პოეზიის რაობის, დანიშნულების და საერთოდ, მისი თეორიის საკითხები. მან პლატონის თეორიას დაუპირისპირა ბაძვის ცნების ახლებური გაგება. თუ პლატონი ბაძვაში ლანდის ლანდს ხედავდა, არისტოტელემ მასში განმოგადებისა და მხატვრული ასახვის თავისებური პრინციპი დაინახა. იგი აღგენს ფილოსოფიისა და მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას, ერთმანეთთან მიმართების ასპექტებს და აღნიშნავს, რომ ცნება არის განსჯის,



ანალიზის შედეგი, მხატვრული სახის აღმოჩენა კი მხოლოდ და მხოლოდ განსაკუთრებული ტალანტით, ინტუიციის უნარით დაჯილდოებულ ადამიანს ძალუძს (თუ პლატონიდან ამოდის კანტი, არისტოტელედან ამოდის შოპენჰაუერი). პოეზიას და კერძოდ, ლირიკას ადარებენ ხოლმე ფერწერასა და მუსიკას. ლესინგი თავის „ლაოკოონს“ („პოეზიისა და მხატვრობის სამღვრების შესახებ“) ასე იწყებს: "Der erste, Welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor, beide täuschen, und beider Täuschung gefällt" [80,225]. (პირველი, რომელმაც მხატვრობა და პოეზია ერთმანეთს შეადარა, იყო მახვილი გრძნობის ადამიანი, რომელმაც ხელოვნების ორივე დარგში მსგავსი ზემოქმედების ძალა იგრძნო. აღმოაჩინა, რომ ორივე არარსებულ საგნებს წარმოგვიდგენენ, როგორც ნამდვილს; ჩვენებას, როგორც ჭეშმარიტს. ორივე ცრუობს და ორივეს სიყრუე (ტყუილი) გვხიბლავს).

ლეონარდო და ვინჩიმი უპირატესობა მხატვრობას მიანიჭა, რადგან იმას, რასაც ნახატზე ერთბაშად, ერთი შეხედვით აღიქვამ, პოეგმა ნელ-ნელა, ნაწილ-ნაწილ დროში გაწელილი აღწერით უნდა წარმოგვიდგინოს. აქ მხედველობიდან აქვს გამორჩენილი სინამდვილის აღქმის მომენტისაგან აღძრული გრძნობების განუვითარებლობა. იგი იზიარებდა პლუტარქეს ცნობილ გამოთქმას – პოეზია მეტყველი მხატვრობაა, მხატვრობა კი მუნჯი პოეზიაო და მის კვალად წერდა: ფერწერა პოეზიაა, რომელსაც ხედავენ და ვერ ისმენენ, პოეზია კი ფერწერაა, რომელსაც ისმენენ და ვერ ხედავენ. ორივე პოეზიაა, ანდა თუ გნებავთ, ორივე ფერწერაა. ფერწერა მუნჯი პოეზიაა, პოეზია კი ბრმა ფერწერა. ეს აზრი უახლოვდება პორაციუსის გამოთქმას: "Ut pictura poesis" („პოეზია მხატვრობის მსგავსია“). მართალია, ლესინგი და ვინჩის ამ კონკრეტულ განმარტებას ეთანხმება, მაგრამ მხატვრობის და პოეზიის სპეციფიკის დადგენისას (რომელსაც „ლაოკოონში“ გვთავაზობს) იგი მღუდავს პლასტიკურ ხელოვნებას უფრო ვიწრო

ფარგლებით. მისი აზრით, სკულპტურისა და ფერწერის ნაკლები შესაძლებლობანი იმით ისაზღვრებიან, რომ მათ განკარგულებაში განსახიერების მდგარი მაგერიალური ფორმებია, ხოლო პოეზიის უპირატესობას კი ის განაპირობებს, რომ იგი „მიბაძვის“ უფრო თავისუფალ, მოქნილ საშუალებას ფლობს – მეტყველებას, რომელიც თავისი არსით არამაგერიალურია და, მამასადაძვე, მოძრავია, დინამიური და ქმედითი; იგი საგანგებოდ უსვამს ხაზს მხატვრობისა და პოეზიის არსობრივ ნათესაობას და „ღებს“ უწოდებს მათ, რომელთაგან პირველი „უმცროსია, ხოლო მეორე – „უფროსი“. ცხადია, რომ ლირიკულ ნაწარმოებში განსახიერებულ ამრობრივ-ემოციურ აღმასვლას ფერწერული გილოს მასშტაბი ვერ დაიგვეს.

რაც შეეხება მუსიკას, მას ყოველთვის ლირიკასთან ყველაზე ახლოს მდგომ დარგად მიიჩნევენ, რადგან ლირიკას მუსიკასთან აკავშირებს არა მარტო მელოდიურ-რიტმული ბუნება, არამედ მხატვრული აზრის, სახის მუსიკალობის გენდენცია და, რაც მთავარია, ობიექტისაგან დამორება და სუბიექტურის წინა პლანზე წამოწევა. ბგერით-სმენითი ფენომენი ლირიკული სახის განუყრელი ელემენტიცაა, ჯერ კიდევ I საუკუნის მწერალი ფსევდო-ლონგინე თავისი ცნობილი გრაქტიკით „ამაღლებულისათვის“ „სიგყვათა პარმონიის“ პრიმაგს აღიარებს: „სიგყვებისა და წინადადებების თანაკავშირიც პარმონიაა, მაგრამ არა ბგერების, არამედ სიგყვების, ე. ი. იმ ღვთიური ნიჭის პარმონიაა, რომელიც ნიშნულია მხოლოდ კაცთათვის. ეს სიგყვიერი პარმონია ჩვენს სულში იწვევს უსასრულოდ მრავალფეროვან წარმოდგენებს სახელთა, სამრისთა თუ საგანთა შესახებ. მასშივეა ჩადებული უკვდავი ღვრიგა ყოველივე მშვენიერისა და კეთილხმოვანებისა, რაც დაბადებიდანვე თან დაგვყვება ჩვენ და რაც სამარადისოდ შევისისხლხორცეთ“ [51,189], ისე, რომ მუსიკასთან შედარებით ლირიკას წინა პლანზე წამოსწევდნენ, რადგან, მიუხედავად მუსიკის ძლიერი ემოციური შთამაგონებლობის უნარისა, ემოცია, სულიერი განწყობილება თავისთავად შინაარსის ფუნქციას ვერ შეასრულებს. სუბიექტი, მისი შინაგანი სამყარო, განცდები, ემოციები ხელოვნ-

ბისათვის საშუალებაა, რითაც იგი სინამდვილეს ასახიერებს და ობიექტურ სამყაროზე გრძნობად-აზრობრივ წარმოდგენას გვიქმნის. ასე მიაჩნდა ლესინგს, ასე მიაჩნდა ჰეგელს. ამიგომ, როცა ჰეგელი ხელოვნების ცალკეულ დარგებზე საუბრობს თავის „ესთეტიკაში“, იწყებს არქიტექტურით, აგრძელებს სკულპტურით, შემდეგ მხატვრობით, მუსიკით და ბოლოს, როგორც ხელოვნების უმაღლეს საფეხურს, განიხილავს ლირიკას. შოპენჰაუერი კი თავის წინამორბედებს იმითაც დაუპირისპირდა, რომ მან მუსიკა ხელოვნების ყველა დარგზე მაღლა დააყენა, როგორც ყოფიერების არსში წვდომის საუკეთესო საშუალება. იგი თავის უმთავრეს შრომაში „სამყარო ვითარება ნება და წარმოდგენა“ აგებს თავისებურ პირამიდას, რადგან მიაჩნია, რომ, ხელოვნების შემოქმედების ძალა ბევრადაა დამოკიდებული თავად ხელოვნების სახეზე, იმაზე, თუ იდეათა რომელ საფეხურს გამოხატავს ხელოვნების მოცემული სახე. ამ პირამიდის საფუძველში ისიც, როგორც ჰეგელი, ათავსებს არქიტექტურას, შემდეგ სკულპტურას, ფერწერას, პოეზიას, ხოლო მუსიკას სრულიად განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს. მისი აზრით, ხელოვნების ყველა სახე ცალკეული საგნების გამოხატვით იდეების – ნების აღქვადური ობიექტივაციის – წვდომის საშუალებას გვაძლევს. მუსიკა, ხელოვნების ყველა სხვა სახეებისაგან განსხვავებით, არ წვდება იდეებს. იგი სავსებით უგულვებელყოფს სამყაროს (ignoriert sie schlechthin), როგორც მოვლენას, როგორც წარმოდგენას. მუსიკა ნების უშუალო ობიექტივაციაა (abbild des Willens), ნების ასახვაა და არა იდეებისა. იგი უშუალოდ ნებაზე ე. ი. არსებაზე (Wesen) ლაპარაკობს და არა ამ არსების ობიექტივაციაზე, ე. ი. ჩრდილზე, ამიგომ „Man könnte demnach die Welt ebenso wohl verkörperte Musik, als verkörperte Willen nennen“ (სამყაროსათვის შეიძლებოდა გვეწოდებინა არა მარტო ხორცშესხმული ნება, არამედ ხორცშესხმული მუსიკაც) [88,310]. მისთვის მუსიკა „სულის მათემატიკაა“, ხოლო მათემატიკა – „გონების მუსიკა“. მისი აზრით, ყოველგვარი ხელოვნების ხარისხი იზომება იმის

მიხედვით, თუ რამდენად ვლინდება მასში მუსიკა. უფრო მეტიც, მას მიაჩნია, რომ მუსიკა ყველა ხელოვნების სულია. გარდა ამისა, თუ აღრე „მუსიკა“ გაგებული იყო არა როგორც სინამდვილის არსის ინტუიციური წვდომის ფორმა, არამედ უპირატესად, როგორც მელოდიურობა, შოპენპაუერის აზრით, მუსიკა უაღრესად ზოგადი ენით – ბგერებით – უდიდესი გარკვეულობით და სიმართლით გამოხატავს სამყაროს არსებას. ისე, რომ მუსიკას გაეყავართ ერთეული საგნების სფეროდან მარადიულობისაკენ – თავად ნებისაკენ. მუსიკისა და საერთოდ, ხელოვნების ამგვარი გაგება იძლევა სამყაროს საიდუმლოს გახსნის თავისებურ გზას: ხელოვნების სხვა დარგებს შორის მუსიკის პრიმატს, როგორც ყველაზე განყენებულსა და შეუზღუდველს, რომელიც ადამიანის წამოსახვის წინაშე შლის უსაზღვრო სიერეს, ჯერ კიდევ 1915 წელს აღიარებდა გალაკტიონი, როდესაც წერდა;

„მუსიკა იგი! პოი, მგოსნებო,  
მართალი არის იგი თქმულება,  
რომ უფრო ღიდი და საოცნებო,  
უფრო მაღალი დანიშნულება  
არ არის, როგორც განწმენდის ხმაში,  
ვით ცეცხლის ალში დააცხრო ვნება,  
რასაც არ ჰქვია რითმით თამაში,  
და განცდით განჯვა-მშვენიერება“.

(„მიყვარდა ჰანგი გრძნობით გამთბარი“)

გალაკტიონი რომ სპეციალურად ამუშავებდა შოპენპაუერის შრომას „სამყარო, ვითარცა ნება და წარმოდგენა“ („Die Welt als Wille und Vorstellung“), ამაზე მიუთითებს მის პირად არქივში დაცული მასალა (26,158). სწორედ ძირისძირში, სამყაროს არსში წვდომის შოპენპაუერისეული აზრია გამოთქმული გალაკტიონის ლექსში „მუსიკა“:

„ო, ზეციერო, ერთადერთო ,ძღაერო მუსიკა,  
ო, უსხეულო. ეფემერულ ღრუბლით ნაგები  
შენი ქარია, მწვერვალი რომ გადაუმნიქა  
ყველაფერს, რაც კი ახსნილია და გასაგები“.

აქ მუსიკა აღარ განიხილება, როგორც ლექსის მელოდიური სამკაული, აქ უკვე ცხადად არის საუბარი იმაზე, რომ მუსიკა არის საშუალება ჩვენი თვალსაწიერის მიღმა არსებულის, გრანსცენდენტულის შესაცნობად. დაუკვირდეთ, რას ამბობს პოეტი ცოცხად:

„ფრთები რომ მქონდეს, გავსწევდი  
იმ მწვერვალს ზღვარად დადებულს“.

„ზღვარად დადებული მწვერვალი“ სწორედ ის საზღვარია, რომელთანაც მთავრდება ადამიანის შემეცნების შესაძლებლობა და იმის იქეთ არის კანტის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, საგანი თავისთავად, ანუ ის, რისი წედლობა და შეცნობა ადამიანს არ ძალუძს – ჭეშმარიტება, რომლის მხოლოდ „ლანდს“ (პლატონი) ვჭვრეტთ ჩვენ. წინა ციკატში კი (ლექსიდან „მუსიკა“) უკვე საუბარია იმაზე, რომ მუსიკამ „მწვერვალი გადაუმნიქა“ ანუ განზე გასწია და ჩვენთვის დასანახი და გასაგები გახდა ის, რაც შეუცნობელი იყო. ხელოვნებაში წარმოდგენილი სურათი შეიძლება ითარგმნოს ცნებათა ენაზე. ასე, რომ ხელოვნება სამყაროს საიდუმლოს ამოცნობის საშუალებად გვევლინება. „ბეთჰოვენის მუსიკის წედლობა სამყაროს არსების წედომაცაა“. ამის ჩვენებას შეეცდება თავის გამოკვლევაში შოპენჰაუერით გატაცებული რიპარდ ვაგნერი.\*

---

\* არგურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიასთან მიარება დიდი მოვლენაა ვაგნების ცხოვრებაში. ვერც ერთი ამაზე აღრინდელი სულიერი მეხვედრა, თუნდაც მეხვედრა ფოიერბახთან, ვერ შეედრება მას ვერც ისტორიული და ვერც პირადული მნიშვნელობით და როგორც თომას მანი ვაგნერისადმი მიძღვნილ ესსეში წერს, „ეს მეხვედრა უდრიდა უდიდეს ნუგემს, უღრმეს თვითდამკვიდრებას, სულიერ ხსნას მისთვის, ამ სიგყვის სრული მნიშვნელობით და უღაგოდ, მხოლოდ მან მიანიჭა ვაგნერის მუსიკას განმათავისუფლებელი ძალგულოვნება (გვ. 71-72). ჩემი მეგობარი შოპენჰაუერი“, „ცით მოვლენილი საჩუქარი ჩემს სიმარტოვეში“, „მე მყავს მეგობარი, წერს იგი, რომელიც სულ უფრო და უფრო მიყვარდება. ეს არის ჩემი ძველი, შესახედავად ასეთი პირქუში და მაინც ასეთი მოსიყვარულე შოპენჰაუერი! ჩემი გრძნობების უმორეს და უღრმეს სივრცეებს მიახლებული. ამ წიგნს რომ გადავმღი,

„შოპენჰაუერის შრომა „სამყარო, ვიღარცა ნება და წარმოდგენა“ სამაგიდო წიგნად გაეხსადე. მისი კითხვა ცხოვრების წყველიადში შემოჭრილ სინათლის სხივად მიმაჩნდა და უმთავრესად მისი დახმარებით გამოვნახე ძალა იმ გოლგოთაზე ასასვლელად, რადაც იქცა ჩემი ცხოვრება... შოპენჰაუერი პოეტენციურად არსებობდა ჩემში ჯერ კიდევ მისი ნაწარმოების წაკითხვამდე. ამ ნაწარმოების გაცნობამ კი საშუალება მომცა საკუთარი თავის შეცნობისა“ [7,135-136]. თავად ვაგნერის მუსიკა კი ახალგაზრდა ფრიდრიხ ნიცშესათვის იქცევა სამყაროს გრაგიკულ ძირთან მისვლის საშუალებად.

თავად ვაგნერი აღნიშნავს, რომ „ჩემმა შეხედულებამ მუსიკაზე ნიცშეს გონებრივ განვითარებაში დაახლოებით ისეთივე როლი ითამაშა, როგორიც ოდესღაც შოპენჰაუერის იდეებმა ჩემი ფილოსოფიური იდეების ჩამოყალიბებაში. ნიცშეს აინტერესებდა თანამედროვე სამოგადოების სულიერი აღორძინების საკითხი, სამოგადოებისა, რომელიც დახვესებისა და გახრწნის ნიშნებს ავლენდა და ჩემი რეფორმატორული შემოქმედება მიაჩნდა სსნისა და მზეობრივი აღმაფრენის გზად: კაცობრიობა გამოჯანმრთელდება, რაკი ძალას შეიმაგებს ისეთი წყაროდან, როგორიც ოპერაა, თავად ოპერა კი შედგება მუსიკის თაოსნობით ხელოვნების ყველა სახის გაერთიანებისაო. ჩემი შემოქმედება, ნიცშეს აზრით, იყო ძველი ბერძნული გრაგედის აღორძინება XIX საუკუნის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული გექნიკის ღონებზე და სულიერად ისევე უნდა აღემაღლებინა ხალხი, როგორც დიონისეს დღესას-

---

რა განუმეორებელ შეებას მგერის, როცა უცებ კვლავ ეპოულობ საკუთარ თავს, ასე სრულიად და მკაფიოდ ასახულს რომ ვხედავ მას, ოღონდ სრულიად სხვა ენაზე, რომელიც ასე სწრაფად აქვევს განჯვას შემეცნების საგნად... ეს სრულიად საოცარი ურთიერთმომოქმედაა და ნეტარების მომგვრელი გამიარება: და ეს შემოქმედება მარად ახალია, რადგან იგი სულ უფრო და უფრო ძლიერდება... რა კარგია, რომ მოხუცებულმა არაფერი იცის იმის შესახებ, თუ რა არის იგი ჩემთვის, რა ვარ მე ჩემი თავისთვის მისი წყალობით“ (R. Wagner, Sem. W. Bd III, S. 128).

წაულები ამალღებდა ორი ათასი წლის წინათ ადამიანებს“ [7,196].

როდესაც ფრანგული სიმბოლიზმის მამამთავრებმა (ბოლღერი, მალარმე) გაიციენს შოპენსხაუერის შეხედულებები მუსიკაზე, იგი ხელოვნების სიმბოლური თეორიის საფუძღვლად აღიარეს, რადგან მუსიკალური სახის შოპენსხაუერისეული გაგება მუსგად ესადაგებოდა მხაგერული სახის სიმბოლისგურ გაგებას. კერძოდ, როგორც ენახეთ, შოპენსხაუერის აზრით, მუსიკა, რომელიც თავისუფალია ცნებებისაგან, მსჯელობისაგან, წარმოადგენს ადამიანის ემოციური თვითგამოხაგვის იღეალურ ფორმას. ფრანგი სიმბოლისგების რწმენით, პოეზიაშიც უნდა დაძებნილიყო აღეძეაგური საშუალებები, ახალი ხერხები, მეგყველების სპეციფიკური მანერა, რომელიც ადამიანის სულის „საიდუმლო მუსიკას“ გამოსცემდა. ამიგომ იყო, რომ პოლ ვერღენმა თავის საპროგრამო ლექსში „პოეგური ხელოვნება“, ასეთი ლოზუნგი გადმოისროლა: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“. მას სურდა სიგყვის ლოგიკური აზრი მთლიანად ლექსის მუსიკალური ძღერადობისათვის დაემორჩილებინა. ამ მიზმებით თავისი ლექსების ერთ-ერთ კრებულს „უსიგყვო რომანსები“ უწოდა. სწორედ იღეალურის, უარსებითეისის გამოხაგვის ამოცანის წინაშე სიგყვის უძღურების სიმბოლისგური გაგების გამოძახილი ისმის გალაკტიონის სიგყვებში:

„არ მინდა სიგყვა, არ მინდა სიგყვა!  
როდესაც სიგყვა დაიბადება,  
სიმართლის ალი, რიგირც ბურუსი,  
ისე ირღვევა და იფანგება“.

ჯორჯო ბელანი წიგნში „მე, რიპარდ ვაგნერი“ წერს. „აღიარებული ფაქტია, რომ სიმბოლიზმის მამამთავართა – მალარმესა და რემბოს შემოქმედებებზე დიდი მეგავლენა მოახდინა ვაგნერმა. მის თეორიაზე დაყრღნობით მალარმე

---

\* თუ მივალწვეთ მუსიკაში გამოხაგულის განმეორებას ცნებების საშუალებით, ჩვენ გვეძნება სამყაროს განმეორება და ახსნა ცნებებით, ანუ ფილოსოფია (A. Schopenhauer, S.312).

ცდილობდა შეექმნა ერთიანი ხელოვნება, მოესპო განსხვავება პოეზიასა და პროზას შორის, ლიტერატურასა და მუსიკას შორის“ [7,31]. თავად მალარმე თავის მეგობარ ანრი კაზალის 1864 წლის ოქტომბერში სწერდა: „როგორც იქნა, დაიწყო „პეროლიაღე“. საქმეს შიშით შევეუდექი, რამეთუ ახალ ენას ვიგონებ, რომელიც უთუოდ უნდა წარმოიშვას სრულიად ახალი პოეტიკიდან. ამ უკანასკნელის განსაზღვრა კი ორიოდ სიგყვით შემიძლია. საჭიროა არა საგნის ასახვა, არამედ მის მიერ მოხდენილი ეფექტისა“ [36,187]. თავის ესეში „რიპარდ ვაგნერი“ კი წერს: „ო, ვაგნერ, მე ვიგანჯები და დაღლილობის წუთებში ვსაყვედურობ ჩემს თავს, რომ არ ვეკუთვნი იმათ რიცხვს, რომლებიც ყველასაგან გაბეზრებულნი, რათა იპოვნონ საბოლოო ხსნა, მოდიან პირდაპირ შენი ხელოვნების შენობისაკენ, რომელიც მათთვის გზის დასასრულია. ეს შენობა ადებს კარიბჭეს დღესასწაულის დროს, რაც არც ერთი ხალხისათვის არ არის მარგოლოდენ განკუთვნილი... ეს შენობა ალაგზნებს ერთგულთ, ვიდრე რწმენას არ ჩაუნერგავს მათ. მათთვის ეს... უდიდესი ეგაპი კი არ არის, რომელსაც ისინი შენის ხელმძღვანელობით გაიფილან, არამედ ესაა იდეალისაკენ კაცობრიობის საბოლოო მოგზაურობა“ [36,153].

რაც შეეხება ბოლლერს, მიუხედავად იმისა, რომ მას არანაირი მუსიკალური განათლება არა ჰქონდა მიღებული,<sup>\*</sup> ვაგნერის მუსიკამ უეცრად ისეთი აღტაცება გამოიწვია მასში, რომ ინგერესი აღეძრა, მუსიკად ექცია ენა და ამით გატოლებოდა ვაგნერს. ამას კი „მნიშვნელოვანი შედეგი მოჰყვა ფრანგული ლირიკისათვის“ („Weitgehende Folgen für die französische Lyrik“) [81,29].

ვაგნერის ხელოვნება უდიდესი სასიყვარულო ვნება იყო „ბოროტების ყვავილის“ ავტორისათვის, რომელმაც ამბობენ, რომ უკვე აგონიაში ჩავარდნილს, დამბლადაცემულსა და თითქმის ცნობიერებადაკარგულს სიცოცხლის უკანასკნელ

---

\* ბოლლერი თვითონ სწერდა ვაგნერს, რომ არაფერი ვაეგებოდა მუსიკისა და, რომ ვებერისა და ბეთჰოვენის რამდენიმე მელიოდიური ნაწარმოების გარდა, არაფერს იცნობდა.



დღეებშიც ვაგნერის ხსენებაზე სიხარულისაგან ეღიშებოდა. თავის ნარკვევებში ვაგნერზე ფრანგული სიმბოლიზმის მამა მიაჩნდა ალტაცებით ლაპარაკობს „ნეტარებისა და შემეცნებისაგან მოგვრილ იმ ექსტაზზე (An die "Ekstase aus Wonne und Erkenntnis"), რომელსაც მას „ლოენგრინის“ შესავალი განაცდევინებს; როცა „ოპიუმის მძანებანი“ და „ამაღლებულ სფეროებში მოხეგიალე უჩვეულო ალტაცება აბოდებს“ (Rausche des Opiums schwärmt, von der außenordentlichen Lust, die in den hohen Orten kreist) [81,53], რის შედეგადაც იგი ამკარად მეტ სასიცოცხლო ენერგიასა და აზრის თავისუფლებას ავლენს. ისევე, როგორც მალარმემ, ბოდლერმაც საგანგებო ნარკვევი მიუძღვნა ვაგნერის შემოქმედებას და პირველმა აღიარა იგი გენიალ<sup>\*</sup> ბერლიოზის დამოკიდებულებით განცვიფრებული და განაწყენებული ვაგნერი ბოდლერის აღნიშნული ვრცელი ნარკვევის გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით წერდა: „ბოდლერის წერილს ბერლიოზის წერილს ვადარებდი და ის მანცვიფრებდა, რომ ჩემი ბრახვები ლიტერატორს უფრო ესმოდა, ვიდრე მუსიკოსს... ალბათ ჩემს მუსიკაში ხედებოდა სულის ისეთსავე თრთოლვას, რაც თვითონ შეიგანა პოეზიაში. „ბოროტების ყვაილები“ გამოცემას რომ იმდამგვარივე სკანდალი მოჰყვა, როგორიც „განაოიზერის“ პრემიერას, ეს მე შემთხვევით მოვლენად არ მიმაჩნია“ [7,151-152].

ვაგნერის მუსიკის გამო პრესაში ატეხილი ვაი-ვიშის გამო ბოდლერი წერდა, რომ „იგი აღმოცენდა იმავე დღეს,

---

\* ცოტა მოგვიანებით ვაგნერმა ბოდლერის ხსოვნასა და მეგობრობას თავისებური ხარკი მიუძღო. ოპერა „პარციფალის“ შესახებ კომპოზიტორი წერდა: „ეს სახე (საუბარია კუნდრაზე) სწორედ იმიტომ გადმოგვეცემს დამაჯერებლად თანამედროვე ადამიანის გრაგვიდას, ადამიანისა, რომელიც ბეცასა და ჯოჯოხეთს შორის მერყეობს, სული ორად გაჰყოფია ურთიერთსაპირისპირო, მაგრამ ერთნაირად ძლიერი მისწრაფებით სილამამისა და სიმახინჯისაკენ, იდეალსა და მიწიერებისაკენ ლტოლვით. სულის იღუმალ მოძრაობათა ბურუსში გახვეული ხსენებული სახე გახლავთ ბოდლერის გიჟის პერსონაჟი და ღიღი პოეტი ცოცხალი რომ ყოფილიყო, მასში საკუთარ სულიერ სამყაროს ამოიციობდა (ბელანი ჰ. – მე, რიპარდ ვაგნერი, თბ., 1974, გვ. 233).

როცა არაკეთილმოსურნეობა, სისულელე, ჩამორჩენილობა და შური (შური ბერლიოზის მისამართით ითქმოდა. ე. კ.) გაერთიანდა და ამ ნაწარმოების დამარხვა სცადა (იგულისხმება „ტანპოიზერი“), მაგრამ უსამართლობის სამართლობამ დაბადა ათასობით სიმპათია და ისინი განუწყვეტლივ იზრდებიან“ [7,153-154].

საერთოდ, „ვაგნერიანობა ფრანგ სიმბოლისტებს, ნიცშეს სიგყვები რომ მოვიშველიოთ, ისე მოედო, როგორც „მგრძობელობის მსუბუქი ეპიდემია“ (Leichtere Sinnlichkeitsepидemie) (ნიცშე – „ვაგნერიანობის საკითხი. მუსიკალური პრობლემა“). ვაგნერისადმი საქებარი ლექსების მიძღვნა სასიამოვნო მოვალეობად ექცათ ფრანგ სიმბოლისტებს. მათ 1885 წელს „ვაგნერის ჟურნალიც“ დააარსეს (დეჟარდენი).

ფრანგი სიმბოლისტების მიერ ვაგნერის გაღმერთება, უპირველესად ყოვლისა, მომდინარეობს იქედან, რომ „ვაგნერის მუსიკა არის მუსიკაში გადაყვანილი შოპენჰაუერის ფილოსოფია“ [28,55]. მართლაც, ვაგნერისათვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო შოპენჰაუერის ესთეტიკური შეხედულება მუსიკაზე, რომლის მიხედვითაც მუსიკა მოვლენას კი არ გამოხატავს, არამედ მხოლოდ მის შინაგან არსს, თვით ნებას, ამიგომ ის გამოხატავს არა კონკრეტულად ამა თუ იმ მწუხარებას თუ ტკივილს; არა ამა თუ იმ აღშფოთებას ან სიხარულს, არამედ საერთოდ, მწუხარებას, სიხარულს, აღშფოთებას, ლხენას აბსტრაქტულად, მათი გამომწვევი მიზეზების გარეშე.

მუსიკის ამგვარ გაგებას კი მიყავართ იმ მიზეზების ახსნისაკენ, თუ რატომ მიაჩნდა ვაგნერს მითი ან ლეგენდა ზოგადსაკაცობრიო იდეების გამოსახატ ყველაზე ნოყიერ ნიადაგად და რატომ ანიჭებდა მას უპირატესობას ისტორიულ სიუჟეტთან შედარებით. საქმე ისაა, რომ მითში მოქმედება თუ პერსონაჟები არ არიან მკაცრად ლოკალიზებული, ისინი არ მოითხოვენ გარეგნული სიმუსტის დაცვას. თავიანთი გაბედული სიმბოლოებით ისინი ნათელს ჰფენენ სწორედ იმას, რაც მუსიკისნაირ განმამოგადებელ ხელოვნებას აინტერესებს: მითის ენაც ისევე უნივერსალურია, როგორც მუსიკისა;

მითიუ ისევე, როგორც მუსიკა, გამოხატავს არა ამა თუ იმ ინდივიდის სიყვარულს, ვნებას, შურისგებას თუ თავგანწირვას, არამედ – ამ გრძნობებს ზოგადად. იგი ამბობდა: „მე პირადად მიმაჩნია, რომ ხელოვანმა უნდა შექმნას ისეთი სახეები, რომლებშიც ყველა დროისა და ხალხის შვილები თავიანთ თავს იცნობენ. ისტორიის დახმარებით ამის განხორციელება მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება. სამაგიეროდ, გაცილებით დიდ შესაძლებლობებს გეთავაზობს მითი. გარდა ამისა, იგი თავისი ლეგენდარული ატმოსფეროთი, ყოვლისმომცველი ჩანაფიქრითა და ბუნდოვანი, იდუმალი ბუნებით ისტორიაზე უფრო მეტად შეესაბამება მუსიკალურ თავისებურებას. მითისა და მუსიკის ბუნების ამ შესაბამისობას მხოლოდ ის დაინახავს, ვინც მითის პერსონაჟებსა და ფაქტებში ფილოსიფური იდეების სიმბოლოთა დანახვას მიეჩვია“ [7,221]. ამიტომ გაულო ვაგნერმა ასე ფართოდ თავის ოპერებში კარი მითებს, ლეგენდებს და თქმულებებს, რომელთა დამუშავება ავტორისეული აწყვეტილი მუსიკით მის გმირებს მისტიკურ სამყაროდან გადმოსულ ღვთაებრივ ადამიანებად წარმოგიდგინენ. სწორედ ეს იყო იმის მიზეზი, რომ ფრანგმა სიმბოლისტებმა მუსიკის სიყვარული თავიანთი უპირველესი ვალდებულების რანგში აიყვანეს, ხოლო პოეტური ენის მუსიკალურ ენასთან დაახლოება – ყოველდღიური შემოქმედებითი ძიების საგნად აქციეს.

## თაპი VI

### ვაგნერიანობის საკითხი გალაკციონ ტაბიძის შემოქმედებაში

ვაგნერთან გალაკციონის მისასულელი გზაც ფრანგულ სიმბოლიზმზე გადის. სწორედ მათგან აქვს შეთვისებული სამყაროს ურთულესი ასპექტებისა და ჩვეულებრივი ენის შეუსაბამობის იდეა, სულის ურთულესი შრეების, ძირისძირის წვდომის შეუძლებლობა ჩვეულებრივი ცნებებითა და კატეგორიებით. გალაკციონი ძირითადად მათი პოეტური ტექნიკითაა დაინტერესებული და არა ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებით. იგი თავადვე წერს: „რაც უნდა საქმე არ გქონდეს პოემის ამ სახის (იგულისხმებიან ფრანგი პარნასელები და სიმბოლისტებიც ვ. კ.) იდეურ უნაყოფობასთან, ტექნიკური კულტურისათვის მათ ძლიერ ბევრი გააკეთეს... მათ ესთეტიკურ მანიფესტებს და პოეტურ ლოზუნგებს არ შეიძლება ჰქონდეთ რაიმე მნიშვნელობა ჩვენი თანამედროვეობისათვის... ფუტურისტები, იმპრესიონისტები, სიმბოლისტები, დეკადენტები გაიძახოდნენ, სულ „ჩვენ და ჩვენ“... ო, ეს დიდი ორომტრიალის, არევ-დარევის, გაუგებრობის, ენის სიწმინდის დარღვევის, ყოველმხრივ დაცემულობის ხანა იყო“ (ტ. XII - გვ. 573). თუმცა ეს სულაც არ უშლიდა ხელს, რომ აღგაცებული ყოფილიყო ედგარ პოს, ბოდლერის, გოგიეს, რემბოს, ვერლენისა და სხვათა მიღწევებით პოეტური ტექნიკის დარგში. პარალელურად, ქართველი პოეტი მრავალგზის გვაგრძნობინებს თავის სულიერ კავშირს და ნათესაობას ვაგნერთან და ეს ხდება არა შემთხვევით, არამედ სრულიად გააზრებულად. გალაკციონი შესანიშნავად იცნობდა გერმანელი კომპოზიტორის შემოქმედებას. ჯერ კიდევ 1913 წელს ეურნალ

„ოქროს ვერძში“, რომელშიც სხვებთან ერთად ისიც თანამშრომლობდა, სხვადასხვა პუბლიკაციებში ფიგურირებს რიპარდ ვაგნერის სახელი. მოგვიანებით კი „ამოუწერია, უთარგმნია და დაუკონსპექტებია რუსულ ენაზე დაბეჭდილი წინასიგყვა და პირველი თავი ფრიდრიხ ნიცშეს ნარკვევისა – „ვაგნერიანობის საკითხი (მუსიკალური პრობლემა)“ [58,412]. გარდა ამისა, მოსკოვში ყოფნის დროს (1917-18) სპეციალურად სწავლობს ა. შოპენჰაუერის თხზულებებს [26,158]. ისიც მხედველობაშია მისაღები, რომ რუსულ საოპერო სცენაზე იღვმებოდა ვაგნერის ოპერები, ჟურნალ-გაზეთებში იბეჭდებოდა რეცენზიები ამ დადგმებთან დაკავშირებით, ხოლო, რაც ყველაზე მთავარია, რუსული წიგნის ბაზარი სავსე იყო ვაგნერის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი წიგნებით. უფრო ადრეულ პერიოდზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, სულ რაღაც ორ წელიწადში (1912-13 წლებში) მოსკოვსა და პეტერბურგში გამოიყა შემდეგი წიგნები: Вальтер С. Н. - "Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность"; Дурылин С. Н. - "Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства"; Ильинский А. А. - "Рихард Вагнер, его жизнь, творения"; Капп Юлий - "Рихард Вагнер. Биография". უფრო ადრინდელ წიგნებს შორის მნიშვნელოვანია მ. ვ. სტანისლავსკის მიერ 1910 წელს გამოცემული წიგნი „Вагнер в России“. ისე, რომ გალაკტიონს არ გაუძნელდებოდა, საფუძვლიანად შეესწავლა ვაგნერის შემოქმედება, რამეც ნათლად მიუთითებს გერმანელი კომპოზიტორისადმი მიძღვნილი მისი ლექსიც:

„მე მხიბლავს ეს ქანდაკება, მღვა – აღმაფრენით  
 ცყვექმნილი –  
 ვაგნერი, წმინდა, ვით ზეცა და ბნელი, როგორც  
 ქვესკნელი.  
 ვაგნერი, დისონანსების მშვენიერებად შემქმნელი,  
 ნელი-ნელ მაგყვევებელი, ამღელვებელი, მგნებელი.

მე მესმის წყნარი შრიალით ქაოსი ქვეყნის შექმნის  
 დროს

და აღმაფრენა შემქმნელის, რომ გე-შთამგონელ  
წამს უსწროს  
და სახე მელოდიების განცდით წამებულ-ვნებული.  
და მესიზმრება გრივალი ბოროტად მიძინებული.

წარელიან საუკუნენი და ყოველივე, რაც ხდება,  
ისევე წყნარი ღუმელით დავიწყებაში გაჩნდება  
მარად დამწველი პანგები ლოენგრინისი – ცად  
მყვანის,  
მწუხარე ამონაკენესი იბოლდასი და გრისგანის,

ამონაკენესი, რომელსაც მომხიბვლელად ქმნის  
ზღვა-ვნება,

პანგი ახალი ძიების,  
სიმღერა ვალკირიების

სამარადქამო დაუჭკნობ და წმინდა ძეგლად დარჩება“.

სწორედ ამ ლექსში გაამქლავნა მან მოსაზრება იმის  
შესახებ, რომ სამყაროს არსის შეცნობა მხოლოდ მუსიკალუ-  
რი ბგერების საშუალებებით არის შესაძლებელი. მისი აზრით,  
სამყარო პირველყოფილი ქაოსისაგან შეიქმნა. იგი პოეტური  
ინტუიციით ცდილობს კიდევ ყური მოჰკრას სახეთა იმ პირ-  
ველქმნის „წყნარ შრიალს“, გაიგოს მისი სუნთქვა და ჩასწ-  
დეს არსთა ბუნებას: „მე მესმის წყნარი შრიალით ქაოსი  
ქვეყნის შექმნის დროს“.

ასეთივე განცდის შედეგია გალაკტიონის ლექსი „ფესე-  
ვის სიმფონია“, რომელშიც ბუნების განდმრთობის და ამავე  
დროს სიღრმისეულ მოვლენებში წვდომის, შეუცნობლის  
შეცნობისა და უხილავის ხილვის წადილია გაცხადებული:

თუ დაემხო მიწაზე რწმენით

და ყურს დაუგდებ არსთ ყოფნის სიოს,

მუდამ მოისმენ მახვილი სმენით

შეუდარებელ ამ სიმფონიას.

ასე ბუნებას ვერ ჰკითხავ: რაგომ?

სადაც მრავალი და თანაგომი

ეხმაურება აგომი აგომს  
და უერთდება აგომი აგომს.

გალაკტიონის ეს ლექსი შემთხვევით არ არის დაწერილი. იგი ცხოვრებაშიც თავისებურად ურთიერთობდა ბუნებასთან, ჯავახაძის „უცნობში“ ვკითხულობთ: გალაკტიონი „ერთხელ წყნეთის ტყეში შევიდა, მიწაზე დაწვა, მიწას ყური მიუგდო და მიაყურადა. მერე აღგა და გზა გააგრძელა. რამდენიმეჯერ გაიმეორა იგივე...“ (გვ. 271).

გალაკტიონის ლირიკაში ადვილად საცნაურია გემოქმედების ისეთი ხერხი თუ საშუალებები, რომლებიც ვაგნერის ბგერათა სამყაროდანაა ნაცნობი. მათი ახლობლობა პირველ რიგში მათ სილიაღეში იჩენს თავს და შემდეგ იმაში, რომ ბევრი რამაა საერთო მათი შემოქმედების საოცარ მთლიანობაში. კერძოდ, შთაგონების მიღებისათვის საჭირო ყოველგვარ ხელოვნებაში დაოსტატება, რასაც ისინი აღწევენ როგორც გრძნობით, ისე დახვეწილი დემონური არგისტიკით; უდიდესი გემოქმედების ძალით, უმცირეს დეტალთა კულკით, ენიგმურობითა და სიმბოლოთა ძერწვის ხერხით, გამონაგონის განდიდებითა და ინტელექტის პოეტიზმით. ვაგნერი პროფესიონალი მუსიკოსი იყო (ასევე მწერალიც), ხოლო გალაკტიონი – პოეტი, მაგრამ ფარული მუსიკოსი, რომლის მუსიკა სიგყვებს მიღმა ხმიანობდა. ისე, რომ გალაკტიონი პოემიას მუსიკად აქცევს, ხოლო ვაგნერი – მუსიკას პოემიად, რითაც ორივენი მათ კომპლექსურობას აღწევენ, მაგრამ ის, რისი ძალითაც ისინი გყუპისცალეზივითა ჰგვანან ერთმანეთს, არის სუბლიმაციის პროცესი. პროცესი, რომელიც მათ ხელში განიცადა ხელოვნების იმ ფორმებმა, შემოქმედების ასპარეზზე გამოსვლისას არც თუ სახარბიელო მდგომარეობაში რომ დაუხვდათ. ვაგნერისათვის ეს ფორმა ოპერა იყო, გალაკტიონისათვის – პოემია მოგადად და კერძოდ, ლირიკა. ორივე გიგანური შემოქმედი იმ გაგებით, რომ მოცემული არნახულ სიმაღლემდე აჰყავთ და მისგან ახალს, აქამდე წარმოუდგენელ თვისობრიობას ქმნიან. ამ თვალსაზრისით საკმარისად მივიჩნევთ ისეთი დიდი და კვალიფიციური ექსპერტების მოსაზრებების დამოწმებას, როგორებიც იყვნენ

თომას მანი (ვაგნერთან მიმართებით) და გერონგი ქიქოძე (გალაკტიონთან მიმართებით): „ის (იგულისხმება ვაგნერი, ვ. კ.) არც პოეგია და არც მუსიკოსი, არამედ რაღაც მესამე, რომელშიც ორივე ეს თვისება აქამდე არნახული სახითაა შერწყმული. კერძოდ, ეს არის თეატრის დიონისო, რომელსაც უდიდესი მოვლენებისათვის პოეტური საფუძვლის შექმნა და ერთგვარი რაციონალიზაცია ეხერხება, მაგრამ, რადგანაც ის, რაც არ უნდა იყოს, პოეგია – არა თანამედროვე კულტურული და ლიტერატურული გაგებით, არა თავისი გონითა და შევნებით, არამედ გაცილებით უფრო სათუთი და ღრმა შრეებით, ხალხის სულია, მისგან და მისი მეშვეობით რომ მღერის... ყოველივე იმის გვერდით, რასაც შთაგონებისა და ბრმანეგარი ალგაცების ბეჭედი ამის, მის შემოქმედებაში იმდენია ღრმად და გონებაამახვილურად გააზრებული, მინიმუმებით მდიდარი, საზრიანად ჩაქსოვილი; გიგანებისა და ღმერთების შრომის გვერდით იმდენია ჭკვიანურად და რულუნებით ნალოლიავები, რომ შეუძლებელია დაჯერება, თითქოს ყოველივე ეს გრანსსა და ბრმა ხილვებში იყოს შექმნილი“ [37,94-95]. ახლა მოუესმინოთ გერონგი ქიქოძეს: „თქვენი (იგულისხმება გალაკტიონი ვ. კ.) ლირიკა ჩემზე ისეთ შვაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს თქვენ გქონდეთ რაღაც შეექვსე გრძნობა, რაღაც მეგრძნობა, რომლითაც თქვენ სამყაროს ითვისებთ. თქვენი მიდგომა მოვლენებისადმი იმდენად თავისებურია, იმდენად მოულოდნელია, რომ შეუძლებელია მისი ახსნა ჩვეულებრივი მეტყველებით... საუცხოვოა ეს აზრის და გრძნობის თითქმის მიუწვდომელი ნიუანსები, ეს ცდა ამქვეყნიური გლანქი სინამდვილიდან სხვა ქვეყანაში გადასვლისა... თქვენი ლირიკის საუკეთესო ინგერპრეტაცია მუსიკალური პიესებით შეიძლებოდა, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ კომპოზიტორი თქვენი მონათესავე სულით იქნებოდა ალჭურვილი ან მას სულში ჩახედვის ნიჭი ექნებოდა“<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> გ. ქიქოძის წერილი გ. გაბიძისადმი (1942 წლის 7 მაისი). ციტირებულია ვ. ჯაფახაძის წიგნიდან „უცნობი“, გვ. 411.



გაბიძის ლირიკის შესახებ ცოგაა ითქვას, რომ ის მელოდიურია. იგი პოეზიას თითქმის მუსიკალური ხელოვნების ერთგვარ სახეობად თვლიდა. სიგყვა მის ლექსში, უპირველესად ყოვლისა, მუსიკალური გონია, მაგრამ, როგორც საერთოდ, სიმბოლისტებთან, ისე გალაკტიონთან არა მარტო სიტყვებს აქვთ გონალობა, არამედ სახეებს, ემოციებს და აზრებსაც, რომლებიც ამ სიტყვებისაგან ჩნდებიან და სწორედ მუსიკალურობით უნდა მოასდინონ მკითხველზე შთაბეჭდილება. ისე, რომ მუსიკალობა იყო გალაკტიონის ლექსისათვის თავი და ბოლოც. მას უთქვამს: „ყოველ საგანს გააჩნია თავისი მუსიკა. ნამდვილი პოეტი სწორედ ამ მუსიკას ეძებს და თუ აღმოაჩინა, მაშინ ლექსი ყოველთვის მშვენიერი გამოვა. ვისაც ეს თვისება არ გააჩნია, იგი არ არის შემოქმედი... განსაკუთრებით ლექსის წერის დროს ვარ სიმღერის ხასიათზე. ლექსს ჯერ გონებაში გავმართავ მუსიკალურად, ჩემთვის დავამღერებ კიდეც და შემდეგ გადამაქვს ქალაქებზე“ [69,114]. იგი ოცნებობდა პოეზიაზე, რომელიც მუსიკას მიუახლოვდებოდა. შალვა რადიანთან საუბარში თურმე ხშირად იმეორებდა გერმანელი რომანტიკოსი პოეტის ლუდვიგ გიკის სიტყვებს. „სიყვარული ჰაეროვანი ბგერებით გამოითქმის. მას არ შეჰყურის მსჯელობა“ [69,114]. გალაკტიონი გარკვეულ ნათესაობას გრძნობდა ასევე გერმანელ რომანტიკოს მწერალთან იოჰან (ჟან) პაულ (პოლ) რიხტერთან, რომელიც თავის შემოქმედებაში დახატულ ბუნების სურათებს „მუსიკალურ სურათებს“ უწოდებდა. რიხტერის აზრით, ეს არის სიტყვების ენაზე გადაგანა იმისა, რაც ბგერებით უნდა გამოითქვას. ქართველ პოეტს იმავე შ. რადიანთან საუბარში გაუსხსენებია რიხტერის სიტყვები: „როდესაც შეპყრობილი ვარ მღელვარებით და მსურს მისი გადმოცემა, მე ვეძებ არა სიტყვებს, არამედ ბგერებს... გარეშე სამყაროდან, თავისუფალი ბუნებიდან ჩემს სულში შემოდინან ჰარმონიები და მელოდიები... ისინი თავიანთი მუსიკალობით არა მშორდებიან“ [69,114].

აქ უკვე იკვეთება მთელი უნივერსუმის ქმნალობა. იგი რაღაცნაირად ეხმიანება პითაგორელების „ტეტრაქტიდის“ პრინციპს. მათ მიერ „10“-ის თითოეული შემადგენელი წევრი

(გარდა 1-ისა, რომელიც მთელ უნივერსუმს გამოხატავს) გაი-  
ვივებული იყო რომელიმე კოსმიურ სფეროსთან ან სხეულ-  
თან. ამ სხეულთა სიმეტრიული განლაგება კოსმოსში წარ-  
მოქმნის კოსმიურ მუსიკას ანუ „სფეროთა ჰარმონიას“, რაც  
განპირობებულია არა მხოლოდ სხეულთა დაშორების სიმეტ-  
რიით, რასაც შეესაბამება მუსიკალური ინტერვალები (კვარ-  
ტა, კვინტა და ა. შ.), არამედ იმ სისწრაფის ხარისხითაც, რომ-  
ლის მეშვეობითაც ციური სხეული მოძრაობს კოსმიურ სფე-  
როში“ [6,56]. თუმცა პითაგორელებს მუსიკა აინტერესებდათ  
და განხილული ჰქონდათ იმ ასპექტში, რომ ისინი ქადაგებ-  
დნენ ასკეტიზმს ამ სიგყვის ანტიკური გაგებით, რაც ჯანსაღ  
სხეულში ჯანსაღ სულს გულისხმობდა. ამის მიღწევას კი, მა-  
თი აზრით, სჭირდება მუდმივი მუსიკალური შემოქმედება (მე-  
დიცინასთან ერთად). თუმცა სულ სხვა მიზნით, მაგრამ, ჩანს,  
მუსიკისადმი შოპენჰაუერის მიდგომას მაინც ბიძგი პითაგო-  
რელებმა მისცეს. აკი მისთვის მუსიკა „სულის მათემატიკა“  
იყო, ხოლო მაგემატიკა – „გონების მუსიკა“. გალაკტიონმაც,  
ჩანს არც თუ შემთხვევით დაარქვა თავის ცნობილ ლექსს  
„კოსმიური ორკესტრი“. მისი აზრით, ადამიანის ერთიანობა  
სამყაროსთან ჰარმონიულია. სამყაროსაც და ადამიანსაც  
მართავს კოსმიური მუსიკა. სწორედ ამ მუსიკითაა გამსჭვალ-  
ული ყოველივე – ზეციური სფეროებით დაწყებული, ადა-  
მიანის ჩათვლით:

„გაფითრებული გაილანდნენ სილუეტები,  
არა ვაგნერი, არც მოცარტი და აღარც ვრიგი.  
ო, კოსმიურო, ერთადერთო მძლავრო მუსიკა!  
ო, უსხეულო, ეხლა სხეულამონაგებო,  
ამ ქაოსიდან მოველინა ახალი მუზა  
ყველაფერს, რაც კი ახსნილია და გასაგები“.

აღბათ, ამითაც იყო გამოწვეული გალაკტიონის პასუხი  
გურამ ასათიანის კითხვაზე, რაც სახალხო პოეგის მინიჭებას-  
თან დაკავშირებით გამართულ ბანკეტზე შემდგარა. ბანკეტზე  
გურამ ასათიანს წარმოუთქვამს სიგყვა, რომელიც ასე დაუმ-  
თაერებია: „ჩემის რწმენით, თქვენ უფრო აკაკის გრადიციის  
პოეტი ბრძანდებით, ვიდრე ბარათაშვილისა“. იმ წუთში

გალაკტიონს არაფერი უპასუხნია, მხოლოდ გაღივებია, ბანკეტის ბოლოს კი სამადლობელ სიგყვაში უთქვამს: „ნიცშეს უყვარდა ვაგნერი, სანამ ბიშეს მოისმენდა, მოგვიანებით ბიშე მან არჩია ვაგნერს, როგორც სიცოცხლე გონებას“ [3,45].

ასლა მიეუბრუნდეთ ისევ ვაგნერს. გალაკტიონის არქივში ასეთი განცხადებაც ყოფილა დაცული: „გთხოვთ, ნება დამართოთ, რათა კვირას, 22 მაისისათვის, სახელმწიფო თეატრში გაემართო მუსიკის, სიგყვის, მხატვრობის საღამო“ [58,413]. როგორც ვხედავთ, აქ ხელოვნების იმ ერთიანობაზეა საუბარი, ვაგნერის თეორიის ქვაკუთხედს რომ წარმოადგენს. მას ხომ მუსიკის, სიგყვის, მხატვრობისა და ქესტის შერწყმა ერთ ჭეშმარიტ ხელოვნებად ყოველგვარი შემოქმედებითი მისწრაფების განხორციელებად ესახებოდა. ის იზიარებდა იმ აზრს, რომ ხელოვნების ცალკეული სახეობანი თავდაპირველი ერთიანი ხელოვნების (ანტიკური გრაგელიის) დაშლის შედეგად წარმოქმნილნი არიან, რომელნიც, „თავისდა საბედნიეროდ და სამსახურად“, ისევე მასში (ხელოვნებაში) უნდა შენივთდნენ. „ჩემი ღროის მთელ მხატვრულ მოძრაობას ემჩნეოდა ნაღველი ამგვარ თავდაპირველ შერწყმაზე, როცა ხელოვნების ერთი დარგის ხარვეზს მეორე დარგის ღირსებები ავსებს და ხელოვნებათა თანამშრომლობის შედეგად იბადება სინთეზური ხელოვნების დიდებული და შინაარსიანი ნაწარმოები. ასე უნდა გამოიყურებოდეს მომავლის მხატვრული ნაწარმოებიც - გადავწყვიტე მე – ხოლო მუსიკა სწორედ ის ხელოვნებაა, რომელმაც დარღვეული ერთიანობა უნდა აღადგინოს (7,108). „მართლა იქნება თუ არა მითიური შთაგონების, მუსიკის, ღრამის და მხატვრობის სინთეზი მომავლის ხელოვნება“ – აი, როგორ მგანჯველ კითხვებს ვუსვამდი საკუთარ თავს“ (7,215). ამკარად ჩანს, რომ ხელოვნება ვაგნერისა და გალაკტიონის აზრით, განუყოფელია მის ყოველგვარ გამოვლინებაში. მათი ეს მოსაზრება კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დავალებულია ა. შოპენჰაუერის ცნობილი „პირამიდიდან“. უფრო მოგვიანებით ეს მოსაზრება თავისებურად დაამუშავა ფრ. ნიცშემ თავის შრომაში „გრაგელიის დაბადება

მუსიკის სულიდან“<sup>\*</sup> ხელოვნების ერთიანობის საკითხს ქართულ ისტორიულ ჭრილში მეგად საინტერესოდ განიხილავს გალაკტიონი თავის დაუმთავრებელ წერილში „სამაიანი“: „თვით სამაია უბველეს ქართულ კულტურაში წარმოადგენს ცნობილ ფორმას ლექსის, სიმღერისა და ცეკვის სამი ხელოვნებისას... იგი გადადის მხატვრობაში ფრესკების სახით (ნიმუში მცხეთაში სვეტიცხოვლის კედელზე)... იგი ეყრდნობა უბველეს ხალხურ საწყისებს“, (47, XII, 167), ამიგომბაა გალაკტიონის ლექსისათვის ფერწერა და მუსიკა ისეთივე აუცილებელი კომპონენტები, როგორც ამრი. ან უფრო სწორად, ვერც კი გაარჩევ სად იწყება პოეზია, სად ფერწერა და სად მუსიკა, რომელმაც ა. გაწერელიას ათქმევინა, რომ „გალაკტიონის სიგყვიერი ფერებიც მუსიკალურიაო“. მისი ლექსების პოლიფონიური მუსიკა ბახის ფუგებსა და ბეთჰოვენის ქარიშხლიან მუსიკასთან არიან წილნაყარი, ზოგჯერ მოცარტის მუსიკის „მსუბუქი ფრთებივით“ დაფარფაგებენ ჩვენს წარმოსახვაში, მაგრამ ამის შესახებ ცოტა ქვემოთ. ამჯერად მხოლოდ შემდეგს ვიგყვივით: განა გალაკტიონის სიგყვიები:

„ჩვენ პოეტები, მზიდან ვეშვებით  
და ვსთამთ ცეცხლიან ამარფეშებით  
მზის სადღეგრძელოს“ („შემოდგომა“).

---

\* ჩვენ სულაც არ გვაინწყდება ლექსის მუსიკალური მხარისადმი ის დიდი გრადიცია, რომელიც ქართულ პოეზიაში დასაბამიდან არსებობდა. ამ მომენტზე განსაკუთრებით ამახვილებდნენ ყურადღებას ჯერ კიდევ ჩახრუხაძე („მწაღდარე ძნობა, ვრცლად განაბრძნობა, სამუსიკოთა შენასხამისად“), რუსთაველი („მისთვის კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს“), თვიმურაში („სპარსული ენის სიტკობან მასურვა მუსიკობანი“), რომ აღარაფერი ვთქვათ ქართულ საგალობლებზე. აქ, ალბათ, გასათვლისწინებელია აღმოსავლური, კერძოდ სპარსული პოეტური ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივი „მუსიკის იდეალი“, რომლის გავლენას ქართული პოეზია ყოველთვის განიცდიდა. ბუნებრივია, ასეთი კოდის მაგარებელი ქართველი პოეტებისათვის და კერძოდ, გალაკტიონისთვისაც არა თუ ადვილი, სასიამოვნო მისაღები აღმოჩნდებოდა ევროპული „მუსიკალობის“ პრინციპი. ამის შესახებ დაწერილებით იხილეთ ირაკლი კენჭოშვილის წიგნი „გალაკტიონ გაბიძის სამყაროში“, გვ. 56-76.

ან კიდევ: ღროუბლებო შავო, მშეო საპყარო,  
მე აღტაცებით ზღვაში შეველი  
აღმოვანინე მთელი სამყარო,  
ქვეყნისთვის ჯერაც მიუკვლეველი.

აღტაცებული ხელოვანის სულის ზეიმი არ არის, რომელიც ინტუიციით ენათესავება ბეთპოვენის შემოქმედებით მანერას „განჯვის გმით სიხარულისაკენ“, რომლის მწვერვალია მე-9 ე. წ. სიხარულის სიმფონია?

რაც შეეხება ფერწერას, გალაკტიონი მხატვარია მაშინაც, როცა მისი პოეტური ხატის შექმნაში ფერი არ მონაწილეობს. ხოლო ნახატთა მთელი სერია კალეიდოსკოპიით ჩაივლის ამ სიგყვებში:

„ღაათრობს მთვარე თოვლიან ალევებს,

.....  
სითეთრე შეენის მაღალ მწვერვალებს,  
ვით სასძლოს ფარჩა და აღმასები“.

ან: „ხშირად მაგონდება ფოთლებშემოცლილი  
სახემიბენდილი ქალის მწუხარება,,

„მეთოვოს, მოეთოვოს  
კედლებს ფარშევანგები“.

„სარკოფაგიდან დგება მუმიანა,რა სიჩუმეა,  
პაერი ლურჯი აბრეშუმიანა“.

და როგორც ლ. სტურუა შენიშნავს, „სიგყვებისა და სახეების პლასტიურობის, ნატიფი და სრულყოფილი ხაზისა და ფორმის გამო გ. გაბიძის პოეტური სახე არ არსებობს ვიზუალური ხატის გარეშე:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა,  
მწუხარე გრძნობა ქროლვის, სისოვლის  
და გამბახების წყებად დაწვენა.

თოვლი იისფერიც რომ არ ყოფილიყო, მისი „ქალწულებივით ხიდიდან ფენა“ საოცარი მეგაფორაა, სადაც სიგყვების უკან დგას ნახატი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი, რადგან გალაკტიონი „ხედვისა და სმენის პოეტია“ ერთსა და იმავე დროს. „მწუხარე გრძნობა“ ქღერადობით ეხმიანება გამბახე-

ბის წყებად დაწვენას და თავისთავად, ეს ზამბახები ხომ გრაფიკული სურათია, ხოლო ამრობრივად – მოცელები და დაწვენილი მშვენიერება მწუხარებას, სედას იწვევს“ [45,148]. სიყვეერი ფერწერის გამაოგნებელი სურათია (უფრო სწორად სურათთა სერია) მოცემულ ლექსში „ძველი წისქვილი“. მასში თითო ფრაზა, დასრულებული დიდებული ფერწერული გილოა. აი, ისიც:

უცნაურ ბინდში გუთნული მიჰყვება ჭალას,  
ქარი არ არხევს ოქროსფერი მინდვრების ჩალას,  
ამოდის მთვარე, სადაც ქოხში იელვებს კვარი,  
იქ, სადაც არაგვს უერთდება მდინარე მტკვარი,  
სადაც ცვარი სვამს ზამბახების სავსე ფიალას -  
შეგვიანებულ გზით გაივლის ხევსური მწყემსი  
და მისი სული ვარსკვლავების სულზე უვრცესი  
ოცნებობს მთვარის სითეთრეში - ვით ქანდაკება.  
მას თან მიჰყვება უბრალოთა მშვიდი განგება,  
ლურჯ ზღაპარივით ხავსი ფარავს დაწეწილ წისქვილს,  
და სინათლეში სილამაზით სავსე ალები  
კოჭამდე თმებით შადრევანზე აირევიან.  
არის კივილი, მღელვარება, ცეკვა, სიცილი  
ასი ათასი და მრავალი ათასი ალის,  
ამაოდ შიშით შეიშლება გვიანი სული.  
აღფრთოვანება – გაგიჟების ხმა არ შეწყდება,  
სანამდე რაშით არ წამოვა წმინდა გიორგი!  
ხმობა ნელდება, ცა ფითრდება და მზე ამოდის,  
წელში მოხრილი ზვირთივით ღვას ძველი წისქვილი.

თეატრალური დეკორატიულობისა და ფერწერის მშვენიერი ნიმუშია მოცემული ლექსში „გემი დალანდი“: „მე მივდიოდი, მაღლა იდგა გემი დალანდი, როგორც ნარცისი, თავის თავზე შეყვარებული“. თუ შორეულ პარალელს ვავალებთ ამ ლექსსა და ვაგნერის ოპერა „მფრინავ ჰოლანდიელს შორის (დაწვრილებით ცოგა ქვემოთ), იქაც მოქმედება ხდება ზღვის პირად და მის ფონზე მოჩანს კაპიგან დალანდის თეთრაფრებიანი ხომალდი.

გალაკტიონი, როგორც მითის ოსტატი, ეს მისი მეორე და მეტად არსებითი მხარეა, რაც მას რიჰარდ ვაგნერთან აახლოებს. ქართულ პოეზიაში არა მგონია, მითის გამოხმობისა და ხელახალი გაცოცხლების ძალაში, მისი ხატებისა და იდეების სამყაროსთან სულიერ ნათესაობაში მას ბადალი მოეპოვებოდეს, რაც უპირველესად ყოვლისა, „განწყობილების მითოლოგიურ შეკუმშვაში“ ვლინდება. ასე მაგალითად: გალაკტიონის ლექსებში ხშირად ფიგურირებს „გედი“, „თეთრი გედი“, „სეველიანი გედი“ („და მეც მოკვდე სიმღერებით გბის სეველიან გედად...“ „თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ახსეაფერებს მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს“; „გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“ და სხვა). საქმე ისაა, რომ გედი და „თეთრი გედი“ მითოლოგიაში ცნობილი ერთი ვერსიით გელაქცეული ორფოსია. იგი თვით ღმერთებმა აქციეს თეთრ გედად და ცად აიგაცეს. ისე, რომ გალაკტიონის ლექსების ზემოთ მოხმობილ ნაწყვეტებში ღირიკული გმირი თავს დაჭრილ ორფოსად წარმოიდგენს. აკი ორფოსიც დიონისოს მითითებით დაგლიჯეს მენადებმა, აქაოდა ჩვენს ორგებში არ მონაწილეობს და ვერიდიკეს სიკვდილის შემდეგ არც ერთ ქალს არ იკარებსო. საყვარელი ცოლის სიკვდილი ორფოსმა ოთხი წელი იგლოვა და თავისი სეველიანი სიმღერებით ბუნებაც ააგირა. გაბიძის სიმღერებით „სეველიან გედად“ სიკვდილი და მომაკვდავი გედის ჰანგებიც ხომ სეველიანი ორფოსის სიკვდილს ჰგავს.

ახლა ვნახოთ მითის გაცოცხლებით როგორ ჰგავს გალაკტიონის მეთოდი ვაგნერისას: გავიხსენოთ გეტრალოგია „რაინის ოქრო“. კერძოდ, ზიგფრიდის სიკვდილი. როცა მის ცხედარს მიასვენებენ, ჯერ გაისმის სიგყვები "Eines wilden Ebers Wut" (ველური გახის მძვინვარება), შემდეგ კი "Er ist der verfluchte Eber" (აი, ეს არის წყეული გახი) – ამბობს გუნთერი და ჰაგენზე მიუთითებს: "der diesen Edel zerfleischte" (მან დაფლითა ეს კეთილშობილი რაინდი). ავგორს აქ უცბად გადაყვართ შორეულ წარსულში და ადამიანური ხილვების უძველეს ხატებთან გვაზიარებს. მსმენელის თვალწინ ცოცხ-

ლდებიან ველური გახისაგან განგმირული მითიური თამუზი და აღონისი. გალაკტიონის ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, რომელიც ვაგნერის ოპერა „ლოუნგრინით“ მიღებული შთაბეჭდილებებითაა შექმნილი, კერძოდ კი ამ ოპერის ფინალის ასოციაციური გააზრებაა, გვხვდება ასეთი ფრაზა: „გრაალის კოშკები, ლიდიის სამრეკლო შენს ფეხთქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა“. გრაალი, თქმულების თანახმად ის თასია, რომელშიც იოსებ არიმათიელმა ქრისტეს სისხლი მოაგროვა და მონთსალეაგის მთაზე წაიღო, სადაც რაინდმა გიგურელიმ გაძარი ააგო. ამ ამბავს უკავშირდება მითიც გრაალის სამეფოზე, რომლის ერთ-ერთი მცველი ლონგერინია. საქმე ისაა, რომ „ლიდიის სამრეკლოც“ იგივე არიმათიელს უკავშირდება, რადგან სწორედ მან ააგო ქალაქ ლუდში პირველი ქრისტიანული გაძარი და იქადაგა ქრისტიანობა. ხოლო მათი „მსხვერვით“ გალაკტიონი მიანიშნებს ჯერ ერთი იმაზე, რომ ლექსის დედააზრი ამ სამყაროს უკავშირდება და შემდეგ იმ პირობაზე, რომელიც ლონგერინსა და ელმას შორის იყო დადებული და ელმას მიზეზით დაირღვა, დაიმსხვრა. ამიგომაც უკავია ანგელოზს – ლონგერინს პერგამენტი – პირობის, შეთანხმების სიმბოლო და მისი დარღვევით დამწუხრებული დაჰყურებს ქვეყანას. ვფიქრობ, ეს არის შესანიშნავი მაგალითი იმისა, რასაც „განწყობილების მითოლოგიურ შეკუმშვას“ უწოდებენ. თუ სიგყვა ძალიან არ გვიგრძელდება, შეიძლება მრავალთაგან კიდევ ერთი მაგალითის მოხმობა. კერძოდ, გალაკტიონის ლექსში „ლურჯი ხომალდი“, რომელიც ვაგნერის ოპერა „მფრინავი პოლანდიელიდან“ გემის მოჯადოების სცენის პოეტური გააზრებაა, გვხვდება ასეთი ფრაზა: „და ჰა, დაღალულ სულთა მკურნალი, დაფნისის სული, კრთომა ქლოესი“. ეს სიგყვები მოჯადოებული გემის კაპიტანისა და სენგას გრაგიკულ აღსასრულზე მიანიშნებენ. ამისათვის კი გალაკტიონმა კელაე მითოსს მიმართა და მისი გმირების – დაფნისის (Daphnis - idos) და ქლოეს (Chlori - sidos) გრაგიკული ბედის მაგალითზე წარმოგ-



ვიდგინა. ეს ორი მითიური სახე ზღვას უკავშირდება და მათ ბელსაც ხომ ზღვა განაგებს.

ახლა დავუბრუნდეთ ვაგნერისადმი მიძღვნილ გალაკტიონის ლექსს. პოეტს გერმანელი კომპოზიტორი წარმოუდგება ქანდაკების სახით, რომლის მუსიკაშიც იგი ჭვრეტს კეთილისა და ბოროტის კოსმიურ დაპირისპირებას: „...წმინდა, ვით ბეცა და ბნელი, როგორც ქვესკნელი“. ამიტომაც უწოდებს მას „დისონანსების მშვენიერებად შემქმნელს. მგოსნისათვის ვაგნერი ალგაცების საგანია იმიტომაც, რომ მის შემოქმედებაში ახლის ძიების მარად დაუოკებელ ლტოლვას გრძნობს და ეს სწორედ მაშინ, როცა თავად პოეტი შედის ახალი თემების, ჰანგების და პოეტური ხერხების ძიების ფაზაში. ამიტომაც იჭერს პოეტის გამახვილებული სმენა ვაგნერის მუსიკაში ჰანგებს „ახალის ძიების, სიმღერას ვალკირიების“, რომელიც, მისი აზრით, „სამარადღეამო დაუჭკნობ და წმინდა ძეგლად დარჩება“. აღნიშნულ ლექსში ასევე მნიშვნელოვანია ფრაზა: „და მესიმზრება გრიგალი ბოროტად მიძინებული“. მასში პოეტის თანამედროვე პრობლემატიკაც იჩენს თავს და ამავე დროს იგი ვაგნერის პოლიტიკურ მიდრეკილებებზეც მიგვანიშნებს. როგორც პოლიტიკოსი, რიჰარდ ვაგნერი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე სოციალისტი იყო, ხოლო კულტურის დარგში უტოპისტი [81,118]. იგი ნაგრობდა უკლასო საზოგადოებას, სადაც ქონება კი არ იქნებოდა განმსაზღვრელი, არამედ – ურთიერთსიყვარული. სწორედ ასეთი საზოგადოება იქნებოდა, მისი აზრით, თავისი ხელოვნებისათვის იდეალური მაყურებელი. ალბათ, ეს შეგნება განსაზღვრადა მის აქტიურ მონაწილეობას 1848 წლის რევოლუციაში. იგი საზოგადოების სოციალურ და მორალურ საკითხს ხელოვნების ფოკუსში აგარებდა და მის კვალობაზე იყალიბებდა შეხედულებებს. აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ გ. გაჩეჩილაძის სიტყვები, რ. თვარაძის მიერ გ. ტაბიძის შემოქმედების კვლევის დასახასიათებლად რომ გვთავაზობს: „გალაკტიონის ეროვნული თვითშეგნების პრობლემა რ.თვარაძის მიერ... გააზრებულია არა როგორც პატრიოტიზმი ან ლიტერატურული

მოცივი, არამედ, როგორც გალაკციონის პიროვნებისა და პოეზიის მორალური აგმოსუერო, მისი ეთოსი“ [17,265].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვაგნერი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა 1848 წლის რევოლუციურ გამოსვლებში, რაც მას თორმეგწლიანი ლტოლვილობის ფასად დაუჯდა. მან გერმანული ბიურგერობის გზა გაიარა რევოლუციიდან იმედის გაცრუებამდე და ხელისუფლების დამცველის ნიღაბს შეგუებულ შინაგან ცხოვრებამდე. ამ თვალსაზრისითაც ძალიან ჰგავს ამ ორი ხელოვანის ცხოვრება ერთმანეთს. საგულისხმოა ვაგნერის სიტყვები: „ვინც პოლიტიკისაგან თავს იძვრენს, ის თავს იცყუებს“. მას ძალიან კარგად ესმოდა გონისა და პოლიტიკის განუყოფლობა. იგი არ იზიარებდა გერმანელი ბიურგერების ილუზიას, თითქოს შესაძლებელია, იყო კულტურული, განათლებული, მაგრამ აპოლიტიკური ადამიანი. სწორედ ეს შეცდომა მიაჩნდა მას გერმანიის უბედურების სათავედ. გალაკციონის დამოკიდებულება იმ რევოლუციებთან, რომლებმაც მის თვალწინ ჩაიარა, საყოველთაოდ ცნობილია და ამაზე სიტყვას არ ვაუაგრძელებ. ვაგნერისადმი მიძღვნილ დასახელებულ ლექსში კი გალაკციონისაგან, როგორც ბოროტებასთან ბრძოლის წყურვილით ანთებული მგოსნისაგან, გრაალის მცველი რაინდის – ლოენგრინის მონაგრებაც ისმის („მარად დამწველი ჰანგები ლოენგრინისი ცად მყვანის“). ამ ციური რაინდის სახე არაერთხელ გაიფლავებდა პოეტის შემოქმედებაში. ამ მხრივ აღსანიშნავია ლექსები: „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „შავით შემოსილხარ, როგორ ელევია“, „მზეო თიბათვისა“ და სხვა. ეს ლექსები თავის დროზე განიხილა რ. ბურჟულაძემ [12], ხოლო მისი წიგნის კრიტიკული ანალიზი მოგვცეს თ. დოიაშვილმა და ლ. ბრეგაძემ [20], მაგრამ აქ საკითხის სინათლისათვის კვლავ ვაუამახვილებ ყურადღებას, მით უმეტეს, რომ ზოგ შემთხვევაში განსხვავებული მოსაზრება მაქვს, ზოგზე კი, რაკი ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში სხვადასხვა ვარაუდი გამოითქვა, შევეცდები ჩემი პოზიციაც გამოვხატო.

ვიდრე დასახელებულ ლექსებზე მსჯელობას შევეუდგებოდეთ, უნდა გავიხსენოთ გალაკციონის მოსაზრება „სიტყ-

ვის“, „ნაწყვეტის“ ანუ მინიშნებების შესახებ: „სიგყვა, ნაწყვეტი გამოგოცხადებს უფრო მეტს, ვიდრე დიდი მსჯელობა“ – ამბობს იგი და როგორც გ. ასათიანი შენიშნავს, „სიგყვა, ნაწყვეტი“, რომელიც შემოქმედმა თავისი პოეტიკის ქვაკუთხედად აქცია, ფართო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ. იგი გულისხმობს ცალკეულ დეტალებს, შტრიხებს, მოულოდნელად მოწყვეტილ შორეულ ასოციაციებს, რომელიც ახალი კუთხით წარმოაჩენს ჩვეულებრივ საგნებს. აქ იგულისხმება ლექსის ინტონაციური და მელოდიური ნიუანსები და თვით ცალკეული სიტყვის სემანტიკური გააზრება. აქ იგულისხმება რითმა, რომელიც ასრულებს არა მხოლოდ თავის „ტექნიკურ“ დანიშნულებას, არამედ საგანთა შორის ფარულ, იდუმალ კავშირზეც მიუთითებს“ [3,281]. აი, ასეთი მინიშნებების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენენ საანალიზო ლექსები. მართებულად აღნიშნავს რ. ბურჭულაძე, რომ გალაკტიონს ლექსი „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ პოეტურ ენაზე გარდათქმული ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინის“ ფინალია [12,67]. წინასწარ მინდა აღვნიშნო, რომ სხვადასხვა შემოქმედთა ცალკეულ ნაწარმოებებში მსგავსი ადგილების ძიება და ამის მიხედვით გავლენების მტკიცება არასერიოზულად მიმანია, მაგრამ როდესაც საქმე ეხება პოეტის ესთეტიკური მრწამსის ჩამოყალიბების შესაძლო წყაროებზე მსჯელობას და ამის საფუძველზე წყაროდ მიჩნეული ავტორის ამა თუ ნაწარმოებით მიღებული შთაბეჭდილებებზე თუ შორეული ასოციაციებზე შექმნილი ლექსების დაფიქსირებას ვცდილობთ, ეს საჭიროც კია. თავისთავად, აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს „გავლენების გააბსოლუტებისა და ხელოვანის თავისთავადობის პირობით ცნებად გამოცხადების“ საწინააღმდეგოდ გამოთქმული თ. დოიაშვილისა და ლ. ბრეგაძის მოსაზრება: „თუ გავლენის ელემენტები არ ასიმბლირდება ხელოვანის მიერ, ის სხვა არაფერია, თუ არა ეპიგონი, ამიგომ, როცა ხელოვანის თავისთავადობას პირობით ცნებად ვთვლით და ასეთ ასპარეზს ვუთმობთ გავლენას, ამით, ფაქტობრივად, ეპიგონიზმის აპოლოგეტები ვხდებით“ [20,103]. ვფიქრობ, გალაკტიონის ლექსების ვაგნერის ოპერებთან მიმართების საკითხის კვლევი-

სას ასეთი მომენტი თავიდანვე გამოირიცხულია. პირადად მე ამ კონკრეტულ შემთხვევაში მაინტერესებს ვაგნერის ოპერების ლაიგმოგიეთა წარმოჩენა გალაკტიონის შემოქმედებაში, რასაკვირველია, იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელია ლირიკაში.

არაერთხელ გამოთქმულა აზრი, რომ საერთოდ, არ უნდა ხდებოდეს სიმბოლიზმით ნასაზრდოები ლექსის გაშიფვრა და ამისათვის იშველიებენ კიდევ უმთავრეს ვერპარნის ფიგურალურ გამოთქმას „სიმბოლიზმი უზარმაზარ ალგებრას წარმოადგენს, რომლის გასაღები დაკარგულია“, მაგრამ ჩანს, რომ თავად გალაკტიონი არ იზიარებდა ამ აზრს, რისი დასტურიცაა მისი სიტყვები: „...არ შეიძლება ლირიკის ახსნა: მე კი მგონია, რომ შეიძლება“. და როცა პოეტი ამას ამბობს, ბუნებრივია, იგი პირველ რიგში საკუთარ ლექსებს გულისხმობს. ალბათ, საკამათო არ უნდა იყოს ის, რომ გალაკტიონი ვაგნერის ოპერებით მიღებულ შთაბეჭდილებებს დიდხანს თავისი არსებით აგარებდა. ამისი ნათელი დასტურია თუნდაც ვაგნერისადმი მიძღვნილი ლექსი, ხოლო თავის შთაბეჭდილებებს ოდესმე გზას რომ მისცემდა და ფურცელზე გადაიგანდა, ესეც ცხადი უნდა იყოს. ეს უნდა იყოს ის „გასაღები“, რომლითაც უნდა აღვიჭურვოთ, როცა გალაკტიონის ლირიკაში ვაგნერის ქმნილებებიდან მიღებული შთაბეჭდილებების ნაკვალევს დაუწუწუებთ ძებნას და კიდევ ცალკეული სიტყვებით მინიშნებების ის მეთოდი, რომელსაც პოეტი ხშირად მიმართავდა და რომელმაც შემოთ უკვე მიუუთითეთ. როდესაც ვიზიარებ იმ აზრს, რომ „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ ვაგნერის ოპერიდან მიღებული შთაბეჭდილებით არის შექმნილი, ვგულისხმობ იმ გარეგან გამაღიზიანებელს (გამაღიზიანებლების ხასიათსა და ბუნებაზე ჰეგელი ვრცლად მსჯელობს თავის ესთეტიკაში და მის აზრს უკვე მოუხმეთ, როცა ჰაინესთან დაკავშირებით გვექონდა საუბარი), რომელმაც შემოქმედს ეს ლექსი შთააგონა. რაც შეეხება რეცენზენტების მიერ რ. ბურჭულაძის მტკიცებულებების არაღამაჯერებლად მიჩნევას და კითხვას, „ვითომ დიდ ცოდვას ჩავიდენტ, რომ ეჭვი შევიგანოთ „შემოთ განვითარებული“ მსჯე-

ლობის „უაღრესად მტკიცე ლოგიკურ ჩარჩოებში „ჯდომის გამო“ [20,105], მიმაჩნია, რომ მათ სრულიად სამართლიანად გაუჩნდათ უკმარისობის გრძნობა, რაც ლექსის მთელი რიგი ადგილების განმარტების ვარეშე დაგოვებამ გამიწვია. საქმე ისაა, რომ ლექსის თვით სათაურიც არასწორადაა ახსნილი. კერძოდ, რ. ბურჭულაძე აღნიშნავს, რომ „ანგელოზი“ ლოენგ-რინია, ხოლო, რაც შეეხება „პერგამენგს“, იგი სვამს კითხვას: „ხომ არ არის „პერგამენგი“ ლექსის ძირითადი ბგერითი თემის რეალიზაციის საჭიროებით გამოწვეული ერთეული?“ [12,75] ამისთვის გვთავაზობს ვრცელ რიგმულ ანალიზს და დაასკვნის. „პერგამენგი“ ლექსში მოხვედრილია იმ მიზეზით, რომ შეიცავს კომპლექსს, რომელზე დაყრდნობითაც გამართულია გაეპის რიგმი (-ნ-, გრ, რე). თავის მხრივ ეს კომპლექსი უკავშირდება ლექსის რეალური ქსოვილის მიღმა არსებულ მის პროტოგენემის: ლოე(ნგრ)ინი“ [12,76]. ჩვენი აზრით, ასეთი სახის ანალიზი ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არაფერს იძლევა. „პერგამენგი“ სიმბოლურად გამოხატავს იმ პირობას, რომელიც დაიდო ლოენგრინისა და ელმას შორის (არ ეკითხა ელმას ლოენგრინისათვის ვინაობა). ეს რომ ასეა, აშკარად ჩანს მეოთხე სტროფიდანაც, სადაც „პერგამენგს“ თავისი ახსნაცა აქვს – ბარათი: „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენგი და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“. მთელი ფრაზის მინორული განწყობილებაც ამას უჩვენებს. ანგელოზს – ლოენგრინის ხელთ პქონდა ელმასაგან პირობა (პერგამენგი, ბარათი), რომელიც დაირღვა, ფიცის გაგყდა (გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო მენს ფეხთქვეშ დაიმსხვრა) და ესლა „მწუხარე თვალებით მიწას დაპყურებდა“. ამას მოჰყვება წუხილი იმის გამო, რომ გყუილად ენდო ელმას („ამაოდ დაგენდე და ჩვენ ერთმანეთი ამაოდ გვინდოდა“), ხოლო მიმართვა – „ელვარე საღამოვ აღმას საყურეთა“, ცხადია, ქალისადმი მიმართული და ამ შემთხვევაში ელმას მეგაფორული სახეა. რაც შეეხება „გრაალის კოშკებს“ და „ლიდის სამრეკლოს“ ამაზე უკვე ვისაუბრეთ, როცა ვაგნერისა და გალაკტიონის შემოქმედებაში მითოსურ სახეებზე ვმსჯელობდით. პირობის დარღვევას უნდა მოჰყვეს ცოლ-

ქმრის განშორება, რადგან ლოენგრინი ასეთი პირობითაა წამოსული გრაალის სამეფოდან. ეს კი ორივე მხარისათვის სამწუხაროა („და გლოვა მომესმა“). ლოენგრინი ემშვიდობება ელზასა და შეკრებილ ხალხსა და („...ჩვენ ერთმანეთი ამაოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!“ „მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!“). ელზა ვერ უძლებს მწუხარებას და კვდება („ქარვათა მორევში ეშვება ფარდები... და კვდება ვარდები“). ლექსში რომ ლოენგრინი და ელზა სახელებით ყოფილიყვნენ მოხსენიებული, მაშინ ფაქტებისა და მოვლენების გალაკტიონისეული მინიმუმებით ჩვენებაზე საუბარი საერთოდ საჭირო აღარ იქნებოდა. მითუმეტეს, რომ გალაკტიონი ვაგნერის ოპერაზე მინიმუმებით თავის სულიერ განწყობილებებს, იმ ტკივილებს გვიჩვენებს, რაც გამოწვეული იყო პოეტის ფაქიმი გრძნობების, მისი ამაღლებული იდეალებისა და უხეში სინამდვილის დაპირისპირებით, სადაც ცინიზმი და უსაზღვრო ეგოიზმი პარკაშებდა. ამ პირობებში ლექსის სეფდიანი კილო და რომანტიკული კოლორიტი სრულიად ორგანული რამ იყო გალაკტიონისათვის, მას უსაზღვროდ უყვარდა ადამიანი, ამდენად საზოგადოების გარეშე არ შეეძლო ცხოვრება, მაგრამ დაუნდობელი სინამდვილე აიძულებდა, უარეყო ის, რაც გულით უყვარდა. ეს ტრაგიკული მომენტი იყო მის ცხოვრებაში. პერგამენტი კი, რომელიც ანგელოზს უჭირავს ხელში, იმ განცდების ნივთიერი საბუთია, რომელიც მის ტკივილებს, მის სევდასა და მწუხარებას ასახავს.

ოპერა „ლოენგრინის“ ფინალური სცენიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებზე დაწერილი გალაკტიონის ლექსი „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“, რომლის ტექსტუალური ანალიზი მოცემული აქვს რ. ბურჭულაძეს, მაგრამ, რაც შეეხება ფრაზას: „უკვე დაიღუპა ყველა შენდარები“, ვფიქრობთ, სწორი არ უნდა იყოს მისი ინტერპრეტაცია. იგი წერს: „ამ ფრაზას შესაძლოა, ორგვარი ახსნა ჰქონდეს: 1. ვიწრო – კონკრეტული, სადაც დაღუპულებში ლოენგრინის წინაპრები პარსიფალი და ტიტურელი იგულისხმება და 2. შედარებით ფართო, რომელიც ვაგნერის წინა პერიოდის შემოქმედებას გულისხმობს და მიუთითებს იმაზე, რომ „რიენცას“, „მფრინავი

პოლანდიელის“ და „განპოიზერის“ გმირები ლოენგრინის მეტ-ნაკლები სახეცელილებებია“ [12,77-78]. ჩვენი აზრით, აქ უფრო ლაპარაკია იმ რაინდებზე, რომლებიც ელზას ღირსების დაცვას შეეწირნენ. დაილუჟა თვით მისი მოწინააღმდეგე გელრამუნდიც. გადარჩა მხოლოდ ლოენგრინი და ეხლა ისიც იძულებულია, გამოეთხოვოს მას („შენლა დაგმთენია გამოსათხოვარი“).

თითქოს ლექსის საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილია ფრაზა: „იგი ოცნებაა მიქელანჯელოსი“. ამაზე რ. ბურჭულაძე არაფერს ამბობს. ვფიქრობთ, აქ იგულისხმება მიქელანჯელოს იდეა გიგანტური მთის ლანდშაფტის შექმნის თაობაზე. იგი მღვის სანაპიროს უმაღლეს წერტილზე დაიდგებოდა, რომელსაც განსაცდელში ჩაეარდნილი მეზღვაურები შორიდან შენიშნავდნენ და სამშვიდობოს გავიდოდნენ [47,XII,20]\*. ამ მხსნელ გრანდიოზულ ლანდშაფტს ადარებს გალაკტიონი ციური გრაალის სამეფოდან მხსნელად მოვლენილ ლოენგრინს.

რაც შეეხება „მზეო თიბათვისას“ და ოპერა „ლოენგრინს“ შორის არსებულ ასოციაციურ კავშირს, ვიგყვი შემდეგ: ლოცვა მიმართულია არა მართლა მზისადმი, არამედ ღვთისმშობლისადმი, რადგან ლექსში აშკარად ქრისტიანული ლოცვის რიტუალია ნაჩვენები. ამაზე მიაინიშნებს თუნდაც სიგყვა „გრაალი“ (მასში ხომ ქრისტეს სისხლია და ბუნებრივია, ქრისტე მოიაზრება). გალაკტიონი ქრისტეს გვერდით, ბუნებრივია, წარმართული მზის ღვთაებას არ მოიხსენიებდა. მან ძალიან კარგად იცოდა ლოცვის აღვლენის წესი და ეს არც არის გასაკვირი. ის ხომ სასულიერო სემინარიაში სწავლობდა. საქმე ისაა, რომ ქრისტიანულ სასულიერო ლიტურაგურაში ღვთისმშობელი ხშიარდ მეტაფორებით მოიხსენიება („მზე“, „ვენახი“, „ვარდი დაუჭკნობელი“ და ა. შ.). გალაკტიონიც ხომ ასე მიმართავს. „ღედაო ღვთისა, მზეო მარიამ“ (რაც

---

\* ეს ჩანს გალაკტიონის დღიურებიდანაც, სადაც წერს: „როგორ ემთხვევიან მიქელანჯელოსა და უცნობი ქართველი არქიტექტორის იდეები — ციხე-სიმაგრეები სიმაღლეზე ყველას დასანახავად, დიდი ქანდაკებები სიმაღლეზე ყველას დასანახავად“. იგივე აზრია გამოთქმული „გალაკტიონ გაბიძის ქურნალის“ მეორე ნომრის მოწინავე სტატიაში.

შეეხება იმას, თუ რაზე მიანიშნებს კონკრეტულად თიბათვის მზე, ამაზე მოგვიანებით გვექნება მსჯელობა). ყველაფერს თავი რომ გავანებოთ, თავად გალაკტიონი 1921 წლის 24 მაისის დღიურში წერს: „მე ოლია შემდეგი ლექსით გავაყილე მოსკოვს: (აქ მოაქვს „მზეო თიბათვისა“ ვ. კ.)“, შემდეგ კი განავრძობს: „იგი აქ არის, გფილისში, მამასაღამე, ისმინა თუ არა ღვთისმშობელმა ჩემი ვედრება? აი, რა არის გამოსარკვევი“ [50,305]. ისე, რომ თვითონ გალაკტიონი ამბობს, რომ ლოცვა ღვთისმშობლისადმია მიმართული.

თუ ამას ყველაფერს გავითვალისწინებთ, ლოცვა ასეთ სახეს მიიღებს: ღვთისმშობელო დედაო, სალოცავად მუხლმოყრილი შეგთხოვ, როგორც შენს ძეს (გრაალს): – „იგი, ვინც მიყვარდა დიდი სიყვარულით, ფრთებით დაიფარე, ამას გვეედრები“. ვუთქრობთ, გალაკტიონის ლექსი ლოენგრინის ვედრებას წარმოადგენს და რადგანაც იგი გრაალის ორდენის რაინდია, თავის ლოცვასაც გრაალთან კავშირში წარმართავს. ლოცვის მიზეზს წარმოადგენს ის, რომ ლოენგრინი შორდება ელზას და საგრფოს ბელს თავის მფარველ სალოცავს ავედრებს („იგი, ვინც მიყვარდა...). ლექსში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიგყვას „ისევ“, რადგან იგი ეაგნერის ოპერაში განვითარებული მოვლენებისაკენ გვახედებს. კერძოდ, როცა ელზა გამოუვალ მდგომარეობაში ჩაუარდა, მას „წმინდა გრაალმა“ მოუვლინა მხსნელი ლენგრინის სახით. ახლა კი, რაკი ელზა მარგო რჩება, ლოენგრინი სთხოვს თავის სალოცავს, რომ თუ კიდევ რაიმე საფრთხე დაემუქრება ელზას, „ძალი მოუვლინე ისევ შენს მიერი, დილა გაუთენე (ანუ იხსენი) ისევ ციურიდან“ (ანუ ციური გრაალის სამფოდან). რაც შეეხება ბოლო სტროფს,

„ხანმა უნდობარმა, გმა რომ შეელება,  
უხვად მოიგანა სისხლი და ცხედრები,  
მძაფრი ქარტყილი მას ნუ შეეხება,  
მზეო, თიბათვისა, ამას გვეედრები“.

იგი პოეტის თანამედროვე ბობოქარი ეპოქის პერიპეტიებსაც გულისხმობს და იმ დაღვრილ სისხლსაც, რაც ელზას ღირსების დაცვას მოჰყვა.



რ. ბურჭულაძე მიიჩნევს, რომ ლექსში „სილაკეარდე ანუ ვარდი სილაში“ წარმოდგენილი „გედის რაინდი“ („გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“) უკავშირდება ისევ ლოენგრინის სახეს იმიტომ, რომ შუა საუკუნეების ყველა თქმულებასა თუ ავტორთა მიერ გადამუშავებულ ვარიანტებში ლოენგრინი იხსენიება ხან „გედის რაინდად“, ხან „თეთრი გედის რაინდად“ და დაასკვნის: „მხოლოდ XIII საუკუნის მინემზინგერის კონრად ვურტბურგელის რომანი „გედის რაინდი“ ნათელს ჰფენს გ. გაბიძის ლექსის ამ გროსს“ [12,112]. შემდეგ კი ვრცელ პარალელს ავლებს აღნიშნულ ლექსსა და ა. ბლოკის დრამას – „ვარდი და ჯვარი“ – შორის. კერძოდ, ბლოკის თხზულების გმირს – ბერგრანს მიიჩნევს გედის ორდენის რაინდად და შესაბამისად, გალაკტიონის ლექსის ლირიკული გმირის სახედაც.

თ. დოიაშვილისა და ლ. ბრეგაძის კვალად, ვერც ჩვენ გავიზიარებთ რ.ბურჭულაძის ამ მოსახრებას. ამასთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხილეთ დასახელებულ რეცენზიაში (გვ. 118). ჩვენ მხოლოდ ამ რეცენზიის დასკვნით ნაწილს მოეუხმობთ: „ნუთუ ასეთი რთული პოეტიკური სიმბოლოა „გედი“? ნუთუ ასეთი ძნელი მისახვედრია, ვინ იგულისხმება მეგაფორაში „გედი, დაჭრილი ოცნების ბალით“? რა თქმა უნდა ის იგულისხმება, ვინც „მთაწმინდის მთვარეში“ ნახსენებ გედშია ნაგულისხმევი: „და მეც მოვკვდე სიმღერებით გბის სუედიან გედად, ოღონდ ვთქვა,თუ სულში ღამემ როგორ ჩაიხედა“. და შემდეგ „თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს მომაკვდავი გედის ჰანგთა ვარდებს და ჩანჩქერებს“. ცხადია, ორივე ლექსში „გედი“ თვითონ პოეტია, „ღამენათევიც“ თვითონ პოეტია, „ნამთვრალევიც... თვითონ პოეტია, ღვთისმშობელსაც თვითონ პოეტი მიმართავს, რაზეც პირდაპირ მიუთითებს მეექვსე სტროფის სიგყვები: „დასტკბი,, ასეა ყველა მგოსნები, შენს მოლოდინში ასეა ყველა “... რომ ამ სიგყვებს... ერთადერთი მგოსანთაგანი ამბობს და ეს მგოსანი სხვა არაეინ არის, თუ არა ისევ „ღამენათევი და ნამთვრალევი“ ლირიკული გმირი ლექსისა, იგივე „გედი დაჭრილი ოცნების ბალით“ [20,119-120]. იმავე ამრს ავითარებს ნ. ნაკუდაშვილიც:

„გედი კი გალაკტიონის პოეზიაში სიმბოლურად ასახავს პოეტსა და მოგზაურს“ [39,160]. ჩვენი მოსაზრება გალაკტიონის შემოქმედებაში „გედის“ სიმბოლოს მითოსური წარმომავლობის შესახებ ბევრით უკვე დავაფიქსირეთ. აქ კი მოკლედ ვიგყვით, რომ სადაც გედს ახსენებს გალაკტიონი, ორფეოსს გულისხმობს, ორფეოსში კი საკუთარ თავს მოიაზრებს.

ცხადია, როცა საერთოდ შემოქმედი და კონკრეტულ შემთხვევაში გალაკტიონ ტაბიძე შთაგონების წყაროდ წარსულის რომელიმე ამბავს ან სხვა შემოქმედის რომელიმე ნაწარმოებს იყენებს, იგი ყოველთვის დამუხტულია თანამედროვე სულისკვეთებით და ასახავს პირად თუ საზოგადოებრივ მოვლენებს. პოეტის პირადი განცდებია ასახული სწორედ ლექსში „მზეო თიბათვისა“ და კერძოდ, ოლია ოკუჯავასთან განშორება, როცა იგი მოსკოვს მიემგზავრებოდა. ამავე თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა ლექსი „გემი დალანდი“. მასში რუსეთის 1917 წლის რევოლუციით გამოწვეული პოეტის ფიქრები და განწყობილებებია გადმოცემული, როცა იგი სამშობლოში მოემგზავრებოდა. როდესაც რ. ბურჭულაძე ამ ლექსის სემანტიკას არკვევს, იგი სრულიად მცდარი გზით მიდის. იგი წერს: „ეს ორი სახე-სიმბოლო (იგულისხმება „გემი“ და „ლანდი“, ვ. კ.) მრავალჯერ განმეორებული, მთელი ლექსის იდეურ-ესთეტიკური შინაარსის საყრდენია. ორიგინალური ხერხით ორი სიმბოლოსაგან პოეტმა შექმნა მესამე: სიგყვების „გემი და ლანდის“ შერწყმით მიიღო „გემი დალანდი“ და ეს გამონაგონი ისე ააქდერა, თითქოს ის რომელიღაც ნამდვილი გემის სახელწოდებაა“ [12,84].

ასევე მცდარ ამრს ავითარებს ლ. ლეისაძე, როცა წერს: „განსაკუთრებით მოუხიბლავს პოეტი ვაგნერის ოპერას „მფრინავი პოლანდიელი“, რომლის ერთ-ერთი მთავარი გმირის სახელიც უწოდა თავის ფანტასტიკურ გემს, რომლითაც იგი... საქართველოში მოემგზავრებოდა. ეს არის ლექსი „გემი დალანდი“ (1918). ასეთი სახელწოდების გემი რეალურად არ არსებულა“ [23,3].

საქმე ისაა, რომ სულაც არ არის გემის ეს სახელწოდება გალაკტიონისაგან გამოგონილი. 1918 წელს მართლაც

მოძრაობდა გემი „დალანდი“ სევასტოპოლსა და ფოთს შორის. მისი წყალწყვა ოთხ გონას უდრიდა [105,156]. ამიგომ უფრო სწორი იქნება თუ ვიგყვით, რომ გემის სახელწოდებამ ვაგნერის სამყაროში გადაიყვანა პოეტი, ვინაიდან, როგორც უკვე ითქვა, დალანდი ვაგნერის ოპერა „მფრინავი ჰოლანდიელის“ მოქმედი პირის – გემის კაპიტანის სახელია და სწორედ ამ სახელის დაშლით მიიღებდა გალაკტიონი, როგორც ბურჰულაძე წერს, ორ სიმბოლურ სახეს (გემი და ლანდი), რომელიც რევოლუციასა და პოეტის ოცნებას (თავის ქვეყანაშიც იხილოს გამარჯვებული რევოლუცია) განასახიერებს და რომელიც ლექსის „იღურ-ესთეტიკურ საყრდენს წარმოადგენს“. რაკი გემის სახელწოდებამ „მფრინავი ჰოლანდიელის“ გახსენება გამოიწვია, ლექსიც თავისი არქიტექტონიკით ამ ოპერის შთაბეჭდილებაზე აეგო, თუმცა, რასაკვირველია, ეს შთაბეჭდილება უშუალოდ პოეტის პირად ბიოგრაფიული და საზოგადოებრივი ხასიათის მოვლენებს უკავშირდება. კერძოდ, ამ ნაწარმოებებში თემათა დალაგება ასეთია:

1. გადარჩენის თემა სიმღერის სახით: სენგა მღერის, რომ შეყვარებულია მოჯადოებული გემის კაპიტანზე და ამ სიყვარულმა უნდა იხსნას იგი ჯადოსაგან. გალაკტიონს რევოლუცია მიაჩნია გადარჩენისა და განახლების მომგანად საქართველოსათვის;

2. განშორების თემა: სენგა მოთქვამს, რომ ჰოლანდიელი იძულებულია განშორდეს მას და კვლავ მღვაზე გავიდეს. გალაკტიონი: „შავი მღვის გალღებს მიაპობდა გემი დალანდი და თვალზე მადგა განშორების მსბუქი ცრემლი;

3. გახსენების თემა: გემის კაპიტანი, გოეებს რა სენგას, ფიქრებით დღე და ღამ მასთანაა, მუდამ მისი სახე უდგას თვალწინ. გალაკტიონი: „გახსენების მომძახოდა მგანჯველი ლანდი“.

4. სამშობლოში დაბრუნებაზე ოცნება: ჰოლანდიელის ერთადერთი სურვილია, დაუსხლტეს ჯადოს და მიაღგეს მშობლიური ქვეყნის ნაპირებს. გალაკტიონი: „გემით „დალანდი“ მოვლიოდი სამშობლოსაკენ“;

5. აუსრულებელი ოცნება: პოლანდიელის ოცნება ოცნებად დარჩა. გალაკტიონი: „სამშობლოს ძველი გზებით ვეღარ მოვაგენ და არ მახსოვდა, მქონდა იგი თუ მომაგონდა“.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ვაგნერიესული ხელოვნების სინთეზისაკენ (სახვითი ხელოვნების, თეატრისა და მუსიკის სინთეზის) ზოგადევროპულმა სწრაფვამ გალაკტიონის შემოქმედებაშიც იჩინა თავი, რის შესანიშნავ მაგალითს სწორედ დასახელებული ლექსიც წარმოადგენს.

მფრინავი პოლანდიელის მოჯადოების სცენა გადმოცემულია ლექსში „სანთლები“. სანთლები ამ ლექსში სამშობლოს სიმბოლური სახეა. სწორედ მის ნაპირებს უახლოვდებოდა გემი, როდესაც მოხდა მოჯადოების აქტი – „გალებმა შექმნეს ვაი-ვიში, აურ-ზაური“. ამის შემდეგ გემიცა და მისი ეკიპაჟიც გაიწირა მღვაზე სამუდამო ხეგიალისათვის – „მას აქეთია იალქანი მღვაზე მიფრინავს...“ „მიუწვდომელი სანთლები“ სამშობლოში დაბრუნების ამაოებაზე მიანიშნებს. ყველაფერ ამას კი მგოსანი თავის განუხორციელებელ იდეალებს ადარებს: „როგორ მაგონებს ეს სანთლები ჩემს იდეალებს“. ანუ სანთლების სახით გალაკტიონი წარმოიდგენს თავის საკთარ იდეალებს, რომლებიც გაჩნდნენ სიჭაბუკის გამაფხულზე. უნდა წარმოვიდგინოთ ისე, რომ ამ იდეალებსა და პოეტს შორის ჩამდგარა ბობოქარი მღვა, უკუღმართი ცხოვრების ქარგებილები, რომელიც ხელს უშლის გალაკტიონს თავისი იდეალების განხორციელებაში. ამგვარად სცილდება ერთმანეთს ოცნება და სინამდვილე, რომელიც მგოსანში აღბრავს უსაზღვრო სევდას.

8. აბზიანიძე გალაკტიონის ამ სევდას განზოგადებულ სახეს აძლევს, ზოგადადამიანურ ჭრილში განიხილავს და აღნიშნავს. „თუკი მოხდება ისე, რომ ოკეანეში იმედის სანთელი – მხსნელი მუქურა აკიაფდება, სინამდვილის უღმობელი გალლა უმაღლ გადაეფარება ამ მაიმედებელ სხივს და ადამიანი, ეს მიუსაფარი მებღვაური, კვლავ განწირულია ამაოების ოკეანის სამუდამო გყვედ დარჩეს. ასეთი ხედვა ქმნის გალაკტიონის სანთლებს“ [1,35].

მოკადროებული გემის კაპიტანის ხელახლა მღვაში გასვლის სცენა (მას შემდეგ, რაც სენგასა და პოლანდიელს ერთმანეთი შეუყვარდათ) და შემდეგ დაგრიალებული უბედურება (გემის დაღუპვა და სენგას მიერ მღვაში გადაფარდნით თავის მოკვლა) გადმოცემულია ლექსში „ლურჯი ხომალდი“. გემზე მებღვაურები ფუსფუსებენ – გასამგზავრებლად ემზადებიან: „ანძების გყეში ლანდები ჰქრიან“. გემი მიდის, მაგრამ პოლანდიელის გული ნაპირზე რჩება – სენგასთან: „ხომალდი მიდის, მაგრამ არ მიდის“. მიჯნურთა სახეები და მათი სიყვარულის გრაგიკული დასასრული ლექსში მნიშნებულია მითოსური გმირების – დაფნისისა და ქლოეს ბედის მაგალითზე: „აჰა, დაღალულ სულთა მკურნალი, დაფნისის სული, კრთომა ქლოესი“. მითოსიდან ცნობილია, რომ კრეტელი მწყემსი, პოეტი და მუსიკოსი, ჰერმესისა და ნიმფას ძე, ღმერთებისა და მუშების საყვარელი ჭაბუკი დაფნისი მთელი არსებით შეყვარებულია. ერთხელ სიმთვრალეში თავისი უსაყვარლესი ნიმფის – აღონისისათვის მიცემული ფიცი გატეხა და მეფის ასულთან უღალატა. ეს არ აპაგია ნიმფამ და დააბრმავა იგი. ამის შემდეგ დაფნისი მთელ კუნძულს შეაჯერებს სევდიანი სიმღერებით, ბოლოს კი ქარაფიდან მღვაში გადაეარდება. მასში ვალაკტიონმა პოლანდიელის სახე ჩააქსოვა, ხოლო უმანკო სენგას სახეა ასევე მითიური პერსეფონეს ასული და პოსეიდონის საგროფო, ყვავეილების ქალღმერთი ქლოე. ისე, რომ ამ ორივე მითიური სახის ბედი მღვას უკავშირდება. ლექსში აეგორი პარალელს ავლებს მათ ბედსა და თავის პირად განცდებს შორისაც, რადგან თავის მოკვლაზე ფიქრი არც მისთვის იყო უცხო. აკი ამბობს კიდევ: „უუძველესი ბადის სურნელი, ჩემთვის მარადის უახლოესი“.

ოპერა „მფრინავი პოლანდიელის“ მუსიკით აღტაცება და ამ ოპერის გრაგიკული ფინალი, რომელიც გასაოცარი ორგანულობით ერწყმის ვალაკტიონის თანამედროვე შუოთიანი ცხოვრების პრობლემებს, იშვიათი პოეტური აღმაფრენით, მხატვრულ სახეთა სიცხოველითა და აწყვეტილი მუსიკალობით გადმოცემულია ლექსში „მეოცნებე აფრებით“.

„7“ რიცხვის საკრალურობა საერთოდ ცნობილია და გასკვირი არაა, რომ მას გალაკტიონიც ხშირად მიმართავს (ო, შეიდი... ო, შეიდი წელი; „შვიდ წელიწადს მთელი კუთხე რაგომ უნდა ჩაკირო“, „ეს იყო შეიდი წლის ბაემეი“ და სხვა), მაგრამ, ვფიქრობთ, ლექსში „არაგვი“ გამოთქმულ შვიდ წელიწადში ერთხელ „ცის გახსის“ იღეა, როცა შეიძლება ადამიანს ყველა სურვილი აუსრულდეს, ისევე „მფრინავი პოლანდიელიდან“ უნდა მომდინარეობდეს. გაეხსენოთ მოჯადოების პირობა, რომლის თანახმადაც, გემის კაპიტანს შვიდ წელიწადში ერთხელ ეძლეოდა შესაძლებლობა, გადასულიყო ნაპირზე და თუ ვინმეს შეუყვარდებოდა, ჯაღოც მოეხსნებოდა. ეხლა კი მოვუსმინოთ გალაკტიონს: „ერთხელ შვიდ წელიწადში შენი ცაყ გაიხსნება, რასაც მაშინ ინაგრებ, ყველაფერი იქნება“.

მოჯადოების პირობაში შედიოდა ისიც, რომ პოლანდიელს ეძლეოდა უკვდავება განჯული ცხოვრებით – ზღვაზე ხეგიალით. ამ განჯული „უკდავების გამოხმაურება ისმის ნ. ბარათაშვილისადმი შიძღვნილ გალაკტიონის ლექსში „სული მწუხარე“:

„ედემის სახე მას ამაოდ მოსგაცებდა თვალს,  
ამაოდ ფიქრი უხაგაუდა გკბილსა მომაუალს  
მას, ბედისწერით დასჯილს მწარე უკვდავებისთვის“.

ამგვარად, გალაკტიონი შესანიშნავად იცნობდა არა მარგო ფრანგ სიმბოლისგთა მიერ შემუშავებულ თეორიას, არამედ იმ პირველწყაროებსაც, რომლის მიხედვითაც ისინი თავიანთ იდეურ-ესთეტიკურ მრწამსს აყალიბებდნენ.

პოეტი იზიარებდა რ. ვაგნერის ხელოვნების სინთეზის (სახვითი ხელოვნების, მუსიკის, თეატრის, პოეზიის სინთეზი) თეორიას და მითის გაცოცხლების პრინციპს, რითაც მან ხელოვნებაში დიდი რეფორმაგორის სახელი დაიმკვიდრა. იგი კარგად იცნობდა ვაგნერის შემოქმედებას, რაც კარგადა ჩანს თუნდაც მისი ოპერებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებით შექმნილ არაერთ პოეტურ შედეგში.

## თაზო VII

### „კვლავ ვხვდებით ერთმანეთს მე და ბეთჰოვენი“

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გ. ტაბიძის ლირიკაში ლექსის მუსიკალურ გააზრებას და ინსტრუმენტირებას გადამწყვევები მნიშვნელობა აქვს. მასში უმაღლეს საფეხურს აღწევს ბგერითი – მუსიკალური და პოეტური ასოციაციები, რაც ერთის მხრივ მის შემოქმედებას ევროპული სიმბოლიზმის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე სრულყოფილ ნიმუშად წარმოგვიდგენს, ხოლო მეორე მხრივ იგი თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, თუ როგორ უახლოვდება პოემიის გამომსახველობითი ხერხები მუსიკისას. შემთხვევითი არ არის, რომ გალაკტიონის პოემაში არაერთი მუსიკოსის სახელია გაქვდებული და არც ის, რომ ამ სახელთა შორის ისეთი კომპოზიტორებია წინ წამოწეული (მოცარტი, ბეთჰოვენი, ვაგნერი), რომელთა შემოქმედება ერთიმეორიდან გამომდინარეობს და ყოველი მათგანი მუსიკის დარგში თავთავისი დროის რევორმატორად გვევლინება. ასე მაგალითად: როგორც ცნობილი მუსიკათმცოდნე ჯორჯე ბელანი წერს, „საოპერო სპექტაკლის მუსიკალური ნაწილი თანდათანობით (სამი საუკუნის მანძილზე, ვ. კ.) განიხილებოდა, როგორც პირველხარისხოვანი, დამოუკიდებელი ელემენტი (თავის მწვერვალს მიაღწია როკოკოს პერიოდის ოპერაში, მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში, ვ.კ.). ამან ეს ჟანრი აქცია კოსტუმირებულ კონცერტად, რომელშიც პოემია და დრამა მხოლოდ საბაბი იყო ფიორიტივებითა და მაღალი ნოტებით აღსავსე ბრწყინვალე არიებისა“ [7,110]. მოცარტი გრძნობდა ასეთი ვითარების სიმცდარეს და შეეცადა როგორმე შეეზღუდა ოპერაში იაფუფასიანი დივერტისმენ-

გის როლი. იგი მუსიკალურ ენას მიიჩნევდა პოეტური იდეის გამოხატულებად, ამიტომ ყველანაირად ცდილობდა ოპერის მხატვრულობის ერთგვარ ამბალლებას, მაგრამ მას წინ გადაულობა გრადიციის მყარი კედელი და მიუხედავად იმისა, რომ საგრძნობლად წინ წასწია იგი, მაინც ვერ შეძლო მისი არსის შეცვლა. ამგვარი ცდა შეინიშნება XVIII საუკუნის მიწურულის ინგსრუმენგულ – სიმფონიურ – მუსიკაშიც, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ ცდილობდნენ თავიანთი მუსიკისათვის პოემის დამაჯერებლობა და დრამის მჭევრმეტყველება მიენიჭებინათ და ადამიანის ხმის ინგონაციებისათვის დაეახლოვებინათ იგი. ამ ტენდენციის უმაღლესი გამოხატულება ჩანს ბეთჰოვენის მუსიკაში, ხოლო მისი მეცხრე სიმფონია ვაგნერის მიერ მიჩნეულია, როგორც „მომავლის ხელოვნების ადამიანური სახარება“. იგი თვლიდა, რომ ამ სიმფონიის შემდეგ პროგრესი შეუძლებელია და მისი გაგრძელება შეიძლება იყოს მხოლოდ ყველაზე დასრულებული ნაწარმოები ხელოვნებისა – მსოფლიო დრამა, რომლის „მხატვრული გასაღები შეგვიქმნა ბეთჰოვენმა“: როგორც ბემოთაყ შეენიშნეთ, ხელოვნების აღრინდელი (ანტიკური) ერთიანობის აღდგენისათვის საჭირო ყველაზე შესაფერ ქანრად ვაგნერს ოპერა მიაჩნდა, მაგრამ ეს უნდა ყოფილიყო არსებითად განსხვავებული იმისაგან, რასაც ჩვეულებრივ, ოპერას უწოდებდნენ. კერძოდ, მისი აზრით, ასეთი უნდა ყოფილიყო მუსიკალური დრამა, რომელშიც ყურადღება მიექცეოდა ლიტერატურულ საფუძველს, ლიბრეტოს. იგი უნდა შექმნილიყო მაღალი ლიტერატურის დონეზე. ამით საუკუნეთა მანძილზე იაფფასიან ლივერგისმენგად ქცეულ მუსიკას პოემია დააბრუნებდა ხელოვნების იმ კალაპოგში, რომლითაც იგი შეძლებდა ხალხი დაეინგერესებინა ოპერაში წასულიყო არა იმისათვის, რომ მოწყენილობა განეჭარებინა ან დრო მოეკლა სასიამოვნო მელოდების ან მომღერალთა ვირტუოზული ვოკალური ტექნიკის მოსმენით, არამედ სულიერი ამბალლებისათვის, როგორც ეს ძველ საბერძნეთში ხდებოდა დიდი დღესასწაულების დროს.



ბეთპოვენი თავს მოცარგის მოწაფედ მიიჩნევდა. ეს მართლაც ასე იყო როგორც პირდაპირი, ისე არაპირდაპირი გაგებით. 1787 წელს იგი სპეციალურად გაემგზავრა ვენაში, რათა „დიდ მანესტროს“ – მოცარგს შეხვედროდა. ეს შეხვედრა მართლაც შედგა და როცა ბეთპოვენმა მოცარგის მიერ მიცემულ თემაზე იქვე იმპროვიზებულად ვარიაციები შეასრულა, აღტაცებულმა მოცარგმა წამოიძახა: „შეხედეთ ამ ყმაწვილს! ის მსოფლიოს გააოცებს“. ამის შემდეგ 17 წლის ბეთპოვენი მოცარგისაგან გაკვეთილებსაც იღებდა. რაც შეეხება არაპირდაპირ გაგებას, ბეთპოვენი თვლიდა თავს მოცარგის საქმის გამგრძელებლად, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ მისცა მუსიკას საზოგადოებრივი ჟღერადობა და შთაბერა თანამედროვე მშფოთვარე ეპოქის რეეოლუციური სული.

ბეთპოვენის საქმის გამგრძელებლად და მის მოწაფედ კი ვაგნერი თვლიდა თავს, იგი წერდა: „...ნამდვილ მოძღვრად მიმაჩნდა მხოლოდ ჩემი საყვარელი დიდი ბეთპოვენი. მისი პარტიკურების პირის გადაღებისას თითქმის რელიგიური თრთოლვით შევიგრძნობდი გენიალური ხელოვანის სულიერ სიახლოვესა და ნათელ გონებას. ბეთპოვენთან ამ ურთიერთობის დროს გაცილებით მეტს ესწავლობდი, ვიდრე ჩემი პატივცემული, მაგრამ პედანტი მასწავლებლების გაკვეთილებზე“ [7,30-31]. „ბეთპოვენის მუსიკა დამეხმარა ესთეტიკური იდეალის შეცნობაში, რომელიც ჩემთვის აქამდე ბუნდოვანი იყო (7,28)“... „ფიდელოს“ უვერტურითა და მეშვიდე სიმფონიით გამოსახული გატაცების სიძლიერისა და სიდიადის წყალობით ჩემთვის ბეთპოვენის სახე შეერწყა შექსპირის სახეს და ამ დროიდან მოყოლებული ბეთპოვენში ნიადაგ ეხვდავდი მუსიკის შექსპირს, კომპოზიტორს, რომელსაც ეყო გამბედაობა კლასიკოსების სასიამოვნო დივერტისმენტი ამადლელებელ ინსტრუმენტულ დრამად ექცია (7,28)“... „ბეთპოვენმა განმიმტკიცა იმისი რწმენა, რომ მუსიკა კვლავაც გამოლიდა ფრთებს და თავის დანიშნულებას მთლიანად მხოლოდ პოემიასთან ურთიერთკავშირით შეასრულებდა (7,13). და ბოლოს, ვაგნერი ბეთპოვენს თავის „უდიდეს გატაცებასა და იდეალს უწოდებდა, რომელიც „მოცარგსაც აგებინებდა“ (7,32).

„მეცხრე სიმფონიის ხელახალი მოსმენის შემდეგ ვიგრძენი, რომ ამ ქვეყნად ჩემი ერთადერთი მოწოდება იქნებოდა იმის განგრძობა, რასაც ეს სიმფონია გადასცემდა შთამომავლობას“ (7,65). მართლაც, რასაც ბეთჰოვენმა მიაღწია ინსტრუმენტულ მუსიკაში, იმის მიღწევას შეეცადა და ღიმილი წარმატებითაც ვაგნერი საოპერო ჟანრში. ისიც უნდა ითქვას, რომ ალბათ იგივე ბეთჰოვენის გავლენა უნდა იყოს იმის მიზეზი, რომ ვაგნერის ოპერები სიმფონიებს უახლოვდებიან და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ადამიანების ხმები ორკესტრის რომელიმე ინსტრუმენტის როლს განასახიერებენ. აკი ბევრი კრიტიკოსი მას სიმფონისტ კომპოზიტორად უფრო მიიჩნევს.

ყოველივე ამის თქმა იმისათვის დაგვიჭირდა, რომ კიდევ ერთხელ დაერწმუნებულიყავით იმაში, რომ გალაკტიონი შემთხვევით არააფერს აკეთებდა და მუსიკაშიც თავისი კერპები ღრმადგააზრებულად ჰყავდა შერჩეული. მოცარტი, ბეთჰოვენი, ვაგნერი – ეს ის ტრიადაა, რომელთა ქმნილებებში არა მარტო გერმანული სულია განვითარებულ მუსიკალურ ენასთან შერწყმული, არამედ მათ თავიანთი ეპოქის მღელვარებიდან გამოარჩიეს ყველაზე ღრმა, ყველაზე მარადიული და გადმოსცეს ისტორიულად და გეოგრაფიულად ნაკლებად განპირობებული ფორმით. მართალია მედეა ცქიფურიშვილი, როდესაც წერს: „გალაკტიონის პოეზიაში ხშირად აირეკლება ხოლმე ამა თუ იმ შემოქმედთან დაკავშირებული ასოციაციური პლანი, მაგრამ ეს ყოველივე გამიზნულად ხდება და ყოველთვის გალაკტიონისეულია და პოეტს ან კეთილხმოვანების, წმინდა ბგერადობის თვალსაზრისით სჭირდება, ან ამა თუ იმ შემოქმედის შემოყვანით საჭირო განწყობილებას ქმნის, მეტწილად კი ორივე ერთადაა ხოლმე მიღწეული“ [53,115]. იმისათვის კი რომ „ამა თუ იმ კომპოზიტორის შემოყვანით“ საჭირო განწყობილება შეექმნა, საჭირო იყო მისი შემოქმედების მთელი სიღრმით გააზრება. ეს მომენტი კი გალაკტიონის ლექსებში ფილიგრინული სიმუსტით იგრძნობა და ეს ხდება იმიტომ, რომ მუსიკა მარტო გატაცება კი არ არის გალაკტიონისათვის, არამედ მთელი მისი პოეტური

შემოქმედების არსი. იგი მუსიკალურად აღიქვამდა გარემოს და ზოგადად სამყაროს მრავალფეროვნებასა და ყოვლადობას. აკი წერდა კიდევ: „მსურდა ყოველში და ყველაფერში მუსიკა, გრძნობა და სილამაზო“. სწორედ ამითაა განპირობებული მუსიკალურობის დომინანტა მის ლექსებში:

„როგორც ზვირთთა ქაფიანი მოღება  
ფავოტების მიგაცებდა გოდება,  
მაოცებდა უმძლავრესი მუსიკა,  
თმას მიწეწდა ქარის გაბოროტება“.

მუსიკა თომას მანს უნივერსალურ სტიქიად ესახება. მუსიკის შვიდი ტონი, ცისარტყელას შვიდი ფერი, შვიდი მნათობის სიმბოლიკა თუ სხვა რამ შთააგონებს მას, რომ მუსიკა ვარსკვლავთმრიცხველობას და მაგიას დაუკავშიროს. აღსანიშნავია, რომ გალაკტიონსაც „მსოფლიო მუსიკა და მსოფლიო ორკესტრი“ კოსმიური ჰარმონიის გამოხატვისა და „ახალი მუზის მოვლინების“ მაცნედ ესახება. მუსიკას უკავშირდება ყველაფერი, რაც დროით განიზომება. ამ მხრივ გამოირჩევა მისი ლექსებიდან ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი „კოსმიური ორკესტრი“, რომელმაც ზევით უკვე გვექონდა საუბარი.

გალაკტიონის მუსიკალური ვირტუოზობა თანდაყოლილი ნიჭია. რასაკვირველია, ეს ნიჭი ნაკვებია უახლესი ფილოსოფიითაც, სიმბოლისტების ბრწყინვალე პოეზიითაც, კლასიკური მუსიკის ცოდნითაც, მაგრამ პირველ რიგში ეს გალაკტიონის განუმეორებელი ნიჭია, მისი სულის თვისებაა, ხოლო მუსიკაში სული უფრო ადვილად აღწევს უმაღლესი მშვენიერების შექმნას, როცა იგი პოეტურ გრძნობათა შემოქმედების ქვეშ იმყოფება. ამ მხრივ მრავლისმეტყველია გალაკტიონის სიტყვები: „არის პოეზიაში მუსიკა არა ქვების (მაღარმე)- არა არტიკლების (გერმანელი პოეტები), არა ნიუანსების (ვერლენი), არამედ სხვა – ნიჭის, ნიჭის და კიდევ ნიჭის. ეს მართალია პარადოქსია, მაგრამ სხვანაირად ვერ ახსნით ამას. სიტყვა არც რომანსია, არც სუიგა, არც ოპერა, – ამათ ჰყავთ თავიანთი კომპოზიციონერები. სიტყვა გამოძახილია მხოლოდ სხვა დიდი მუსიკის, რომლის სახელიც უნდა

მონახოს“ [58,405]. სხვა სახელის მონახვისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ თავისი „კოსმიური ორკესტრისათვის“ კი მიუწერია: „სიგყეები და მუსიკა გალაკიონ გაბიძისა“. 1946 წელს გამარჯვებისადმი მიძღვნილი პოემა ჩაუფიქრებია. გარკვეული მონახაზებიც გაუკეთებია და ეს მონახაზი სიმფონიის ლიბრეტო უფრო გეგონებათ, ვიდრე პოემის. აი, ისიც:

„– ნაწილი პირველი, ცენტრალური ადგილი უჭირავს სამგლოვიარო მარშს, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, ომის მსხვერპლთა რეკვიემს... შორიდან მოისმის თემა ომისა. ნაწილი მეორე, მეგისმეგად ლირიული სკერცო. აქ მოგონებებია რაღაც სამიანო ეპიზოდებზე. ყოველივე ეს შემოსილია სევდისა და ოცნების მსუბუქი ბურუსით. მესამე ნაწილი, პათეტიკური... რაღაცნაირი გატაცება სიცოცხლით, თაყვანისცემა და მოწიწება ბუნებისადმი. იგი შეუწყვეტლად გადადის მეოთხეში. მეოთხე ნაწილი. მოკლე შესავალი. შემდეგ იწყება მეორე თემა აწეული, დღესასწაულებრივი ხასიათისა. იგია აპოთეოზი – მთელი ამბების. დამშვიდებითა და დარწმუნებით ვითარდება აპოთეოზი და გადაიბრდება დიდ და გრანდიოზულ ხმოვანებაში“ [58,408-409]. რით არა ჰგავს ეს ბეთჰოვენის მესამე – „გმირული სიმფონიის“ ლიბრეტოს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ სიმფონიაში სამგლოვიარო სცენას („სამგლოვიარო მარშს“, რომელსაც იგონებს კიდეც გალაკიონი: „სამგლოვიარო მან შექმნა მარში, რომ წყევლა-კრულვა ეთქვა ღმერთისთვის“) სიმფონიის მეორე ნაწილი ეთმობა, ხოლო გალაკიონის პოემის მეორე ნაწილი (სასიამოვნო ეპიზოდებზე მოგონებები) ბეთჰოვენთან პირველ ნაწილშია მოცემული (გმირული ბრძოლის სურათები). ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონიის მოსმენისას კი (1936 წლის 24 ივლისს) ისეთი ჩანაწერი გაუკეთებია, რომ თავად სიმფონიასავით სასიამოვნო მოსასმენია: „ბეთჰოვენი. მეშვიდე სიმფონია... იწყება ნელა. შემდეგ მისი ექო. რამდენი ნაზი სიყვარულია – ხმებში... იმრდება პანგები. ნელი Piano... რაკრაკებს ნაკადული. უერთდება მას მეორე ნაკადი. უცებ ორივე შეწყდა, თითქოს მიწაში დაიკარგა და ამოვიდა ისევ ნელა Piano სხვაგან.

ბულბულების გახმაურება. ნელი ქარი იზრდება, იზრდება და აი, forte... ისევ პიანო – მშვიდი გამოხმაურება ენაზესი ლირიკა პოეტის მიუსესი. ისევ ფორტე. პროტესტია? ხმა სადღაც დაიკარგა და ამოხეთქა Piano-დ. იზრდება ფორტეთი. ტრელი. ნელი ვალსია? ცელქი ქარი გიჟურად დატრილობს. გიჟური ცეკვა, იდილიური დაწყება პასტორალისა... ისევ „მოდი“ და შეჩერება დასასვენებლად გიჟური შეხვედრის დროს... დასვენება (მქუხარე გაში). სინელე მწუხარე პროცესის. ხმა გულითადი ვიოლონჩელოსი, რომელსაც აპყვა სკრიპკა. შემდეგ სხვა და მთელი ორკესტრი... ჰანგები ერთმანეთში ხვეულებად იხლართებიან, სგირიან თუ იგონებენ?...

სიხარულის ცეკვა... „რა ლამაზად გიხდება ეს ქუქენა თვალები“... იწყება თითქო ბარიკადებზე ბრძოლა. მქუხარე გაში აგრძელებს ამ გვირული სიძლიერის შთაბეჭდილებას.

რა დიდებული მუსიკაა. იგი გრძელდებოდა მთელ საათს და თითქმის რა მოუწყენელია!“ [47,XII,343].

გალაკტიონისთვის ბეთპოვენი იყო „გრეგინვა-ქუხილის მაესტრო“, „ღვთაებრივი“. განსაკუთრებით აღტაცებული იყო მის ქმნილებათა რეეოლუციური პათოსით, სახეების, იდეებისა და განცდების სიღრმითა და მოცულობით, მასალის სიმდიდრით, რომელიც კომპოზიტორის დაძაბული შრომით თანდათან იხვეწებოდა, ვიდრე არ მიიყვანდა მთლიან განვითარებასა და გაერთიანებაზე, რაც ბოლოს დასკენის სახით გადმოიფრქვა კიდეც მე-9 – სიხარულის სიმფონიაში. მის მეოთხე ნაწილში გუნდისა და სოლისტ-მომღერალთა შეყვანა ინსტრუმენტულ სიმფონიაში გაბედული ნოვატორობა იყო და გამართლებულიც თვით ნაწარმოების იდეით. შილერის ოდა „სიხარულის პიმნი“, რომლის ტექსტზეც აგებულია გუნდისა და სოლისტების მუსიკა, არსებითად რეეოლუციურია. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ 1790 წლის ჭაბუკურ კანტატაშივე მონაწილეობენ შილერის პოეტური სახეები – „კაცობრიობა“, „ხალხები“, „მილიონები“. იგივე საერთო-საკაცობრიო სახეები შეადგენენ ოპერა „ფიდელიოს“ განმათავისუფლებელი იდეების საფუძველს, აგრეთვე – მეხუთე და მეშვიდე სიმფო-

ნიებისა, რომ აღარაფერი ვთქვათ საგუნდო ფანტაზიასა და ჭაბუკურ სიმღერაზე „ურთიერთ სიყვარული“, სადაც განჭყრეტილია ბოლო (მეცხრე) სიხარულის სიმჟონიის მუსიკალური თემა. ბეთჰოვენის ქარიშხლიანი მუსიკა, რომელშიც დისონანსებით ატეხილი ქაოსიდან არაჩვეულებრივი მელოდიები იბადებიან, განსაკუთრებით ხიბლავდა გალაკტიონს. აკი მვეითაც აღვნიშნეთ, მის შემოქმედებაში ბევრი კომპოზიტორის სახელი გაილეხეს, მაგრამ პოეტზე შემოქმედების ძალით მაინც ბეთჰოვენი გამოირჩევა. ამას თვითონაც სრულიად ღიად, შეუფარაველ ადასტურებს:

„ბევრნი არიან ხმათა მთოვენი,  
მაგრამ სულ სხვაა აქ ბეთჰოვენი,  
განმეორებით, ასე მგონია

იმის მეცხრე – ღრმა სიმჟონია“ („სხვა ბეთჰოვენი“).

იგი ღრმად წვდება ბეთჰოვენის მუსიკის იდუმალებას და შესაბამისად, მისი პარმონიის მომხიბლველობასაც:

„ბგერა ლამაზი ასე გიხდება  
იდუმალებას როს მიგიხვდება“.

გალაკტიონის ლირიკის პოეტური სტრუქტურა, რომელიც ქართულ პოეზიაში ეფფონიურობის უმაღლესი ნიმუშია, უპირველესად იდუმალი ნოტის, მინიშნების განუსაზღვრელ-დაუმთავრებლობითაა მიღწეული. სწორედ ეს განუსაზღვრელობა, მინიშნება, იდუმალება ბადებს მუსიკაშიც ასოციაციური პლანის ნაკადს. ამიგომაა, რომ იგი თავისი პოეზიისათვის ნატრობს ბეთჰოვენისებურ ამღერებას:

„მღერას არ ვითხოვ სხვასა და სხვასა,  
იმ სიმღერას ვთხოვ მე ჩემსა ზღვასა“.

გალაკტიონისთვის მეცრე სიმჟონია იმდენად ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა, რომ გარდა ამ ლექსისა, იგი სპეციალურად წერს ლექსს „მეცრე სიმჟონია“.

მნიშვნელოვანი ამბავი ან მოვლენა სამოგადოებისათვის უმაღვე განსჯის საგნად იქცევა, მაგრამ იგივე საგანი თუ მოვლენა ხელოვანის ხელში სულ სხვა განმომილებებსა და მასშტაბებში ვლინდება. ყველამ კარგად ვიცით, როგორ დაიწერა გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“. გაძრის

ჩუქურთმაში, ცად აგყორცნილ სვეგებში მან დაინახა მშობელი ხალხის უდიდესი ნიჭი, უნატიფესი გემოვნება და გიგანური ძალა. ეს ძეგლი მისთვის ქართული სულის აღმაფრენის სიმბოლოდ იქცა და სწორედ ამ აღმაფრენას უძღვნა დიდებული ჰიმნი, რომელშიც ერთდროულად იგრძნობა გაოცება, აღტაცება და საბეიმო განწყობილება.

„ნეგა ვინ აზიდა,  
ან როგორ აზიდა,  
რა ხელმა აზიდა  
მაღლა ნიკორწმინდა“.

მსგავსი განწყობილების გამომხატველია ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია“. მასში გერმანული სულის, გემოვნების, ნიჭის გამომჩეურებაა. ამ ქმნილების წყაროდაც გარეგანი იმპულსი, კერძოდ შილერის ოდა „სიხარულის ჰიმნი“ იქცა. იგი გვიხატავს საყოველთაო სიყვარულის ბედნიერებით, გაბედული ძიების სიხარულით, სულჩადგმულ კაცობრიობას, ამიგომ ამ სიმფონიასაც „სიხარულის სიმფონია“ ეწოდება. შემთხვევითი არ არის, რომ გალაკტიონმა „ქებათა ქება ნიკორწმინდის“ დაწერის შემდეგ (1947 წლის ივლისი) სულ მცირე დროში დაწერა ლექსი „მეცხრე სიმფონია“ (1948). ამ ნაწარმოების მოსმენამ გალაკტიონს ათქმევინა.

„სად ზღვის ჭაულებია,  
ყვაილთა მთოველი,  
კვლავ ვხვდებით ერთმანეთს  
მე და ბეთჰოვენი.  
ოცნება მგონია,  
სიზმარი მგონია...  
ქართული მოგივი -  
მეცხრე სიმფონია“.

აქ მრავლისმეგყველია ფრაზები: „მე და ბეთჰოვენი“ და „ქართული მოგივი - მეცხრე სიმფონია“. რასაკვირველია, მეცხრე სიმფონიაში, წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით, არავითარი ქართული მოგივი არ არსებობს. აქ ლაპარაკია იდეათა, მისწრაფებათა მსგავსებაზე, რომლითაც გამსჭვალულია გერმანული და ქართველი ხალხი და მათი სახით მთელი

კაცობრიობა და თუ ეს მისწრაფება გერმანიაში ბეთპოვენმა ყველაზე სრულყოფილად მეცხრე სიმფონიით გამოხატა, გალაკტიონმა თავისი ლექსით – სიგყვიერი სიმფონიით („ქებათა ქება ნიკორწმინდას“) უგალობა ნიჭიერებას, გმირულ შრომას და ბელნიერ ცხოვრებას. ამიგომაც დაუპირისპირა თავისი ლირიკული გმირი – „მე“ ბეთპოვენს. ბეთპოვენისა და გალაკტიონის შემოქმედებას შორის საინტერესო პარალელს ავლებს მ. კეესალავა: გალაკტიონის „შემოქმედება ისევე საზეიმოდ ქდერს, როგორც ღიდი გერმანელი კომპოზიტორის მეცხრე სიმფონია. დასაწყისში ღიდი და ღრმა სევდა, გრაგიკული ტონი, შინაგანად დაგუბებული ძალა და გარღვევის მძაფრი პოტენცია; შემდეგ მაჟორული ბგერების ქარიზმული და ბოლოს გამარჯვების პიმნი, ქოროს პოლიფონიური ქდერადობა და შილერის ოდით შთაგონებული სიხარულის აპოთეოზი. გალაკტიონის პოეზიის მუსიკალური პარტიკურაყ ამ სქემით ვითარდება. მის ადრინდელ ლექსებში მინორული ტონი ჭარბობს, პოეტური მეტყველება უადრესად ფაქიზია, მელოდიური – სირუმის დუმილის, ფოთლების შრიალის, ნიავის ჩურჩულისა და გყის იღუმალი მეღანქოლიის გამოხატველი. შემდეგში თანდათან იმაგებს გრაგიკული ტონი, ბოლოს კი დაფდაფების გრიალი გვამცნობს მილიონების რევოლუციურ აღგყინებას“ [31,II,519].

იშვიათია ხოლმე, როდესაც გენიალურ შემოქმედთ ცხოვრება გაანებივრებს ხოლმე. უმეტესად მათი ყოფა გოლგოთის გზაა. ასე იყო ბეთპოვენის შემთხვევაშიც. მწარე ბავშვობა, ჭირვეული, ფუქსაეაგი და დესპოგი მამა. ოცდარვა წლის ასაკიდან დაწყებული სიყრუე. უიღბლობა სიყვარულში, მარგოობა, გაუცხოება სამოგადოებასთან. ბევრი წყენა და უსიამოვნება, დაბრკოლებებიც თავისი მუსიკის რეფორმატორული ხასიათის გამო. მის მცირერიცხოვან მეგობართა შორის ერთ-ერთი ფარნჰაგენ ფონ ენზე წერდა: „უნაური კაცია, ცხოვრობს მთლიანად თავის ხელოვნებაში ჩაკეტილი, ძალიან მუყაითია და სხვა არაფერი აინგერესებს... სიყრუემ იგი მიზანთროპად გადააქცია, მისი ხასიათის თვისებები კი, რომელიც მარგოობაში ჩამოყალიბდა, სულ უფრო აძნელებდა და



ამცირებდა... ნაცნობობას“ [2,215]. იგივე ამრისა იყო გოეთე, რომლის ურთიერთობა ბეთჰოვენთან არცთუ სასიამოვნოდ აეწყო. იგი თავის ბერლინელ მეგობარ კომპოზიტორ ცელტერისადმი მიწერილ წერილში (2 სექტემბერი 1812 წ.) წერს: „მე გავეცანი ბეთჰოვენს. მისმა ნიჭმა გამაოცა, მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი სრულიად თავშეუკავებელი პიროვნებაა. მართალია, არ სცთება, როცა ამბობს – ეს ქვეყანა საზიზღრობააო, მაგრამ ეს, ცხადია, არ არის უფრო სასიამოვნო არც თავისთვის და ეერც სხვებისთვის. ეს მას ეპატიება და უნდა გვებრალებოდეს კიდევ, რადგან სმენა აკლდება, რაც შესაძლებელია უფრო ნაკლებად ენებს მისი არსების მუსიკალურ მხარეს, ვიდრე საზოგადოებრივს“, ხოლო ბეგინა ბრენტანოსადმი მიწერილ წერილში (1810 წ. 16 ივნისი) იგი ბეთჰოვენს „შეშლილ დემონს“ უწოდებს: „საჭიროა მოკრძალება იმის წინაშე, რასაც გამოთქვამს ასეთი შეშლილი დემონი“.

გალაკტიონს ბეთჰოვენის ცხოვრება, მისი მწარე ხვედრი შემოქმედებითი სტილი აგონებდა დიდებულ ქართველ მწერალს ალექსანდრე ყაზბეგს, რომელსაც „ხევის ბეთჰოვენს“ უწოდებდა: „მე მთხოვეს მუსიკა თერგის ხმაურის უსმინო ყაზბეგს – ხევის ბეთჰოვენს“; „ხევის დიდებულ ბეთჰოვენის გზაა დღეობის, ჩამოჰკრეს ზარი ახალი მთის, ახალ ხეობის“. საფიქრებელია, რომ გალაკტიონის ლექსში „ედარებოდა შემლილს“, სადაც გაურკვეველ მესამე პირობეა საუბარი, კვლავ ყაზბეგი მოიაზრებოდა:

„მაშინ გოვებდა ყველას და ყოველს  
და ფერიულ ალში მცურავი  
ედარებოდა შეშლილ ბეთჰოვენს  
დაუნდობელი და მომღურავი“.

თუმცა მეორე სტროფში უკვე აშკარად ბეთჰოვენზე და მის ცნობილ მესამე – „გმირულ“ სიმფონიაზეა საუბარი, რადგან „სამგლოვიარო მარში“ სწორედ ამ სიმფონიის მეორე

ნაწილშია მოცემული და იგი დღემდე რჩება გმირული მწუხარების სწორუპოვარ ნიმუშად:

და მიდიოდა უბედურ ქარში,  
რა იყო ქარი ერთადერთისთვის,  
სამგლოვიარო მან შექმნა მარში,  
რომ წყევლა-კრულვა ეთქვა ღმერთისთვის.

გალაკტიონი მთელი ქართული კულტურის დამოკიდებულებას არკვევდა „უბარმაზარი მსოფლიო ქნარის“ წინაშე. ამ საკითხზე მუსგად შენიშნავს რევამ თვარაძე წიგნში „გალაკტიონი“: „მთელი მეცხრამეგე საუკუნე იყო იმისათვის მომზადება, რათა ამ უერცეს ასპარეზს (იგულისხმება მსოფლიო. ვ.კ.) დაბრუნებოდა ოდესღაც ძალისძააღად მოწყვეტილი ქართველობა და თავისი „ასამაღლებელი ხმა“ კქონოდა ამ ასპარეზზე. ამიგომაა, რომ გალაკტიონ გაბიძე ესოდენ ძალდაუგანებლად ახერხებს, გაესაუბროს (მოგჯერ გაეკამათოს თუ გაეჯიბროს კიდეც) ანტიკურ ეპოქასაც, შუა საუკუნეებსაც, რენესანსის ხანასაც და მეცხრამეგე თუ მეოცე საუკუნეთა საკაცობრიო კულტურასაც. სიღიაღეს ქედს უხრის, მაგრამ ეს არის ღირსეულის მიერ ღირსეულთა აღიარება, სწორედ თავმდაბლობა სწორთა წინაშე – ძალიც შესწევს საამისოდ – ზურგს დიდი ქართული კულტურა უმაგრებს, ხოლო მკერდს საკუთარი ქნარი უმშვენებს, – „მაქვს მკერდს მიღებული ქრანი – როგორც მინდა“ [26,102]. სწორთან სწორის ერთი ასეთი თვალის გასწორებაა გალაკტიონის ლექსი „შერიგება“. ამ ლექსით იგი ერთსა და იმავე დროს მხარსაც

---

\* ბეთპოვენს ამ სიმფონიის შექმნა ნაპოლეონ ბონოპარტის პიროვნებაზე შთააგონა, როცა იგი პირველ კონსულს წარმოადგენდა. კომპოზიტორი მას დიდად აფასებდა და რომის დიდ კონსულებს აღარებდა. ამ სიმფონიის პარტიტურის თავფურცელზე ეწერა კიდეც: „ბონოპარტეს“, ქვემოთ კი „ლუიჯი ვან ბეთპოვენი“. მაგრამ, როცა შეიგყო, რომ ნაპოლეონმა თავი იმპერატორად გამოაცხადა, აღშფოთებით წამოიძახა: „ისიე ჩვეულებრივი ადამიანი ყოფილა! ახლა ადგება და ადამიანურ უფლებებს ფეხქვეშ გათელავს, პატივმოყვარეობას აყოლილი ყოყლოჩინობას მოჰყვება და გირანად გადაიქცევა!“ მაშინვე სიმფონიის თავფურცელი დახია და ახალს წააწერა: „გმირული სიმფონია“.

უბამს გენიალურ გერმანელ კომპოზიტორს — მოცარტს და ამავე დროს არაჩვეულებრივად სხარტ დახასიათებასაც აძლევს მის შემოქმედებას. აქედან, ბუნებრივია, თავის შემოქმედებასაც:

„ტოტებს ქარისას გადაჰყვამ მარტი,  
თეთრ განსაცმელში მე მოვირთვები  
და წავაღ ქარში, როგორც მოცარტი,  
გულში სიმღერის მსუბუქ გვირთებით“.

ვისაც მოცარტის მუსიკა მოუსმენია და შეუგრძენია, არ შეიძლება, ალტაცებული არ დარჩენილიყო მისი მელოდიური სახის მშვენიერებითა და გამომსახველობით. თვით უბრალო ჰარმონიები მის ხელში წარმტაც მელოდიებად გარდაითქმებიან და ოცნებათა საუფლოსაკენ წარიგაცევენ მსმენელს, რადგან მუდამ ნათელ, გამჭვირვალე და ფაქიზ ფაქტურაზე იგი დაფუძნებული, სწორედ აქედან წარმოდგამოცარტის „სიმღერის მსუბუქი გვირთები“, როგორც მას უწოდებს გალაკტიონი. ხოლო თუ ყველაფერ ამას პოეტურ ენაზე გარდავთქვამთ, მაგალითებად აუცილებლად ლექსებს: „მზეო თიბათეისა“, „სილაქვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „მერი“ და სხვა ამისთანებს დავასახელებთ. სწორედ აქედან მომდინარეობს ობიექტურად დასაბუთებული შედარება: „და წავაღ ქარში, როგორც მოცარტი“. შესაბამისად, რაკი მოცარტის უკვდავებაში თავის უკვდავებასაც ჰკრეცს, მთავონებით წერს:

„ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე  
მშვენიერების ლექსით მქებელი,  
დღეს ყველგან მზეა და სილამაზე  
სიკვდილთან ჩემი შემრიგებელი“.

ამ ლექსში შეფარვით, მაგრამ საგრძნობლად მოცარტის აღსასრული და მისი საბოლოო გზაზე გამგზავრებაც ირეკლება. ცნობილია, რომ მისი დაკრძალვის დღეს ბუნება განსაკუთრებით ბობოქრობდა, საშინელი ქარი ქროდა. ამას უნდა უკავშირდებოდეს პირველ სტროფში ქარზე აქცენტირება: „ტოტებს ქარისა“, „მე წავაღ ქარში“...

გალაკტიონი მოცარტზე ყურადღებას ამახვილებს აგრეთვე თავის „საუბარში ლირიკის შესახებ“. აქ უკვე მის ფენომენალურ მუსიკალურ ნიჭზე საუბრობს. ნიჭზე, რომელიც

სულ მცირე ასაკში გამოავლინა და აქედან მოკიდებული სა-  
ხელი და დიდება არ მოკლებია მას:

„მოზარდი – იგივე მოცარგია!

მუდამ მოსავედა

თანაბრად გვაევი

ქარიშხალთა

და მიმოზათა!“

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონი ლირიკულ ლექსში ერთი-ორი უბრალო შტრიხით ან მინიშნებით ისეთ გუსგ და ამომწურავ დახასიათებას აძლევს ამა თუ იმ შემოქმედის ნაღვაწს, რომ შეიძლება სპეციალურად დაწერილმა მთელმა გომმა ვერ გაგრძნობინოთ იგი. ამდენად, გალაკტიონის ლექ-  
სები მეტყველებენ არა მარგო ავტორის გენიალურ ნიჭზე, არამედ მის უაღრესად დიდ განათლებაზე, მისი თვალსაწიე-  
რის სიფართოვეზე; პიროვნებაზე, რომელიც ნაზიარებია მთელ საკაცობრიო კულტურას და დედის რძესავეთ შეუსისხ-  
ლხორცებია იგი.

## თავი VIII

### ზოგიერთი ნიცშეანური იდეის გამოძახილი გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში

#### ა) ნიცშეანური გარემო

თუ თვალს გადავაულებთ საზოგადოების სულიერი ცხოვრების უახლეს ისტორიას, დავინახავთ, რომ პოსტკლასიკური კულტურის პარადიგმის უპირველესი და უმნიშვნელოვანესი გამომხატველი, ვინც მეოცე საუკუნის გარიჟრაჟთან ერთად შემოაბიჯა და ცენტრალური ადგილი დაიკავა ინტელექტუალურ ცხოვრებაში, უთუოდ ნიცშეა, რომლის უმთავრესი მიზანი იყო, „ლოგმატური ძილისაგან“ გამოვლევებინა და აექულებინა საზოგადოება, ხელახლა გადაეხედა და შესაბამისად, დაემკვიდრებინა კიდევ ცხოვრებისა და მორალის ახალი ღირებულებები.

ნიცშე მსოფლიო მოვლენა იყო და როგორც ასეთი, არც ქართველი ინტელექტულებისათვის დარჩენილა უცხოდ. ქართველ შემოქმედთა იმ თაობის მნიშვნელოვანმა ნაწილმა, ვინც მეოცე საუკუნის დასაწყისში გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე, პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, ამკარად თუ ნაკლებ შესამჩნევად განიცადა მისი ნააზრვეის გავლენა. მათ შორის კი, ბუნებრივია, არც მსოფლიო კულტურას საფუძვლიანად ნაზიარები გალაკტიონი იყო გამონაკლისი. პირიქით, ქართველ პოეტთაგან ყველაზე ნათლად სწორედ მის შემოქმედებაში ირეკლება სულიერ და მაგერიალურ სამყაროში ირაციონალური საწყისების ძიებისაკენ დაუოკებელი ლტოლვა, რასაც უეჭველად მივყავართ მოდერნის იდეური მესაძირკვე-

ების - შოპენჰაუერის, ვაგნერისა და ნიცშესაკენ. მაგრამ, როდესაც გალაკტიონის შემოქმედებაში ფრ. ნიცშეს ნააზრევის კვალის ძიებას ვიწყებთ, სულაც არ გვავიწყდება გაოცებული მკითხველი — „სად ნიცშე და სად გალაკტიონი?!“ ეს გაოცება არც თუ უმიზეზო იქნება, რადგან ყოფილი საბჭოთა კავშირის სივრცეში ნიცშეს ხსენება (ვაგნერთან და შოპენჰაურთან ერთად) დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული და მხოლოდ უარყოფით ასპექტში თუ შეეხებოდა ვინმე. ეს კი თავად მოდერნიზმის ესთეტიკური საფუძვლების არასრულფასოვნად წარმოჩენას განაპირობებდა, რადგან ცნობილია, რომ ნიცშეს ფილოსოფია იქცა XX საუკუნის დასაწყისის ახალი სულიერი პარადიგმის კულტურული კოდის გასაღებად. სწორედ ის იძლეოდა შესანიშნავ მასალას იმის დასამტკიცებლად, რომ პრინციპული სიახლოვე, ურთიერთკავშირები და ურთიერთგაველენები არსებობს ხმელთაშუა ზღვის სუბეკუმენის<sup>6</sup> წარმონაქმნებს შორის.

ჩვენი მკითხველი მიჩვეულია იმ აზრს, რომ ქართველი მოდერნისტები იდეურ-ესთეტიკურ და მსოფლმხედველობრივ წრთობას ევროპელი და რუსი მოდერნისტების შემოქმედების მიხედვით აყალიბებდნენ. კრიტიკული აზრიც ამაზე შორს ვერ წავიღოდა, რადგან იგი უსათუოდ გაბუირებულ შოპენჰაუერ-ვაგნერ-ნიცშეს შეეჯახებოდა, ამიგომ ქართული მოდერნიზმი ბოლშევის, ვერლენის, რემბოს, მალარმეს, რენიეს, გეორგიეს, დანუნციოს, ბელის, ბლოკის და ა. შ. სახელებს უკავშირდებოდა, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ თავად ეს ავტორები თავიანთ ესთეტიკურ მრწამსს დასახელებული თანაეარსკვლავედის ნააზრევს უდებდნენ საფუძვლად (შოპენჰაუერის პელონისტური პესიმიზმი და მუსიკის პრიმატი, ვაგნერის ხე-

---

<sup>6</sup> - ეს ტერმინი ხმარებაში შემოიგანა გ. ს. პომერანცმა "Культурный мир, основанный на единой, самостоятельной выработанной религиозно-философской традиции, я назвал субэкуменой (Померанци Г. С. С птичьего полёта и в упор, "Мировое древо", 1992, N 1, стр. 41).

ლოვნების სინთეზის იდეა და მითის გაცოცხლება, ნიცშეს „სი-  
ცოცხლის ფილოსოფია“ და დიონისიზმი).<sup>\*</sup>

რაც შეეხება გალაკტიონს, იგი რომ სპეციალურად სწავ-  
ლობდა ნიცშეს შემოქმედებას, ამაზე ჩვენ ბევრთავე მიუთით-  
თეთ, მოვიშველიეთ რა რ. თვარაძის და ვ. ჯაფახაძის მონაცე-  
მები პოეტის საარქივო მასალიდან. ნიცშეს შემოქმედებასთან  
გალაკტიონის მიმართების საინტერესო ინფორმაციას გვაწვ-  
დის დიმა ბათიაშვილი თავის მოგონებაში გალაკტიონზე  
(„გალაკტიონოლოგია“, ტ. II, გვ. 374).

„გვიანი დამეა. გალაკტიონი და ირაკლი ნანეიშვილი  
ერთად მიაბიჯებენ, ირაკლი ნიცშეზე საუბრობს.

– დიახ, დიახ, ბატონო ირაკლი, მართალსა ბრძანებთ,  
ფრიდრიხ ნიცშე დიდი ფილოსოფოსი იყო, დიდებული პოე-  
ტური თქმანი აქვს, – ეთანხმება პოეტი.

– „Ты уединение! уединение... ты истинно родина мая“, –  
ამბობს ირაკლი გაგაცებით.

– რა დიდებული იქნება ეს გერმანულად! – ისმის  
გალაკტიონის სევდანარევი ხმა.

ირაკლი გერმანულად წარმოსქვამს ნიცშეს სიტყვებს...“

იმის გასარკვევად, თუ როგორ განიცადა გალაკტიონმა  
ნიცშეს ზემოქმედება, საჭიროდ ჩავთვალეთ პირველ რიგში იმ  
სულიერი აგმოსფეროსათვის თვალის გადავლება, რომელიც  
მე-20 საუკუნის პირველ ორ ათეულ წლებში საქართველოსა  
და რუსეთში ამ მიმართებით სუფევდა. რუსეთშიც იმიტომ,  
რომ სწორედ მოსკოვში ყოფნის პერიოდში (1916-1917 წლები)  
დაუწყია პოეტს შოპენჰაუერისა და ნიცშეს ნააზრევთა შგუ-  
ღირება და თარგმნა. აქ მას დაუმთავრებია სცენისმოყვარე-  
თა ლიგის მიერ დაარსებული ხუთთვიანი სარეჟისორო კურ-  
სები. ამავე დროს მოსკოვის ლიტერატურული წრების აქტიუ-  
რი წევრიც ყოფილა, სადაც ხლებოდა კიდევ მისი იდეურ-

---

\* შემთხვევითი არ იყო, რომ ფრაგმმა სიმბოლისტებმა თავიანთ  
ჟურნალს „რიპარდ ვაგნერი“ უწოდეს. აქვე აღენიშნავთ, რომ ნამდვი-  
ლად არ ცდებოდა კ. გამსახურდია, როცა XIX საუკუნის გერმანიას  
(უფრო სწორად, ჰეგელის შემდგომი პერიოდის გერმანიას) „ევროპის  
ინტელექტუალური ღირიფორი“ უწოდა (ახალი ევროპა, ტფ., 1928, გვ. 9).

ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი წრთობა. ამ ხანებში იმდენად ძლიერი იყო ნიცშეს გავლენა რუსულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ აზრზე, რომ აღნიშნულ თემას სპეციალური კონფერენციები მიეძღვნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში.<sup>9</sup>

სხვადასხვა კულტურათა მიერ ურთიერთგამდობა მსოფლიოს ყოფიერების კანონია. ხშირად ერთი კულტურის მემოქმედება მეორეზე შემოქმედებითი აღმაფრენის და ადრე არარსებული სულიერი ღირებულებების შექმნის იმპულსს იძლევა, მაგრამ ღრმა და ორგანული კულტურული სინთეზი შეიძლება მხოლოდ წარსული, ადრინდელი სულიერი გამოცდილების პირობებში შედგეს. სწორედ ასეთ შემოქმედებით ხასიათს აგარებდა ნიცშეს იდეების აღქმა მეოცე საუკუნის დასაწყისის რუსეთში. რუსულმა კულტურამ უცხო გავლენა პასიურად კი არ მიიღო, არამედ გამოეხმაურა იმას, რაც მის მინაგან, სულიერ საჭიროებებს პასუხობდა. „Активное восприятие Ницше в России - это не просто влияние, а нужда“ – წერდა ესკრადა [111,142]. ნიცშეს ნააზრევი, როგორც გაიგო რუსეთის ინტელიგენციამ, იმდენად მახლობელი აღმოჩნდა გრადიციული მშობლიური აზროვნებისათვის, რომ თანამედროვეობის ერთ-ერთმა წამყვანმა სლავისგმა მას დასაველეთის ფილოსოფოსთაგან „ყველაზე უფრო რუსი“ (самый русский) უწოდა [96,45]. დასაველეთისაგან განსხვავებით, სადაც ნიცშეს შემოქმედების ინტერპრეტაციაში მთავარ როლს ასრულებდნენ ისეთი ცნებები, როგორცაა „ნიჰილიზმი“, „ლი-

---

<sup>9</sup> - 1983 და 1988 წლებში ნიუ-იორკის ფორდჰემის უნივერსიტეტში გამართული კონფერენციები. ამას მოჰყვა დიდი მეცნიერული ღირებულების კრებული „Nietzsche in Russia“ – Ed by B Rosenthal, Cambridge University Press. ფეიქრობთ, ნიცშე აქტიური კვლევის საგანი უნდა იყოს ჩვენშიც, რამეთუ ხალხთა სულიერ გრადიციებზე ნიცშეს ნააზრევის გავლენას სწავლობენ არა მარტო დასაველეთისა და აღმოსაველეთ ევროპის ქვეყნებში, არამედ ამერიკასა და აზიაში. ამ ბოლო დროს გამოიცა ისეთი წიგნები, როგორცაა: „ნიცშე ჩეხეთში“, „ნიცშე სლოვაკეთში“, „ნიცშე პოლონეთში“, „ნიცშე შვედეთში“, „ნიცშე ანგლოსაქსებში“, „ნიცშე იტალიაში“, „ნიცშე სკანდინავიაში“, „ნიცშე აზიაში, „ნიცშე ჩინეთში“ და სხვა.



რებულებათა გადაფასება“, რუსეთში უმთავრესად ყურადღება გადაჰქონდათ ბეკაცის ნიცშეანურ იდეაზე, რომელმაც აქ რელიგიურ-მეგაფიზიკური შეფერილობა მიიღო და წარმოჩნდა ლიბერალურ-ქრისტიანული ნაციონალიზმის წარმომადგენელთა იდეოლოგიაში. მათ უმრავლესობას ნაციონალიზმი გააზრებული ჰქონდა, როგორც რუსეთის განსაკუთრებული რელიგიური მისია, როგორც ღვთისაგან რჩეული რუსი ხალხის მოვალეობა, რომელიც შეძლებდა მსოფლიოს გარდაქმნას ქრისტიანული იდეალების შესაგყვისად (ამ იდეოლოგიის მებაირახგრე იყო ჟურნალი „Путь“-ი).

პოზიტიური განმარტება მიეცა ბეკაცის იდეას რუსი მარქსისტების მიერაც. მათ მიერ ბეკაცი აღქმული იქნა, როგორც გმირული პიროვნების, ძლიერი ლიდერის, ხალხთა მასების უანგარო მსახურის სახე. მართალია, მარქსიზმისა და ნიცშეანობის ერთმანეთზე მორგება პირველ რიგში ნიცშეანელ მარქსისტებს სჭირდებოდათ საზოგადოების გარდაქმნისა და ახლებური ორგანიზაციის გზების გასააზრებლად, მაგრამ მათთვის მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე შემოქმედებითი თავისუფლების, კულტურული აღმშენებლობის პრობლემაც, რომლის გააზრებაც აგრეთვე ნიცშეანურ პრიზმაში ხდებოდა (მ. გორკი, ა. ლუნაჩარსკი, ა. ბოგდანოვი, ს. ვოლსკი). ისე, რომ რაც ნიცშესა და ევროპელი მკითხველისათვის „სულის თამაში“ და „დახვეწილი მეგაფორა“ იყო, რუსეთში სოციალური პრაქტიკის ბაზად იქცა. თუმცა, ბუნებრივია, აქ ყველას ასე როდი ესმოდა ნიცშე. რუსი პოეტი დეკადენტები ფ. სოლოგუბი, მ. გიპიუსი, ნ. მინსკი მომავლის ბეკაცში ხედავდნენ უმშვენიერეს თავისუფალ არსებას და წარმართული სილამაზის დემონურ განსახიერებას. მათ ლექსებში ხშირად ფიგურირებს დემონური მოციგვები:

„О Мудрый соблазнитель  
Злой дух, ужели ты -  
Непонятный Учитель  
Великой красоты?“

(მ. გიპიუსი "Гризельда")

მართალი იყო კ. იასპერსი, როცა მან ნიციშეს სულიერი ფენომენის არსი ასე ახსნა: „თუ ფილოსოფიური იდეალიზმის დასრულების შემდეგ, გერმანიაში ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფილოსოფიური მოვლენაა ნიციშე, მაშინ, თუმცა ამ მოვლენის არსი და აზრი, როგორც ჩანს, არ არის რაღაც განსაკუთრებული შინაარსი, რაღაც მოცემულობა, რაღაც ჭეშმარიტება, რომელსაც შეიძლება დაეუფლო; მისი არსი თვით მოძრაობაშია მხოლოდ, ანუ ისეთ აზროვნებაში, რომელიც არ სრულდება, მხოლოდ ასუფთავებს სიერცეს; მტკიცე საყრდენს კი არ უქმნის ფეხქვეშ, არამედ მხოლოდ შესაძლებლად აქცევს გამოუცნობ მომავალს“ [78,78] (ზუსტად ასე გაიგო ვრ. რობაქიძემაც ნიციშეს ნააზრევი, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი). მართლაც, ნიციშეს არ დაუტოვებია დამთავრებული მოძღვრება, არ აუგია მტკიცებულებათა სისტემები, არ გამოუცხადებია „უნივერსალური ჭეშმარიტების“ აღმოჩენის პრეგენზია. შესაბამისად, მარქსისტები, პოზიტივისტები, ეგზისტენციალისტები, ფსიქონალიტიკოსები და თვით პოსტმოდერნისტები და ტრადიციონალისტები გვთავაზობენ ნიციშეს ნააზრევის საკუთარ გაგებას. ყურადღებას ამახვილებენ მისი სწავლების მრავალმხრივობაზე, რომელიც მოკაერ დისციპლინათა შორის საზღვრებსაც არღვევს (ფილოსოფია და ფილოლოგია, ლიტერატურა, ფსიქოლოგია, ისტორია და ა. შ.). ნიციშეზე, როგორც ისტორიის ფილოსოფოსსა და მორალისგმე თავედაპირველ შეხედულებასთან ერთად, ტრადიციულად იქცა სხეანაირი მიდგომებიც. ესაა მისი ფილოსოფიის „მეგაფიზიკური“ ინტერპრეტაცია (მ. ჰაიდეგერი), ეგზისტენციალური (კ. იასპერსი), ფილოსოფიურ-ლინგვისტური (მ. ფუკო) და ფენომენოლოგიური (ე. ფინკი), პოსტმოდერნისტული (ჟ. დერიდა) და სხვა. საკითხი, თუ ვისი ინტერპრეტაციაა უფრო სწორი და ჭეშმარიტი, კვლავაც გაურკვეველია. ერთი წამყვანი რუსი ნიციშეოლოგის მოსწრებული შენიშვნისა არ იყოს, „ნიციშეს ნააზრევის ინტერპრეტაციისას შეცდომა უფრო ადვილია, ვიდრე ის, რომ დარწმუნებული იყო შენს სიმართლეში“ [103,119].

რუსეთი ის ქვეყანა იყო, სადაც ნიციშეს სწავლება შედარებით სწრაფად გავრცელდა. მისმა კონცეფციებმა შემოქმე-

დებითად ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინეს იმდროინდელ რუსულ ინტელექტუალურ მიმართულებაზე: იდეალისტ-ფილოსოფოსთა რელიგიურ ძიებებზე, სიმბოლისტთა მოძრაობაზე და რუსულ მარქსიზმზე. ნიცშეს ნაამრევის წაკითხვის მეთოდის ფორმირება ძირითადად მოხდა მისი შემოქმედების ისეთ ინტერპრეტატორთა მიხედვით, როგორებიც იყვნენ: ვ. პრეობრაჟენსკი, ვ. ივანოვი, ვლ. სოლოვიოვი, ე. ტრუბეცკი, ს. ფრანკი, ლ. შესტოვი. რუს მოაზროვნეებზე ნიცშეს გავლენას თან ახლდა (და უფრო აძლიერებდა კიდევ) ერთის მხრივ ა. შოპენჰაუერის, მ. შტირნერის, რ. ვაგნერის და ჟ. მ. გუიოს, მეორე მხრივ ფ. დოსტოვესკის ეგზისტენციალური განსჯანი. ფილოსოფოსისადმი დამოკიდებულება ყალიბდებოდა ნ. მინსკის, მ. გიპიუსის პოეტური ციკლების; მ. გორკის, ა. ლუნაჩარსკის პიესების დ. დ. მერეჟკოვსკის და პ. ბობორიკინის რომანებისა და მოთხრობების საშუალებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ ნიცშეს შემოქმედების ღრმად გაცნობის საქმეში ევროპელი და რუსი საზოგადოებრიობა ბევრად იყო დავალებული ცნობილი დანიელი კრიტიკოსისა და ლიტერატურის ისტორიკოსის, ფილოსოფოსის მეგობრის გეორგ ბრანდესისაგან. მისი სტაგია „ფრიდრიხ ნიცშე. არისტოკრატიული რადიკალიზმის“ რუსული თარგმანი 1900 წელს გამოქვეყნდა და პოპულარულ საკითხავად იქცა.\*

ნიცშეს გარშემო სერიოზული კამათის დასაწყისად ითვლება 1892 წელი, როდესაც გამოიცა ვ. პრეობრაჟენსკის ნარკვევი „Фридрих Ницше: критика морали альтруизма“. მეოცე საუკუნის პირველი ათეულის დასასრულისათვის კი უკვე გამოქვეყნებული იყო ასზე მეტი სტაგია და მონოგრაფია, აგ-

---

\* გალაკტიონი ნიცშეს შემოქმედებას იმთავითვე რომ კარგად იცნობდა, ეს ჩანს გეორგ ბრანდესის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით 1918 წლის 17 თებერვალს დღიურში გაკეთებული ჩანაწერებიდანაც: „დღეს გამეთებში წერია, რომ გარდაიცვალა გეორგ ბრანდესი, ბრწყინვალე კრიტიკოსი. რამდენჯერ წამიკითხავს მისი კრიტიკული წერილები, როგორც საუკეთესო მხატვრული თხზულება“. საფიქრებელია, რომ ნიცშესთან დაკავშირებულ მის სტაგიასაც კარგად იცნობდა იგი.

რეთვე მისი თხზულებების (პროზაული, პოეტური, ეპისგოლარული) 150-მდე თარგმანი. ამ ღროისათვის, გარდა გერმანიისა, არ არსებობდა არც ერთი ქვეყანა, სადაც ნიცმე ასეთი ცნობილი და მსჯელობის საგანი იქნებოდა. ამას ხელს უწყობდა რამდენიმე გარემოება: რუსეთში ნიცმეს დებიუტი დაემთხვა იმ ღროს, როცა მე-19 საუკუნეში ყველაზე უფრო გავრცელებულმა ფილოსოფიურმა დოქტრინებმა – ანტიპეგელიანურმა პოზიტივიზმმა და ნო-იანი წლების მაგერიალიზმმა, სამოცდაათიანელთა „ნაროდნიკობამ“ დაკარგეს თავიანთი მიმზიდველობა. მარქსიზმი ის-ის იყო იწყებდა მომზრეების შექენას ინგელიგენციის წრეებში. ისე, რომ არანაირი დომინირებული იდეოლოგიური მიმართულების გამოყოფა არ შეიძლებოდა. ეპოქის იდეურად დამუხტულ ატმოსფეროში წარმოიშვა ნათელი, ძლიერი, გავლენიანი იდეოლოგიის და ფილოსოფიის მოთხოვნილება. პარალელურად, როგორც ეეროქელ, ისე რუს ინგელექტუალთა წრეებში სულ უფრო და უფრო დიდ პოპულარობას იძენდა ეგზისტენციალურად ორიენტირებული ა.შოპენჰაუერისა და ს. კირკეგორის სულისკვეთების შესაგყვისი განსჯანი. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა ადამიანის პიროვნებას, ისეთ ღირებულებებს, როგორიცაა: თავისუფლება, შემოქმედება, მისტიკური გამოცდილება და რელიგიური რწმენა. მეცნიერება რუსულ ინგელიგენციას ესმოდა არა ვიწრო პროფესიული გაგებით, არა როგორც ცოდნის რიგ განსაკუთრებულ სფეროებად, არამედ – ეგზისტენციალურად, არსებითად, როგორც სულიერი პრაქტიკა, როგორც „საბედისწერო კითხვებზე“ პასუხის მარადიული ძიება. როგორც აღრე, ისე საუკუნეთა მიჯნის რუსეთში ძლიერი იყო განყენებულ ამრსა და მხაგვრულ ლიგერატურას შორის კავშირი. რომანისტების (ა. გოლსგოი, ფ. დოსტოვესკი) და პოეტების (ა. ბლოკი, ა. ბელი) ნაწარმოებები გაჯერებული იყო ფილოსოფიური მსჯელობებით, ხოლო მეგაფიმიკურად ორიენტირებული მოაზროვნეები წერდნენ მოთხრობებს (გ. ჩულკოვი, ლ. ანდრეევი), ლექსებს (ელ. სოლოვიოვი, დ. მერეკოვსკი), აფორისგულ გექსტებს (ვ. როზანოვი, ლ. მესგოვი). ნიცმეს დიდმა ლიგერატურულმა გალანგმა ნაკ-

ლები როლი როდი შეასრულა რუსეთში მისი პოპულარობის საქმეში. სასწავლო დაწესებულებებში კი ნიცშეს მაღალ შეფასებებს აძლევდნენ, როგორც ფილოლოგ-კლასიკოსს – ანტიკური ლიტერატურის მცოდნესა და ინტერპრეტატორს. დიდ წილად სწორედ ამან განსაზღვრა მძაფრი ინტერესი ნიცშეს ისეთი თხზულებებისადმი, როგორც იყო „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“, „ასე ამბობდა ზარატუსტრა“, „სიკეთისა და ბოროტების მიღმა“. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი, რომელიც განსაზღვრავდა ნიცშეს შემოქმედებისადმი დიდ ინტერესს რუსეთში, ის იყო, რომ ნიცშეს ნააზრევის აღქმა სახელს უხვევდა რუსულ აზრს ევროპაში, ხელს უწყობდა პროვინციალიზმის ჩიხიდან გაღწევაში. მთელი მე-19 საუკუნის მანძილზე რუსული კულტურა ცდილობდა დაემტკიცებინა თავისი საერთო ევროპული, უფრო მეტიც, მსოფლიო მნიშვნელობა. მხოლოდ საუკუნის ბოლოს კპოვა მან მსოფლიო აღიარება და განსაზღვრული დობით ეს დაკავშირებული იყო დასავლეთის მკითხველში ნიცშეს პოპულარობასთან. იგი იყო ერთ-ერთი იმ მცირე მწერალთაგან, რომლებიც საერთო ევროპული სახელით სარგებლობდნენ და, რომელიც გულწრფელად აღიარებდა რუს მოაზროვნეთა გავლენას თავის შემოქმედებაზე. ნიცშე დაინტერესებული იყო გოგოლის, ტოლსტოის, გურგენევის, პუშკინის (მის ლექსზე „Заклинание“ რომანსიც დაწერა) ნაწარმოებებით. ცნობილია ნიცშეს დამოკიდებულება დოსტოევსკისადმი, რომლისაგანც, როგორც ერთადერთი „ფსიქოლოგისაგან“, „შეძლო რაღაც ესწავლა“. მის სახელს ხშირად ახსენებს თავის თხზულებებში: „მორალის დაბადება“, „ღმერთთა ბინდი“, „ძალაუფლების ნება“ და ბრანდესთან მიმოწერაში. აკი გ. ბრანდესისა და სტ. ცვაიგის მიერ დოსტოევსკი გაგებული იყო, როგორც ნიცშეს წინამორბედი. აღსანიშნავია ისიც, რომ გერმინი „ნიჰილიზმი“ XIX საუკუნის ბოლოს გავრცელდა ნიცშესა და გურგენევის „მამებისა და შვილების“ წყალობით. არსებობს აზრი, რომ ეს გერმინი ნიცშემ გურგენევისაგან ისესხა.

რუსეთში ნიცშეს ნააზრევის აღქმამ სხვადასხვა ეტაპი გაიარა.

პირველი ეგაპი მოიცავს XIX საუკუნის 90-იან წლებს. ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია მწვავე დისკუსიები ნიციშანობის მხედობრივ ბუნებაზე. ნიციშეს ნაამრევთან რუსი მკითხველის გაცნობა შედგა ძირითადად მისი წიგნების შინაარსის მონათხრობითა და კრიტიკული წერილებით, რომლებიც ჟურნალ-გაზეთებში ქვეყნდებოდა. განსკუთრებით ფართო აღიარება ჰპოვა ამ პერიოდში ვ. პრეობრაჟენსკის წიგნმა „ფრიდრიხ ნიციშე. ალგრუისტული მორალის კრიტიკა“ (1892 წ.). იგი ნიციშეს დარად აკრიტიკებდა თანამედროვე საზოგადოების მორალურ მცნებებს, რომლებშიც, მისი აზრით, ქრისტიანობისაგან წარმოქმნილი ალგრუისტული ეთიკა ბაგონობდა, რომელსაც ინდივიდუალობის საწყისის უარყოფისა და პიროვნულობის დაკარგვისაკენ მიჰყავს ადამიანი. თანამედროვე ეპოქის კულტურული კრახისაგან თავის დაღწევის გზას კი პრეობრაჟენსკიც, ნიციშეს მსგავსად, თანამედროვე იდეალების გადაფასებაში ხედავდა. იგი ნიციშეს ყველაზე დიდ დამსახურებად იმას მიიჩნევდა, რომ მან მხედობრივ მოძღვრებაში პირველმა წამოსწია თავად მორალის პრობლემა, ისტორიულად წარმავალ ყველა მხედობრივ ღირებულებებზე და შეხედულებებზე ამღვდა და კეთილისა და ბოროტის მიღმა დადგა. ამ ნარკვევმა სათავე დაუდო იმ დისკუსიას, რომელიც ამ პერიოდში ნიციშეს გარშემო გაიმართა. ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან შრომებად შეიძლება ჩაითვალოს მოსკოვის ფსიქოლოგიური საზოგადოების თავკაცის რუსეთის პირველი ფილოსოფიური ჟურნალის დამაართებლის (Вопросы философии и психологии) ნ. გროტის სტატია „Нравственные идеалы нашего времени“ (1893), რომელშიც დაპირისპირებულია ნიციშეს ანტიქრისტიანული ინდივიდუალიზმი ლ. გოლსტოის ქრისტიანულ ალგრუიზმთან. იგი, ერთის მხრივ, უჩვენებს ამ ორი მოამროვნის სიახლოვეს, რაც გამოიხატება ორივეს სწრაფვაში „შექმნან თავისუფალი და თვითმკმარი (самодовлеющий) პიროვნება“, ამის საფუძველზე კი „ახალი საზოგადოება და კაცობრიობა“. მეორეს მხრივ მიუთითებდა მათ პრინციპულ განსხვავებულობაზე ამ საერთო იდეალის გან-

ხორციელების გზების არჩევის საქმეში. ეს გზები კი მან მოკლედ, ფორმულის სახით ასე გამოხატა: „რაც უფრო მეტია ბოროტება, მით მეტია სიკეთე“ – ნიცშესათვის და „რაც ნაკლებია ბოროტება, მით მეტია სიკეთე“ – გოლსტოისათვის.

მკვეთრად ნეგატიურ შეფასებას აძლევს ნიცშეს შემოქმედებას უდიდესი რუსი ფსიქოლოგი და მოსკოვის უნივერსიტეტის ყველაზე პოპულარული ლექტორი ლ. ლოპატინი თავის სტაგიაში "Большая искренность" (1893), რომელშიც „ცინიკურობამდე მისულ კაცთმობულეს“ უწოდებს მას.

რუსული ფილოსოფიური საზოგადოების მთავარი ფიგურის – ვლადიმერ სოლოვიოვის მიერ ნიცშეს ფილოსოფიის ინტერპრეტაცია რთულია და არაერთმნიშვნელოვანი. იგი იზიარებდა რა ნიცშეს მოსაზრებას ევროპული ცივილიზაციის კრიზისის შესახებ, ამ კრიზისის სიმკვამრებს სწორედ ნიცშეს ფილოსოფიაში ხედავდა (სტაგია „Первый шаг к положительной эстетике“ – 1894), ხოლო აკრიტიკებდა რა „სილამაზის“ (მშვენიერების) და „ძალაუფლების“ რელიგიური კონტექსტიდან ნიცშეანურ მოწყვეტას (მრომა „Оправдание добра“ – 1897), ამტკიცებდა, რომ ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშვენიერების ღირებულებების ნამდვილი რეალიზაცია შესაძლებელია მხოლოდ, როგორც ამ სამი არსის სინთეზი რელიგიურ ჩარჩოებში და, რომ სწორედ ქრისტიანობაა მოწოდებული დაიცვას მშვენიერება თვითგანადგურებისაგან. სოლოვიოვი ნიცშეს ფილოსოფიაში მეტად მნიშვნელოვან პრობლემად გეკაცის კონცეფციას მიიჩნევდა. თუმცა, ღებულობდა რა გეკაცის იდეას, ხაზს უსვამდა გეკაცური საწყისის პრობლემათა გახსნის მნიშვნელობას. იგი საკითხის არსს პრინციპულად განსხვავებულად ხედავდა: ნიცშეს გეკაცს, რომელიც სოლოვიოვის მიერ გაგებული იქნა, როგორც ანტიქრისტეს პირელსახე, დაუპირისპირა იესო ქრისტეს ღმერთკაცი. გეკაცის ნიცშეანურ იდეაში სოლოვიოვი ხედავდა უდიდეს საშიშროებას, რომელიც

ქრისტიანულ კულტურას ემუქრებოდა. ზოგადად, სოლოვიოვის დამოკიდებულება ნიცშესადმი იყო მეტად ფრთხილი.<sup>7</sup>

ნიცშეს კონცეფციებმა კეთილგანწყობილი აღიარება კპოვა ნაროდნიკების წამყვანი თეორეტიკოსის ნ. მიხაილოვის არაერთ შრომაში („О Марксе, Штирнере и Фридрих Ницше“; "Ещё о Ницше" და სხვა). მან რუს ლიბერატორთა შორის ერთ-ერთმა პირველმა აღიქვა ნიცშე, უპირველესად ყოვლისა, როგორც სოციალური მოაზროვნე და ისტორიის ფილოსოფოსი, რომლის იდეები პოზიტიურ ღირებულებებს წარმოადგენენ ეთიკასა და სოციოლოგიაში სუბიექტური მეთოდის განსავითარებლად.

მიუხედავად ცალკეულ კრიტიკოსთა დადებითი დამოკიდებულებისა, მაინც უნდა ითქვას, რომ ზოგადად რუსი ინტელექტუალების თავდაპირველი დამოკიდებულება ნიცშეს ნააზრევისადმი მკთვერად უარყოფითია. ისე, რომ მე-19 საუკუნის ბოლო ათწლეულმა რუსეთში შექმნა ნიცშეს სახე, როგორც ღეკადენგის, იმორალისგის, იდეალების დამამხოზბლის, უღმერთოსი და ბოროტების მქადაგებლისა.

მეორე ეტაპი მოიცავს XX საუკუნის პირველ მეოთხედს. საუკუნეთა გასაყარბე (1898-1902) ნიცშეს პოპულარობა პიკს აღწევს. დაიწყო ნიცშეს შრომების მასიური გამოცემა. იბეჭდებოდა ე. ტრბუცკის, გ. რაჩინსკის მონოგრაფიები, ლ. შესტოვის, ე. ივანოვის, ს. ფრანკის შრომები. გერმანელი ფილოსოფოსის ნააზრევემა იმდენად დიდი იმპულსი მისცა რუსული ლიბერატორის აყვავებას საუკუნის დასაწყისიდან, რომ დასავლეთელმა მკვლევარმა მაიხაილო მიხაილოვემა ნიცშეს „რუსული ნეოიდეალიზმის კატალიზატორი“ უწოდა. ამ პერიოდში ნიცშეს ფილოსოფიამ ყველაზე უფრო დიდი გავლენა იქონია რუსული სიმბოლიზმის წამყვან თეორეტიკოს ვიარქესლავ ივანოვნზე. იგი ნიცშესთან დააკავშირა ანტიკური ტრადიციებით დიდმა

---

<sup>7</sup> ამის შესახებ დაწვრილებით იხილეთ: Синеокая Ю. В. - "Рубеж веков: русская судьба сверхчеловека Ницше" და Мотрошилова Н. В. - "В. Соловьев и Ф. Ницше. Поиск новых философских парадигм" წიგნში: Ф. Ницше и философия в России, Санкт-Пб. 1999.



დაინტერესებამ, გარემო სინამდვილის მისტიური წვდომისაკენ სწრაფვამ და განსჯის დაძლევის გზით სამყაროს უშუალო აღქმის წადილმა, როგორც ცხოვრებისა და პოემის ერთიანობის გამოხატულებამ. ივანოვისათვის განსაკუთრებით არსებითი აღმოჩნდა ნიცშეს მოსაზრება „ორი ღვთაების“ – დიონისურ-აპოლონური გენიის – „ძმურ კავშირზე“. ივანოვის თხზულებებში ეს ღვთაებები წარმოდგენილი არიან, როგორც ცხოვრებისა და კულტურის სტიქიაში „ცენტრისკენულისა“ და „ცენტრიდანულის“ კავშირი.

აპოლონური და დიონისური საწყისის დიქტოგომიაზე ნიცშეს მოძღვრება ივანოვმა გამოიყენა თავისი ისტორიოსოფიური კონცეფციის დასასაბუთებლად. მან დიონისოს კულტში დაინახა ადამიანური ცხოვრების სათავე და საიდუმლო. თუკი ნიცშემ „ტრაგედიის დაბადებაში“ გახსნა დიონისოს საიდუმლო, ივანოვი უფრო შორს წავიდა, გამოაცხადა რა ორი ღვთაების – დიონისურ-აპოლონური გენიის – „ძმური კავშირი“ არა მარტო ანტიკური ტრაგედიის საწყისად, არამედ ევროპული კულტურის სათავედაც. ამ აღმოჩენაზე ააგო მან აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურათა სიახლოვის მტკიცებულება. აპოლონისა და დიონისოს მითი იქცა ერთიანი ქრისტიანული კულტურის პარადიგმად. ივანოვის აზრით, „დეღუოს ძმები“ რუსულ ნიადაგზე გამოვიდნენ ასალი სახით – აპოლონმა ხორცი შეისხა სლავიანოფილებისა და ნაროდნიკების მიერ აღიარებულ ორგანულ კულტურაში, დიონისო კი იქცა კრიტიკული, დასავლურ-ინტელიგენტური კულტურის მახარობლად და აზრად. მაგრამ ივანოვს ნიცშეს ტრაგიკულ შეცდომად მიაჩნდა ის, რომ მან თავად არ ირწმუნა თავის მიერვე აღმოჩენილი ღმერთი. მან დიონისური საწყისი გაიგო როგორც ესთეტიკური, ხოლო ცხოვრება - როგორც „ესთეტიკური ფენომენი“ მაშინ, როცა მისი აზრით, ეს საწყისი პირველ რიგში რელიგიურია, ივანოვი თვლიდა, რომ დიონისოს რელიგია მის მიმდევრებს რწმენის მეოხებით აძლევდა იმქვეყნიური რეალობის „მეტაფიზიკურ ნუგეშს“ და არა მხოლოდ მისი, როგორც ესთეტიკური ფენომენის, ტკბობისაგან მოგვრილი ავტარქია.

რუსულ კულტურაში ნიცშეს ფილოსოფიის ინტეგრაციას დიდად შეუწყო ხელი მოსკოვისა და პეტერბურგის სიმბოლისტურ-მოდერნისტული მიმართულების ისეთმა ჟურნალებმა, როგორც იყო „Северный вестник“, „Мир искусства“, „Весы“, „Логос“-ი და სხვა.

„Северный вестник“-ი ღიად გამოდიოდა ნაროდნიკული, პოზიტივისტური და მაგერიალისტური ტენდენციების წინააღმდეგ. მასში „დეკადენტური პერიოდის“ თავიანთ თხზულებებს აქვეყნებდნენ დ. მერეჟკოვსკი, ვ. გიპიუსი, ნ. მინსკი. ამ ჟურნალის მთავარი თეორეტიკოსი ა. ვოლინსკი იყო ნიცშეს ფილოსოფიის აღიარებული მცოდნე. სწორედ მას ეკუთვნის გახმაურებული შრომა „Литературные заметки: Аполлон и Дионис“ (1896).

„Мир искусства“-ს რედაქციამ თავის უპირველეს ამოცანად კულტურის ახალი კონცეფციის შემუშავება გამოაცხადა. მასში ცენტრალური ყურადღება ნიცშეანურ ღირებულებებს – შემოქმედება, მშვენიერება, ესთეტიკური გრძნობა – ეთმობოდა.

„Весы“-ს გარშემო შემოკრებილი იყვნენ მეორე ტალღის ნიჭიერი პოეტი-სიმბოლისტები: ვ. ბრიუსოვი, ა. ბელი, ვ. ივანოვი, ელისი, ბ. სადოვსკი და სხვები, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებაში ნიცშეანურ მოტივებს ატარებდნენ. ისინი გააფთრებით ებრძოდნენ ნაროდნიკების, მარქსისტების და სლავიანოფილური სულის მოამბროვნებს. ჟურნალში ყველაზე ურო შესამჩნევი ადგილი ნიცშეს იდეების განხილვას ეთმობოდა. „ნიცშეს იდეები გადაჯაჭვულია, ხშირ შემთხვევაში კი უბრალოდ შედუღებულია იმათ აზრებთან, ვინც კი მასზე წერდა „ვესის“ ფურცლებზე“. – ასეთ დასკვნამდე მივიდა ს. არგანოვსკი, რომელმაც სპეციალური გამოკვლევაჲ კი დაწერა „Ницше на страницах Весов“ [90,173-186]. XX საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლოდან ნიცშეს გავლენა თანდათან შესუსტდა. ამას სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებდა. 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ დაიწყო რუსეთის ინტელექტუალთა მიბრუნება მშობლიური იდეალიზმის ტრადიციებისაკენ, რომელიც მომდინარეობდა სლავიანოფილები-

დან და მიემართებოდა ელ. სოლოვიოვის და ძმები გრუბეცკებისაკენ. მკაფიოდ წარმოჩნდა რუს ინტელიგენტთა სწრაფვა ეკლესიის წიაღისაკენ რეალური ცხოვრებისაგან ეკლესიისა და რელიგიის მოწყვეტის დასაძლევად. „მასებს არ შეუძლიათ ცხოვრება არც დეკადენტობით, არც ნიცმეანობით, არც ანარქიზმით და არც რევოლუციის უარყოფითი იდეებით. კაცობრიობა შეიძლება შეიკრას და ამაღლდეს მხოლოდ დადებითი, ორგანული იდეებით, მხოლოდ ღმერთისადმი აბსოლუტური მორჩილებით... მხოლოდ ქრისტიანული თავისუფლებაა რეალური, მხოლოდ მისკენ მიმავალი ქრისტიანული გზაა ჭეშმარიტი. კაცობრიობას ეს გზა ნაჩვენები აქვს ქრისტეში“ – წერდა ნ. ბერდიაევი 1907 წელს [93,122]. ამ იდეოლოგიას ატარებდა ჟურნალი „Путь“-ი, რომლის გარშემო შემოიკრიბნენ ე. გრუბეცკი, ნ. ბერდიაევი (1914 წელს ბერდიაევი გავიდა „პუტის“ რედაქციიდან), ს. ბულგაკოვი, გ. რაჩინსკი, პ. ფლორენსკი და ვ. ერნი.

ნიცმეს ნაწერებისადმი ყურადღების შემცირებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა ანთროპოსოფიისა და ფსიქოანალიზის მიმართ მზარდმა ინტერესმა. ზ. ფროიდისა და რ. შტაინერის მოძღვრების პოპულარობას შეეძლო მეტოქეობა გაეწია ნიცმეს იდეების გავლენისათვის. მაგრამ აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ XIX საუკუნის ბოლოს ევროპაში შექმნილი ახალი კულტურული სიგუაციიდან სწორედ ნიცმემ გააკეთა პრაქტიკული დასკვნა და სხვებზე ადრე და უფრო მძაფრად ჩამოაყალიბა კაცობრიობისათვის ახალი პრობლემა – ინდივიდუალური და კოლექტიური ქვეცნობიერის პრობლემა, პირველმა წამოჭრა რა საკითხი ადამიანის თავისუფლებისა, ჩაიხედოს თავისი ცნობიერების სიღრმეებში.

გარდა ამისა, პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისისათვის უკვე გაიქვრდა მილიტარიზმის იდეოლოგიაში ნიცმეს დადანამაულებამ, რამაც ერთის მხრივ შეანელა ნიცმესადმი ყურადღება, მეორე მხრივ კი მძაფრი პროგნოსტი გამოიწვია რუს ინტელიგენციაში. ნ. ბერდიაევი პირდაპირ წერდა: „Я не знаю ничего более чудовищного по своей внутренней неправде, чем это желание, связать Ницше и современную милитаристскую

Германию, это значит читать буквы, не понимая смысла слов“ [93,50].\*

ნიცმეს პოპულარობის ხელახალი გამოცოცხლება უკავშირდება 1916-17 წლებს, რაც რევოლუციური ქროლვის გაძლიერებითა და ესქატოლოგიური მოლოდინით აიხსნება. ა. ბელიმ და ა. ბლოკმა რევოლუცია აღიქვეს, როგორც მომავალი სულიერი განახლების პირველი სტადია, როგორც აპოლონური და დიონისური საწყისის ახალი კულტურული სინთეზი (საინტერესოა, რომ სწორედ ამ პერიოდში მოუხდა გალაკტიონ ტაბიძეს მოსკოვსა და პეტროგრადში ყოფნა და რევოლუციასთან დაკავშირებული მისი ლექსებიც სწორედ ამ სულისკვეთებას უკავშირდება). ამ წლების რევოლუციურ პრესში გამოიკვეთა ნიცმეს, როგორც დემოკრატიისა და სახალხო რევოლუციონერის ახალი სახე. ვაგნეტმა „Нижевыше ведомости“-მ რუბრიკით „ხელოვნება და რევოლუცია“ დაბეჭდა ი. იასინსკის პოეტური ციკლი „Из отблесков Ницше“, რომელიც, ფაქტიურად, გალექსილი „ასე ამბობდა მარაგუსტრაა“. იმდროინდელ რუსულ კრიტიკაში „ნიცშეანელის“, „სიმბოლისგის“, „დეკადენტის“ ვაგებები ხშირად ერთმანეთისაგან არ ირჩეოდა. ყოველ შემთხვევაში, ლიტერატურულ სარბიელზე „ახალი თაობის“ ყველა მოღვაწეს, მიუხედავად ფრანგი სიმბოლისტების

---

\* სხვათაშორის, ნიცმეს გავლენის შესახებ ბერდიაევის შეხედულებებზე საინტერესო ამრს გამოთქვამს ვრ. გობაქიძე: „როდესაც ბერდიაევი რუსეთის მდგომარეობაზე მსჯელობს, მის სიტყვებში თავიდან ბოლომდე ნიცმეს კვალი ჩანს. იგი თელის რა, რომ რუსეთის ყოფიერება წინააღმდეგობრივია, ხსნის იმით, რომ რუსეთის არსი ქალურია. მასში არ არის ვაჟური. იგი მუდამ ეძებს საქმროს ვარიანების მოწვევიდან დაწყებული, დამთავრებული გერმანელების გაბატონებით მმართველ აპარატში.“

ვაჟური რუსეთი – ეს ან გერმანულია, ან ფრანგული, ან ბერძნული (ძველად). რუსეთის ცხოვრებას კჟლობს ხან მარქსი, ხან შგაინერი, ხან კანტი, ხან კიდევ რომელიმე სხვა უცხო ვაჟი. აპოლო, ღმერთი ვაჟური გაფორმებისა, ჯერ არ შესულა დიონისურ რუსეთში. თვითონ დიონისიზმი რუსეთისა ბარაბაროსულია და არა პელინური [66, №232-233].

მხაგერულ სისგემასთან თუ ნიცმეს იდეებთან მათი დამოკიდებულებისა, ნიცშეანელებს განაკუთვნებდნენ. ნიცშეანელებად იწოდებოდნენ ფ. სოლოგუბი, კ. ბალმონგი, აბელი, ე. ბრიუსოვი, ა. ბლოკი და თვით ა. ვოლინსკი, რომლის დამოკიდებულება ნიცმესადმი უმეტესწილად მკვეთრად უარყოფითი იყო.

დაახლოებით ასეთი იყო ნიცშესადმი რუსული საზოგადოების, რუსი ინტელიგენციის, ლიგერატურულ-ფილოსოფიური წრეების დამოკიდებულება და მისი იდეების ათვისების სურათი იმ დროისათვის, როცა გალაკიონი მოსკოვის სარეჟისორო კურსების მსმენელი და რუსული ლიგერატურული ცხოვრების აქტიური მონაწილე გახდა. მაგრამ აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ გალაკიონმა მანამდეც ბევრი რამ იცოდა ნიცშეს შესახებ და იცოდა არა მარტო იმიტომ, რომ ის გაცხოველებით აღევენებდა თვალყურს რუსულ ლიგერატურულ ცხოვრებას, მოიპოვებდა და კითხულობდა ასალ გამოცემებს, ჟურნალ-გაზეთებს, არამედ თვით ქართულ სინამდვილეშიც აქტიური განსჯისა და კამათის საგნად იქცა ნიცშე ჯერ კიდევ 1911 წლიდან. მარტო ამ წელს „სახალხო გამეთის“ ათ ნომერში დაეთმო ადგილი ნიცშეზე ფართო მსჯელობას. აქვე იმავე წელს გამოქვეყნდა კ. გამსახურდიას ლექსი „მეკაი“ (№ 371). ყველაფერი კი დაიწყო იმით, რომ 1911 წლის 18 მაისს გრ. რობაქიძემ ქართულ თეატრში წაიკითხა ლექცია „ფრიდრიხ ნიცშე“. ამის შესახებ ინფორმაცია გამოაქვეყნა გაზეთმა „თემმა“, მაგრამ ეს არ იყო უბრალო საინფორმაციო ცნობა. იგი მკითხველს თემისების სახით აცნობდა ნიცშეს შემოქმედების ძირითად ასპექტებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს თემისები თავად გრ. რობაქიძის ხელიდან იქნებოდა გამოსული. სწორედ ამ ლექციას მოჰყვა ის კამათი, რომელიც „სახალხო გამეთის“ ფურცლებზე გრ. რობაქიძესა და ღავით კასრაძეს შორის გაიმართა.\* ამ კა-

\* იხილეთ „სახალხო გამეთები“, 1911, №№ 310, 312, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 387 და ამ კამათის მოკლე კრიტიკული ანალიზი (მამუკა

მათში კი საკმაოდ მრავალმხრივ წარმოიჩნდა ნიცშეს შემოქმედების ხასათი. ის საფუძვლები, რომელთა შემდგომი განვითარებითაც შექმნა მან თავისი მოძღვრება. ამ მიზნით კი მკითხველი ნიცშესთან ერთად გარკვეულ წარმოდგენას იქმნის მაქს შტირნერზე, არტურ შოპენჰაუერზე, ჩარლზ ღარვინსა და რიჰარდ ვაგნერზე.

დ. კასრაძე იმიტომაც ეკამათება გრ. რობაქიძეს, რომ მან თავის ლექციაში გვერდი აუარა ჩამოთვლილ ავტორებთან დაკავშირებულ საკითხებს და მხოლოდ „აპოლონურისა“ და „დიონისურის“ ფილოსოფიური ახსნით დაკმაყოფილდა. ჩანს, რაც ლექტორმა „დააკლო“ მსმენელს, დ.კასრაძემ თავისი ვრცელი რეცენზიებით მოინდომა მისი შევსება. იგი განსაკუთრებით საკამათოდ მიიჩნევს გრ. რობაქიძის განცხადებას: „ნიცშიზმის გასაღები დიონისესა და აპოლოს კულტა შორის აღმოვაჩინეო“ და აღნიშნავს, რომ ამ საკითხისადმი მიძღვნილი ნიცშეს შრომა „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ არ არის გერმანელი ფილოსოფოსის „დამახასიათებელი თხზულება“ (1871). აქედან კიდევ ნიცშემ განვითარების ორი ფაზა გაიარა, როდესაც დაწერა „ზარაგუსტრა“ (1883-85), „სიკეთისა და ბოროტების გადაღმა მხარეს“ (1885-86), „მორალის გენიალოგიის შესახებ“ (1887). აი, ეს სამი თხზულება მიმაჩნია დასრულებულად და ნიცშიზმის სრულ დედაძარღვად“ [65, № 354,3]. ამ თხზულებათა ფართო განხილვის შემდეგ კი დაასკვნის: „ნიცშე თავის კელევას აფუძნებს შოპენჰაუერის პესიმიზმზე, შტირნერის პიროვნების განთავისუფლებაზე და ღარვინის ევოლუციონურ თეორიაზე. მართალია, ნიცშე თავისი განვითარების მესამე პერიოდში ხშირად მხოლოდ შოპენჰაუერსა და ღარვინს იხსენებს, ისიც უარყოფითი მხრით, რასაც პოლემიკურ ხასიათს აძლევს, მაგრამ იგი თვით ვერა ჰხედავს, რომ იმავე პოლემიკით ენათესავება მათ“ [65, № 354,3].

---

შედეგია – „ნიცშეს აზროვნების დრამა“. გრ. რობაქიძისა და ერთი პოლემიკის გახსენება, ლიტ. საქართველო, 1997, № 33.

ვრ. რობაქიძე თავისი ლექციის ფორმას იმით ამართლებს, რომ მისი მიზანი იყო, ეჩვენებინა არა „რა არის ნიცშე“; არამედ „როგორ გადაიჭრა ჩემში ნიცშე...“, ხოლო რაც შეეხება „დიონისურისა“ და „აპოლონურის“ დ. კასრაძის მიერ „განვილილ შორეულ ეგაპად მიჩნევას“, ვრ. რობაქიძე მეორე საპასუხო წერილში სწორედ რეცენზენტის მიერ ჩამოთვლილ შრომებზე დაკვირვებით და მათი ძირითადი არსის ახსნის საფუძველზე ამტკიცებს, რომ ყოველი მათგანის ამოსავალი დიონისური არსია და სწორედ ამიტომ იყო ნიცშეს მოძღვრება მის ლექციაში „დიონისოსა და აპოლოს შუა გახსნილ-განვითარებული“ [65, № 387,3-4].

რასაკვირველია, ბოლომდე მართალი ამ კამათში არც ერთი მხარე არ არის, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს კი არ არის მთავარი, არამედ ის, რომ ამ რეცენზიებით და პასუხებით საფუძველი ეყრებოდა არა მარტო ნიცშეს შემოქმედების გაცნობისა და მისადმი ინტერესის გაღვივების საქმეს, არამედ ქართველმა მკითხველმა გარკვეული წარმოდგენა შეიქმნა ევროპის უახლეს ლიბერალურ-ფილოსოფიურ მიმდინარეობებზე, რომლის მიმართაც გ. ტაბიძის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, ქართული საზოგადოებრიობა „ზურგშექცეული იღვა“.

ამ დროს გალაკტიონი ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პოეტური სულისკვეთების გავლენის ქვეშაა. იგი მიჰყვება ნ. ბარათაშვილის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის გაკვალულ გზას. მისი ლექსები რომანტიკული განცდითა და მსოფლადქმითაა დაღდასმული. უარყოფს „წმინდა ხელოვნებას“ და მხარს უჭერს მოქალაქეობრივ პრინციპს. მაგრამ ამავე პერიოდში შეინიშნება ლიბერალურასა და ესთეტიკაში ევროპული მიღწევების დამუშავებისა და ათვისებისაკენ მისი დაუცხრომელი სწრაფვა. ამ პროცესში კი შეინიშნება მნიშვნელოვანი ზიგზაგები, ვიდრე იგი შემოქმედებით მწვერვალს მიაღწევდა. ამ გზის მაჩვენებელია თუნდაც ბოლო ხანებში მიკვლეული გალაკტიონის წერილი „სიმბოლიზმი უცხო და ქართულ პოეზიაში“, რომელიც 1912 წლით არის დათარიღებული. ამ წერილის კრიტიკული ანალიზი მოცემული აქვს პროფ. ნ.ტაბიძეს

[49,396-415]. ყურადსაღებია გალაკტიონის ის მკვეთრად კრიტიკული, მოგჯერ აღშფოთებული დამოკიდებულებაც კი პოეტებისადმი, რომლებიც სულ მალე მის კერპებად იქცევიან (მალარმე, ვერლენი, მორეასი, მეტერლინიკი, ბრიუსოვი,ბელი); „მის (მალარმეს ვ. კ.) პოეტურ და პროზაულ ნიმუშებს ასაეაღ-დასაავალს ვერ გაუგებს კაცი. დაწერილია რაღაც ჩახლართულ-ჩამოხლართული უღაბათო სიგყვებით... დიდი გამბედაობა უნდა ჰქონდეს მწერალს, რომ ადამიანს ისეთი კურიოზები ახალოს ცხვირში, როგორიც მაგალითად, მისი ლექსი „ლ'ეკლემიასგა“ [49,399-400]; სრულიად უბოდიშოდ გვაწვდის (ვერლენი ვ.კ.) მკითხველს ქალის სხეულის აღწერას და არის იმგვარი ადგილებიც, რომელთაც აქ ვერ მოვიგან... მათი წაკითხვაც კი გააწითლებს ადამიანს“ [49,400-401]. მეტერლინიკს უწუნებს გამოთქმებს: „თეთრი უმოქმედობა“, „ლურჯი სიმბრები“, „მგრედისფერი მოწყენილობა“, „მგრედისფერი მათრახები მოგონებათა“, „ყვითელი ისრები სიბრაულისა“, „ყვითელი ძაღლები ჩემი ცოდვებისა“ [49,402] (სიგყვათა აბრსგრაგირების ასე საყვარელი ხერხი მომდევნო ხანის გალაკტიონისა); ეოზეფ პელაღინს „აედმყოფ ეგზემპლარს“ უწოდებს, ბრიუსოვს – „უნიჭოს“, რომლის ლექსები ისე მოუხეშავია, „თითქოს ლოდებს ისროდეს“, „ანდრეი ბელს კაცი თუ იგრძნობს, თუ განიცდის, როგორც თვითონ ამბობს ერთ წერილში, თორემ მისი შეგნება იმ დროს, როცა ჰკითხულობ, შეუძლებელია“ [49,403]. ამავე დროს ამკარად ჩანს გალაკტიონის დიდი მონდომება, ჩასწვდეს სიმბოლისტურ-მოდერნისტული მწერლობის არსს, სულით პოეტი მათი ლექსების ფორმის მიმზიდველობას იმთავითვე გრძნობს. ჩანს ამ მიმართულებით ენერგიულად იწყებს მეცადინეობას და მართლაც, სულ მალე არა თუ ბოლომდე ჩაწვდება მათ იდეურ სამყაროს თუ ფორმის საიდუმლოებებს, არამედ გოლსაყ აღარ დაუდებს მათ. მის მიერ ღირებულებათა გადაფასება უკვე საგრძნობია მომდევნო წლებშივე. უკვე 1914 წელს იქმნება ისეთი ლექსები, როგორიცაა: „გეგერა“, „რომელი საათია“, „ქართი დაგირებული“, ხოლო 1915 წელს – „ლურჯა ცხენები“, „აგმის ყვავილები“, „ალეები თოვლში“. იმავე წელს



დაწერილი ლექსი „მარმალילו“ კი მისი შემოქმედების მთავარ კოდად იქცა:

„აჰყვე ვარდისფერ საფეხურებს და აჰყვე ისე,  
რომ შენს წინ სხივზე ლანღად იდგეს ყრმა ღიონისე;  
გრძნობდე, რომ ისევ უკვდავია თქვენი მსგავსება,  
ერთნაირ სულში ერთნაირი მზის მოთავსება;  
ერთგვარი სახე, ერთი ცეცხლი და სითამამე...“

„სულში მზის მოთავსება“ უკვე ქვეცნობიერისაკენ სწრაფვისა და მისი შეცნობის წადილის გამოხატულებაა. თავად მთელი სტროფი კი – სულიერ და მატერიალურ სამყაროში ირაციონალური საწყისების ძიებისაკენ ლტოლვა, რაც მთავარი ძარღვია გალაკტიონის შემოქმედებისა.

## ბ) ღიონისური მოტივები

გალაკტიონის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ღიონისეს სახეს. „ღიონისესა“ და „ღიონისიზმის“ დამკვიდრება ლიგერაგურულ მიმოქცევაში უკავშირდება ნიცშეს სახელს და კერძოდ, მის შრომას „გრაგედის დაბადება მუსიკის სულიდან“. სადაც ავტორმა გამოყო ბერძნული კულტურის ორი ფორმა – ღიონისური და აპოლონური, რომელთა მუდმივი ბრძოლა-მონაცვლობა აწონასწორებს სინამდვილეს. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ნიცშემდეგ ამ გერმინებს „განათლებულ სამოგადოებაში“ უკვე გარკვეული ისტორია ჰქონდა. კ. რაინჰარდტი კრებულში „Vermächtnis der Antike“ წერდა კიდევ „...das "Dionysische", soweit es für die Philologie vorhanden ist, hat kaum erst auf Nietzsche als seinen Entdecker zu warten. Sachkenner, zumal unter den archäologen, wußten schon längst davon viel mehr als Nietzsche selbst, dem alles Archäologische zeitlessly fremd blieb“ [85,34] (რამდენადაც „ღიონისიზმი“ გარკვეულწილად უკავშირდება ფილოლოგიას, არ უნდა მივიჩნიოთ ნიცშე მის აღმომჩენად. საკითხში ჩახელულმა ადამიანებმა, უპირველესად არქეოლოგთა შორის, გაცილებით

უფრო ადრე და გაცილებით უფრო მეტი იცოდნენ ამის შესახებ, ვიდრე თვით ნიცშემ, რომლისთვისაც არქეოლოგიური მატიანე ყოველთვის უცხოდ რჩებოდა). არა გვეგონია, რაინპარდგის ეს შენიშვნა სამართლიანი იყოს, რადგან არქეოლოგია იმ დროისთვის ისე ფართოდ და საყოველთაოდ მისაწვდომი დარგი არ იყო, რომ მისგან ფილოლოგიაში რაიმე დამკვიდრებულყო, მითუმეტეს იმ განმარტებით და იმ სისტემით, როგორადაც ნიცშე თავის შრომაში გვთავაზობს. უფრო მეტიც, არა მხოლოდ არქეოლოგია წრეში, არამედ რომანტიზმის მამებსაც ვარკვეული მოსაზრებები ჰქონდათ ამ საკითხზე, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი არიან ამ ტერმინის შემომტანი და დამამკვიდრებელი ლიტერატურაში. ჯერ კიდევ გორესი, მართალია, არა „დიონისურის“ ტერმინის გამოყენებით, მაგრამ მისთვის დამახასიათებელი თვისებების საჩვენებლად წერდა: „Wenn die Persönlichkeit im höchsten Auf-flammen aller Kräfte in reiner Hingebung dem Überendlichen sich opfert, denn ist sie im Zustande der Heiligung; eine wahre Cottbes-sessenheit ist über sie gekommen, sie ist in der Gottheit absorbiert... nicht sie selber lebt, sondern die Gottheit lebt in ihr... Das ist die Vorbereitung zur Feier der Mysterien, ... ein Entschlafen alles Selbstbewußtseines bezeichnet den Eintritt der heiligen Agonie“ [75,95] (როდესაც პიროვებას მაღალი სულიერი წვის პროცეს-ში, უსასრულობის სამსხვერპლოზე უყოყმანოდ (ერთგულად) მიაქვს საკუთარი თავი, იგი იმყოფება განწმენდის მდგომარე-ობაში; მასზე გადმოსულია ღმერთის ძალაუფლება, იგი შთან-თქმულია ღვთაებრიობაში, იგი თავად კი არ ცოცხლობს, არა-მედ ღვთიური ცოცხლობს მასში... ეს არის მისტერიის ზეიმი-სათვის სამზადისი... წმინდა აგონიის დაწყებით აღინიშნება თვითშეგრძნების მიძინება). ფრიდრიხ შლეგელი კი 1797 წელს წერდა: „Dionysos sei eben nicht nur ein Bild der innern verborgenen Lebenskraft und Lebensfreude gewesen, sondern zugleich auch die Pforte und der Wegweiser eines höheren und reinen, unsterblichen Daseins und der allgemeine Befreier von allen trüben, irdischen Banden“ [87,95] (დიონისე არის არა მხოლოდ შინაგანად შემონახული სასიცოცხლო ძალისა და სიცოცხლის

ხალისის ნიმუში, არამედ, იმავდროულად, ჭიშკარი და გზის-მკვლევნი მაღალი და წმინდა უკვდავებისა და საყოველთაო განმათავისუფლებელი ყოველგვარი მწუხარებისა და მიწიერი ბორკილებისაგან). ამ სიგყვებით იქცა ფრიდრიხ შლეგელი დიონისიმის ფენომენის აღმომჩენად. ამასთანავე გაიყურა აპოლონ-დიონისეს დაპირისპირებულობამ: „In der Person des Sophokles sie die göttliche Trunkenheit des Dionysos mit der leisen Besonnenheit des Apollon und der Erfindsamkeit der Athene gleichmäßig verschmolzen gewesen“ [87,133]. (სოფოკლეს პიროვნებაში თანაბრობით შეეღწა დიონისეს ღვთაებრივი თრობა, აპოლონის მშვიდ კეთილგონიერებას და ათენას გამჭრიახობას).

აპოლონურსა და დიონისურს შორის დაპირისპირების მომენტები ჩანს შეღინგთანაც. ეს არც არის გასაკვირი. მას ახლო მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებდა ძმებ შლეგელებთან და დაქორწინებულაც იყო კაროლინა შლეგელზე. იგი ასეთ მოსაზრებას გამოთქვამს: „Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu sein, dies ist das Geheimnis der wahren Poesie. Dadurch unterscheiden sich die apollinische Begeisterung von der bloß dionysischen“ [86,25] (არა სხვადასხვა მომენტში, არამედ ერთსა და იმავე დროს მთვრალად და ფხიზლად ყოფნა, აი, ეს არის ჭეშმარიტი პოეზიის საიდუმლო. ამით განსხვავდება აპოლონური აღფრთოვანება დიონისურისაგან).

კარგა ხნით აღრე შლეგელისა და შეღინგის ნაშრომები ცნობილი იყო განათლებული საზოგადოებისათვის. შესაძლებელია, მათაც მოეხდინა რაიმე გავლენა ნიცშეზე. გარდა ამისა, მას კიდევ ისეთ სამ პიროვნებასთანაც ჰქონდა ახლო ურთიერთობა, როლებიც თავიანთ პუბლიკაციებში „გრაგედის დაბადებაში“ წამოჭრილ საკითხებს ეხებოდნენ. ესენი იყვნენ რიჩლი, ბახოფენი და ვაგნერი.

რიჩლიმ თავის ერთ-ერთ ლექციაში ბერძნული პოეზიის შესახებ, რომელსაც იგი პალეში აგარებდა, აპოლონური და დიონისური დაუპირისპირა ერთმანეთს, კერძოდ, იგი ლაპარაკობდა აპოლონისეულ კიტარისტიკა (Kitharisrik) და დიონისისეულ აულეტიკს (Auletik) შორის ურთიერთობაზე, ხოლო

აულოსსა (Aulos) და კიტარას (Kithara) შორის კონტრასტულობაზე ჯერ კიდევ ფრიდრიხ კროიციერმა გაამახვილა ყურადღება თავის გამოკვლევაში „ძველი ხალხების სიმბოლიკა და მითოლოგია“ (Symbolik und Mythologie der alten Völker).

ბახოფენმა გამოთქმები „აპოლონური“ და „დიონისური“ ისევე, როგორც „tellurisch“ (გელური) და „uranisch“ (ურანული) გადმოიღო სოციალური ლექსიკონიდან, რომლითაც ის ხელმძღვანელობდა თავის ნაწერებში. 1861 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „დედის უფლება“ („Mutterrechte“) წერს, რომ ფიზიკურ შეწყვეილებაზე დაფუძნებული მამობა დიონისურია, ხოლო სულიერი – აპოლონური“. ან „დიონისური მამობრიობა სხეულებრივია, აპოლონური კი უმაღლესი სულიერი“ (Die Dionysische Paternität ist die körperlich zeugende, die apollinische die höhere geistige des Nous). ხოლო მის ნაშრომში „ორფული თეოლოგიის სწავლება უკვდავებაზე“ (Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie) ორღმერთიანობას შორის წინააღმდეგობა გადაბარდა დუალისტურ სისტემად. Dionisos იქცა გელურისტული სფეროს მბრძანებლად, ხოლო აპოლონი დარჩენილი სამყაროს ურანული ნაწილის მბრძანებლად. მაგრამ ბახოფენი უფრო დიდ მნიშვნელობას დიონისოს ანიჭებდა. „ის და არა აპოლო არის ჭეშმარიტი მბრანებელი სამყაროსი... და უფრო მეტად თავყვანსაცემი ყველა დანარჩენ ღმერთებთან შედარებით. უძლიერესი კაცობრიობის ცნობიერებაში, უკეთილშობილესი განსახიერება ღვთიური სისტემისა“ (Er und nicht Apollo sei der wahre Weltherscher... höher gefeiert als alle übrigen Götter und mächtiger in den Gedanken der Menschheit als edelsten Gestalten des Göttersystems) [70,107]. ნიციე „ტრაგედის დაბადების“ შექმნისას ახლო ურთიერთობაში იყო ბახოფენის ოჯახთან, ხშირად სტუმრობდა მათ და გამორიცხული არ არის, ამ საკითხზეც პქონოდათ საუბარი. ფაქტია, რომ ორივე პიროვნების თხზულებებში ცენტრალური ადგილი უკავია დიონისოს კულტს. მაგრამ ყველაზე თვალმისაცემი მაინც ის არის, რომ „ტრაგედის დაბადება“ იკითხება, როგორც შოპენჰაუერისა და ვაგნერისადმი სათაყვანე-

ბელი ნაწარმოები. ნიცშეს სჯერა „ორი მზის“ – ვაგნერისა და შოპენჰაუერის, რომელიც „მთელ ბერძნულ მეცას მოიცავს“. აკი თვითონვე აღიარებდა: „Für mich knüpft sich alles Beste und schönste an die Namen Schopenhauer und Wagner“ [114,100] (ჩემთვის ყოველივე საუკეთესო და ულამაზესი შოპენჰაუერისა და ვაგნერის სახელებთანაა დაკავშირებული). საუკეთესო და ულამაზესი, რაც მას, როგორც ფილოლოგს გააჩნდა, იყო ბერძნული გრაგედია. ნიცშე მას უკავშირებდა ამ ორი კაცის სწავლებას. ასე აღმოცენდა მისი „გრაგედის დაბადება მუსიკის სულიდან“ – ვაგნერისეული მუსიკის სულიდან. და რაც მთავარია, ისევ ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ, მიუხედავად არაერთი ცალკეული შრომისა, რომელიც დიონისიზმის საკითხებზე ნიცშემდე იქმნებოდა, ლიტერატურულ-ფილოლოგიურ წრეებში მისი ფართო მასშტაბით გავრცელება-გამოყენება მაინც ნიცშეს აღნიშნული თხზულების გამოქვეყნების შემდეგ მოხდა. შეიძლება ეს განაპირობა ამ თხზულების მაღალ პოეტურმა სტილმა, რომელიც პირველი სტრიქონებიდანვე იპყრობს და აღაფრთოვანებს მკითხველს. თუ კანგის ან ჰეგელის გაგებას სჭირდება სპეციალური მომზადება, ნიცშე წერს ბიბლიისა და პლატონის ანალოგიით – მეტაფორული, სიმბოლური, ხატოვანი ენით, რომელიც გაუცნობიერებლად ეუფლება მკითხველის გულისყურს. და შემდეგ – მასალის მოწოდების მეთოდმა, რომლის წყალობითაც მკითხველში გამოწვეული ინტერესი ბოლომდე აღმავალი ხაზით მიდის.

გალაკტიონისათვის, განსაკუთრებით შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე, უფრო მახლობელი იყო დიონისე, როგორც შემოქმედებით ძალთა მეუფე. მის სახეში პოეტს იგაცებდა სრულქმნილი არსებობა, თავისუფლება, კოსმიური მეუფება, ექსტაზი, თრობით (თავდაღვიწყებით) ღვთიურობამდე ამაღლება. დიონისე მისთვის არის კაცობრიობის ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი სახე, სახე აღამიანთა ნუგეშად განჯული ღვთაების მოვლენისა. შემთხვევით არ აკავშირებს კ. გამსახურდია დიონისესა და მაცხოვარს ერთმანეთთან, როცა იგი ნიცშემზე

ლაპარაკობს. მან ნიცმეს უწოდა „ჯვარცმული დიონისე“, რომლის ბუნებაში დელფინზე დაყრდნობილი ჭაბუკი ღმერთი და ჯვარზე გაკრული მაცხოვარი „ერთი მისგერიით გაერთიანდა“. გალაკტიონიც სწორედ ამ ნიშნით აღარებს თავს დიონისეს. ამ მხრივ საინტერესოა მისი ლექსი „ბუნება მოქანდაკე“, რომლის ერთ-ერთ ვარიანტში პოეტი წერს:

„თითქოს უეცრად შეხვდა დიონისს  
ქარის მგოსანი.

სდგას ქადაკება გალაკტიონის  
გასაოცარი“ [47,IV,400].

და, როგორც ქეთევან გარდაუხაძე წერს, „არ არის შემთხვევითი, რომ პოეტი აპირებდა მოქანდაკე ბუნების მიერ გამოძერწილ სკულპტურათა ჩამონათვალში თავისი თავის მოხსენიებასაც. ამისთვის მან საგანგებოდ გამოყო დიონისე, რომლის გვერდითაც ბუნებამ გალაკტიონის გასაოცარი ქანდაკება დადგა“ [16,1,182]. აღნიშნული ლექსის ძირითად ვარიანტში გალაკტიონმა ანტიკური სამყარო უფრო ხელშესახებად წარმოადგინა, აქ დიონისესთან ერთად ორფეოსი და ნიმფაც გამოჩნდება, ხოლო „გალაკტიონის“ ნაცულად ჩასმულია „კაეკასიონი“. ისე, რომ ქართული და ანტიკური სამყაროს ურთიერთმიმართება უცვლელადაა დატოვებული, თავად ავტორი კი უკვე შეუარვით მოიხსენიება – „ნიჭთა მლოცვარი“.

„ხელაუ ორფეოსს, ნიმფას, დიონისს  
ნიჭთა მლოცვარი –

შორს რელიეფი კაეკასიონის  
გასაოცარი! [47,IV,190].

დიონისესთან თავის სულიერ კავშირს გალაკტიონი ხაზს უსვამს აგრეთვე ლექსში „ცისფერი“:

„ვიცი, სამყარო მას მოსწყინდება,  
დარჩება ხსოვნა ყოფნას, დიონისს  
და იშვიათად თუ მობრწყინდება  
სხვა საუკუნე გალაკტიონის“.

საინტერესოა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ლექსი „ელვარე და ლომფერის“ ერთ-ერთ ვარიანტშიც – (D).

ცხრა მთა, ცხრა წყარო და ცხრა ყვაველი,  
ცხრა ქართულია და გავს დიონისს,  
ცხრა ანბანია ხმა რუსთაველი  
ცხრა ანბანია – გალაკტიონიც [47, I, 469].

ცნობილია, რომ „ცხრა“ საკრალურ რიტხვად ითვლება ჩვენში და ქართულ მითოლოგიაში ღვთიური სრულყოფილების სიმბოლოს გამოხატავს. გალაკტიონი ერთის მხრივ ამ სრულყოფილების აღმნიშვნელ სიგყვას უკავშირებს რუსთაველის ზედწოდებასა და თავის სახელს, როგორც ცხრა-ცხრა ასონიშნის შემცველებს, ხოლო მეორე მხრივ დიდ მსგავსებას ხედავს დიონისესა და ქართულ ბუნებას შორის, მასში კი საკუთარ თავსაც მოიაზრებს.

ნიცშე ღმერთის ძიებას თვლის სულის მარადიულ თვისებად, მაგრამ ეს ძიება, მისი აზრით, „მარადიულად ამაოა და არსად არის, ძიება კი გრძელდება“. აქედან გამომდინარე, მან წარმართობა აღიარა, როგორც ადამიანური ყოფის სრულყოფილი და ჯანსაღი რელიგია და ღმერთის კონკრეტული სახეც მოიაზრა. გამოჰყო ორი სტიქია – დიონისური და აპოლონური. დიონისური სწრაფვა ნგრევისა და შენების, მარადიული ღუდილის, მძაფრ ვნებათა მიმოქცევის მისტერიია. აპოლონური სული კი განასახიერებს სინატიფეს, ჰარმონიას, მოქანცულობას. პირველი მძვინვარე სტიქიონია, მეორე – არტისტული მშვენიერება. მათ ბრძოლაში ჩნდება ოპოზიციური წყვილი – სხეული და სული, თრობა და სიმმარი, ბოროტი და კეთილი, ბნელი და ნათელი, სტიქიური საწყისი და გონება. გალაკტიონს იზიდავს სტიქიურ ძალთა აბობოქრება:

„იყოს მზეთა ორგია და მაგია მთვარისა,  
ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელადმართული“  
(„ეფემერა“).

„დაჰქროლე ქარო... მე არ მიყვარს  
ეგ მყუდროება,  
მე ქარიშხალთან შებმა მინდა,  
დაჰქროლე, ქარო!“ („დაჰქროლე ქარო“)

„დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია  
და სისხლიანი დგას ანგელოსი“  
(„ჩვენ, პოეტები საქართველოსი“).

„მე ვხარბლები ხმაურს ხმოვანს,  
მქუხარებას, წინსვლის გრძნობას“.

გალაკტიონისათვის წარმართობა თუ დიონისოს კულტი მისადები აღმოჩნდა, რადგან იგი მშობლიურ წარმართობას ენათესავება, რომლის მთავარი არსი ვაზსა და ვენახს უკავშირდება. ეს კი ისტორიულად ქართული ყოფის განუყოფელი ნაწილია, წარმართობა ქართველის პირველ შთაბეჭდილებათა, გულუბრყვილო რწმენათა და შეხედულებათა მთლიანობაა. ის სულის ყველაზე ღრმა შრეა, რომლის ნამუსრევმა ჩვენამდე მოაღწია და ამით შემოინახა კიდევ შორეული წარსულის სურნელი. მაგრამ წარმართობა, რომელიც როგორც ითქვა, დიონისურს უკავშირდება, ჯანსაღი სხეულის აპოლოგიაა. მას ნიციშე უპირისპირებს ქრისტიანობას და მიიჩნევს, როგორც მარადიული ეკლის გვირგვინით გოლგოთისაკენ სვლას. გალაკტიონი თავის შემოქმედებაში შეგნებულად ერიდება ღმერთის, როგორც ასეთის, ხსენებას. აკი დაეჭვებით წერს კიდევ:

„ღმერთი არის თუ არა? არა, მაგრამ ღიღება  
მისი ბევრჯერ მსმენია.“

მაგრამ მისი აჩრდილი მუღამ თავს დასტრიალებს და მთელი მისი შემოქმედებაც ღვთისმშობლისა და მახცოვრის სხივითაა გაცისკროვნებული. თუნდაც რად ღირს ისეთი ლექსები, როგორიცაა „მშვეო თიბათეისა“, „სილაქეარდე ანუ ვარდი სილაში“, „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „მამული“ და სხვა. როგორც ზემოთაც მივუთითეთ, ნიციშე ღმერთის ძიებას თვლის სულის მარადიულ თვისებად, გალაკტიონისთვისაც იგი მარადიული ჭერეგის საგანია, ხოლო ღმერთი დიონისო იმდენადაა მისთვის საინტერესო, რამდენადაც იგი სიცოცხლის ელინურ მძაფრ განცდას უკავშირდება. ნიციშე თავის თავს „დიონისოს ერთადერთ მოწაფეს“ უწოდებს, გალაკტიონი კი „დიონისოს მსგავსს“, დიონისური სულის, დიონისური ცეც-



ხლისა და სითამამის მაგარებელს. კ. გამსახურდია წერდა. „თუ გოეთე სინათლეს ეგრფოდა, მისი მოწაფე ნიცშე ელტვის სიბნელეს, რადგან სიბნელეს აქვს განუმეორებელი მისტიკა. ამიგომ მისთვის ამოსავალი იყო მისტიკა, ხოლო ნილაბი – „ბნელთვალებიანი ღმერთი დიონისოს“ [43,440]. საინტერესოა ისიც, რომ გალაკტიონიც „ღამის მგოსნად“ იყო მიჩნეული. ჯერ კიდევ 1914 წელს მისი პირველი კრებულის გამოსვლასთან დაკავშირებით მიხეილ აბრამიშვილი წერდა, რომ „პოეტს ორი ნუგეშისმცემელი ჰყავს – ღამე და საკუთარი სიმღერები... დიღია სულიერი ნათესაობა ღამესა და პოეტს შორის. ორივე მშვიდი და წყნარია, გულწრფელი და გულითადი. ღამეში პიროვნება უშუალოდ უერთდება სამყაროს. იგი ყველაზე მეტად გრძნობს დამოუკიდებლობას და ძალუმაღ ამქლავნებს „მე“-ს... პოეტის ლტოლვა ღამისაკენ იმითაც აიხსნება, რომ ღლე გულშემზარავ ცხოვრებასა და მარადიული ვარამით სახეშეცვლილ ადამიანებს ავლენს. „მე“ დაკარგულია, შენიღბული. ღამე კი გულღიაობასა და სიმშვიდეს უწყობს ხელს“ [69,8] თავად სტაგის სათაურიც „ღამის მგოსანია“, რაშიც გამქლავნებულია კიდევ ძირითადი სათქმელი. ალბათ, ამითაა გამოწვეული ისიც, რომ „ნილაბი გალაკტინის ყოფის აუცილებელ აქსესუარად იქცა:

„ჩემი როლი ნილაბით იყო სული ნილაბის,  
ვარ უცნობი ყველასთვის ასეთ სულისკვეთებით“  
(„ბნელ ქიმერებში“).

ნილაბს ორგვარი ფუნქცია აქვს: ან განასახიერო სხვა, ან კიდევ დაფარო შენი ნამღვილი სახე. გალაკტიონს საკუთარი თავის დასაფარად სჭირდებოდა იგი. ერთადერთი, ვისაც ნილაბჩამოხსნილი წარუდგებოდა ხოლმე, იყო ოლია ოკუჯაია:

„მე ვიხსნი ნილაბს! მომგვარეთ რაში!  
შენთან! ნუგემთან! ო, ჩქარა, ჩქარა“

(„მწუხარება შენზე“).

დიონისურ ნილაბს გალაკტიონის პიროვნებაში ემატება კიდევ ერთი კომპონენტი. ეს არის სიმთვრალე. სიმთვრალეც, ნიღბის მსგავსად, ათავისუფლებს ადამიანს იმ კომპლექსისაგან, რასაც ჩვეულებრივ პირობებში თავს ვერ ან არ აღწევს.

„ზღაპარი იგი მართობს და მხიბლავს  
ძველი ღვინის სმით, უგონოდ, მძაფრად,  
სადღაც დაკარგულ ვარდს და გვირილებს  
მოგონებებში ვიჭერ თანაბრად“ („ვერხვები“).

„თრობა“ და „ღამისთევა“ გალაკტიონის პოეზიაში შემოქმედებით პროცესს, შემოქმედებით წვასაც უკავშირდება. ღამისთევა ხომ თავისთავად შემოქმედებითი აქტის მისტერიაა. ამის მაგალითებია თუნდაც „მე და ღამე“, „მთაწმინდის მთვარე“, „რომელი საათია!“ ღიონისური ემოციების მოჭარბება კი ქმნის „ღვინისფერი“ ანუ მიწიერი უკვდავების სახეს:

„ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინისფერია,  
იგი ეღვარებს, საბოლოოდ დაშრება ვიდრე,  
მასში დიდება პოეტისა მე დავიმკვიდრე,  
რომლის გარეშე უკვდავებაც არაფერია“.

სხვათაშორის, ღვინისფერს გალაკტიონი უკავშირებს ქალს, ვნებას. ფერთა სიმბოლიკაში წითელი უფრო აბსტრაქტულია, ღვინისფერი კი მიწას უკავშირდება და ღვინისფერი სიყვარულიც მიწიერ გრძნობასთან უფრო ახლოსა დგას:

„საყვარელ ხელებს შემლიღვივით დავეწაფები,  
ბროლის თითები, მზისგან სავსე ალისფერ ღვინით  
მე დამათრობენ...“

და კიდევ – ქაოსებისაკენ ღვინისფერით. თუკი ყოველღვივით ცხოვრება ბოჭავს მას, ჩარჩოებში აქცევს, იძულებულს ხდის ნიღაბი აგაროს, ქაოსი თავისუფლების, არეულობის, სილაღის სინონიმად წარმოდგება. თავგადასავალი, ავანგურაა მისი თანმხლები. თუკი ნიღბის აფარება (ასევე სიმთვრალეც) აძლევს ადამიანს შინაგან თავისუფლებას, არც ქაოსური მდგომარეობა ემორჩილება ცხოვრების რაციონალურ წესებს. ბახუსის – თრობის გზით „ჩარჩოდან გადაცდენა“ ანუ ქაოსში გაჭრა და ღიონისურ ორგიაში გადაშვება ჩანს გალაკტიონის ლექსში „კუშკინი პარიზში“:

„გადავერიოთ ბახუსის ალებს,  
შორს სევდა – დარდი.  
ეს გაუმარჯოს მშვენიერ ქალებს  
ჩვენ რომ ვუყვარდით!“

ასწით თასები, გადავეკრათ უცებ,  
გადავეცდეთ ჩარჩოს“.

ადამიანი მიისწრაფის თავისუფლებისაკენ, ამიგომ ის ბედნიერია, ვიდრე შეუძლია დაივიწყოს შემბოჭველი გარემო სინამდვილე. ამიგომაცაა, რომ თავდავიწყებით ესალმებოდა ბრძოლის ქინით ანთებული გალაკტიონი ქაოსებს:

„წმინდა არს, წმინდა არს, წმინდა არს ქაოსი.  
შენ, ჩემო გენიაჲ, გრივალმა დარეკა!“

(„ლოცვისათვის“)

მაგრამ ისეც ხდება, რომ ბუნდოვან, საიდუმლოებით მოცულ ქაოსურ მდგომარეობაში საკუთარი თავის პოვნა უჭირს პოეტს:

„ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება  
ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება“  
(„ეფემერა“).

ქაოსებში დიონისური „აღფრთოვანება-გაგიჟების“, „მასის გადარევის“ სურათია მოცემული ლექსში „ქარი ამწევი ფარდის“:

„აღფრთოვანება, გაგიჟება, წყველა, მუქარა,  
ჩემს თვალწინ მიდის შედამების ელიზეუმად“.

ხოლო ბუნების დიონისური დამანგრეველი გახელება, რომელსაც თან ერთვის ჭინკების, ალების (დიონისური ორგიების აუცილებელი მონაწილენი) კივილი, ისმის ლექსში „კავკასიის მთების ბალადა“:

„... რა ცივად დაჰქრის ქარი და თქეში,  
რა მწარედ კვნესის კორიანტელი!“

---

\* მართალია, გალაკტიონის ლექსიდან მოხმობილი ნაწყვეტი პუშკინის ლექსის ციტაციას წარმოადგენს, მაგრამ ეს არ ცვლის ვითარებას, რადგან გალაკტიონი თავადაც იზიარებს პუშკინის ამ მოსაზრებას და თანამეინახეებსაც მოუწოდებს, ყური მიუგდონ მის სიტყვებს: „ვესმინოთ პუშკინს, რომ ღვას ჩვენს შორის“.

ათასი ალის კივის წუხილი,  
ხევიდან ხევზე ხრიალებს მეხი,  
ხევიდან ხევზე მიდის ქუხილი“;

დიონისური ექტაზის, სიცოცხლით თროთბის, თავისუფალი ნების მრწამსი ნიცუმ შემოქმედებითი სამყაროსათვის მიმდეველი გახადა და როგორც ი. კენჭომვილი შენიშნავს, „ლიგერატურასა და ხელოვნებაში ფართო ასპარეზი დაეთმო ვნებისა და ირაციონალური ნების გამოხატვას“ [29,140]. ამის დასასაბუთებლად იგი მოუხმობს ვალერი ბრიუსოვის, აკაკი ფაღავას და თავად გალაკტიონის მოსაზრებებს მწერლის შემოქმედებაში ეროტიკული თემების დამუშავებასთან დაკავშირებით. შემდეგ კი ფართოდ მიმოიხილავს გალაკტიონის იმ ლექსებს, სადაც ეროტიკული განცდება გადმოცემული. თუმცა მოხმობილ მაგალითებში წარმოდგენილ ვნებებს იქვე ცვლის აპოლონური სულიერი სიმშვიდე.

„... დასწვეს, დადაგეს  
ვნებებმა მისი მხურვალე გული,  
როდესაც ვარდთა სისხლიან ბაგეს  
ეწაფებოდა თვალდახუჭული“

(„შემოდგომის ფრაგმენტი“)

(მაგრამ ამ სიგყვებს მოსდევს მნიშვნელოვანი ფრაზა:

„ამ ღლეებს მოსდევს ჩუმი განდობა  
ფერფლდება თვალთა ბანოვანება“).

„გიჟური ვნებით ზედ დააკვდება  
ორ გველს და ორ ლერწს -  
შენს დაღლილ ხელებს“ („ამაო ცდა“).

(აქაც „განსვენებაში“ „სიცოცხლის სულის და ვნების ძვერება“ საუბარი და ისიც წარმოდგენაში).

„ვარდების ფენით გრიალებს ქინი,  
მთვრალი ვარ შენით, მთვრალია ლხინი“

(„მთვრალია ყოფნით, მთვრალია ცეცხლით“).

(ამ ლექსში ოცნებებთან, ხილვებთან კავშირია და მთავარი აქცენტი ხელოვნებაზეა გადატანილი: „ოცნებას შეენი, ვით თვალნი შენი, შოპენი, ვერდი და პაგანინი“).

ი. კენჭომვილს მიაჩნია, რომ მართალია, გალაკტიონმა „ღაინახა და გაითავისა ნიცშეს ვნების სტიქიის მოტივები“, მაგრამ „მთლიანად არ დადგა ამგვარი მსოფლგანცდისა და შესაბამისი სტილის საფუძველზე, არამედ დიონისური საწყისი თავისი სინთეზური თუ კონტრაქტული სტილის შემაღ-გენელ ნაწილად გაიხადა“ [29,146]. საქმე ისაა, რომ ნიცშეს ცოგა სხვანაირად ესმის დიონისური აღგყინების, თრობის, ექსტაზის და აპოლონური სიმშვიდის, სიწმინდის ურთიერ-თობა. იგი ამ ორი სტიქიის ურთიერთმონაცვლეობაში ხედავს ყოფიერების არსს. კერძოდ, მისი აზრით, დიონისური მხო-ლოდ აპოლონურში პოულობს ხსნას. „ბრმა ნება“, „თრობა“, იმით პოულობს შვებას, რომ აგებს მოჩვენების, სიმშრის, წარმოდგენის სამყაროს. ამას შესანიშნავად წარმოაჩენს ლექსში „სიშორით შენით“:

„ო, იგი წამი, მშვენიერო, ო, იგი ბაგე!  
ო, ეს წყეული სისხლის დულილი,  
ძეგლთა სიმაღლით სივრცეში! მე იქ ავაგე  
სულის წუხილი!“

დიონისურ-ორგიასტული აღგყინება, რომელიც ხილვებ-შია მოცემული, ბოლოს აპოლონურ სიმშვიდეში ინაცვლებს ლექსშიც „ძველი წისქვილი“. აქ ალები „კოჭებამდე თმებით შადრევანზე აირევიან,

არის კივილი, მღელვარება, ცეკვა, სიცილი  
ასი ათასი და მრავალი ათასი ალის.

.....  
აღფრთოვანება – გაგიყების ხმა არ შეწყდება,  
სანამდე რაშით ასრ წამოვა წმინდა გიორგი,  
ხმობა ნელდება, ცა ფითრდება და მზე ამოდის“.

(სიწმინდე – „წმინდა გიორგი, სიმშვიდე – „ხმობა ნელ-დება“, სინათლე – გამჭვირვალება – „ცა ფითრდება და მზე ამოდის“). ეს სიგყეები გოეთეს „კლასიკური ვალბურგის და-მესაც გვაგონებს. იქაც დიონისურ ხოლვებს განთიადი აქრობს.

ამ ორი საწყისის მარადიული ბრძოლა – ჭიდილი ერთ-მანეთშია განზავებული ასევე ლექსში „შიშველი“.

„სიმაღლე ლაქვარდთა,  
ვარსკვლავთა სიმაღლე,  
სიმაღლე ზამბახის!  
ყელი გაქვთ გელივით მაღალი და სწორი!  
ოჰ, თქვენს თმებს შეჰყურის  
დაუნა და ამბორი!  
ელადა, ელადა!  
აქ სული აგარებს თვის მსუბუქ სამოსელს,  
ასეთი სინათლით შუბლი უელავდა  
ვენერა მილოსელს“.

დიონისურ-აპოლონური ერთიანობა, როგორც გალაკტიონის მსოფლხედვა ჩანს ლექსში „მზე და ღვინო“:

„შენში არი მზე და ღვინო,  
ყოფნის არე – მზე და ღვინო,  
ყვაილებიც, ეშმაკებიც  
და სამარეც, მზე და ღვინო,  
შენში არი  
ყოფნის არე  
და სამარეც – მზე და ღვინო“.

ანტიკური მზით გაბრწყინებული აპოლონური სიმშვიდე, ოცნება, ჭერეგა, სწრაფვა, ფრაზის გამჭვირვალეობა, აზრის სიცხადე, გრძნობის სინაზე, პარმონიულობის ხოგბა ცხადად იკვეთება ისეთ ლექსებში, როგორიცაა: „ნიკორწმინდა“, „შერიგება“, „აზრი გენიალური პარმონიისა“, „თასი“, „ოქროს თასი ორნამენტებით“ და სხვა. ეს ნაზი განცდები, ტკბილი ოცნებები, „ანგელოსთა ნანა“, სიწმინდე, პარმონიულობა, ხილვები ნათლად ჩანს ჯერ კიდევ ლექსში „მე მესიზმრება“:

„მე მესიზმრება რაღაც წმინდა, შორი ქვეყანა,  
საღღაც ოდესღაც გმანებული, ერთხელ ნახული,  
მე მესიზმრება ანგელოსთა ციური ნანა,  
ღამის ღუმელში ჩაქსოვილი და ჩასახული.  
ტკბილი ოცნება გამიგაცებს, ვით სიმმარ-ცხადი,  
მკრთალი სინათლით სვედის ნისლი მიდის და ჰქრება...  
და რაღაც წმინდა, შორეული, უცხო ქვეყანა  
მე მესიზმრება“ [47,1,222].

„რალაც წმინდით“, ამაღლებულით აღგაცემა ჩანს ლექსში „ნიკორწმინდა“. აპოლონური „ჭერეგით“ მიღებულ შთაბეჭდილებას ავსებს გაძრის პროპორციულობა, მისი დეკორი, მისი „ხვეულები“ „ფასკუნჯები“ და მით გამოწვეული ცისკენ სწრაფვა, ამაღლება სულის:

„გზნებით დამკარგავი  
გრძნეულ ჩუქურთმებით,  
ქარგით დამქარგავი  
ნაზი შუქურთმებით

ქლერს ქვის ჰარმონია.

აქ რომ თაღებია,  
სვეგთა შეკონება,  
ისე ნაგებია,  
სიზმრის გევონება.

ფრთები, ფრთები გინდა,  
კიდევ ფრთები გინდა,  
გინდა დაეუფლო  
სიერცეს, ნიკორწმინდა...“ [47, IV, 56].

აპოლონური მსოფლგანცდის, ელინისტური ხელოვნების საწყისი ჩანს თვით აპოლონის ისეთი აქსესუარითაც, როგორც „ქნარია“.

„მაქვს მკერდს მიღებული  
ქნარი, როგორც მინდა“.

აქეთვე გვახედებს ძველ ბერძენ ქურუმთა თავსამკაულის აღმნიშვნელი სიგყვა „დიადემაც“. ისევე „ქვის ჰარმონის“ გამოძახილი, „ორნამენტებით“, „ლბილი ხაზებით“ გამოწვეული „სილამაზისა და სინამდვილის“ სახება იგაცებს და მშვენიერების ხილვებში ძირავეს ავტორს ლექსში „ოქროს თასი ორნამენტებით“. ამ ლექსით ქრონოლოგიურადაც ანტიკურ სამყაროში გადავყავართ მას – „ხელთ, ჩვენს ერამდე, მე მაქვს მეორე ათასწლეულის ოქროს სასმისი“ და ანტიკური

პირების მოხმობითაც: „დაე, აქოლის ჰკვეთდეს ხელი ასე ლბილ ხაშებს, სიციცხლის ღეროს“.

ელინური გამჭვირვალეებითა და გრაციულობით აღბეჭდილი ხილვებია მოცემული ლექსში „შერიგება“:

„... თეთრ განსაცმელში მე მოვირთვები  
და წავედ ქარში, როგორც მოცარტი  
გულში სიმღერის მსუბუქ ზვირთებით“.

ამ სტრიქონებში რაღაცნაირი გადაძახილი ისმის ანტიკისაკენ:

ელადა, ელადა!

აქ სული ატარებს თვის მსუბუქ სამოსელს“.

ანტიკურობა და თანამედროვეობა, ყოფიერება თავისი მუქ-ჩრდილებით, პარმონიულობით და დისონანსებით, მიწიერი და სულიერი განცდებით, ესაა ის, რაც განუსამღვრელ მომხიბველობას სძენს გალგკტიონის პოემიას.

### გ) „ღიღი შუაღლის“ სიმბოლოს საკითხი გალაკტიონთან

„ღიღი შუაღლე“ სათავეს მითოსიდან და ბიბლიური წიგნებიდან იღებს და შეიძლება ერთნაირად გამოხატავდეს ნათელ ძალასაც და ბნელსაც, რადგან თავისთავად შუაღლე და შუაღამე მოიაზრება როგორც ერთი და იგივე („შუა ღლე, ვითარცა შუა ღამე“. აკი გალაკტიონიც წერს: „შუაღლე მსგავსი შუაღამეთა“). შუაღლისას თავის ზენიგს აღწეს ნათელი და აქედანვე იწყება მისი დაღმასვლა, ანუ აღმასვლა ბნელისა, რომელიც, თავის მხრივ, შუაღამისას აღწევს თავის ზენიგს და იქვე იწყება მისი დაღმასვლა ანუ აღმასვლა განთიადისა, ნათლისა. ეს არის წრე ანუ არსი ყოფიერებისა.

აღნიშნული სიმბოლო პირველად თავს იჩენს ტყეებისა და ჭალების არკადიული ღვთაების – პანის შესახებ მითში. ეს ადამიანისა და მხეცის ნარევი არსება გყე-ღრეში დაეხეგება და მნახველს „პანიკური შიშით“ აფრთხობს. იგი განსაკუთრებით შუაღლისას ბღავის საზარელი ხმით. აქედან წარმოდგა



„პანის შუადღე“, „პანის საათი“, „პანიკური შიში“ (გრ.რობაქიძე „გველის პერანგში“ ბუნების აღწერისას წერს: „ნაშუადღეია. ოთხფეხა ღმერთმა ალბათ უკვე გადაირბინა. ბუზი არ ბზვის, ფოთოთლი არ ირხევა. ნამღვილი დაყუდება მზის. ქარავეანი თითქოს შეჩერდა. გმანება დიდი შუადღის გაქეავებაში. ასეთს მყუდროებას პანი გასგებხავს ხოლმე, კივილით რომ მოედება უძრავ ალხს“).

პანისაგან ბევრი რამ არის ნასესხები ეშმაკისა და ქაჯის სახის შესაქმნელად. დავითის 90-ე ფსალმუნში „შუადღე“ ეშმაკს უკავშირდება: „არა გემინოდეს შიშისაგან ღამისა და ისრისაგან, რომელი ფრინავნ ღღისით; ღვაწლისაგან, რომელნი ვალნ ბნელსა შინა, შემთხვევისაგან და ეშმაკისა მუცხა დღისა“; ხოლო 36-ე ფსალმუნში „შუადღე“ ღვთის მიერ განკითხვის დღეს უკავშირდება. ეს განკითხვა კი იქნება ჭეშმარიტი, რომელიც ან სასუფეველისაკენ მიმართავს შენს გზას, ან ჯოჯოხეთისაკენ. ამდენად, უზენაესი მსჯავრის მოლოდინში ისიც გარკვეულ შიშს უკავშირდება: „განაცხადე უფლისა მიმართ გზაი შენი და ესეველ მას და მან ყოს და გამოაბრწყინვის ვითარცა ნათელი სიმართლეთი შენი და განკითხვაი შენი – ვითარცა დღე შუაი“.

დანგე თავის „სამოთხეში“ კი დიდ ადგილს უმთობს „სფეროთა“ და „გარსთა“ წრიულ მოძრაობაზე მსჯელობას და რაკი ამ მოძრაობაში ნათლისა და ბნელის მარადიულ ურთიერთმონაცვლეობას ხედავს, დიაგონალს ავლებს შუადღესა და შუაღამეს შორის და „შუადღეს“ მოიაზრებს, როგორც ღერძს, რომლის გარშემო ბრუნავს სამყარო. ეს კი უკვე სიცოცხლის, ცხოვრების, უმაღლესი ნათელის, ცხოველმყოფელობის წყაროს სათავედ მიაჩნია და ამიგომ უკავშირებს მას ღვთისმშობელს, ადარებს მას შუადღის მზეს:

„დედავე უხრწნელო, ჰე, ასულო ძისა შენისა,  
თვით სათნოებავე, არსთა შორის უზმესთაესო...“

შენ ჩვენთვის მზე ხარ შუადღისა მაღლით მჩქეფარე“.

ხოლო ფრიდრიხ ნიცშე თავის „ასე იცყოდა მარაგუსგრაში“ მარადიული წრებრუნვის ჯაჭვში ჩართული თავისი უსაყვარლესი მეგობრების – არწივისა და გველის საშუალებით

ბით გვიცხადებს მარადიული დაბრუნების შესახებ ყოფიერების საიდუმლოს. არწივი ფართო წრეებს ხაზავს ცაში, ხოლო გველი ბეჭედივით შემოჭლობია კისერზე. მორკალური გველი ემოთერულ ლიგერატურაში კუნდალინის სახელითაა ცნობილი და იგი გრადიციულად არა მხოლოდ მარადიულობის სიმბოლოა, არამედ ადამიანის ფიზიკურ სხეულში ენერჯის პროეცირების აღმნიშვნელიცაა. სხვანაირად მას ურობოროს-საც უწოდებენ. იგი თვითგანადგურების სიმბოლოა, რომელიც იმავდროულად საკუთარ თავს ანაყოფიერებს და ხელახალი აღდგომისათვის ემზადება: „არწივი ფართე რკალებით არღვევდა ჰაერს, მას ზედ ეკიდა გველი, მსგავსი არა ნადავლის, არამედ მეგობრისა... იგი არწივს ყელზე შემოხვეოდა“ [40,24]. ესაა სიცოცხლის, როგორც მთელის, არსებობის წესი, ფორმა. სიცოცხლე, როგორც მთლიანობა, არის მარადიული წრებრუნვა, გამეორება იგივისა: „შუაღამე შუაღლეც არის, სევდა, სიხარულიც არის, წყევა კურთხევაც არის, დამე მზეც არის“ [40,240]. ამ წრებრუნვის ღერძად ნიცმეც, დანგეს დარად, შუაღლეს მიიჩნევს: „ჰე! ლომი მოვიდა, ჩემი შვილები მოახლოდნენ, მარაგუსგრა დამწიფდა, ჩემი ჟამი მოწეულ არს: – ესე ჩემი დილაა, ჩემი დღე ამოდის, აღსდექ აწ, აღსდეგ შენ, დედო შუაღლე!“ [40,243].

დიდი შუაღლის სიმბოლიკამ სხვადასხვა ვარიაციებით ქართულ მწერლობაშიც პოვა ასახვა. ეს სიმბოლო, ეგყობა, ნიცმესაგან გადაიღო გრ. რობაქიძემ. ამაზე მიანიშნებს მისი ლექსის – „დიდი შუაღლე“ [42,7]. დასაწყისი: „მგზავრის წურბელნი სრილობენ ლალის პეშვებით“. მგზავრი ათი წელი გამოქვაბულში განმარტოებული ცხოვრების შემდეგ ხალხისათვის თავისი „სულიერი საუნჯის“ გასანაწილებლად გამოსული და მოგზაური მარაგუსგრაა: „მსურს ჩემი სიგყვის ჩანჩქერებით მოვრწყო ხეობა“ [40,66], ხოლო „წურბელნი“, რომლებიც „სრილობენ ლალის პეშვებით“, მისი ორი მეგობრიდან ერთია – გველი – სიბრძნისა და მარადიული განახლების – წრებრუნვის სიმბოლო. ლექსი უშუალოდ პანის მითზეა აგებული, რამეც მიანიშნებს ისეთი სიგყვები, როგორცაა „ეინი“, „აესორცობა“, „ბნედა“, „გახელება“:

„ცხელ ნირვანაში მოთენთილი მძიმედ ვეშვებით:  
ვით მდინარეში შეძირული ნელი კალასო,  
ხელდება ქინი ალესილი ქარვის კალოსი  
დიდი შუადღის ავხორცობით დავიკარგებით“.

საინტეგრესოა ისიც, რომ პოეტის თვალი „შუადღის“ სიმბოლიკის მთელ ისტორიას სწვდება და ამ სიმბოლოს მამას – პანსაყ მოიხსენიებს:

„რახსებ-შებმული გყდება პანის სპილენძის კევრი  
და სიყვარულის ბნელას გვაყრის მზის ავი გვერი“.

ნიცშეს გავლენით „დიდი შუადღის“ სიმბოლიკაზე ყურადღებას ამახვილებდნენ ფრანგი სიმბოლისტებიც, რაც მხედველობიდან არ გამორჩენია გრ.რობაქიძეს. ამაზე მუსტად მიანიშნებს თამარ ბარბაქაძე, როცა წერს: „სონეტი „დიდი შუადღე“, რომელიც გრ. რობაქიძეს 1918 წელს დაუწერია, მალარმეს ცნობილი ეკლოგის „ფავნის ნაშუადღევის“ სიუჟეტითა და მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურით არის შთაგონებული“ [5,47].

კ. გამსახურდიამ ისევე, როგორც ნიცშეს შემოქმედებაზე ზოგადად, ყურადღება გაამახვილა „დიდი შუადღის“ სიმბოლიკაზეც. იგი 1922 წელს ჟურნალ ილიონის მესამე ნომერში (იგი მთლიანად ნიცშეს ეძღვნებოდა) წერდა: „ზარაგუსტრა იშვა შუადღეს. ეს იყო დიდი შუადღე, როცა „ერთი გაორდა“ და ზარაგუსტრამ ნიცშეს თვალწინ გადაირბინა“: ეს სიტყვები, ფაქტიურად პერიფრაზია ნიცშეს ლექსიდან „Sils - Maria“:

„Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei -  
Und Zarathustra gieng an mir vorbei..“ [83,92]

(აქ უცებ, მეგობარო! ერთი გაორდა  
და ზარაგუსტრამ ჩემს წინ გადაიარა).

თავის შემოქმედებაში კი „დიდი შუადღე“ „ცხოვრების შუაგულ გზაზე“ შემოღამების მოტივად გადაიამრა. ამ მოტივმა პირველად გ. ზღანევიჩის სსოვნისადმი მიძღვნილ ნეკროლოგში გაიჟღერა, შემდეგ არაერთხელ განმეორდა მის ესეებსა და პოლიტიკურ სტატიებში დაბოლოს კი სევდიან

რექვიემად აღმოხდა კონსტანტინე სავარსამიძეს: „ჩემი ცხოვრების ნახევარგზაზე შემომალამა“. მართალია, ეს მეტაფორა დანტესაგან მოდის (როგორც თვითონ „დიდი შუაღლის“ სიმბოლო),

„უსიერ გყევი, ამ ცხოვრების შუაგულ გზაზე  
ანაზღეულად გამოეფხიზლდი გზადაკარგული“

[14, VIII, 384] („ღვთაებრივი კომედია“)

და ამას თვითონ კ. გამსახურდიაც აღნიშნავს, მაგრამ ეხმიანება ნიცმეს დიდ შუაღლესაც, როგორც ეამს გარდასახვისა – დაცემისა ან ამაღლებისა.

„შუაღლის“ თემა გალაკტიონის მოგონებებშიც გაიღვევს. როდესაც „მეფისჭალას“ აღწერს, აღნიშნავს, რომ „მეფისჭალის დასასრულს იქით მოჩანდა ვეებერთელა კლდოვანი მთა... ამ ბუმბერაბ კლდეს ხომლი ეწოდებოდა. მას იქით იწყებოდა სვანეთი. ო, როგორ მიმიდავდა მისი ლაქვარდოვანი სიმორეც, როგორ მხიბლავდა მისი იღუმალეებით მოსილი სიმძიმე... ო, მე ოცნება მიმიდავდა ხომლის ღრუბლებისაკენ. მხიბლავდა მისი დილა, შუაღლე, შემოღამება და ღამე. და მეძახდა, მეძახდა მთელი ცხოვრების განმავლობაში მეძახდა ხომლი... რად მეძახდი ხომლო, რად მიწვევდი ხომლო, ჩემი ცხოვრების დილის, ჩემი ქარიშხალში გაგარებული ცხოვრების შუაღლემი?“ [58, 443-444]

პოეტისათვის შუაღლის თემა ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით რომ ცნობილი იყო, ამას მის ლექსში „ჰანის“ გამოჩენაც ადასტურებს:

„განწმენდის შუქი სულს ეფარება,  
როდესაც ჰანი დაჰქრის გყე-ველად  
და ღამე სწრაფად მიეჩქარება  
დღის ეღვარების მოსახვეველად“ („პარალელი“).

ხოლო „შუაღლის“ სიმბოლომ განსაკუთრებით სრული დატვირთვით ლექსში „მზეო თიბათვისა“ იჩინა თავი. თიბათვეს გალაკტიონი არაერთ ლექსში ახსენებს, მაგრამ სიმბოლური დატვირთვა მხოლოდ „მზეო თიბათვისა“ და „მას გახელილი დარჩა თვალები“-ში აქვს. იგი შუაღლის თემას განიხილავს, როგორც დანტე „ღვთაებრივ კომედიაში“ და ნიცმე

„მარაგუსტრაში“. კერძოდ, როგორც ცხოველმყოფელობის, ნათლის, სიკეთის უმაღლეს გამოვლინებას. შუაღლე თავის-თავად მშის ზენიტი ყოფნას უჩვენებს, მაგრამ გალაკტიონი თიბათევზე აქცენტირებით ხაზს უსვამს იმას, რომ ეს არის არა ჩვეულებრივი შუაღლე, არამედ „დიდი შუაღლე“, ის ერთი შუაღლე, რომელიც უკავშირდება წლიურ ციკლს. კერძოდ, თიბათევს – ივნისს, როცა ყველაზე ხანგრძლივია დღე (22 ივნისი), ყველაზე მაღლა დვას მზე, ყველაზე მცხუნვარეა და თვალშეუვლებიც. აი, ასეთ დიდ ციკლში -კოსმიურ ციკლში – ერთადერთ შუაღლის მზედ მოიაზრებს იგი ღვთისმშობელს, რომლისადმიცაა მიმართულ ლექსში აღვლენილი ლოცვა:

„მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა,

ლოცვად მუხლმოყრილი გრააღს შევედრები...“

ივნისის თვეშივე იწყება დაღმასულა – დღის კლება და შესაბამისად, აღმასულა ბნელისა, რაც იმ მარადიულ წრებრუნვაზეც მიანიშნებს, რაზეც დანტესა და ნიცშესთან დაკავშირებით აღვნიშნეთ, ოღონდ იმ სხვაობით, რომ, თუ დანტე და ნიცშე მარადიულ წრებრუნვას დღე-ღამის ციკლური მოძრაობით უჩვენებენ, გალაკტიონი „თიბათვის“ შემოგანით წლიურ ციკლზე ამახვილებს ყურადღებას და ამით „დიდი შუაღლის“ სიმბოლოს რეალურ დიდ შუაღლესთანაც აკავშირებს.

## ღ) „მარადიული დაბრუნების“ ნიცშეანური იდეის გამოძახილი გალაკტიონთან

მევით უკვე მივუთითეთ „სიტყვა, ნაწყვეტის“ მნიშვნელობაზე, როდესაც საქმე გალაკტიონის ლექსების ანალიზს ეხება და მართლაც, თ. ბუაჩიძემ გვიჩვენა, რომ გალაკტიონის ლექსში „წარწერა წიგნზე“ ასეთი მინიშნებებით, ფაქტიურად, პეგელის ესთეტიკის ძირითადი დებულებების აკუმულირება მოხდა [10,109-111]. მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“. ამ ლექსს მკვლევართა მიერ მრავალგვარი ახსნა მიეცა: ერთნი ფიქრობენ, რომ 1918 წელს, როდესაც იგი დაიწერა, გალაკტიონს უცხოეთში დაღუ-

პულ მამულიშვილთა ხედრი აწუხებდა. ამის შესახებ გარკვეული ჩანაწერიც გაუკეთებია და სწორედ ამ ფიქრებისა და განცდის შედეგად მიიჩნევენ აღნიშნულ ლექსს. ამის დასტურად ლექსში დაფიქსირებული ფრაზები – „უცხო მხარეს გარდაცვლილი“ და „მოგონება ძვირფასი მკვდარის“ მიაჩნიათ. კონკრეტულ პიროვნებად კი, ვინც ამის მიღმა უნდა იგულისხმებოდეს, ნ. ბარათაშვილს თვლიან“ [57]; მეორენი ამ ლექსს წმინდა ქრისტიანულ-მართლმადიდებლური პოზიციიდან განიხილავენ რთული ვითარების კონტექსტში და თვლიან, რომ იგი მთლიანად ქრისტეს ჯვარცმით გამოწვეული მწუხარებისა და მისკენ ლგოლვის გამოხატულებაა [44,128-134]; მესამენი მასში ფაუსტური, ქრისტიანული კულტურის დაღუპვას ხედავენ [12,146-162], მეოთხენი – სიკეთის კედომას [46,96]; მეხუთენი – მზისადმი შეუღარებელ რექვიემს [31,95].

აღნიშნულ ლექსთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს (ჩვენთვისაც სრულიად მისაღებს) ი. კენჭოშვილი, როდესაც წერს: „გალაკტიონი, როგორც წესი, ახდენს განცდების, სულიერი სფეროს მითოლოგიზირებას რეალობაში ალოგიზმისა და ირაციონალური საწყისების გაცხადებით. მითოლოგიური სულისკვეთებითაა გამსჭვალული... „მას გახელილი დარჩა თვალები“. ცალკეულ ელემენტებს რომ თავი დაუანებოთ (მზე – ღმერთის სინონიმი; – რეალურისა და პირობითის თანაარსებობა და სხვა), მითოლოგიზებულია გარემო, განცდები, ლირიკული გმირის შეძახილები“ [29,137].

ცხადია, აქ გამოთქმულ ყველა მოსაზრებას არსებობის უფლება აქვს. გენიალური პოეტის თავისებურებაც ხომ იმ არის, რომ მის ქმნილებებში სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა აღამიანები განსხვავებულ აზრს და იდეებს პოულობენ. ყველასათვის ცნობილია ნ. ბარათაშვილის „მერანის“ დაწერის მიზეზი, მაგრამ დღეს განა ვინმე ეძებს ამ ლექსში საყვარელი ბიძის გრაგიკული დაღუპვით გამოწვეული მწუხარების ასახვას? არ ეძებს და იმიტომ, რომ გენიოსის კალამმა პირადი ტკივილი მოგადკაცობრიულ ტკივილამდე და იდეალებამდე აიყვანა. გალაკტიონის აღნიშნულ ლექსთან დაკავშირებითაც ვიღრე რაიმე მოსაზრებას გამოვთქვამდეთ, ჯერ ის საამ-

როვნო აგმოსფერო უნდა გაირკვეს, რომელიც წინ უსწრებდა ამ ლექსის დაწერას და რომელზე ასოცირებითაც გამოხატავდა თავის ამა თუ იმ განწყობილებას პოეტი. საანალიზო ლექსის დაწერას (1918) წინ უსწრებს გალაკტიონის ყოფნა მოსკოვში და ის აგმოსფერო, რომლითაც სუნთქავდა იმდროინდელი რუსული ლიტერატურულ-ფილოსოფიური და ესთეტიკური გარემო. ამაზე ზემოთ საკმაოდ ვრცლად ვისაუბრეთ, მხოლოდ შევნიშნავ, რომ გალაკტიონი სწორედ მოსკოვში ყოფნის პერიოდში შეუდგა ნიცშეს შრომების შტუდირებს და ცალკეული ადგილების თარგმნას. ამის შესახებ არსებობს საარქივო მასალა, რომლის შესახებაც მიუთითებენ რ. თვარაძე [26,158] და ვ. ჯაფახაძე [58,412] თავიანთ წიგნებში. ასეთი სულიერი წანამძღვრების გაუთვალისწინებლობა ისეთი ლექსის ანალიზისას, როგორიც „მას გახელილი დარჩა თვალებია“, ვფიქრობთ, შეუძლებელია.

ჩვენის აზრით, ამ ლექსის თხზვისას გალაკტიონი ნიცშეს მოძღვრებიდან ამოდის. კერძოდ, ლექსი დაფუძნებული უნდა იყოს მის ორ დებულებაზე: ერთია მარადიული დაბრუნების იდეა და მეორე – დასავლური კულტურის კრიზისის ნიცშეანური გაგება, რომელიც გამოხატულია მარტივი, მაგრამ ტევადი დებულებით – „ღმერი მოკვდა“, „ჩვენ ის მოვკალით, ყველანი მკლავები ვართ“ [40,70]. ამით გამოხატა მან ის სიღრმისეული პროცესი, რომელიც თავისი თანადროული ევროპული საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში ხდებოდა. ნიცშეს შეფასებით, მთელი ორიათასი წლის მანძილზე ქრისტიანობა თანდათან გაყალბდა და გაუგებარი გახდა. ამის მიზეზი კი პირველ რიგში ის იყო, რომ მასში გაბატონდა რწმენითი ინსტიქტი: უნდა იწამო, მიუხედავად მისი ჭეშმარიტი ღირებულებისა! ამით კი იგი ყველა დროისათვის ერთგვარ საბურველად იქცა, რომლის იქეთ ინსტიქტების თარეში ბატონობდა. „ყოველთვის ლაპარაკობენ რწმენაზე, მოქმედებენ კი ინსტიქტებით“ („man sprach immer von "Glauben", man tat immer nur von Instinkte“) [84,70]. რწმენამ ფორმალური ხასიათი მიიღო, ადამიანთა ურთიერთობებს ღვთიური კანონების

ნაცვლად ძალმედ მიწიერი ლგოლვები განსაზღვრაულა, მაგრამ აღიარებით ამას არავინ აღიარებდა. ალბერ კამიუ ნიცმეს ჭემმარიგ დამსახურებად სწორედ იმას უთელის, რომ თავისი „მარაგუსგრა“ და „ანგიქრისგეთი“ შეეცადა, ამ ვითარებისათვის უკიდურესი პირდაპირობით, ზოგჯერ უხეშადაც კი საბურველი ჩამოეხსნა, რათა „სულის მიჩუმათებული გკივილი ღია ჭრილობად ექცია“ იმ იმედით, რომ სენი დაიძლოდა და სიცოცხლის მართვა ჯანსაღი პრინციპებით გახდებოდა შესაძლებელი [84,70]. აკი განაცხადა კიდეც: „არარაობა წარმოჩენილია, ჩვენ უნდა ვისწავლოთ მასში ცხოვრება“.

მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონის 1916-27 წლების შემოქმედებაში აშკარად იგრძნობა ნიცმეს „სიცოცხლის ფილოსოფიასთან“ დაკავშირებული თემები და მოტივები, ეს მოტივები კი მიმართულია როგორც პოზიტივიზმისა და ათეიზმის, ასევე ქრისტიანული მორჩილების წინააღმდეგ და არსებობის უმაღლეს ნებად გამოცხადებულია ღიონისური ექსტაზი და სიცოცხლით თრობა, მაინც ამ საკითხებზე ნიცმეს პოზიციებიდან მსჯელობა ჯერ კიდევ ყურს ჭრის და წინასწარ გარკვეულ ახსნას თხოულობს. ამიგომ, როდესაც გალაკტიონის ხსენებულ ლექსში ნიცმეს იდეების არსებობაზე ვსაუბრობთ, ჯერ უნდა გავარკვიოთ, როგორი ახსნა მისცეს ნიცმეს იმ თხზულებებს, რომელთა შემოქმედებაც შეინიშნება ამ ლექსში. ესენია პირველ რიგში „ასე იგყოფა მარაგუსგრა“ და „ანგიქრისგე“. ეს ის თხზულებებია, რომლებმაც ამრთა დიდი შეხლა-შემოხლა და ვნებათაღელვა გამოიწვიეს. თეოლოგთა, ფილოსოფოსთა, ლიგერაგორთა ერთი ნაწილი უკიდურესად აღმფოთდა და მათი ავგორი ღვთის მგმობელად, იმორალისგად, იდეების დამამხობლად გამოაცხადა, მეორე ნაწილი კი შეეცადა უფრო ღრმად გაეაზრებინა და ნიცმეს მთელი შემოქმედების კონტექსტიდან გამომდინარე, მოეცა მათი შეფასება, რამაც რადიკალურად განსხვავებულ ამრამდე მიიყვანეს ისინი (გეორგ ბრანდესისაგან მოყოლებული – ე. პრეობრაჟენსკი, ე. ფინკი, ს.ფრანკი, ა. შესგოვი, გრაჩინსკი, ნ. ბერდიაევი, ვ. ივანოვი, ნ. მინსკი. თანამედრვეთაგან მოგროშილოვა, სინეოკაია. აღსანიშნავია ქართველ მკვლევარ-



თავან ცალკეული მცდელობები აღნიშნული საკითხის სწორად გაგებისათვის. ესენი არიან XX საუკუნის დასაწყისიდან ვრ. რობაქიძე, დ. კასრაძე, კ. გამსახურდია, ე. გაგიშვილი; თანამედროვეთაგან: თ. ბუაჩიძე, ს. ხიზანიშვილი, რ. ჩხეიძე, მ. შელეგია, ა. გომართელი). მათ შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნონ ეგზისტენციალიზმის ისეთი იდეოლოგიები, როგორებიც კარლ იასპერსი და ალბერ კამიუ იყვნენ. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან სწორედ ნიცშეს „სიცოცხლის ფილოსოფიაში“ მოუმზადა საფუძველი ადამიანური ყოფიერების ეგზისტენციალურ გაგებას. კ. იასპერსის აზრით, ნიცშემ ისევე, როგორც ს. კირკეგორმა, განავითარა ანტიისტორიზმის თვალსაზრისი. კერძოდ, ისინი ცდილობდნენ, ქრისტიანობისთვის ჩამოეცილებინათ დოგმატიკისა და საეკლესიო წეს-ჩვეულებების გვირგვინი, რომელიც დროთა განმავლობაში ითხზვებოდა და ქრისტიანობას აყალბებდა. კ. იასპერსი სპეციალურ შრომას უძღვნის ნიცშეს ე. წ. ბრძოლას ქრისტიანობასთან – „Nietzsche und das Christentum“, რომლის დასაწყისშივე (პირველი თავის ქვესათაურად აქვს გამოგანილი – ვ.კ.) წერს: „Nietzsches Kampf gegen das Christentum erwächst aus seiner eigenen Christlichkeit“ (ნიცშეს ბრძოლა ქრისტიანობასთან მომდინარეობს მისივე ქრისტიანობიდან) [78,5]. მისი აზრით, ნიცშე არ არის ქრისტიანობის უარყოფელი... მართალია, მან მკვეთრად გასწირა ქრისტიანობა, ჩამოხსნა ნიღაბი და იმსჯელა ამბოხებული ადამიანის სტილით – მკაცრად და დაუნდობლად. თუმცა მას შეეძლო პირდაპირ ეთქვა, მე ქრისტიანობას ვაღიარებ მისი ნამდვილი და პირველადი სახით. აკი ეს აზრი დაადასტურა კიდევ ნიცშემ თავისი მეგობრისადმი (an Gast) 1881 წლის 27 ივლისს გაგზავნილ წერილში: „Es ist (das Christentum W. K.) doch das beste Stück idealen Lebens, welches ich wirklich kennengelernt habe: von Kindesbeinen an bin ich ihm nachgegangen und ich glaube, ich bin nie in meinem Herzen gegen dasselbe gemein gewesen“ (78-6) შესანიშნავი რამ არის იდეალური ცხოვრებისათვის იგი (ქრისტიანობა), რომელიც მე ნამდვილად კარგად შევისწავლე: ბავშვობიდან მე მისი

მიმდევარი ვიყავი და ჩემს გულში საერთოდ არასოდეს ვყოფილვარ მისი წინააღმდეგი) [78,6].

კ. იასპერსი მიიჩნევს, რომ ნიცშე ებრძოდა ქრისტიანული მორალის დამახინჯებულ ვაგებებს ჰუმანიტარული ქრისტიანობის აღდგენისათვის. იგი გმობდა ქრისტიანობას, როგორც ლოგმატურ რწმენას (... ist eine Christentum ohne die absurden Dogmen möglich) [78,6], ხოლო ეკლესიას – როგორც ქრისტიანობის ბარბაროსული გამოყენების შესაძლებლობას. თავად ქრისტე მას მიაჩნდა „ერთადერთ ქრისტიანად“ და გეკაცის გიპის ისეთ წარმომადგენლად, რომელიც კაცობრიობას გაჰყვება, როგორც მისი თანამდევი სული. ქრისტიანულმა ლოგმატიკამ კი, ნიცშეს ამრით, ფაქტიურად, სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადა ასეთი უმაღლესი გიპის ადამიანს, მის სიჯანსაღეს და სიძლიერეს წაართვა მაცოცხლებელი ინსტიტი და ქრისტიანობა გადააქცია უმწეოთა, ღავრდომილთა და დამცირებულთა რელიგიად, ხოლო, რაკი თავის მიზნად დაისახა, იბატონოს ფართო მასებზე, აქცია კადეც ისინი უსუსურებად, თვინიერებად, ავადმყოფებად. ეს კი ნიცშეს თქმით, არის „ცივილიზაციისათვის ადამიანთა მოთვინიერების ქრისტიანული რეცეპტი“ (... ist das christliche Rezept zur Zähmung, zur "Zivilisation").[84,39] სუსტები და ავადმყოფები კი პროგრესს არ ქმნიან.

ნიცშესთან ქრისტიანობის საკითხი ღვას თანამედროვეობის კრიმისულ ვითარებასთან მიმართებაში. ამაზე ფართოდ მსჯელობს თავის „ანტიქრისტეში“, სადაც მიუთითებს „კულტურის დაცემაზე“, განათლების შეცვლაზე მისი ერზაცით...“ (Das sinken der Kultur; den Ersatz der Bildung durch eine bloßes Wissen um Bildung) [78,14], ცხოვრებაზე, სადაც ყველაფერი მოშლილი და უარყოფილია. მან ძველ ღირებულებათა გადაფასების ლომუნგად აქცია გამოთქმა „ღმერთი მოკვდა“ (Got ist tot), თუმცა ამით მას არ უთქვამს, ღმერთი არ არსებობს ან არა მწამსო, არამედ, როგორც იასპერსი მიიჩნევს, ამით მან გამოთქვა ახალი თაობის განწყობა, მისი მოთხოვნა, რომ ყველაფერი უნდა გადაფასდეს, რადგან ყველა ღირებულება

მარცხიანი გამოდგა (78,15). კამიუმ კი, რომელიც ნიცშეს ნიჰილიზმზე ამახვილებს ყურადღებას, თავის „ამბოხებულ ადამიანში“ (*„Der Mensch in der Revolte“*) წერს, რომ „... hat Nietzsche nicht den Plan gefaßt, Gott zu töten. Er find ihn tot in der Seele seiner Zeit“ (ნიცშეს გეგმაში არ ჰქონია ღმერთის სიკვდილი. მან იგი მკვდარი იპოვა თავის ეპოქის სულში) [71,83]. კამიუს იგი „ეპოქის ფიზიკურ სინდისად,, მიაჩნია და დასძენს. „Wir müssen die Anwälte Nietzsches sein“ [71,92] (ჩვენ ნიცშეს ადვოკატები უნდა ვიყოთ).

მკვლევართა ღიღი უმრავლესობა იმ თვალსაზრისს იცავს, რომ, მართალია, ნიცშეს მოძღვრება ძველი ღირებულებების წინააღმდეგ მიმართული ამბოხია, მათგან განთავისუფლების გზის დანახვაცაა, მაგრამ პოზიტიური შედეგი მას არსად ჩამოუყალიბებიაო. იასპერსი ამ ფაქტს ასე ხსნის: ნიცშე ნიჰილისტია, მაგრამ არა უნაყოფო ნიჰილისტი. იგი თავის თვალსაზრისს „შემოქმედებით ნიჰილიზმს“ უწოდებს და რამდენადაც ეს არის ახლის დაფუძნებისაკენ მოწოდება, ის მხოლოდ სააზროვნო გზას ასუფთავებს ამისათვის, რაც თავის მხრივ, საბოლოო და რაღაც მეტაფიზიკურად დასრულებული არ შეიძლება იყოს. ამ თვალსაზრისით, ნიცშეს მიერ ღმერთის უარყოფა „Erhöhte Unruhe“-ა (ამაღლებული მოუსვენრობა) ისევ ღმერთის ძიებისაკენ, ქრისტიანობის ჭეშმარიტი გაგებისაკენ მიმართული (გვ. 78). ჰქონდა თუ არა ნიცშეს თავისი პირვანდელი სახით ქრისტიანობის აღდგენის შესაძლებლობა ნათლად გარკვეული, ამაზე პასუხს მარადიული დაბრუნების შესახებ მისი მოძღვრება იძლევა. სამყაროს არა აქვს მიზანი. იგი განუწყვეტლივ კვდება და იბადება. იგი მდინარებს და გაჩერება არ შეუძლია. მისთვის არაფერია მარადიული, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი არ მეორდება, მაშინ რაღაც მიზანი, რაღაც განზრახვა ექნებოდა და მისკენ სწორხაზოვნად იმოძრაებდა, მაგრამ, რამდენადაც არა აქვს მიზანი, ამდენად მისი მოძრაობა წრიულია. მიაღწევს რა გარკვეულ საზღვარს, ქმნალობის ნაკადი საწყის წერტილს უბრუნდება, ხდება „Die ewige Wiederkunft des

Gleiches“ (გვ. 45) (ერთი და იგივეს მარადიული დაბრუნება). რამდენადაც სამყაროს ენერგია მუდმივია და განსაზღვრული, ხოლო დრო და სივრცე უსასრულო, კომბინაციათა გამეორება გარდუვალია, ძალთა ერთი და იგივე კომბინაციები მარადიულობაში იძულებით მეორდებიან უსასრულოდ. სწორედ ამ წესით, ანუ მარადიული განახლების წესით დაახლოვდნენ, მათი დაპირისპირებულობის მიუხედავად, ერთმანეთთან გიგანებისაგან დაგლეჯილი და დემეტრესაგან ხელახლა შობილი დიონისე და ჯეარცმული და მკედრეთით აღმდგარი ქრისტე.

ზემოთნათქვამიდან გამომდინარე, სრულიად გასაგებია, რომ ნიცმე თავისთავში ქრისტიანობასთან ბრძოლით ქრისტიანობის განახლებასა და გამეორებას ესწრაფვოდა. ამის მანიშნებელია ქრისტეს ორეულის – მარაგუსტრასა და ქრისტეს მიმართების გარკვევა. მარაგუსტრამ ქრისტეს გმა გააგრძელა, მაგრამ იგი კვლავ განახლებულ ქრისტეს უნდა დაუბრუნდეს. ეს აძლევს იასპერსს უფლებას, თქვას, რომ ნიცმემ ქრისტე მარაგუსტრაზე მალა დააყენაო. მართლაც, ბოლოს „სანეგარო კუნძულზე“ დამკვიდრებული მარაგუსტრა ერთ ღამეს ჩუმად მიაგოვებს თავის სამყოფელს და კვლავ პირვანდელ გამოქვაბულს უბრუნდება. მთავარი ის არის, რომ მას ღმერთის იდეა მოსვენებას არ აძლევს. ეს ნათლად ჩანს თხზულების ფინალში, როცა იგი საიდუმლო სერობის პაროდირებას ახდენს (გვ. 231). მას გამოქვაბულში შეუკრებიდა ყველა კატეგორიის ადამიანი (ორი მეფე, უსამსახურო პაპი, უკეთური ჯადოქარი, მოხალისე მათხოვარი, მოხუცი მისანი, სინდისიერი და უმსგავსი ადამიანი) და უმასპინძლდება არწივის მიერ მოგანილი კრავით ნიშნად იმისა, რომ სუსტი ძლიერთა საჭმელად არის გაჩენილი და ეს ვინმეს პირადი ამრიკი არა, ცხოვრების კანონია. და აი, როცა გარეთ გასული მარაგუსტრა უკან დაბრუნდება, ნახავს, რომ ყველა მუხლებზე ღაცემულა, „ვირსა პლოცულობენ“ და გუნდრუკს უკმევენ. ამით რწმუნდება იგი, რომ ვისიმე ან რისიმე გაღმერთება ადამიანის სულიერი მოთხოვნილებაა და თანაც მისი სიძაბუნის ნიშანი.

ამჯერად აქ შევჩერდებით. ვფიქრობთ, მოკლედ თვალი გადავაელეთ ნიცშეს მიმართებას ქრისტიანობასთან, რაც უშუალოდ დაკავშირებულია ევროპული საზოგადოების სულიერ კრიზისთან. ახლა ვნახოთ, ეს პრობლემა როგორ გაშუქდა გალაკტიონის ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“. თვალსაჩინოებისათვის მოვეხმობთ მთელ ლექსს:

„მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო!  
მზე მიიცვალა ღია თვალებით!  
ის მიიცვალა რაღაც უმწეო  
და საოცარი გარდაცვალებით.

მას გახელილი დარჩა თვალები,  
ოპ, გახელილი დარჩა თვალები!  
ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა  
და გახელილი დარჩა თვალები!

და ეს თვალები სადამოთა ხმას  
უსმენდნენ ტანჯვით და მოკრძალებით.  
მას გახელილი დარჩა თვალები,  
ოპ გახელილი დარჩა თვალები!

რა ხდება იქით, საიდან ისმის  
მგლოვიარეთა ქნართა. „მშვიდობით“?  
უეცრად სწყვეტენ სიმები სიცილს  
უამინდობით... უამინდობით!

საიდან ისმის ჩუმი გალობა  
და უღონობა სუნთქვის შემწყდარის.  
წამების წყნარი წარმავალობა  
და მოგონება ძვირფასი მკვდარის?

მიდის ზაფხული... ბაღში, მდელიში  
სისინებს სიო, შრიალებს ნეშო,  
მე ისევ აქ ვარ... საქართველოში!  
რისთვის, ძვირფასო, რისთვის, ნუგეშო?  
და ეს თვალები სერფიშთა ხმას

უმენდნენ განჯვით და მოკრძალებით  
მას გახელილი დარჩა თვალები,  
ოჰ გახელილი დარჩა თვალები!

მეივალ, მიმყვება მე შენი ცქერა  
და ხავერდებზე ეცემა ჩრდილი,  
ყველგან უჩინრად გირის ცერურა,  
თვალები ცივი და გახელილი.

ღირდა თუ არა სხვა სიცოცხლეზე  
ოცნება ჩუმი და ფერმიხდილი?  
მე გზა არ ვიცი უახლოესი -  
ერთადერთი გზა არის სიკვდილი.

მას გახელილი დარჩა თვალები,  
ოჰ, გახელილი დარჩა თვალები!  
ის უცხო მხარეს გარდაიცვალა  
და გახელილი დარჩა თვალები!

ლექსი იწყება სიგიყვებით: „მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო!“ თიბათვის მზე რომ „ღიღი შუაღელა“ და მასში ღეთისმშობელი მოიაზრება, ამაზე ზემოთ გექონდა საუბარი. მოცემულ ფრაზაში ორი ობიექტი იკვეთება: ერთი, რომელსაც ლირიკული გმირი მიმართავს – „მზეო თიბათვის“ – ღეთისმშობელს და ამბავი, რომელსაც ლირიკული გმირი ამ მიმართვის შემდეგ გვაგყობინებს – „ყოფნა უმზეო!“ ანუ ღმერთი მოკვდა. „ყოფნა უმზეოში“ რომ ქრისტეს ჯვარცმა იგულისხმება, ამას მომდევნო სტრიქონები ადასტურებენ: „მზე მიიცივალა ღია თვალებით! ის მიიცივალა რაღაც უმწეო და საოცარი გარდაცვალებით“. ჯერ ერთი, მზე, თუ პეტრე იბურის „ზეცისა სახელთათვის“ გადავხედავთ, მაცხოვრის ერთ-ერთი სიმბოლოთაგანია, და მეორეც, „ის მიიცივალა რაღაც უმწეო და საოცარი გარდაცვალებით“ და კიდევ „და ეს თვალები საღამოთა ხმას უსმენდნენ განჯვით და მოკრძალებით“ ფაქტიურად, იმ აზრის ინტერპრეტაციაა, რომლის მიხედვითაც ნიცმე ამბობს: „Dieser 'frohe Botschafter' Starb wie er lebte... um zu zeigen, wie man zu Leben hat“ (ქრისტე როგორც ცხოვრობდა, ისე აღესრულა...

რათა ეჩვენებინა, თუ როგორ უნდა სიცოცხლე) [84,64]. ის, რაც კაცობრიობას მემკვიდრეობად დაუტოვა ქრისტემ – ამბობს ნიცმე „ანტიქრისტეში“, არის მისი გამოცდილება, პრაქტიკა. ეს არის „Sein Verhalten vor den Richtern... sein Verhalten am Kreuz. Er widersteht nicht, er verteidigt nicht dein Recht... und er bittet, er leidet, er liebt mit denen, in denen, die ihm Böses tun [84,64]“ (მისი საქციელი მსაჯულთა წინაშე... მისი საქციელი ჯვარზე... წინააღმდეგობას არავის უწევს, არ იცავს თავის უფლებებს... მხოლოდ ლოცულობს, იგანჯება, მას უყვარს მათთან, მათში ყოფნა რომლებიც ბოროტს მიაგებენ). ეს არის თავის წინააღმდეგ მიმართული ყოველგვარი ცილისწამებისა და დაცინვის საპირისპირო ქმედება. აი, რა ცხოვრებისეული პრაქტიკა დაგვიტოვა ქრისტემ. „Nicht sich wehren, nicht zürnen, nicht verantwortlich - machen... auch nicht dem Bösen widerstehen, - ihn lieben“ [84,64] (არ დაიცვა თავი, არ გაწყრე, არ გადაუხადო სამაგიერო... არ შეებრძოლო ბოროტებას, გიყვარდეს იგი). აქედან გალაკიონის სიგყვები ქრისტეს „უმწეო“, „საოცარ“ გარდაცვალებაზე. ღვთისმშობლისა და ჯვარცმული ქრისტეს წარმოდგენით ხდება დიდი შუადღისა და უმზეობის – შუალამის დაპირისპირება. ბევით იმაზეც მივუთითეთ, რომ დანგე შუადღესა და შუალამეს მოიაზრებს, როგორც ღერძს, რომლის გარშემო ბრუნავს სამყარო, ნიცმე კი არწივისა და გველის საშუალებით გვიცხადებს მარადიული წრებრუნვის საიდუმლოს. თუ ამას ყველაფერს გავითვალისწინებთ, ცხადად გამოჩნდება, რომ ლექსის პირველსავე ფრაზაში ავტორი აქსოვს ყოფიერებაში მარადიული დაბრუნების იდეას. ლექსში საინტერესოა ერთი დეტალიც: ფრაზაში – „რა ხდება იქით, საიდან ისმის მგლოვიარეთა ქნართა „მშვიდობით?“ „მგლოვიარე ქნარი“ იგივე ღვთისმშობელია. ღვთისმშობლის „დაუჯდომელი“ ლოცვის მიხედვით, მარიაში ქნარია: „ვიხაროდენ ქნარო სიგყვიერთა ცხოვართაო“ [62,50]. ცოცხალი ქვემოთ კი ნახსენებია ცერერა – „ყველგან უჩინრად გირის ცერერა“. ღვთისმშობელი და უცხად ცერერაც – ნაყოფიერების ქალღმერთი. აქ მთავარი მარტო ის კი არ არის, რომ ცერერაც თავის დაკარგულ შვილს – პერსეფონეს გირის. საკითხი უფ

რო ღრმა ანალიზს ითხოვს. საქმე ისაა, რომ როცა პლუტონიუმმა პერსეფონე ჰადესში ჩაიგაცა, ცერერამ ქვეყანა შეაჯერა მისი ძებნით. ბოლოს, როცა პელიოსისაგან შეიგყო მისი ჰადესში ყოფნის ამბავი, დახმარებისათვის ზევსს მიმართა. ზევსმა კი ასეთი გამოსავალი გამოძებნა: პერსეფონეს წლის ორი მესამედი დედამიწაზე უნდა გაეგარებინა, ერთი მესამედი კი ჰადესში ქმართან. როცა იგი დედამიწაზე ამოდის, ბუნება იფურჩქნება, ნაყოფი მწიფდება; ჰადესში ჩასვლისას კი ბუნება იძინებს. ამ მითოსურ სახეზე მინიმუმით გალაკტიონი ერთი მხრივ კვლავ მარადიული დაბრუნების იდეისაკენ გვახედებს – სკნელსა და ქვესკნელს შორის წრიული მოძრაობა იგივე ღლისა და ღამის დაუსრულებელი მონაცვლეობის მსგავსია; მეორე მხრივ, ცერერა იგივე დემეტრაა – დიონისეს დედა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გიგანებისაგან დაგლეჯილი დიონისე მეორედ სწორედ დემეტრამ შვა. აი, ამ წესით, მუსტად ნიცმეს მსგავსად – სიცოცხლის მარადიული განახლების წესით – დაუკავშირა გალაკტიონმა ჯვარცმული და შემდეგ აღმდგარი ქრისტე და გიგანებისაგან დაგლეჯილი და მეორედ შობილი დიონისე ერთმანეთს (მარადიული დაბრუნების იდეის სიმბოლური გამოხატულებაა დიოგენეს „კასრი ბრუნავს“, საიდანაც მომდინარეობს გოეთეს „ვაგორე ქვეყნად ნეგარი, მკაცრი დიოგენივით მეც ჩემი კასრი“, მარატუს-გრას „ბორბალი ბრუნავს“ და გალაკტიონის დღიურებიდან. „ეხლა ჩემი გართობაა რგოლი, რომელიც კასრიდანაა მოხსნილი... მე მივდიოდი და ვეცემოდი, ისევ ვდგებოდი და მივდიოდი“). ეს ამრი თავეს უსათაურო ლექსში ასე გამოხატა:

„მისდევს რგოლი რგოლს. ასე – გოლი გოლს  
ცვივა ფოთოლი ჩენი თაობის“.

„უმზეოდ ყოფნით“ ანუ ქრისტეს ჯვარცმა-სიკვდილით და ევროპული კულტურის დაისით გამოწვეულ გრაგიმში გალაკტიონს მარადიული დაბრუნების იდეაზე დაყრდნობით, გარკვეული ოპტიმისტური განწყობა შეაქვს თითქმის ყოველ სტროფში დაჟინებით გამეორებული რეფრენით – „მას გახელილი დარჩა თვალები“, ანუ მარადიული დაბრუნების წესით კვლავ აღსდგება ჭეშმარიტი ქრისტიანობა, რაც ქრისტიანული



კულტურის აღორძინებასაც გამოიწვევს. ეს იდეა გალაკტიონს ღრმად გაცნობიერებული რომ ჰქონოდა, ნათლად ჩანს მის სხვა ლექსშიც – „ალარ არის მენესტრელი“, სადაც გაცხადებულია წარმოგვიდგენს იმას, რასაც ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“ სიმბოლური მინიმუმებით გვთავაზობს:

„მაგრამ გულში დარდს ნუ ისევ,  
ოცნება თუ გშორდება,  
ყოველივე იგი ისევ  
ისე განმეორდება“.

ბოლოს, ერთ სტროფში ვკითხულობთ.

„ღირდა თუ არა სხვა სიცოცხლეზე  
ოცნება ჩუმი და ფერმისდელი?  
მე გზა არ ვიცი უახლოესი -  
ერთადერთი გზა არის სიკვდილი“.

აქ გალაკტიონი ბარაგუსტრას მიერ ეკლესიის მქადაგებელთა წინააღმდეგ მიმართული სიგყვების პერიფრაზს იძლევა. კერძოდ, მათ წინააღმდეგ მიმართულს, რომლებიც საიქიოზე ანუ „სხვა სიცოცხლეზე“ ამყარებენ იმედს: „ამად უსმენენ მქადაგებელთ სიკვდილისა და ჰქადაგებენ საიქიოთა“ [40,30]. პოეტი ითვალისწინებს რა იმ გზას, რომელიც ქრისტემ განვლო და იმასაც, რომ საშიშროების თავიდან ასაცილებლად მას არაფერი უღონებია (ამაზე, როგორც ვნახეთ, ნიცშეც ამახვილებს ყურადღებას), განჯვისაგან ხსნის ერთადერთ უმოკლეს გზად სიკვდილს მიიჩნევს.

რაც შეეხება სიგყვებს „ძვირფასი მკედარი“ („წამების წყნარი წარმავლობა და მოგონება ძვირფასი მკედარის“) – თუმცა ამაზე სწორად შენიშნავს რ. ბურჭულაძე [12,155]: „ვეროპის კულტურა დოსტოევსკისთან ფიგურირდება, როგორც „ძვირფასი მიცვალებული“ – მაგრამ ვერ დავეთანხმებით იმ აზრს, რომ „აქედან ცხადია გალაკტიონისეული „თიბათვის მზის“ სინონიმის – „ძვირფასი მკედარის“ წარმომავლობა“ [12,156]. „თიბათვის მზე“ არ არის „ძვირფასი მკედარის“ სინონიმი. იგი, როგორც არაერთგზის ვუჩვენეთ, ღვთისმშობელს გულისხმობს (ყველაფერს თავი რომ გავანებოთ, თავად გალაკტიონის განცხადებას ხომ მაინც უნდა გაუწიოთ ანგარიში).

ამგვარად, გენიალურმა გალაკტიონმა ერთ ლექსში არა-ჩვეულებრივი სიმუსკით გახსნა ნიციუსი ორი განსაკუთრებით საკამათო შრომის ნამდვილი არსი. ზუსტად ისე, როგორც ამას მოგვიანებით ეგზისტენციალიზმის ისეთი იდეოლოგები გააკეთებენ, როგორებიც ალბერ კამიუ და კარლ იასპერსი იყვნენ.

აქვე ყურადღება გვინდა გავამახვილოთ ა. ხინთიბიძის გამოკვლევებზე „მას გახელილი დარჩა თვალები“ [57]. მასში აღნიშნული ლექსის შექმნის მიზეზად აეგორი გალაკტიონის პრობაულ ჩანაწერებს ასახელებს – „ძვირფასი საფლავები“ და „ბარათაშვილი, ილია, აკაკი“. თუმცა იქვე აღნიშნავს: „ყოველივე შემოთქმულის მიუხედავად, არ შეიძლება ჩვენი მტკიცების აბსოლუტიზაცია, რომ „მას გახელილი დარჩა თვალები“ არც მეგი, არც ნაკლები, ბარათაშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. რთულ და საიდუმლოებით მოცულ შემოქმედებით პროცესში, როცა ასეთი დიდი ნაწარმოები იქმნება, ეს მხოლოდ ერთ-ერთი იმპულსის მიმცემი ფაქტორი შეიძლება ბოდა ყოფილიყო“ [57,63].

ავტორი საანალიზო ლექსს ასეთი ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგენს: „შუადღის მხურვალე მზით გალაღებული სიმები უეცრად სწყვეტენ სიცილს („შუადღის გულმოდგინებას“ „უამინდობა“ ცვლის, „სიმების სიცილს“ – „მგლოვიარეთა ქნართა – მშვიდობით“) და შემწყდარი სუნთქვის უღონობით, სერაფიმთა ჩუმი გალობით, „წამების წყნარი წარმავლობით“ ძვირფასი მევედრის მოგონებაში გადავდივართ“ [57,55]. საყურადღებოა სხვა მაგალითიც: „მიდის მაფხული... ბაღში, მდელოში სისინებს სიო, შრიალებს ნემო“... მაფხულის წასელა და შემოდგომის დადგომა (ნემოს შრიალი) იგივე სიკვდილის მოსვლაა“ [57,55]. ეს ყოველივე ხომ შუადღის ანუ სიციცხლის და შუაღამის ანუ სიკვდილის (რომლებიც ყოფიერების ღერძს ქმნიან) მონაცვლეობაა – წრებრუნვის ცხადი მაგალითებია, რაბეც დამყარებულია მარადიული დაბრუნების იდეა!

ლექსებში – „მგეო თიბათვისა“ და „მას გახელილი დარჩა თვალები“ წარმოდგენილი მზეების სემანტიკის ახსნისას ა. ხინთიბიძე აღნიშნავს: „პირველი ლექსის „მგეო თიბათვისა“ აღვილად იმიფრება. იგი მზე – ღვთაებისადმი ვედრებაა... (ჩენ

ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, რომ წარმართული მზის ღვთაება ამ შემთხვევაში არ შეიძლება იგულისხმებოდეს, რადგან იქვე „გრაალია“ ნახსენები. გრაალში კი, რაკი მასში ქრისტეს სისხლია, თავად ქრისტე მოიაზრება, გარდა ამისა, უკვე საუკვო აღარ უნდა იყოს, რომ ამ „მზეში“ ღვთისმშობელი იგულისხმება, ვ. კ.). მეორე ლექსის „მზეო თიბათვის“, მართალია, მზისადმი მიმართვა არ არის, მაგრამ ისიც თიბათვის მზეს ნიშნავს. სრულიად ბუნებრივია, რომ ერთსა და იმავე პერიოდში შექმნილი ორი ლექსის ურთიერთი დენგურ დასაწყისს... ურთიერთი დენგური ვაგება პქონდეს. აქედან გამომდინარე, „მას გახელილი დარჩა თვალების“ პირველი სტრიქონი – „მზეო თიბათვის, ყოფნა უმზეო!“ უნდა გავიგოთ არა როგორც მზის სიკვდილი, არამედ როგორც სიცოცხლისა და სიკვდილის დაპირისპირება“ [57,55].

ჩანს, სარწმუნოა ჩვენი აზრი, რომ „მზეო თიბათვის“ ღვთისმშობელია და მარადიულ წრუბრუნვაში იგი მოიაზრება, როგორც სიცოცხლის, ცხოვრების წყარო, ხოლო „ყოფნა უმზეო“ – ქრისტეს ჯვარცმა – სიკვდილზე ანუ შუალამზე მიანიშნებს.

ა. ხინთიბიძე შენიშნავს: „რა შეუძლია შემოქმედის გენიას, საიდან სად აიყვანს მკითხველს“ [57,56]. მართლაც, ნ. ბარათაშვილის და მისი „მერანისა“ არ იყოს, კონკრეტული მიზეზებით გამოწვეულმა სევდამ რა მასშტაბების მოგაღსაკაცობრიო იდეებზე აამეგყველა გალაკტიონი!

დაბოლოს, არ შემიძლია არ დავეთანხმო ამ შესანიშავი წერილის დასკვნასაც: „...ერთმა მასში (ლექსში „მას გახელილი დარჩა თვალები“ – ვ.კ.) ევროპის კულტურის დაცემა დაინახა, მეორემ – ბარათაშვილის სიკვდილი, მესამე და მეოთხე ალბათ კიდევ სხვა რაიმეს აღმოაჩინს. ჭეშმარიტი ხელოვნება პოლისემანტიკურია და, მით უმეტეს, დროთა მსვლელობაში ახალ-ახალ შინაარსს იძენს“ [57,71]. ბუნებრივია, როცა დიდი შედეგები თავიანთ შემოქმედს მოსწყდებიან, ისინი არც ბერდებიან და არც კვდებიან, პირიქით, ისინი წლითიწლობით ჯან-ღონეს იკრებენ და ახალ თაობებს უმელავენებენ ახალსაც და მარად უცვლელ აქტუალურ იდეებს, რომლებზეც, შესაძლებელია, თვითონ ავგორსაც არ პქონდა წარმოდგენა.

## გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბზიანიძე ზ. – ადამიანის კონცეფცია თანამედროვე ქართულ ლირიკაში, თბ., 1975.
2. ალშვანგი ა. ბეთჰოვენი, თბ., 1963.
3. ასათიანი გ. – კრიტიკული დიალოგები, წერილები, პორტრეტები, ესკიზები, თბ., 1977.
4. ბარამიძე ს. – ყოფიერება და დრო გალაკტიონის პოეზიაში, „გალაკტიონოლოგია“, ტ. II, 2003.
5. ბარბაქაძე თ. – „შენს სონეტებში გადარევა შეკრული როკავს“, წიგნში: გრიგოლ რობაქიძის 13 სონეტი, თბ., 1999.
6. ნ. ბაქანიძე – გოეთე და ეზოტერიზმი, თბ., 2004.
7. ბელანი ჯ. – „მე, რიჰარდ ვაგნერი“, თბ., 1974
8. ბენაშვილი გ. – რანი ვიყავით და რანი ვართ, თბ., 1991.
9. ბრეგაძე ლ. – გალაკტიონის პოსტმოდერნი. კრებულში „გალაკტიონოლოგია“, ტ. I, 2002.
10. ბუაჩიძე თ. – „როგორც ნამდვილად ამბობს ჰეგელი“, ჟურნ. მნათობი, 1975, № 2.
11. ბუაჩიძე თ. – თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან, თბ., 1986.
12. ბურჭულაძე რ. – მხოლოდ ინტეგრალები, თბ., 1980.
13. გამსახურდია კ. – კრიტიკა და შემოქმედება, გაზ. „ლომისი“, 1922, № 2.
14. გამსახურდია კ. – თხზულებანი, ტ. VIII.
15. გამსახურდია კ. – ახალი ევროპა, ტფ., 1928.
16. გარდაუხაძე ე. ანტიკურობა და გალაკტიონი, „გალაკტიონოლოგია“, ტ. I, 2002.
17. გაჩეჩილაძე გ. – წიგნში „სულიერი გამოცდილების სამყაროში“, თბ., 1986.
18. გოეთე ი. ვ. – „ფაუსტი“, თარგმ. დ. ონიაშვილის, თბ., 1962.
19. გოეთე ი. ვ. – გოეთეს საუბრები ეკერმანთან, ბათუმი, 1988.

20. ღოიაშვილი თ., ბრეგაძე ლ. – „დაკარგული გასაღების ძიებაში“, „კრიტიკა“, თბ., 1982.
21. ღოიაშვილი თ. – „არტისტული ყვავილები“ პროლოგი, „გალაკტიონოლოგია“, ტ. II, 2003.
22. ღოიაშვილი თ. – „პირამიდებზე მაღალი“, კრებულში „გალაკტიონოლოგია“, ტ. III, 2004.
23. ლ. დეისაძე – „გალაკტიონ ტაბიძე და რიჰარდ ვაგნერი“, ლიტერატურული საქართველო, 1969, № 31, 1 აგვისტო.
24. ვასაძე თ. – სახეები და პრობლემები, თბ., 1985.
25. თეთრუაშვილი ლ. – Amor dei intellectualis გოეთეს „ფაუსტში“, კრებულიდან „გოეთე 250“, თბ., 2001.
26. თვარაძე რ. – გალაკტიონი, თბ., 1972.
27. თვარაძე რ. – ლეგენდა გალაკტიონის ცხოვრებისა, თბ., 2001.
28. კაკაბაძე ნ. – თომას მანი, თბ., 1987.
29. კენჭოშვილი ი. – გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში, თბ., 1999.
30. კენჭოშვილი ი. – გალაკტიონ ტაბიძე და ევროპული ლიტერატურა, თბ., 1974.
31. კვესელავა მ. – პოეტური ინტეგრალები, თბ., 1977.
32. კვესელავა მ. – ფაუსტური პარადიგმები ორ გომად, მითითებული იქნება გომისა და გვერდის აღნიშვნით, თბ., 1961.
33. კიკნაძე გრ. – მეტყველების სტილის საკითხები, თბ., 1957.
34. კიკნაძე გ. – წმინდა გიორგი და ძველი წისქვილი, კრებულში „გალაკტიონოლოგია“, ტ. II, თბ., 2003.
35. კასრაძე დ. – პოლემიკური წერილები, „სახალხო გაზეთი“, 1911 წლის 11 ნომერში.
36. მალარმე სტ. – ლექსები და პროზა, ქუთაისი, 1979.
37. მანი თ. – ვნებანი და სიღიაღე რიჰარდ ვაგნერისა, 1995.
38. მარგველაშვილი გ. – ლიტერატურული წერილები, თბ., 1972.
39. ნაკუდაშვილი ნ. – „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, № 5.

40. ნიცშე ფრ. – ასე იგყოდა მარატუსტრა, თარგ. ე. ტატიშვილის, თბ., 1993.
41. რადიანი შ. – საუბრები გალაკტიონთან, ე. „ცისკარი“, № 1.
42. რობაქიძე ვრ. – 13 სონეტი, თბ., 1999.
43. სიგუა ს. – მარტვილი და ალამდარი, თბ., 1991.
44. სორდია ლ. – გ. ტაბიძის ფილოსოფიური ლირიკის საკითხები, თბ., 1996.
45. სტურუა ლ. – „იისთვის ეძებს იისფერ სიყვებს“, ცისკარი, 1990, № 12.
46. სტურუა ლ. – ბუნების ფენომენი კრებულში „არგისგული ყვავილები“, კრებ. „სადღეგრძელო იყოს მისი“, თბ., 1973.
47. ტაბიძე გ. – აკადემიური გამოცემა 12 ტომად. მითითებული იქნება ტომისა და გვერდის აღნიშვნით.
48. ტაბიძე ნ. – გალაკტიონი, თბ., 1982.
49. ტაბიძე ნ. – ეტიუდები, თბ., 1986.
50. ტაბიძე ნ. – გალაკტიონი, თბ., 2000.
51. ფსევდო-ლონგინე – ამაღლებულისათვის, თბ., 1975.
52. ჩხენკელი თ. – გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია. კრებულში: „მშვენიერი მძლევარი“, თბ., 1989.
53. ცქიფურიშვილი მ. – გალაკტიონი, თბ., 1994.
54. ჭავჭავაძე ი. – თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად. მითითებული იქნება ტომისა და გვერდის აღნიშვნით.
55. ჭილაძე თ. – წერილები, თბ., 1978.
56. წიფურია ბ. – „გალაკტიონი და „ცისფერყანწულები“ კრებულში გალაკტიონოლოგია, ტ. I, 2002.
57. ხინთიბიძე ა. – გალაკტიონი. 15 ლექსი და ერთი პოემა, თბ., 2003.
58. ჯავახაძე ვ. – „უცნობი“, თბ., 1996.
59. ჯინორია ო. – გოეთეს შემოქმედებითი გზა, თბ., 1966.
60. ჰეგელი – ლოგიკის მეცნიერება, თბ., 1952.
61. ჰეგელი – ესთეტიკა, ტ. I, თბ., 1973.
62. ლოცვანი, თბ., 2001.
63. გაზ. „დროება“, 1870, № 7.
64. გაზ. „ლომისი“, 1922, № 2.

65. სახალხო გაზეთი, 1911, № № 354, 347.
66. გაზ. „საქართველო“,
67. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, № 30
68. ჟურნ. „მნათობი“, 1975, № 1.
69. ჟურნ. „ცისკარი“, 1967, № 1.
70. Bachofen J. J. – Gesammelte Werke, Bd 7, Die Unsterblichkeitslehre der orphischen Theologie, hrsg. Karl Meuli, Basel 1958.
71. Camus A. - Der Mensch in der Revolte, Taschenbuch - Verlag Gmbh, Reinbeck bei Hamburg.
72. Fischer K. - Goethes "Faust", IV, Bd.
73. Goethe J. W. - Gedichte, M., 1980.
74. Goethe J. W. - Faust, Dtv Klassik, 1996.
75. Görres J. V. Glauben und Wissen. ციტირებული მაქვს მარტინ ფოგელის წიგნიდან "Apollinisch und Dionysisch".
76. Hegel G. W. F. - Ästhetik, Bd. II, Aufbau - Verlag, Berlin und Weimar, 1965.
77. Heine H. - Werke in 5 Bde, Bd. 4. Weimar, 1962.
78. Jaspers - K. Nietzsche und das Christentum, Verlag der Bücherstube Fritz Seifert, Hameln.
79. Korf H. A. - Goethe - Bildwandel seiner Lyrik, Bd I, Leipzig, 1958.
80. Lessing G. E. - Ausgewählte Werke, M., 1954.
81. Mann Th. - Leiden und Große Richard Wagners, Bd 4, Fischer Taschenbuch - Verlag, Frankfurt am Main, 1955.
82. Mihajlov M. - The Great Catalyzer. Nietzsche und Russian Neo-Idealism. Nietzsche in Russia. Princeton University Press, 1986.
83. Nietzsche Fr. - Gedichte, Hrg. von Ralph Kray und Karl Riha, Insel - Verlag, Frankfurt am Main, 1994.
84. Nietzsche - Der Antichrist, Insel - Verlag am Fr. am M. 1986.
85. Reinhardt K. - `Vermächtnis der Antike – ციტირებული მაქვს მარტინ ფოგელის წიგნიდან „Apollinisch und Dionysisch“.
86. Schelling W. J. v. - Sämtliche Werke, II, Abt. 4. Bd. Stuttgart, 1858.

87. Schlegel F. V. - Über das Studium der griechischen Poesie, Bad Godesberg, 1947.
88. Schopenhauer A. - Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig, 1873.
89. Spengler O. - Der Untergang des Abendlandes, D.T.V. München, GmbH, 1993.
90. Артановский С. Ф. Ницше на страницах "Весов". На перекрестке идей и цивилизации, СПб. 1994.
91. Белий А. - Символизм, СПб. 1910.
92. Бердяев Н. Бунт и покорность в психологии масс. Интеллигенция. Власть. Народ. М., Наука, 1993.
93. Бердяев Н. - Ницше и современная Германия, "Биржевые ведомости", 1915, N 156.
94. Гегель Г. В. - Сочинения, в 10 томах, მითითებული იქნება გომისა და გვერდის აღნიშვნით.
95. Гордон Я. И. - Гейне в России, Душанбе, 1973.
96. Гройс Б. - Поиск русской национальной идентичности. Россия и Германия: опыт философского диалога. М., Медиум, 1993.
97. Грот Н. - Нравственные идеалы нашего времени. М., 1893.
98. Добролюбов Н. А. - Полн. собр. соч., т. I, М., 1934.
99. "Кавказ", 1857, N 78.
100. Лопатин Л. - Большая искренность, კრებულში: "Ф. Ницше и философия в России", СПб. 1999.
101. Д. Минаев - Дневник темного человека, ж. "Русское слово", 1861, N2, стр. 19. ეს ცნობა აღებული მაქვს გორდონის წიგნიდან „Гейне в России“.
102. Михайлов А. - Предисловие к публикации Ф. Ницше "По ту сторону добра и зла", ж. "Вопросы философии", 1989, N 5.
103. Михайлов А. - О Марксе, Штирнере и Ницше, კრებულში: "Ф. Ницше и философия в России", СПб. 1999.
104. Мотрошилова Н. В. - В. Соловьев и Ф. Ницше. Поиск новых философских парадигм в книге: "Ф. Ницше и философия в России", СПб. 1999.





## Rezeption deutscher Literatur und Ästhetik in Galaktion Tabidse's Werk

Galaktion Tabidse ist der Erneuerer und Begründer der modernsten georgischen Poesie und gleichzeitig ihr bislang noch unerklommener Gipfel. In seinem Schaffen ist von traditioneller nationaler wie auch von westlich modernistischer Weltauffassung geprägtes persönliches Empfinden harmonisch verschmolzen, und da Neuerertum neben dem Vertiefen und Emporführen des schon Bestehenden, Traditionellen zu neuer Höhe auch die Einführung völlig neuer poetischer Mittel, eines neuen Stils und neuer Denkweise beinhaltet, wäre es schwierig, die innere Natur und die Grenzen seiner Poesie ohne die Berücksichtigung der kulturellen Errungenschaften der Menschheit allgemein richtig einzuschätzen, zumal seine Gedichte nicht nur von der Genialität des Verfassers künden, sondern von seiner umfassenden Bildung, von der Weite seines Horizonts, von einer Persönlichkeit, die der gesamten Menschheitskultur teilhaftig geworden ist und sie tief verinnerlicht hat. Deshalb sind, um mit Revaz Tvaradse's Worten zu sprechen, "die ausländischen Namen, Fakten und Sujets in seiner Poesie nicht etwa von oben aufgeklebt, all dies scheint uns so heimatlich, so vertraut wie die Nennung von Rustaveli, Ilia, Akaki, Važa oder des Aragvi, Rioni, Mtkvari, von Zinandali und Geguti"(3, 121).

Galaktion als zum immerwährend Neuen blickender Genius spürte von Anfang an, daß jede Epoche ihren eigenen Stil, ihre eigenen Erfordernisse, ihr eigenes weltanschauliches und ästhetisches Credo hat; er fühlte es und erklärte: "als man in Zizamuri Ilia<sup>1</sup> ermordete, ging eine große Epoche zu Ende". Er fühlte, daß er sich dem Reigen des Kampfes zur Lösung der neuen Erfordernisse, der neuen Aufgaben, anschließen und seine Harfe so stimmen mußte, daß ihr der nationale Klang nicht verlorenging und er die Werke der Menschheitspoesie aufnehmen konnte, um auch sie in den Dienst des georgischen Gedichts zu stellen, oder, wie Tizian<sup>2</sup> sagte, das georgische Gedicht nach dem Radius der Welt auszurichten.

Die Sache ist die, daß selbst in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts eine Verschmelzung mit der orientalischen Kunst vorstatten ging, eine Art Synthese stattfand. Diese Rolle spielte das symbolische Denken. In seiner Gestalt drang ein starker Strom orientalischer Mystik in die europäische Kunst ein. Wie "geheimnisvolle Schrift von Unausprechlichem" ist sie auf Überzeitliches, vom Konkreten zum Abstrakten, vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Begreiflichen zum Unbegreiflichen gerichtet. Ausgerüstet mit diesen für die orientalische Kunst charakteristischen Kennzeichen und Eigenschaften, erhob sich die europäische Kunst gegen sich selbst, was am deutlichsten und vollkommensten auf literarischem Gebiet in der symbolistischen Richtung zum Ausdruck kam.

Auch im Schaffen von Galaktion Tabidse, der der Weltkultur teilhaftig geworden war, spielte die Rolle des Orients (die georgische Poesie war stets einer orientalischen Beeinflussung ausgesetzt gewesen) der französische Symbolismus, obgleich der Dichter die europäische Poesie im allgemeinen und den französischen Symbolismus im besonderen nicht unverändert übernommen hat. Er brachte seine Korrektive ein und schuf ein ihm genehmes Modell des Symbolismus und der Poesie überhaupt. Deshalb wohl suchen die einen in seiner Poesie den Symbolismus, andere den Impressionismus, den Expressionismus, den Dadaismus, ja sogar den "höchsten Realismus". In diesem Zusammenhang liefert uns I. Kentschoschwili eine Erklärung: "Wegen der sowohl in der europäischen als auch in der georgischen Literatur und Kunst entstandenen überaus vielgestaltigen ästhetischen Situation werden in der Zeit des "georgischen Symbolismus" nicht die Schöpfer, sondern die Werke diesem oder jenem "ismus" zugezählt, aber noch öfter werden in ihnen verschiedene Stile getrennt. Darum ist die polyästhetische Struktur der Werke unter Berücksichtigung dessen zu analysieren, daß in dieser oder jener künstlerischen Wirklichkeit die Phylogenese häufig nicht der Ontogenese gleich ist und oftmals in unterschiedlicher Funktion in Erscheinung tritt..." (5, 42). In solchem Fall bietet auch G. Gatschetschiladse eine interessante Überlegung an: "Ich denke, bei der Analyse einer derartigen Situation (gemeint ist, wenn in Galaktion Tabidse's Werk Kennzeichen für verschiedenartige "ismen" auftreten, W.K.) soll die Literaturwissenschaft klar den kunstwissenschaftlichen Begriff "unstilistische Linie" entlehnen... Mit diesem Begriff kann die Position eines Schöpfers charakterisiert werden, der in sich die

Tendenzen konträrer Stile einer Epoche aufnimmt und seinerseits keinem einzigen von ihnen verpflichtet ist. Sein Ziel ist es, der Universalität des Sehens zuzustreben. Auf diesem Wege ist ihm jedes Verfahren eines Stils oder einer Manier annehmbar, wenn es geeignet ist" (2, 266). Was den Symbolismus betrifft, so vermerkt G. Benaschwili, daß er für G. Tabidse "das zu einem Fokus Vereinigende des Widerscheins der poetischen Kulturen verschiedener Zeit darstellt" (1, 30). Wie das auch sein mag, Galaktion Tabidse hat in seinem Werk dem Symbolismus bestimmten Tribut gezollt. Es ist auch bekannt, daß die französischen Symbolisten ihr eigenes ideelles und ästhetisches Credo auch dem Denken deutscher Geistesschaffender nach prägten (ich habe vor allem A. Schopenhauer, R. Wagner und F. Nietzsche im Blick). Dies erregte mein Interesse zu klären, welche Stellung diese Persönlichkeiten in G. Tabidses Schaffen innehatten.

In seinem Hauptwerk "Die Welt als Wille und Vorstellung" baut Schopenhauer eine besondere ästhetische Pyramide auf, weil er der Ansicht ist, daß die Beeinflussungskraft der Kunst in vieler Hinsicht von der Art der Kunst selbst abhängt, davon, welche Ideenstufe die betreffende Kunstform zum Ausdruck bringt. Im Fundament dieser Pyramide bringt er die Architektur unter, darüber die Skulptur, danach die Malerei, noch weiter oben die Poesie, und der Musik weist er einen ganz besonderen Platz zu. Er meint: "... Es ist die MUSIK. Sie steht ganz abgesondert von allen andern. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt... Sie alle (andere Arten der Kunst. W. K.) objektivieren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts Anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittelst Eingang in das *prinsipium individuationis* (die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntniß); so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den anderen Künsten sich nicht sagen läßt... Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern ABBILD DES WILLENS SELBST... und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische... Man könnte demnach die Welt ebenso verkörperte Musik, als auch verkörperten Willen nennen" (8, 302, 304, 310).

Seiner Ansicht nach bringt die Musik in äußerst allgemeiner Sprache, durch Töne, mit größter Klarheit und Wahrhaftigkeit das Wesen der Welt zum Ausdruck, so daß uns die Musik aus der Sphäre der einzelnen Dinge zur Ewigkeit führt, zum Willen. Eine solche Auffassung der Musik bietet einen besonderen Weg, das Geheimnis der Welt zu lüften. Der später von Schopenhauer begeisterte Richard Wagner bemüht sich zu zeigen, daß "das Eindringen in Beethovens Musik auch ein Eindringen in das Wesen der Welt" ist<sup>3</sup>. Wagners Musik aber wird für den jungen Friedrich Nietzsche zum Mittel, zur tragischen Wurzel der Welt zu gelangen. Und als die Väter des französischen Symbolismus (Baudelaire, Mallarme) Schopenhauers Ansichten über die Musik kennenlernten, erkannten sie sie als Grundlage der Symboltheorie in der Kunst an, denn das Schopenhauersche Verständnis der musikalischen Form paßte genau zur symbolistischen Auffassung der musikalischen Form. Und zwar verkörpert nach Schopenhauers Meinung, wie wir sahen, die Musik, die frei ist von Begriffen<sup>4</sup> und Urteilen, eine ideale Form zur emotionalen Selbstdarstellung des Menschen. Nach Überzeugung der französischen Symbolisten sollten auch in der Poesie adäquate Mittel gesucht werden, neue Verfahren, eine spezifische Art des Redens, die die "geheimnisvolle Musik" der menschlichen Seele zum Ausdruck bringen sollten. Obwohl Baudelaire über keinerlei musikalische Bildung verfügte<sup>5</sup>, versetzte ihn Wagners Musik plötzlich in solche Begeisterung, daß er das Interesse verspürte, Sprache in Musik zu verwandeln und damit Wagner gleichzukommen. Das aber hatte "weitgehende Folgen für die französische Lyrik" (6, 29).

Wagners Kunst bedeutete höchste Liebesleidenschaft für den französischen Dichter, von dem man sagt, daß er, der schon in Agonie gefallen und gelähmt war und fast das Bewußtsein verloren hatte, noch in den letzten Lebenstagen bei der Erwähnung Wagners vor Freude lächelte. Als er in seinem Essay "Richard Wagner und Tannhäuser" begeistert von der doppelten Fähigkeit Wagners spricht, poetisch und musikalisch zu denken, von seinem Können, jede Idee in zweierlei Form zu erblicken, betont er "die Ekstase aus Wonne und Erkenntnis", die ihn die Ouvertüre zu "Lohengrin" erleben läßt, wenn er "von "Räuschen des Opiums" schwärmt, von der außerordentlichen Lust, die in den hohen Orten kreist" (6,53), wodurch er deutlich mehr Lebensenergie und Gedankenfreiheit offenbart. Wie Baudelaire widmete auch Mallarme Wagners Werk einen speziellen Essay, und überhaupt über-

kam die Wagnersche Kunst die französischen Symbolisten, um mit Nietzsches Worten zu sprechen, wie eine "leichtere Sinnlichkeitsepidemie". Preislieder auf Wagner zu schreiben, wurde den französischen Symbolisten zu einer angenehmen Aufgabe. 1885 gründeten sie in Paris sogar die Wagnerzeitschrift "La revue wagnerienne" (Director: E. Dujardin).

Die Vergötterung Wagners durch die französischen Symbolisten rührt vor allem daher, daß "Wagners musik die in musik überführte Philosophie Schopenhauers ist" (4, 55). Tatsächlich war für Wagner Schopenhauers ästhetische Ansicht über die musik besonders interessant, derzufolge die Musik keine Erscheinung zum Ausdruck bringe, sondern nur ihr inneres Wesen, den Willen selbst, deshalb drücke sie nicht konkret diese oder jene Trübsal oder einen Schmerz, diese oder jene Erregung oder Freude aus, sondern allgemein Trübsal, Freude, Erregung, Glücksgefühl abstrakt, ohne deren auslösende Ursachen. Ein derartiges Verständnis der Musik führt, uns zur Erklärung jener Ursachen, warum Wagner den Mythos oder die Legende für den fruchtbarsten Boden zum Ausdruck allgemeinmenschlicher Ideen hielt und weshalb er ihnen den Vorzug vor dem historischen Sujet gab. Aus diesem Grund öffnete er in seinen Opern weit die Tore für Mythen, Legenden und Sagen, deren Bearbeitung durch seine befreite Musik die aus einer mystischen Welt Hervortretenden Helden als götterähnliche Menschen darstellt. Dies war der Grund dafür, daß die französischen Symbolisten die Liebe zur Musik in den Rang ihrer vornehmsten Verpflichtung erhoben, die Annäherung der poetischen Sprache an die Sprache der Musik aber zum Gegenstand täglicher schöpferischer Suche machten.

Auch Galaktion Tabidse's Weg zu Wagner verläuft über den französischen Symbolismus. Von ihm empfing er den Gedanken der Unverträglichkeit der Hochkomplizierten Aspekte der Welt mit der gewöhnlichen Sprache, das Eindringen in den innersten Kern, in die vielschichtigsten Ebenen der Seele mittels gewöhnlicher Begriffe und Kategorien. Parallel dazu läßt uns der georgische Dichter mannigfaltig seine geistige Bindung und Verwandtschaft zu Wagner fühlen, und dies geschieht nicht zufällig, sondern völlig durchdacht. G. Tabidse kannte das Werk des deutschen Komponisten ausgezeichnet. Schon im Jahre 1913 geht in der Zeitschrift "Okros Verzi", an der neben anderen auch G. Tabidse mitwirkte, in verschiedenen publikationen der Name Richard Wagners um. Später aber "schrieb er das in russischer Sprache gedru-

ckte Vorwort und das erste Kapitel von Friedrich Nietzsches Aufsatz "Der Fall Wagner, Ein Musikanten-Problem" heraus, übersetzte es und fertigte einen Konspekt an" (9, 412). Zudem studierte er bei seinem Aufenthalt in Moskau (1917-1818) speziell die werke A. Schopenhauers (3, 158). Auch das ist zu berücksichtigen, daß auf den russischen Bühnen Wagners Opern aufgeführt wurden, in Zeitungen und Zeitschriften Rezensionen dieser Aufführungen abgedruckt wurden, und, was das wichtigste ist, der russische Büchermarkt voll war von Büchern über Wagners Leben und Schaffen. Von früheren Perioden abgesehen, wurden allein in den beiden Jahren 1912-1913 in Moskau und Petersburg folgende Bücher herausgegeben: Val'ter, V. G.: "Richard Vagner, ego žisn', tvorčestvo i dejatel'nost"[Richard Wagner, Sein Leben, Werk und Schaffen"], Durylin, S. N.: "Richard Wagner i Rossia, O Wagnere i buduščich putjach iskusstva" ["Richard Wagner und Rußland, Über Wagner und die Künftigen Wege der Kunst"], Il'inskij, A. A.: 'Richard Vagner, ego žisn' tvorenija" [Richard wagner, Sein Leben Seine Werke], Kapp Julij: "Richard Vagner, Biografija" [Richard Wagner, Biographie]. Unter den früheren Büchern hat das von M. V. Stanislavskij 1910 herausgegebene "Vagner v Rossii" [Wagner in Rußland] Bedeutung erlangt. G. Tabidse fiel es demnach nicht schwer, sich gründlich mit dem Schaffen Wagners bekanntzumachen, worauf auch sein dem deutschen Komponisten gewidmetes Gedicht klar hinweist:

*"Ich bin verzaubert von diesem Denkmal, (bin) durch ein Meer  
von begeisterung gefesselt  
Wagner, rein, wie der Himmel und finster, wie die Verdammnis.  
Wagner, ein Schöpfer – fähig, aus Dissonanzen Schönheit zu  
schaffen,  
Uns beständig in seinen Bann ziehende, erregende, Leid  
bringende.  
Ich höre mit leisem Rauschen das Chaos während der  
Welterschaffung  
Und die Begeisterung des Schöpfers, der Sekunde der  
Überinspiration zuvorzukommen  
Und die Gestalt der Melodien durch Gemütsbewegung gequält –  
leidgeprüft  
Und träume den Orkan, der böse eingeschlummert ist.  
Jahrtausende werden vergehen und alls, was nun geschieht  
Wird mit leisem Schweigen in Vergessenheit garaten*

*Die ewigbrennende Stimme Lohengrins, der uns in den Himmel  
aufsteigen läßt,*

*das traurige Aufstöhnen von Isolde und Tristan.*

*das Aufstöhnen, das durch ein Meer von Leidenschaften zur  
Bezauberung wird,*

*Der Ton der neuen Suche,*

*Das Lied der Walküre,*

*Wird auf alle Zeiten als unvergängliches und reines Denkmal  
bleiben”.*

In Galaktion Tabidses Werk sind leicht solche Kunstgriffe und Mittel zu erkennen, die aus Wagners Klangwelt bekannt sind. Ihre Verwandtschaft tritt in erster Linie in der erstaunlichen Geschlossenheit ihres Werkes in Erscheinung. Dies ist die Für die Erlangung der Inspiration erforderliche Meisterschaft in jeglicher Kunst, die sie durch zartestes Gefühl und ausgefeilte dämonische Artistik erreichen, durch die Kraft stärkster Einflußnahme, Änigmatik, durch die Modellierung mit Andeutungen und Symbolen. Wagner war ein Berufsmusiker (und ebenso-schriftsteller), und Galaktion – ein Poet, doch auch ein verborgener Musiker, dessen Musik jenseits der Worte klang. Aber das, wodurch sie sich wie Zwillinge gleichen, ist der Prozeß der Sublimation, ein Prozeß, den jene Formen der Kunst in ihren Händen erfuhren, die sie bei ihrem Erscheinen auf dem Schauplatz der Künste in keinem vorteilhaften Zustand antrafen. Für Wagner war diese Form die Oper, für G. Tabidse die Poesie im allgemeinen und die Lyrik im besonderen. Beide sind titanenhafte Schöpfer in dem Sinne, daß sie das bis dahin Bestehende zu ungeahnter Höhe erheben und aus ihm eine neue, bisher unvorstellbare Qualität schaffen. In dieser Hinsicht halten wir es für ausreichend, die Ansichten so großer und qualifizierter Experten zu zitieren, wie es Thomas Mann (im Hinblick auf Wagner) und Geronti Kikodse (in bezug auf Galaktion Tabidse) waren: “Er (Wagner. W. K.) ist kein Dichter und ist kein Musiker, sondern etwas Drittes, worin diese beiden Eigenschaften auf eine sonst nicht vorkommende Weise verschmelzen, nämlich ein Theaterdionysos, der unerhörte Ausdrucksvorgänge dichterisch zu unterbauen und gewissermaßen zu rationalisieren weiß. Aber soweit er also eben dennoch Dichter ist, ist er es nicht in einem modernen, kulturellen und literarischen Sinn, nicht aus dem Geiste und dem Bewußtsein, sondern auf eine viel frömmere und tiefere Weise: die Volksseele ist es, die aus ihm und durch ihn dichtet... Das ist



ein Schlag ins Gesicht für die Theorie einer durchaus mythischen Herkunft seiner Produktion: und wirklich findet sich in dieser neben Dingen, die den Stempel der Inspiration und blind-seligen Hingerissenheit an der Stirne tragen, so viel sinnig und witzig Gedachtes, Anspielungsvolles, verständig Gewobenes, so viele kluge Zwergenarbeit neben dem Riesen- und Götterwerk, daß es unmöglich ist, an Trance- und Dunkelschöpfung zu glauben" (6, 54). Geronti Kikodse schreibt: "Ihre (d. h. Galaktion Tabidse. W. K.) Lyrik macht auf mich einen solchen Eindruck, als hätten Sie einen sechsten Sinn, etwas Übersinnliches, mit dem Sie sich die Welt aneignen. Ihr Herangehen an die Erscheinungen ist so ungewöhnlich, so unerwartet, daß man es nicht mit gewöhnlicher Sprache erklären kann... Herrlich sind diese fast unerreichbaren Gedanken- und Gefühlsnuancen, dieser Versuch, von der ungeschlachten irdischen Wirklichkeit in eine andere Welt hinüberzuwechseln... Die beste Interpretation Ihrer Lyrik wäre mit musikalischen Dramen möglich, doch in diesem Fall müßte der Komponist mit einer Ihnen verwandten Seele ausgestattet sein oder die Gabe besitzen, in die Seele hineinblicken zu können" (zitiert nach V. Dschawachadse: Uznobi, S. 411).

Von G. Tabidse's Lyrik zu sagen, sie sei melodisch, ist zu wenig. Er betrachtete die Poesie beinahe als eine Art Erscheinungsform der musikalischen Kunst. Das Wort in seinem Gedicht ist vor allem musikalischer Klang, aber wie bei den Symbolisten überhaupt, so haben auch bei Galaktion Tabidse nicht nur die Wörter einen Klang, sondern auch die Bilder, Emotionen und Gedanken, die aus diesen Worten entstehen und durch ihre Musikalität den Leser beeindrucken sollen. Damit war die Musikalität für G. Tabidse's Gedicht das A und O. Er sagte: "Jedes Ding besitzt eine eigene Musik. Der wahre Dichter sucht eben diese Musik, und hat er sie gefunden, dann gelingt das Gedicht immer. Wer über diese Eigenschaft nicht verfügt, der ist kein Schöpfer... Besonders beim Gedichtschreiben habe ich Lust zu singen. Das Gedicht baue ich erst im Geist musikalisch auf, lasse es für mich singen, und dann bringe ich es zu Papier" (7, 114). Er träumte von einer Poesie, die der Musik nahekam. Im Gespräch mit dem Kritiker und Herausgeber Šalva Radiani soll er oft die Worte des deutschen Romantikers Ludwig Tieck wiederholt haben: Liebe wird in ätherischen Klängen ausgesprochen. Eine Erörterung ist ihr nicht angemessen (ebenda). Galaktion Tabidse empfand ebenso eine gewisse Verwandtschaft zu dem deutschen Romantiker Johann Paul Friedrich Richter (Jean-Paul), der die in seinem

Werk gemalten Bisher der Natur "musikalische Bilder" nannte Kubler zufolge ist dies das Übertragen dessen in die Sprache der Worte, was mit Hören auszusprechen ist. In dem Gespräch mit Š. Radani soll der georgische Dichter auch an Richters Worte erinnert haben: Wenn ich von Emigrazj erfüllt bin und sie wiedergeben möchte, suche ich nicht nach Worten, sondern nach Klängen... Aus der Außenwelt, aus der freien Natur, drängen Harmonien und Melodien in meine Seele. Sie weichen mit ihrer Musikalität nicht von mir (ebenda)

Meiner tiefen Überzeugung nach ist das Ergebnis eines solchen Erfinders G. Tabidses Gedicht "Sinfonie der Wurzeln", das tatsächlich das Verlangen nach Entgötterung der Natur und zugleich nach tiefem Eindringen in die Erscheinungen, nach Erkennen des Unerforschlichen und Sehen des Unsichtbaren ist:

*tu dazemchobi macize romenit  
da zurs unagieb arse qopnis stos,  
muzim muzimen mazhvili smenut  
sevutirebel am simponiass.*

*Wenn du dich gläubig auf die Erde wurst  
und auf den Hauch des Daseins der Wesen achtest,  
wirst du mit wachem Gehör immer vernehmen  
diese unvergleichliche Sinfonie.*

*ase burnebas ver hki:hav: ratom?  
saiac mrvavli da tarvatomi  
ecimuzarebi atomi atoms  
da: uertdebi atomi atoms.*

*So kannst du die Natur nicht fragen: Warum?  
Wo viele und verwandte  
Atome dem Atom antworten  
und Atom sich mit Atom verbindet*

In Tabidses Archiv wird folgende Offerte aufbewahrt: "Ich bitte Sie, mir zu gestatten, am Sonntag, dem 22. Mai, im Staatstheater einen Abend der Poesie, der Musik, des Dramas und der Malerei zu veranstalten" (9, 413). Wie wir sehen, ist hier von jener Einheit der Kunst die Rede, die den Eckstein von Wagners Theorie darstellt. Er betrachtete doch die Zusammenführung von Musik, Wort, Malerei und Geste als einzige wahre Kunst zur Verwirklichung jeglichen schöpferischen Strebens. Er teilte die Ansicht, daß die einzelnen Gattungen der Kunst durch den Zerfall einer ursprünglich einheitlichen Kunst, der antiken Tragödie, entstanden sein und sich schließlich wieder zu einer Kunst verdichten müßten. Es ist deutlich zu ersehen, daß die Kunst nach Wagners und G. Tabidses Auffassung in all ihren Erscheinungsformen unteilbar ist. Diese ihre Überlegung ist aber, wie wir anmerkten, A. Schopenhauers berühmter "Pyramide" verpflichtet. Ein schönes Bild der Theaterdekoration und-malerei ist in G. Tabidses Gedicht "Das Schiff Daland" enthalten: "Ich ging dahin, oben stand das Schiff Daland, wie Narziß in sich selbst verliebt". Wenn wir eine entfernte Parallele zwi-

schen diesem Gedicht und Wagners Oper "Der fliegende Holländer" ziehen, vollzieht sich auch dort die Handlung an der Küste des meeres, und im Hintergrund erscheint das Schiff des Kapitäns Daland mit seinen weißen Segeln.

Später verarbeitete F. Nietzsche in seiner Wagner gewidmeten Arbeit "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" diesen Gedanken von der Einheit der Kunst in spezifischer Weise.

Galaktion Tabidse als Meister des Mythos – das ist seine andere und recht wesentliche Seite. Ich glaube kaum, daß er in der Kraft, den Mythos zu rufen und von neuem zu beleben, in der seelischen Verwandtschaft zur Welt von dessen Bildern und Gedanken seinesgleichen gefunden hätte. Dies tritt vor allem in der mythologischen Ballung der Stimmung in Erscheinung. So gleiten durch Galaktion Tabidses Gedichte oft ein "Schwan", ein "weißer Schwan", ein "schwermütiger Schwan" ("Und strürbe auch ich in Liedern wie ein schwermütiger Seeschwan...", "wenn die Nähe des Todes die Rosen und Wasserfälle der Melodien des sterbenden Schwans irgendwie wandelt...", "ein Schwan, vom Garten des Traumes verwundet" u. a.). der "Schwan" und der "weiße schwan" sind einer in der Mythologie bekannten Version zufolge der verwandelte Orpheus. Die Götter selbst haben ihn in einen weißen Schwan verwandelt und in den Himmel emporgehoben. Damit stellt sich der lyrische Held in den oben angeführten Gedichtstellen als verwundeter Opheus dar. Auch Orpheus haben ja auf Hinweis des Dionisos die Mänaden zerrissen, an unseren Orgien beteiligt er sich nicht und rührt seit dem Tod der Euridike keine Frau mehr an. den Tod seines gelibten Weibes betrauerte Orpheus vier Jahre lang und brachte mit seinen schwermütigen Liedern selbst die Natur zum Weinen. Auch Tabidses Tod in Liedern "als schwermütiger Schwan" und die Melodien des sterbenden Schwans gleichen dem Tod des trauernden Orpheus.

Doch auch in der Wiederbelebung gleicht G. Tabidses Methode der Wagners: Erinnern wir uns an die Tetralogie "Rheingold", an Siegfrieds Tod. Als man den Leichnam zu Grabe trägt vernimmt man erst die Worte "Eines wilden Ebers Wut", dann sagt Gunther: "Er ist der verfluchte Eber" und zeigt auf Hagen: "der diesen Edeln zerfleiscte". Der Autor entführt uns plötzlich in eine ferne Vergangenheit und läßt uns uralter Bilder menschlichen Sehens teilhaftig werden. Vor dem Auge des Hörers werden die von einem wilden Eber durchbohrten mythischen Gestalten Tamuz und Adonis lebendig. In einem Gedicht G.

Tabidse "hielt ein Engel ein langes Pergament", das unter dem Eindruck der Wagneroper "Lohengrin" entstanden ist, ein assoziatives Verständnis des Finales dieser Oper (eine ausführliche Analyse dieses Gedichts ist zweimal veröffentlicht worden<sup>7</sup>). Dort findet sich die Phrase "Die Gralstürme, der Glockenturm Lydiens zersplitterten unter deinem Tritt, und ich vernahm Wehklagen". Der Gral ist der Sage nach jene Schale, in der Joseph von Arimathia das Blut Christi aufgefangen und auf den Berg Montsalvat gebracht hat, wo der Ritter Titurel einen Dom erbaute. Mit dieser Geschichte ist der Mythos vom Gralsreich verknüpft, als dessen Hüter auch Lohengrin fungiert. Auch der "Glockenturm Lydiens" wird mit dem Joseph von Arimathia verbunden, denn er errichtete in der Stadt Lud die erste christliche Kirche und predigte das Christentum. Und mit ihrem "Zersplittern" weist G Tabidse erst darauf hin, daß der grundgedanke des Gedichts mit dieser Welt verknüpft ist und danach mit jenem Versprechen, das zwischen Lohengrin und Elsa vereinbart war und durch Elsa gebrochen und zersplittert wurde. Aus diesem Grunde hält der Engel Lohengrins Pergament in der Hand als Symbol des Versprechens, der Vereinbarung, und blickt wegen der Übertretung des Verbots betrübt über das Land. Ich denke, dies ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, was man als "Ballung mythologischer Stimmung" bezeichnet. Von vielen anderen wollen wir noch ein weiteres Beispiel anführen. Und zwar findet sich in G. Tabidse Gedicht "das blaue Schiff", das eine poetische Verarbeitung der Schiffsverzauberungsszene aus Wagners Oper "Der fliegende Holländer" ist, die Phrase: "Und da, Daphnis' Seele, die die müden Seelen heilt, das Beben von Chloe". Diese Worte deuten das tragische Ende von Senta und dem Kapitän des verwunschenen Schiffes an. Wieder hat sich G. tabidse einem Mythos zugewandt und ihn am Beispiel des tragischen Schicksals von Daphnis und Chloe vor Augen gerückt. Beide mythischen Gestalten sind mit dem Meer verbunden, und das Meer gebietet über ihr Schicksal.

Kehren wir zu dem Wagner gewidmeten Gedicht G. Tabidse zurück. der Dichter stellt den deutschen Komponisten als Bildwerk vor, in dessen Musik er die kosmische Gegenüberstellung von Gut und Böse sieht: "rein wie der Himmel und finster wie die Unterwelt". Deshalb nennt er ihn einen "Schöpfer, fähig, aus Dissonanzen Schönheit zu schaffen". Für den Dichter ist Wagner auch deshalb ein Gegenstand der Begeisterung, weil er in seinem Werk das ewig unaufhaltsame streben,

nach Neuem zu suchen, spürt und dies gerade zu einer Zeit, da Tabidse selbst in eine Phase des Suchens nach neuen Themen, Melodien und poetischen Verfahren eintritt. Deshalb erfaßt sein gespanntes Gehör in Wagners Musik Melodien “neuen Suchens, das Lied der Walküren”, das seiner Ansicht nach “als ewig unvergängliches und reines Denkmal bleiben” wird. In diesem Gedicht heißt es auch: “Ich träume den Orkan, der böse entschlafen ist. “Hierin äußert sich die zeitgenössische Problematik des Dichters, und gleichzeitig deutet er auch Wagners politische Neigungen an, denn “Richard Wagner als Politiker war sein Leben lang mehr Sozialist und Kulturutopist” (6,118). Er träumte von einer klassenlosen Gesellschaft, wo nicht das Eigentum das Bestimmende sein sollte, sondern die gegenseitige Liebe. Genau so eine Gesellschaft wäre seines Erachtens der ideale Zuschauer für seine Opern gewesen. Dieser Glaube war es wohl auch, der ihn zur aktiven Beteiligung an der Revolution von 1848 bewog. Er führte die soziale und moralische Frage der Gesellschaft durch den Brennpunkt der Kunst und bestimmte sie mit ihrer Hilfe. Zur Charakterisierung der Arbeiten R. Tvaradses zur Erforschung des Werkes von G. Tabidse hat G. Gatschetschiladse einmal gesagt: “Das Problem von Galaktion Tabidses nationalem Selbstbewußtsein ist von R. Tvaradse nicht nur als Patriotismus und literarisches Motiv aufgefaßt worden, sondern als moralische Atmosphäre von Galaktions Persönlichkeit und Poesie als sein Ethos” (2, 265). Auch G. Tabidses Verhältnis zu den Revolutionen ist das gleiche wie das von Wagner. In seinem Wagner gewidmeten Gedicht aber vernimmt man wie von einem Dichter, der vom Kampfesdurst gegen das Böse glüht, auch die Sehnsucht nach dem Gralshüter Lohengrin (“die ewig brennenden Melodien Lohengrins, zum Himmel führend”). Die Gestalt dieses himmlischen Ritters blitzt mehrfach durch sein Werk. Diesbezüglich sind seine Gedichte “Der Engel hielt ein langes Pergament”. “Schwarz bist du umflort wie eine Elegie”, “Sonne des Heumonds” und andere zu nennen. Zudem scheint in einigen Gedichten die Thematik des “Fliegenden Holländers” auf, und zwar in den Gedichten “Kerzen”, “Das blaue Schiff”, “Mit träumenden Segeln”, “Aragvi”, “Masten”, “Das Schiff Daland” und anderen. Wenn wir das sagen, haben wir G. Tabidses Ansicht vom “Wort”, “Bruchstück” oder der Anspielung im Auge: “Ein Wort, ein Bruchstück erklären uns mehr als eine lange Erörterung,“ Prächtige Beispiele für solche andeutungen verkörpern die analysierten Gedichte. Wagners Opern erwiesen sich für

Galaktion Tabidse als jene äußeren Anregungen, die dem Dichter diese Gedichte eingaben. Und wenn ich von "äußeren Anregungen" spreche, lasse ich mich von Hegels Überlegung leiten, die er in seiner "Ästhetik" formuliert, als er von der Begeisterung des Künstlers redet (10, 280-281). Darauf mache ich deswegen aufmerksam, weil in G. Tabidse's Werk deutlich die Spur von Hegels "Ästhetik" zu erkennen ist ("Aufschrift auf einem Buch", "Unterhaltung über Lyrik" u. a.), doch das ist ein anderes Gesprächsthema. Hier wollen wir zusammenfassend festhalten, daß Galaktion Tabidse nicht nur die von den französischen Symbolisten erarbeitete Theorie bestens kannte, sondern auch die Erstquellen, nach denen sie ihr ideell-ästhetisches Credo formulierten. Dies aber waren in erster Linie Arthur Schopenhauer und Richard Wagner. Der Dichter bekannte sich zu Wagners Theorie, derzufolge die Kunst in jeglicher Erscheinung ein Ganzes ist, zur Einheit von Musik, Poesie, Malerei und Gestik, was auf dem Prinzip von A. Schopenhauers berühmter "Pyramide" beruht. Die Grundlage dieser Überlegung bestärkt eine ganze Reihe von Gedichten, die Galaktion Tabidse unter dem Eindruck von Wagneroperen geschaffen hat.

## Anmerkungen

1. Gemeint ist Ilia Čavčavadse, ein bedeutender georgischer Schriftsteller, eine Persönlichkeit des gesellschaftlichen Lebens, die als geistiger Vater der georgischen Nation bezeichnet wird.

2. Tician Tabidse, georgischer Lyriker, leiblicher Kousin von Galaktion Tabidse.

3. Die Bekanntschaft mit Arthur Schopenhauers Philosophie übte großen Einfluß auf Wagner aus. Thomas Mann formulierte: "Sie bedeutete höchsten Trost, tiefste selbstbestätigung, geistige Erlösung für den, dem sie in so vollkommenem Sinne "zukam", und sie hat ohne Zweifel erst seiner Musik den entfesselnden Mut zu sich selbst gegeben"... "Mein Freund Schopenhauer", "Ein Himmels Geschenk in meine Einsamkeit"... "Wenn ich mit meinem Fühlen am weitesten und tiefsten geraten bin, welche ganz einzige Erfrischung, beim Aufschlagen jenes Buches mich plötzlich so ganz wieder zu finden, so ganz verstanden und deutlich ausgedrückt zu sehen, nur eben in der ganz

anderen Sprache, die das Leiden schnell zum Gegenstande des Erkennens macht" (6, 43, 44).

4. "Also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie (die Musik. W. K.) ausdrückt, in Begriffen zu geben... also die wahre Philosophie sein würde" (8, 312).

5. Baudelaire selbst schrieb an Wagner, daß er nichts von Musik verstehe und außer einigen melodischen Werken von Weber und Beethoven nichts kenne.

6. Wir vergessen durchaus nicht jene große Tradition, der musikalischen Seite des Gedichts Aufmerksamkeit zu schenken, wie sie in der georgischen Poesie von Anfang an bestand. Auf dieses Moment wiesen schon ČaxruxaĀe, Rustaveli und Teimuraz hin, von den georgischen Hymnen ganz zu schweigen. Hier ist wohl das orientalische, für die persische poetische Ästhetik kennzeichnende "Musikideal" zu berücksichtigen, dessen Einfluß die georgische Poesie immer verspürte. Es ist natürlich, daß es den georgischen Poeten, darunter auch G. Tabidse, die von diesem Code geprägt waren, nicht nur leicht, sondern sogar angenehm war, das Prinzip der europäischen "Musikalität" anzunehmen. Eingehender dazu in I. Kentschoschwili: Galaktion Tabidses samqaroši.

7. In R. Burčulades Buch "Mxolod integralebi", Tbilisi 1982 und 2000.

## Literatur

1. Benaschwili, G.: Rani iqvnen da rani arian, Tbilisi 1991.
2. Gatschetschiladze, G.: Sulieri gamocdilebis samqaroši, Tbilisi 1986.
3. Tvaradse, R.: Galaktioni, Tbilisi 1972.
4. Kakabadse, N.: Tomas Mani, Tbilisi 1973.
5. Kentschoschwili, I.: Galaktion Tabidse samqaroši, Tbilisi 1999.
6. Mann, Th.: Leiden und Größe Richard Wagners (in: Essays, Bd. 4, Frankfurt am Main 1995).
7. Radiani, Š.: Saubrebi Galaktiontan (in: Ciskari, 1967, Nr. 1)/
8. Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1873.
9. Dschawachadse, V.: Ucnobi, Tbilisi 1996.
10. Hegel, G. F.: Ästhetik, Bd. I, Berlin und Weimar 1965.

## **Widerhall der nietzscheanischen Idee der ewigen Wiederkehr im Schaffen von Galaktion Tabidse**

Wenn wir die Geschichte der Neuzeit des seelischen Lebens der Gesellschaft überblicken, dann sehen wir, daß der allererste und wichtigste Vertreter der postklassischen Kultur, der am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts bei uns auftrat und die zentrale Stelle im intellektuellen Leben einnahm, ganz sicher Nietzsche ist. Seine hauptsächlichsten Ziele waren: Die Gesellschaft aus dem „dogmatischen Schlaf“ aufzuwecken, Zwang auf die Gesellschaft auszuüben, um erneut, entsprechend, neue Werte von Moral und Leben durchzusetzen und einzuführen.

Nietzsche war eine universale Erscheinung, deshalb war er den georgischen Intellektuellen nicht fremd geblieben. Ein bedeutender Teil der georgischen Schöpfer jener Generation, der zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in diesem Tätigkeitsfeld auftrat, ist direkt oder indirekt, offenbar oder weniger merklich unter seinen Einfluss geraten. Unter ihnen war Galaktion Tabidse, der die Weltkultur perfekt verstand, nicht die Ausnahme. Umgekehrt, gerade in seinem Schaffen spiegelt sich am klarsten in der seelischen und stofflichen Welt der unentwegte Drang zum Suchen der irrationalen Grundlagen ab, was uns ganz sicher zu den ideellen Stiftern der Moderne zu Schopenhauer, Wagner und Nietzsche führt.

Für diesmal haben wir vor, bei Nietzsches Idee der ewigen Wiederkehr und bei ihrem Widerhall im Schaffen von Galaktion Tabidse stehenzubleiben. Es ist aber nötig kurz die Frage des Symbols „Großer Mittag“ im Schaffen Nietzsches aufzuwerfen, ehe unmittelbar diese Frage besprochen werden kann, weil sie direkt in Verbindung mit der Idee der ewigen Wiederkehr steht, als die Grenze zwischen Dunkel und Helligkeit, als der Anfangspunkt, der von einer Eigenschaft auf die andere übergeht. Die Helligkeit gelangt am Mittag zu ihrer Spitze und von hier aus fängt ihr Gang abwärts an, also der Aufgang des Dunkels, das von seiner Seite um Mitternacht zu seiner Spitze gelangt und gerade hier fängt sein Gang abwärts an, also der Aufgang der Helligkeit, des



Morgengrauens. Das ist der Kreis, also der Hauptsinn des Daseins und gerade deshalb werden Mittag und Mitternacht als das Gleiche erfasst. („Mittag als Mitternacht“).

Das oben genannte Symbol erscheint zum ersten Mal in dem Mythos über Pan, der die arkadische Gottheit der Wälder und Schluchten ist. Das ist das Geschöpf, das in sich Menschen und Tiere birgt, das im Wald und in der Schlucht wandert und den Besucher mit „panischem Schreck“ aufscheucht. Es brüllt besonders am Mittag aus grauenhaftem Halse. Daraus stammten die Redewendungen „Pans Mittag“, „Pans Stunde“, „Panischer Schreck“.

Von Pan ist vieles für die Schaffung der Gestalt von Hexe und Teufel geliehen. Im einundneunzigsten Psalm Davids steht „Mittag“ in Verbindung mit dem Teufel: „5... du nicht erschrecken musst vor dem Grauen der Nacht, vor den Pfeilen, die des Tages fliegen, 6. vor der Pest, die im Finstern schleicht, vor der Seuche, die am Mittag verderben bringt“<sup>1</sup>. Aber im siebenunddreißigsten Psalm steht „der Mittag“ in Verbindung mit dem göttlichen Tag des Jüngsten Gerichts. Dieses Jüngste Gericht wird aber wirklich eintreten und deinen Weg entweder auf den Himmel oder auf die Hölle richten. So steht der Mittag auch in Verbindung mit der ehrfürchtigen Erwartung des obersten Urteils: „5. Befiehl dem Herrn deine Wege und hoffe auf ihn, er wird's wohl machen, 6.und wird deine Gerechtigkeit heraufführen wie das Licht und dein Recht wie den Mittag“<sup>2</sup>.

Dante bespricht ausführlich die kreisförmige Bewegung von „Sphären“ und „Hüllen“ in seinem „Paradies“ und weil er in dieser Bewegung den ewigen Wechsel von Helligkeit und Dunkel sieht, zieht er die Diagonale zwischen Mittag und Mitternacht. Den Mittag erfasst er als eine Achse, worum sich die Welt dreht. Und dies betrachtet er schon als eine Quelle des Lebens, der obersten Helligkeit, der Beseelung und deshalb verbindet er ihn mit der Mutter Gottes. Er vergleicht sie mit der Sonne des Mittags:

*„Heilige Mutter, Tochter deines Sohnes,  
Selbst Tugend, oberstes Geschöpf unter den Wesen ...*

---

<sup>1</sup> Die Bibel- (nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers), Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, Altenburg, 1968, S.694.

<sup>2</sup> Ebd. –Seite 639.

*Schäumend mit Gutem, Mittagssonne für uns“.<sup>1</sup>*

Fr. Nietzsche erklärt uns in seinem „Also sprach Zarathustra“, eingeflochten in die Kette des ewigen Kreisens, mittels seiner geliebtesten Freunde - Adler und Schlange, das Geheimnis des Daseins über die ewige Wiederkehr: Der Adler zieht einen Strich am Himmel, aber die Schlange hält sich, wie ein Ring, um den Hals des Adlers geringelt: „Ein Adler zog in weitem Kreisen durch die Luft, und an ihm hing eine Schlange, nicht einer Beute gleich, sondern einer Freundin: denn sie hielt sich um seinen Hals geringelt.“<sup>2</sup> Das ist die Regel der Existenz, die Form. Das Leben - als das Ganze ist ein ewiges Kreisen, eine Wiederholung des gleichen:

„ Mitternacht ist auch Mittag, Schmerz ist auch eine Lust, Fluch ist auch ein Segen, Nacht ist auch eine Sonne“<sup>3</sup>.

Nietzsche betrachtet den Mittag als eine Achse dieses Kreisens, ebenso wie Dante: „Wohlan! Der Löwe kam, meine Kinder sind nahe, Zarathustra ward reif, meine Stunde kam: - Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf, du großer Mittag!“<sup>4</sup>

Die Symbolik des großen Mittags kam in verschiedenen Variationen auch im georgischen Schrifttum zur Darstellung (Gr. Robakidse – Sonett „Großer Mittag“, K. Gamsachurdia – „Lächeln von Dionysos“ und anderes mehr). Mit dem Symbol „Mittag“ beschäftigt sich Tabidse in seinem Werk „Junimonat“. Der Dichter erwähnt den „Junimonat“ in mehreren Gedichten. Aber die Symbolbedeutung hat er nur in den Gedichten „Sonne des Junimonats“ und „Ihm blieben die Augen auf“. Er bespricht das Thema Mittag, wie Dante in der „Göttlichen Komödie“ und Nietzsche in „Zarathustra“, insbesondere als die oberste Äußerung der Gutmütigkeit, Beseelung, Helligkeit. Der Mittag zeigt selbstverständlich, daß die Sonne an der Spitze steht. Aber Tabidse betont den Junimonat, und damit sagt er, daß er nicht ein üblicher Mittag, sondern „der große Mittag“ sei. Das ist jener einzeige Mittag, der sich auf den Zyklus des Jahres, besonders auf den Junimonat

---

<sup>1</sup> K. Gamsachurdia, Band VIII, Seite 817.

<sup>2</sup> Nietzsche - „Also sprach Zarathustra“, Deutscher Taschenbuch Verlag der Gruyter, München, 1999, Seite 27

<sup>3</sup> Nietzsche - „Also sprach Zarathustra“, Deutscher Taschenbuch Verlag der Gruyter, München, 1999, Seite 402

<sup>4</sup> Ebd.- Seite 408

bezieht, wenn der längste Tag der 22. Juni ist, wenn die Sonne an der Spitze steht und wenn sie am heißesten und sogar blendend ist. In einem solchen Zyklus – im kosmischen Zyklus erfasst er die Mutter Gottes als einzige Mittagssonne, auf die das im Gedicht gesprochene Beten gerichtet ist:

*„Sonne des Junimonats, Sonne des Junimonats  
Gekniet zum Beten, ähnele ich dem Gral.“*

Im Juni beginnt der Gang abwärts, die Verringerung des Tages und, entsprechend, der Aufgang des Dunkels, was auch auf jenes ewiges Kreisen hinweist, was wir in Verbindung mit Dante und Nietzsche schon erwähnt haben, aber mit jenem Unterschied, daß Dante und Nietzsche das ewige Kreisen durch die zyklische Bewegung des Tages und der Nacht zeigten. Tabidse lenkt durch den Begriff „Junimonat“ die Aufmerksamkeit auf den jährlichen Zyklus und verbindet damit das Symbol „großer Mittag“ mit dem realen, großen Mittag.

Er schreibt in einem Gedicht: „Das ein Wort, ein Bruchstück, Ausschnitt, erklären uns mehr als eine lange Erörterung“ (aus „Tägliche Prosa“). Das ist eine wichtige Meinung, die darauf hinweist, wie wir die Analyse seiner Gedichte vornehmen sollen. Und T. Buatschidse zeigte uns wirklich, daß das Gedicht von Tabidse „Überschrift auf dem Buch“ tatsächlich die Akkumulation (Ansammlung) der Hauptverordnungen von Hegels „Ästhetik“ sei<sup>1</sup>. Es handelt sich um das gleiche Ereignis im Gedicht „Ihm blieben die Augen auf“. In Verbindung mit diesem Gedicht sind die Forscher unterschiedlicher Meinung: Einige dachten, daß im Jahre 1918, als es geschrieben wurde, Tabidse das Schicksal der im Ausland umgekommenen Landsleute beunruhigt habe. Darüber hat er auch eine Notiz gemacht. Das angeführte Gedicht drückt gerade diese Gedanken und Gefühle aus, was Textstellen wie „Verstorbene in der Fremde“ und „Erinnerung des lieben Toten“ bestätigen. Damit ist die konkrete Person N. Barataschwili gemeint.<sup>2</sup> Die zweiten besprechen dieses Gedicht vom christlichen, (rechtgläubigen) Standpunkt aus, und sind der Ansicht, daß es ganz die Äusserung des Kummers sei, der durch die Kreuzigung Christi bedingt wurde und die Äußerung des Dranges sei, der auf Christus gerichtet ist.<sup>3</sup> Die dritten sehen darin den

---

<sup>1</sup> T. Buatschidse – „... wie Hegel in der Tat sagt“, Mnatobi, 1975, №2, Seite 109-111

<sup>2</sup> J. Gwinjilia – Dichterische Energie, Tbilissi, 1983, Seite 413

<sup>3</sup> L. Sordia – Fragen der philosophischen Lyrik von Galaktion Tabidse, Tbilissi, 1996, Seite 128-134

Untergang der faustischen, christlichen Kultur<sup>1</sup>. Die vierten – den Tod der Gutmütigkeit<sup>2</sup>; die fünften das der Sonne gewidmete unvergleichbare Requiem<sup>3</sup>.

Alle hier geäußerte Auffassungen haben natürlich das Recht auf Existenz. Die Eigentümlichkeit des genialen Dichters ist es doch, daß in seinen Werken, in verschiedenen Epochen, verschiedene Menschen unterschiedliche Meinungen und Ideen finden. Allem ist die Ursache der Entstehung von N. Barataschwilis Gedicht „Roß“ bekannt. Aber sucht man heute die Darstellung von Kummer in diesem Gedicht, der durch den tragischen Tod seines geliebten Onkels bedingt war? Man sucht nicht, weil der Autor den eigenen Schmerz im allmenschlichen Schmerz aufgehen lässt. Ehe wir uns über das obengenannte Gedicht von Tabidse äußern, ist jene Mentalitätsatmosphäre zu erklären, die der Entstehung dieses Gedichts vorherging. In Assoziation mit dieser Atmosphäre drückte der Dichter seine Stimmung aus. Die Situation ist konkret folgende: Tabidses Aufenthalt in Moskau (1916-1917), auch der Aufenthalt in den literarischen Salonen und jene Atmosphäre, die die literarisch-philosophische und ästhetische Umgebung atmete, gehen der Entstehung des Analysengedichts voran. Aber die Jahre von 1916-1917 sind jene Periode, als die zweite Welle von Nietzsches Popularität nach Russland gelangte, was auf die Verstärkung der revolutionären Bewegung und eschatologischen Erwartung zurückzuführen ist. In der revolutionären Presse jener Jahre wurde Nietzsches neue Gestalt als Demokrat und Volksrevolutionär geprägt. Die Zeitung „Birshewie Wedomosti“ (Börsenbehörden) druckte in der Rubrik „Kunst und Revolution“ den dichterischen Zyklus von J. Jassinski „Aus dem Abglanz von Nietzsche“<sup>4</sup>, was tatsächlich das in Form des Gedichts geschriebene Werk „Also sprach Zarathustra“ war. Nichts sage ich über jene vielen Artikel, Forschungen und Monographien, womit die russische Presse und der ganze Büchermarkt überschwemmt waren. Fast vollständig wurden Nietzsches Werke übersetzt, dabei waren die Begriffe „Nietzscheaner“, „Symbolist“ und „Dekadent“ oft nicht zu unterscheiden. Man

---

<sup>1</sup> R. Burtschuladse – „Nur Integrale“, Tbilissi, 1980, Seite 146-162

<sup>2</sup> L. Sturua. – „Es sei sein Trinkspruch“ (Sammlung), Tbilissi, 1993, Seite 96.

<sup>3</sup> M. Kweselawa – Dichterische Integrale, Tbilissi, 1977, Seite 95.

<sup>4</sup> I. Jassinski - „Aus der Abglanz von Nietzsche“, Birshewie Wedomosti, 1916, №16362; 16374; 13435.

hielt jedenfalls alle Künstler, die zu der neuen Generation gehörten, für „Nachfolger Nietzsches“, auf literarischem Gebiet, entgegen ihrer Einstellung zu den Ideen Nietzsches oder zum künstlerischen System der französischen Symbolisten. Diese Frage behandle ich ausführlich in der Forschung, die im XXIII Band in vorliegendem Buch gedruckt wird und gehe deshalb hier nicht genauer darauf ein. Nur merke ich an, daß Tabidse gerade während des Aufenthalts in Moskau Nietzsches Werke zu studieren und zu übersetzen begann<sup>1</sup>. Darüber gibt es ein Archivmaterial, worauf R. Twaradse<sup>2</sup> und W. Jawachadse<sup>3</sup> in ihren Büchern hinweisen. Es ist unmöglich, dieses Gedicht - „Ihm blieben die Augen auf“, ohne Berücksichtigung solcher seelischen Vorgänger zu analysieren. Unserer Meinung nach, ist Nietzsches Lehre ein Ausgangspunkt für Tabidses Gedicht. Das Gedicht muss insbesondere auf zwei seiner Thesen beruhen. Die eine ist die Idee der ewigen Wiederkehr und die zweite das gleiche nietzscheanische Verständnis der Krise der Westkultur, das mit der einfachen aber umfangreichen These „Gott ist tot“, „Wir haben ihn getötet, wir alle sind Mörder“<sup>4</sup> geäußert wurde. Damit hat er jenen tiefen Vorgang dargestellt, der im seelischen Leben seiner gegenwärtigen, europäischen Gesellschaft passierte. Nach Nietzsches Schätzung war das Christentum im Laufe der ganzen zweitausend Jahre falsch und unverständlich geworden. Die Ursache dieser Entwicklung war zunächst der darin herrschende Instinkt des Glaubens: Man muss glauben, entgegen seinem echten Wert! Damit verwandelte er sich für alle Zeiten in eine Art Hülle, in der die Instinkte im Überfluss herrschten: „Jedesmal spricht man von Glauben, aber man handelt den Instinkten gleich“<sup>5</sup>. Der Glaube hat einen formellen Charakter angenommen. Das irdische Streben statt der himmlischen Gesetze bestimmte die Beziehungen der Menschen. Aber das erkannte

---

<sup>1</sup> Es sei bemerkt, daß Galaktioni das Erlernen von Nietzsches Schaffen parallel zu Schaffen von Schopenhauer und R. Wagner begann. Diese Verfasser bilden doch einheitlichen Linie der Entwicklung der Ideen. Dem Symbolismus wurden zugrunde der Pessimismus von Schopenhauer, Belebung der Mythe und Mythenhandlung von der Seite Wagner, Nietzsches „Philosophie des Lebens“ und „Dionysismus“ gelegt.

<sup>2</sup> R. Twaradse – Galaktioni. Tbilissi, 1972, Seite 158

<sup>3</sup> W. Jawachadse – Unbekannte, Tbilissi, 1996, Seite 412

<sup>4</sup> Fr. Nietzsche - "Also sprach Zarathustra“, Tbilissi, 1993, Seite 213.

<sup>5</sup> Fr. Nietzsche – Werke, Band II, Moskau, 1990, Seite 663

niemand an. Daß Nietzsche sich mit seinem „Zarathustra“ und „Antichrist“ diesem Umstand durch äußerste Geradheit, manchmal grob, die Hülle zerreißen, stellte, um „den Schmerz der still liegenden Seele in die offene Wunde zu verwandeln, um die Krankheit zu überwinden und das Leben mit gesunden Prinzipien zu führen,“ betrachtet Albert Camus als sein echtes Verdienst.<sup>1</sup> Nietzsche hat sogar gesagt: „die Nichtigkeit ist dargestellt, wir müssen darin leben lernen“<sup>2</sup>.

Obgleich man in Tabidses Schaffen von 1916-27 Jahren klar die mit Nietzsches „Lebensphilosophie“ verbundenen Themen und Motive fühlte und diese Motive nicht nur gegen den Positivismus und Atheismus sondern auch gegen die christliche Ergebenheit gerichtet und für den obersten Willen der Existenz dionysischer Ekstase und dem Genuß von Leben erklärte, ist es noch zu früh, neben Nietzsche Tabidse zu erwähnen. Das fordert im voraus eine gewisse Erklärung. Wenn wir über das obengenannte Gedicht von Tabidse und über die darin vorhandenen Ideen Nietzsches sprechen, müssen wir zunächst klarmachen: Wie sind jene Werke Nietzsches zu erklären, deren Einfluss in diesem Gedicht sichtbar ist. Es sind in erster Linie „Also sprach Zarathustra“ und „Antichrist“. Es sind die Werke, von denen viel Aufhebens gemacht wurde. Ein Teil der Theologen, Philosophen und Literaten empörte sich äußerst und ihr Verfasser wurde als Immoralist, als jene Person erklärt, die Gott verleugnet, Ideen stürzt. Der zweite Teil versuchte das Schaffen von Nietzsche zu bedenken und es aus dem Kontext des ganzen Schaffens Nietzsches zu würdigen. So kamen sie auf radikal gegensätzliche Meinungen (von Georg Brandes angefangen, W. Preobrashenski, E. Phink, S. Phrank, A. Schestow, G. Ratschinski, N. Berdjaew, W. Iwanow, N. Minsk, unter den Zeitgenossen Motroschilowa, Sineokaja). Es seien einzelne Versuche der georgischen Forscher für das richtige Erkennen der angemerkten Fragen genannt. Seit dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts sind dies Gr. Robakidse, D. Kasradse, K. Gamsachurdia, E. Tatischwili; unter den Zeitgenossen D. Rechwiaschwili, S. Chisanischwili, M. Tschelidse, R. Tschcheidse, M. Schengelia, A. Gomarteli, T. Buatschidse. In dieser Hinsicht sind besonders Existenzialisten Karl Jaspers und Albert Camus zu erwähnen. Das

---

<sup>1</sup> S. Chisanischwili – „Ich habe die Wahrheit gewählt“, Ziskari, 2001, №8, Seite 128

<sup>2</sup> Nietzsche, „Antichristus“, Band II, Seite 688

ist auch nicht verwunderlich, weil gerade Nietzsches „Philosophie des Lebens“ den Grund für das existenzialistische Erkennen des menschlichen Daseins vorbereitet hat. Nach Meinung von Jaspers<sup>1</sup>, hat nicht nur Nietzsche, sondern auch S. Kierkegaard den Standpunkt des Antihistorismus entwickelt. Insbesondere versuchten sie vom Christentum die Last der kirchlichen Bräuche und Dogmatik zu reißen, die im Laufe der Zeit gebildet wurden und die das Christentum fälschten. K. Jaspers widmet Nietzsches sogenanntem Kampf gegen das Christentum eine spezielle Untersuchung: „Nietzsche und das Christentum“. Zu Beginn dieses Werkes (Untertitel hat er angeführt W. K.) schreibt er: „Nietzsches Kampf gegen das Christentum erwächst aus seiner eigenen Christlichkeit“.<sup>1</sup> Nach seiner Meinung, lehnt Nietzsche das Christentum nicht ab . . . dennoch schont er das Christentum auch nicht, sondern reißt ihm die Maske weg und urteilt im Stil der Rebellen streng und schonungslos. Er könnte direkt sagen: Ich erkenne das Christentum in seiner ursprünglichen und wahren Gestalt an. Das hat er ja mit seinem Brief bestätigt, den er seinem Freund (an Gast) am 27. Juli 1881 geschickt hat: „Es ist doch das beste Stück idealen Lebens, welches ich wirklich kennengelernt habe: von Kindesbeinen an bin ich ihm nachgegangen, und ich glaube, ich bin nie in meinem Herzen gegen dasselbe gemein gewesen“.<sup>2</sup> K. Jaspers denkt, daß Nietzsche gegen das verdrehte Erkennen der christlichen Moral für die Wiederherstellung des echten Christentums gekämpft habe. Er verleugnete das Christentum als dogmatischen Glauben (. . . ist eine Christlichkeit ohne absurde Dogmen möglich),<sup>3</sup> und die Kirche verleugnete er als die Möglichkeit der barbarischen Verwendung des Christentums. Selbst Christus hielt er für den „einzigsten Christen“ und für einen Vertreter des Typus des Übermenschen, der der Menschheit folgen wird, als ihre anhängende Seele. Nach Nietzsches Meinung, erklärte die christliche Dogmatik tatsächlich einen fürchterlichen Kampf gegen solch einen Menschen des obersten Typus. Er nahm seiner Anständigkeit und Kraft den erfrischenden Instinkt weg und das Christentum verwandelte sich in die Religion der Hilfslosen, Behinderten und erniedrigten Wesen. Weil er vorhat, über

---

<sup>1</sup> K. Jaspers – Nietzsche und das Christentum, Verlag der Bücherstube Fritz Seifert, Hameln, Seite 5

<sup>2</sup> Dabei - Seite 6

<sup>3</sup> angeführt aus dem genannten Buch von Jaspers. Seite 24

die Massen zu herrschen, hat er sie auch in die Hilfslosen, in die ergebenen, kranken Wesen verwandelt. Nietzsches Meinung nach, ist das „ein christliches Rezept der Besänftigung der Menschen für die Zivilisation“.<sup>1</sup> Aber schwache und kranke Menschen schaffen doch keinen Fortschritt.

Bei Nietzsche steht die Frage des Christentums in Beziehung zu dem krisenhaften Zustand der Gegenwart. Er spricht darüber ausführlich in seinem „Antichrist“, wo er auf das Sinken der Kultur, auf den Ersatz der Bildung hinweist. (Das Sinken der Kultur; den Ersatz der Bildung durch ein bloßes Wissen um Bildung).<sup>2</sup> Er weist auf das Leben hin, wo alles verwirrt und abgelehnt ist. Er verwandelte den Ausspruch „Gott ist tot“ in eine Losung der Umwertung alter Werte. Aber er sagte damit nicht, daß Gott nicht existiere oder daß er an ihn nicht glaube. Jaspers ist der Ansicht, daß er damit die Stimmung der neuen Generation, seine Aufforderung ausgedrückt habe, alles umzuwerten, weil jeder Wert gescheitert ist. Aber Camus, der die Aufmerksamkeit auf den Nihilismus Nietzsches in seinem „Der Mensch in der Revolte“ hinlenkt, schreibt: „ . . . hat Nietzsche nicht den Plan gefasst, Gott zu töten. Er fand ihn tot in der Seele seiner Zeit“.<sup>3</sup> Camus hält ihn für ein „vernünftiges Gewissen“ und sagt „Wir müssen die Anwälte Nietzsches sein“.<sup>4</sup>

Die große Mehrheit der Forscher vertritt den Standpunkt, daß Nietzsches Lehre die gegen die alten Werte gerichtete Revolte sei. Man betrachtet diese Lehre Nietzsches auch als den Befreiungsweg von den alten Werten. Aber er formulierte nirgends das positive Ergebnis. Jaspers erklärt diese Tatsache so: Nietzsche ist Nihilist, aber nicht fruchtloser Nihilist. Er nannte seinen Standpunkt „schöpferischen Nihilismus“ und soweit das der Appell zur Gründung von Neuheit war, machte er dafür nur den Weg für ein Denken frei, das von seiner Seite nicht das letzte und metaphysisch nicht vollendet sein könnte. Nach diesem Standpunkt ist „Erhöhte Unruhe“ die Ablehnung Gottes von Nietzsches Seite, die wieder auf das Suchen Gottes, auf das echte Erkennen des Christentums gerichtet ist. Nietzsches Lehre über die

---

<sup>1</sup> Nietzsche – Antichristus. Seite 647.

<sup>2</sup> K. Jaspers. Seite 14.

<sup>3</sup> Albert Camus – Der Mensch in der Revolte, Rewehl Taschenbuch Verlag GmbH Reinbek bei Hamburg.

<sup>4</sup> Ebd.- Seite 92



ewige Wiederkehr antwortet auf die Frage, ob er wirklich die Möglichkeit der Wiederherstellung des Christentums in seiner ursprünglichen Form bestimmt hatte: Die Welt hat kein Ziel. Sie stirbt und gebiert unendlich. Sie fließt und kann nicht halten. Für sie ist nichts ewig. Aber das bedeutet nicht, daß sie sich nicht wiederholt. Dann hätte sie ein Ziel, eine Absicht, auf das sie sich auf geradlinige Weise hinbewegen würde. Soweit sie aber kein Ziel hat, ist ihre Bewegung kreisförmig. Wenn sie zu der bestimmten Grenze gelangt, kehrt der Handlungsstrom zu dem Anfangspunkt zurück. Es geschieht „Die ewige Wiederkehr des Gleichen“. Soweit die Energie der Welt ständig und begrenzt ist, aber Zeit und Raum unendlich sind, ist die Wiederholung der Kombinationen unentbehrlich. Die gleichen Kombinationen der Kräfte wiederholen sich in der Ewigkeit unter Zwang unendlich. Gerade auf diese Weise, anders gesagt, auf die Weise der ewigen Wiederherstellung, näherten sich der von den Titanen zerrissene und von Demetra erneut geborener Dionysos und der gekreuzigte und wieder auferstandener Christus, trotz ihres Gegensatzes.

Aus dem oben Gesagten geht hervor, daß Nietzsche durch seinen inneren Kampf gegen das Christentum nach Wiederherstellung und Wiederholung des Christentums strebte. Darauf weist die Klärung des Verhältnisses hin, das zwischen Zarathustra, der ein Doppelgänger Christi ist, und Christus besteht. Zarathustra setzte den Weg Christi fort, aber er muß wieder zum erneuerten Christus zurückkehren. Dies gibt Jaspers das Recht zu sagen, daß Nietzsche Christus mehr Wert gegeben habe als Zarathustra. Tatsächlich verläßt der am Ende auf der seligen Insel angesiedelte Zarathustra in einer Nacht leise seinen Aufenthaltsort und kehrt wieder in die ursprüngliche Höhle zurück. Es ist wichtig, daß ihn die Idee Christi kümmert. Das erscheint deutlich am Ende des Werkes, als Zarathustra das heilige Abendmahl als Parodie gestaltet. Er sammelte in der Höhle die Menschen aller Kategorien (zwei Könige, dienstloser Papst, böser Zauberer, freiwilliger Bettler, alte Wahrsagerin, gewissenhafter und scheußlicher Mensch) und bewirtet sie mit dem vom Adler gebrachten Lamm, um zu zeigen, daß die schwächsten Wesen zum Essen des stärksten zur Welt gebracht wurden und daß das nicht die persönliche Meinung eines Menschen sondern ein Gesetz des Lebens ist. Und so, nachdem Zarathustra zurückkehrte, sieht er, daß sich alle niedergekniet haben, um „zum Esel zu beten“ und für ihn Weihrauch zu opfern. Damit macht er klar, daß der Mensch ein seelisches Bedürfnis

hat, ein belebtes Wesen oder ein unbelebtes Ding zu vergöttern, was das Zeichen seiner Schwäche ist.

Für diesmal bleiben wir dabei. Wir sahen schon kurz das Verhältnis von Nietzsche zum Christentum, was unmittelbar mit der seelischen Krise der europäischen Gesellschaft verbunden ist. Schauen wir jetzt, wie dieses Problem in Galaktionis Gedicht „Ihm blieben die Augen auf“ ausgeführt ist! Dieses Gedicht beginnt mit den Worten: „Sonne des Junimonats, Dasein ohne Sonne!“. Oben haben wir schon erwähnt, daß die Sonne des Junimonats „der große Mittag“ ist und darin die Mutter Gottes zu erfassen ist. In der angegebenen Textstelle werden zwei Objekte erfasst: Das eine, an das sich die lyrische Person wendet – „Sonne des Junimonats – Mutter Gottes! Und die Geschichte, die uns die lyrische Person nach dieser Anrede mitteilt – „Dasein ohne Sonne!“, anders gesagt, Gott starb. Mit „Dasein ohne Sonne“ ist die Kreuzigung Christi gemeint. In den folgenden Zeilen bestätigt er: „Die Sonne ist mit offenen Augen gestorben! Sie starb einen ratlosen und erbärmlichen Tod“. Die Sonne aber nach Petre Iberis „Für den Himmelsnamen“ ein Symbol Jesu ist. Nach der Vorstellung der Mutter Gottes und dem gekreuzigten Christi steht dem großem Mittag die Mitternacht ohne Sonne entgegen. Oben haben wir auch erwähnt, daß Dante Mittag und Mitternacht als eine Achse erfasst, worum sich die Welt dreht. Aber Nietzsche erklärt uns mittels Adler und Schlange das Geheimnis der ewigen Wiederkehr. Wenn wir dies alles berücksichtigen, wird es klar, daß der Autor schon in der ersten Textstelle die Idee der ewigen Wiederkehr ins Dasein legt. Im Gedicht ist noch ein Detail interessant. In der Textstelle „Was ist denn dorthin los, woher ertönt „Leb wohl“ der weinenden Harfen?“. „Weinende Harfe“ ist dieselbe Mutter Gottes. Nach dem Gebet der Mutter Gottes „Ungesessen“ ist Maria eine Harfe: „Sei Harfe über die Worte der Gläubigen froh“.<sup>1</sup> Dabei wird Ceres erwähnt – „überall weint Ceres und hiermit ist sie unsichtbar“. Die Mutter Gottes und auf einmal auch Ceres - die Göttin der Fruchtbarkeit. Es ist hier nicht wichtig, daß Ceres über ihr verlorenes Kind – Persephone weint. Die Frage verlangt eine tiefere Analyse. Es handelt sich darum, daß nachdem Plutonium Persephone in den Hades entführt hatte, Ceres Himmel und Hölle in Bewegung setzt, um sie zu suchen. Endlich erfuhr sie von Helios, daß sie im Hades war und bat Zeus um

---

<sup>1</sup> Gebete, Tbilissi, 2001. Seite 50

Hilfe. Aber Zeus fand folgenden Ausweg: Persephone muß zweidrittel des Jahres auf der Erde verbringen, aber ein drittel Jahr im Hades beim Ehemann. Als sie auf die Erde steigt, gedeiht die Natur, reift die Frucht; aber beim Gang abwärts in den Hades schläft die Natur ein. Tabidse weist auf die mythische Gestalt hin und läßt uns einerseits wieder auf die Idee der ewigen Wiederkehr schauen – Zwischen Welt und Unterwelt besteht eine kreisförmige Bewegung, was dem unendlichen Wechsel von Nacht und Tag ähnlich ist. Andererseits, entspricht Ceres Demetra, der Mutter des Dionysos. Wir haben schon erwähnt, daß der von den Titanen zerrissene Dionysos zum zweiten Mal eben Demetra auf die Welt gebracht hat. Auf diese Weise, genau Nietzsche ähnlich – auf die Weise der ewigen Erneuerung des Lebens – brachte Tabidse Christus und Dionysos im Zusammenhang.

Tabidse stützt sich auf die Idee der ewigen Wiederkehr in der Tragödie, die das „Dasein ohne Sonne“, anders gesagt die Kreuzigung Christi – den Tod und das Abendrot der europäischen Kultur, hervorriefen. Er führt fast in allen Strophen die Stimmung von Optimismus, beharrlich, mit dem Refrain – „Ihm blieben die Augen auf“ ein. Anders gesagt, das echte Christentum wird auf die Weise der ewigen Wiederkehr wiederhergestellt, was die Wiedergeburt der christlichen Kultur veranlassen wird.

Aber die Textstellen: „Er starb einen hilflosen, ärmlichen Tod“ und „und diese Augen hörten den Abendstimmen mit Leiden und Ehrfurcht zu“ sind tatsächlich eine Interpretation, nach der Nietzsche sagt: „Dieser „frohe Botschafter“ starb wie er lebte . . . um zu zeigen, wie man zu leben hat“.<sup>1</sup> Im „Antichrist“ heißt es: Was Christus der Menschheit vererbt habe, sei seine Erfahrung. Das ist „sein Verhalten vor den Richtern . . . sein Verhalten am Kreuz. Er widersteht nicht, er verteidigt nicht sein Recht . . . Und er bittet, er leidet, er liebt mit denen, in denen, die ihm Böses tun“.<sup>2</sup> Das ist eine Handlung, die der Verleumdung, der Spöttelei, entgegengesetzt ist. Also: Welche Lebenserfahrung hat uns Christus hinterlassen: „Sich nicht wehren, nicht zürnen, nicht

---

<sup>1</sup> Angeführt aus dem Buch von Jaspers „Nietzsche und das Christentum“. Seite 20

<sup>2</sup> Debei

verantwortlich machen . . . auch nicht dem Bösen widerstehen, - ihn Lieben“.<sup>1</sup>

Zum Schluss lesen wir in einer Strophe:

*„Ob der Traum vom anderen Leben, still und blaß  
dem Leben wert sei oder nicht?  
kenne keinen nächsten Weg  
Der Tod ist ein einziger Weg“.*

Hier gibt Tabidse eine Periphrase der Worte, die von Zarathustra gegen die Prediger der Kirche gerichtet sind, nämlich jener Worte, die gegen die gerichtet sind, die auf das Jenseits, auf das „andere Leben“ hoffen: „ . . . Darum horchen sie nach den Predigern des Todes und predigen selber Hinterwelten“.<sup>2</sup> Der Dichter berücksichtigt jenen Weg, den Christus ging, auch daß er nichts tat, um die Gefahr zu vermeiden (Darauf setzt Nietzsche ebenfalls einen deutlichen Akzent, was wir schon erwähnt haben) und betrachtet den Tod als den einzigen, kürzesten Weg, als ein Befreiungsmittel vom Leiden.

Wir haben schon gesagt, daß die Kreuzigung – der Tod Christi, als seelischer Untergang der Gesellschaft, der europäischen Kultur, als ihr Sturz und ihre Zerstörung zu verstehen sind. Nietzsches Lehre veranlasste Tabidse, also dieses Gedicht zu schreiben.

Derart hat der geniale Tabidse in einem Gedicht mit wunderbarer Präzision, den wahren Hauptsinn der zwei besonders streitbaren Werke Nietzsches gelöst, wie später, die Existenzialisten Albert Camus und Karl Jaspers.

---

<sup>1</sup> Debei

<sup>2</sup> Nietzsche - „Also sprach Zarathustra“, Deutscher Taschenbuch Verlag der Gruyter, München, 1999, Seite 38

## **Faust-Problematik im Schaffen von Galaktion Tabidse**

Die Bedeutung und das Verdienst jedes grossen Künstlers wird danach beurteilt, welchen Beitrag er zur Offenbarung und Entwicklung nicht nur nationaler, sondern auch allgemein menschlicher Kultur, Mentalität und Bestrebungen geleistet hat, da die Weltkultur eben die wichtigsten Errungenschaften der verschiedenen nationalen Kulturen in sich vereinigt und auf diese Art und Weise einheitliche universale Kulturwerte erschafft. Genau unter diesem Gesichtswinkel wollen wir das Schaffen von G. Tabidse betrachten, aber da dieses Thema sehr weit und vielseitig ist, beschränken wir uns nur mit einer Frage. Die Faust-Problematik im Schaffen von G. Tabidse.

Warum nämlich das „Faustische“? – weil eben auf diesen Begriff sich all die Elemente der historischen Bestrebungen der Menschen konzentrieren, die nicht allein für Vertreter gewisser Menschengruppen, Kreise und Nationalitäten kennzeichnend sind, sondern allgemeinmenschlichen Charakter haben.

Wenn es sich um das „Faustische“ handelt, dann gilt es in Kürze darüber zu sprechen, was inhaltlich unter diesem Begriff zu verstehen ist und wie sich dieser Begriff historisch entwickelte und modifizierte. Übrigens ist dieses Thema so tief und weit, dass man darin wie in einem Ozean versinken kann. Daher habe ich auch keinen Anspruch, dieses Thema erschöpfend zu erfassen, sondern berufe mich nur auf allgemeingültige Erkenntnisse, um sie im Gedächtnis aufzufrischen, sie zum Leitsatz zu nehmen und das Schaffen von Galaktion Tabidse unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Die „Faustische“ Begriffsbestimmung hat bei uns Prof. M. Kweselawa in seinem fundamentalen Werk „Faust-Paradigmen“ gegeben und ich richtete mich neben den anderen (zuerst Jr. Gerber – Münchs Buch „Goethes Faust“ – eine tiefenpsychologische Studie über den Mythos des modernen Menschen“) nach diesem Buch.

„Das Faustische“ ist vor allem ein literarischer Begriff, entstanden in einer bestimmten Etappe historischer Entwicklung und geprägt in

bestimmten künstlerischen Gestalten. Gerade darum muss der Begriffsinhalt – „das Faustische“ – in unabdingbarem Zusammenhang mit literarischen Gestalten betrachtet werden. Faust symbolisiert die nach dem Sinn des Lebens, der Wahrheit, der Vervollkommnung des Menschen und des Landes suchende starke Persönlichkeit. Stark ist aber nicht vollkommen. Auf allen Entwicklungsstufen enthält „das Faustische“ zwei unabdingbare Elemente: was „ist“ und was „sein kann“. Das eine ist sein Wesen, das andere – seine Möglichkeit. Das Wesen des „Faustischen“; ist mehr oder weniger geklärt. Es wird weltweit in faustischer Paradigmenliteratur erörtert.

Viel komplizierter ist das „Faustische“ als Mögliches zu erfassen, das im Wesen des Menschen liegt, nicht als Wahrheit, sondern als Möglichkeit. Deshalb ist es unmöglich, das „Faustische“ in dieser Hinsicht genau zu definieren oder es in einen Begriffsinhalt einzuschliessen, weil es nichtexistierend ist und der Menschenverstand nicht imstande ist, das Wesen des Nichtexistierenden zu begreifen. Und wer kann überhaupt wissen, was jenseits unseres Bewusstseins steckt. Das wäre irgendeine Probe, das „Unsichtbare“ zu sehen, oder wie Galaktion sagen würde: „*Ich sehe Träume, nicht ihresgleichen*“. Dieser Bereich liegt jenseits des menschlichen Bewusstseins, den Faust bei Goethe – „Raumloses Land“ oder „Bereich des Nichts“ (Nicht-seins, wo der Mensch den Nichtexistierenden geniessen kann), für Tabidse aber ist das „Land des Geheimnisvollen“.

Keiner vermag das Geheimnis von „Reich des Nichts“ zu lüften und es in irgendwelchen Gestalten darzustellen. Faustische Typen rufen in diesem Fall einen dämonischen Geist zu Hilfe, Dichter aber – Ihren „Wehen der Seele“, „visionäre Erscheinungen und sinnbildliche Gestalten: Dante – Beatrice, Petrarca – Laura, Goethe – Herrliche Helene, Novalis – Blaue Blume, Hölderlin – Diotima, Byron – Astarta, Mäterlink – der blaue Vogel, Balzac – Polina, Barataschwili – „Merani“ (das Ross), Tabidse – „Blaue Pferde“.

Nicht alle haben diesen merkwürdigen Bezeichnungen – „Reich des nichts“, oder „raumloses Land“ - den gleichen Inhalt beigemessen. In einem Teil der faustischen Literatur erscheint das als Allegorie des Möglichen – ein Bestandteil des Daseins. Sie weist nicht auf die Verneinung der Wirklichkeit hin, sondern auf der Potenz der Wandlung des Möglichen in die Wirklichkeit. Schiller sucht dort z.B. ideales Leben, Goethes Faust – „*Alles, was an der Vervollkommnung des*

*Menschen fehlt*“, die Anderen etwas anderes, aber der Schwerpunkt dieses dynamischen Suchens liegt jedoch in der Wirklichkeit. Das kommt überall vor, wo faustischer Begriffsinhalt die Idee der ewigen Menschheitsentwicklung zum Ausdruck bringt.

Die Tragödie von Faust besteht in der Begrenztheit der menschlichen Möglichkeiten und dessen Unfähigkeit, Vollkommenheit und Allheit im Rahmen des Menschlichen zu erreichen. Aus diesem Grund wenden die faustischen Gestalten sich der Magie zu und schliessen einen Bund mit dem Teufel, sie treten durch die Magie in Verbindung mit dämonischen Kräften und versuchen, die gesetzten Grenzen menschlicher Fähigkeiten zu überschreiten. Auch dieses Streben hat zwei Aspekte: der erste beinhaltet die allmähliche Erweiterung des Menschenbewusstseins und folgerichtige Deutung der Naturgeheimnisse, der andere jedoch – die Bewältigung des Menschlichen im Menschen und die Erfassung der jenseits der Natur steckenden Wahrheit durch das Übermenschliche (der erste drückt den positiven Inhalt des Faustischen aus, der andere geht zur Verneinung des realen Lebens).

Moderne Fausts brauchen nicht mehr, sich in Verbindung mit bösen Geistern zu setzen und dämonische Kräfte zu Hilfe zu rufen, weil sie sich statt fliegendes Märchenteppichs mit Raketen den Weg in den Weltall bahnen. Und auch die moderne Literatur stellt eben diese realen Ereignisse und Erscheinungen aus dem Gegenwartsleben dar (hier müssen wir auch erwähnen, die das Ende der Welt, den Pessimismus und dadurch ausgelöste nihilistische Einstellung zu allen – *„Alles im Nichts nichtwerden schildernde Literatur*“, derer Ausgangspunkt der Ekklesiastes bekannte Sentenz sein muss: *vanitas vanitatum*. Ein moderner Faust knüpft keinen Bund mehr mit bösen Geistern. Heute aber findet Dämonisches, als selbständig existierende Kraft im Menschen seinen Platz, selbst in einer Person vereinigen sich das Gute und das Böse, faustische und mephistophelische Ansätze – beide in einem und die durch deren Gegenüberstellung verursachten Gegensätze als ewiges Werden – bleibt auch heute in Kraft. Mephistos Allmächtigkeit wird allmählich eingeschränkt, daraufhin verlässt dieser „aus der Mode gekommene“ Teufel sein eigenes Spielfeld und findet in der menschlichen Persönlichkeit Platz.

In der Faustischen Literatur der Dekadenz wächst das faustische Streben nach dem Idealen in eine ganz mystische Unklarheit hinein. Die

faustischen Helden sind nun nicht mehr auf der Suche, Naturgeheimnisse aufzudecken; auch die wissenschaftliche Wahrheit und Wege zur Vervollkommnung des Menschen oder der Welt interessiert sie weniger. Zum Gegenstand der Darstellung gehören nun Nuancen des Windes und Widerhall des Kluges, formlose Bilder, Formen einer nicht bestehenden Existenz. Auch der Kreis der Fragestellung ist breiter geworden: war etwas vorhanden, bevor etwas geschaffen werden konnte? Was wird danach vorhanden sein, wenn nichts mehr bestehen wird? Kann die Existenz ohne vorhandene Dinge bestehenbleiben? Wie ist ein ewiges Wesen ohne Anfang oder die Existenz eines nicht geschaffenen Wesens zu definieren? Was bedeutet Ende der Unendlichkeit (Ewigkeit) oder Unendlichkeit des Endes? Wie können wir uns die Bewegung von Nirgend(s)wo ins Nichts vorstellen oder, wo liegt eine Gegend ohne Raum, in dem weder formloses Oben noch Unten da sind? Wie sieht die Existenz im Reich des Nichts aus? Diese sophistischen Verstandsübungen, die dekadente Sehnsüchte einer romantischen Seele verdeutlichen, lassen nicht das Gefühl des Zufriedenseins aufkommen, denn das Denken vermag nicht, die Grenzen der Bilder, Zeit, Form und des Raumes zu überschreiten. Genauso scheitern faustische Menschentypen bei der Suche nach dieser „nicht vorhandenen „Existenz“, der absoluten Vollkommenheit und der „letzten Station“ des Idealen. Sie können sich selber nicht übertreffen, nicht zur Allmacht gelangen, denn als Menschen sind sie nicht vollkommen im Vergleich zur Totalität.

In erster Linie versucht Faust, aller Epochen die Grenzen menschlicher Möglichkeiten und darauffolgend Grenzen gesellschaftlicher Beschränktheit durchzubrechen. Deswegen geht er auf einen Bund mit dem Dämon ein. Gerade dieses faustische Streben ist der Durchbruchsidee gleichzusetzen. Das Ringen von Ch. Marlowes und der Vertreter des „Sturm und Drang“ bietet sich als Beispiel dafür an. Ihre faustischen Protagonisten führen grundsätzlich den Ideenkampf gegen menschliche Begrenztheit und gesellschaftliche Ungerechtigkeit, doch fallen sie dem Durchbruchversuch zum Opfer. Faust von Goethe konnte alle Schichten der Versuchungen erst dann durchbrechen, als er zum Geständnis der Notwendigkeit der freien Arbeit gelangte; die Romantiker liessen beim Durchbruchversuch die Gedanken bis auf die kosmische Höhe hinaufsteigen, doch die Schicht menschlicher Möglichkeiten konnten sie eher durch den Gedanken, als durch die Tat verwirklichen. Statt Schwierigkeiten zu überwinden, haben die verhältnismäs-



sig rechten Romantiker die Flucht vor der realen Welt vorgenommen. Gerade bei diesem Punkt ist auch der Gedanke über die Unmöglichkeit des Umbruchs entstanden. Nik. Lenau war es, der Faust mit einem gegen die Meeresgewalt kämpfenden Schmetterling verglich. Die Sinnlosigkeit eines solchen Kampfes schwächt bekanntlich die Widerstandskraft und daher sollte der desintegrierte Faust allmählich auf die Durchbruchsversuche verzichten. Faust liess sich der Grausamkeit des Lebens unterwerfen. Auf Grund dessen wurde der faustische Begriffsinhalt zur Verneinung seines Selbst, denn ohne Durchbruchsstreben kann er ja nichts Positives aufweisen. Dieses Phänomen ist auch für moderne, mit der Faustproblematik beschäftigende Autoren ganz eindeutig. Das ist der Beweis dafür, dass im Werk dieser Verfasser das Problem des Umbruchs dominiert. Sie versuchen, dem Rahmen des Wirklichen zu entkommen.

Nun wollen wir die Analyse der Faustproblematik im Werk von G. Tabidse auch damit beginnen. Der Grund dafür ist, dass es bei ihm einerseits viele Gemeinsamkeiten mit der Entwicklung der faustischen Ideen vorzufinden sind und, andererseits, weil er zusammen mit dem klassischen Muster des Durchbruchs in vielem auch ein Beispiel der faustischen Einstellung zur Welt darstellt. An manchen Stellen können wir sogar unmittelbare Merkmale des faustischen Begriffsinhalts vorfinden, die der „mit dem Dämon durchs Blut verbundene“ Dichter niederschreibt:

*In allen Kerzenständern sind die Kerzen ausgelöscht.  
Wer verdammt und verwünscht?  
Ich, also er, der Dämon, du – Schauder,  
Wir sind durch das Blut verbündet.*

(„In allen Kerzenständern sind die Kerzen ausgelöscht“)

Den Dichter beschäftigen nicht rein philosophische Probleme, Gründe und Folgen der Gegenstände und Erscheinungen; es fehlen auch theoretischen Abhandlungen darüber; dennoch können die lyrischen Formen seiner bildlichen Denkweise ihn nicht beschränken, seine eigene weltanschauliche Einstellung zur Welt ans Tageslicht zu bringen.

Im Werk von Galaktion ist das Schwarz und Blau, das Gute und Böse äusserst hervorgehoben. Er versteht die Welt als einen Kampf zwischen „zwei grausamen Gewalten“ und betrachtet die Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens „seit der Welterschaffung bis heute“ unter diesem Aspekt. Unter dem Begriff Weltall versteht er nur etwas mit dem

Auge Wahrnehmbares, und was die menschliche Sehkraft nicht wahrzunehmen vermag, gehört zur Unbestimmtheit. Genauso wie Faust von Goethe, fürchtet sich Galaktion vor dieser Unbestimmtheit. Deswegen versucht er in seinen Versen „die Unberstimmtheit zu bestimmen“; er will die Grenzen markieren, hinter denen auch etwas Fremdes und Anziehendes vorhanden sein könnte. Er ist der Meinung, dass die Seele eines Dichters und die Grenzenlosigkeit der Welt zu einem Kategorienfeld gehören. Es gilt in beiden Fällen die Forderung, Grenzen festzulegen: *„Die Seele ist nach den Grenzen begierig, genauso, wie selbst Grenzenlosigkeit“*.

Den Problem der Bestimmung der Grenzenlosigkeit oder des Endes der Unendlichkeit wurde in der faustischen Literatur des 20. Jahrhunderts besonderes Interesse gewidmet. Einige wollen bestätigen, dass die Unendlichkeit unbestimmt ist; andere dagegen verlangen, die Unendlichkeit zu bestimmen. Das ist ein gemeinsames Merkmal für faustische Menschen. Der Unterschied besteht nur darin, wo die ideale Sphäre gesucht wird – in Rahmen der menschlichen Einbildungskraft oder ausserhalb. Die transzendente Welt romantischer Einbildung bezeichnete Galaktion als eine „heimliche Gegend“. Ein anderer georgischer Dichter, N. Barataschwili, schrieb dass die menschlichen Gedanken nie zu einer „*hinter dem himmlischen Gebilde befindlichen Station*“ gelangen können. Anscheinend hat sich Galaktion dieser „Wehmut wegen Nichtgelingens“ angepasst und sagt selbsttröstend: *„Wozu brauche ich zu etwas gelangen, was unerreichbar, unermässig und grenzenlos ist?“* Er ist sicher, dass es eine Grenze gibt, die *„der menschliche Verstand und das Gefühl nicht überschreiten können“*. Deswegen ist er der Meinung, hier liege „die Grenze des Schicksals“. Auch Faust von Goethe begab sich auf dem Weg zu den „Müttern“ um diese Grenze zu überschreiten, aber zum Schluss musste er wieder in die Wirklichkeit des Lebens zurückkehren. Auch Galaktion weiss darüber Bescheid, dass es eine Gegend gibt, wo „der Sonne unbekannte, stille und brutale“ Geister zu Hause sind und „ohne Raum und Zeit“ für sich existieren. Seine scharfen Augen vermögen auch etwas für die anderen Unsichtbares und Heimliches wahrzunehmen: *„Ich sehe Träume, aber nicht ihresgleichen“* – sagt er, aber sogar er macht sich eigentlich keine grossen Hoffnungen auf „die Gegend der Mütter“:

*Vergeblich höre ich von der Schar der Königinnen  
einen fremden, leichten, morgendlichen Ruf.*

(„Ich werde kommen“)

Das Ideale befindet sich, so meint er, im Bereich der dichterischen Einbildung und nicht in der Welt, die für menschliche Gedanken unzugänglich sind. Deswegen versucht er, den idealen Bereich sich nach der Auffassung derjenigen genialen Dichter vorzustellen, die sich „das Unbestimmte“ dichterisch einzubilden vermochten. Zu solchen gehören: Dante, Petrarca, Schelley, Byron, Rustaweli, Barataschwili:

*Sei nicht bekümmert... es gibt eine Gegend,  
Wo das Mitleid für Dich da ist,  
Die unruhige, träumerische Seele –  
Wird dort immer ein ewiges Zuhause haben.  
Dort erhob sich Petrarcas Seele,  
Selbst Dantes Harfe musizierte dort,  
Die Regungen von Schelley und Byron  
Konnten nur dort einen Hafen finden.  
Da war auch der Ort für Rustaweli –  
Das grosse Festmal des Schöpfertums,  
Dort erklang mit wunderlicher Leidenschaft  
Die traurige Saite von Barataschwili.*

Auch Galaktions „Blaue Pferde“ reiten in jene Welt der dichterischen Einbildung und nicht zu einem Ort, wo das Heimliche und die Ewigkeit herrschen. Er sagt doch unverhüllt, er habe „in der ewigen Gegend“ nichts als eine „kalte und obdachlose Stille“ gefunden. Dort, in jenem „traumhaften Bausch“ kann auch die Seele keine Freude finden, wenn ringsum nur „leblose Tage“ und „knochige Wälder der verworrenen Gesichter“ stehen. Deswegen reiten seine „blauen Pferde“ nicht in eine heimliche Gegend, sondern lassen sich die traumhaften Visionen selber auf ihn zukommen, was er mit der Aussage – „*alle sind schon da*“ – bestätigt. Blaue Pferde verkörpern „das Hin und Her der Meereswogen“, die auch seine Gedanken in Bewegung bringen; sie sind das Schicksalsrad des Dichters, der Kreislauf geheimnisvoller Schimären. Die blauen Pferde sind Verkörperung der eigenen Person des Dichters und nicht jemandes anderen, der ausserhalb seiner Person steht. Damit stellt Galaktion die Frage nach der menschlichen inneren Vollkommenheit. Er versucht mehr zu machen, als er selbst zu tun vermag; er will die Schicht des Geschickes durchbrechen und seinen Grenzen entkommen. Das bedeutet zwar keinesfalls, dass er die Erfüllung des Idealen ausserhalb der Welt, in einem „Traumort“ zu finden versucht. Galaktion

sucht das Ideale nicht ausserhalb der Welt, sondern ausserhalb seines eigenen Geschickes:

*Wenn ich nur Flügel hätte, ich würde auffliegen,  
Ich würde die Grenze des Geschickes überfliegen.*

Es gehört zu den Besonderheiten des lyrischen Dichters, dass er alles unter seinem eigenen Gesichtspunkt betrachtet. Er gibt nicht epische Bilder der Wirklichkeit, sondern Fragmente seiner eigenen Gefühle und Gedanken. Bei Galaktion gibt es keinen Protagonisten, dessen Charakterunterschiede dem Dichter dabei helfen würden, mannigfaltige Seiten des Lebens darzustellen. Er kann Charaktere, Typen und Bilder nicht gegenüberstellen. Der Dichter soll alles sagen, denn er ist selber der einzige Held seines Werkes. Deswegen dürfen wir unterschiedliche seelische Verfassungen des Dichters nicht als einen weltanschaulichen Widerspruch annehmen, sondern als poetische Darstellung des widersprüchlichen Charakters unseres Lebens. Das Wichtigste ist auch in diesem Fall die einheitliche Entwicklungstendenz, Zielrichtung und Schlussfolgerung. Wenn der Dichter im allgemeinen auf den Erfolg zielt und an die Zukunft glaubt, dann finden in seinem Werk auch Wehmut und einzelne Motive der Hoffnungslosigkeit ihren Platz. So soll die Poesie von Galaktion wahrgenommen werden. Darin liegt seine dichterische Stärke, sein inneres Pathos und seine Zielrichtung. Auch die Palette jedes positiven faustischen Werkes entfaltet sich in kontrastiver Vielfältigkeit von Gut und Böse, Weiss und Schwarz. Auch in diesen Werken spüren wir den Glauben an den ewigen Fortschritt.

Was nun die spezifischen Merkmale des Faustischen betrifft, so sind sie für Galaktion auch vertraut. Momente der seelischen Krise sind auch ihm eigen. In der faustischen Literatur ist es üblich, dass in einem krisenhaften Zustand sich der Dämon meldet und in der menschlichen Verzweiflung seiner Phantasie freien Lauf gibt. Er meldet sich bei dem Dichter in der Form der Verneigung. Mal kommt es zu einem Bündnis mit ihm, mal nimmt der Dichter irgendwie den Mut her, zu sagen – weg von mir! – aber dem Dämon der Wehmut gelingt es trotzdem, den von Träumen beflügelten Dichter ins „Netz des schwarzen Kreises“ zu verführen. Hier beginnt der traditionelle faustische Bund mit dem Dämonischen, der bei Galaktion zweifelsohne eine allegorische Bedeutung hat. Auf die direkte Beziehung mit den spezifischen Merkmalen des faustischen Begriffsinhalts in manchen Versen von Galaktion deutet seine Erklärung: „*Wir sind durchs Blut zum Bündnis gekommen*“. Das

kann für ein zufälliges oder äusserliches Merkmal gehalten werden, doch in der Wirklichkeit ist es nicht so. Es ist eindeutig zu spüren, dass Galaktion seine weltanschauliche Haltung zur Wirklichkeit der reaktionären Zeitperiode als einen Kampf gegen dämonische Kräfte zum Ausdruck bringt. Wie es schon erwähnt wurde, versteht er die Ganzheit alles Vorhandenen als einen Kampf zweier grausamen Gestalten: „*Den Kampf zweier grausamen Gewalten beobachte ich seit der Kindheit*“ – schreibt er im Gedicht „*der Kampf zweier gewaltsamer Gestalten*“ und stellt sich die Welt als System vieler Sonnen vor:

*Die Sonnen rechts, die Sonnen links,  
So viele Sonnen sind da, mit so vielen Strahlen.*

Diese Sonnen befinden sich in verschiedenen Schichten des Himmelreiches und der Hölle. Manche beleuchten die Welt von oben, andere – von unten:

*Manche beschauen den Himmel von der Himmelshöhe,  
Die anderen von der Hölle.*

Der Schnittpunkt, wo sie zusammentreffen, ist als ein „*Schwarzer Abgrund der Leere*“ dargestellt, woher der „ewig Unsichtbare“ mit finsternen Augen herüberschaut. Wir können uns hier der Worte Goethes besinnen:

*Himmel oben  
Himmel unten  
Sterne oben  
Sterne unten  
alles, was oben  
Das ist auch unten  
Erfasse es  
und freue dich.*

Es ist bekannt, dass faustische Helden auf die Sphären gerichtet sind, die noch unbegreiflich und unzugänglich sind. Diese Sphären stellen bei Goethe geheime Naturschönheiten dar welche als Hässlichkeiten der irdischen Seele zum Ausdruck kommen. Auch in der neuesten faustischen Literatur trägt dieses Rätselhafte dämonischen Charakter. Es ist eine merkwürdige irdische Seele, die uns ihre Geheimnisse nicht preisgeben will. Galaktion versteht diesen „ewig Unsichtbaren“ auch so. Er ist für uns ewig unzugänglich, aber er verlässt nie die Sphäre der realen Welt, weil er selbst wirklich ist und nicht ein romantisches „Reich des Nichts“ oder eine „Gegend ohne Raum“. Die Sphäre des noch „Unbegreiflichen und Unzugänglichen“ betrachtet

Galaktion unter historischem Aspekt. Es scheint ihm mit der „Jahrhundertwende“ verbunden und in der dämonischen Gestalt des Teufels personifiziert zu sein:

*die fernliegende Jahrhundertwende –  
für uns ewig unzugänglich,  
beleuchtet uns von der Weite, wie der Teufel.*

Es ist bemerkenswert, dass Galaktion sich nie „seinem Dämon“ unterworfen hat. Das Dämonische war für ihn nie ein Mittel zur Himmelfahrt, sondern nur eine Versuchsquelle. Im Gedicht „Zu Besuch bei der Dämmerung“ wendet er sich an den Dämon:

*Sei verflucht... Dein Atem war so mächtig,  
dass mein Gefühl Minuten brauchte,  
um es zu überdauern.  
Was wird es mir etwas Neues, Himmlisches einflößen?  
Sei Dämon, sei Teufel!  
Aber wer bist Du? Antlitz des Ruhmes  
oder zartes Gewand der Unsterblichkeit?  
Bist du nächtliche Kummer oder der Elend,  
oder Kälte des Friedhofs?  
Oh, wenn ich nur auch wüsste,  
was bereitet mir Lauf der Zeiten...  
Gib mir die Antwort, wer bist Du, wer?  
Sei Teufel, sei Dämon.*

Es gab eine Zeit, als er „stumm dem Luzifer zuhörte“ oder dem Dämon seine „schwebenden Flügel“ nehmen liess, aber in seinen Gedichten ist insgesamt eine negative Einstellung zu dämonischen Kräften zu beobachten. Er ist von der Grenzenlosigkeit seiner eigenen Möglichkeiten überzeugt und predigt nicht die absolute menschliche Hilflosigkeit und dämonische Totalität, sondern die Allmacht der schöpferischen Kraft. Das verleiht seiner Harfe einen mächtigen dichterischen Klang. Er ist selbst immer auf dem Wege zur Ganzheit und Vollkommenheit. Dieses Streben ist genauso mächtig, wie die Forderung von Faust:

*Ich will, dass mich die von Nebel verhüllten Berge  
herunterstürzen lassen,  
damit ich alle Polen der Welt  
besehen kann:  
Ich bitte ums Wort,  
Ich beschaue die Länder.*

Galaktion glaubt an die magische Kraft des Schöpfertums. Sollte etwas Dämonisches in seiner Person sein, so ist es – sein dichterisches Genie:

*Ich bin eine schöpferische Seele, Seele ohne Schranken,  
ewig, wie der Gott; unbesiegbar, wie der Teufel.*

Einmal äusserte er über einen Dichter: „Kein Dämon sitzt bei ihm in der Seele, Brüderchen, kein Dämon“; doch dieser Dämon ist für ihn kein böser Geist, sondern eine grossartige schöpferische Kraft. Diese Kraft spürt er im Durchbruch eines gestauten Gedankens und in der unbezähmten Ekstase des Schöpfertums, wenn ihm

*„Seelen jedes Lebewesens unterstehen“.*

*Ich gebiete: Im Dickicht des Waldes  
legt sich der langsame Windhauch still;*

*Ich sage und das Espenblatt  
wird zu zittern beginnen;*

*Die Sonne glänzt für mich und ich bin König, der  
Allermächtige.*

.....  
*Dann habe ich mein tosendes Geschick in meiner Hand;  
Die Seele jedes Lebewesens werden mir unterstehen.*

Uns das geschah damals, als er die Schärfe von Erlebnissen oder anders gesagt „seine innere Dämonie nicht mehr bewältigte und begann „das Schütteln von Chaosen“ oder „der Wirrwarr von Dämonen“, die Tabidse „die Ephemerer des Irrsins“ nannte, was mit dem Eindringen in die Kriesesphäre des Überbewussten und mit der schöpferischen Raserei vollendete.

Alle Leitfäden des galaktionischen Denkens zielen auf die Sonne und das Licht. Er begrüsst „den Schimmer der Sonne“ und „den Wunsch unbegrenzten Suchens“. Er glaubt an eine Erneuerung. Er weiss, dass es in der Natur nichts gibt, was zweck- und spurlos verlorengeht. Dieser Gedanke durchzieht das dialogartige Gedicht „Zwei“. Das gleiche bestätigen seine Worte:

*Diesen Regen tranken viele Samenkörner,  
damit im Frühling auf dem Blumenfeld  
eine unzählige Menge von Blumen wieder wächst,  
um wieder neue Samenkörner zu erzeugen.*

Die Erkenntnis der ewigen Erneuerung und Entwicklung flösst Galaktion Kraft zum Widerstand und Glauben an die Zukunft ein:

*Ich werde mich wieder auf dem Weg begeben,  
werde gehen können;*

*Ich muss bis zur Morgendämmerung kämpfen.*

Er sucht in der Finsternis das Licht, bei Nacht den hellen Tag; er spürt auch, dass mächtige Kräfte herbeiströmen und dass neue Stürme an der Schwelle stehen:

*Nein, ich weiss nicht! ich weiss nur,  
dass sich ein heftiger Sturm mir nähert;  
Ich fühle in mir eine grenzenlose Begeisterung,  
eine mächtige Kraft umfasst mich.*

Als Verfasser des Gedichtes „Die Nacht und Ich“ erklärt er entscheidend:

*Ich werde den störenden Nebel vernichten;  
Auch die verdammte Nacht werde ich vernichten.*

Aber erst sollen Wege ausfindig gemacht werden. Mit diesem Ziel fordert der Dichter: „Zeigt mir einen Weg, hoffentlich komme ich durch“. Da die Bereitschaft zum Kampf bei ihm schon da ist, stellt er sich eine Forderung: „Vorwärts, Mut fassen! Egal, was kommt“. In der Mitte der Lebensgeschehnisse stehend wendet er sich stolz an die Meeresherrschaft:

*Du kannst weitertoben, Du, Meer des Lebens, um mich herum,  
was kannst Du mir antun, was schaffst Du bei mir.  
Was kann die Meeresherrschaft dem steilen Felsen antun,  
eine Woge kann dem erhärteten Felsen nichts antun.*

Der Wille ständiger Suche und die durch Hoffnungen immer wachsende Begeisterung, sowie Ideen, wie Gleichberechtigung, Bruderschaft, Einheit und Freiheit liessen den Dichter zum Gedanken kommen, dass die Grundlage jeglichen Fortschritts und Wohlstands die Arbeit sei. An diesem Motiv mangelte es in seiner frühen Lyrik. Diesen Mangel verstand es selber:

*Die Seele wartete auf irgendwelches Wunder,  
du warst dabei, dich durch närrische Gedanken umzubringen,  
du bist am Leben vorbeigegangen,  
ohne darauf einen Blick zu werfen.  
Du hast im Leben alles in Erfüllung gebracht,  
Nur ein glückliches Leben ist Dir erspart geblieben,  
dass die Arbeit dem Glückszustand gleichzusetzen ist,  
konntest Du nicht begreifen – so ist der Vorhang gefallen.*



Dies ist ein äusserst wichtiges Motiv im Werk von Galaktion. Er folgt der allgemeingültigen Tradition der faustischen Ideenentwicklung. Der Fehler auch von Goethes Faust war, dass es den Vorschlag Mephistopheles – sich mit der Arbeit zu beschäftigen – nicht angenommen hatte. Er ist erst nach langem Schweben in den unbegrenzten Räumen zur Erkenntnis gekommen, dass es ein Fehler von ihm war. Und als er wieder in der realen Welt zurück war, erkannte er die freie Arbeit auf den freien Boden als die höchste Weisheit im menschlichen Leben.

Nach erfolgreichem Kampf gegen das Chaos, das durch den Sonnenschatten des Himmelreiches und der Hölle verursacht worden war, sowie nach dem siegreichen Streit gegen dämonische Kräfte kam Galaktion zur Schlussfolgerung, dass nur die Arbeit Gegenwart und Zukunft der Menschheit sicher kann:

*Es gibt ein grosses Lebensziel  
und eine noch grössere Bestimmung,  
dass der Mensch keine Asche sein darf  
solange er Freude an der Freiheit hat.  
Er soll für die Herrschaft der Arbeit kämpfen.  
Die Sonne scheint gleichmässig für die Menschheit,  
der vom Schicksal strahlende Mensch soll daran glauben,  
dass er sein sonniges Dasein besingen soll.*

Ja, die Sonne scheint gleichmässig für die ganze Menschheit; die Arbeit aber ist eine weltliche Macht – mit voller Erkenntnis dessen stellt der Dichter einen Appell auf:

*Auf der ganzen Welt  
Arbeit, Arbeit und wieder Arbeit.*

Das ist jener Weg, den seinerzeit Goethes Faust gefunden hatte. Erst danach erkannte Galaktion, dass er das Chaos verlassen hatte und nun den richtigen Weg beschritt:

*Wege haben wir gefunden, und mit so einer tiefen Zuversicht  
schreiten wir auf das Leben zu.*

Goethe stellt das Antlitz selbst von Mephisto nicht nur mit dem traditionellen magisch-satanischen Motiv dar, sondern er gibt ihm einen neuen wichtigen Inhalt. Er verwandelt sowohl Faust als auch Mephistopheles in die Ausdrückenden, die die aktuellen philosophisch-moralischen Ideen seiner Zeit ausdrücken – aber netürlich, mit negativen Aspekt. Tabidse lenkt auf diese Funktion von Mephistopheles die Aufmerksamkeit, wenn er das Gleichheitszeichen zwischen seiner

stürmischen mit Blut und Leichen verfaulten Zeit und dem Mephistopheles setzt: „Mephistopheles – dieses Jahrhundert“.

G. Tabidse, der so mit der emotionalen Wahrnehmung und mit der Kraft des Intellekts, mit der Erfassung des Wesentlichsten von Ereignissen und mit der Befähigung, dies alles in die lebhafteste Dynamik zu richten begabt war, hat sich mit wunderbarer Tiefe die Schöpfung von Goethes angeeignet, besonders sein „faustisches Verstehen“ in Dasein, in Form von Streben nach dem Kampf und nach der Vervollkommenheit der Bestimmung des Menschen, was sich in ein Leitmotiv seiner ganzen Schöpfung verwandelte – in das Leitmotiv seiner ganzen Schöpfung, weil das nicht nur seine einzelnen Gedichte betrifft, in denen so oder anders irgendeiner Zusammenhang mit der Goethes Gesinnung erschien, sondern tatsächlich die Regel der Denkweise und Bestehens von G. Tabidse wurde. Dies bedingte vor allem die Epoche und die Genialität des Dichters selbst, zwischen denen sich höchst komplizierte und tief gegenüberstehende Verbindungen bildeten.



გამომცემლობა „უნივერსალი“

---

თბილისი, 0128, ი. შავაშვილის გამზ. 1, ☎: 29 09 60, 8(99) 17 22 30

E-mail: [universal@internet.ge](mailto:universal@internet.ge)