

ევოლუცია თუ აფეთქება?

გალაკტიონის ლექსების 1927 წლის წიგნს, იმ დროისათვის მისი პოეზიის მეტ-ნაკლებად სრულ კრებულს, რომელმაც შეაჯამა მისი ორათეულწლიანი შემოქმედება, წინ უძღვოდა სამი პუბლიკაცია: I. 1914 წლის „ლექსები“, II. 1919 წლის Crâne aux eurs artistiques და III. 1925 წლის „მნათობში“ (#10) დაბეჭდილი „100 ლექსი“.

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

„ბარათაშვილის შემდეგ ჩვენი პოეზია საკმაოდ განვითარდა, მაგრამ ბარათაშვილის გზას კი ასცდა. პოეზიის უმთავრეს საგნათ ეროვნული მდგომარეობა და საზოგადოებრივი კითხვები გადაიქცა. ჩვენი პოეზია სევდით სავსეა, მაგრამ ეს სევდა უმთავრესად ეროვნულია, საზოგადოებრივი, – ჩვენი ეროვნული მდგომარეობითა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნაკლოვანებით გამოწვეული. ბარათაშვილის მსოფლიო სევდის კილო გაისმის ტაბიძის პოეზიაში...“

ამ სიტყვების ავტორს, ცხადია, მხედველობაში აქვს მამულიშვილურ-სამოქალაქო პოეზია, რომელიც ილია ჭავჭავაძემ დაამკვიდრა და ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ასაზრდოებდა, კვებავდა ქართველი მკითხველი საზოგადოების ცნობიერებას.

რეცენზენტის შეფასებით, გ. ტაბიძე არ მიყვება ამ გზას. ხოლო ის გზა, ფიქრობს იგი, რომელსაც ასცდა XIX საუკუნის ქართული პოეზია, მან განაგრძო.

ჩვენ ვიცი, რა განცდა დაბადა ჭაბუკ ილია ჭავჭავაძეში ბარათაშვილის ლექსების პირველგაცნობამ. უშუალო შთაბეჭდილების შედეგია მისი ორი ლექსი, დანერგილი ივლისსა და აგვისტოში პავლოვსკში, სადაც ის შეხვდა ეკატერინე ჭავჭავაძეს. მოგვიანებით ილიამ მოკლე ეტიუდი უძღვნა ბარათაშვილის შემოქმედებას და, ბოლოს, 1893 წელს თითქოს შეაჯამა პოეტის ნეშტის დიდუბის პანთეონში გადმოსვენებაზე წარმოთქმულ სიტყვაში. სიტყვა აგებულია მე-19 საუკუნეში დამკვიდრებულ რიტორიკაზე, ილია წერს:

„კიდევ ვიტყვი, პოეზია მაღლია, ნიჭია, მაგრამ ხომ ჰხედავთ, იგი ტვირთიც არის. დიდ ტვირთადვე იცნო იგი ამ ჩვენმა სახელოვანმა კაცმა და მას ყველაფერი ანაცვალა. ოღონდ ეგ ტვირთი დაუღალავად ვზილო, ოღონდ ერთგულად ვემსახურო და ყველაფერს შევსწირავ განწირულის სულის კვეთებამდე“.

რაოდენ ზოგადია და შორს არის ეს სიტყვები ამ „სახელოვანი კაცის“

სულისკვეთებისგან!... „ტვირთი“, „მსახურება“, „შენიერვა“ – ის მცნებებია, რომლითაც

თერგდალეულებმა დატვირთეს ხელოვნება და, კერძოდ, პოეზია, ილიამ კი იდეოლოგიის დონემდე აიყვანა. ჩვენს მე-19 საუკუნეს საზოგადო მსახურება ესაჭიროებოდა. პოეზიას სოტერიოლოგიური (ქვეყნის ხსნის) საზრისი და ფუნქცია მიენიჭა, ეს მკაფიოდ გამოჩნდა ილიას „პოეტში“, სადაც პოეზია წინასწარმეტყველებას გაუთანაბრდა. პოეტი მოსესესეული მონოღების მსახური უნდა ყოფილიყო, რომ ხალხისთვის ხსნა მოეტანა (რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ გალაკტიონი იტყვის „პოეტი იყო ბედუინი და მეომარი“, და წინასწარმეტყველიც, დავსძენთ ჩვენ). პარანასზე ატანილმა ეროვნულმა და სოციალურმა პრობლემებმა თუ არ შთანთქა, ხომ დაჩრდილა ყველა სხვა პრობლემა, მათ შორის ეკსისტენციალური, რომელიც სრულიად გააძევა სამწერლო ასპარეზიდან. მუხას არ ეცალა ამისთვის. ეძინა. „სულ ძილი, ძილი...“ არა და, მე-19 საუკუნის ახალი ქართული პოეზია ძველი სამეფოს კატასტროფის შემდეგ სწორედ პიროვნების პრობლემით დაიწყო. ბარათაშვილის პოეზიის ერთადერთი თემა ეს არის, რომელიც მან ორი სიტყვით – „გზა უვალი“ – გამოხატა (თუმცა პიროვნული ძახილი სპორადულად ჭერ რუსთველის პოემაში და მერე ძლიერად და კანონზომიერად „დავითიანში“ გაისმა).

ნიშანდობლივია, რომ ეროვნულმა საკითხმა (რაც ჩვენში პატრიოტულ მოტივად მოიხსენიება), როგორც პოეზიის თემამ, ბარათაშვილის არა ლირიკაში, სადაც პიროვნება თავის თავთან მეტყველებს, არამედ ეპოსში ჰჰოვა ადგილი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი ეკსისტენციის უღრმესი შრე, რომელსაც ჩვეულებრივ ლირიკა გამოხატავს, ეროვნულ პრობლემას არ შეურხევია. პარადოქსია, რომ ბარათაშვილს, როგორც პოეტურ

მოვლენას, რომლითაც იწყება ახალი მწერლობა, ახსნა და ადვილი ვერ ეძებება მის თანადროულ გარემოცვაში, რომლისთვისაც მისი პოეზიის არსი სრულიად გაუგებარი დარჩა (თუ დაუძრავს სიტყვა მის ლექსებზე მის პოეტ ბიძას, დანარჩენ მის მეგობრებზე, მათ შორის გამორჩეულ დიმიტრი ყიფიანზე რომ არათფერი ვთქვათ?). იმის თქმა მსურს, რომ ბარათაშვილი არ არის თავისი ეპოქის შვილი და არც „გარემოების საყვირა“. მისი ხმა, რომელიც გაისმა „უვალ გზაზე“, მომავალს ეკუთვნოდა და ეკუთვნის. ნახევარი საუკუნის შემდეგ დაიბადა ადამიანი რომელმაც თავისი შემოქმედების თემად ასევე პიროვნული მომენტი გაიხადა, თუმცა ლიანდაგი განსხვავებული იყო. მაგრამ მასში „ეროვნულ გოდებას“ პიროვნული არ შთაუნთქავს, პირიქით, გააძლიერა, სხვა, თერგდაღეულთაგან განსხვავებული ხმა შემატა. ძლიერია მის შემოქმედებაში ეროვნული კატასტროფით გამოწვეული სულიერი ტკივილი, მაგრამ რითაც ვაჟა-ფშაველა ჩვენს ალქმში ვაჟაფშაველობს, ეს მაინც მისი სიმღერები („მთას ვიყავ...“, „ვიდეგ ხმა მესმა ციღამა...“ და სხვანი) და „ალუდა ქეთელაურია“ – ამ უკანასკნელს იგი სოფოკლესა და იბსენის სიმალღემდე აპყავს. პიროვნების მარცხი, რაც ბარათაშვილმაც იწვნია, იმავდროულად, ტრიუმფია მასში ისევე, როგორც ბარათაშვილში. მისი ალტერ ეგო ისევე უპირისპირდება საზოგადოებას და გარბის ქვეყნიდან, როგორც „მერანის“ ავტორი; ის უპირისპირდება თავის ქვეყანას და ხალხს და, შესაძლოა, გაბედულად და უკანმოუხედავად უარყოფს მის იდენტობასაც კი, როგორც ალუდა, ახალი ღირებულებების დასამკვიდრებლად. ბარათაშვილის კვალზე არც ვაჟა-ფშაველა იყო ბოლომდე გაგებული თავის თანამედროვეობაში.

ივანე გომართელის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები წინასიტყვაობიდან და ეს ორი ფრაზა სტატიის დასასრულს მისი ავტორის გამჭრიახობაზე მეტყველებს: „ბარათაშვილის საკაცობრიო სულის კვეთება და კვნესა გულისა ობლად დარჩა, ის ეროვნულმა გოდებამ შთანთქა“, წერს იგი და, თუ რეტროსპექტულად გადავხედავთ მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობას, შეუძლებელია არ დავეთანხმოთ ამ ვერდიქტს.

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

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

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

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

ნიშანდობლივია, რომ „ლექსები“ 1907 წლის შემდგომ, ილიას გარდაცვალების შემდეგ („როცა ეპოქა გათავდა დიდი“), იწერებოდა. თიქრობენ, თითქოს მთავარი მის პოეზიაში, რითაც მან დაინყო, მსოფლიო სევდაა, ცნობილი Weltschmerz, მე-19 რომანტიკული საუკუნის მონაპოვარი, ან ბოლღერისეული დეკადენტური ნალველი (Spleen). ესეც არის, რა თქმა უნდა, მაგრამ მის ლექსებში უფრო ბორგვა-ფორიაქი ჩანს, მოუწყობლობა ამ მიწაზე, გარემოსადმი შეურიგებლობა, სასონარკვეთა რაღაც დაკარგულის გამო და დაკარგულის გამუდმებული, მტკივნეული ძიება. ძიება მხოლოდ და მხოლოდ ოცნებაში. ბარათაშვილისა (ამაზე არ ვილაპარაკებთ) და ილიას ადრეულ ლირიკას ვერ აცდებოდა ვალაკტიონი, მათში ის თანხმიერებას ჰპოვებდა, სულიერი სტროფიკორის ირთვარობას. სოლიდრ ნათისაობას. იოიას იოიიიორი. ოთრო.

სასონარკვეთილი აღმონახლოში „არსაიდან ხმა, არსით ძახილი“, მის უკიდევანო მარტოობას რომ მოწმობს, და მისი „ვიდექ მარტოკა“ – ჭაბუკი გალაკტიონის „ლექსებში“ ჩვეული, სპონტანური ამოძახილი და სულის პოზაა. ილიას ლექსი „დაკარგული ედემი“ თითქოს მისი ამქვეყნიური, მიწიერი მამულის კონცეფციის ემბრიონია, რომელმაც შემდგომ არა მის პოეზიაში, არამედ პუბლიცისტიკაში ჰპოვა განმლა, მილო კონკრეტული სახე, თუმცა არ დაუკარგავს მეტაფიზიკური სუბსტრატი. ზეციური კვებას მინიერს. „სად დაუკარგავს მშვენიერ ხალხსა// იმ თვით ედემში თვისი ედემი?// ვის უნახავს ის, სამშობლო ჩემი?...“ აქ ამკარაა, რომ სამშობლოს ხატი მისთვის მისტიკური გამოცდილების ნაყოფია, ის ხილვა-განცდაში ეძლევა მას. გალაკტიონის სულის სიღრმეშიც არის ედემის ანამნეზისი და მისი დაკარგულობის განცდა, მაგრამ ეს ედემი მისი ინდივიდუალურ-პიროვნული სულიერი სამშობლოა, რომელიც, ილიასგან განსხვავებით, მიწიერი სამშობლოს კონცეფტში არ გადაზრდილა. დაკარგულ საყოველთაო ედემში ის თავის საკუთრივ დაკარგულ მამულს ჭვრეტს. იგი დარჩა მის პიროვნულ პრობლემადა და სანუხარად. მიუხედავად საერთო სიტყვა-ცნებათა, რომლებიც ილიასა და გალაკტიონის პოეზიას ანათესავებს, ამკარაა, რომ ისინი განსხვავებულ რეალობებში არსებობენ და განსხვავებული მოწოდებით არიან დატვირთული. ილიას პირველი ინტუიციები დაკარგული ედემისა საზოგადოებრივ სფეროში, მსახურების ასპარეზზე ინაცვლებს. გალაკტიონის ედემი რჩება მისი, როგორც პიროვნების და პოეტის ეკსისტენციალურ სამშობლოდ.

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

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

ამას არ მოწმობს 1914 წლის „ლექსები“ და არც, მითუფრო, „ხელოვნების ყვავილები“. ვერც ერთ მოტივს, რომელიც განსაზღვრავს აკაკის პოეზიას, ვერ შევხვდებით „ლექსებში“. აკაკის არამქვეყნიურ ხილვებს, სამყაროს ჰარმონიულ განცდას („ქებათა-ქება“) ერთადერთი ეროვნული ნუხილი ამღვრევს. „ლექსების“ ავტორის ნუხილს კი მის გარშემო გამეფებული უდაბურება იწვევს. ნუხილი აქ არა იმდენად სუბიექტურია, რამდენადაც ონტოლოგიური, გარემო გასენილია მწუხარებით. უფრო მეტიც, ის ლანდშაფტის თვისებაა. ხომ სრულიად წარმოუდგენელია აკაკის პოეტურ სამყაროში რეალობის იმგვარი ხილვა, როგორსაც ვხედავთ ენიგმატურ მინიატურულ ლექსში „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, რომელიც „ხელოვნების ყვავილების“ თვალია, უფრო, შავი მარგალიტი. ტრაგიკული ლანდშაფტი გაუსაძლისი, კომმარად ქცეული უსასობით, რომელიც ფონეტიკამაც კი გადმოსცა: „გზა იყო უ-დაბ-უ-რი, უ-სახო, უ-პირქ-უ-ბო, მიქონდათ კიდევ კ-უ-ბო“. უსაშველო, მოუწვდომელია სევდა, რომლის წამალი „ხელოვნების ყვავილებში“ არ არსებობს. ასეთ შემთხვევებზე აქვს ნათქვამი ნიკოლაი ბერდიაეფს, რომ შიქრწინებულობა არის ადამიანური არსებობის და სოფლის არსებობის

საიდუმლოს აღქმის ძალა... რა ადვილად ანელებს აკაკის წუხილს ეფემერული პოლიტიკური რაიმე ფაქტი, ათქმევინებს „ვიცინი, აღარ ვსტირი მე“.

რეცენზენტთა აღიარებით და ობიექტურადაც 1914 წლის „ლექსები“, თუმცა, დაესძინო, მისი ენა ტრადიციულს არ გასცილებია, სრული სიახლე იყო ქართულ პოეზიაში, რომელიც მე-19 ს-ის მეორე ნახევარში „გათელილ გზას“ არ მიყვებოდა. მაგრამ რისი მოწმეც პოეზიის მკითხველი გახდა ხუთი წლის შემდეგ, ამის შეფასება, ვფიქრობ, პირველი წიგნის რეცენზენტების შესაძლებლობებს აღემატა. ამიტომაც დუმდნენ ისინი. ვინც გალაკტიონის პოეტურ გზას იცნობს, დაეთანხმება აზრს, რომ 1919 წლის კრებული თვისობრივად განსხვავდება 1914 წლის „ლექსებისგან“. იმის თქმაც შეიძლება, რომ „1914 წლის წიგნი სხვისი დანერვილია“ (ვ. ჯავახიძე). უფრო, მეტიც, მას თითქოს წინაპარი არ ჰყავს, თითქოს არარაობიდან არის შექმნილი. აქ ვერც ძველ მოტივებს (განცდა-განწყობილებებს) და ვერც ძველ ტრადიციულ ენას (გამომსახველობით სამუალებებს) ვნახავთ. ლაპარაკობენ ევოლუციაზე, მაგრამ ევოლუცია ხომ დროს მოითხოვს, მაგრამ სად არის ის შუალედი, ის დროუბამული სივრცე, ხანიერება, რომლის განმავლობაში თანდათანობითი განვითარების ბოლოს რადიკალური ცვლილება მოხდა? გარდაქმნის ეს მომენტი, როგორც შესაქმის მყისიერი უბანი, როგორც აფეთქება, მოუხელთებელია, როგორც ერთგან ამბობს, „რომ ლოცვაზე უფრო ნაზი იყოს ეს აფეთქება“. თითქოს ამ ორ წიგნს შორის ისეთივე სიკალიერება, როგორიც ძვეს 1914 წლის გამოცემის ყდაზე ქალის მკერდზე მიდებულ ქნარსა და ფრანგულ სათაურ-ეპიგრაფებს შორის. ესეთიკურ ენაზე თუ ვიტყვით, ეს ორი სრულიად განსხვავებული კულტურაა. როგორც სიტყვა-ცნება „ქნარია“ ხშირი 1914 წლის ლექსებში, იმავე სიხშირით შევხვდებით 1919 წლის კრებულში ევროპულ რეალიებს, რომ აღარ გავამახვილოთ ყურადღება მთელს წიგნს წამძღვარებულ ფრანგულ ეპიგრაფებზე და, თუნდაც, – ფორმალური მომენტია, მაგრამ სიმპტომატური, – ლექსების ლათინური ნიშნებით დანომრვაზე. როგორ მოხდა, რომ პოეტის მუზა გადაეცლო ამ სიცარიელეს და ახალი პოეზიის შენება განსხვავებული რეალიებით დაიწყო? ერთ ლექსში („დაღამდება ტყეში ოდეს...“), რომელიც ამ ხანებში დაიწერა, მაგრამ კრებულში არ შევიდა, ამგვარად არის გადმოცემული ახლის წარმოშობის იდუმალი პროცესი და მისი შედეგი: „მას ფოთლები აოქროვებს, // ვით ყვავილი ნაოშებს, // წვეთ-წვეთობით წყალს აგროვებს, // ნიაღვრებად გაუშვებს“. აი ასეთი ნიაღვარია მეორე კრებული, რომელიც გარედან შეუმჩნეველი და უხილავი წვეთ-წვეთობით შეიქმნა.

1919 წლის გამოცემას წინასიტყვაობა არ უძღვის. ჩანს, პოეტმა არავის ანდო იგი პოეზიის მკითხველისთვის გასაცნობად. ყოველ შემთხვევაში, „ხელოვნების ყვავილებისთვის“ ივანე გომართელის კომპეტენცია, შესაძლოა, საკმარისი არ ყოფილიყო, იმდენად გამოავნებლად გამოჩნდა მისი სიახლე იმასთან შედარებით, რაც მას დროში უძღვოდა. და წიგნი დარჩა ასე უწინასიტყვაოდ, უწინამძღვროდ, ავტორმა იგი მიანდო ფრანგულ სათაურს და სამი ფრანგი პოეტის სამ ეპიგრაფს. ამ ფრანგულმა სათაურმა და ტექსტებმა უფრო მეტი თქვეს, ვიდრე რომელიმე წინასიტყვაობას შეეძლო ეთქვა. მაინც რისი თქმა სურდა წიგნის ავტორს ამ სათაურით, რომლის ქართული თარგმანი უმართებულოდ დამკვიდრდა, როგორც „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“? რატომ „არტისტული“, რომელიც თეატრალური სფეროს კუთვნილებს, და რატომ არა „თავის ქალა ხელოვნების ყვავილებით“, რომელიც უფრო გასაგები სათაურია ამ გაუგებარი წიგნისთვის? სათაურში შეხამებულია ერთმანეთთან სიკვდილი (თავის ქალის სახით) და ხელოვნება (ყვავილის სახით), ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ სიკვდილი ხელოვნების თემად არის ქცეული. სხვანაირად, სიკვდილი შეიმკო ხელოვნების ნიშნებით – ყვავილებით, როგორც სიცოცხლით, და გამოჩნდა მისი პოზიტიური მხარე, რაც მას არ გააჩნდა 1914 წლის ლექსებში. ის გამოჩნდა ჯერ ეპიგრაფად წამძღვარებულ ვერლენის სტრიქონში *La melancolie des soleils couchants*, რომელიც გალაკტიონის თარგმანში გამძაფრებულად უღერს „ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება“ (ლექსი „შენ ერთი მაინც“). და მერე თავი იჩინა მის საპროგრამო ლექსში, მისი, როგორც მგოსნის, ერთგვარ გენეალოგიაში, „მთაწმინდის მთვარეში“: „და მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედათ“, და შემდგომ: „თუ სიკვდილის სიახლოვე როგორ ასხვაფერებს...“ და კიდევ: „სიკვდილის გზა არ-რა არის, ვარდისფერ გზის გარდა“, და კიდევ: „რომ, აჩრდილნო, მე თქვენს ახლო სიკვდილს ვეგებები“, და ბოლოს: „რომ მეფე ვარ და მგოსანი და სიმღერით ვკვდები“. სიკვდილის თემა, საიმდროოდ უჩვეულო ფორმით, დომინირებს „ლურჯა ცხენებში“, ლექსში „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“, „საუბარი ედგარზე“, „პარადა“ („...და მისი ძაღლის...“), „პარადა“ („...და მისი ძაღლის...“), „პარადა“ („...და მისი ძაღლის...“).

„სილიკონი“ ( ტოტუს ელიასი ), „აოცი სილიკონი“ („დღეს გააჩვენეს...“ ), „სილიკონი“ , „სილიკონი“ ანუ სილიკონი ვარდი“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „გობელენი“, „მიცვალებულის ხსოვნა“, „მგლოვიარე სერაფიმები“ და ბევრგან კიდევ. სიკვდილი დომინირებს არა ეკსისტენციალურ ჭრილში, არამედ როგორც სიკვდილის მეორე იდუმალებრივი მხარე, მეტიც, მუზის თანამდევნი და შთამაგონებელი.

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

„ხელოვნების ყვავილებში“ შემოქმედი არასოდეს პირდაპირ არ ამბობს სათქმელს; არა მხოლოდ იმიტომ არ ამბობს, რომ მკითხველისთვის ზრუნავს – არ მოახვიოს მას თავზე პოეზიის დამლუპველი პრაგმატული ერთგანზომილებიანი სიყვარული. არა, ეს მისი ხედვაა ასეთი, რომელიც თავის მხრივ, ასახავს (შეესაბამება) სინამდვილის უღრმეს შრეს. ეს „შემეცნების თეორია“, რომელიც შეესატყვისება ონტოლოგიას, გვეუბნება იმ ჭეშმარიტებას, რომ ეს შეგრძნობადი და აღქმადი სინამდვილე მხოლოდ ზურგია, იმ აზრით არის ზურგი, რომ ჭეშმარიტი არსებობა უკანა მხარით არის ჩვენკენ მოქცეული, მისი პირისახე კი დაფარულია სამუდამოდ, მისი ოდესმე შეცნობის პერსპექტივის გარეშე. ჩვენ მხოლოდ მისი მიუწვდომლობის წვდომა შეგვიძლია იმის აღიარებით, რომ შეუცნობლობა ჭეშმარიტი რეალობის თვისებაა და არა ჩვენი შემეცნების უნარის ნაკლი. ამგვარად გაგებული ონტოლოგიის დალი აზის „ხელოვნების ყვავილებს“. აქედან არის მისი უცნაურობა, რომელსაც მისი პოეზიის არმიმღებელმა, მეტიც, მაგიობელმა ბოლდა უწოდა (იხ. ვახტანგ ჯავახიძის „უცნობი“, 2013, გვ. 125, 126). ამ სიტყვით, მისდა უნებურად, დიდი სიმართლე ითქვა. დიახ, ბოლდაა, თუ ამ სიტყვას ჩამოვხსნით მის ყოფით შინაარსს და სხვა კატეგორიაში გადავიყვანთ – მას აქვს ამის რესურსი: ბოლდა სიტყვის არაცნობიერი პროცესია, სიტყვიერი შემოქმედების ექსტატური ჩქერალია, როგორც საპირისპირო რეალობათა პრალოგიური ერთიანობა, რასაც მის პოეზიაში უხვი ოქსიმორონები გადმოსცემს. ის, რაც აქ, ჩვენს პრაგმატულ სინამდვილეში, პროფანული ხედვით ბოლდაა, იქ, პოეზიის უანგარო სივრცეში, დაფარული რეალობის ადექვატური ენაა. „ოლონდ მჯეროდეს მე ჩემი ბოლდა// და სიყვარულის დღესასწაული“, წერს ის ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ“, საიდანაც უნდა ჩანდეს, რომ პოეტი ამ სიტყვას ეზოტერულ მნიშვნელობას ანიჭებს. „ხელოვნური ყვავილები“ ბოლდის მწვერვალია. აქ გალაკტიონი „ერთბამად ასცილდა ემპირიზმის საზღვრებს“ (აკაკი ხინთიბიძე). ბოლდა იდუმალების ენაა, სხვა ენა იდუმალებას არა აქვს. მან „მეძლო იდუმალის არსის გამოხატვა ენის იდუმალებით“ (გურამ ბენაშვილი). ზუსტად ისე, როგორც ნიკოლაუს კუზელი გამოთქვამს საღვთო რეალობის შესახებ, რომ „მიუწვდომელი მიუწვდომლობით მიიწვდომება“.

1914 წლის „ლექსების“ შეფასება „ხელოვნების ყვავილების“ ფონზე წამგებიანია. თუმცა მათ თავისთავადი, „ხელოვნების ყვავილებისგან“ დამოუკიდებელი ბრწყინვალეობა მოსავთ. ამით იმის თქმა გვსურს, რომ პირველი წიგნი არ უნდა აღვიქვათ გარდამავალ საფეხურად ან ერთ ს, თითქო არასრულყოფილ ეტაპად გალაკტიონის პოეზიის სრულყოფის გზაზე. გზა განვითარებასთან, ჩვეულებრივ, ევოლუციასთან ასოცირდება (როგორც გზასთან თანდათანობითი სრულყოფილისა), რაც ნაკლებად სარწმუნოა, როცა შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე. 1919 წელი არ გამომდინარეობს 1914 წლიდან, მათ შორის არ არსებობს მიზეზ-შედეგობრივი რამ კავშირი. მაგრამ ორივე კრებულს ერთი და იგივე წყარო აქვს, და ეს წყარო პოეტის პიროვნებაა, რომელიც მხოლოდ სამეტყველო-გამომსახველობით ენას იცვლის, გამოსახატავი კი იგივე რჩება. შემოქმედებაზე საუბრისას არა ევოლუციაზე, არამედ პიროვნების სიღრმიდან დაფარულის მანიფესტაციაზე უნდა ვილაპარაკოთ. იდენტობა ერთია, იცვლება მისი მანიფესტაციები, რაც ნაკლებად არის განპირობებული გარესამყაროდან მომდინარე გავლენებით. როგორც ყვავილის კვირტიდან მხოლოდ ის ამოიზრდება, რაც მასში იმთავითვე ფარულად არის მოცემული, ასეა შემოქმედებაც. ყვავილი იფურჩქნება სპონტანურად, დრო გადის, მაგრამ ის რჩება თავის თავთან მუდმივად იგივეობრივი, ოღონდ სხვადასხვა ეტაპებზე განსხვავებული ესთეტიკით და ყოველ საფეხურზე საკუთრივი სრულყოფილებით იჩენს თავს. შეიძლება დავეთანხმებით „უცნობის“ ავტორს, რომელიც ეჭვის ქვეშ კითხულობს, „უნდა შეეტანა თუ არა „ზარნიშიან წიგნი“ (1927 წლის გამოცემაში, ზ. კ.) ნაწილი პირველი წიგნის ლექსებისა“ („უცნობი“, 2013, გვ. 566). მაგრამ ეს ჩვენი მიდგომა და თვალსაზრისი იქნება, რომელზეც „ხელოვნების ყვავილები“ დომინირებს, ავტორისთვის კი ორივე ძვირფასია, რადგან მან იცის მათი ერთიანი წყარო. ამიტომ იყო, რომ პოეტმა „ხელოვნების ყვავილებში“ დაბეჭდა 1914 წლის „ლექსებიდან“ ლექსი „მერი“, რომელიც გალაკტიონის პოეზიის პალადინს, შესაძლოა, 1919 წლის კრებულისთვის უცხოდ მოეჩვენოს, მაგრამ ასეთი იყო ავტორის ნება, რომელიც უფრო მეტს ხედავს, ვიდრე მისი უცთომელი გემოვნების მკითხველი. ან „ხელოვნების ყვავილებისთვის“ იმ 13 „დანუნებულთა“ (იხ. „უცნობი“, 2013, გვ. 562) შორის გალაკტიონის პალადინს თავისუფლად შეუძლია მოიწონოს და აღადგინოს „შენ ზღვის პირად“, „თეთრი ლანდებით“, „კოშკი“... მაგრამ ის სავსებით დაეთანხმება პოეტს, რომელმაც ლექსს „აკაკის გარდაცვალების გამო“, სახელდახელოდ, რაიმე რეფლექსიის გარეშე პოეტის სიკვდილის დღეს დანერგოს, მოგვიანო „აკაკის ლანდი“ ანაცვალა. აქ მისი არჩევანი აბსოლუტურია, რაც იქიდანაც ჩანს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ამ ლექსს ავტორი არაერთგზის მიბრუნებია სასწორებლად, მის სიცოცხლეში ის არც ერთ კრებულში არ დაბეჭდილა. მათ შორის განსხვავება თვალსაჩინოა: თუმცა ერთია პიეტეტი სათაყვანო პოეტისადმი, მაგრამ რადიკალურად განსხვავებულია ამ პიეტეტის გამოხატვის პლანი. მცირე ხანს შევაჩეროთ ყურადღება ამ ორ ლექსზე. პირველი ლექსის „აკაკის გარდაცვალების გამო“ ზერეღე გადაკითხვიდანაც ჩანს, რაოდენ შეუფერებელია იგი „ხელოვნების ყვავილების“ პოეტიკისთვის. თუ არ ვცდები, ამ ლექსში პირველად გვხვდება სიტყვა „საქართველო“, ის იწყება ამ სიტყვით („საქართველოვ, რა განუხებს, გული რისთვის გტკივა?“) და გასდევს რეფრენად „საქართველოვ, მამ აკაკი არ მომკვდარა, არა!“ მთელი ლექსი აგებულია XIX საუკუნის მამულიშვილურ შიშველ რიტორიკაზე, თავს იჩენს ქვეყნის თავდადებისა და შეწირულობის თემა: „ის ენამა და და ღვთიური ცეცხლით ეზიარა“; თავად შეწირული და ვალმოხდილი „ვალმოხდილ წინაპრებს“ შეუერთდა. აკაკი აქ „ჩვენი ქვეყნის სიამაყეა“, „საქართველოს ჰყავდა და ჰყავს საამაყო შვილი“; აკაკი თავისი ჭალარით სამშობლოს სახეა, და ის პანთეისტურად არის განზავებული მშობლიურ ლანდშაფტში: „და არსება მისი მთელი, მისი სული წმინდა// ბუნებათა ზღვა სივრცეში ჰანგად გადავიდა, // გადაეწნა მღუმარებას და თვალს მოეფარა...“ ეს ლექსი მისი თავდაპირველი პუბლიკაციის შემდეგ ავტორს არც ერთ ტომეულში თუ რჩეულში არ შეუტანია. მოგვიანოდ დანერგო ჯერ „მთანმინდის მთვარეში“, მერე „აკაკის ლანდში“ მან უარი თქვა კონკრეტულობაზე, გარდაცვლილი პოეტის საკუთარ სახელზე, სახელს პოეტის განზოგადებული სახე ამჭობინა: ერთგან თუ აკაკი „მოხუცის ლანდად“ არის მოხსენიებული, მეორეგან მას „მაღალი ლანდი“ ენაცვლება. თუ გარდაცვალებაზე დანერგო ლექსში აკაკის ჰანგი ბუნებაშია განზავებული, „აკაკის ლანდში“ პოეტი, როგორც პოეზიის ქურუმი, არ კარგავს ინდივიდუალობას: ის კვლავ მოწოდებულია სანთლის ასანთებად „დავინწყებული ხატის მახლობლად“. ცხადია, ეს ხატი აქ არა აკაკისეული სამშობლოა („ხატია ჩემი სამშობლო“), არამედ პოეზიის საუფლო, შთაგონების წყარო, რასაც მომდევნო სტრიქონები ამოწმებს: „არ მოგვაკლებს მადლს და შიშს ისიცხადის // მისი პოეტის მართლი ანობა“

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

„ჭეშმარიტად აკაკი საქართველოს მოლანდებაა. იგი თითქო განგებ ამოვიდა საფლავიდან, რომ კიდევ რამდენიმე სურათი დაეხატა; ეს იყო მხატვარი, რომელმაც თავისი თავი თვითონ გამოიძახა საფლავიდან, მასში დამარხულ და მასში გაგრძელებულ სიცოცხლის სიტყვის ძალით“ (თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. 12, გვ. 65).

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

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

**შენიშვნა.** „ხელოვნების ყვავილების“ „აკაკის ლანდს“ წინ უძღვოდა შემოქმედების არცთუ მარტივი პროცესი, რასაც მისი ხელნაწერები მოწმობს (ხუთამდე ერთმანეთისგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ავტოგრაფი). პირველი ვერსია „აკაკის ლანდისა“ 1915 წლის მაისში დაიბეჭდა ქუთაისის გაზეთ „ახალ კვალში“, მანამდე კი, ორიოდე თვის წინ, საჯაროდ წაუკითხავს ქუთაისის ქალაქის თეატრში. მეტიც, გაზ. „სამშობლო“ აცხადებს, რომ „26 იანვარს ქუთაისის საზოგადო საკრებულოში დანიშნულია აკაკის საღამო მისი გარდაცვალების წლისთავის აღსანიშნავად, გ. ტაბიძე წაიკითხავს ცნობილ ლექსს – „აკაკის ლანდი“ (იხ. ტ. 1, გვ. 451). დანერვიდან ერთი წლის შემდეგაც არაფერი შეცვლილა ამ „ცნობილ“ ლექსში, ის კვლავ კითხულობს მას და დიდ აღფრთოვანებას იწვევს მსმენელში; ჩანს, დეკლამაცია ავტორის თვალშიც კი ანიეტრალებს „ჩავარდნებს“ (როგორც არის: „ჩავგვთვლემს და მაშინც ის არ მოგვაკლებს // სამარდისო ძიების ჩურჩულს“ და სხვა), მაგრამ ეს არ იყო ავტორისთვის სასურველი საბოლოო ვერსია. ოთხი წლის შემდეგ „ხელოვნების ყვავილებში“ ქვეყნდება ამ კრებულის შესატყვისი „აკაკის ლანდის“ განსხვავებული ტექსტი.

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

ერთ დაუთარილებელ ჩანაწერში სათაურით „ასი ლექსი“ (ტ. 12, გვ. 377-379), სადაც გადმოცემულია რეალურად მომხდარი თუ გამონავიანი კვიმატი, გურულ-იმერულად „ცბიერი“ საუბარი „მნათობის“ იმჟამინდელ (1925 წ.) პასუხისმგებელ მდივანთან, მოსე გოგობერიძესთან, გალაკტიონი თანახმაა, „დეე, ასი ლექსი ერთ ლექსად ჩაითვალოს. არაფერია. გავძლებთ“. და ამის შემდეგ მოსეს ჰიპოთეზურ კითხვაზე „...მამ შენ ამბობ, რომ კიდევ ბევრი ასი გაქვს დასაბეჭდი... მე კი, სულ ცოცხლო, მეგონა, რომ შენ ეფექტის მოყვარული კაცი ხარ, გინდოდა გაგეოცებია ხალხი ორიგინალური სათაურით: ასი ლექსი“, გალაკტიონი კვლავ თავისებური სიცბიერით პასუხობს: „არა, ჩემო მოსე, შეცდომაში არავინ შეგიყვანოს. რა დროს ორიგინალობა და ეფექტებია, შეიძლება ხვალ მოვკვდე და ეს ლექსები მაინც დარჩეს დაბეჭდილი...“ რა აზრი შეიძლება გამოვიტანოთ ამ ვირტუალური საუბრიდან? მართლა „ხვალვე სიკვდილის“ შიში აიძულებს მას ასი ლექსის დღესვე უურნალში დაბეჭდვას? ვენდოთ თუ არ ვენდოთ მოგონილ საუბარს? მაგრამ ამ საუბარში იმას მაინც ხომ უნდა ვენდოთ, რომ გალაკტიონის განზრახვაში ასი ლექსი ერთი ლექსია, ანუ ეს სიმრავლე ერთიანობაა, რომელსაც სხვა სახელს ვერ ვუნოდებთ, თუ არა – „წიგნს“.



ეს ერთ ხიგხად ჩათვითვითებული კრებულება, რომელიც ავტორმა თავისი თვალთახედვით შეადგინა. მას აქვს დასაწყისი, არა ისეთი, ძალაუფლებურად პირველი ლექსი რომ ქმნის, არამედ პრინციპული გააზრებული დასაწყისი, რომელსაც „პროლოგი“ უბის სათაურად და იწყება სიტყვებით „რა საოცარი დასრულდა წლები!..“ ეს ლექსი მთელი წიგნის პროლოგია, ამიტომაც პოეტმა კანონზომიერად უწოდა ამ ლექსს „პროლოგი 100 ლექსი“ (ამ სათაურით დაიბეჭდა იგი 1927 წლის „ლექსებში“). იყო, ვვარაუდობთ, სხვა დასაწყისის ალტერნატივა. პროლოგის ფუნქცია შეეძლო ეკისრა უსათაურო ლექსს „წინამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოხა გათავდა დიდი. ძველი სიმღერა და იდილია...“ მაგრამ პოეტის არჩევანი გლობალური დასაწყისის კენ გადაიხარა. წინამური ტრაგედია მისი, როგორც პოეტის და, თუნდაც მოქალაქის, და მისი ქვეყნის ბედი განსაზღვრა, „საოცარი წლების“ დასრულება კი ევროპული მასშტაბის მოვლენაა. ამ „პროლოგიდან“ ჩანს, რომ ეს მესამე წიგნი ახალი ფორმაციისაა, არსებითად განსხვავდება წინამავალი ორისგან, როგორც თემატურად, ისე პოეტიკით, პოეტური ენით. პოეტის გამოცდილებაში შემოდის ისტორია, საუკუნის ხმა, რომელიც არ ისმოდა არც „ხელოვნების ყვავილებში“ და, მითუმეტეს, არც 1914 წლის „ლექსებში“. წინამურის ტრაგედია, რა თქმა უნდა, რჩება ლოკალურ მიჯნად ამ გლობალურ კატასტროფაში, რომელიც ქრონოლოგიურად მას მოყვა (მსოფლიო ომი და მისი შედეგები). პოეტის განცდით, XIX საუკუნე წინამურით დასრულდა და წინამურითვე დაიწყო XX საუკუნე. ეჭვი არ არის, რომ ამ მოვლენის გააზრებამ გალაკტიონი, როგორც პოეტი, დააბრუნა და შეარიგა თავის ქვეყანასთან. „100 ლექსში“ ჩნდება სამშობლო, განსხვავებით 1914 წლის „ლექსებისგან“, თავისი პირდაპირი ამოსავალი მნიშვნელობით. 1914 წლის „ლექსების“ სამშობლოს არა აქვს ფიზიკური განზომილება, რეალური არსებობა – ის ედემთან არის გაიგივებული, ის ოცნების მხარეა, ერთხელ ხილული და დაკარგული: „მე მესიზმრება რაღაც წმინდა, შორი ქვეყანა, // საღვთო, ოდესღაც ზმანებული, ერთხელ ნახული...“ ეს არის მისი საკუთრივი, შესაძლოა. მისი როგორც პოეტის სამშობლო... „ცის უდაბნოში სკურავდა მთვარე – // ციდან ძახილი მესმოდა წყნარი. // მეხატებოდა წარმტაცი მხარე, // რომლის არ არის ამ ქვეყნად ფასი“. სამშობლო მას გარდასული და მოუბრუნებელი ახალგაზრდობის ხანად ესახება. ვის შესთხოვს? ალბათ განგებას: „ოჰ, დამიბრუნე ჩემი სამშობლო, // ჩემი სპეტაკი ახალგაზრდობა“. და კიდევ: „გთხოვ, დამიბრუნე ჩემი სამშობლო, // სადაც მალხენდა ოცნება ყრმობის“. სამშობლო მისთვის იქ არის, სადაც სატრფო ლაურას სახით ეგულება, მაგრამ ის მიუწვდომელია, როგორც ედემი. „მე არ მინახავს მისი სახე ჩემს სამშობლოში, // და ვერცა ვნახავ ვერასოდეს ლაურას სახეს“. პოეტი გაუცხოებულია სამშობლოსგან: „მე ვდგევარ, როგორც ტყვე უცხოეთში, // როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი“. და, ბოლოს, როგორც ფორმულა: „სამშობლოსთვის შენ უცხო ხარ და უცხო იგი შენთვის“; და უცხოობის თუ გაუცხოების სივრცე ფართოვდება, თუმცა აქ პოეტი სულით ობლობაზე მიანიშნებს: „როცა უცხო ხარ მთელი სოფლისთვის // და უცხო არის შენთვის სოფელი“. ვხედავთ ასევე ბარათაშვილისეულ განდგომას რეალური სამშობლოდან, თუმცა არა მისებური მძვინვარე რადიკალიზმით: „და დავამკვიდრებ დაღლილ სიცოცხლეს // შორს, სხვა ედემში! შორს, ჩემს ბედს იქით!“

ამქვეყნიური უსამშობლოობის, მიუსაფრობის, განცდა ძლიერდება „ხელოვნების ყვავილებში“, მისი მიუღებლობა თითქმის იგნორაციაში გადადის. „ჩემს სამშობლოში მე მოვვლე მხოლოდ უდაბნო ლურჯად ნახავერდევით“. ის ხან მოლანდება, ლანდია, როგორც უნდა გავიგოთ ენიგმატურ („ყვავილების“ პოეტიკის კვალზე) სტრიქონში „ამ წიგნის ფურცლებში დაჰქრის მისი სასახლის ლანდი. და, საქართველო!...“ საქართველოს, როგორც სამშობლოს, მეორედ ხსენება „ვით ბოროტება საქართველოდ ნაანდაზები“ („მგლოვიარე სერაფიმები“), რას ნიშნავს, თუ არა საქართველოს, როგორც ბოროტების იგავს (არქეტიპს?). „მე მოვდიოდი სამშობლოსკენ გზებით ირიბით“... საქართველოს მესამე ხსენება ლექსში „მივარდნილი აივანი“, რომელშიც კლდიაშვილის შემოდგომის აზნაურის სახე (გამხმარ ბოსტანზე შწუხებული „თავადი ვაშლოვანელი“) ჩანს, ირონიულია:

„რა უბედური ქარია!  
„ნამოველ... ვიცი, მელოდი!“  
დავლიეთ, გაგიხარია...  
(ვამაყობ საქართველოთი!).

„ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა // არ გავიარე – რაა მამული“ არ ექვემდებარება



გახზოგადებდას. აქ „ძაძული“ ეზო-კარძიდაძოა და არა ილიას კოხცეპტუალური ძაძული. შეადარეთ: „ურიის ხელში ვარ! დამედო ვალები! // ოჰ! უნდა გავყიდო მამული, ჭალები!“ საქართველო ქვეყანაა, სადაც არ მოელის შებრალებას, თუმცა იქ მოიპოვება „ერთი მაინც“, ვისაც შეეძლება მისი, როგორც პოეტის, შებრალება. პოზიტიურია სამშობლო ლექსში „გემი ‘დალანდი“ იმ აზრით, რომ ის ბრუნდება, მაგრამ თითქოს ახლად აღმოჩენილ თუ ახალი გზებით მიგნებულ („ძველი გზებით ველარ მოვაგენ“) სამშობლოში, რომლის მიმართ მას ახალი დამოკიდებულება უჩნდება. და, სიმპომატურია, სამშობლოს სხვა კონტექსტებთან მიმართებით, დაეჭვება მის არსებობაში „და არ მახსოვდა, მქონდა იგი, თუ მომაგონდა“. რა ახსნა უნდა მოუძებნოთ ლექსის ბოლო სტრიქონს „და თვალზე მადგა განშორების მსუბუქი ცრემლი“, თუნდაც მსუბუქი იყოს ეს ცრემლი, მაგრამ ის ნოსტალგიის გამოხატულებაა. ამას ამბობს ადამიანი, რომელიც გადატანილი, მისივე მოწმობით, ქართველების შემდეგ, სამშობლოში ბრუნდება. თუმცა მის მომდევნო ლექსში „დაბრუნება“ განშორების სინანულს და ნოსტალგიას მოლოდინი ცვლის („მე რაღაც იდუმალ მოლოდინს ვუნდები“). მაგრამ სამშობლოს ჯერ კიდევ ბურუსი მოსაგვს ან ჯერ კიდევ ლანდების საუფლოშია. ცნობილი სტრიქონები „გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის? // ეს ჩემი სამშობლოს მთებია!“ მხოლოდ მთების დასახასიათებლად არის მოხმობილი თუ „დაბინდულობა“ კონცეპტუალური დატვირთვის მქონეა? – ჩვენ ვიცით, რომ ბინდი, ლანდი, თოვლი, ბურუსი, სიზმარი, ნისლის ნამქერი, ზღაპარი... მისი პოეზიის განუყრელი ნიშან-სიმბოლოებია... და, თუ აქამდე, 1914 წლის „ლექსებში“ და „ხელოვნების ყვავილებშიც“ სამშობლო უდაბნოდ ესახება, ამ ლექსით შემობრუნება იწყება, ამიერიდან, ჯერ კიდევ გზაში მყოფი, სამშობლოში ოაზისს ხედავს („ლოხს აქეთ და იქით...“). მაგრამ ეს ოაზისი, რომლის პანორამას – დანყებული ისტორიული ბედითი რეალიებიდან კულტურული ტოპონიმებით დასრულებული – იძლევა პოეტი ამ ლექსში, მასში სამშობლოს ძლიერ განცდას აღვიძებს.

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

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

ამ ლექსის ახალი (ძველიდან აქ „ლანდილა“ შერმორჩა) ფორმაცია, პირველ ყოვლისა, მისთვის არცთუ ჩვეულ ინფორმაციულობაში ჩანს. ისტორიულ პირთა – გვირგვინოსან იმპერატორთა ჩამონათვალს ამკარად უპირისპირდებიან უგვირგვინო შემოქმედნი: პოეტი მეფე, ჰანგების მეფე და მძლავრი ნიკიში. მარტიროლოგი კი თავად ავტორია, რომელსაც – გადარჩენილს და სამშობლოში დაბრუნებულს პოეტების მეფობა ელოდა. ლექსი 1925 წელს არის დაწერილი და, ამდენად, რეტროსპექტულია. და მგზავრის გადარჩენა, მისი, როგორც პოეტის, გადარჩენას უნდა გულისხმობდეს და, შესაძლოა, ამასვე – ლექსის ბოლო სტრიქონი „სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა“, როგორც სხვაგან ლექსში „მშვიდობიანი სიმღერა დებისა“: „ისმოდა გიმნი და მოგონება ჩემი ომების

და გადაოჩისა .

„100 ლექსი“ მთავრდება კრებულის ერთადერთი თეთრი ლექსით, რომელსაც სათაურად უმის „აგერა! აჰანდე! დასასრული“, მაგრამ ეს ფორმალური დასასრულია, რეალური დასასრული კი, რომელიც, იმავდროულად, ხიდის გამოჩენით ახლის დაწყებას მოასწავებს, წინამურის ლექსია, რომელიც 1920 წელს არის დაწერილი და ასევე რეტროსპექტულია.

წინამურში რომ მოკლეს ილია, მაშინ ეპოხა გათავდა დიდი,  
ძველი სიმღერა და იდილია, ფანტასტიური გამოჩნდა ხიდი.  
მოქონდათ წინათ პასტორალები ბალთა მნათობით გადამთოვრება,  
როგორ ოხრავენ მათზე ქალები, რა მშვიდი იყო მათი ცხოვრება.  
ღრო იყო: ომით აუსახველი. დღეებს იმედი ესაკიდება.  
რა მძლავრად ქუხდა მათი სახელი, რა დიდი იყო მათი დიდება.  
დადგა ცხრაას რვა, ახალი ლანდი, ჩემთვის სიზმრებშია უცნობია ჯერ.  
მოვიდა წვიმა, ქარი, დალანდი და მთელი ხანა წიგნის „Crâin aux fleurs“.

ამ პროგრამულ ლექსში ქვეყნის ბედი გადაწულია მისი ავტორის, როგორც პოეტის, ბედთან (აქ გვესმის ყრუ გამოძახილი დავით გურამიშვილის „დავითთან“). რომელია ეს „ეპოხა დიდი“? ეს XIX საუკუნეა, რომელსაც ორმოცი წლის შემდეგ იხსენიებს, როგორც „დიდზე დიდ ას წელს“ (ტ. 6, გვ. 349)

1914 წლის „ლექსების“ უტოპიური („გურიის მთებს“ გამონაკლისია, თითქოს სხვა წიგნიდან არის შემოსული), იმავდროულად, აისტორიული და „ხელოვნების ყვავილების“ ერთგვარად სიზმარულ-ატოპიური ლანდშაფტის შემდეგ მისი იდუმალეებითა და ძლიერი მოლოდინის განცდითურთ ამ ახალ კრებულში რეალობისა და ისტორიის დინამიკური ქროლვა (თუმცა ქარი მთელი მისი პოეზიის თანამდევია, როგორც განუყრელი ფონი და პერსონაჟი) შემოდის თავისი პიროვნებებით, ხდომილებებით, მშობლიური სახელებით. 1914 წლის „ლექსებისა“ და „ყვავილების“ იდუმალეებას, საიდუმლოს თითქოს ფარდა ჩამოეხსნება, პოეტი თითქოს სიზმრებიდან გამოღვიძებული ფხიზელი თვალით და გონებით უყურებს რეალობას. იმავე 1925 წლიდან ის თითქოს საყვედურობს თავის თავს და, იმავდროულად, „ხელოვნების ყვავილების“ პოეტურ კრედოს გადმოსცემს:

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

**შენიშვნა.** „ეფემერის“ ხმარების შვიდივე შემთხვევიდან ეს სიტყვა არცთუ გასაგები მნიშვნელობით არის ნახმარი, რაც გვარანმუნებს, რომ ამ სიტყვაში, შესაძლოა, მისი უღერადობით მოხიბლული პოეტი განსაკუთრებულ აზრს სდებს. როგორც ერთ „ეფემერაში“ („ისევ ეფემერა“) ამბობს „რაღაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი// გაუშუქებლად დარჩება მარად“, ამ სიტყვაზეც ეს ითქმის. ვერ ვიგებთ, რით უკავშირდება ეფემერას სემანტიკას სტრიქონი „სულს სწყურია საზღვარი ისევ ეფემერული“ ან „ეფემერა მომექცეს, როგორც ღამეს ენებოს („ეფემერა“), ან რას მიანიშნებს სათაური ეფემერა ლექსებისთვის „ზღვის ეფემერა“, „მშობლიური ეფემერა“, „ეფემერა“ („შეხედე!...“), „საახალწლო ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“ და, ბოლოს, ერთსტროფიანი „ეფემერა“ („სასაფლავს მხრიდან ძერა...“)? აკაკი ხინთიბიძის განმარტება, რომ „მტანჯველი ფიქრი გასდევს მეტნაკლებად პოეტის ყველა ‘ეფემერას‘“ („გალაკტიონოლოგია“ I, გვ. 88) ძალზე ზოგადია (გალაკტიონის ბევრ ლექსს გასდევს „მტანჯველი ფიქრი“) და ვერ არის დამაკმაყოფილებელი. თუ ამოვალთ ამ სიტყვის დასაბამიერი მნიშვნელობიდან, ეფემერული (ბერძნ. *επι-ჰემერა*) რაიმე ყოველდღიურს და, ამდენადვე, წარმავალს და მოჩვენებითს ნიშნავს. როგორც ზემოთმოყვანილ ლექსიდან ჩანს, გალაკტიონი ამ სიტყვას „ოცნების“ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს მეოცნება, ეფემერებში რომ არის ასროლილი, ანუ მოწყვეტილია მიწას, „დღიურ პროზას“. ეტიმოლოგიიდან თუ ამოვალთ, „ეფემერული“ (ყოველდღიური) და „დღიური პროზა“ ერთსა და იმავე რეალობას უნდა აღნიშნავდეს, მაგრამ ამ სტრიქონების ლოგიკით ისინი ერთმანეთის გამომრიცხველ აზრს ატარებენ. აშკარად გალაკტიონი ამ სიტყვაში „დღიური პროზის“ საწინააღმდეგო, არცთუ პოზიტიურ (სასურვიო) აზრს სიობს. ასითი პოზიიაა. მისი. როგორა პოიჩისა. ირომ მოიჩანა – ..ირო.

დრო აღნიშნე...“, რაც დაიწყო 1925 წელს და 1927-ში და შემდგომ წლებში გაძლიერდა და კონცეპტუალურ დევიზად იქცა. დღევანდელი დღის, როგორც წარმავალის, ფასი კი იყოფა „ხელოვნების ყვავილების“ შემოქმედმა: „ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა, // მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი“. ეს ტალღაა სწორედ ეფემერული... „100 ლექსში“ კი არის სტრიქონები: „ო, დროო, გამახსენდება შენი გზა სიზმარეული. // წითლად ელვარებს მეორე მრისხანე ეფემერიდი // ქარივით მომეტეორე და ცვალებადით ფერადი“. ერთ უთარილო ფრაგმენტში, სათაურით „ეფემერა“ (ტ. 7, გვ. 120) ეს სიტყვა თითქოს მოულოდნელი მნიშვნელობით გამოჩნდება: „სასაფლაოს მხრიდან ძერა // ჩონჩხებს ბიდავს კლანჭებით, // ეფემერა, ეფემერა...// ჩვენ ვგრძნობთ და ვიტანჯებით“. ეფემერა აქ ოცნების საპირისპირო, კომმარული ჩვენებაა, რომლის წარმავლობა მტანჯველ გრძნობას არ ანელებს. ამ ავბედითი აზრის მატარებელია სტრიქონი ლექსიდან სიმპტომატური სათაურით „დროის უარყოფელი“: „ტკივილს, მონახულს უარყოფაში და სულს დადალულს ეფემერებით“ („100 ლექსი“).

ყოველდღიურობიდან „ასროლილი“ პოეტისთვის მიწიერ ადგილებს ეკარგება კონკრეტულობა, სიმძიმე, ეცლება მიწიერი საყრდენი. „ხელოვნების ყვავილებში“ არის ტოპონიმები (მშობლიურ ადგილთა ნაცნობი სახელები), თუმცა სიმბოლოურობის გამო, ისინი თითქოს არ მდებარეობენ ამ ფენომენურ სამყაროში („ეს არაგვი, ზმანება“), ან მშობლიური ლანდშაფტი განზოგადებულია, ისტორიული ადგილები და ხდომილებანი ერთიან დროუამულსივრცულ განზომილებაშია მოქცეული („ლიხს აქეთ და იქით, მტკვარს, ლიხხვს და ფაზისს...“; „მცხეთაში გრიალით მიქრიან ზარები, გუგუნებს იტრიის ხეობა უღრანი...“; „... თამარის ტაძრები და ძვლები ირაკლის“; „არაბთა თვალები ქცეული ელადად“ და სხვა). დრო აქ „შეყენებულია“ (გრ. რობაქიძე), წარმოსახვის ძალით სივრცედ არის გარდაქმნილი, ერთდროულობაშია განფენილი. მაგრამ „100 ლექსში“ თითქოს გათენდა და „ხელოვნების ყვავილების“ სასახლეები, ბაღები, სავანე, ეგზოტურ-შორეული გრაალის კომპები და ლიდის სამრეკლო, ლანდები, სიზმრები, ზღაპრები, სერაფიმები, „რეგის ღერი“, „კომპთა სიმალღე“, „შუაზელი, ესტარგვი“, „ვერსალის ბროლი“, და, ბოლოს, ხმა მიღმიდან: „დოვინ-დოვინ-დოვლი“ – ეს ყველაფერი თვალს მიეთვარა და სმენას მონყდა. ლანდშაფტი უკვე კონკრეტულ სახეს იღებს, „დაბინდული მთების“ ფოკუსი იწმინდება, საგანთა მოხაზულობა, კონტურები (წინათ რომ უარყოფილი იყო: „ოცნება, ნახაზი, საგანთა უარით“) ზუსტდება. პოეტი, როგორც პოეტი, მიწიერ საშობლოში იმყოფება უკვე.

ის მშობლიურ კონკრეტულ, განუმეორებელ, თითქოს ახლად აღმოჩენილ ლანდშაფტშია და არა მიღმიერ საოცნებო ქვეყანაში, რომელიც თვალითაც არ უნახავს. ეს არის ჭალები, ფშანი, ჩალანდრის ცხენი, რომელიც აგონებს „გორებს შორებელს“, და ეფემერული, ამდენად, განუმეორებელი „გაჟრჟოლება სიმინდების“ და „ქარი ჩვენი ჭალისა და შემოდგომის ჩალისღერები“; ეს არის შეუდარებელი „შინდისის ჭადრები“, შეუდარებელი როგორც ხეები („ო, მე არ ვიცი, რას შეგადაროთ“), და, როგორც თავად ლექსი და, იმდენად კონკრეტული და ინტიმური, რომ მას შეუძლია მათთან საუბარი და მათი საყვედურის მოსმენა. „უთვისტომო და გარეწარი“, ასე ამკობს თავის თავს იმ დროის გახსენებით, როცა ამბობდა: „რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ...“ სამშობლო მოპოვებულია: „გახედე: კახეთი!.. ალაზნის ველი ჩანს. დილაა მზიანი. გარშემო ბურია ღამენათევარი“. მისი ლექსის რიტორიკა რადიკალურად იცვლება, შემოდის ნარატივი და აღწერილობა, რასაც წინათ არ იყო ჩვეულები. აქ არის მამულის სიღრმეში სვლა-მელწევა, წარსულის ჭვრეტა და ხეტიალი განწირულებით, თითქოს „უსამშობლოოდ“ დაკარგული დროის ასანაზღაურებლად:

დაფიქრებული მივდიოდით ალაზნის ველად  
და აი თვალწინ გაიშალა ლურჯი იორი,  
მიეშურება ველთა შორის განოლილ გველად,  
უფრო დიადი არ მინახავს რამ მაგიერი.  
მაგრამ შვენებათ ციურთათვის მე არ მეცალა,  
ვეშურებოდი თელავისკენ, რომ გაძარცული  
ციხეკომპიდან საბურავი გადამეცალა  
და ნანგრევიებში დამინახა ჩიქინი წარსული.

ვხეტილობდი მთელი ღამე განწირულებით  
ჩუქურთმა თითქო სიძველეთა იყო ხუნდები.  
შორით მოსჩანდა დაღესტანი ნისლის ქულებით,  
სამი დღის შემდეგ ისევ ტფილისს და(ვ)უბრუნდები.