

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ევროპული და აღმოსავლური
მყარი სალექსო ფორმები
ქართულ პოეზიაში

ნაწილი I

ისტორია. თეორია

თბილისი
2018

UDC(უაკ) 821.11/17.09-1+821.41/.58.09-1

ე-354



აღნიშნული პროექტი განხორციელდა შოთა რუსთაველის
ეროვნულ სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული გრანტის
„ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ
პოეზიაში (ისტორია. თეორია. ქრესტომათია)“
(№ FR/496/2-110/14) ფარგლებში.

ნაშრომი მკითხველს გააცნობს ქართულ პოეზიაში უცხოური
მყარი სალექსო ფორმების ისტორიასა და თეორიას, ქრესტომა-
თიასთან ერთად. ამგვარი ნიგნები – გამოკვლევები და კონკრე-
ტული, ორიგინალური თუ თარგმნილი, ნიმუშები ევროპული თუ
აღმოსავლური, სალექსო ფორმებისა – დაეხმარება როგორც
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ბაკალავრებს, მა-
გისტრანტებსა და დოქტორანტებს, ასევე მთარგმნელებს, ზო-
გადად, პოეზიის მოყვარულთ.

პროექტის ხელმძღვანელი

თამარ ბარბაქაძე

რედაქტორი

ირმა რატიანი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი

რევაზ მირიანაშვილი

ISSB 978-9941-25-442-0 (ორივე ნაწილი)

ISSB 978-9941-25-447-5 (პირველი ნაწილი)

სარჩევი

წინათქმა.....7

აპოლონ სილაგაძე

ქართული მყარი სალექსო ფორმების
აღმოსავლური წყაროები.....9

აპოლონ სილაგაძე

რობაი.....31

აპოლონ სილაგაძე

მყარი სალექსო ფორმა:
ზოგადი დებულებები და
ღაზალი როგორც ნიმუში.....42

თამარ ლომიძე

სტრუქტურა და სემანტიკა
(ჩახრუხაულის „სემანტიკური შარავანდის“
შესახებ).....60

ლევან ბრეგაძე

ელეგიური დისტიქი ქართულად.....79

თამარ ლომიძე

ქართული იამბიკოს კვლევის ისტორიიდან.....94

ლევან ბრეგაძე

ორგანზომილებიანი იამბიკოები.....107

თამარ ლომიძე

ანბანთქებათა სტრუქტურა და
ფუნქციები ქართულ პოეზიაში.....119

თამარ ბარბაქაძე

სონეტი საქართველოში.....143

თამარ ლომიძე

ტრიოლეტი საქართველოში.....157

ემზარ კვიციანი მყარი სალექსო ფორმები (საფოსტო სტროფი, ალკეოსის სტროფი, გალაკტიონის სტროფი).....	191
ემზარ კვიციანი ევროპელი და რუსი პოეტების მყარი სტროფული ფორმები ქართულ ლექსში (რონსარის სტროფი, ბერნსის სტროფი, ონეგინის სტროფი).....	218
ემზარ კვიციანი ევროპული მოდერნიზმი და ქართული სალექსო რეფორმის შედეგად დამკვიდრებული მყარი ფორმები XX ს. ქართულ პოეზიაში (რონდო, ოქტავა, მადრიგალი).....	235
თამარ ბარბაქაძე ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ტერცინა და სამტაეპოვანი სტროფები ქართულ პოეზიაში.....	262
თამარ ბარბაქაძე სექსტინა ქართულ პოეზიაში.....	272
თამარ ბარბაქაძე ვილანელი ქართულ პოეზიაში.....	285
თამარ ბარბაქაძე კანცონა ქართულ პოეზიაში.....	297
თამარ ბარბაქაძე ფრანგული ბალადა. ბალადის სტროფი და მირზა გელოვანის ვერსიფიკაციული ძიებანი (სტროფიკა).....	308
ლევან ბრეგვაძე ტიციან ტაბიძის დადასტურებული ლექსები.....	323
ლევან ბრეგვაძე შიუთელრაიმი (თანხმოვანგაცვლითი რითმებით შესრულებული ლექსი).....	332

ლევან ბრეგაძე
ორი რეცენზია პალინდრომების ორ კრებულზე338

თამარ ლომიძე
ტანკა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა და
„ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ ქართულ ენაზე.....344

ლევან ბრეგაძე
ტანკა და ჰაიკუ საქართველოში.....354

მარია ჯიქია
მუხამბაზი ქართულ პოეზიაში.....378

აპოლონ სილაგაძე

პოეტური ნაწარმოების
ფორმები კლასიკურ ეპოქაში.....399

მარია ჯიქია
თურქული სალექსო ფორმა –
ყოშმა – ქართულ პოეზიაში.....409

მარია ჯიქია
უჩლამა ქართულ პოეზიაში.....420

ემზარ კვიციანიშვილი
მყარი სალექსო ფორმები აშუღურ პოეზიაში
(მუხამბაზი, დუბეითი, ყოშმა).....432

* * *

თამარ ბარბაქაძე
გალაკტიონ ტაბიძის მყარი
სალექსო ფორმები.....450

თამარ ბარბაქაძე
ევროპული მყარი ფორმები
ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში.....459

ლევან ბრეგაძე
უჩვეულო სალექსო ფორმები
ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში.....478

მარია ჯიქია

ალექსანდრე აბაშელის ერთი ლექსი
(ყაზალის ფორმისა).....486

თამარ ბარბაქაძე

იოსებ გრიშაშვილის ტერცეტებით
დანერილი უცნობი ლექსი
„ქალს უღვაშებით, კეპით და ჯოხით“.....492

თამარ ბარბაქაძე

მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“
სონეტები და სხვა ლექსები.....503

თამარ ბარბაქაძე

მყარი სალექსო ფორმები
გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიაში.....522

ლევან ბრეგაძე

სონეტი და რობაი
რაულ ჩილაჩავას შემოქმედებაში.....543

* * *

ლანა გრძელიშვილი

მირზა გელოვანის ერთი მრჩობლედი.....554

ლანა გრძელიშვილი

ალმოსავლური და დასავლური
მყარი სალექსო ფორმები
იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებაში.....560

ლალი თიბილაშვილი

თანამედროვე ქართული ანბანთქებანი
(საბავშვო ანბანთქებანი).....575

გუბაზ ლეთოდიანი

ტერენტი გრანელის სონეტები.....582

საძიებლები.....589

წინათქმა

ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის კვლევის გზაზე, იმედია, ახალ პერსპექტივას გადაშლის ავტორთა ჯგუფის მიერ მომზადებული ორნიგნეული: I ნაწილი – ჩვენში ამა თუ იმ ეტაპზე ევროპული და აღმოსავლური კულტურული სამყაროდან შემოსული მყარი სალექსო ფორმების ისტორიასა და სტრუქტურას ეთმობა, ხოლო II ტომში ქართველი პოეტებისა და მთარგმნელების მიერ ათვისებული უცხოური მყარი სალექსო ფორმების ორიგინალური თუ თარგმნილი ქრესტომათიული ნიმუშები ერთიანდება.

გზამკვლევის ფუნქცია ჰქონდა ჩვენთვის ცნობილი ქართველი ლექსმცოდნეების: აკაკი ხინთიბიძისა და როლანდ ბერიძის ნაშრომებს და მათ მიერ მოძიებულ მყარ სალექსო ფორმებს.

მყარი სალექსო ფორმების არსის, ქართულ ვერსიფიკაციაში მისი ადგილის, აგრეთვე გარე გავლენებით შექმნილი სალექსო ფორმების საკითხის განსაზღვრისათვის ავტორთა კოლექტივი ითვალისწინებდა ჩვენი გრანტის ძირითადი შემსრულებლის, ცნობილი ქართველი ლექსმცოდნის, არაბისტის, აკადემიკოსის, აპოლონ სილაგაძის, მიერ შემუშავებულ პოსტულატებს, დებულებებს, რომლებიც ჩამოყალიბებულია საგანგებოდ ამ საგრანტო ნაშრომისათვის მოხსენებების სახით წაკითხულ და სამეცნიერო პერიოდიკაში დაბეჭდილ სტატიებში. ეს გამოკვლევები 2015-2017 წლებში (გარდაიცვალა 2017 წლის 24 ივლისს) დაწერა მეცნიერმა.

ქართული ლექსის რეფორმებმა (XII, XVIII, XIX, XX სს.), მეტ-ნაკლებად, აირეკლა მყარი სალექსო ფორმების გავრცელების სიხშირე. მაგალითად, იამბიკო და მუხამბაზი უაღრესად პოპულარული იყო ჩვენს სინამდვილეში, თუმცა მათ საბოლოოდ ფეხი ვერ მოიკიდეს. რუსთველის მიერ დამკვიდრებული ოთხტაეპიანი სტროფი, კატრენი, უფრო ბუნებრივი აღმოჩნდა ქართული ლექსისათვის, ვიდრე ხუთტაეპიანი იამბიკო ან მუხამბაზი, რომელთა სახელწოდებით შექმნილი ბევრი შედევრი ამშვენებს ეროვნულ პოეზიას.

სულ სხვაგვარად გრძელდება თავგადასავალი სონეტისა: იგი XIX ს-ის 30-იანი წლებიდან მკვიდრდება საქართველოში და დღემდე უაღრესად პოპულარულია, არც არავინ ჩივის მის უცხოურობაზე, ანტიქართულობაზე, როგორც ამას იამბიკოსა და მუხამბაზის მოწინააღმდეგენი აღნიშნავდნენ [ბაქარ ქართლელი (დიმიტრი ყიფიანი), ვახტანგ ორბელიანი].

„ცისფერყანწელთა“ სალიტერატურო სკოლის განადგურებისა და XX ს. 30-40-იანი წლების ცნობილი რეპრესიების მერე, გამძაფ-

რებით იდევნებოდა ყოველგვარი უცხოური სალექსო ფორმა: სონეტისა თუ მუხამბაზის დაწერა „ფორმალიზმად“, იდეურ დანაშაულად ითვლებოდა. ცხადია, ეს „დევნილი“ სალექსო ფორმები ჩვენ მიერ შედგენილ ქრესტომათიაში (II ტომი) გამოქვეყნდება, ხოლო მყარი ფორმების ანალიზს ნაშრომის პირველ ნიგნში გაეცნობა მკითხველი. I ნაწილს ერთვის პირთა საძიებელი, ხოლო II ნაწილს – მყარი სალექსო ფორმების მცირე ლექსიკონი.

საქართველოში იამბიკოს, მუხამბაზის, სონეტის, რობაის, ტრიოლეტის, ტანკას, ჰაიკუსა და ა.შ. პოპულარობის, მათი ვარიაციების ახსნა-განალიზების გარეშე, ბუნებრივია, ეროვნული პოეზიის ისტორია და თეორია ნაკლები იქნება.

სწორედ ამ ხარვეზის აღმოფხვრას ისახავს მიზნად ჩვენი საგრანტო ნაშრომის პირველ ნიგნში გაერთიანებული გამოკვლევები.

საგრანტო ნაშრომისათვის საქრესტომათიო მასალის მოძიებისას ფასდაუდებელი სამსახური გაგვინია ცნობილი მეცნიერის, ლიტერატურის თეორეტიკოსის, პროფესორ ირაკლი კენჭოშვილის მიერ შედგენილმა „ქართული ლირიკის ანთოლოგიამ (1765-1825)“ (თსუ, 2014). იგი ეყრდნობა დავით რექტორის ცნობილ „ანთოლოგიას“, რომელიც გიორგი თუმანიშვილის ინიციატივითა და დავალებით შეუდგენია დავით ალექსი-მესხიშვილს. ვარაუდობენ (პლ.იოსელიანი და ტრ. რუხაძე), რომ ამ ათასგვერდიან, ორ კრებულად წარმოდგენილ ხელნაწერს გ. თუმანიშვილის მიერ მიწერილი აქვს: „მრავალფერყვაილოვანი“. „ანთოლოგიის“ სიტყვასიტყვით თარგმანი – „მრავალყვაილოვანი“ – კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, თუ რა სიფრთხილე ახლავს უცხოური ტერმინებისა თუ სალექსო ფორმების გაქართულებას...

ვიმედოვნებთ, რომ ეს ნიგნები ცნობისმოყვარეობას გაუღვივებს არა მარტო პროფესიონალებს, არამედ – სტუდენტებსა და მოსწავლეებს; დააინტერესებს იმ ცნობილსა თუ ახალბედა პოეტებს, მთარგმნელებს, მომავალ ლექსმცოდნეებს, რომლებსაც უცხოური სალექსო ფორმების მეშვეობით ეროვნული პოეზიის გამდიდრება-განახლება აქვთ განზრახული.

პროექტის მხარდაჭერისათვის გულითად მადლობას ვუცხადებთ შოთა რუსთაველის სახელობის ეროვნულ სამეცნიერო საგრანტო ფონდს, აგრეთვე, ავტორებს, დამხმარე პერსონალს, ტექნიკურ რედაქტორთა ჯგუფს.

თამარ ბარბაქაძე

ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები

1. *მყარი სალექსო ფორმების ადგილის განსაზღვრის მიზნით ვერსიფიკაციულ სისტემაში – რამდენიმე სიტყვა ამ სისტემის შესახებ.*

ლექსთწყობის სისტემაში უნდა გამოიყოს ორი ნაწილი (სილაგაძე 1987: 49-55; სილაგაძე 2008: 91; სილაგაძე 2009: 191). პირველი (რიტმული ორგანიზაცია) შედარებით მდგრადია და მთლიანად განპირობებულია მოცემული ენის პროსოდიული სისტემით, რომლის დისტინქციური სუპრასემანტიული ელემენტი ლექსში აქტუალიზებულია როგორც სისტემის წარმომქმნელი ფაქტორი და მას ემყარება სისტემის ზოგადი პრინციპიც და სტრუქტურული კანონებიც. მეორე ნაწილი მოძრავი და ცვალებადია და ზოგადად მოიცავს კომპოზირების სფეროს; ეს ნაწილი დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთან, პირველ ყოვლისა, ლიტერატურული ხასიათისა.

მყარი სალექსო ფორმების ადგილი აქ არის.

2. *მყარი სალექსო ფორმა, როგორც ასეთი, შეიძლება შემდეგნაირად განისაზღვროს.*

ეს არის ლექსის (/ლექსითი ტექსტის) კომპოზიციური ფორმა, რომელიც რეპროდუქციისუნარიანია და რომელსაც, მოცემული ენის პროსოდიული კანონებისა და ლექსთწყობის სისტემის კანონზომიერებების ფარგლებში, განსაზღვრავს გარკვეული წესების ცალკე ან კომბინირებული მოქმედება: ა) სალექსო სტრიქონთა რაოდენობა და განლაგება უფრო დიდი კომპოზიციური ერთეულის შიგნით; ბ) უფრო დიდ კომპოზიციურ ერთეულთა (ძირითადად, სტროფის) რაოდენობა და განლაგება ლექსითი ტექსტის შიგნით; გ) ლექსითი ტექსტის სიმეტრიული ან ასიმეტრიული დანაწევრების მთლიანობა; დ) გარკვეული საზომის ან საზომთა გამოყენების აუცილებელი ხასიათი; ე) გართმვის სქემა; ვ) გარკვეული გამეორებები, რიტმულ-სინტაქსური პარალელიზმი და სხვ.

მყარი სალექსო ფორმები ასევე წარმოადგენენ ერთ-ერთ აქტუალურ ელემენტს პოეზიის, კერძოდ მისი ვერსიფიკაციული სისტემის, დიაქრონიაში. ამ შემთხვევაში იგულისხმება ისიც, რომ ყოველთვის მოსალოდნელია განახლება – ახალი სქემებისა და ფორმების შექმნა, როდესაც ადგილი აქვს გარე გავლენებსაც.

3. *ქართულ ლექსს რაც შეეხება, გავლენების წყარო ბუნებრივად შეიძლება იყოს აღმოსავლურიც.*

ამ გავლენათა შედეგი შემდეგ მოვლენებში აისახება: ა) გავლენით ჩამოყალიბებული ახალი მყარი ფორმა, ბ) ამ ფაქტის აღნიშვნა: ან – პოეზიაშივე, როდესაც აღინიშნება ფორმის აღმოსავლური სახელწოდება, რაც გულისხმობს იმას, რომ მოცემული პოეტური თხზულების ავტორის მიერ, მიზანდასახულების გარეშე (შეგნებულად თუ შეუგნებლად), ჩატარებულია გარკვეული ანალიზი; ან – ლიტერატურის თეორიასა და ისტორიაში, როდესაც ანალიზი ჩატარებულია მეცნიერული მიზანდასახულებით (ასეთი ანალიზის შედეგი იხ., მაგ., კობიძე 1969; თარგამაძე 1990; ბერიძე 1995 და სხვ.).

წარმომავლობის აღმოსავლურ წყაროებთან ქართული მყარი სალექსო ფორმების დაკავშირების კონტექსტში შემდეგი შემთხვევები უნდა დავადგინოთ:

1. ერთი მხრივ, ქართულში ფორმის აღმნიშვნელ ტერმინად გვაქვს აღმოსავლური წარმოშობის სიტყვა, მეორე მხრივ, მოცემულ ამოსავალ ენაში ამ სიტყვით გამოხატული რაიმე ფორმა არ არსებობს.

2. ქართულში დადასტურებული ფორმა ემთხვევა აღმოსავლურში ერთჯერადად დადასტურებულ ლექსით ნიმუშს, რომელიც იქ რეპროდუქციის უნარის მქონე ფორმას არ ქმნის.

3. ფორმა გაჩნდა ქართულ ნიადაგზე, აღმოჩნდა ტიპოლოგიურად აღმოსავლური ფორმის მსგავსი, რის გამოც შეერქვა შესაბამისი აღმოსავლური სახელი.

4. ფორმა არსებობდა ქართულში, შემდეგ აქტუალიზდა სათანადო აღმოსავლური ფორმის გავლენით.

5. ფორმის აღმოსავლური წარმოშობა აღქმულია, მაგრამ ზუსტად არ არის განსაზღვრული მისი წყარო.

6. ფორმას ეძებნება აღმოსავლური წყარო, რომლის იმიტაცისაც იგი წარმოადგანს (უკანასკნელი ორი პუნქტი ფაქტიურად ერთი და იგივეა).

ქვემოთ წარმოდგენილი კონკრეტული ანალიზი აქ ჩამოყალიბებულ პუნქტებს (resp. წინასწარ დასკვნებს) მიჰყვება. ზოგადი დასკვნა (ან: წინასწარი პრინციპული პოსტულატი) ასეთია: ქართული მყარი სალექსო ფორმების გენეზისის დადგენისას, პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია ქართული სინამდვილე; კერძოდ: ა) უცხო წარმოშობის შესახებ საკითხის დასმა შეიძლება მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დეტალური ანალიზი გამოორიცხავს ქართულ ნიადაგზე წარმოშობას; ბ) გავლენის გზით მიღებული ფორმის ანალიზი ასევე საჭიროებს ქართული ნიადაგის ფუნდამენტურ გათვალისწინებას; ჯერ ერთი, ეს არის ქართული სისტემის შიგნით ადაპტირების საკითხი; მეორეც, ეს არის გავლენის ხარისხის განსაზღვრა: ქართული ფაქტორები საბოლოოდ შეიძლება არანაკლები (ან უფრო მეტი) მნიშვნელობის მატარებლები აღმოჩნდნენ.

4. *ზემოთ ჩამოთვლილთაგან პირველი პუნქტი: ქართული სალექსო ფორმის აღმნიშვნელ ტერმინად გვაქვს აღმოსავლური წარმოშობის სიტყვა, მაგრამ ამოსავალ ენაში მას არავითარი ვერსიფიკაციული შინაარსი არ აქვს.*

ასეთ მაგალითს წარმოადგენს ქართული **შაირი**, რომელიც არაბული წარმომავლობის სიტყვაა: šā'ir – „პოეტი“ (ნაკლებად მისაღებია ქეგლ-ში მითითებული ეტიმოლოგია šī'r – „პოეზია“). არაბულში ეს სიტყვა არ წარმოადგენს ვერსიფიკაციულ ტერმინს; რაც მთავარია, არაბულ ლექსთწყობაში არ არსებობს რაიმე ფორმა (საზომი და ა.შ.), რომელიც მიახლოებით მსგავსებას მაინც ამჟღავნებდეს ქართულ ფორმასთან.

რაც შეეხება იმ საკითხს, რომ შაირი სალექსო ფორმაა, ამას ადასტურებს, ერთი მხრივ, ქართული პოეტიკური ტრადიცია, მეორე მხრივ – პოეტური პრაქტიკა: ა) მ. ბარათაშვილი (ბარათაშვილი 1981: 10) მიმართავს ტერმინს „შაირი“ მონოროთმული ოთხსტრიქონედის აღსანიშნავად: „ეს ოთხივე შაირის ერთი ტაეპის ხმა არის; ამას სამი სტრიქონი სხვა მიეც ამავე ხმისა და ამისთანა შაირი იქნება: „მე რუსთველი ხელობითა“ და ა.შ. ამავე კონტექსტში უნდა გავიხსენოთ თეიმურაზ ბაგრატიონის გამონათქვამი: „შაირსა, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსები რომ არის ოთხტაეპოვანი, იმგვარს

ლექსებს ეწოდება ქართველთა მესტიხეთაგან“. ამ ინტერპრეტაციას ხელს არ უშლის ის ფაქტი, რომ მსგავსი ტერმინით „გრძელ-შაირის“ კატრენიც აღინიშნება: შაირი, გრძელ-შაირი (ასევე – დაბალი შაირი, მაღალი შაირი) საზომის გამომხატველი ტერმინიცაა, რაც სრულიადაც არ არის უჩვეულო, რადგანაც ესა თუ ის ტერმინი ხშირად რამდენიმე მნიშვნელობის მატარებელია. ჩვენ შეგვიძლია ასეთი განსაზღვრება ჩამოვაცალიბოთ: შაირი აღნიშნავს მაღალი ან დაბალი შაირის საზომით შესრულებულ მონორითმულ ოთხსტრიქონედს. ბ) XVIII ს-ის მეორე ნახევრისა და XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ეპოქაში (ეს არის აღმოსავლური – ძირითადად სპარსული – ფორმების ინტენსიური შემოსვლის დრო) პოეტურ პრაქტიკაში ხშირია (მაღალი ან დაბალი) შაირის ოთხსტრიქონედები ცალე პოეტურ ტექსტად (მაგალითები – კენჭოშვილი 2014: 11, 43, 46, 47, 108, 130, 132, 133 და სხვ.; ზოგ მათგანს სათაურად აწერია „შაირი“); (მაღალი) შაირის ოთხსტრიქონედს, ორიგინალური გართმევით, წარმოადგენს ჩახრუხადის „თამარ წყნარი“ (ოთხსტრიქონედი, საერთოდ, დადასტურებული ფორმაა; შეიძლება იყოს, მაგალითად, ფისტიკაურის მეტრით – მაგალითები იხ. კენჭოშვილი 2014: 108, 109, 177 და სხვ.).

5. ქართულში დადასტურებული ფორმა ემთხვევა აღმოსავლურში ერთჯერადად დადასტურებულ ლექსით ნიმუშს, რომელიც იქ რეპროდუქციის უნარის მქონე ფორმას არ ქმნის.

ამის მაგალითს წარმოადგენს გიორგი წერეთლის მიერ „თამარიანის“ ე.წ. ჩახრუხაული სტროფის (კატრენის) დაკავშირება ცნობილი არაბი ავტორის ალ-ჰარირის (გარდ. 1122 წ.) ერთ ლექსით ნიმუშთან (წერეთელი 1947: 47-48). ეს ნიმუში ჩართულია ე.წ. მაკამების პროზაულ კრებულში (რომელშიც, სხვათა შორის, ერთი, ოცდამეცამეტე, მაკამა თბილისური მაკამაა – მასში მოქმედება თბილისში მიმდინარეობს). გ. წერეთელმა ყურადღება მიაქცია ორმაგ რითმას და ტრადიციული სქემის საწინააღმდეგო მეტრული ინტერპრეტაცია წარმოადგინა:

lam yabqā šāfin/ walā mušāfin
 walā ma’īnun/ walā mu’īnu
 wafi-l-masāwī/ bada-t-tasāwī
 walā amīnun/ walā ṭamīnu.

ტრადიციული ნაკითხვით (ე.წ. შეკვეცილი ბასიტის მეტრული სქემით) იქნებოდა: lam yabqā ḡā/fin walā/ muḡāfin და ა.შ. (სხვათა შორის – ეს უკვე ჩემი შენიშვნაა – ახალი ნაკითხვისას ჩნდება საშუალება ამ არაბული ორსტრიქონედის განხილვისა ოთხსტრიქონედად), მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ასეთი ნაკითხვით ეს ნიმუში გასაოცარი სიზუსტით ჰგავს ჩახრუხაულის სტროფს:

ბრძანონ სამალად, / ართუ სამალად.
ელი ამო სით / ეს რომ არა მით, და ა.შ.

იდენტურობის ნიშნები (იხ. აგრეთვე სილაგაძე 2014: 25-26): ა) შინაგანი რითმები, ბ) მათი პოზიციები და მიმართებები (ცვალებადი რითმები პირველ ნახევარხანაში, უცვლელი – მეორეში), გ) სტრიქონთა მეტრული სტრუქტურა, შემდგარი ხუთმარცვლედებისგან (რაც განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, რადგანაც არაბული ლექსი დურაციული და არა სილაბური სისტემის ნიმუშია).

რაც შეეხება წინამდებარე სტატიის თემას, ქართულში ასეთი ნიმუშის სალექსო ფორმად განხილვა სრულიად კორექტულია. თვითონ „თამარიანში“ შეიძლება ვიპოვოთ 5-მარცვლიანი სეგმენტებისგან შემდგარი სტრიქონებით აგებული ოთხსტრიქონედი ცალკე მონაკვეთად / „თავად“ („ახალო პირო, მძლეო ნოსრ ვითა“). გარდა ამისა, XVIII-XIX საუკუნეების ლირიკაშიც გვხვდება ასეთი ერთსტროფიანი ლექსები (გიორგი ბაგრატიონი, ანონიმი და სხვ., იხ. კენჭოშვილი 2014: 107, 108, 177 და სხვ.).

განხილული ფაქტი უნდა კვალიფიცირდეს როგორც დამთხვევა. მთავარი არგუმენტი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ არაბულში ეს ნიმუში კერძო/ინდივიდუალური ხასიათის მოვლენას წარმოადგენს და არა მყარს/გამეორებადს. ყველა შემთხვევაში, ეს არ არის არაბული მყარი სალექსო ფორმის ქართული იმიტაცია.

6. *ფორმა გაჩნდა ქართულ ნიადაგზე, მის აღსანიშნავად გამოყენებულ იქნა აღმოსავლური ტერმინი, რადგანაც ტიპოლოგიურად აღმოჩნდა გარკვეულწილად მსგავსი აღმოსავლური ფორმისა.*

ამ შემთხვევაში იგულისხმება **მუსტაზადი/მუსთაზადი**. სპარსულში, სადაც ეს ტერმინი (mustazād) არაბული წარმოშობისაა (მიმღეობა istazād ზმნისა, რომელიც ნიშნავს გაზრდის/გადიდების/დამატების სურვილს), ამ ფორმის სპეციფიკა დამყარებულია იმა-

ზე, რომ ამა თუ იმ საზომის სტრიქონის მეტრულ სტრუქტურას დამატებული აქვს ამავე მეტრის ნაწილი – ტერფი ან ორი ტერფი (შესაძლებელია, დამატება ერთვოდეს ორსტრიქონედს). ეს ფორმა სპარსულში დადასტურებულია XI საუკუნიდან (ამ ფორმის შესახებ იხ. ბრაუნი 1941: 40-42; რაჰმანი 2003: 754 და სხვ.).

რაც შეეხება ქართულში მუსტაზადის/მუსთაზადის ფორმას, XVIII-XIX სს. ქართულ ლირიკაში მისი არსებობის შესახებ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებაა გამოთქმული.

ერთის მიხედვით (კობიძე 1969: 265-267), ასეთი ფორმა ქართულ ლექსს არ გააჩნია.

მეორე აზრი XIX ს-ის პირველი ნახევრიდან მომდინარეობს. თ. ბაგრატიონს ქართული მუსთაზადი აღწერილი აქვს (იხ. ბაგრატიონი 1954: 77-78) როგორც თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი („სპარსულის სიმღერის ხმაზედ“), რომელშიც თითოეული სტრიქონი სამადაა გაყოფილი: 5 მარცვალი + 4 მარცვალი + 5 მარცვალი, გარითმვა: 5a + 4a + 5b, სადაც ბოლო რითმა საერთოა ყველა სტრიქონისთვის.

ამ შეხედულების გაგრძელებად ქართულ ლექსმცოდნეობაში გამოთქმულია ორიგინალური თვალსაზრისი (თარგამაძე 1990: 56-76), რომლის მიხედვითაც: ა) ქართული მუხამბაზების ერთი ნაწილი მუსთაზადს წარმოადგენს; ბ) მისი სპეციფიკა ისაა, რომ გამოყენებულია 5+4+5 მარცვალთმედგენილობის სტრუქტურა სტრიქონად; გ) ეს მონაკვეთი სამსეგმენტია, მაგრამ მეორე სეგმენტის მომდევნო ცეზურა მთავარი ცეზურაა, რის გამოც გვაქვს რიტმული სეგმენტაცია 5/4//5 ანუ 9//5; დ) ასეთი დაყოფა გვაძლევს ორ ასიმეტრიულ მონაკვეთს: პირველი საზომის სრულ სახეს წარმოადგენს, მეორე – არასრულს (ე.ი. დამატებას; იხ. ზემოთ სპარსული მუსთაზადის სპეციფიკა); ე) მუსთაზადია ყველა ქართული მუხამბაზი 5+4+5 მეტრული სტრუქტურისა, განურჩევლად იმისა, აქვს თუ არ აქვს შინაგანი რითმები (სტრიქონში პირველ ორ სეგმენტთან რითმიანი მუსთაზადი ბესიკურის სახელითაა ცნობილი).

საბოლოოდ: მუხამბაზების ერთი ნაწილი არის სპარსულის გავლენით შექმნილი მუსთაზადი: მუხამბაზ-მუსთაზადი.

მიუხედავად იმისა, რომ განხილული თვალსაზრისი საინტერესოა, არის მთელი რიგი ფაქტორი, რომელიც განსხვავებული დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა (იხ. აგრეთვე ქვემოთ, პარაგრ. 8).

ა) იმავე ბესიკს აქვს ზუსტად ამავე ფორმის, მაგრამ არა 5+4+5, არამედ სხვა საზომით შესრულებული ლექსები, რაც დაბრკოლება იმის აღიარებისათვის, რომ ქართულში გვაქვს მუსთაზადი, რომლის სპეციფიკაა მუხამბაზის ფორმა, წარმოდგენილი 5+4+5 საზომით. ეს განსხვავებული საზომი არის 5+5+5 (ეს საზომიც ბესიკის ინოვაციაა); ამ დროს გვაქვს ჩვეულებრივი შიდარიტმიანი ფორმაც: „მოველ ან, ძმაო / ლხინად საკმაო / ვზი ჭირთა მთქმელად“); უჩვეულოც: „სახემრგვალ გიცი / ცის ხატო სვეო, / მბრუნაო დღეო“.

ბ) ეს უკანასკნელი ნიმუში კიდევ ერთ დაბრკოლებას ქმნის, რადგანაც, განხილული თვალსაზრისის მიხედვით, ერთნაირი შიდა რითმები პირველი (გრძელი/სრული) მეტრული მონაკვეთის ფარგლებში და განსხვავებული რითმა მეორე (მოკლე/დამატებულ) მონაკვეთთან იმის ერთ-ერთი დადასტურებაა, რომ სტრიქონი ასიმეტრიულად, სპარსულის მსგავსად, ასეა გაყოფილი: პირველი – საზომისეული სახე, მეორე – მისი მხოლოდ ნაწილი (როგორც ვხედავთ, ამ ნიმუშში ერთმანეთს ერითმება პირველი მონაკვეთის მეორე სეგმენტი და სტრიქონის ბოლო, მესამე, სეგმენტი). აქ, ზოგადად, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ განხილული ფორმების ანალიზისათვის გარიტმვა მნიშვნელოვან ფაქტორს არ უნდა წარმოადგენდეს, რადგანაც მისი როლი ფაქტიურად ნეიტრალიზებულია: 5+4+5-ებში ჩვენ გვაქვს, ერთი მხრივ, შიდარიტმიანი ნიმუშიც („ტანო ტატანო“, „ცრემლთა ისარნი“, „ვარდო სასურო“), მეორე მხრივ – უამრითმებო („ბულბული მოდის მწუხარებით“, „მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა“, „ბულბულის შურსა“), მესამე მხრივ, რაც მთავარია, – შერეული, როდესაც ერთი ლექსით ტექსტის ფარგლებში ერთივე არის წარმოდგენილი და მეორეც („მე შენი მგონე“, „მზე-ჭაბუკ ორბელიანს“).

გ) „ასიმეტრიული“ სტრიქონები ბესიკს სხვა აგებულებისაც აქვს. მაგალითად („პირველ სიმდაბლეს აღეკარ“): სტრიქონის გრძელი სრული მონაკვეთი კლასიკური დაბალი შაირის სახით (5+3+5+3) პლუს არასრული (ნახევარი ზომის) მეორე მონაკვეთი (5+3).

დ) „ასიმეტრიული“ სტრიქონების აგებისათვის ბესიკს 5+4+5 მთლიანად აქვს აღებული როგორც პირველი (სრული) მონაკვეთი, რომელსაც ემატება მეორე (არასრული) 5-მარცვლედის სახით; იხ. „ცრემლთა მდინარე“, რომელშიც გარიტმვის რთული სქემა (ესეც

იმდროინდელი ექსპერტებისა და ინოვაციების ნიმუშია) სტრიქონის მთლიან სეგმენტაციას ასახავს: გამოყოფს 5+4+5-საც და 5-საც, 5+4+5-ის შიგნით გამოყოფს 5+4-საც და 5-საც.

ე) ყველაფერი ზემოთ თქმული იმას ნიშნავს, რომ განხილული და მსგავსი ფორმების შექმნის პროცესი ქართულ ნიადაგზე მიმდინარეობდა. ე.წ. მუსთაზადის შემთხვევაში ეს ბუნებრივი დასკვნაა, რადგანაც, ზემოთ გადმოცემული თვალსაზრისის თანახმად, მუსთაზადის სპეციფიკას მეტრი ქმნის, ხოლო მეტრი, ამ შემთხვევაში – ქართული მეტრი, ის ვერსიფიკაციული მოვლენაა, რომელიც ბუნებრივად რეალიზდება ქართული ლექსთნაწილის სისტემის შიგნით დიაქრონიის ერთ-ერთ კანონზომიერ საფეხურზე. ბესიკური 5+4+5 მეტრის სტრიქონის წარმოშობა კონკრეტული ბუნებრივი შემადგენელია ე.წ. კენტსეგმენტიანი სტრიქონის აღმოცენების პროცესისა, რომელიც XVIII ს-ში დაიწყო. სულხან-საბას „ქილილა და დამანაში“ აქვს 5+5+3 / 5+3+5 სტრუქტურის სტრიქონებისგან აგებული ლექსი: „მრავალთა ჟამთა მოგებად თემთა იარო“ (მ. ბარათაშვილთან ამ ლექსის 5+5+4 ვარიანტია წარმოდგენილი: „მრავალთა ჟამთა მოგებად თემთა იარეო“); ასეთივეა გურამიშვილის „ამ წიგნის გამლექსავის სულის მოხსენება“ – ერთ-ერთი სტროფი: „ღმერთო, მისმინე დავითის საგალობელი“. გურამიშვილთანვე გვხვდება 4+4+3: „შემოდგომამ მოუწოდა ყინვასა“ (როგორც ცნობილია, გურამიშვილს აღმოსავლური გავლენები არ განუცდია) და სხვ.

ვ) ამგვარად, 5+4+5 ქართული ლექსის სტრიქონთა სისტემის ბუნებრივი ნევრია და ბუნებრივად ქმნის შესაბამის საზომს. იგი არ არის იმიტაცია სპარსული მუსთაზადური ფორმისა, რომელშიც სტრიქონი იყოფა ორ ნაწილად ისე, რომ პირველში საზომის სრული სახეა წარმოდგენილი, მეორეში – არასრული. უფრო მეტიც, 5+4+5 არ არის კენტმუხლიანი აგებულება, იგი ჩვეულებრივი ქართული საზომია ბინარული სტრუქტურისა. ჩემი კონცეფციით (იხ. სილაგაძე 1987: 18-30), ქართული ლექსის ყოველი დონის სტრუქტურული ერთეული ბინარულია; ქვედა, საბაზო, დონეზე წარმოდგენილია ორწევრედი, რომელიც სამ ქვესისტემას გვიჩვენებს, ამათგან ერთ-ერთია იმ ორწევრედთა ქვესისტემა, რომლებშიც რიტმული გასაყარი გადის 5 მარცვლის შემდეგ: 5+5, 5+4, 5+3, 5+2, 5+1, 5+0; ამ ორწევრედთა კომბინაციით მიიღება სტრიქონი, მაგ., (5+3)+(5+3);

ნულოვანი მეორე შემადგენლის მონაწილეობით მიღებული ერთ-ერთი კომბინაცია გვაძლევს სტრიქონს (5+4)+(5+0) – ეს არის ის ბესიკური სტრიქონი, რომელიც მუხამბაზებში და შემდგომ ნებისმიერ ფორმაშია გამოყენებული.

საბოლოოდ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იმ ფორმის არსი, რომელსაც მუსთაზადს უწოდებდნენ, ასეთია: ახალი ფორმების ძიების პროცესში სპარსულიდან (და არაბულიდან) წამოღებულ ფორმაში, მუხამბაზში, გამოყენებულ იქნა ქართული (და არა უცხო გავლენით აღმოცენებული) საზომი, მიღებული ფორმა გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებდა აღმოსავლურ, კერძოდ სპარსულ, ფორმასთან (ამას ხედავდნენ ავტორებიც და ანალიტიკოსებიც), რამაც განაპირობა ახალი ფორმისთვის აღმოსავლური (სპარსული) სახელწოდების გამოყენება (მხოლოდ – რიგ შემთხვევაში; კერძოდ: ელიზბარ ერისთავის „მუხამბაზი ანუ მუსტაზადი“ – „ვაი, ეს დრონი, საყვედრონი, მომცემს წყენასა“; მისივე „მუსტაზადი ანუ მუხამბაზი“ – „ვემონე მასა, ვბედავ თქმასა, პირად მზიანსა“; გრიგოლ ბაგრატიონის „მუსტაზადი ქართველთადმი“ – „ცამან ჩრდილოთით დაცაგვფარნა შავისა ღრუბლით“; ალექსანდრე ჭავჭავაძის „მუსტაზადი“ – „ისმინეთ, მსმენნო, ჭირთა მთმენნო, მიპყარით ყურნი“; მისივე „მუსტაზადი“ – „ვარდო-კოკობო, ყოვლთა მჯობო, მომხედე კრულსა“; მისივე „მუსტაზადი“ – „ვარდის გაყრილსა, სულმიხდილსა ჭმუნვა-მწარებით“; მისივე „მუსტაზადი“ – „მწამებ ხსოვნისა არცაღა თუ მშობობდეს ჩრდილი“); დავით რექტორის „მუსტაზადი“ – „გრგვინვით ციურნო, მოით მზიურნო“ და სხვ.).

7. ფორმა არსებობდა ქართულ სინამდვილეში, შემდეგ, აღმოსავლური სათანადო ფორმის გავლენით, იგი, ერთი მხრივ, აქტუალიზდა, მეორე მხრივ, შეიძინა გარკვეული სტილური (შესაძლოა – სემანტიკურიც) სიახლე.

ასეთ ფორმად უნდა მივიჩნიოთ **რობაი/რუბაი**.

რობაი ითვლება უმოკლეს სპარსულ სალექსო ფორმად (მის შესახებ იხ. ფარზაადი 1967: 99-123). სახელწოდება არაბული: *rubāʿī* „ოთხეული; შემდგარი ოთხი ნაწილისაგან“ (< *rubāʿ* „ოთხ-ოთხად“). ძველი სპარსული ტრადიციით (მომდინარეობს შამსი კაისიდან – XIII ს.), სახელწოდება (და მეტრულად – ფორმის სპეციფიკა) დაკავშირებულია არაბულ ლექსთწყობასთან, კერძოდ, საზომ ჰაზაჯთან:

არაბულ არუდში ჰაზაჯის სტრიქონი, ინვარიანტულად მოცემული როგორც ექვსტერფიანი, რეალობაში წარმოდგენილია მხოლოდ როგორც ოთხტერფიანი – ე.წ. majzū' (იხ. ალ-ჰატი ალ-ტიბრიზი 1975: 107-112).

სპარსული რობაის დამახასიათებელი ნიშნები:

ა) ოთხსტრიქონიანი მონოსტროფული ფორმა (ამასთან, სტრიქონის ფუნქციით წარმოდგენილია არა ბეითი, არამედ მისი ნახევარი – არაბ. miṣrā').

ბ) საკუთარი საზომი. ეს არის, როგორც ითქვა, არაბული მეტრი hazaj, რომლის სტრუქტურას აგებს ერთი და იგივე გამეორებადი ტერფი (mafā'īlun – არაბული მნემონიკით). როგორც ყველა საზომს, ჰაზაჯს აქვს ვარიანტები; სპარსულში გამოყენებულია ის სახეობები, რომლებსაც ქმნის ინვარიანტულ სქემაზე ე.წ. ḥarb და ḥarm ნესების (გადახრების – არაბ. zihāfāt) დადება, რაც, საბოლოოდ, რობაისთვის გვაძლევს მეტრის სპარსულისთვის ადაპტირებულ 24 სახეობას (რომელთაგან ყველაზე ხშირად გამოიყენება 12).

გ) გარითმვა: aaaa ან aaba (რითმები სპარსულში არაბულის გავლენა).

რობაი ჩანს IX-X ს-დან – დუბეითი (მისი, როგორც კატრენის, ძირებს ვარაუდობენ პრეისლამური დროიდან). X ს. ბოლოდან გავრცელდა არაბულ პოეზიაში (არის მოსაზრება, რომ სპარსულიდან მისი წარმომავლობის აღიარებას ხელს უშლის უადრეს არაბულ ნიმუშებში რედიფის არსებობის ფაქტი – იხ. ამ-შაბიბი 1972: 30), გავრცელდა ასევე თურქულშიც. არაბულში, ფაქტიურად ეს არის დუბეითი (dūbayt/dūbaytī), რომელმაც განსაკუთრებული პოპულარობა XIII ს-ში მოიპოვა.

ქართულში რობაი, აღმოსავლურიდან შემოსული სხვა ფორმებისგან განსხვავებით, ჯერ ერთი, ყველაზე ახალია, მეორეც – დღესაც გამოყენებადი. ეს ფორმა დამკვიდრდა სპარსული რობაიების ქართველ მთარგმნელთა მიერ, გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული (პირველი მთარგმანები პნკარედული, განახორციელა იუსტ. აბულაძემ 1925 წელს, შემდეგ, სრულყოფილი, მხატვრული სახით – ამბ. ჭელიძემ 30-იან წლებში); ამავე დროს, მიჩნეულია, რომ ეს ფორმა, როგორც ჩანს, რომელიღაც სპარსული რობაის გადმოსაღებად პირველად გამოიყენა ალ. ჭავჭავაძემ („ჰე, თავო ჩემო, ამა სოფლის არა უწყი რა, / მარად სიმდიდრის ხვეჭის

ფიქრში ფლული ხარ, მარა / თან წარსატანად რაცლა ხამი გაქვს დანესებულ, / მისიც არ იცი დარწმუნებით, გხვდების თუ არა“). სადღესოდ თარგმნილია ომარ ხაიამი – მთლიანად („მთლიანად“ – პირობითად, რადგანაც დღემდე უცნობია, რამდენი რობაი ეკუთვნის ზუსტად ომარ ხაიამს) და ზოგიერთი სხვა ავტორი. რაც მთავარია, ეს ფორმა, როგორც ითქვა, ქართულ პოეზიაში მოქმედი/ცოცხალი ფორმაა: გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ალიო მირცხულავამ შექმნა 33 რობაი; რობაიები დაწერილი აქვს ლადო მრელაშვილს. კიდევ უფრო მეტი აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ რობაი პოპულარული გახდა XXI ს-ის ახალი თაობის ხელში (რ. ჩილაჩავა, ჯ.ცერცვაძე, ე. მარღია, ბ. ახალაია, თ. ავსაჯანიშვილი და სხვ.).

ქართული რობაი რამდენიმე ნიშნით განსხვავდება სპარსულისგან. კერძოდ, მისი სპეციფიკაა: ა) არ აქვს საკუთარი საზომი. ქართულში რობაიებში (თარგმანებშიც და ორიგინალურ პროდუქციაშიც) გამოყენებულია 5+4+5, 4+4+4+4, 4+4+4+2, 4+4+3 და სხვ. ბ) სტრიქონი სრულია (და არა ნახევარი რომელიმე კლასიკური სქემისა).

რაც შეეხება რობაის ჩამოყალიბების (resp. გენეზისის) სპეციფიკას, პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია ქართული სინამდვილე – მაშინ ჩვენ რეალურ სურათს ვიღებთ. სინამდვილე ის არის, რომ ქართულ პოეზიაში, მოყოლებული ჩახრუხადის ეპოქიდან, ჩვენ გვაქვს ცალკე ლექსით ტექსტად ოთხსტრიქონიანი ფორმა aaaa გარითმევით (იხ. ზემოთ). იგი განსაკუთრებით პოპულარული ჩანს XVIII-XIX სს-ში. მაგალითად, „ქართული ლირიკის ანთოლოგიაში“ (კენჭოშვილი 2014) დავით რექტორის 31 ლექსია შეტანილი: 14 – მაღალი შაირის საზომით („ნალკოტსა ჯდა ქალი ვინმე“, „ვით ინდისა ხე მწუხარე“, „თვალნი ღრუბლად გადამექცნენ“ და სხვ.), 14 – დაბალი შაირით („მსურველო აქა სამყოფისა“, „ზილფი სიტურფით გიშვენის“, „ღანვთა საშროშნეს ვარდია“ და სხვ.), 3 – ფისტიკაურით („აფროდიტ ბადრებს გავსითა დისკოთ“, „თუცა ან ბედნი შენნი ბნელია“, „მის უსაძაგეს იგი რა არის“); პეტრე ლარაძის – 12, აქედან 3 – მაღალი შაირით, 4 – დაბალი შაირით, 5 – ფისტიკაურით, და ა.შ.

ამიტომ უნდა დავასკვნათ – და ეს დასკვნა სრულიად კორექტული იქნება, – რომ ქართულ რობაის ძირები ქართულ ნიადაგში აქვს: ეს არის პროცესი, რომლის დროსაც არსებული ქართული ფორმა (შაირის და ზოგი სხვა საზომის ოთხსტრიქონიანი მონოსტროფი)

აღორძინდა/აქტუალიზდა აღმოსავლური ფორმის (სპარსული რობაი) გავლენით. ამავე დროს, გავლენის შედეგად ჩამოყალიბდა ზოგიერთი ახალი ნიშანი: პირველ რიგში, ეს არის გართმვა aaba, აგრეთვე ზოგიერთი სტილური (ასევე – თემატური) ნიუანსი. საბოლოოდ, ფორმისთვის სპარსული (< არაბული) სახელწოდება დამკვიდრდა.

8. *ფორმის აღმოსავლური წარმოშობა აღქმულია, მაგრამ ზუსტად არ არის განსაზღვრული (ან სადავოა), ერთი მხრივ, მისი პრინციპული სახე, მეორე მხრივ – მისი წარმოშობა.*

მხედველობაშია XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში სტროფული ლექსის მუხამბაზებად წოდებული ფორმები. საქმე ისაა, რომ ეს ფორმები სხვადასხვა აგებულებისაა. ერთი მხრივ, მათ გართმვის ერთი და იგივე პრინციპული სქემა აქვს: a ba ca მეორე მხრივ – სტროფებში სტრიქონთა განსხვავებული რაოდენობები.

ეს გარემოება საფუძველი გახდა ერთ-ერთი თვალსაზრისისა (იხ. თარგამაძე 1990: 21-55), რომლის მიხედვითაც გართმვა ამ შემთხვევაში ინვარიანტული სიდიდეა, ხოლო სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობები მხოლოდ ისეთ ვარიაციებს ქმნიან, რომლებიც არ განსაზღვრავენ მოცემული სალექსო ფორმის სახეს. საბოლოოდ, ყველა ეს ფორმა ქართულში მუხამბაზს წარმოადგენს; მუხამბაზია საკუთრივ ხუთსტრიქონიანი სტროფებისაგან შემდგარი ლექსიც და ნებისმიერი სხვა რაოდენობის სტრიქონებისგან შემდგარიც. ამავე დროს, მითითებულია, რომ სხვადასხვა სიგრძის სტროფებისგან (ოთხსტრიქონიანი, ხუთსტრიქონიანი, ექვსსტრიქონიანი და ა.შ.) აგებული ფორმები ემთხვევა აღმოსავლურ პოეზიებში გავრცელებულ მუსამმატის ფორმებს.

ჩემი აზრით, მოცემული საკითხის განხილვისას გასათვალისწინებელია სწორედ **მუსამმატი** – ანალიზისთვის იგი ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს.

musammat (სხვა დასახელებები: šî'r musammat, qaşida simtiyya) არაბული სალექსო ფორმაა (მის შესახებ იხ. შოლერი 2003: 600-602). ამოსავალი სიტყვაა simt – „თოკი, ძაფი, რომელზეც მძივია ასხმული“.

ეს არის სალექსო ფორმა შემდეგი ძირითადი მახასიათებლებით: 1) სტროფული ლექსი (სტროფების რაოდენობა ლექსით ტექსტში არ არის განსაზღვრული); 2) სტროფში სტრიქონთა რაოდენობა ფიქსირებულია; 3) ყოველ სტროფს თავისი რითმა აქვს (ავტონომიური რითმა); 4) ამავე დროს, ბოლო სტრიქონებს ყოველ სტროფში ერთი და იგივე, გამეორებადი, რითმა აქვთ (საერთო რითმა, არაბულად ‘amūd al-qaṣīda – „კასიდის ბოძი/საყრდენი/მთავარი ნაწილი“); 5) პირველი სტროფი მონორიმიია, მისი რითმა ის არის, რომელიც საერთო რითმია სტროფთა ბოლო სტრიქონებისთვის; იშვიათად შესაძლებელია ისეთი შემთხვევა, როდესაც თავში, შესავალ სტროფად, წარმოდგენილია მხოლოდ ორსტრიქონედი (მონორითმული); 6) სტრიქონი, განსხვავებით კლასიკური ბეითისგან, არ არის ორელემენტური, ბინარული სტრუქტურისა, არამედ უდრის მის ნახევარს (ერთ მისრას); 7) გამოიყენება სხვადასხვა არაბული საზომი.

რეალურად მუსამმატი ფორმების ჯგუფია, რომელშიც სხვადასხვა ავტონომიური ფორმა შედის; განსხვავებას ამ ფორმებს შორის ქმნის სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობის ფაქტორი. ა) ოთხსტრიქონიანი სტროფებისგან აგებულ მუსამმატს ეწოდება murabba‘ (< არაბ. arba‘ „ოთხი“): aaaa bbba ccca ... ბ) ხუთსტრიქონიანი სტროფებისგან აგებულს – muḥammās (< არაბ. ḥams „ხუთი“): aaaaa bbbba cccca... გ) ექვსიანი სტროფებისგან – musaddas (<არაბ. sitt ძირით sds „ექვსი“): aaaaaa bbbbba ccccca ... და ა.შ.

მუსამმატი, როგორც ფორმა, ძველია; მისი უძველესი ნიმუშები (aaaa bbba ... ტიპისა) IX ს. განეკუთვნება (მიენერება აბუ ნუვასს, თუმცა ეს თვალსაზრისი დღეს ეჭვქვეშაა დაყენებული). ამ და სხვა არაბულმა ფორმებმა თავისი როლი ითამაშეს არაბული – და არა მარტო არაბული – სტროფული პოეზიის განვითარებაში, მათ შორის – ახალ, პირველ რიგში არაბულ, პოეზიაში (შდრ. მორე 1976: 11).

მუსამმატი გავრცელდა სხვა ქვეყნების ლიტერატურაშიც – ებრაულში, სპარსულში, თურქულში, ინდო-მუსლიმურში. ებრაულ პოეზიაში ეს ფორმა, კერძოდ, მურაბბა‘ (ებრ. meruba‘) X საუკუნეში ჩანს; განსაკუთრებით გავრცელდა ანდალუსიურ ებრაულ პოეზიაში.

სპარსულში იგი XI საუკუნიდან ჩანს (კერძოდ, მანუჩიჰრის დივანში – მუსადდას ტიპის ფორმები). აქ 8 ფორმა გვაქვს:

muṭallat (< არაბ. ṭalāt „სამი“), murabbaʿ, muḥammas, musaddas, musabbaʿ (< არაბ. sabʿ “შვიდი”), muṭamman (< არაბ. ṭamāni „რვა“), mutassaʿ (< არაბ. tisʿ „ცხრა“), muʿaššar (< არაბ. ʿašr “ათი”). გავ-
რცელებულია რეფერენიანი ფორმებიც.

XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში, როგორც ითქვა, საკმაო რაოდენობითაა წარმოდგენილი ხშირად (მაგრამ არა ყო-
ველთვის) მუხამმაზებად წოდებული სალექსო ფორმები, რომ-
ლებიც მუხამმატის ფორმების იდენტურ ნიშნებს ატარებენ; კერ-
ძოდ, ა) აქვთ გართიმვის იგივე სქემა, ბ) განსხვავდებიან ერთ-
მანეთისაგან იმით, თუ რამდენსტრიქონიან სტროფებს შეიცავენ.

ეს ფორმები ცნობილია სპეციალურ ლიტერატურაში (იხ. მაგ.,
თარგამაძე 1990: 26-40; ნიმუშები იხ. კენჭოშვილი 2014). კერძოდ,
ჩვენ გვაქვს: 4-სტრიქონიანი სტროფებისგან შედგენილი ფორმა,
5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11-, 15-სტრიქონიანი სტროფებისგან შედგე-
ნილი ფორმები.

ასევე გვაქვს, ერთი შეხედვით, უცნაური ფორმები (მათი რა-
ოდენობა შედარებით მცირეა); ეს არის შერეული ფორმები, ე.ი.
სტრიქონთა სხვადასხვა რაოდენობისგან შემდგარი სტროფების
შემცველი ნიმუშები. კერძოდ:

1. 5 და 6. მაგ., სტეფ. მელიქიშვილის „გულიდამ არ მშურს სული
შენთვისა“ (aaaaa bbbbaa ... ბოლო a რეფერენია).

2. 6 და 4. ანონიმის „ლაზაროსა ყელს ეხვია შალები“ (aaaaa bbba ...).

3. 6 და 5. „მტკვარო აღრეულო, არაზიანო“ (aaaaa bbbba ...).

4. 6 და 7. დავით თუმანიშვილის „არ გიაჯე, მარიხო, თუ ხარ სის-
ხლის მსმელია“ (aaaaa bbbbaaa ... ბოლო ორი aa რეფერენია, რომე-
ლიც პირველი სტროფის პირველ ორ სტრიქონს წარმოადგენს).

5. 7 და 5. ანონიმის „ქება შეისმინეთ ალიკანდისა“ (aaaaaa bbbba ...).

6. 7 და 6. ზაალ ბარათაშვილის „ბულბული მწუხარეობს, ვარდი
შემომ-წყრალია“ (aaaaaa bbbbaa ... ბოლო a რეფერენია, რომელიც,
ამავე დროს, პირველ სტროფს ემატება პირველ სტრიქონად).

7. 8 და 6. ქობულაშვილის „მსურს, დიანავ, გიამბო ჩემი ცეცხ-
ლის დებანი“ (aaaaaaa bbbbaa ... ბოლო ორი aa რეფერენია, რომელიც,
ამავე დროს, პირველ სტროფს ემატება პირველ ორ სტრიქონად).

8. 8 და 7. გიორგი თუმანიშვილის „ულმობელო დიანავ, არ
გაქვს შეწყალებანი“ (aaaaaaa bbbbaaa ... ბოლო ორი aa რეფერენია,
რომელიც, ამავე დროს, პირველ სტროფს ემატება პირველ ორ
სტრიქონად).

9. 9 და 7. პეტრე ლარაძის „ჰე მოყვასნო, დეჰუტატი თქვენია“ (aaaaaaaaa bbbbaaa ... ბოლო ორი aa რეფრენია, რომელიც, ამავე დროს, პირველ სტროფს ემატება პირველ ორ სტრიქონად).

10. 9 და 10. ფარნაოზ ბაგრატიონის „იგონეთ ყოველთა დრონი წინარე“ (aaaaaaaaa bbbbbbbaaa ... ბოლო ორი aa რეფრენია).

11. 11 და 7. გარსევან ყორღანაშვილის „ახ, მაღალო, მაღალო, რაც შენ ჩემგან ნახვედი“ (aaaaaaaaa bbbbbbba ...).

12. 11 და 9. ილია ბაგრატიონის „სევდამ მომხვია გულსა ბრჭალები“ (aaaaaaaaa bbbbbbbaaa ... ბოლო ორი aa რეფრენია, რომელიც, ამავე დროს, პირველ სტროფს ემატება პირველ ორ სტრიქონად).

ამ შერეული ფორმების, კერძოდ რეფრენების, პოზიციებისა და მიმართებების, უფრო დეტალურმა ანალიზმა შეიძლება გარკვეული კანონზომიერებები დაადგინოს, რომელთა მიხედვითაც კლასიფიკაცია სხვანაირი შეიძლება იყოს.

საბოლოოდ, მთავარი ისაა, რომ ანალიზი აშკარად ცხადყოფს ზემოთ განხილული ქართული ფორმების აღმოსავლურ, კერძოდ სპარსულ, წარმომავლობას. აქ საკითხი მხოლოდ ასე შეიძლება დაისვას: ა) ჩაითვალოს ეს ფორმები ერთ საერთო ფორმად – მუხამბაზად, რისთვისაც არგუმენტს წარმოადგენს გარიტმის ერთნაირი ფორმა, ხოლო სტრიქონთა რაოდენობას სტროფებში გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვს; ბ) თუ – ჩაითვალოს ცალ-ცალკე, ავტონომიურ ფორმებად (მურაბაა, მუხამმას, მუსადდას და ა.შ. ტიპისა).

პირველ თვალსაზრისს (იხ. ზემოთ მითითებული თარგამაძე 1990: 21-55), რა თქმა უნდა, აქვს არსებობის უფლება. მაგრამ, ამავე დროს, იგი ინვესს რამდენსამე შენიშნას.

ა) ამ თვალსაზრისის მიხედვით, ერთი მხრივ, სპარსული მუსამმატების ინვარიანტული სიდიდე არის სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობა, რაც გვაძლევს ცალკეულ ფორმებს (სამსტრიქონიანი სტროფებისგან შემდგარს, ოთხსტრიქონიანებისგან და ა.შ.); რაც შეეხება გარიტმას, იგი მხოლოდ ვარიაციების წარმომქმნელი ფაქტორია. მეორე მხრივ, ანალოგიური ქართული ფორმების კვალიფიცირებისას კრიტერიუმი მთლიანად სანინალმდეგოა: აქ მნიშვნელობა არ აქვს სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობას (იგი მხოლოდ ვარიაციების წარმომქმნელია), მთავარია (ინვარიანტულია) გარიტმვა. საბოლოოდ, თვალსაზრისი მთლიანად ამ მთავარ დებულებას ემყარება.

გ) მაგრამ არა მარტო ეს ორი ურთიერსაწინააღმდეგო კრიტიკერიუმი: სხვა საჭიროების შემთხვევაში იმავე რიგის მოვლენების საანალიზოდ შემოტანილია კიდევ ერთი განსხვავებული (მესამე) კრიტიკერიუმი, რომელსაც მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა არც სპარსული, არც ქართული ფორმების ანალიზისას; ეს არის საზომი, რომლის, როგორც ფაქტორის, გამოყენებით განხილული ფორმების, კერძოდ მუხამბაზების, სიიდან ამოიღება ის მუხამბაზები (ე.ი. ხუთსტრიქონიანი სტროფების შემცველი ფორმა), რომლებიც 5+4+5 საზომითა შესრულებული, – ისინი გადატანილია მუსთაზადებში (იხ. ზემოთ, პარაგრაფი 6). ამგვარად, ერთი მხრივ, მუხამბაზის ჯგუფის ლექსებში მთავარია გართიმვა, არც სტრიქონთა რაოდენობებს, არც საზომს გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ ენიჭება; მეორე მხრივ, ამ გართიმვის მქონე 5+4+5 საზომიანი მუხამბაზი ცალკე ფორმად გამოყოფილია 5+5, 4+4+3, 4+3+4+3 საზომიანი მუხამბაზებისგან.

გ) საბოლოოდ, თვალსაზრისი მწყობრ კონცეფციას არ ემყარება: ერთი და იმავე რიგის მოვლენებისთვის (სპარსული მუსამატები, ქართული ანალოგიური ფორმები, ერთ-ერთი კონკრეტული ქართული ანალოგიური ფორმა) საკვალიფიკაციოდ გამოყენებულია სამი სხვადასხვა კრიტიკერიუმი.

მთელი ეს ჭრელი სურათი, როგორც ჩანს, დალაგდება, თუ: 1. ამოსავალი პრინციპული კრიტიკერიუმი ერთი იქნება; 2. ფორმის სპეციფიკის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა არ მიენიჭება ინვარიანტს; კერძოდ, ფორმას დავადგენთ არა იმ ნიშნით, რომელიც ფორმათა რაღაც სიმრავლისთვის საერთოა (ინვარიანტული), არამედ იმ ნიშნით, რომელიც განსხვავებულია (დიფერენციალურია).

მაშინ ჩვენს წინაშეა ქართული სტროფული ლექსის ფორმათა ერთი ჯგუფი, რომელთაგან თითოეულს თავისი სპეციფიკა აქვს (დამყარებული სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობაზე), და ამავე დროს, მათ აქვს საერთო ნიშანი (დამყარებული გართიმვის სქემაზე).

ეს ფორმებია 4-, 5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11-, 15-სტრიქონიანი სტროფებისგან შემდგარი ფორმები.

მათ გვერდით მცირე რაოდენობით დასტურდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ერთი ლექსითი ტექსტის ფარგლებში რამდენიმე (ორი) ფორმა მეზობლობს. როგორც წესი, ეს არის რეფრენი-

ანი ნიმუშები, რომლებიც აშკარად სპეციფიკურია. არ არის გამო-
რიცხული, ამ შემთხვევების დიდ ნაწილს სხვანაირი კვალიფიკაცია
მიეცეს, კერძოდ, გადატანილ იქნას ჩვეულებრივი შემთხვევების
კატეგორიაში. მაგალითად, 5- და 6-სტრიქონიანი სტროფების
მეზობლობის შემთხვევაში, ჩვენ გვაქვს aaaaa და bbbba, სადაც
6-სტრიქონიანი აიგება რეფრენის ხარჯზე: 5→6 (იხ., მაგ., სტეფ.
მელიქიშვილის „გულიდამ არ მშურს სული შენთვისა“). ასევე: 7 და 6
სტრიქონების შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს პირველი სტროფის 7-იანი
იმის ხარჯზე, რომ პირველი და ბოლო (მეშვიდე) სტრიქონები ერთი
და იგივეა („ბუღბუღი მწუხარეობს, ვარდი შემომწყრალია“), ხოლო
დანარჩენი სტროფების 6-იანი – იმის ხარჯზე, რომ იგივე ფრაზა
რეფრენია (ბოლო, მე-6, სტრიქონად); საბოლოოდ: 7-ს და 6-ს მი-
ღებულია ერთსა და იმავე ოდენობაზე – 5-სტრიქონედზე – პირ-
ველ შემთხვევაში, ამ სტრიქონის ორჯერ დამატებით, მეორე შემ-
თხვევაში – ერთხელ დამატებით (მაგალითად ზემოთ მოტანილია
ზაალ ბარათაშვილის ლექსი; ზუსტად იგივე შემთხვევაა იოანე
ბაგრატიონის „ოდეს გიხილე, კმა ვიქმენ შენით“; იგივე შემთხვევა
უფრო გვიანაც ჩანს, იხ. გრ. ორბელიანის „ნუ მასმევ ღვინოს“).
ტიპოლოგიურად იმავე ვითარებას წარმოადგენენ 8 და 6, 9 და 7,
11 და 9 შემთხვევები: მათში ფორმებს შორის ორით განსხვავებას
ქმნის ის, რომ პირველ, უფრო გრძელ, სტროფში თავში და ბოლო-
ში ერთი და იგივე ორსტრიქონედია ჩასმული (მაგალითად, 11 და
9-სთვის. „სევდამ მომხვია გულსა ბჭალები / ზედ დამრთო ჭირნი
მალის მალეები“ ილია ბაგრატიონის ლექსიდან), ხოლო იგივე ორ-
სტრიქონიანი, როგორც რეფრენი, უკვე ერთხელ, ახლავს ყოველ
დანარჩენ სტროფს: $2+5+2=9$ და $5+2=7$ (8 და 6-სთვის, 9 და 7-თვის
მაგალითები იხ. ზემოთ; 9 და 7 შემთხვევა უფრო გვიანაც შეიძლე-
ბა მოვნახოთ, მაგ., გრ. ორბელიანთან „არავისთვის მე დღეს არა
მცალიან“).

რაც შეეხება ქართულში ამ ფორმათა გენეზისის საკითხს, თუ
ზემოთ ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი მისაღებია, მაშინ დასკვნა
აქ ასეთია: ეს ფორმები არის არაბული მუსამმატის ფორმები, ქარ-
თულში მიღებული სპარსული გზით. ქართულ ნიადაგზე განვითარ-
ების სპეციფიკა: ა) ისეთი გრძელი სტროფები, როგორიცაა 11-იანი
და 15-იანი; ბ) შერეული ლექსები (რომელთა თავისებურებაზე და
განსხვავებული კვალიფიკაციის შესაძლებლობაზე ზემოთ იყო
მსჯელობა).

განმარტებას მოითხოვს ის ფაქტი, რომ ასეთი ფორმები ხშირად მუხამბაზებად იწოდებიან. ა) როგორც ჩანს, მუხამბაზები (5-სტრიქონიანი ფორმები) უფრო ადრე შემოვიდნენ; ბ) მუხამბაზები უფრო გამოყენებადი ფორმებია; ბესიკთან, მაგალითად, მუსამმატის მსგავსი ფორმის 22 ნიმუშიდან რვა 5-სტრიქონიანია, მხოლოდ ერთია მუსადდასი (ექვსსტრიქონიანი), დანარჩენი 13 ოთხსტრიქონელებია, რაც სრულიად გასაგებია, რადგანაც იმ ეპოქაშიც ტრადიციული ქართული ოთხსტრიქონედი ყველაზე გავრცელებული ფორმა იყო (გარდა ამისა, 7 ამ 13-დან ე.წ. თეჯნისია, რომელსაც კვალიფიკაციის სხვა კრიტერიუმი შეესაბამება); გ) როგორც ჩანს, შემოსვლის გზა (ყოველ შემთხვევაში, ერთ-ერთი გავრცელებული) ზეპირი იყო (შდრ. ი. ბაგრატიონი 1954: 52), რამაც შედეგად არა მარტო ფორმა, არამედ გარკვეული სტილი მოიტანა (აშულური კილო), ამიტომ სახელდება „მუხამბაზი“ ყოველთვის ფორმას (მუხამბაზს) კი არ გულისხმობს, არამედ რიგ შემთხვევაში – სტილს (მუხამბაზს).

9. *ფორმას ეძებნება აღმოსავლური წყარო, რომლის იმიტიაციასაც იგი წარმოადგენს.*

ამ კატეგორიაში შედის ის ფორმები, რომელთათვისაც დგინდება სტრუქტურაც და წარმომავლობაც.

მოკლედ შევეხები რამდენსამე ასეთ ფორმას (გარდა ქვემოთ განხილულისა, ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური წარმოშობის სხვა ფორმებიც გვხვდება).

მუხამბაზი. ეს ფორმა ზემოთ იყო განხილული. აქ იგი წარმოდგენილია იმდენად, რამდენადაც ტრადიციულად არის ყურადღების ცენტრში როგორც ეპოქის ვერსიფიკაციული სურათის სახე.

მუხამბაზი, როგორც ითქვა, არაბული მუსამმატის ჯგუფის ფორმებს განეკუთვნება (muḥammas – „ხუთეული; შემდგარი ხუთისგან“). მუსამმატის ფორმებს შორის იგი ყველაზე ძველი ჩანს (ასეთი ნიმუში aa bbbba ტიპისა შეცდომით მიეწერება ისლამამდელ არაბ პოეტს იმრუ ლ-ყაისს). ქართულში მუხამბაზი, როგორც სალექსო ფორმა, პირველ რიგში, ბესიკთან არის დაკავშირებული. უნდა ითქვას, რომ თავის დროზე ქართულ პოეზიაში ეს ფორმა უფრო დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, ვიდრე სპარსულში.

თახმისი. ისევე, როგორც ქართული პოეზიის მუსთაზადი შეიძლება ჩაითვალოს მუხამბაზის ერთ-ერთ სახედ, ასევე – თახ-

მისიცი. ქართული თახმისი, ეს არის (ხუთსტრიქონიანი) მუხამმასის ფორმის ლექსი, რომლის საზომია დაბალი შაირი (ზოგჯერ, იშვიათად – მაღალი შაირის სტრიქონების შერევით), ხოლო რითმა, როგორც წესი, მაჯამურია. მაგალითი: ლეონ ბატონიშვილის „როს განვიცადე ბედკრულმან, გული საკვდავად დარია“, მეორე სტროფი (bxbba): „შენ, მუშთარსა გეაჯები გულმტკივნეული, მტირალი / მოყვარემ მომწყლა საკვდავად, მტყორცნა ჰინდელთა სამალი / ველარა დავსთმე, მიმჭირდა, ან არლა არის სამალი / მას მოუკლავარ, ირნმუნე, ვისა აქვს მაგე მჭვირვალი / ბროლი და ლალი შეთხზულან, ქვე დარიდებით დარია“.

ლაზალი/ლაზელი/ყაზალი. არაბული *ğazal* (ğzl ძირი, პირველადი მნიშვნელობა „რთვა“, საკუთრივ „ლაზალ“ ნიშნავს „აშიკობას, ფლირტს“) – სამიჯნურო/სატრფიალო ლექსი/სიმღერა/ელეგია (იხ. ბლამერი 2003: 1028-1076). ეს ჟანრი არაბულ პოეზიაში ისლამამდელი კასიდების დროიდან მომდინარეობს. დიდი გავრცელება პოვა სპარსეთში; გავრცელებულია, საერთოდ, ახლო და შუა აღმოსავლეთის ლიტერატურებში. ქართულში შემოსვლის გზა სპარსულია.

ლაზალის ფორმალურ სტრუქტურაში ბეითი ორსტრიქონიანი ფუნქციითაა რეალიზებული. ფორმის სპეციფიკა ძირითადად გართიმვასთან არის დაკავშირებული: პირველი ორი გართიმული სტრიქონის (*matla'*) რითმა მომდევნო ლუნ სტრიქონებშია გატარებული, სტრიქონგამოტოვებით (ბუნებრივია, ლექსითი ტექსტის სტიქონთა რაოდენობა ლუნია): aa ba ca da ... ჩემი მხრივ, უნდა აღვნიშნო, რომ გართიმვის ეს ტიპი, საკმაოდ გავრცელებული ბევრ აღმოსავლურ ფორმაში, მომდინარეობს კლასიკური არაბული კასიდიდან, რომელიც მონორითმულია, ამავე დროს პირველი ბეითის ორივე მისრა გართიმულია, რაც, საბოლოოდ, გვაძლევს სწორედ იმავე სქემას aabacada...

ლაზალის ფორმაში ხშირია რედიფი.

ქართულში ხმარებული ეს ფორმა კარგადაა აღწერილი (იხ. ბერიძე 1995: 308-310; აგრეთვე კობიძე 1969: 252-254). უნდა ითქვას, რომ ჩვენში მან დიდი გავრცელება ვერ პოვა (თავის დროზე პოპულარული იყო, მაგალითად, გერმანულ პოეზიაში: გოეთე, ფრ. რიუკერტი, ა. ფონ პლატენი, ფ. ბოდენშტედტი და სხვ.).

ქართული ლაზალის ნიმუშებად მიჩნეულია (იხ. ბერიძე 1995:

308): დავით ბაგრატიონის „რა შევიქენ სოფლისაგან ესრეთ მწარედ განანირი“, გიორგი თუმანიშვილის „მუხთალმან ამან სოფელმან“, იოსებ მელიქიშვილის „სევდის მტარვალთა დამიჭრეს გული“, ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ჭმუნვის მახვილი გულსა მსოშია“ და სხვ. რაც მთავარია, ლაზალი რამდენიმეჯერ უახლეს ქართულ პოეზიაშიც გამოჩნდა. ალ. აბაშელის „მზე, ამოდის“ – რედიფიანი ლაზალი („სიომ სარკმელს შეჰსისინა: მზე ამოდის / გააცინა ფანჯრის მინა: მზე ამოდის“ და ა.შ.), გალ. ტაბიძის „დღეს დღეები ეცლება“.

თეჯნისი/თაჯნისი. არაბული tajnīs „თანაჟღერადად, ერთნაირად ჟღერადად კეთება“ (იხ. ჰაინრიჰსი 2003: 67). არაბულში ეს არის რიტორიკული ფიგურა, რომელსაც, თავისი რთული მრავალსახეობის გამო, ევროპულ ენებზე რამდენიმენაირად განმარტავენ – როგორც კალამბურს, პარონომაზიას, ომონიმს, ალიტერაციას და ა.შ. თაჯნისი, არაბულ აღწერილობაში, მართლაც რთულ სურათს წარმოადგენს: tamm – ორი სიტყვის სრული დამთხვევა (თანხმოვანთა და ხმოვართა ბუნებით, რაოდენობითა და განლაგებით), რასაც თავისი ქვესახეობები აქვს mumātil და mustawfā; murakkab, ქვესახეობებით malfūf და marfūw და ა.შ. და ა.შ.

ლექსში ეს ფიგურა გამოიყენება სარიტორიკული პოზიციებში.

ქართულში ამ სალექსო ფორმამ საკუთარი, ორიგინალური სახე მიიღო: ა) საზომი 4+4+3 ან 6+5 (შეიძლება ითქვას ასეც: ზოგჯერ ამორფული სტრუქტურისა 11-მარცვლედის ფარგლებში – ესეც სპეციფიკა); ბ) სტროფი – ოთხსტრიქონედი; გ) სტროფთა რაოდენობა ლექსით ტექსტში – ფიქსირებული: 5 ან 4; დ) გარითმვა: პირველი სტროფი – abab (იშვიათად – abcb), დანარჩენი სტროფები – cccb dddb... ე) რითმა – როგორც წესი, მაჯამური.

ფაქტიურად, მხოლოდ ამ ბოლო პარამეტრით შეიძლება იმის თქმა, რომ ქართულ თეჯნისს აქვს აღმოსავლური ძირები (იგულისხმება, რა თქმა უნდა, არა ის, რომ ქართული პოეზიისთვის უცნობი იყო მაჯამური/ომონიმური რითმები, არამედ ასეთი რითმებით ცალკე სალექსო ფორმის შექმნა). სხვა მხრივ, როგორც ითქვა, თეჯნისად წოდებული ფორმა, ეს არის ორიგინალური ქართული სალექსო ფორმა. გამორჩეული ნიმუშები იხ. ბესიკთან: „რა გული დავაგე შენად სარებლად“, „შავ გლახ გულო“, „ხმა სირინოზს“ (შესაძლოა ამ სიაში განვიხილოთ ასევე „შავნი შაშვნი“). სხვა ნიმუშე-

ბი იხ. ბარამ ბარათაშვილთან, ევსტათი ციციშვილთან, სტეფანე მელიქიშვილთან, დავით ბაგრატიონთან, იოსებ მელიქიშვილთან, დიმიტრი თუმანიშვილთან, პეტრე ლარაძეთან, ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან.

ბაიათი. ეს აღმოსავლური სალექსო-სასიმღერო ფორმა, როგორც ჩანს, საკმაოდ გავრცელებული იყო თბილისში. არ არის გამორიცხებული, რომ შემოტანილ იქნა აზერბაიჯანული გზით (არის მოსაზრება, რომ ბაიათის სასიმღერო ფორმა – bayātī, გავრცელებული თურქეთში და სპარსეთში, მომდინარეობს ოღუზური ტომის bayat – სახელწოდებიდან; იხ. ზიუმერი 2003: 117). აზერბაიჯანული ბაიათი წარმოადგენს ოთხსტრიქონიან სტროფს, 7-მარცვლიანი (სილაბური) საზომით, გარითმვის სქემით aaba (იხ. მედულაშვილი 2013: 11).

უნდა ითქვას, რომ, ერთი მხრივ, ბაიათი ქართულში ნაკლებად გავრცელებული ფორმა იყო, მეორე მხრივ, მას აქ დახვეწილი სახე ჰქონდა, ყოველთვის – მაჯამური გარითმვით; სტრიქონის საზომი: 4+4+3, გარითმვა: aaba. საუკეთესო ნიმუშები: ბესიკის „იადონს ის ევარდა“, ალ. ჭავჭავაძის „ვინყო წერა მაჯამით“, „წიგნი შენი მეცა რა“, დიმიტრი თუმანიშვილის „ვარდი მეც მხვდეს ეგების“, „სახედ მომცა, მანათა“.

დამონშეხანი:

ალ-ჰატი ალ ტიბრიზი 1975: Al-Ḥaṭīb at-Tibrīzī. *Al-Wāfi fi-l-‘arūḍ wa-l-qawāfi*, Bayrūt: 1975.

ამ-შაბიბი 1972: Aš-Šaybī, Muṣṭafā. *Dīwān ad-dubayt fi-š-ši‘r al-‘arabī*. Manšūrāt al-jāmi‘a l-lībiyya, 1972.

ბაგრატიონი 1954: ბაგრატიონი, თეიმურაზ. გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა. წიგნი: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.)* (გ.მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით). თბილისი: 1954.

ბაგრატიონი 1954: ბაგრატიონი, იოანე. პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის. წიგნი: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.)* (გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით). თბილისი: 1954.

ბარათაშვილი 1981: ბარათაშვილი, მამუკა. *სწავლა ლექსის თქმისა* (რედაქცია და გამოკვლევა ა. ხინთიბიძისა). თბილისი: 1981.

ბერიძე 1995: ბერიძე, რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. წიგნი: *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

- ბლაშერი 2003:** Blachère, R. *Ghazal*. EI, II. Leiden: 2003, p. 1028-1036.
- ბრაუნი 1941:** Brown, E. G. *A Literary History of Persia*. II. Cambridge: 1941.
- თარგამაძე 1990:** თარგამაძე ნ. *სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები*. თბილისი: 1990.
- კენჭოშვილი 2014:** *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825)* (შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა). თბილისი: 2014.
- კობიძე 1969:** კობიძე, დ. ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან. წიგნში: *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*. თბილისი: 1969.
- მედულაშვილი 2012:** მედულაშვილი, ზ. მთარგმნელისგან. წიგნში: *1001 ბაიათი*. წიგნი შეადგინა, აზერბაიჯანულიდან თარგმნა, შესავალი სიტყვა და ლექსიკონი დაურთო ზ. მედულაშვილმა. თბილისი: 2012.
- მორე 1976:** Moreh S. *Arabic Poetry 1800-1970*. Leiden: 1976.
- რაჰმანი 2003:** Rahman M. *Mustazād*. EI, VII, Leiden: 2003, p. 754.
- სილაგაძე 1987:** სილაგაძე, ა. *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*. თბილისი: 1987.
- სილაგაძე 2008:** სილაგაძე, ა. ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი. *ლექსმცოდნეობა*, I. თბილისი: 2008.
- სილაგაძე 2009:** Silagadze, A. *Problem of the Qualification of Georgian Verse*. Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences, vol. 3, no. 3, 2009, p. 190-197.
- სილაგაძე 2013:** სილაგაძე, ა. *გიორგი წერეთელი – დიდი ქართველი მეცნიერი*. აღმოსავლეთმცოდნეობა, 3. თბილისი: 2013, გვ.13-38.
- სუმე 2003:** Sümer, F., *Bayat*. EI, I. Leiden, 2003, p.11-17.
- ფარზაადი 1967:** Farzaad, M. *Persian Poetic Metres*. Leiden: 1967.
- შოლერი 2003:** Schoeler, G., *Musammaṭ*. EI. VII. Leiden: 2003. p.600-602.
- წერეთელი 1957:** წერეთელი, გ. *სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის*. თსუ სამეცნიერო სესიის მოხსენებათა კრებული, 1. თბილისი: 1947, გვ.17-52.
- ჰაინრიხსი 2003:** Heinrichs, W.P. *Tajnis*. EI, VIII. Leiden: 2003. p.67-69.

რობაი

რობაის ადგილი ქართულ მყარ სალექსო ფორმებს შორის

რობაი/რუბაი მყარ ქართულ სალექსო ფორმათა რიცხვს განეკუთვნება.

მყარი სალექსო ფორმა შემდეგნაირად შეიძლება განისაზღვროს: ლექსის (/ლექსითი ტექსტის) კომპოზიციური ფორმა, რომელიც რეპროდუქციისუნარიანია და რომელსაც, მოცემული ენის პროსოდიული კანონებისა და ლექსთწყობის სისტემის კანონზომიერებების ფარგლებში, განსაზღვრავს გარკვეული წესების ცალკე ან კომბინირებული მოქმედება: ა) სალექსო სტრიქონთა რაოდენობა და განლაგება უფრო დიდი კომპოზიციური ერთეულის შიგნით; ბ) უფრო დიდ კომპოზიციურ ერთეულთა (ძირითადად, სტროფის) რაოდენობა და განლაგება ლექსითი ტექსტის შიგნით; გ) ლექსითი ტექსტის სიმეტრიული ან ასიმეტრიული დანაწევრება როგორც ერთი მთლიანობა; დ) გარკვეული საზომის ან საზომთა გამოყენების აუცილებელი ხასიათი; ე) გართმვის სქემა, ვ) გარკვეული გამეორებების, რიტმული და სინტაქსური პარალელიზმების მონესრიგებული მონაწილეობა და სხვ. (სილაგაძე 2016: 123).

მყარი სალექსო ფორმის, როგორც ვერსიფიკაციული მოვლენის, ადგილი ლექსთწყობის სისტემაში იმ ნაწილშია, რომელიც ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთანაა დაკავშირებული და ძირითადად კომპოზირების სფეროს განეკუთვნება (ე.ი. არა იმ მდგრად ნაწილში, რომელსაც განაპირობებს ენის პროსოდიული სისტემა, რომლის სუპრასემანტიული დისტინქციური ელემენტი ასრულებს სისტემის წარმომქმნელ ფუნქციას).

მნიშვნელოვანია ხაზი გაესვას იმასაც, რომ მყარი სალექსო ფორმები აქტუალური შემადგენელია ვერსიფიკაციული სისტემის (და, ზოგადად, პოეზიის) დიაქრონიაში, როდესაც ახალი ფორმალური სქემები და ახალი ფორმები იქმნება, მათ შორის – გარე გავლენების მონაწილეობით.

გავლენების ერთ-ერთი მიმართულება ქართული სინამდვილისთვის აღმოსავლური წყაროებია. ამ კონტექსტში ქართული მყარი სალექსო ფორმებისთვის ჩემ მიერ ექვსი ვარიანტია გამოყოფილი (სილაგაძე 2016: 124). ამათგან რობაის განეკუთვნება ის ადგილი, რომელიც შემდეგნაირად ხასიათდება: ფორმა არსებობდა ქართულ სინამდვილეში, შემდეგში, აღმოსავლური სათანადო ფორმის გავლენით, იგი, ერთი მხრივ, აქტუალიზდა, მეორე მხრივ, შეიძინა ზოგიერთი ახალი ფორმალური და სტილურ-სემანტიკური ნიშანი.

იგულისხმება ის ვითარება, რომ ქართულ პოეზიაში ჩვენ გვაქვს ოთხსტრიქონედები არა მხოლოდ ვერსიფიკაციული კომპოზიციური ფორმის, როგორც უფრო დიდი კომპოზიციური ფორმის ან ტექსტის შემადგენლის, სახით (მ. ბარათაშვილი: „ეს ოთხივე შაირის ერთი ტაეპის ხმა არის, ამას სამი სტრიქონი სხვა მიეც ამავე ხმისა და ამისთანა შაირი იქნება: მე რუსთველი ხელობითა“ და ა.შ. – ბარათაშვილი 1981: 10), არამედ დამოუკიდებელი ლექსითი ტექსტის/ფორმის სახით. ასეთი მყარი მონორითმული ერთსტროფიანი ფორმები ჭარბადაა წარმოდგენილი XVIII ს-ში, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში (ეს არის აღმოსავლური – ძირითადად სპარსული – ფორმების ინტენსიური შემოსვლის დრო), და XIX ს-ის პირველ ნახევარში; შემდეგში ეს ფორმა დამოუკიდებელი სახით აღარ ჩანს (ის შემთხვევები, როდესაც გვაქვს ოთხსტრიქონიანი ტექსტი, წარმოადგენენ ჩვეულებრივ მოვლენას ორ-, სამ-, ხუთ- და ა.შ. სტრიქონიანი ტექსტების გვერდით). ნიმუში – ბესიკის „ყოვლად წმიდის ქება“:

ჯერისაებრ შენი ქება არვის ძალუძს, ღვთისა სძალო,
ჯერ არ შეკრბენ ანგელოსნი, ქვეყნიერნი კაცნი, ქალო,
ჯობს რომ გიძღვნან კინამ-კარნა, გუნდრუკ-მუარი და შტახს-ალო,
ჯვარცმულისა ქრისტეს დედავ, ცოდვილს მკურნე, დედოფალო.

ზოგ ნიმუშს სათაურად აწერია საზომის სახელწოდება (ნიმუშები იხ.: კენჭოშვილი 2014):

„შაირი“. ნიმუში – დავით რექტორის „ღანვთა საშროშნეს“:

ღანვთა საშროშნეს, ვარდისა კუკურთა რაი გახევედი,
საროსა ტანი გაძრცვილი ნორჩად სდექ, ალვად გახევედი,

არღვანის ხევენათო სხვადასხვათ, ბაგეთა ბაგეთ გახევი,
ან მკიდეგანო უბედოვ, თვალთ ღვართ რად არ გახევი.

„ფისტიკაური“. ნიმუში – დავით რექტორის „მისს უსაძაგეს“:

მისს უსაძაგეს იგი რა არის, პირთა მთვარეთა ესენი სჭირან,
თვისთა მიჯნურთა დაუტევებენ, სხვას გულს მისცემენ და იგი ტირან,
მასთანცა არა ხანთა დაჰყოფენ, მისებრნი, ჰსაჯე, ბჭეო, რად ღირან!
ვეძიე, გული ერთს დასჯეროდეს, ვერ ვპოვე სადა და ესე მკვირან.

არის სხვა შემთხვევებიც („ჩახრუხაული“, „რვული“, „ლექსი“ და სხვ.).

უნდა დავასკვნათ, რომ ქართული რობაის ძირები ქართულ ნიადაგშია საძებნი (სილაგაძე 2016: 131). აქ პროცესი ასეთია: არსებული, ხმარებადი ქართული ფორმა – შაირის თუ სხვა საზომის ოთხსტრიქონიანი მონოსტროფი – აქტუალიზდა აღმოსავლური ფორმის (სპარსული ოთხსტრიქონიანი რობაის) გავლენით და დაიმკვიდრა ახალი, სპარსული (< არაბული) სახელწოდება. ამავე დროს – და ესეც აღსანიშნავია, – გავლენის შედეგად შეიძინა ზოგიერთი ახალი ნიშანი, კერძოდ: ა) გართმევა aaba. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გართმევის ასეთი სქემა ცნობილია ქართულ, კერძოდ ხალხურ, ლექსში (შდრ. კობიძე 1969: 252); გვხვდება მეგრულ ლექსშიც (იხ. გუდავა 1975: 370); გ) ზოგიერთი სტილური და თემატური ნიუანსი (იხ. აგრეთვე ქვემოთ).

სპარსული რობაი

სპარსული რობაი, როგორც უმოკლესი სალექსო ფორმა, IX-X საუკუნეებიდან ჩანს (დუბეითი).

სპარსული რობაის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნებია (რობაის შესახებ კომპაქტური ნარკვევი იხ. ფარზაადი 1967: 99-123; აგრეთვე, დე ფუშეკური 2003: 572-579):

ა) ოთხსტრიქონიანი ფორმა (სტრიქონის ფუნქციით წარმოდგენილია არა ბეითი, არამედ მისი ნახევარი – არაბ. miṣrā‘ ან šatr).

ბ) გართმევის საკუთარი სქემა (რითმა არაბულის გავლენაა): aaaa (უფრო არქაული) და aaba (უფრო გავრცელებული).

გ) საკუთარი საზომი.

ეს საზომი მომდინარეობს არაბულიდან, კერძოდ არაბული ლექსთწყობის – არუდის (‘arūd) – ე.წ. მესამე წრის რიგით პირველი წარმომადგენელი მეტრიდან, რომლის სახელწოდებაა *hazağ*. მისი სტრუქტურა (იხ. ათ-თიბრიზი 1975: 107-112) იქმნება ერთი და იმავე გამეორებადი ტერფით *mafā‘īlun* (ასე, მნემონიკით, აღინიშნება ლექსის სტრუქტურული ერთეულები არაბულ არუდში). ჰაზაჯი, ისევე როგორც არუდის ყველა მეტრი, რეალურად წარმოდგენილია ვარიანტებით, რომლებიც მოცემული მეტრის ინვარიანტულ სქემაზე სხვადასხვა წესების მოქმედებითაა განპირობებული. ორი ასეთი წესი (*zihāf*) არის *ħarm* და *ħarb*. 1. *ħarm* არის *mafā‘īlun*→*fā‘īlun* (ტერფის ასე მიღებული სახეობის სახელწოდებაა *aħram* და სქემაზე აღინიშნება როგორც *maf‘īlun*); შესაბამისად, საზომის ვარიანტი იქნება: *maf‘īlun* / *mafā‘īlun* / *mafā‘īlun*; დღეს მიღებული აღინიშნით: --- / U --- / U ---*. 2. *ħarb*: *fā‘īlun*→*fā‘īlu* (*maf‘īlun*→*maf‘īlu*; ტერფის ამ სახეობას ეწოდება *aħrab*); საზომის სტრიქონის ეს ვარიანტი იქნება: *maf‘īlu* / *mafā‘īlun* / *mafā‘īlun* --- U / U --- / U ---.

სპარსულში ადაპტირებული ეს სქემები გვადლევენ კანონიკურ ხუთტერფიან ფორმას (*baħr-i tarāna* – „თარანეს საზომი“), რომელშიც პირველი და მეოთხე ტერფები შეიცავენ ორ გრძელ მარცვალს და არასოდეს იცვლიან სახეს: მეორე და მესამე ტერფებს ორ-ორი ვარიანტი აქვთ: -- და U U–; მესამე ტერფის ვარიანტებია: U – U, – UU, --. ყველაზე გავრცელებულია 12 საზომი, რომლებიც ახრახის და ახრამის ქვეჯგუფებადაა დაყოფილი.

1. -- / U – / U – U / -- / UU –
2. -- / UU – / – UU / -- / UU –
3. – – / UU – / -- / -- / UU –
4. – – / UU – / – U – / -- / --
5. – – / UU – / – UU / -- / --
6. -- / UU – / -- / -- / --
- (ახრახის ჯგუფი)
7. -- / -- / U – U / -- / --
8. -- / -- / – UU / -- / --

* არაბული არუდის ე.წ. მოძრავი და უმოძრავი თანხმოვნებით სქემის გამოხატვა უფრო ზუსტად, ნიუანსებში, ასახავს სტრუქტურას; თუმცა გრძელი და მოკლე (resp. ძლიერი და სუსტი) მარცვლებით გამოსახვაც იძლევა სწორ სურათს.

9. --/--/--/--/--
 10. --/--/U-U/--/U U-
 11. --/--/ -UU/--/UU-
 12. --/--/--/--/UU-

(ახრამის ჯგუფი)

გარდა იმისა, რომ რობაი მეტრიკულად დაკავშირებულია არაბულ ლექსთწყობასთან, არაბულთანაა დაკავშირებული სახელწოდებაც (არაბ. *rubā'ī*, მრ. *rubā'īyyāt* – „ოთხეული; შემდგარი ოთხი ნაწილისაგან“). ძველი სპარსული ტრადიციით (მომდინარეობს შამსი ყაისიდან – XII ს.), საფუძველი არის ის, რომ არაბული ჰაზაჯი ინვარიანტულ სქემაში მოცემულია როგორც ექვსტერფიანი სტრიქონი, მაგრამ რეალობაში/პრაქტიკაში ყოველთვის ოთხტერფიანია (ე.წ. *maǧzū'* – თითოეულ მისრაში ერთტერფმოკვეცილი).

რობაი ასევე გავრცელებულია თურქეთში და სხვა ქვეყნებში. X ს-დან გავრცელდა არაბულში (აქ მისი წარმოშობის საკითხი ცალსახად ჯერჯერობით არაა გადაჭრილი), სადაც არაბულ ტერმინს *rubā'īyya* ზოგჯერ ენაცვლება *baytāni* („ორი ბეითი“), უფრო ხშირად – არაბიზებული *dūbayt* (←*dūbayt ī*; *dū* – სპ. „ორი“). ამავე დროს, ეს დუბეითი არაბულში ხშირად წარმოდგენილია საკუთარი საზომით (შტოტცერი 2003: 582-583) *fa'lun mutafā'ilun*, *fa'ūlun /fā'ilun* (შდრ. სპარსული საზომები), რომელსაც სამი ვარიანტი აქვს:

ა) --/UU-U-/U--/UU-; ბ) --/UU --U/U--/UU-; გ) --/UU ---/U--/UU- (გარითმვის სქემა *aaaa* და *aaba*). საბოლოოდ შეიძლება იმის თქმა, რომ არაბული რუბაია, დუბეითის მოცემული სქემებით გამოხატული, და სპარსული რობაი ეკვივალენტებს წარმოადგენენ. ამ კონტექსტში უნდა აღვნიშნო, რომ არაბული დუბეითის ზემოთ მოტანილი მეტრული სქემა (თავისი სამი ვარიანტით) არ შეესაბამება არაბული არუდის კანონზომიერებებს. ეს გარემოება იძლევა ორი სხვადასხვა დასკვნის გაკეთების საშუალებას: ა) თუ, ერთი მხრივ, სპარსული რობაის მეტრი არაბულ ძირებთანაა დაკავშირებული, მეორე მხრივ, არაბულში გავრცელებული რობაის (დუბეითის) ერთ-ერთი სახე შეიძლება იყოს სპარსული გავლენა (სხვა სიტყვებით: სპარსულმა აითვისა არაბულიდან, შემდეგ, გადამუშავებული სახით დაუბრუნა არაბულს); ბ) არ არის გამორიცხული სხვა დასკვნაც, კერძოდ: მოცემული მეტრული ფორმა ადრევე იყო ჩასახული არაბულში.

რაც შეეხება გართმვას *aaba*, რომელიც სპეციფიკურია რობაისთვის, და იმ სტრუქტურას, რომელიც მისი მეშვეობით იქმნება, ჩემი აზრით, იგი (მათ შორის სპარსულ რობაიში) მთლიანად არაბულია; კერძოდ, ეს არის გართმვა, რომელიც გვაქვს კლასიკური არაბული კასიდის დასაწყისში, პირველ ორ ბეითში. რეალურად რობაის ოთხსტრიქონიანობა, ეს არის კასიდის ორბეითიანობა ანუ ორსტრიქონიანობა. კერძოდ: არაბული მონორითმული კასიდის კანონიკურ ფორმაში პირველ ბეითში (სალექსო სტრიქონში) ერთმანეთს ერითმება ორი მისი ნახევარი (ნახევარსტრიქონი) – ორი მისრა; შემდეგ სტრიქონებში ეს გართმვა აღარ გვაქვს, გართმულია სტრიქონთა ბოლოები (სტრიქონის შიგნით მისრათა გართმვა შეიძლება ფაკულტატურად კიდევ გამოჩნდეს კასიდის რომელსამე სტრიქონში):

I ბეითი: I მისრა A II მისრა A

II ბეითი: I მისრა B II მისრა A.

ეს არის ორბეითიანი (ორსტრიქონიანი) მონაკვეთი, რომელიც ნახევარსტრიქონებად (მისრებად) განხილული, იქნება ოთხსტრიქონიანი *aaba*:

I მისრა A

II მისრა A

III მისრა B

IV მისრა A

ქართული რობაი

ქართული რობაის განმასხვავებელი ნიშნებია:

1. არ აქვს საკუთარი საზომი. სპარსულიდან თარგმნილ ლექსებშიც და ორიგინალურ პროდუქციაშიც გამოიყენება სხვადასხვა საზომი, რომელთაგან აბსოლუტურად დომინირებს $5+4+5$. საერთოდ, გვხვდება:

$5+4+5$,

$4+4+4+4$,

$4+4+4+3$,

$4+4+4+2$,

$4+4+4+1$,

4+3+4+3,
4+3+4+2,
4+2+4+2,
5+3+5+3,
5+3+5+2,
3+3+3+3,
4+4+4,
4+3+4.

როგორც ჩანს, შეიძლება იმის თქმა, რომ ქართულ რობაიში გამოყენებადია პრაქტიკულად ნებისმიერი მეტრი; ერთადერთი შეზღუდვა იქნება შედარებით მოკლე სტრიქონის თავიდან არიდება.

2. სტრიქონი სრული სახისაა – იმ გაგებით, რომ არ წარმოადგენს რომელიმე კლასიკური საზომის ნაწილს (საწინააღმდეგოდ სპარსულისა და არაბულისა, სადაც რობაის ოთხსტრიქონიანი სალექსო სტრიქონის სიგრძე ბეითის ნახევარია).

სპეციალური აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ ქართული რობაი, აღმოსავლეთიდან შემოსული ან აღმოსავლურ სინამდვილესთან რაღაც სახით დაკავშირებული სხვა ფორმებისგან განსხვავებით, არის: ა) ყველაზე ახალი მოვლენა, ბ) დღესაც გამოყენებადი.

ასევე აღნიშვნის ღირსია, რომ ეს ფორმა ქართულში პროდუქტიული გახდა XX ს-ის მეორე ნახევარში ქართველი მთარგმნელების მეცადინეობით, მათ მიერვე დამკვიდრდა ქართულ პოეტიკურ ტერმინოლოგიაში ტერმინი რობაი.

თუმცა არის ერთი ფაქტი, რომელიც ასევე გასათვალისწინებელია და რომელიც სხვა ქრონოლოგიას გვიჩვენებს. საქმე ისაა, რომ ალექსანდრე ჭავჭავაძეს აქვს ერთი ოთხსტრიქონედი ლექსი (ბართაია 2014: 8) რობაის ზუსტი ფორმით და მისთვის ტიპიური სემანტიკური სქემით (არ გამოირიცხება, რომ ეს ლექსი რომელიღაც სპარსული რობაის გადმოღებას წარმოადგენს):

ჰე, თავო ჩემო, ამა სოფლის უწყი არა რა,
მარად სიმდიდრის ხვეჭის ფიქრში ფლული ხარ, მარა
თან წარსატანად რაცღა ხამი გაქვს დაწესებულ,
მისიც არ იცი დარწმუნებით, გხვდების თუ არა.

გართმვა aaba და – ყველაზე საინტერესო – შემდგომში ყველაზე გავრცელებული მეტრი 5+4+5.

მიუხედავად ამისა, როგორი მოულოდნელიც უნდა იყოს, XX ს-ის 20-იან წლებამდე რობაი ქართულ ლიტერატურაში არ მოიხსენიება (თუმცა ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ქართული კლასიკური პოეზია სპარსულიდან გადმოღებულ ნიმუშებში არ იცნობს ლირიკას და მხოლოდ ეპიკური თხზულებებითაა დაინტერესებული). რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, პავლე ინგოროყვა იყო პირველი, ვინც ომარ ხაიამს და რობაის შეეხო ჟურნალ „კავკასიონში“ 1924 წ. გამოქვეყნებულ სტატიაში (ინგოროყვა 1924: 136-139). თუმცა, როგორც ირკვევა, ნიკო ნიკოლაძეს ჯერ კიდევ 1887 წ. მოკლედ განუხილავს ხაიამის ერთი რობაი („ნოვოე ობოზრენიეში“), ოღონდ ეს სტატია რუსულენოვანია (იხ. ჩხეიძე 2008: 3). „კავკასიონის“ იმავე ნომერში ქართველი მკითხველი პირველად გაეცნო რობაიებს – ეს იყო პროფ. იუსტინე აბულაძის მიერ პნკარედებად თარგმნილი ნიმუშები ხაიამისა (სულ – 24 რობაი). ნიმუში:

ჰე, გულო, სანუთროსაგან მოწყალების ნასახს ნუ ეძებ!
სანუთროს ბრუნვაში თავსა და ბოლოს ნუ ეძებ!
წამლის ძებნაში შენი სენი უფრო მოიმატებს,
შეურიგდი ტკივილს და ნურავითარ წამალს ნუ ეძებ!

მიუხედავად იმისა, რომ ეს პნკარედები თავისთავად (და არა მხოლოდ ქრონოლოგიურად) ღირსშესანიშნავ მოვლენას წარმოადგენენ და აშკარად ატყვიათ მაღალი რანგის სპეციალისტის ხელი, თვითონ ფაქტი საბოლოოდ უფუნქციო დარჩა, რადგანაც ამის შემდეგ რობაიების თარგმნას შეუდგნენ ასევე ირანისტები, რომელთაც ორიგინალებთან შუამავალი არ სჭირდებოდათ.

ოცდაათიან წლებში გამოქვეყნდა ამბაკო ჭელიძის მხატვრული თარგმანები ომარ ხაიამის რობაიებისა, რამაც სათავე დაუდო რობაის და, საერთოდ, სპარსული მოკლე ლექსის (resp. ლირიკის) ინტენსიურ გადმოღებას ქართულად. შეიძლება იმის თქმაც, რომ გარკვეულწილად განსაზღვრა თარგმანის ფორმაც, კერძოდ, ერთი მხრივ, რობაიებისთვის სხვადასხვა ქართული საზომის მისადაგება, მეორე მხრივ, 5+4+5 საზომის დომინირება. ა. ჭელიძის თარგმანის ნიმუში:

ორი დღის თავშესაზიხი თუ გაქვს ლუმა პური,
ყელმოტეხილ დოქში წყალი ცივი, საამური,
რატომ უნდა ემსახურო სხვა კაცს, შენზე მცირეს,
ან თვითონ შენ რაღად გინდა სხვისი სამსახური.

შემდგომში რობაიების და, საერთოდ, სპარსული ლირიკის თარგმნა კიდევ უფრო მაღალხარისხიანი და დახვეწილი გახდა. ნიმუში – მაგალი თოდუას თარგმანი:

ვინ გადაურჩა უცოდველი დღეების დენას,
ვინც არ შესცოდა, როგორ შეძლო მან თავის რჩენა?
მე რომ ცუდს ვვგრები და შენც, ღმერთო, ცუდად რომ მიხდი, –
შე დალოცვილო, ღმერთი ხარ თუ კაცი ხარ შენა?!

რაც შეეხება საკუთრივ ქართულ, არათარგმნილ, რობაიებს, ძირითადად ეს არის გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან მომდინარე პერიოდი. ორიგინალურ რობაიებს ქმნიდნენ ა. მირცხულავა, ლ. მრელაშვილი, ჯ. ცერცვაძე და სხვები. ნიმუში – სპარსული რობაიების ცნობილი მთარგმნელის, ვახუშტი კოტეტიშვილის, ერთადერთი საკუთარი რობაი:

ვარდი, ბულბული თუ არ უმღერს, ვარდი არ არი,
უსიყვარულოდ გული გულის ფარდი არ არი.
ლექსებში დარდებს ამოთქვამენ, მაგრამ ვაი, რომ
დარდი, რომელიც ამოითქმის, დარდი არ არი.

ყველაზე ღირსშესანიშნავი ის ფაქტია, რომ რობაიები, როგორც ქართული მოვლენა, ცოცხალია დღესაც, XXI საუკუნეში. რობაიებს ქმნიან რ. ჩილაჩავა, ე. მარღია, ბ. ახალაია, თ. ავსაჯანიშვილი და სხვები. ფორმით ეს რობაიები მთლიანად თავსდებიან ზემოთ აღწერილ სურათში.

ორიოდე სიტყვა თემატიკისა და სტილის შესახებ.

სპარსული რობაი თემატურად არ არის ვინაოდ შემოსაზღვრული სემანტიკური ველი; ჩვენ შეიძლება გვეკონდეს რობაი ფილოსოფიური, მისტიკური (სუფიური), ლირიკული, სატირული და ა.შ. როგორც წესი, რობაის ბოლოში მოთავსებულია დასკვნითი ფრაზა, რომელიც წარმოადგენს სენტენციას, ან რაღაც განმაზოგადებელ გამონათქვამს, ან, კონკრეტული შინაარსიდან გამომდინარე,

გარკვეული სულიერი მდგმარეობის გამოხატვას. ამ ფუნქციისთვის განკუთვნილია რობაის მეოთხე სტრიქონი, რომლისთვისაც პირველი სამი ერთგვარ შესავალს წარმოადგენს. როგორც ჩანს, რობაის შინაარსობლივი სტრუქტურა სწორედ ასე უნდა განვსაზღვროთ: ერთი მხრივ – პირველი სამი სტრიქონი, მეორე მხრივ – მეოთხე, ამასთან პირველ ნაწილში პირველი ორი სტრიქონი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული, მესამე, წარმოადგენს რა პირველი ნაწილის წევრს, ამავე დროს სიახლოვე აქვს მეოთხესთან.

პრინციპული პოზიციებიდან თუ ვიმსჯელებთ, ეს სქემა დაცულია ქართულ რობაიებში. ნიმუში – ლადო მრელაშვილის რობაი:

სული დამიბინძურე ორასი წლის ნაგვითა,
დღეს კი თავისუფლებას ვჭედავ წვით და დაგვითა,
ახლა ვამსხვრევ ბორკილებს და იმიტომ ვხმაურობ, –
თუ ხმაური არ მოგწონს, სამჭედლოში რა გინდა?

თემატურ-შინაარსობლივი სქემითაა ძირითადად განსაზღვრული რობაის სტილი. ამავე დროს, როგორც ჩანს, შეიძლება მსჯელობა ზოგადად აღმოსავლურ (სპარსულ) სტილზე; კერძოდ – იმის თქმა, რომ სპარსულში არის რაღაც საერთო სტილი მოკლე ლექსისთვის (ლირიკისთვის), რომლის შიგნითაც რობაის თავისი სპეციფიკური ადგილი უჭირავს.

რაც შეეხება ქართულს, გაცილებით უფრო მეტი სარწმუნოობით შემიძლია ვთქვა, რომ ქართულში ეს საერთოდ აღმოსავლური (სპარსული) სტილია მოკლე ლექსისთვის – თარგმანებშიც და ორიგინალურ თხზულებებშიც. თქმულის საილუსტრაციოდ იხ. ნიმუში, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ აზერბაიჯანული ბაიათია (თარგმნილი ზეზვა მედულაშვილის მიერ), პრაქტიკულად რობაის მსგავსია ყველა ნიშნით:

იარე და გვალე, ძმაო,
გათენდება ხვალე, ძმაო,
გუშინდელ დღეს ნუ მისტირი,
დღე დღეს მიათვალე, ძმაო.

ამგვარად, ქართულ პოეზიაში, პირველ რიგში, მთარგმნელების, აგრეთვე ავტორების მიერ შექმნილია გარკვეული ზოგადი აღმოსავლური (სპარსული) სტილი მოკლე ლექსისა. უფრო ზუსტად:

ა) ქართველი მთარგმნელებისა და ავტორების მიერ ქართულ პოეზიაში შექმნილია ის, რასაც აღმოსავლური სტილი შეიძლება ვუნოდოთ (კონკრეტულად – მოკლე ლექსისთვის, ბ) ამ დროს საფუძველს წარმოადგენდა, ერთი მხრივ, ქართული ნიადაგი, მეორე მხრივ – აღმოსავლური (სპარსული) გავლენა; საბოლოოდ, შეიძლება მსჯელობა გარკვეულ სტილიზაციაზე.

დამონშეხანი:

ბარათაშვილი 1981: ბარათაშვილი მ. *სწავლა ლექსის თემისა*. რედაქცია და გამოკვლევა ა. ხინთიბიძისა. თბილისი: 1981.

ბართია 2014: ბართია ნ. *ქართულ-ირანული ლიტერატურულ-ენობრივი ურთიერთობანი*. თბილისი: 2014.

გუდავა 1975: გუდავა ტ. მეგრული ლექსის სტრუქტურის საკითხები. ნიგში: *ქართული ხალხური სიტყვიერება. მეგრული ტექსტები*. 1 (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვაობა და გამოკვლევა დაურთო ტ. გუდავამ). თბილისი: 1975. გვ. 343-375.

ათ-თიბრიზი 1975: Al-Ḥātib at-Tibrīzī. *Al-Wāfi fi-l-'arūd wa-l-qawāfi*. Bayrūt: 1975.

ინგოროყვა 1924: ინგოროყვა პ. *აღმოსავლეთის კლასიკური პოეზია. ომარ ხაიამი*. კავკასიონი. №1-2. 1924.

კენჭოშვილი 2014: *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825)*. შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა. თბილისი: 2014.

კობიძე 1969: კობიძე დ. ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან. *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*, II. თბილისი: 1969.

სილაგაძე 2016: სილაგაძე ა. ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები. *სჯანი*, №17. თბილისი: 2016.

ფარზადი 1967: Farzaad, M. *Persian Poetic Metres*. Leiden: 1967.

დე ფუშეკური 2003: C.-H. de Fouchesour. *Rubā'ī in Persian*. EI, VIII, Leiden, 2003.

შტოტცერი 2003: Stoetzer, W. *Rubā'ī in Arabic*. EI, VIII, Leiden: 2003.

ჩხეიძე 2008: ჩხეიძე რ. *ომარ ხაიამს... ლაშა-გიორგი თარგმნიდა? უჟურნ. ჩვენი მწერლობა*, № 21. თბილისი: 2008.

**მყარი სალექსო ფორმა:
ზოგადი დებულებები და ლაზალი როგორც ნიმუში**

ზოგადი დებულებები

1. ჩემ მიერ აქ ჩამოყალიბებული ზოგადი დებულებების ერთი, მცირე, ნაწილი წარმოდგენილია ზოგიერთ სხვა ნაშრომში, მათ შორის – მყარი სალექსო ფორმის განსაზღვრება (იხ. სილაგაძე 2016-III: 123; სხვა ნაშრომები: სილაგაძე 1987: 9, 11, 49-55; სილაგაძე 2005: 23-234; სილაგაძე 2009: 191-193 და სხვ.).

მყარი სალექსო ფორმა, ეს არის ლექსის (/ლექსითი ტექსტის) კომპოზიციური ფორმა, რომელიც რეპროდუქციისუნარიანია, და რომელსაც, მოცემული ენის პროსოდიული კანონებისა და ლექსთ-წყობის სისტემის კანონზომიერებების ფარგლებში, განსაზღვრავს გარკვეული წესების ცალკე ან კომბინირებული მოქმედება: ა) სა-ლექსო სტრიქონთა რაოდენობა და განლაგება უფრო დიდი კომ-პოზიციური ერთეულის შიგნით (მაგ.: სამსტრიქონიანი სტროფი – ტერცეტი, ოთხიანი – კატრენი და ა. შ.; გარკვეული წესრიგი – მაგ., სექსტინის სტროფში და ა.შ.); ბ) უფრო დიდ კომპოზიციურ ერ-თეულთა (ძირითადად, სტროფის) რაოდენობა და განლაგება ლექ-სითი ტექსტის შიგნით (მაგ.: რონდო – სამსტროფიანი; გარკვეული წესრიგი, მაგ., – სონეტის სტრუქტურაში: პირველი ორი სტროფი – კატრენი, ბოლო ორი – ტერცეტი); გ) გარკვეული საზომის (ან საზომთა) აუცილებელი გამოყენება (მაგ., სონეტისთვის – 11-მარ-ცვლიანი მეტრი იტალიურში, 12-მარცვლიანი – ფრანგულში, ხუთ-ტერფიანი იამბი – ინგლისურში და სხვ.); დ) გარითმვის მოცემული სქემა (მაგ., aba-bcb-cdc-ded და ა.შ. – ტერცინებზე აგებული სტრო-ფებისგან შემდგარი ლექსისთვის); ე) გამეორებებისა და პარალე-ლური სტრუქტურების (რიტმული, მორფოლოგიური, სინტაქსური და სხვ.) მონესრიგებული მონაწილეობა (მაგ.: სტრიქონთა რეგუ-ლარული გამეორებები ტრიოლეტის მოცემულ პოზიციებში); ვ)

ლექსითი ტექსტის მთლიანობა როგორც სიმეტრიული თუ ასიმეტრიული დანაწევრების, სხვადასხვა ნიშნით მარკირებული სტრუქტურების მონაცვლეობის და ა.შ. სისტემა (მაგ.: 15-სტრიქონიან რონდოში ერთდროულად წარმოდგენილი რეგულარული რეფრენები, სტროფთა განსხვავებული სიგრძეები, მხოლოდ ორი რითმა მთელ ტექსტში და ა.შ.); ზ) ზოგიერთი სხვა ნიშანი.

2. ვერსიფიკაციაში მყარი სალექსო ფორმის ადგილის, აგრეთვე გარე გავლენებით შექმნილი სალექსო ფორმების საკითხის, განსაზღვრისათვის – რამდენიმე დებულება ლექსის სისტემის შესახებ.

პირველ ყოვლისა, ლექსი უნდა გამოიყოს როგორც ენობრივი რეალობის – მეტყველების – სპეციფიკური ფორმა. შესაბამისად, გვაქვს მეტყველების ერთმანეთისგან განსხვავებული ორი ფორმა: ჩვეულებრივი (ბუნებრივი მეტყველება/ენა) და სალექსო. ეს უკანასკნელი არის სალექსო მეტყველება/სალექსო-რიტმული მეტყველება. მას, ამ პოზიციებიდან, შემდეგნაირი განსაზღვრება შეიძლება მიეცეს: ლექსი, ეს არის მეტყველების ფორმა, რომელშიც მოცემული ენის პროსოდია აქტუალიზებულია გარკვეული ფუნქციური დანიშნულებით და რომელიც, შესაბამისად, სპეციფიკურად ორგანიზებულია, კერძოდ, ორგანიზებულია რიტმულად, – განსხვავებით ჩვეულებრივი მეტყველებისგან, რომელშიც პროსოდიული ელემენტების აქტუალიზება თანაბარძალოვანია ყველა სხვა ენობრივი ფაქტორისა, ე.ი. ჩვეულებრივია/ბუნებრივია. ამის გამო სალექსო მეტყველებაში (რიტმულად ორგანიზებულ მეტყველებაში) შემზღუდველი წესების რაოდენობა უფრო დიდია. საბოლოოდ, მოცემულ კორელაციურ წყვილში / resp. ოპოზიციაში (ჩვეულებრივი მეტყველება: სალექსო მეტყველება) – მარკირებული ელემენტია მეორე.

ლექსში პროსოდიის აქტუალიზების ბაზაზე იქმნება ლექსთწყობა როგორც სისტემა, რომელიც წარმოადგენს იმ ზოგად პრინციპებსა და კონკრეტულ სტრუქტურულ წესებს, რომელთა მოქმედებითაც აიგება სალექსო-რიტმული მეტყველება.

ლექსთწყობის სისტემაში უნდა დავინახოთ ორი ნაწილი: 1) პრაქტიკულად უცვლელი/მდგრადი საბაზო ნაწილი; 2) გარკვეულ ფარგლებში ცვალებადი/მოძრავი ნაწილი.

პირველი უშუალოდაა დაკავშირებული რიტმულ ორგანიზაციასთან. იგი მთლიანად განპირობებულია მოცემული ენის პროსოდიული სისტემით, რომლის დისტინქციური სუპრასეგმენტული ელემენტი ლექსში აქტუალიზებულია როგორც სისტემის წარმომქმნელი ფაქტორი, რასაც ემყარება სისტემის ზოგადი პრინციპი და საბაზო წესები ერთეულთა სტრუქტურებისა და სტრუქტურათა კომბინაციებისთვის; შეიძლება ითქვას ასეც – სისტემის პრინციპული სახე.

რაც შეეხება სისტემის მეორე ნაწილს, მასთან უშუალოდ არის დაკავშირებული მყარი სალექსო ფორმების საკითხი.

ეს არის, როგორც ითქვა, მოძრავი/ცვალებადი ნაწილი, რომელიც შეიცავს ყველა იმ შესაძლებლობას, რომელთა გამოყენებით იქმნება რეალური სალექსო ფორმები და რეალური ლექსითი ტექსტები.

საბოლოოდ, მეორე ნაწილი, ეს არის ძირითადად კომპოზირების სფერო, რომელიც დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთან, პირველ ყოვლისა, ლიტერატურული ხასიათისა (მათ შორის: ლიტერატურულ გარემოსთან, განვითარების ლიტერატურულ კანონზომიერებებთან, მოქმედ ტენდენციებთან, ჩამოყალიბებულ პოეტურ სტილთან და ა.შ.; ასევე – კულტურულ გარემოსთან და განვითარების ტენდენციებთან; ასევე – კონტაქტებთან და ა.შ.; და ბოლოს – ინდივიდუალურ ფაქტორებთან).

შესაძლებელია ასეთი დიფერენცირება: პირველი ნაწილი – ეს არის ვერსიფიკაციული სისტემა ვიწრო გაგებით; მეორე ნაწილი არის ვერსიფიკაციული სისტემა ფართო გაგებით.

სისტემის მეორე ნაწილის კიდევ ერთ სპეციფიკას ქმნის ის გარემოება, რომ მასში ხშირად განმსაზღვრელი ფაქტორი არის ინდივიდუუმი, ინდივიდუალური შემოქმედება. ამის გამო, თუ პირველი ნაწილისთვის ჩვენ ვიცით შესაძლებელი და შეუძლებელი ფორმები (და აქ განვითარება გულისხმობს გარკვეულ ცარიელ ადგილებზე შესაბამისი კანონზომიერი, ე.ი. მოსალოდნელი, ფორმის რეალიზებას), მეორე ნაწილისთვის ასეთი ფორმები ჩვენ არ ვიცით (მაგ., რამდენსტრიქონიანი შეიძლება იყოს სტროფი, – ამ შემთხვევაში ასპარეზი ინდივიდუალური შემოქმედებისაა); ამიტომ, თუ აქ გამოჩნდა შეუძლებელი ფორმა, ეს იმას ნიშნავს, რომ გარკვეული ფორმალური ინოვაციების განხორციელებისას შეეხნენ სისტემის

პირველ ნაწილს. ამიტომვე, თუ მკაცრად ვიმსჯელებთ, სისტემის ამ ნაწილში შეუძლებელი ფორმის საკითხი არ დგას; მსჯელობა შეიძლება მხოლოდ ფორმაზე, რომელიც რაღაც სხვა და არა ლექსთწყობის სისტემასთან უშუალოდ დაკავშირებული მიზეზების გამო არ გამოდგა ნაყოფიერი, პოპულარული და ა.შ.

3. მყარი სალექსო ფორმა წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე უფრო აქტუალურ ელემენტს პოეზიის, კერძოდ მისი ვერსიფიკაციის, დიაქრონიაში.

საერთოდ, ცვლილებები/სიახლეები (ზოგადად – განვითარება) ემყარება იმას, რომ (ისევე, როგორც ბუნებრივი ენა) ლექსთწყობა არასრული სისტემაა, რომელსაც ახასიათებს არა მაქსიმალური ენტროპია, არამედ სიჭარბის ისეთი გარკვეული ხარისხი, როდესაც თეორიულ შესაძლებლობებს ედებათ განსაზღვრული შეზღუდვები და, შესაბამისად, ელემენტთა მოცემული სიგრძის კომბინაციათაგან ყველა არ არის რეალიზებული (შდრ. გამყრელიძე ... 1984: LXXIV).

შეიძლება გამოიყოს დიაქრონიულ ცვლილებათა ორი ტიპი. ერთში (სისტემის პირველი ნაწილი) განვითარებაში რეალიზდება, რაც, ჯერ ერთი, უნდა რეალიზდეს, მეორეც, უნდა რეალიზდეს ამ და არა სხვა სახით; მეორეში (სისტემის მეორე ნაწილი) – ის, რისი რეალიზებაც ფაკულტატურია და მთლიანად დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებთან.

ამგვარად, ჩვენ გვაქვს დიაქრონიულ ცვლილებათა მეორე შემთხვევა – ცვლილებები, მიმდინარე სისტემის მეორე ნაწილის ფარგლებში. ამ ფარგლებშია მყარი სალექსო ფორმების ადგილი.

აქ განსაკუთრებით ბევრი და დინამიური ცვლილებები აღინიშნება, კერძოდ – სტროფიკაში, ლექსითი ტექსტის კომპოზიციაში, ფორმათა კომბინირებაში და ა.შ.

4. დიაქრონიაში განახლებათა დინამიკის ერთ-ერთი, პრაქტიკულად მუდმივად მონაწილე, ფაქტორი არის გარე გავლენები.

ერთი მხრივ, ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა, მეორე მხრივ, მას არ ექვემდებარება სისტემის პირველი ნაწილი. გარე გავლენებით შექმნილი ვერსიფიკაციული ფაქტები სისტემის მეორე ნაწილის კუთვნილებაა. რაც შეეხება საკუთრივ გავლენას, იგი უნდა განვიხი-

ლოთ ე.წ. კულტურული დიფუზიის – cultural diffusion (შდრ. ბლუმფილდი 1933: 445) ერთ-ერთ გამოვლინებად. მთლიანობაში მოვლენა განპირობებულია, პირველ ყოვლისა, სოციალურ-კულტურული კონტაქტებით/სიახლოვით. გავლენა, როგორც შედეგი, კონკრეტულად გამოიხატება ფორმის სესხებაში, უფრო ზუსტად – ერთი ლექსთნყობის მიერ მეორის გარკვეული ფორმის იმიტაციაში (ენაში სესხების, მათ შორის ლექსიკური სესხების, შესახებ იხ. პაული 1937: 456-473).

ამ დროს სამი მოქმედი ფაქტორი უნდა გამოვყოთ:

ა) ამოსავალი (ე.ი. უცხო) ფორმა, რომელიც გამოიყენება ახალი ფორმისთვის;

ბ) ამთვისებელი ლექსთნყობის კანონზომიერებები, რომლებიც მაშინვე (დაუყოვნებლივ) იწყებს მოქმედებას, სვამს რა გადმოღებულ ფორმას საკუთარი პროსოდიული სისტემის ფარგლებში და საკუთარ მეტრულ სტრუქტურაში (მაგალითი: ჰექსამეტრის გადმოტანისას აქცენტური ლექსი მაშინვე ცვლის ბერძნული დაქტილის ბუნებას „გრძელი – მოკლე – მოკლე“ აქცენტურ ბუნებაზე „ძლიერი – სუსტი – სუსტი“).

გ) განვითარების კანონზომიერებები, რაც გულისხმობს ადაპტაციას, როგორც დროში გავრცობილ პროცესს.

არის კიდევ ერთი აქტიურად მონაწილე ფაქტორი (რომელიც ზემოთ უკვე იყო ნახსენები) ინდივიდუალური შემოქმედების სახით (მაგალითად, ცნობილი შემთხვევა შექსპირის მიერ სონეტის სტროფიკის კანონიკური სქემის რეგულარული დარღვევისა).

რაც შეეხება ადაპტაციას (ენაში მის შესახებ იხ. ბლუმფილდი 1933: 444-446), აქ მთავარი მექანიზმია მოცემული (ამთვისებელი) ლექსთნყობის შინაგანი ბუნება (რაც განვითარების კანონზომიერებებსაც მოიცავს). ლექსთნყობას გადმოაქვს ის, რაც სჭირდება, ისე, როგორც სჭირდება, და ამკვიდრებს მოცემულ ფორმას დროის იმ მონაკვეთში, რომელიც სჭირდება.

ამ დროს ადაპტაციის ერთ-ერთი ფაქტორია თავისებურად მოქმედი ანალოგია (ენაში ანალოგიის შესახებ იხ. სოსიური 1977: 195-208). საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ ქართული სონეტისთვის საკუთარი საზომის განკუთვნილების პროცესი, როდესაც მე-20 საუკუნეში დამკვიდრდა 5+4+5, რომელიც ჯერ კიდევ მე-19

ს-ში რეალიზდა და სპარსულიდან მომდინარე ფორმებისთვის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გამოყენებადი მეტრი იყო.

ვერსიფიკაციული სესხებისთვის სპეციფიკურ ნიშნებად შეიძლება ჩაითვალოს:

ა) ნასესხები ფორმის ფუნქციონირების დრო – იგი შეიძლება შეუდარებლად მოკლე იყოს, ვიდრე ენაში ლექსიკური ერთეულის სესხებისას.

ბ) სესხების / იმიტაციის დროს იქმნება ლექსთწყობის მოცემულ სისტემაში პოტენციურად არსებული ფორმები (შესაძლებელი, და არა – შეუძლებელი), ე.ი. გარე გავლენით ხდება პოტენციურად (იმპლიციტურად) არსებულის რეალიზება, – მხოლოდ ეს გარემოება ხდის შესაძლებელს უცხო ფორმების იმიტაციას.

გ) ფორმა თუ, ერთი მხრივ, როგორც ნესი, აითვისება მთლიანად; მეორე მხრივ, შემდეგში, მათ შორის – ადაპტაციის მსვლელობაში, შესაძლებელია იმიტირებული ფორმის ცალკეული შემადგენელი ელემენტების დამოუკიდებლად გააზრება (მაგალითად, მოცემული იმიტირებული ფორმიდან გართმვის სქემის აღება და მისი გამოყენება სხვა ადგილზე).

დ) ადგილობრივ პოეტურ პრაქტიკაში არსებულ სალექსო ფორმასთან კონტაქტი, როდესაც უცხო ფორმა თანამშრომლობს ადგილობრივთან, შემოაქვს გარკვეული ახალი ნიშნები და, საბოლოოდ, იქმნება ახალი, კონტამინირებული, ფორმა (მაგ., რობაის კონტაქტი ქართული შაირის კატრენულ მონოსტროფთან).

გავლენის შესახებ XVIII ს. ქართულ ლექსში

5. გარე გავლენები თუ, ერთი მხრივ, ბუნებრივი მოვლენაა, მეორე მხრივ, არის აქტუალური, პირველ ყოვლისა, უძველესი კულტურული, კერძოდ ლექსითი, ტრადიციების მქონე საზოგადოებებისთვის, რომელთათვისაც დამახასიათებელია განვითარების გრძელი გზა და კულტურული კონტაქტების მრავალფეროვნება. მაგალითისთვის – ერთი ხაზი ქართული მრავალმხრივი ურთიერთობების ისტორიიდან: ერთი მხრივ, X ს-ში ჩვენ ვიღებთ იამბიკოს ბერძნული სამყაროდან (თუმცა შემდგომ, ადაპტაციის პროცესში, ეს ფორმა ქართულმა ლექსთწყობამ უარყო), მეორე მხრივ, XVIII

ს-ში სპარსულიდან – მუხამბაზს, მესამე მხრივ, XIX ს-ში – სონეტს ტრანზიტული გზით (ჯერ – რუსულისა და პოლონურის, შემდეგ – ფრანგულის მეშვეობით; საქართველოში სონეტის შესახებ იხ. ბარბაქაძე 2008).

ძველი ქართული ლიტერატურის ბიზანტიურთან უმჭიდროესი კავშირების ეპოქის შემდეგ, XII ს-დან ქართულ მწერლობაში დგება აღმოსავლურ, კერძოდ, სპარსულ, ლიტერატურასთან ახლო ურთიერთობათა ხანა. მაგრამ დაახლოებით XVII ს., შეიძლება კიდევ უფრო ზუსტად – XVIII ს-მდე, ეს ურთიერთობები ვერსიფიკაციის სფეროს არ შეჰხებია; ქართველი მთარგმნელები, უფრო სწორედ – გადმომღებნი, ჯერ ერთი, ეპიკური თხზულებებით იყვნენ დაინტერესებულნი, მეორეც, ფორმალურ ასპექტში მთლიანად მისდევენ XIII ს-ის შემდეგ დამკვიდრებულ ლიტერატურულ ნორმას, რომლის მიხედვითაც ლექსითი ნაწარმოების ერთადერთი ფორმა ორშაირიანი რუსთველური წყობა იყო, რამაც, საბოლოოდ, მოიტანა სალექსო ფორმების დეფიციტი: სამი საზომი, რომელთაგან გამოყენებულია ფაქტიურად ორი, ისიც არა ცალ-ცალკე დამოუკიდებლად, არამედ ერთი ფორმის ფარგლებში. შესაბამისად, განვითარების კანონზომიერი დინამიკა მოითხოვდა განახლებას, რაც დაიწყო თეიმურაზ I-ის მიერ რუსთველური ფორმის ჰეგემონობის უარყოფიდან. შემდგომ პროცესი ასევე კანონზომიერად ვითარდება (დანვრილებით იხ. სილაგაძე 2016 II: 85-92): ა) აღდგა ის ვერსიფიკაციული სურათი, რომელიც დამახასიათებელი იყო რუსთველის, ჩახრუხაძის, შავთელის ეპოქისთვის (კლასიკური ეპოქისთვის): ნაწარმოების სამი ფორმა – მონომეტრული (შავთელი), პოლიმეტრული ჩახრუხაული და პოლიმეტრული რუსთველური; გ) ეს მდგომარეობაც (ასევე – კანონზომიერად) უარიყოფა და იწყება ახალი სალექსო ფორმების შექმნის პროცესი.

პროცესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია ის, რომ ეპიკური პოეზიის (არა მარტო თარგმნითი, არამედ ორიგინალური: „ქეთევანიანი“, „შაჰნავაზიანი“, „დიდმოურავიანი“ და სხვ.) გავრცელების ეპოქის შემდეგ, დაახლოებით XVII ს-დან, თანდათანობით იმკვიდრებს ადგილს მოკლე ლექსი – ლირიკა, რომელიც XVIII ს-დან უკვე წამყვანი ლიტერატურული ჟანრია.

ფორმათა გამრავალფეროვნება აქტუალური ხდება სწორედ ლირიკის საჭიროებათა პოზიციიდან. ეს პროცესი პირველად ქარ-

თულ ნიადაგზე წარიმართა (ამჯერად არ ვეხები ისეთ კარდინალურ ვერსიფიკაციულ მოვლენებს, როგორცაა ლექსის ყველა იერარქიული დონის ერთეულთა სიგრძეში განახევრება, ან ერთეულთა სისტემების რაოდენობრივი გაზრდა და სხვ.).

საბასთან ჩვენ უკვე გვაქვს: 1) სხვადასხვა სიგრძის (არა მხოლოდ ოთხხანი) სტროფები, მათ შორის, მაგალითად – ორსტრიქონედი, რომელიც დამოუკიდებელ ლექსით ტექსტს წარმოადგენს; 2) ჰეტერომეტრული სტროფი; 3) რეფრენიანი ლექსი; 4) გართმვის ახალი სქემები: მონორითმული, წყვილად მოსაზღვრე და სხვ. (საბას ფორმების უმეტესობა შესულია „ჭაშნიკში“, – იხ. ბარათაშვილი 1981); ვახტანგ VI-სთან: რეფრენები ყოველი სტრიქონის ბოლოში, კატრენებზე აგებული მონორიმი და სხვ.; მამუკა ბარათაშვილთან: 7- და 9-სტრიქონიანი გრძელი სტროფები და სხვ.

როგორც ჩანს, შეიძლება იმის თქმა, რომ იმავე საბასთან ინოვაციური პროცესი ქართულ ნიადაგზე მიმდინარეობდა („ქილილა და დამანაში“ – სპარსულიდან თარგმნილ თხზულებაში). 1) ყოველი ლექსითი ტექსტის თანმხლები დასახელება ქართულია (აქ ნიშნავს: არასპარსულია): შაირი, ჩახრუხაული, ფისტიკაური; მათ შორის – ინოვაციების შემცველი ლექსებისა: რეული, წყობილი, შეწყობილი, მრჩობლენი, შერეული, ჩახრუხაული ძაგნაკორული, ჩახრუხაული შერეული, ჩახრუხაული მრჩობლენი, – განსხვავებით მომდევნო დროის ინოვაციებისგან, როდესაც გამოიყენებოდა არაბულ-სპარსული ტერმინოლოგია: მუხამბაზი, მუსტაზადი, თეჯნისი და ა.შ. (ერთადერთ ლექსით ტექსტს ახლავს დასახელება „უცხო“ – მასში რეფრენია, რაც, როგორც ჩანს, ტრადიციულ ქართულ მოვლენად არ განიხილებოდა). 2) უფრო კონკრეტული არგუმენტებიდან შეიძლება დასახელდეს ის, რომ „რვულის“ სახელწოდებით წარმოდგენილი ტექსტების უმეტესობაში რვასტრიქონედი მოცემულია კლასიკური ოთხსტრიქონედის სტრიქონთა განახევრებული ვარიანტით (ე.ი. გართმულია ყოველი ნახევარსტრიქონი), რაც იმას ნიშნავს, რომ რეული მოდის ← 16- ან 20-მარცვლიანი კლასიკური კატრენიდან, – ამაზე დამატებით მიუთითებს „და“, რომელიც ნახმარია არა ბოლო, მერვე, სტრიქონთან, არამედ მეშვიდესთან. 3) საბასთან გართმვის საკმაოდ ბევრი ახალი სქემაა მოცემული; ამავე დროს, გართმვასთან დაკავშირებული ეს პროცესი საერთო იყო – მოიცავდა ქართული პოეზიის მთელ იმდროინდელ პრაქტი-

კას: ასეთი სიახლენი აქვს, მაგალითად, გურამიშვილს, მათ შორის – abab, რომელიც შემდეგ, XIX და განსაკუთრებით XX საუკუნეში, ქართულში გართიმვის ყველაზე პოპულარული ფორმა გახდა. 4) ასევე სრული უფლება გვაქვს მივიჩნიოთ ქართულ ნიადაგზე წარმოქმნილ ფორმად საბასეული გართიმვა aabaca (საბასთან იგი ყოველთვის ექვსსტრიქონედშია წარმოდგენილი), რომელიც ემთხვევა სპარსული (და შემდეგში ქართული) ლაზალის ფორმას; არგუმენტი ამ შემთხვევაში ის არის, რომ ამის გვერდით საბას სხვა ლექსში აქვს aababa, რომელიც არაა ლაზალისთვის დამახასიათებელი.

6. რაც შეეხება ფორმალურ გავლენებს, ეს არის ქართული სალექსო ფორმების ინტენსიური განახლების პროცესში ძირითადად უშუალოდ მომდევნო ხანის მოვლენა, მოყოლებული XVIII ს-ის მეორე ნახევრიდან. როგორც ითქვა, წყარო ამ შემთხვევაში ძირითადად, სპარსულია, აგრეთვე – თურქული. გარდა იმისა, რომ ყალიბდება ახალი მყარი ფორმები, ქართველი ავტორების მიერ თვითონ ეს ფაქტი სპეციალურად აღინიშნება ფორმის აღმოსავლური სახელწოდების მითითებით, – ზოგჯერ ლექსს სათაურად პირდაპირ აწერია ამა თუ იმ ფორმის სახელწოდება, რაც კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ იმ დროისთვის ქართულ ლირიკაში ლექსის ფორმა წამყვანი ფაქტორი იყო. ამ პროცესში ქართველ ლირიკოსთა მთელი თაობა მონაწილეობდა ფაქტიურად XIX ს-ის პირველ ნახევრამდე: ბესიკი, ოთარ ქობულაშვილი, ბარამ ბარათაშვილი, მირიან ბაგრატიონი, დავით ბაგრატიონი, გრიგოლ ბაგრატიონი, იოანე ბაგრატიონი, მარიამ ბაგრატიონი, თეკლე ბაგრატიონი, სტეფანე ფერშანგიშვილი, სტეფანე მელიქიშვილი, იოსებ მელიქიშვილი, ზაალ ბარათაშვილი, დავით რექტორი, თამაზ ქობულაშვილი, პეტრე ორბელიანი, გიორგი თუმანიშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, პეტრე ლარაძე, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და სხვ. (ნიმუშები იხ. კენჭოშვილი 2014). ამ დროს გავრცელებული ახალი სალექსო ფორმები: მუხამბაზი, მუსტაზადი, თახმისი, თეჯნისი, ბაიათი და სხვ., მათ შორის – ლაზალი.

კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ ახალი სალექსო ფორმების, მათ შორის უცხო გავლენის, ჩამოყალიბების პროცესი კანონზომიერი რეაქცია იყო განვითარების იმ ეპოქის შემდეგ, როდესაც დაახლოებით 5 საუკუნის განმავლობაში ფორმალური მხრივ

ქართულ პოეზიაში ახალი არაფერი შექმნილა. ბუნებრივია, რომ ეს რეაქცია მკვეთრი იყო (რაც, მაგ., ახალი ფორმების უჩვეულოდ დიდ რაოდენობაში გამოიხატა). თავის მხრივ, ასეთივე მკვეთრი იყო რეაქცია ამ ინტენსიური პროცესის მიმართ, რაც გარე გავლენით მიღებული ფორმების პრაქტიკულად სრულ უარყოფაში გამოიხატა უკვე ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემდეგ გრ. ორბელიანთან და ნ. ბარათაშვილთან (რაც შეეხება ზოგიერთ სახელწოდებას, რომელიც ერთხანს შემორჩა ლიტერატურას, მაგ., მუხამბაზი, ისინი, ფაქტიურად არა ფორმას, არამედ თემატურად და სტილურად გარკვეულად გაფორმებულ “ჟანრზე” მიუთითებენ).

ერთი საკითხი, დაკავშირებული ამ პროცესთან – ე.წ. აშუღური პოეზიის როლი აღმოსავლური გავლენით შექმნილი სალექსო ფორმების ჩამოყალიბებაში. როგორც ჩანს, გარკვეულ როლზე ლაპარაკი ასე თუ ისე შეიძლება, ყოველ შემთხვევაში – თურქული/აზერბაიჯანული გზით შემოსული ფორმების შემთხვევაში (მაგ.: ბაიათი); მაგრამ საერთოდ – მხოლოდ გარკვეულზე და უმნიშვნელოზე: მთლიანად პროცესისთვის ე.წ. აშუღური პოეზიის გავლენაზე მსჯელობა ნაკლებადაა შესაძლებელი, ასევე – გარკვეული პირობითობითაა შესაძლებელი. 1) აშუღები (მათი უმეტესობა) ფაქტიურად არ იყვნენ მწერლობის წარმომადგენლები. ჯერ ერთი, მათი სტატუსი დაკავშირებულია იმპროვიზაციასთან (ქუჩის, სუფრის და ა.შ.), მეორეც, მათი „ჟანრი“ სინკრეტულია (შეიძლება ითქვას, რომ ტიპოლოგიურად გარკვეულწილად ადრეულ/საწყის სინკრეტიზმს ჰგავს), ამასთან – წამყვანი მათ შემთხვევაში სიმღერაა, ან სასიმღერო რიტმი. ამავე დროს, კონკრეტულად თავიანთი საქმის პროფესიონალები ისინი წამდვილად იყვნენ და გავლენაც ექნებოდათ, შესაძლოა – იმავე ბესიკზეც (საგულისხმოა ამ მხრივ საიათნოვას სიტყვები, რომლებსაც მას იოანე ბატონიშვილი ათქმევინებს: „მე ვიცოდი ჩონგური კარგად და ამასთან სპარსულ ხმებზედ გავაკეთე ქართული ლექსები. ჯერ არ იყო შემოღებული და როდესაც მეფემან ირაკლი იწება მეჯლიში და მიგვიყვანეს მოსაკრავენი (sic!), მაშინ მე სპარსული ხმით (sic!) ქართულად ვიმღერე (sic!). ბატონს დიდად იამა და ხალათიც მიბოძა. და მერეთ სხვათაც მრავალთა თქვეს და მომბაძეს“; ციტირებულია – კენჭოშვილი 2014: 355). 2) შესაბამისად, ფორმალური სისტემა, რომლის ფარგლებშიც იქნებოდა მათი პროდუქცია და რომლის კანონებსაც იგი ექვემდებარებოდა, პირველ ყოვლისა, იყო სასიმღერო/მუსიკალური; რაც

მთავარია, ამ დროს ლექსის (ამ შემთხვევაში – ქართული ლექსის), როგორც სისტემის, პროსოდიული კანონები და სტრუქტურული ნესები (მარცვალთა რეგულირებული რაოდენობა, რიტმული გასაყარის ადგილი და ა.შ.) ნაკლებად იყო დაცული, რაც ბუნებრივია, რადგანაც ისინი ხშირ შემთხვევაში ნიველირდებოდა იმ სისტემის მიერ, რომელიც დაცული იყო (ამ კონტექსტში, შეიძლება საგულისხმო იყოს ის ფაქტი, რომ საიათნოვასთან ორიგინალური ფორმები ძირითადად რეფრენთან არის დაკავშირებული. ხოლო რეფრენი, პირველ რიგში, სიმღერის გამეორებადი ელემენტია – მისამღერი/მოძახილი, არაქართულად თუ ვიტყვით, აშუღების ენით – თაფშურმა, იხ. გრიშაშვილი 1918: 69). ამავე დროს, ქართველი პოეტებიც ხშირად აწერდნენ თავიანთ ლექსებს – „ამა თუ იმ ხმაზე“, მაგრამ იგივე ბესიკი ამ დროს ზუსტად იცავდა ლექსის, როგორც ასეთის, ვერსიფიკაციას. 3) შეიძლება იმის თქმაც, რომ იმავე საიათნოვას, საბოლოოდ, თავისი კომპოზიციური ფორმებისთვის მწყობრი მეტრული სახე არ მიუცია (ზოგიერთ გამონაკლისს თუ არ მივიღებთ მხედველობაში), რაც პრინციპულად აძნელებს იმის თქმას, რომ ამგვარი პროდუქციის ადგილი ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაშია. 4) შეიძლება ამ კონტექსტში ზედმეტია, მაგრამ მაინც ღირს იმის გახსენება, რომ ე.წ. აშულური პოეზიის ნიმუშების მხატვრული ღირსების შესახებ საკმაოდ ხშირადაა გამოთქმული უარყოფითი აზრი (მაგ.: იმავე საიათნოვას მიმართ – კეკელიძე 1958: 682, გრიშაშვილი 1918: 47). 5) საბოლოოდ, თუ ფორმალურ ინოვაციათა პროცესში ე.წ. აშულური პოეზიის რაიმე გავლენაზე შეიძლება ლაპარაკი, როგორც ჩანს, ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ იმ ტიპის გავლენა, როდესაც გარკვეული ისეთი იმპულსი წარმოიშობა, რომელიც პოეტმა შეიძლება მიიღოს პრაქტიკულად ნებისმიერ მოვლენასთან ურთიერთობისას, იქნება ეს ფოლკლორი ზოგადად, თუ, კერძოდ, მუსიკა, ცეკვა, მხატვრობა ა.შ.

აღმოსავლური ღაზალი

7. ღაზალი, უპირველეს ყოვლისა, არაბული პოეზიის მოვლენაა; კონკრეტულად: ლირიკის ერთ-ერთი სახეობა – სამიჯნურო / სატრფიალო ლექსი / სიმღერა / ელეგია (არაბული ღაზალის შესახებ იხ. ბლაშერი 2003: 1028-1045).

სახელწოდება მომდინარეობს სიტყვიდან *ǧazal* – „ქალისადმი სასიყვარულო დამოკიდებულება, თაყვანისცემა; ფლირტი, აშიკობა“. აქედან → ლაზალი: ქალის ხოტბა ლექსად, სიყვარულის ლექსი/სიმღერა (ძირი *ǧzi* – პირველადი მნიშვნელობით „რთვა“; აქედან ორი ზმნა: *ǧazal* – რთავდა (მატყლს), *ǧazil* – ეარშიყებოდა ქალს).

არაბულში სამიჯნურო ელევიაზე ასე თუ ისე ხელშესახები სახით მსჯელობა შეიძლება VI ს-ის ბოლოდან, როდესაც მასში ჩანს ტრადიციით მომდინარე გარკვეული მარეგულირებელი წესრიგი (ძირითადად, ისეთი პოეტების მიხედვით, როგორცაა იმრუ'ლ-კაასი, ტარაფა და სხვ.). უფრო ძველ მდგომარეობაზე საუბარი ძნელია, რადგანაც ეს ჟანრი იყო ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული სახეობა სპონტანური/იმპროვიზებული პოეზიისა, პირველ ყოვლისა, მეაქლემეთა სიმღერაში, რომელიც ცნობილია *ḥidā'*-ის სახელით (შესაბამისი ზმნა *ḥadā: ḥada-l-ibila* – „აქლემზე იჯდა და თან მღეროდა“; *ḥada-l- qasīda* – „კასიდას დეკლამირებდა“).

გარდა განვითარების საკუთარი გზისა, სამიჯნურო ელევია გახდა კასიდის შემადგენელი რიგით პირველი ნაწილი (პროლოგი/პრელუდია), რომელიც VII ს-დან ცნობილია სახელწოდებით *nasīb* (საერთოდ, საკმაოდ მიღებული აზრია, რომ კასიდა შექმნილია ადრე დამოუკიდებლად არსებული პოეტური ფორმების გაერთიანებით, იხ. იაკობი 1971: 2).

ǧazal და *nasīb* მნიშვნელობით პრაქტიკულად ფარავენ ერთმანეთს; ასევე – შესაბამისი ზმნები: *nasaba bi-l-mar'a*: ნიშნავს „ლექსად უმღეროდა ქალს“ – ისევე, როგორც *tagazzala bi-l-mar'a*. როგორც ჩანს, ნასიბიც თავიდან სამიჯნურო ელევიურ ფორმას აღნიშნავდა, შემდეგ მისი მთავარი ტერმინოლოგიური მნიშვნელობა გახდა კასიდის ელევიური პირველი ნაწილი.

ლაზალის ჟანრი განსაკუთრებით განვითარდა ისლამის პირველ წლებში და შემდეგ – ომაიანთა ხანაში. ხშირად გამოყოფენ ორ სახეობას: ერთი – როდესაც წინ წამოწეულია სულიერება (უზრიული სიყვარული), მეორე – როდესაც განცხადებული და პირდაპირი საუბარია მიწიერ სიყვარულზე.

არაბულში ლაზალის ფორმა ისეთივე იყო, როგორც სხვა პოეტური ტექსტისა: მონორიმი, ოლონდ დასაწყისი სტრიქონის გარითმვაა *aa*, რაც შემდეგ იძლევა სქემას *aabaca...* რაც შეეხება მეტრიკას, იგი არ არის შეზღუდული, თუმცა უფრო ხშირად გამო-

იყენება არაბული არუდის შემდეგი საზომები: hafif, hazağ, ramal და სხვ.

8. ღაზალი (/ყაზალი) ე.წ. ახალი სპარსული პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმაა IX საუკუნიდან (სპარსული ღაზალის შესახებ იხ. ბაუსანი 2007: 1035-1040; აგრეთვე რიპკა 1959: 71-112; კობიძე 1969: 251-255 და სხვ.).

სპარსულში მისი წარმოშობა დაკავშირებულია არაბულთან: ეს ფორმა მოდის არაბული ღაზალიდან ან კასიდის იმ ნაწილიდან, რომელსაც ნასიბი ეწოდება (ფორმის მხრივ ორივე ერთნაირია). არის გავრცელებული სხვა მოსაზრებებიც, კერძოდ: ა) მომდინარეობს სპარსული ფოლკლორული ლექსიდან (თუმცა, როგორც სამართლიანადაა აღნიშნული, ჩვენ პრაქტიკულად არაფერი ვიცით IX საუკუნის ან მასთან ახლოს მდებარე დროის, ასევე – საერთოდ ისლამამდელი, სპარსული ფოლკლორის შესახებ); ბ) სპარსული ღაზალი, როგორც ლირიკული ჟანრი, შეიძლება სათავეს იღებდეს ფოლკლორიდან, ოღონდ შემდეგ განიცდის არაბულ გავლენას; რაც შეეხება მას, როგორც ფორმას, იგი ცალკე განხილვის საგანია.

როგორც ვხედავთ, სპარსული ღაზალის განხილვისას გასათვალისწინებელია ორი ასპექტი, მათგან ამჯერად საინტერესოა მეორე – ღაზალი, როგორც სპარსული მყარი სალექსო ფორმა. როგორც ასეთი, იგი არაბულ ფორმასთანაა დაკავშირებული; ამავე დროს, იგი მთლიანად ადაპტირებულია სპარსული ენისა და ლექსის კანონზომიერებების ფარგლებში (შემთხვევითი არაა, რომ მისი – აგრეთვე, როგორც ლირიკის ჟანრის – საბოლოო სახის ჩამოყალიბების დროდ ხშირად მიაჩნიათ XIII ს.). ამავე დროს, თავის მხრივ, მან გავლენა მოახდინა სხვა ენათა ვერსიფიკაციაზე, ისევე როგორც სხვა პოეზიებზე, მათ შორის – ქართულზე (თავის დროზე პოპულარული გახდა სხვაგანაც, მაგალითად, გერმანიაში: გოეთე, ფრ. რიუკერტი, ა. ფონ პლატენი, ფ. ბოდენშტედტი და სხვ., თუმცა ზოგ შემთხვევაში აქ ღაზალი უშუალოდ არაბულთანაა დაკავშირებული).

სპარსული ღაზალი, როგორც წესი, შედგება არა უმეტეს 12 ბეითისგან და არა ნაკლებ ხუთისგან.

ყველაზე გამოყენებული საზომები: მუთაკარიბი, ჰაზაჯი – რობაიში ხმარებადი ზოგიერთი ვარიანტი.

ბეთი ორსტრიქონიანი ფუნქციითაა რეალიზებული.

ფორმალური სტრუქტურის სპეციფიკა ძირითადად გართმევასთანა დაკავშირებულია: ა) გართმევა მონორითმულია; ბ) გართმეულია პირველი ორი სტრიქონი, შემდეგ ტექსტში ეს რითმა მეორდება სტრიქონგამოტოვებით, ლუნი სტრიქონების ბოლოში (სალექსო სტრიქონთა რაოდენობა ლუნია): aabacada... ეს გართმევა მთლიანად არაბულია. არაბულ მონორითმულ კასიდაში პირველ ბეთში ორივე *miṣrā'* (ბეთის შემადგენელი სტრუქტურული ელემენტები – ნახევარსტრიქონები) გართმეულია, შემდეგ სტრიქონებში გართმეულია მხოლოდ ბეთების (სტრიქონების) დაბოლოებები (კასიდის შიგნით, პირველი ბეთისგან მოშორებით, დასაშვებია კიდევ გამეორდეს პირველი ბეთისთანა გართმევა):

I ბეთი: I მისრა a II მისრა a
II ბეთი: I მისრა b II მისრა a
III ბეთი: I მისრა c II მისრა a და ა.შ.

რაც ნახევარსტრიქონების სტრიქონებად განხილვისას გვაძლევს ლაზალს (შდრ აგრეთვე სილაგაძე 2016-I: 124):

I მისრა a
II მისრა a
III მისრა b
IV მისრა a
V მისრა c
VI მისრა a და ა.შ.

სპარსული ლაზალის ძირითადი თემა სამიჯნუროა. განვითარებაში ჩვეულებრივ გამოყოფილია ხუთი პერიოდი (პირველის ყველაზე დიდი წარმომადგენელია რუდაქი), რომელთაგან თითოეულის დახასიათება ყოველთვის არაა ნათელი. ყოველ შემთხვევაში, მესამე პერიოდი – XIII-XVI საუკუნეები (ჰაფეზი, საადი) – აშკარად გამოიყოფა, როგორც კლასიკური; აქ სიყვარულის (როგორც ასეთის) ობიექტი – ქალი *ma'ānūq* – მეტაფორულად დაკავშირებულია თაყვანისცემის ობიექტთან – ღმერთთან *ma'būd* (შესაძლოა ზოგ შემთხვევაში კიდევ ერთი ობიექტის დანახვა – ქების ობიექტი *mamdūh*).

ქართული ღაზალი

9. კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, რომ უცხო გავლენის გზით ახალი ქართული სალექსო ფორმების ჩამოყალიბება ქართული პროცესია, რომელიც ქართული ლექსის განვითარების (დიაქრონიის) კანონზომიერებებითაა განპირობებული.

რაც შეეხება საკუთრივ ღაზალს, იგი ქართულ ორიგინალურ პოეზიაში XVIII საუკუნიდან ჩანს (შედარებისთვის: რობაი, ჯერ ერთი, ახალ დროში – XX ს-ში ჩნდება, მეორეც, ჩნდება და მკვიდრდება ქართველი მთარგმნელების მეცადინეობით).

არ შეიძლება იმის თქმა, რომ XVIII-XIX საუკუნეების ქართველ ლირიკოსთა შემოქმედებაში ღაზალი აღმოსავლურიდან (სპარსულიდან) გადმოღებული ფორმების გვერდით ძალიან პოპულარული იყო. მეორე მხრივ, მისი ადგილის განსაზღვრისათვის მნიშვნელობის მქონეა მისი მოხმარების ქრონოლოგიური ჩარჩოები – XVIII ს-დან გალაკტიონამდე ჩათვლით.

როგორც ქართული მყარი სალექსო ფორმა, ღაზალი სპარსული წარმოშობისაა. მისი თემატური და სემანტიკური მხარე მთლიანად სატრფიალოა, ამავე დროს, XVIII-XIX საუკუნეების ქართული პოეზიის სინამდვილეში პრაქტიკულად მთლიანად დაცლილია მისტიკური (სუფიური) ელემენტებისგან და სრულიად მიწიერი ხასიათი აქვს. საბოლოოდ, ქართულმა ღაზალმა, როგორც კამერული შინაარსის ლექსმა, აღმოსავლურიდან ზოგადად აიღო სემანტიკური არსი, დაკავშირებული მიჯნურობის თემასთან.

ქართული ღაზალის ფორმალური სპეციფიკა განპირობებულია გარითმით: aabacada... (როგორც ითქვა, ასეთი გარითმვა გვაქვს უკვე საბასთან ექვსსტრიქონედში; ქართველ ლირიკოსთა ღაზალში გარითმვა, გადმოცემული სპარსული ფორმიდან, უნდა მივიჩნიოთ საბასეული, ე.ი. ქართული, გარითმვის პარალელურ ფაქტად).

გარითმვასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ერთი საინტერესო მოვლენა, რომელიც უცხო გავლენით მიღებული სალექსო ფორმის ადაპტაციის პროცესის ერთგვარ ასახვად შეიძლება იქნეს განხილული; კერძოდ, იგულისხმება გარკვეული გადაკვეთები ფორმებს შორის. ღაზალის შემთხვევაში თეორიულად ასეთი გადაკვეთა რობაისთან შეიძლება იყოს: ღაზალის გარითმვა, თუ ლექსი ოთხსტრიქონიანი იქნება, მოგვცემს რობაის; ამიტომ შემთხვევითი

არ უნდა იყოს, რომ, ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ცნობილ ქართულ ღაზალებს შორის, არცერთი არ არის ოთხსტრიქონედი (საინტერესოა, რომ – ეს მაშინ, როდესაც ქართულში რობაი, როგორც ითქვა, XX ს-ის მოვლენაა). რაც შეეხება რეალურ გადაკვეთებს, შეიძლება დავინახოთ ღაზალსა და დუბეითს შორის (შდრ. კობიძე 1969: 252): ჩვენ გვაქვს რამდენიმე ლექსი, ღაზალის ფორმიანი (მათ შორის – დავით ბატონიშვილის „რა შევიქენ სოფლისაგან ესრეთ მწარედ განაწირი“, გიორგი თუმანიშვილის „მუხთალმან ამან სოფელმან“), რომელთაც აწერია „დუბეითი“; ამ შემთხვევაში ამოსავალი ისაა, რომ ეს ტექსტები გრაფიკულად ორსტრიქონედებადაა გაფორმებული, თუმცა, მეორე მხრივ, სპეციფიკას მაინც ქმნის გართმვა, რომელიც ღაზალისაა.

ქართულ ღაზალებში სტრიქონთა რაოდენობა დიდი არაა – 20-მდე. რაც შეეხება მეტრს, იგი ღაზალს საკუთარი არ აქვს, გვხვდება: 4+4+4+4, 4+3+4+3, 5+4+5, 5+5, 4+4; სპარსულიდან ქართულად ნათარგმნ ღაზალებში (XX-XXI საუკუნეების მოვლენა) ამათ ემატებათ: 5+5+5+5, 4+4+4+3, 5+5+2, 4+4+3, 4+4+2 და სხვ.

ღაზალი ორი ფორმისაა, რასაც ისევ და ისევ გართმვა განაპირობებს: მეორე ფორმა არის რედიფიანი. ურედიფო ღაზალის ნიმუში – დავით ბატონიშვილის „რა შევიქენ“:

რა შევიქენ სოფლისაგან ესრეთ მწარედ განაწირი,
ამის გამო შესაწყალი მოთქმით სვესა ჩემსა ვსტირი.

მთვარეს ბაკი გარს მოველო, ნისლთა შუა ირისებრი,
ღრუბლის ნაცვლად მორთულობით ბნელსა დაეფარა პირი.

მას მივანდევ თავი ჩემი, მით აღმეთქვა ფარვა ჩემი,
ნაცვლად კეთილშემთხვევისა, მან შემიქმნა სევდა ხშირი.

ამაოა სიყვარული, როს არ ექმნეს თანხმობითა,
ჩრდილის დევნით, ქარის პყრობით ყარბს მოედება ქირი.

რედიფიანი ღაზალი – ალექსანდრე აბაშელის „სიომ სარკმელს შეჰსისინა“:

სიომ სარკმელს შეჰსისინა: მზე ამოდის.
გააცინა ფანჯრის მინა: მზე ამოდის!
შემომძახა ცისკიდეზე ქორნილია,
და შენ რალამ დაგაძინა: მზე ამოდის!

მინამ ფრთები აიშალა ზურმუხტისა,
ცამ ღრუბლები ააფრინა: მზე ამოდის!
ცის ასული ისე მოჩანს ცეცხლის ნავში,
ვით ქალწული პანანინა: მზე ამოდის!
დღე ებრძოდა ღამის თავადს და ქალწული
მან საცოლედ დაირჩინა: მზე ამოდის!
აჰა, საქმრო მოახლოვდა ღრუბლის ჯვართ
და მონახა ქალის ბინა: მზე ამოდის!
ცეცხლის ტურით ჰკოცნის ვაჟკაცს პატარძალი
კოცნამ ცეცხლი გააჩინა: მზე ამოდის!

ამავე ტიპისაა გალაკტიონის „დღეს დღეები ეცლება“ (გალაკტიონს ეკუთვნის აგრეთვე მოკლე ნარკვევი ლაზალის შესახებ – იხ. ტაბიძე 1922: 18):

დღეს დღეები ეცლება მშვიდი და მოავკარგე.
გაჰქრა ის ქარიშხალი –ის სიცილიც დავკარგე.
ღამით რომ დასცქეროდა მარტოობის სანთელი,
ის რითმები, ის ცეცხლი, ის წიგნები დავკარგე.
დავწვი ხელნაწერები! სუსხი და ჟრუანტელი!
იმ ედემთან არასდროს არ ვიქნები... დავკარგე.
გრიგალმა გაიტაცა პოეზიის მანდილი, –
ძვირად მოპოებული, მწარ მიგნებით – დავკარგე.
ყველაფერი დავკარგე... უცებ გაკრთა სანთელი,
მოვიპოვე ყოველი, რაც იქნება – დავკარგე.

ციტირებული ლექსები, და მათთან ერთად გიორგი თუმანიშვილის „მუხთალმან ამა სოფელმან“, იოსებ მელიქიშვილის „სევდის მტარვალთა დამიჭრეს გული“, ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ჭმუნვის მახვილი“, გალაკტიონის „სიმღერავ“, „ხვალ დაინყება“, ცნობილია პოეტიკურ ლიტერატურაში (იხ. ბერიძე 1995: 308-3098). შეიძლება სხვა ნიმუშების მონახვაც; ყოველ შემთხვევაში, ალექსანდრე ჭავჭავაძეს კიდევ ორი ლექსი აქვს – „სძგერს გლახ გული, საყვარელო“, „პყრობილისაგან თანაპყრობითა მომართ“; აქვს ლექსი ევსტათი ციციშვილსაც – „ჰო, საყვარელო“; გალაკტიონს – „არა ზეცა, არა ლანდი“.

დამონებიანი:

ბარათაშვილი 1981: ბარათაშვილი მ. *სწავლა ლექსის თქმისა*. რედაქცია და გამოკვლევა ა. ხინთიბიძისა. თბილისი: 1981.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბილისი: 2008.

ბაუსანი 2003: Bausani, A. *Ghazal (The Ghazal in Persian Literature)*. EI, II. Leiden: 2003.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: 1995.

ბლაშერი 2003: Blashère, R. *Ghazal (The Ghazal in Arabic Poetry)*. EI, II. Leiden: 2003.

ბლუმფილდი 1933: Bloomfield, L. *Language*. London: 1933.

გამყრელიძე ... 1984: Гамкрелидзе, Т. В., Иванов Вяч. Вс. *Индоевропейский язык и индоевропейцы*, I, Тбилиси: 1984.

გრიშაშვილი 1918: გრიშაშვილი ი. *საიათნოვა*. თბილისი: 1918.

იაკობი 1971: Jakobi, R. *Studien zur Poetik der altarabischen Qaside*. Wiesbaden: 1971.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. II. თბილისი: 1958.

კენჭოშვილი 2014: *ქართული ლირიკის ანთოლოგია*. შეადგინა, ბოლოთქმა, მენიშენები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა. თბილისი: 2014.

კობიძე 1969: კობიძე დ. ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან. წიგნში: *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*. II. თბილისი: 1969.

პაული 1937: Paul, H. *Prinzipien der Sprachgeschichte*. Halle: 1937.

რიპკა 1959: Rypka, J. *Iranische Literaturgeschichte*. Leipzig: 1959.

სილაგაძე 1987: სილაგაძე ა. *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*. თბილისი: 1987.

სილაგაძე 2005: სილაგაძე ა. ლექსთწყობის ტიპოლოგიის ზოგიერთი საკითხი. კრ.: *ტიპოლოგიური ძიებანი*. V. თბილისი: 2005.

სილაგაძე 2009: Silagadze, A. *Problem of the Qualification of Georgian Verse*. Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences, vol. 3, no. 3. 2009.

სილაგაძე 2016-I: სილაგაძე ა. რობაი. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXVII. თბილისი. 2016.

სილაგაძე 2016-II: Silagadze, A. Rustaveli's Verse in the Context of the History of Georgian Literature. *Oriental Studies*, V. 2016.

სილაგაძე 2016-III: სილაგაძე ა. ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები. *სჯანი*, 17. თბილისი: 2016.

სოსიური 1977: Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики. В. кн.: *Труды по языкознанию*. Москва: 1977.

ტაბიძე 1922: ტაბიძე გ. გაზელა. *გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი*. N1. 1922.

სტრუქტურა და სემანტიკა
(ჩახრუხაულის „სემანტიკური შარავანდის“ შესახებ)

ის, რომ სალექსო საზომები ერთგვარი „სემანტიკური შარავანდითა“ აღჭურვილი, დამაჯერებლად დაასაბუთა მ. ლ. გასპაროვმა თავის ვერსიფიკაციულ გამოკვლევებში. ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება იმის გამოკვლევა, თუ როგორია ქართული ეროვნული სალექსო საზომის – ჩახრუხაულის (რომლის სახელწოდება უკავშირდება შუა საუკუნეების ქართულ სახოტბო პოემაში – ჩახრუხადის „თამარიანში“ გამოყენებულ საზომს) სემანტიკური შარავანდი და რა ზეგავლენას ახდენს ის სალექსო მეტყველებაზე.

ჩახრუხადის პოემის ფორმალურ თავისებურებათა შორის ყველაზე თვალსაჩინოა კატრენულ სტროფებში ომონიმური შიდა რითმების გამოყენება. კატრენები შედგება, ძირითადად, ოცმარცვლიანი სტრიქონებისგან (თუმცა, პოემის შემორჩენილ ტექსტში არის თექვსმეტმარცვლიან ტაეპებზე აგებული ერთი სტროფიც). სტრიქონებში გამოყენებულია წინაცეზურული რითმები (ა), რომლებიც ხშირად ომონიმურია (ბ):

aa // b

cc // b

dd // b

ee // b

მაგ:

(ა) ვინ ჩნდა ეგმისად, მსგავსად ან მისად // წინასწარ მთქმელი მისთა
მთქმებულად
თუ ვერვინ გნახის, მით ივაგლახის, // შეიქმნებოდის განცვიფრებულად;
ვერ მრავლებისა გატევერებისა, // თამარ, შენ გიცნობ განცხადებულად!
ჩვენ ვთქვათ: „ეს რად ჰგავ? – ზეციერად ჰგავ // შვიდთა მნათობთა
დაშვენებულად“.

ბ) ვინ არს ებანი? ვინ არსე ბანი, // არა არს სათნი სახელოვნებად!
მან ცათა მარის, მანცა თამარის // გან მზე აბნელა მაცისკროვნებად?
ადამეთ ერთა ადამ ეთერთა // დასახა სახებრ მსგავსი პოვნებად.
არსა ლალადი: „რად არს-ლა ლადი // მზე შენგან მრთმევად
უეტლოვნებად?“

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებულია, რომ „ომონიმური რითმების ხშირი გამოყენება... წარმოადგენს დეფექტს პოეტური ნაწარმოებისას, რადგან იგი აზვიადებს ცალკეული ელემენტის როლს და ამის გამო თვითმიზნური ცდის ხასიათს იძენს“ (განერელია III 1981: 179); „საერთოდ, მაჯამა ხელოვნური ფორმა არის. ეს ხელოვნურობა სიმახინჯემდე დავიდა აღორძინების პერიოდში“ (წერეთელი 1973: 43). „ომონიმურ-ტავტოლოგიური შიდა რითმები ზოგჯერ აზრობრივად ბუნდოვანია, ძნელად გასაგები“ (ხინთიბიძე 2009: 212); ნ. მარი შენიშნავდა, რომ „ოდა, თავისი ბუნებით, მოითხოვს განსაკუთრებულ მუსიკალურობას, ... რითმების სიმდიდრეს, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო აძლიერებს ნაწარმოების ხელოვნურობას“* (მარი 1902: 61).

ამგვარი შემფასებლური თვალსაზრისი მართებულია იმ პოეტური ტექსტების განხილვისას, რომლებშიც ომონიმური რითმა მხოლოდ მხატვრული სამკაულის როლს ასრულებს. ჩახრუხადის პოემის მიმართ (როგორც ქვემოთ ვნახავთ) ის შეუსაბამოა, რადგან ომონიმური რითმა აქ აუცილებელი ელემენტის სახით გვევლინება და მხოლოდ პოეტური ტექსტის კეთილზმოვანების შესაქმნელად როდია გამიზნული.

ერთ სტრიქონში დაჯგუფებული ომონიმური შიდა რითმების ურთიერთმოქმედების ხასიათს განსაზღვრავს ის სპეციფიკური ფაქტორი, რომელსაც თვალსაჩინო რუსმა ფილოლოგმა ი. ტინინანოვმა „სალექსო რიგის სიმჭიდროვე“ უწოდა.

* * *

თავის წიგნში „სალექსო ენის პრობლემა“ ტინინანოვს შემოაქვს ისეთი ცნებები, როგორებიცაა *სალექსო რიგის ერთიანობა და სიმჭიდროვე*** (единство и теснота стихового ряда). ავტორის თქმით,

* აქ და ქვემოთ ციტატების თარგმანი ჩემია – თ.ლ.

** ეჭვგარეშეა, რომ ტინინანოვს მხედველობაში ჰქონდა არა პოეტური ენის ლაკონიურობა (ლაკონიური შეიძლება იყოს პროზაული გამონათქვამიც), არამედ – სიტყვათა თვისებრივი ურთიერთზეგავლენა პოეტურ ტექსტში, კერძოდ – მათი სემანტიკის ერთგვარი ტრანსფორმაცია. მეცნიერი არაერთხელ აღნიშნავდა, რომ სალექსო რიგში მოქცეული „სიტყვის სემანტიკა თავისი ბუნებით განსხვავდება მისივე სემანტიკიგან პროზაულ კონსტრუქციაში, სადაც რიგის სიმჭიდროვე არ წარმოიქმნება“ (ტინინანოვი 1924: 83); „სალექსო რიგებსა და ჯგუფებში სიტყვები გაცილებით ძლიერსა და ახლო ურთიერთმიმართებებსა და კავშირში აღმოჩნდებიან ხოლმე, ვიდრე – ჩვეულებრივ მეტყველებაში; კავშირის ეს ძალა უშედეგო როდია სემანტიკისათვის“ (Ibidem, 82). საინტერესოა, რომ მ.ლ. გასპაროვი აახლოებს ტინინანოვის ამ ტერმინის

ტერმინში „სალექსო რიგის ერთიანობა“ იგულისხმება სალექსო რიგის (ამ შემთხვევაში – ტაეპის) მეტრული ერთიანობა, ანუ წარმოდგენა მისი, როგორც მეტრული ერთეულის შესახებ (სისტემურ ლექსში, დაარა – ვერლიბრში). ეს ორი ცნება ურთიერთდაკავშირებულად უნდა განვიხილოთ. ტინიანოვი აღნიშნავს, რომ ლექსის „ეს ორივე ნიშანი მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან: სიმჭიდროვის ცნება უკვე გულისხმობს ერთიანობის ცნების არსებობას; მაგრამ ერთიანობაც დამოკიდებულია სამეტყველო მასალის... სიმჭიდროვეზე... რაოდენობრივად ძალზე მსხვილი [ჯგუფის — თ.ლ.] ერთიანობის საზღვრები იშლება ან ის თვით იშლება ერთიანობებად, ე.ი. ორივე შემთხვევაში ის უკვე აღარ წარმოადგენს ერთიანობას“ (ტინიანოვი 1924:39).

სიმჭიდროვის საფუძველია სწორედ რომ სალექსო რიგის (აქ, ძირითადად, იგულისხმება ტაეპი) ერთიანობა, რომელიც ინვეეს სიტყვათა თვისებრივ ურთიერთზემოქმედებას და, შედეგად, მათი სემანტიკის დეფორმაციას. მაშასადამე, სიმჭიდროვე არ უნდა გავიგოთ, როგორც სალექსო რიგის (ტაეპის, სტროფის) სიგრძის შეზღუდულობა, არამედ როგორც სიტყვათა სემანტიკური ტრანსფორმაცია, რასაც განაპირობებს ლექსითი მეტყველებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფაქტორები.

ლექსში სიტყვის მნიშვნელობის სპეციფიკურ ცვლილებათა აღსანიშნავად ტინიანოვს შემოაქვს შესაბამისი ტერმინები – *მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი* (основной признак значения), *მნიშვნელობის მეორეხარისხოვანი ნიშანი* (второстепенный признак

შინაარსს რ. იაკობსონის ცნობილ თეზისთან და აღნიშნავს: „სალექსო რიგის სიმჭიდროვის ცნებას ლოგიკურად მივყავართ მომიჯნავეობის პოეტიკასთან, მეტონიმიითა პოეტიკასთან. როგორც ჩანს, ასეთსავე გავგებამდე მიდის რ. იაკობსონი თავის სახელგანთქმულ ფორმულაში: პოეტური ენა არის სელექციის ღერძის პროექცია კომბინაციის ღერძზე, პარადიგმისა – სინტაგმაზე: სინონიმური რიგი, რომლიდანაც ხორციელდება შერჩევა, გადაიტყვევა სტრიქონის ან წინადადების სიტყვათა მიმდევრობად, მაგრამ ინარჩუნებს თავის სინონიმურ ერთგვაროვნებას“ (გასპაროვი 2004: 94). შევნიშნავთ, რომ სრულიად სამართლიანია ტინიანოვის იდეებსა და იაკობსონის „სახელგანთქმულ ფორმულას“ შორის პარალელის გავლება, მაგრამ რაც შეეხება შიპოთეზას, თითქოს სალექსო რიგის სიმჭიდროვის ცნებას ლოგიკურად მივყავართ „მომიჯნავეობის პოეტიკასთან“, ვფიქრობთ, ეს ვარაუდი არც ისე ადეკვატურია. მომიჯნავეობის პოეტიკა ემყარება განსხვავებულ ელემენტთა სინტაგმატურ რიგს, მაშინ, როდესაც ლექსითი მეტყველება (რა თქმა უნდა, სისტემურ ლექსში და არა ვერლიბრში), იაკობსონის მიხედვით, განსაკუთრებული სახის სინტაგმატიკაზეა აგებული, ისეთზე, რომელშიც სინტაგმატური მწკრივის ელემენტები მსგავსებისკენ, ეკვივალენტურობისკენ მიისწრაფვიან. ალბათ, სწორედ ამიტომ უნოდა როლან ბარტმა რითმას (რომელიც, ერთი მხრივ, სინტაგმატური მიმდევრობაა, მეორე მხრივ კი, მსგავსი ან იდენტური ელემენტებისგან შედგება) „სტრუქტურული სკანდალი“.

значения) და მნიშვნელობის მერყევი ნიშნები (колеблющиеся признаки значения). მ. ლ. გასპაროვის განმარტებით, ძირითადი ნიშანი“, როგორც ჩანს, სიტყვის სალექსიკონო მნიშვნელობაა..., „მეორეხარისხოვანი ნიშანი“ – კონტექსტური ან სტილისტური... მნიშვნელობები და სიტყვის ინტონაციური შეფერილობა, ხოლო „მერყევი ნიშანი“ – ისეთი მნიშვნელობა, რომელიც სიტყვაში ძირითად ნიშანთან ერთად შეიგრძნობა, ისე, როგორც კალამბურში ან მეტაფორაში ხდება“ (გასპაროვი 2004: 86-87).

ზოგჯერ ქრება სიტყვის მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი (ასეთია, მაგალითად, ფუტურისტების ეგრეთ წოდებული „ზაუმური“ ენა) და სიტყვა წარმოგვიდგება მხოლოდ როგორც ერთგვარი აკუსტიკური ხატი. როგორც ჩანს, სწორედ ამგვარ მოვლენასთან გვაქვს საქმე მაშინ, როდესაც ერთ სალექსო სტრიქონში გაერთიანებულია ორი ერთგვაროვანი ან თითქმის ერთგვაროვანი გამონათქვამი (სიტყვათა ორი გართმული ჯგუფი). თითოეული მათგანის ნიშნობრივ თვისებებს (მნიშვნელობის ძირითად ნიშანს) აუფერულებს მეორე – ბგერითი შედგენილობის მიხედვით მსგავსი ან იდენტური – სიტყვათა ჯგუფი და მნიშვნელობათა ეს დეფორმაცია ხდება სწორედ იმის გამო, რომ სალექსო სტრიქონში რიტმისა და სხვა ფაქტორების ზეგავლენით სიტყვების სემანტიკური ურთიერთმოქმედება (ანუ მათი *შემჭიდროებულობა*) უფრო ინტენსიურია, ვიდრე – პროზაში.

როდესაც, უბრალოდ, წინაცხურულ რითმებთან გვაქვს საქმე – მაგალითად, (ა) შემთხვევაში – რიტმის ზეგავლენით მათი ეკვივალენტურობა საკმაოდ მკაფიოდ შეიგრძნობა. სიტყვათა (აკუსტიკურად მიმსგავსებული) ორი ჯგუფი, რომელთა სემანტიკური ურთიერთზეგავლენა პროზაულ სტრიქონში ნულოვანია, სალექსო სტრიქონში რიტმულად ეკვივალენტურ ერთეულებად (მათ ეკვივალენტურობას სილაბურ-ტონურ ლექსში განაპირობებს მარცვლებრივი ოდენობების ტოლობა და მახვილთა ერთნაირი განაწილება) იქცევა და სემანტიკური ეკვივალენტურობის ტენდენციასაც ავლენს, ანუ ამ ორი რიტმული ჯგუფის ფორმალური ეკვივალენტურობა სემანტიკური ეკვივალენტურობისკენ, სინონიმისკენ მიისწრაფვის.

ეს ტენდენცია კიდევ უფრო მძლავრია ისეთ სალექსო სტრიქონებში, სადაც წინაცხურული რითმები ომონიმურ სიტყვათა

ჯგუფებს შეიცავს – მაგალითად, (ბ) შემთხვევაში. ლექსში, ზოგადად, ისედაც არსებითი როლი განეკუთვნება ბგერით ორგანიზაციას. ერთ სტრიქონში მოქცეული ომონიმური გამოთქმების ბგერითი შედგენილობის იდენტურობა კი – ანუ აკუსტიკური თვალსაზრისით იდენტური სიტყვათა ჯგუფების **განმეორება**, რომელიც სტროფის **ყველა სტრიქონის** ორგანიზების საერთო პრინციპია – ამ გამოთქმების სინონიმის ეფექტს წარმოქმნის. სემანტიკური განსხვავება აღიქმება, მაგრამ – მინიმალურად.

ამგვარად, „თამარიანის“ წინაცეზურული ნაწილის დამახასიათებელია, ერთდროულად, ომონიმია და სინონიმია.

ომონიმური, ანუ ერთი და იმავე სიტყვით ან გამოთქმით აღნიშნული განსხვავებული სიგნიფიკატების სემანტიკა განსაკუთრებულ პირობებში – სალექსო სტრიქონში – თითქოს გადაედინება ერთმანეთში, მსჭვალავს ერთმანეთს ერთგვარი სემანტიკური დიფუზიის შედეგად, რის გამოც შეიძლება ვიმსჯელოთ მათი „სინონიმურობის“ შესახებ.* მნიშვნელოვანია ისიც, რომ, საზოგადოდ, „სინონიმური“ სიგნიფიკატების აღნიშვნა ერთი და იმავე სიტყვის მეშვეობით განზოგადებული მნიშვნელობების ანუ ცნებების წარმოქმნის საფუძველია.

ცხადია, რომ ამგვარი მხატვრული ფორმა XII საუკუნეში შემთხვევით არ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. რა ფაქტორს უნდა განეპირობებინა ჩახრუხადის მიერ მისი გამოყენება?

ამ შემთხვევაში საინტერესოა, რომ ნეოპლატონური ფილოსოფიის ფუძემდებლის – პლოტინეს აზროვნების ლოგიკასა და სტილს ანტიკური ფილოსოფიისა და ესთეტიკის თვალსაჩინო რუსი მკვლევარი ა.ფ. ლოსევი ასე ახასიათებს: „პირველი, რაც თვალში-საცემია პლოტინეს კითხვისას, ესაა ძალზე მკაფიო და ძალზე გააზრებული თეორიული სისტემის, მეორე მხრივ კი, მისი უკიდურესად ქაოტური გადმოცემის სრულიად წარმოუდგენელი ნაზავი, რომელიც ძირითადი და მკაფიოდ გააზრებული კატეგორიებისა და ფილოსოფიური ცნებების ერთგვარ დიფუზიას აღწევს... ყველა ეს კატეგორიები პლოტინესთან გამუდმებით იმყოფება ერთგვარ მოძრაობაში, ან, ვულგარულად რომ ვთქვათ, ერთგვარი მცოცავი სა-

* საინტერესოა, რომ ჩვ. წ. მეორე საუკუნეში ათენის ფილოსოფიური სკოლის წარმომადგენლების – ატიკოსისა და ნიკოსტრატესშეხედულებით, დიალექტიკური თვალსაზრისით, მართლზომიერია ომონიმის განხილვა, როგორც სინონიმისა (ამ საკითხის შესახებ დეტალურად იხ.: დოლიძე 2011).

ხით, ან კიდევ, აკადემიური წესიერებას თუ დავიცავთ, შეიძლება გვეთქვას, რომ ყველა ეს მკაფიოდ გააზრებული კატეგორია გამუდმებით იმყოფება ერთგვარი ურთიერთდიფუზიის მდგომარეობაში, როდესაც ერთი კატეგორია იჭრება მეორის სფეროში და ერთი ცნებითი დახასიათება ეხება, ზოგჯერ კი გადაფარავს ცნებით დახასიათებას თეორიული აზროვნების სრულიად სხვა სფეროდან“ (ლოსევი 1980: 202-203).

აღბათ, შეიძლება ითქვას, რომ ცნებითობა და დიფუზურობა აერთიანებს პლოტინეს ფილოსოფიური აზროვნების სტილსა და „თამარიანის“ ლიტერატურულ სტილს. მსგავსების საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ მსოფლალქმის ერთგვაროვნება. „ენეადების“ შინაარსი მჭიდრო კავშირშია მის ცნებით-დიფუზურ სტილთან, რომელიც „თამარიანში“ კრისტალიზებულია ასეთივე – ცნებით-დიფუზური სახით.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ნეოპლატონური ფილოსოფიის დამგვირგვინებლის – პროკლე დიადოხოსის მთარგმნელი კომენტატორი იოანე პეტრინი მიმართავს, მ.გოგიბერიძის თქმით, „ძნელსა და მძიმე ენას“. მისი სტილი – ესაა „ხელოვნური და მკაცრი, თუმცა პოეტური, მაგრამ ძნელად დასაძლევ სტილი“. პეტრინის სტილის სიმძიმე, სხვა მიზეზთა შორის, გამომდინარეობს იმ საგულისხმო ნიშნიდან, რომელიც ს. ყაუხჩიშვილმა შეამჩნია. კერძოდ, როგორც პროკლეს თხზულების „კავშირნი ღმრთისმეტყუელებითნის“ თარგმნისას, ისე – კომენტარებშიც პეტრინი ხშირად იყენებს სინონიმურ გამოთქმებს: უკუანათ და შემდგომად; თან შეკრებოდის და იზიარებოდის; შეიყრებოდინ და ეზიარებოდინ; უძრავად და შეურყევლად; უშუ და უნაყოფო; მოირთო და იმკო; მორთულად და აღკაზმულად და ა.შ.

„სინტაქსში, – წერს ს. ყაუხჩიშვილი. – პეტრინის ენის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა ე.წ. hendiadys, ე.ი. ერთი ცნების გამოხატვა ორი ერთმანეთის მონათესავე სიტყვით. გამოთქმის ეს ფორმა იმდენად ორგანულად არის დაკავშირებული ჩვენი ძეგლის ენასთან, რომ მწერალი თარგმნითს ნაწილშიაც კი (პროკლეს „კავშირნის“ ტექსტში), სადაც ის ბერძნული სიტყვებისგან იყო დამოკიდებული, ტექსტს გადაუხვევს და ერთი ბერძნული სიტყვის ნაცვლად ორს ქართულს ხმარობს“, „შეიძლება ადამიანს ეფიქრა, თითქოს იოანე პეტრინი ამ ხერხს მიმართავდეს იმ მიზნით, რომ ერთი უც-

ნობი სიტყვა მეორით განმარტოს... არის, მართლაც, ერთი (მაგალითი – თ.ლ.), სადაც ორი ნახმარი სიტყვიდან ერთი უცხოა, ხოლო მეორე მის განსამარტავად არის განკუთვნილი..., მაგრამ ეს შემთხვევა გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს. ვერც იმით ავსხნით ამ ხერხის გამოყენებას, თითქოს მოცემული ბერძნული სიტყვის გადმოსაცემად საკმარისი არ იყოს ერთი ქართული სიტყვა: იგივე ბერძნული სიტყვები სხვა ადგილებში თითო ქართული სიტყვით არის წარმოდგენილი. ეს ხერხი პეტრინის (და მისი ეპოქის) სტილის დამახასიათებელია და რომ ეს ასეა, ეს ჩანს იქიდან, რომ პეტრინი მას უხვად იყენებს თავისი თხზულების ორიგინალურ ნაწილშიც“ (ყაუხჩიშვილი 1940: XIII, XV-XVI).*

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ პეტრინი შეგნებულად ცდილობდა თავისი სტილის დამძიმებას ხშირად თითქოს სრულიად უსარგებლო სინონიმებით. თუმცა ის აღიარებს, რომ ფილოსოფიისთვის საჭიროა „მესხუეი მდაბრიონთაგან“ სტილი, მაგრამ ამისთვის ის, როგორც მ. გოგიბერიძე ასაბუთებს, სხვა საშუალებებს იყენებდა (გოგიბერიძე 1961: 153). სავარაუდოა, რომ სინონიმებით გადატვირთულ ენაში ვლინდება ნეოპლატონური ფილოსოფიის ზეგავლენა.

სინონიმების სიმრავლე დამახასიათებელია, მაგალითად, მეხუთე საუკუნის პოეტის, ნონოს პანოპოლისელის (რომელმაც, როგორც ჩანს, ნეოპლატონური ფილოსოფიის ზეგავლენა განიცადა ან, ყოველ შემთხვევაში, საკმარისად კარგად იცნობდა მას**) სტი-ლისთვისაც. ავერინცევი აღნიშნავს: „ნონოსის ლექსიკა ...მეტნაკლებად ტრადიციული ეპიკური ლექსიკაა; მაგრამ ამ ლექსიკით ის ძალზე თავისებურად სარგებლობს. პოეტი უხვად იყენებს სინო-

* რა თქმა უნდა, საზოგადოდ, hendiadys მხოლოდ პეტრინთან და მხოლოდ მითითებული ფუნქციით როდი გვხვდება, მაგრამ პეტრინის ტექსტში, როგორც სისტემაში, ეს ხერხი საგანგებო დანიშნულებით აღიჭურვება, რასაც, ვფიქრობთ, ქვემოთმოყვანილი მსჯელობაც ადასტურებს.

** ს.ს. ავერინცევის ვარაუდით, ნონოსი წარმოშობით კოპტი იყო (ავერინცევი 1977: 134). „არსებობს მოსაზრება იმის შესახებ, — მიუთითებს ნ. ეგეტაშვილი და ნ. პოპკინსონის შეხედულებას იმონებს, რომ „პანოპოლისში დაბადებული პოეტი ცხოვრობდა ალექსანდრიაში... ამაზე „დიონისიაკის“ ერთ-ერთი სტრიქონიც მიუთითებს, სადაც ნონოსი ფაროსს მეზობელ კუნძულს უწოდებს.“ (ეგეტაშვილი 2013: 36-37). ამასთან, „...ალექსანდრიის წარმართულ წრეებში... კლასიკური ლიტერატურისა და ნეოპლატონიზმის სწავლება VI საუკუნემდე გრძელდებოდა“ (Ibidem, 32). ამგვარად, სავარაუდოა, რომ ნონოსი საკმარისად გათვითცნობიერებული იყო ნეოპლატონიზმის ფილოსოფიის არსში, რაც მის პოეტურ სტილშიც აისახა.

ნიმებს, მაგრამ არა იმისთვის, რომ აზრობრივი ნიუანსები შემოიტანოს ან ყველაზე ზუსტი სიტყვა მოძებნოს. სიტყვა ნონოსთან არასოდეს არაა ზუსტი; პოეტის ამოცანა ამაში არ მდგომარეობს. ერთმანეთთან სრულიად გათანაბრებული სინონიმები თითქოს წრის პერიფერიაზეა განლაგებული, „უთქმელი“ ცენტრის ირგვლივ“... „ნონოსს თავისი მიზნები აქვს და ამ მიზნებისთვის მას ერთი მეტაფორა არ ჰყოფნის.... რაც უფრო უხვადაა დაზღვაებული მეტაფორები, მით უფრო მკაფიოდ შეიგრძნობა ხელუხლებელი სივრცე მათ შორის. რა თქმა უნდა, ეს იწვევს წარმოუდგენელ მრავალსიტყვაობას და ტავტოლოგიებს, რომლებიც მკითხველზე ჰიპნოზურ ზემოქმედებას ახდენს“ (ავერინცივი 1977: 137-138).

ამავე მეცნიერის მითითებით, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის სტილი ნონოსის სტილს წააგავს: „თეოლოგი ისევე ნაკლებად ანდობს ცალკეულ სიტყვას ადეკვატური აზრის გადმოცემის ფუნქციას, როგორც პოეტი არაა მიდრეკილი, თითოეული ცალკეული მეტაფორით გამოხატოს ადეკვატური სახე. მხოლოდ ურთიერთშეპირისპირებული სიტყვები, მხოლოდ ურთიერთმოპაექრე მეტაფორები წარმოქმნიან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ძალთა ველს. რომელიც არაპირდაპირი გზით წარმოშობს მკითხველის გონებაში საჭირო საზრისს ან საჭირო სახეს... სიტყვებმა ინტონაციურად უნდა გააძლიერონ ერთმანეთი და გამოდევნონ ერთმანეთი შინაარსობრივად და სახეობრივად, ...ჩვენ წინამეა სიტყვიერი „უსიტყვობისა“ და ძალზე ენაწყლიანი „დუმილის პარადოქსი, სიტყვები თითქოს ნადგურდებიან თავიანთი ფუნქციის შესრულებისას“ (Ibidem, 139-140).

ფსევდო-დიონისეს სტილის ეს თავისებურება საკმარისად თვალსაჩინოდ ვლინდება მისი თხზულებების ეფრემ მცირისეულ თარგმანშიც. მაგალითად: „სალმრთოა უკუე ნეტარებაა, რაოდენ კაცთა მიერ სათქუმელ არს, შეურევნელ არს ყოვლისა უმსგავსოებისაგან, აღსავსე ნათლითა საუკუნოთა, სრულ და უნაკლულო ყოვლისა სრულებისაგან, განმწმედელ და განმანათლებელ და სრულების მოქმედ, უფროს-ლა წმიდა სინმიდე და განათლება და სრულება ზეშთაგანწმედისა, ზეშთანათლისა პირველითგან სრულ, თუთ სრულთ-მთავრობა, ყოვლისავე მდდელთ-მთავრობისა მიზეზ, ხოლო თუთ ზეშთაყოფით ზეშთაამაღლებულ ყოვლისა წესისა სამდდელოსა“ (პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგე-

ლი 1961: 111). ან: „ვიტყუთ უკუე, ვითარმედ ღმერთ-მთავრობითი ნეტარებაა, ბუნებითი ღმრთეებაა, დასაბამი განღმრთობისაა, რომლისა მიერ მოენიჭა განღმრთობაა განღმრთობადთა მათ სახიერებისა მიერ საღმრთოსა. ესე იგი არს მღდელთ-მთავრობაა ცხორებისაჲს და განღმრთობისა ყოველთაჲსი სიტყუერთა და საცნაურთა არსებათაჲსა ზეშთასოფლისა მათ და ნეტარისა სავანისათა უუნივთოესად და უსაცნაურესად, რამეთუ არა გარეთ ძრავს მათ ღმერთი საღმრთოთა მიმართ. არამედ შინაგან და საცნაურად გამოუბრწყინვებს მათ წმიდასა ბრწყინვალებასა და უნივთოსა საღმრთოსა განზრახვასა. ხოლო ჩუენდა მათივე იგი ერთობითად და შემოკრებითად მონიჭებული ღმრთივ მოცემულთა სიტყუათა თითო-ფერებითა და მრავალ-განყოფილებითა იგავებითა მონიჭებულ არს, რამეთი არსება ჩუენისა მღდელთ-მთავრობისა არს ღმრთივ მოცემულები სიტყუები“ (პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი 1961: 158).*

აშკარაა, რომ ავერინცევისეული დახასიათება სრულად მიემართება „თამარიანის“ სტილსაც. აქაც გვხვდება მრავალსიტყვაობა და ტავტოლოგიები, აქაც „ნადგურდებიან“ სიტყვები (მათი სემანტიკა) თავიანთი ფუნქციის შესრულებისას, რადგანაც „სინონიმია“, რომელიც წარმოიშობა ტაეპთა წინაცუზურულ ნაწილებში შიდარიტმების (ან, მით უფრო, ომონიმური გამოთქმების) გამოყენებისას, რა თქმა უნდა, არ წარმოადგენს მათ სემანტიკურ სიახლოვეს/მსგავსებას, არამედ წარმოიშობა თითოეული სარიტმო გამოთქმის სემანტიკის ნიველირებისას. ამიტომაც, რომ „თამარი-

* ს.ს. ავერინცევის მოჰყავს რამდენიმე ანალოგიური ციტატა ფსევდო-დიონისეს ტექსტებიდან. ერთ-ერთ მათგანს კვლავ ეფრემ მცირისეული თარგმანიდან დავიმონებთ, მაგალითად: „ღმრთივ შუენიერი იგი სიკეთე ვითარცა მარტივი, ვითარცა სახიერი, ვითარცა სრულთ-მთავარი დაღათუ ყოვლად შეურევნელ არსყოვლისა უმსგავსოებისა, არამედ მიმცემლობსვე თვისისა ნათლისაგან ღირსებისაებრ თითოეულისა მიმღებებისა და სრულთყოფილობს სრულეებითა საღმრთოსა თავისა მიმართ თვისისა სრულ-ყოფადთა მათ ერთ-შენყობილსა შეუცვალელებლსა ხატებასა. ხოლო პირ მღდელთ-მთავრობისა არს ღმრთისა მიმართი, რაოდენ მისანდომელ არს მსგავსება და ერთობა მისისა მქონებელობითა წინამძღურად ყოვლისავე სამღდლოისა მღდელებისა და მოქმედებისა. და საღმრთოსა საღმრთოებისა მიმართ მიუდრეკელად უკუე ხედავს, ხოლო რაოდენ უძლავს, ეგოდონ ხოლო დაისახვის და თვისისა მას მწყობრსა ღმრთისა მგალობელთასა ქანდაკებად საღმრთოდ სრულ ჰყოფს სარკედსანადელ სახილველად და შეუმწინკულეებლად შემწყნარებელად მარავანდედა ნათელთ-დასაბამისა ღმერთ-მთავრობისასა და მისგან გამომკრთოლვარეთა მათგან ბრწყინვალებათა თითცა სინმიდით აღმომცხვებლად და კუალად მასვე შემდგომთაცა მათთა მიმართ მსგავსად ღმერთ-მთავრობითთა შუჟულის-დებათა უშურველობით გამომაბრწყინვებლად“ (Ibidem, 110-111).

ანის“ ომონიმურ/სინონიმური წინაცეზურული რითმების ზეგავლენით „ძალზე ენანყლიანი დუმილი“ მთელი პოემის განმავლობაში „გვესმის“. და თუკი ფსევდო-დიონისეს, ნონოსისა და პეტრინის სტილთა კავშირი ნეოპლატონურ ფილოსოფიასთან ძირითადად სინონიმური გამოთქმების სიჭარბეში მდგომარეობს, ჩახრუხადისეული რითმები თითქოს საგანგებოდაა მოხმობილი, რათა ხაზი გაესვას პოეტურ საშუალებათა უპირატესობებს ამ ფილოსოფიის არსის გადმოცემისას.

„თამარიანის“ ბგერითი ორგანიზაცია, ანუ პოემის მატერიალური მხარე შეესაბამება ნეოპლატონურ წარმოდგენას მატერიის შესახებ. კერძოდ, მატერიის ცნება პლოტინესთან, ლოსევის აზრით, „დაიყვანება იმაზე, რომ ესაა არარსი, ესე იგი, ეს არაა რომელიმე გარკვეული საგანი ან, საზოგადოდ, სუბსტანცია, არამედ მხოლოდ მიუთითებს, რომ ყოველი საგანი გულისხმობს თავის გარემოცვას, თავის ფონს, თავის სხვადყოფნას, რომლის გარეშე საგანი არაფრისგან არ გამოირჩევა, ანუ არა აქვს არავითარი ნიშანი და თვისება... ეს უაზრო მატერია, რომელიც ყოველივეს გარემოცვისა და, მაშასადამე, სხვადყოფნის პრინციპს წარმოადგენს, პირველად ხდის შესაძლებლად რაიმეს გამოვლენას თავისი თავისთვის“. (ლოსევი 1980: 209). ა. არმსტრონგი შენიშნავს, რომ პლოტინე განიხილავს შემეცნებად სამყაროში მატერიის წარმომავლობას, რომლის თანახმად, ის გამუდმებით წარმოიშობა ერთიდან „სხვადყოფნის“ მეშვეობით, რომელიც არის „პირველი მოძრაობა“. ეს პირველი მოძრაობა ანუ სხვადყოფნა, რომელიც ერთიდან გონს გადაეცემა, არის ἀρρητος (ბუნდოვანი), სანამ ის არ დაუბრუნდება ერთს და განპირობებული და განსაზღვრულია (οριζεται) ერთით. ის თავისთავად ბნელია, მაგრამ გასხივოსნებულია ერთით, რომელიც განსხვავდება მისგან“ (არმსტრონგი 1967: 67).

მართლაც, პლოტინეს მიხედვით, მატერია საჭიროა მხოლოდ იქ, სადაც მიმდინარეობს ქმნადობის პროცესი, სადაც ერთი მოვლენიდან წარმოიშობა მეორე: სწორედ ამ პროცესის გამო შეიქმნა ცნება მატერიისა, რომელიც ემყარება გრძნობადად აღქმადი სამყაროს საგნების არსებობას. ყველაფერი, რაც უცვლელად მყოფობს, არ საჭიროებს მატერიას (პლოტინე 1995: 295). შემდგომ, „მატერიის თავისებურება არ არის რალაც, რაც განსხვავდება საკუთრივ მისგან, თითქოს ის გარედან შემომავალი თვისება იყოს. ეს თავისე-

ბურება განისაზღვრება მატერიისთვის დამახასიათებელი როლით, ყოველთვის იყოს რალაც სხვა, და არა ეს მოცემულობა. და ეს სხვა, როგორც ერთეული მოვლენა, უბრალოდ, სხვა კი არაა, არამედ მას ყოველთვის აქვს გარკვეული ფორმა. ასე რომ, უფრო მართებული იქნება, მას „რალაც სხვა“ ვუწოდოთ. ხოლო იმისთვის, რომ მივუთითოთ მატერიის სხვადაყოფნის განუსაზღვრელ არსზე, უნდა განვსაზღვროთ ის არა როგორც „რალაც“, არამედ – უნდა გამოვიყენოთ მის მიმართ მხოლოდ ტერმინი „სხვა“ (Ibidem, 305).

დავუბრუნდეთ ჩახრუხადის პოემას. თავისთავად, ბგერითი მატერია, რომელიც ენისა და მეტყველების წინაპირობაა, სემიოტიკური ფუნქციების შექცნამდე „სრულიად უაზროა“, მაგრამ პოტენციურად შეიცავს თავისი სხვადაყოფნის – სემიოტიკურ სისტემად ქცევის შესაძლებლობას. ეს პოტენცია თავისებურად იჩენს თავს სალექსო სტრიქონში, რომელშიც „შემჭიდროებულია“ ომონიმური გამოთქმები: საბოლოოდ, ამ გამოთქმების, როგორც ენობრივი ნიშნების ურთიერთქმედების შედეგად, მიიღწევა მათი ხელახალი განზავება ბგერით მატერიაში, და ისევე, როგორც ეს მატერია „უთქმელია“ (და, შესაბამისად, სემანტიკურად დაუნანვერებელი), „ბნელია, „ბუნდოვანი“. ისინიც (ეს გამოთქმებიც) არ ხასიათდებიან არავითარი სემანტიკური გარკვეულობით, მკაფიოებით, განსხვავებით იმ მდგომარეობისგან, როდესაც ისინი მარტოოდენ ომონიმებს წარმოადგენდნენ. საქმეც ისაა, რომ ამ კონკრეტულ მდგომარეობაში ყველაფერი პოტენციურია, ყველაფერი არამყარი და ქმნადია: სიტყვები და გამოთქმები აღნიშნავენ კიდევ და არც აღნიშნავენ გარკვეულ დენოტატებს – აღნიშნავენ სალექსო ფაქტორების ელიმინირებისას და არ აღნიშნავენ იმ კონკრეტულ მდგომარეობაში, როდესაც ისინი სალექსო სტრიქონის სტრუქტურულ ერთეულებად წარმოგვიდგებიან.

ჩახრუხადის სტრიქონში, ისევე, როგორც, ზოგადად, სისტემურ ლექსში, მოქმედებს ე.წ. პროგრესული და რეგრესული ფაქტორები*. ამ განსაკუთრებული სტრუქტურის მქონე სტრიქონში პირველი

* ეს ტერმინები ლექსთმცოდნეობაში შემოიტანა ი. ნ. ტინიანოვმა, რომელიც მათი სამუალებით აანალიზებდა, ძირითადად, მეტრული ჯგუფების, როგორც მთლიანობების ურთიერთმიმართებას. ამ ჯგუფების (მაგალითად, სისტემურ ლექსში მეტრულად მსგავსი ტერფების, სტრიქონების, ჩახრუხადის სტრიქონში კი, დამატებით, – მეტრულად მსგავსი მუხლების) გამოყოფა ნიშნავს მომდევნო მსგავსი ჯგუფის მოლოდინს. ესაა, ტინიანოვის თქმით, პროგრესული ძალა, პროგრესული („დინამი-

მუხლი, თავისთავად, ამორფულია (ბგერითი ორგანიზაციის თვალსაზრისით); მისი სტრუქტურა წარმოჩნდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მყარდება მეორე (მსგავსი, ან, როგორც ხშირად ხდება „თამარიანში“ – იგივეობრივი) მუხლის „რეგრესული“ მიმართება მასთან.

ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ შიდა რითმების შემადგენელი ყოველი მეორე (მსგავსი ან იგივეობრივი) მუხლი პირველი მათგანის **სხვადაყოფნად** წარმოგვიდგება. ამ უკანასკნელის სპეციფიკური თავისებურებები ლექსში ვლინდება მხოლოდ მეორესთან შეპირისპირებისას, მის გარემოცვაში, ანუ, ის საგანგებო სემანტიკური ტრანსფორმაციები, რომელთაც განიცდის ეს გამოთქმები, მათი იზოლირებისას არ მოხდებოდა, ისევე, როგორ ერთის სრულყოფილება, განუმარტაობა და ერთიანობა ნეოპლატონიზმში აუცილებლად გულისხმობს მის სხვადაყოფნას სამყაროს იერარქიულ საფეხურებში. ლექსის მატერიალური მხარის ეს თვისებები შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

ვიკითხოთ: რატომ უნდა შეერჩია ჩახრუხადეს ამგვარი პოეტური ფორმა? რა კონკრეტულ მიზანს ისახავდა ავტორი? წინასწარი ვარაუდის სახით ვიტყვით, რომ, „თამარიანის“ მხატვრული სტრუქტურის შერჩევა განაპირობა პოემის ჟანრმა (ოდა, სახოტბო ნაწარმოები) და ავტორის მსოფლმხედველობამ. ეს სტრუქტურა ემსახურება თამარის სახის განზოგადებას („ცნებითობა“), მისი განუმეორებლობის, ღვთაებრიობის შთაბეჭდილების შექმნას და ექსტაზური მდგომარეობის მიღწევის გზით, მისი სრულყოფილების წვდომას.

კურ-სუექცესიური“, ტინიანოვის ტერმინოლოგიით) ფაქტორი, ხოლო როდესაც ეს მოლოდინი მართლდება, ე. ი. ლექსში პირველ ჯგუფს მოსდევს მეტრულად მსგავსი მეორე ჯგუფი და ლექსში თავს იჩენს მეტრული ჯგუფების **ურთიერთმიმართებები** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ლ.), მაშინ ლექსი წარმოგვიდგება, როგორც სისტემა. მეორე ჯგუფის (ტერფის, მუხლის, სტრიქონის) მიმართებას პირველი ჯგუფისადმი და ზემოქმედებას პირველზე ტინიანოვი უწოდებს რეგრესულ (ან „დინამიკურ-სიმულტანურ“) ფაქტორს. ამასთან, რაც შეეხება ე.წ. „Инструментовка“-ს, ანუ ტექსტის ბგერით ორგანიზაციას, აქ, მისი შენიშვნით, მოქმედებს მხოლოდ რეგრესული ფაქტორი (ტინიანოვი 1924: 30). მართლაც, თუ განვიხილავთ კონკრეტულ მაგალითს – ჩახრუხადის სტრიქონს – სანამ „რეგრესულად“ არ მოხდება მომდევნო ჯგუფის (მუხლის) დაკავშირება პირველთან, ის (პირველი მუხლი) განუყოფელი მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება. ზოგადად, რითმაში სწორედ სარიტმო წყვილის მეორე წევრის აღქმისას ხორციელდება საკუთრივ გართიმვა, ანუ ის ანალიტიკური ოპერაცია, რომლის დანიშნულებაც სარიტმო სიტყვათა საერთო და განმასხვავებელი ფონოლოგიური ელემენტების გამოყოფა.

ამ ჰიპოთეზის დასასაბუთებლად მოკლედ მიმოვიხილოთ, როგორ ვითარდებოდა ნეოპლატონური ფილოსოფია პლოტინედან – პროკლემდე. აქ განვიხილავთ არა ნეოპლატონური ფილოსოფიის შინაარსს, არამედ – შინაგან კანონზომიერებას, რომლითაც ის ვითარდებოდა, უფრო ზუსტად კი – იმას, თუ რით განსხვავდება სამყაროს ყოველი იერარქიული საფეხურის პლოტინესეული განსაზღვრები ერთმანეთისგან ლოგიკური (ან, თუ გნებავთ, სემიოტიკური) თვალსაზრისით და არა – შინაარსობრივად.

აქ, ჩვენი აზრით, საინტერესოა, რომ, პლოტინესგან განსხვავებით, პროკლე სამყაროს იერარქიაში ცალკე საფეხურად გამოყოფს რიცხვთა სფეროს. რიცხვები ანუ ღმერთები ერთის შემდგომი საფეხურია, რომელსაც მოსდევს გონი და, ბოლოს, სული.

რიცხვების ცალკე საფეხურად გამოყოფა ნიშნავს, რომ პროკლეს ან უნდა შეეცვალა იერარქიული დაყოფის პრინციპი, ან უნდა შეემჩნია რიცხვებში რაღაც ისეთი, რაც ვერ დაინახა პლოტინემ, ე.ი. ახლებურად უნდა აღექვა ისინი, იმ ასპექტში, რომელშიც ღმერთები რიცხვების იგივეობრივია.

იერარქიული დაყოფის პრინციპი პროკლეს, როგორც ცნობილია, არ შეუცვლია (წინააღმდეგ შემთხვევაში ის შეიმუშავებდა ახალ ფილოსოფიურ სისტემას). ამიტომ წარმოვაჩინოთ რიცხვთა იმ თვისებებს, რომლებიც კლებულობს იერარქიული დაღმასვლისას, წარმოადგენს რა, საზოგადოდ, ნეოპლატონური სამყაროს გააზრების საერთო პრინციპს.

პირველ ყოვლისა, გავარკვიოთ, რა ერთგვაროვანი ნიშნებით ხასიათდება ღმერთები და რიცხვები.

ა.ფ.ლოსევი ასახელებს რამდენიმე მათგანს: განყენებულ რიცხვს არა აქვს არავითარი თვისებრიობა. საგანთა რაოდენობის მითითებისას არ ვითვალისწინებთ მათ კონკრეტულ თვისებებს, ამიტომაცაა, რომ რიცხვები პროკლესთან ზემთაარსობრივია, ღმერთების მსგავსად.

განყენებული რიცხვები „ყოფიერების პრინციპებია, მაგრამ – არა თვით ყოფიერება, ვინაიდა ყოველგვარი ყოფიერება, როგორი განყენებულიც უნდა იყოს ის ჩვენს წარმოდგენებში, ყოველთვის არის გარკვეული „რაღაც, „რაიმე“ რიცხვი კი არც რაიმეა და არც თვისება, არამედ – ის, რაც ახორციელებს ყოველგვარ განსხვავებასა და გამიჯვნას ამა თუ იმ (ლოგიკური, აზრობრივი, გონებრივი ან ფიზიკური, სხეულებრივი, მატერიალური) თვისების ფარგლებში.

გარდა იმისა, რომ რიცხვი იშლება შემადგენელ ნაწილებად, ის არის, აგრეთვე, რალაც მარტივი, უშუალოდ აღქმადი, თვალსაჩინო, აბსოლუტურად განუყოფელი და ერთეული. ამიტომ პროკლესთან ყველა რიცხვს, რამდენი ერთეულისგანაც უნდა შედგებოდეს ის, გამუდმებით ეწოდება „ერთეული“. (ლოსევი 1974: 447).

ლოსევის მსჯელობაში ყურადღება არაა გამახვილებული იმ გარემოებაზე, რომ ყოველი განყენებული რიცხვი, ზემოჩამოთვლილ თვისებებთან ერთად, ერთადერთია. ის ფაქტი, რომ პროკლენებისმიერ განყენებულ რიცხვს „ერთეულს“ (ან, პეტრინისეულ თარგმანში, „ერთებრივს“) უწოდებს, თავისთავად მრავლისმეტყველია, თითოეული ასეთი რიცხვი მართლაც „ერთეულია“ (ერთადერთია). რიცხვთა ეს თვისება ერთგვარი გასაღებია ნეოპლატონური სამყაროს იერარქიული დაყოფის პრინციპების გასააზრებლად.

ჩავთვალოთ. რომ ყოველი რიცხვი „ერთეულია“ იმიტომ, რომ ის ერთადერთია. პროკლეს აზრით, რიცხვებს ზემთაარსობრივი ბუნება აქვთ. ყოველი „ზემთაარსობრივი“ ანუ განყენებული რიცხვი მართლაც ერთადერთია – როგორც კი დავინწყებთ კონკრეტული საგნების დათვლას, რიცხვები დაკარგავენ არამარტო „ზემთაარსობრიობას“, არამედ – ერთადერთობასაც არსებობ სათიხე, ათი მდინარე და ა.შ.

რიცხვთა ერთადერთობას შეიძლება დაუფკავშიროთ მათი მესამე (ლოსევის მიერ მითითებული) ნიშანი — მთლიანობა, განუყოფლობა. რიცხვების, როგორც გარკვეული მთლიანობების აღქმა გამორიცხავს მათი განმარტების, ე.ი. დანაწევრების (შემადგენელ ნაწილებად დაშლის) შესაძლებლობას, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყოველი ასეთი რიცხვი განუმეორებელია, თვითკმარია, აბსოლუტურად იგივეობრივია საკუთარი თავისა. ამ ასპექტში რიცხვების არსი გამოიხატება, უბრალოდ, მათი დასახელებისას.

ერთის ემანაცია** ყოველ საფეხურზე (დაღმავალი იერარქიული განხილვისას) უნდა გულისხმობდეს მისი ერთადერთობისა და განუყოფლობის შემცირებას, შესუსტებას, კლებას.

მართლაც, ერთი არა მარტო ერთიანია, არამედ – ერთადერთიც – არ არსებობს მეორე ერთი.

* „ყოველი ღმრთებრივი რიცხვ ერთებრივი არს“ (იოანე პეტრინი 1940: 69).

** „ემანაცია სპონტანური პროცესია, რომელიც ერთდროულად ზედა ჰიპოსტაზის ინერტულობას და ქვედა ჰიპოსტაზის, როგორც მასში გამოღვიძებული „სხვის“ აქტიურობას გულისხმობს (დოლიძე 1999: 147).

შემდგომ, ყოველი რიცხვი უნიკალურია, თვით განყენებულ რიცხვთა სიმრავლეც ერთადერთია. ამ საფეხურზე ერთადერთობის თვისება სიმრავლეშია განფენილი.

გონი რიცხვების მომდევნო საფეხურია და ის, პროკლეს მიხედვით, განფენილია ყოფიერების, სიცოცხლისა და შემეცნების თვისებრივ მრავალფეროვნებაში.

ბოლოს, სული განფენილია სამყაროს თვისებრივსა და რაოდენობრივ მრავალფეროვნებაში.*

რაც შეეხება რიცხვთა განუმეორებლობას ანუ განუმარტაობას („უთქმელობას“), რომლის გამოც მათი დახასიათებისთვის საკმარისია მათივე დასახელება, ეს თვისებაც კლებულობს ერთიდან – სულამდე. კერძოდ, ერთისა და რიცხვებისგან განსხვავებით, გონისა და სულის რაობის შესახებ მსჯელობისას პროკლე სულ უფრო მეტად მიმართავს განმარტებას, ე.ი, დამატებითი ცნებების მოშველიებას, რომელთა მიმართ გონი და სული აღმნიშვნელი ფუნქციით გვევლინებიან, გონი უფრო ნაკლებად, სული კი – უფრო მეტად. აქ სახელდებისა და განმარტების პრინციპები ურთიერთსაპირისპირო დანიშნულებით გამოიყენება.

სახელდება სრულიად საკმარისია ერთის განსაზღვრისთვის. ერთი არაფერს არ აღნიშნავს, საკუთარი თავის გარდა, ის „უთქმელია“, განუმარტავი.

ყოველი განყენებული რიცხვი მთლიანია, განუყოფელი, მაგრამ, ამასთან, დანაწევრებადიც (სხვა რიცხვებისგან შედგება). ამიტომ თითოეული რიცხვის განსაზღვრისას შეიძლება მივმართოთ როგორც სახელდებას, ისე – განმარტებას. შესაბამისად, რიცხვები ნაკლებად ამჟღავნებენ განუმარტაობის თვისებას, ვიდრე – ერთი.

გონის საფეხური „ზეშთაარსობრივი“ აღარაა – ის დაკავშირებულია ყოფიერებასთან. ის არც თვითკმარია – და აღნიშნავს ყოფიერებას, სიცოცხლესა და შემეცნებას.

სული კიდევ უფრო ნაკლებად შეიცავს ერთის ელემენტებს. სულთან დაკავშირებულია განვითარებადობის თვისება. ამიტომ

* „...თუ ერთობა არს თითოეული თვითსრულ, იყოს თითოეული ამათი შეერთებულ და არა ერთ, საუნყო უკუე, რომელ ზესთა ძეს ყოველთა ამათ თქუმულთა ყოველი ზიარებით ღმერთი, არსებასა და ცხოვლობასა და გონებასა. ხოლო თუ განყოფილ არიან ესენი ურთიერთას, და ყოველი ყოველთა შორის თითოეულად იყოს, არ ვინაჲ ერთი მხოლოდ. მერმეცა კულად თუ პირველი ერთთა ზესთ სირაისა არს, ვითარ ღმერთი, ზესთ არს ვინაჲცე იყოს თითოეული ამათი. (პეტრინი 1940: 70).

მისი გააზრებისას საჭიროა იმ საგნების თავისებურებათა გათვალისწინებაც, რომლებიც, პროკლეს მიხედვით, სულის სხეულს წარმოადგენენ. სულის ცნება სცილდება თავის ფარგლებს, აღნიშნავს რა საგანთა სამყაროს.

ახლა უკვე შეიძლება ვივარაუდოთ მიზეზი, რომლის გამოც პროკლემ ერთმანეთთან დააკავშირა რიცხვები და ღმერთები. ყოველ მითოლოგიასა თუ რელიგიაში არსებობს ღმერთების ერთადერთი სიმრავლე. გარდა ამისა, თითოეული ღმერთი ერთადერთია.

რიცხვთა ერთადერთობა და განუმარტაობა მათი ძირითადი დამახასიათებელი თვისებებია, რომელთა საშუალებითაც ვლინდება ნეოპლატონური სამყაროს იერარქიულ საფეხურთა შინაგანი ერთიანობა და ყოველი მათგანის სხვა საფეხურებთან მიმართების ბუნება.

იმისთვის, რათა სულმა შეძლოს ერთთან მიახლოება, საჭიროა გონისა და რიცხვების, ე.ი. ერთის ქვესაფეხურების გადალახვა. გონის საფეხურის გადალახვისას სული პოულობს აბსოლუტურ მთლიანობას, განუყოფლობას (რადგან გონი ამანევრებს, განახვავებს, განმარტავს). რიცხვთა საფეხურზე ამალლებისას კი სული ემიჯნება სიმრავლეს (რაც რიცხვებს განარჩევს ერთისგან).

ამგვარად, უკუაგდება რა ყოველგვარ დაპირისპირებას (გონი*), ეთიშება რა საგანთა და მოვლენათა სიმრავლეს და სიმრავლეს, საზოგადოდ (რიცხვები), სული, ექსტაზის მდგომარეობაში, ეზიარება ერთს.**

რა ენაზე მეტყველებს სული ამ დროს?

* ...როდესაც გონი გაიცნობიერებს თავისი და ყოფიერების უმაღლესი სფეროების იდენტურობას, ყველაფერი გარდაიქმნება ერთიანობად, რომელშიც ცოდნა და ცნობიერება, ამ სიტყვების ჩვეული გაგებით, შეუძლებელი ხდება“ (არმსტრონგი 1967: 34-35).

** „პლოტინეს დოქტრინაში ერთის შესახებ „მისტიკური ერთიანობის“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ორი ნიშან-თვისებაა ის, რასაც პლოტინე უწოდებს სიმარტივესა და ტრანსცენდენტურობას. სიმარტივე დამახასიათებელია როგორც შემეცნების ობიექტისთვის, ისე – თვით შემეცნებისთვის, რომელშიც გაცნობიერებული არაა ობიექტისგან განსხვავებული არავითარი მოქმედება ან მყოფობა. ეს განცდა მარტივია იმაგვებით, რომ განუყოფელია. ობიექტიც აღიქმება, როგორც „მარტივი“, როგორც აბსოლუტური ერთიანობა, რომლის ნებისმიერი აღწერა (რაც გარდუვალად მოითხოვს დანაწევრებას ან ანალიზს) ირელევანტური და უაზროა. ადვილად შესამჩნევია, როგორ შეიძლება მიგვიყვანოს უსასრულო ან აბსოლუტური განუმარტაობის ამ დოქტრინამ დებულებამდე, რომ მჭვრეტელი და განჭვრეტილი ერთი და იგივეა, ერთიანი და უსაზღვრო“ (Ibidem, 45).

ბუნებრივია, ეს არ იქნება გონის, ცნობიერების ენა. სულს სჭირდება რაღაც ანტიენა, ანტიმეტყველება, რომელსაც არ ექნება ჩვეულებრივი (აღნიშვნისა და კომუნიკაციის) ფუნქციები. ის სრულიად უთარგმნელი, განუმარტავი უნდა იყოს.

ასეთი ანტიენაა უაზრო მეტყველება (ვთქვათ, სიტყვათა განმეორების გზით მათი მნიშვნელობის ნიველირება). შესაძლებელია მეტყველების სრული უგულებელყოფაც – დუმილი, მაგრამ არა დუმილი-აზროვნება (რომელიც გონის სფეროში დააბრუნებდა სულს), არამედ – დუმილი-ექსტაზი, როგორც ერთთან მიახლოების საშუალება.

პოეზიაში, რომელიც ნეოპლატონურ მსოფლალქმას ემყარება, მკვეთრად უნდა გამოიხატებოდეს სიტყვათა დესემანტიზაციის ტენდენცია. „თამარიანში“, როგორც ვნახეთ, ის ძალზე მძლავრად იჩენს თავს.

საქმე ისაა, რომ პოემის მთავარი „უთქმელი“ ობიექტია თამარ მეფე, ე.ი. არა რომელიმე რიგითი ადამიანი, არამედ – განსაკუთრებული, ჩვეულებრივ ადამიანთაგან განსხვავებული პიროვნება, რომლის ღირსებებისადმი მიძღვნილი სახოტო ნაწარმოები ჩვეულებრივი ენისგან განსხვავებულ ენას საჭიროებდა.

როგორც ჩანს, სწორედ ამან განაპირობა ჩახრუხადის მიერ საგანგებო პოეტური ფორმის შემუშავება – ისეთისა, რომლისადმი მიძღვნილი ხოტბაც საჭიროებდა ენობრივი საშუალებების ერთგვარ ტრანსფორმაციას და დესემანტიზაციას, ნეოპლატონური მსოფლალქმის შესაბამისად.

ჩახრუხაულის სემანტიკურ სტრუქტურას ანალოგები მოეპოვება არა მარტო ქრისტიანული ქვეყნების ლიტერატურებში, არამედ – მაჰმადიანური პოეზიის იმ ნიმუშებშიც, რომელთა ავტორებმა განიცადეს ნეოპლატონური ფილოსოფიის ზეგავლენა.

მერვე საუკუნის ბოლოს მაჰმადიანურ ქვეყნებში წარმოიშვა მისტიკური მიმდინარეობა – სუფიზმი, რომლის დოქტრინაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ნეოპლატონური ფილოსოფიის დებულებებმა. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში მითითებულია შუა საუკუნეების არაბულ-სპარსული სუფისტური პოეზიისა და ქართული ლიტერატურის ანალოგიური ტენდენციები (წერეთელი 1947).

ქართულ პოეზიაში ომონიმური რითმები (ე.წ. „მაჯამები“) ხელახლა გავრცელდა აღორძინების ხანის პოეზიაში, რომელმაც აგრეთვე განიცადა სპარსული სუფისტური ფილოსოფიისა და პოეზიის ზემოქმედება. ამასთან, თუ ჩახრუხადის პოემაში ომონიმური რითმები წმინდა ექსტაზურ ეფექტზეა გათვლილი, აღორძინების ხანის ქართველი პოეტები დაესესხნენ სუფისტურ ლიტერატურას მარტოოდენ მოტივებსა და მხატვრულ-ფორმალურ საშუალებებს, რომელთა ერთ-ერთი სახეობა – ომონიმური რითმები უკვე მხოლოდ მხატვრული სამკაულის როლს ასრულებს და აღარ ეკისრება საგანგებო ფუნქციები, რომლებითაც ისინი „თამარიანში“ გამოიყენებოდა.

დამონებიანი:

ავერინცევი 1977: Аверинцев С.С., *Поэтика ранне византийской литературы*. М.: 1977.

არმსტრონგი 1967: Armstrong A.H., *The Architecture of the Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus*. Amsterdam: 1967.

გასპაროვი 2004: Гаспаров М.Л., „Теснота стихово горяда“ (Семантика и синтаксис). *Analysieren als Deuten* Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. Hamburg: 2004.

განერელია 1981: განერელია ა. *რჩეული ნაწარები*. ტ. III. თბილისი: 1981.

გოგიბერიძე 1961: გოგიბერიძე მ. *რუსთაველი. პეტრინი. პრელუდიები*. თბილისი: 1961.

დოლიძე 1999: დოლიძე თ. „მოძრაობა, როგორც გენეტიკური ცნება, პლოტინეს მოძღვრებაში სამი ჰიპოტეზის შესახებ“. *ΑΝΑΘΕΣΙΣ (ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი)*. აკად. თ. ყაუხჩიშვილის საიუბილეოდ. თბილისი: 1999.

დოლიძე 2011: Dolidze T., Equivocality of Biblical Language in Origen // *Studia Patristica (Papers presented at the Sixteenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2011)*. Vol LVI. Leuven-Paris-Walpole: 2011.

ეგეტაშვილი 2013: ეგეტაშვილი ნ. *მითოპოეტური მოდელები და სახე-სიმბოლოები ნონოს პანოპოლისელის „დიონისიაკაში“*. თბილისი: 2013.

ლოსევი 1974: Лосев, А.Ф. *История античной эстетики (Высокая классика)*. М.: 1974.

ლოსევი 1980: Лосев, А.Ф. *История античной эстетики (Поздний эллинизм)*. М.: 1980.

მარი 1902: Марр, Н.Я. *Древнегрузинские описцы*. СПб., 1902.

პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი) 1961: პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი). *შრომები*. თბილისი: 1961.

პეტრინი 1940: იოანე პეტრინი. *იოანე პეტრინის შრომები*. ტ. I. თბ., თბილისი: 1940.

პლოტინე 1995: Плотин. Сочинения // Античная библиотека. СПб., 1995.

ტინიანოვი 1924: Тынянов Ю.Н., Проблема стихотворного языка. Л.:1924.

ყაუხჩიშვილი 1940: ყაუხჩიშვილი ს. *გამოკვლევა, დართული ნიგნისადმი: იოანე პეტრინი. შრომები*, ტ. I. თბილისი: 1940.

წერეთელი 1947: წერეთელი გ. „სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის“. *თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიების მოხსენებათა კრებული*. № 1. თბილისი: 1947.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: 2009.

ელეგიური დისტიქი ქართულად

ელეგიური დისტიქი ერთ-ერთი უძველესი მყარი სალექსო ფორ-
მაა, მეტად პოპულარული ძველ ბერძნულ და ლათინურ პოეზიებ-
ში. მას იყენებდნენ ბერძენთაგან: კალინე, ტირტეოსი, არქილოქე,
სიმონიდე კეოსელი, ფილოსოფოსი პლატონი; რომაელთაგან:
პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი, გაიუს ვალერიუს კატულუსი, მარკუს
ვალერიუს მარციალისი და მრავალი სხვა გამორჩენილი პოეტი ან-
ტიკური ხანისა. ამ სალექსო ფორმის იმიტაციებს ქმნიდნენ და მისი
გამოყენებით ანტიკურობასთან დაკავშირებულ თემებზე თავიანთ
ორიგინალურ თხზულებებს ქმნიდნენ გერმანელები: გოეთე, შილერ-
ი, ჰიოდდერლინი; რუსები: ა. ს. პუშკინი, ვ. ა. ჟუკოვსკი, ა. ა. დელ-
ვიგი, ა. ა. ფეტი, ა. ნ. მაიკოვი, ვ. ი. ბრიუსოვი და სხვანი. **ელეგიური**
ამ დისტიქს (ორტაეპედს, მრჩობლედს) ერთობ პირობითად ჰქვია,
ვინაიდან მისი გამოყენებით ელეგიებს გარდა იწერებოდა როგორც
სხარტი ეპიგრამები, ასევე ვრცელი სამიჯნურო ხასიათის პოეტუ-
რი ტექსტებიც და სხვ.

ელეგიური დისტიქი არის სტროფი, რომელიც ორი არათანა-
ბარი ზომის, ანუ ჰეტეროსილაბური, „კოჭლი“ გაურითმავი ტა-
ეპისაგან შედგება: პირველი მათგანი დაქტილური ჰექსამეტრია,
მეორე – დაქტილური პენტამეტრი. (სინამდვილეში პენტამეტრიც
ჰექსამეტრია, ვინაიდან ისიც ექვსი ტერფისაგან შედგება, ოღონდ
მე-3 ტერფში დაქტილისაგან ერთი გრძელი მარცვალისა და რ-
ჩენილი, ხოლო მე-6 ტერფიც ბოლომარცვალმოკვეცილი ქორეა:
—სს—სს — / —სს —სს —).

ელეგიური დისტიქის ქართულ ენაზე გადმოღების მცდელობა
ჯერ კიდევ ეფრემ მცირის თარგმანებშია შენიშნული (ურუშაძე
1980: 62). მე-20 საუკუნეში ამ სალექსო ფორმის ქართული შესა-
ტყვისების ძიება გობრონ აგარელის, სიმონ ყაუხჩიშვილის, აკაკი
ურუშაძის, რომან მიმინოშვილისა და მანანა ლარიბაშვილის სახე-
ლებთან არის დაკავშირებული.

ამჟამად ჩვენი მიზანი დისტიქის მანანა ლარიბაშვილის მიერ
შემოთავაზებულ ქართულ ვერსიაზე დაკვირვებაა, მაგრამ ჯერ ამ

საღეჭსო ფორმის ქართულად გადმოტანის ადრინდელი ნიმუშები გავიხსენოთ.

აკაკი ურუშაძე წერს:

„ელეგიური დისტიქის რიტმი ქართულად შეიძლება გადმოი-
ცეს ისეთი ორკარედიაანი პირობითი სტროფით, რომლის პირველი
კარედი ჩვიდმეტმარცვლიანი, ხოლო მეორე თოთხმეტმარცვლი-
ანი იქნება პირობითი ტერფების ასეთი განაწილებით:

333 332

331 || 331“

და ამის საილუსტრაციოდ აკაკი ურუშაძეს მოჰყავს სიმონ ყაუხ-
ჩიშვილისა და თავისი თარგმნილი სტროფები, რომლებიც აქ წარ-
მოდგენილი სქემის მიხედვით არის შესრულებული (ურუშაძე 1980:
63). მათგან ერთს, სიმონ ყაუხჩიშვილის თარგმნილს, ქვემოთ და-
ვიმონმებთ მანანა ღარიბაშვილის ნაშრომიდან.

აკაკი ურუშაძისავე სიტყვით:

„გრ. ნერეთლის „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიის“ I ტომში
წარმოდგენილია სანიმუშოდ დამონმებული დისტიქების ქართული
თარგმანები, რომლებიც გ. აგარელს ეკუთვნის. ელეგიური დის-
ტიქის შესატყვისად გამოყენებულია ჩვიდმეტ- და თხუთმეტმარ-
ცვლიანი კარედების ნაერთი ასეთი სქემით:

—სს —სს —სს —სს —სს —ს

—სს —სს —ს || —სს —სს —

(ურუშაძე 1980: 64).

იქვე ნიმუშად დამონმებულია ეს სტრიქონები:

ელავდი ცოცხლებში წინათ განთიადის ვარსკვლავად, ასტერ,

ეხლა-კი მკვდართ შორის მკვდარი || საღამოს ვარსკვლავი ხარ.

აკაკი ურუშაძე იმასაც აღნიშნავს, რომ „რომან მიმინოშვილის
თარგმანებში ელეგიური დისტიქის გადმოსაცემად თოთხმეტმარ-
ცვლოვანი კარედებია გამოყენებული“ (ურუშაძე 1980: 64), ანუ რო-
მან მიმინოშვილს ჰეტეროსილაბური დისტიქი იზოსილაბური ლე-
ქსით უთარგმნია.

ელეგიური დისტიქის ქართული შესატყვისის შექმნის სიმონ
ყაუხჩიშვილისეული მცდელობის თაობაზე მანანა ღარიბაშვილი

ოვიდიუს ნაზონის „ტრფობანის“ თავისი თარგმანებისთვის წამ-
ძღვარებულ გამოკვლევაში წერს:

„ქართულ ენაზე ელევგიური დისტიქის გადმოტანის რამდენი-
მე ცდა აქამდეც იყო. შეეცადნენ, გაეთვალისწინებინათ ელევგი-
ური დისტიქის ძირითადი თავისებურება, რომელიც იმაში მდგო-
მარეობს, რომ პენტამეტრში ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს მესა-
მე და მეექვსე დაქტილური ტერფები მოკვეცილია და თითო გრძელ
მარცვალს შეიცავს. ამიტომ, ამის ანალოგიით, ქართულ „პენტა-
მეტრშიც“ მოათავსეს ცეზურის წინ და სტრიქონის ბოლოს ერთ-
მარცვლიანი სიტყვები, რომლებსაც ბუნებრივად მახვილი იმ ერთ
მარცვალზე მოუდის. ამ გზით სცადეს გადმოეცათ პენტამეტრის
თავისებურება. თვალსაჩინოებისათვის გვინდა მოვიყვანოთ ქარ-
თულ ენაზე ს. ყაუხჩიშვილის მიერ ასე საინტერესოდ გადმოტანი-
ლი ელევგიური დისტიქის მაგალითი:

კარგია, როდესაც კაცი || მონინავე რიგებში კვდება
სამშობლოს გულისთვის **თავს** || გასწირავს მამაცად **ის**
ხოლო თუ მშობლიურ ქალაქს || და ნოყიერს დასტოვებს ყანებს,
აჭარებს მათხოვრის **ბედს**, || საშინელს, საზარელს **მთლად**.“
(ნაზონი 1987: 43-44)

ეს გახლავთ ელევგიური დისტიქის სიმონ ყაუხჩიშვილისეული
იმიტაცია ქართულ ენაზე (ლექსის ავტორია ტირტეოსი): კენტ
სტრიქონებში დაქტილური ჰექსამეტრი გვაქვს (რომელიც მაშინ
გამოვა, თუ ცეზურის ნიშანს იქ კი არ დავსვამთ, სადაც ციტირე-
ბულ ფრაგმენტში ზის, არამედ – ერთი მარცვლის შემდეგ, ასეთ-
ნაირად: „კარგია, როდესაც კაცი მო||ნინავე რიგებში კვდება“. ამის
თაობაზე ქვემოთ ვილაპარაკებთ), ლუნებში – პენტამეტრი. მაგრამ
მანანა ლარიბაშვილმა სხვა გზა ირჩია. რატომ მოიქცა ასე, თვი-
თონვე განმარტავს:

„ჩვენი აზრით, ამ საზომით ოვიდიუსის **გრძელი** ელევგიები რომ
ითარგმნოს, მთარგმნელს ძალაუნებურად მოუხდება ერთი და
იგივე ერთმარცვლიანი სიტყვების ხშირი გამეორება.* ისიც უნდა
გავითვალისწინოთ, რომ ქართულში ხუთი ხმოვანია და ამიტომ
ხშირად ერთმარცვლიანი სიტყვები ერთმანეთს გაერთიმებიან.

* ნაზონის ლექსები რამდენიმე ათეულ სტრიქონს შეიცავს, მაგალითად, ერთი მათ-
განი (ტრფობანი, III, 6) 106-ტაეპიანია (ლ. ბ.).

ეს კი უხერხული იქნება, რადგან, როგორც ვიცით, ბერძნული და რომაული პერიოდის ლათინურ ლექსს რითმა არა აქვს (...). გარდა ამისა, ქართულ ლექსში ერთმარცვლიანი სიტყვებით სტრიქონების დასრულება არცთუ ისე ხშირია და კლასიკურ საზომებში რიტმულად გარკვეულ უხერხულობას ქმნის“ (ნაზონი 1987: 44. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

აქ იბადება კითხვა: კი მაგრამ, იმ ენებში (გერმანულში, რუსულში...), რომლებზედაც (ფრანგულისა და ინგლისურისგან განსხვავებით) წარმატებით ხერხდება ელევგიური დისტიქის ანალოგების შეთხზვა, ნუთუ იმდენი ერთმარცვლიანი სიტყვაა, რომ ზემოაღნიშნული უხერხულობანი არ წარმოიქმნას? არა, ცხადია, არც ამ ენებშია იმ ოდენობით ერთმარცვლიანი სიტყვები, რომ მხოლოდ მათზე დაყრდნობით მოხერხდეს პენტამეტრის კარგად გამართული ორეულის შექმნა. რუსულ და გერმანულ ენებში ერთმარცვლიანი სიტყვების „დასახმარებლად“ ამ დროს მობილიზებულნი არიან მახვილიანი მარცვლით დაბოლოებული ტერფები თუ სიტყვები.* ქართულში კი ამგვარი დამხმარე საშუალება არ არსებობს – ქართულ ენაში მახვილიანი მარცვლით სიტყვა არ ბოლოვდება.

აი ამის გამო ჭირს **ვრცელი** პოეტური ტექსტების გადმოქართულება ელევგიური დისტიქის სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ შემოთავაზებული ქართული ანალოგის გამოყენებით.

მანანა ღარიბაშვილი ზემოაღნიშნული უხერხულობებისთვის თავის არიდების მიზნით სხვა გზას დაადგა. მან ელევგიური დისტიქის ქართულად გადმოსატანად გამოიყენა შემდეგი საზომები: პირველი ტაეპისტვის გაორმაგებული 3/3/2, ხოლო მეორისთვის – გაორმაგებული 5/2 (გაორმაგება იმიტომ გახდა საჭირო, რომ სტრიქონი უფრო ტევადი გამოსულიყო – ბერძნული დისტიქის ტაეპთა სიგრძე ხომ ჩვენებურ 17- და 14-მარცვლოვან ტაეპთა სიგრძის ტოლია).

ორივე ეს ფრიად მელოდიური მეტრი ერთობ იშვიათად გამოიყენება ქართულ პოეზიაში და ორივე მათგანი გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკურ ძიებებს უკავშირდება.

* სამაგალითოდ ვნახოთ ალექსანდრ პუშკინის დისტიქი სათაურით „На перевод Илиады“ („ილიადის“ თარგმანზე): „Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи; // Старца великого тень / чую смущенной душой“ (პენტამეტრში გავამუქეთ მახვილიანი ხმოვნები). თუკი ცეზურის წინ ერთმარცვლიანი სიტყვა ზის (тень), სტრიქონის ბოლოს ორმარცვლიანი სიტყვაა მახვილით ბოლოდან პირველ მარცვალზე.

ამრიგად, ელევგიური დისტიქის ჰექსამეტრული ტაეპის ადგილას მანანა ლარიბაშვილი თექვსმეტმარცვლიან საზომს იყენებს, რომელიც 3/3/2-ის გაორკეცებით არის მიღებული. 3/3/2-ით შესრულებულ სტრიქონს ჟღერადობის მხრივ არაფერი აქვს საერთო არც დაბალ და არც მაღალ შაირთან. აკაკი ხინთიბიძე მას ასე ახასიათებს წიგნში „გალაკტიონის პოეტიკა“:

„რვამარცვლიანი საზომებიდან ცალკე უნდა გამოიყოს კიდევ ერთი საინტერესო სახეობა, რომელმაც სრული დამოუკიდებლობა პირველად გალაკტიონის ვერსიფიკაციაში მიიღო. ორმარცვლიანი დაბოლოება სტრიქონისა – *ბრძოლისგან დაღლილი სახე* (სქემა: 3/3/2) **რიტმს თავისებურ დინებას აძლევს**. ორი გადაბმული სამმარცვლედ სტრიქონის თავში მესამე სამმარცვლიანი მუხლის მოთხოვნილებას ქმნის (მაგ.: *ბრძოლისგან დაღლილი თვალები*) და მოულოდნელი მოკვეცა სტრიქონს თავისებურ იერს აძლევს.

ეს საზომი, რომელიც აგებულებით დაბალ შაირს ჰგავს (შეიცავს სამმარცვლიან მუხლებს), ხოლო დაბოლოებით მაღალ შაირს (ორმარცვლიანი კადენცია), საგრძნობლად განსხვავებულია როგორც ერთის, ისე მეორისაგან:

ბრძოლისგან დაღლილი სახე
და ტყვია ჩამჯდარი თავში.
მე თვითონ დაჭრილი ვნახე
ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი.

ეს სქემა გალაკტიონის შემოღებული არ არის. მას ვხვდებით ხალხურ ლექსში და იმ პოეტთა ვერსიფიკაციაში, რომლებიც ხალხურ ლექსს ყურს უგდებენ. არსენას ლექსში ვკითხულობთ:

ერთი ლექის ბიჭი ჰყავდა
იმ გიორგი კუჭატენელსა.
ბეჭებში დამბაჩა დასცა
პირში ბოლო გავარდესა.

[...]

მაგრამ არც ხალხურ ლექსში, არც ვაჟასა და აკაკის პოეზიაში, არც არსად გალაკტიონამდე ამ წყობით არა თუ მთელი ლექსი, ერთი სტროფიც კი არ დანერვილა. იგი მხოლოდ დრო და დრო, ცალკეული სტრიქონების სახით გაერეოდა შაირში.

1925 წელს „მნათობის“ მე-10 ნომერში „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვის“ გამოჩენა საყურადღებო მოვლენა იყო. ლექსი თავიდან ბოლომდე 3/3/2 სქემით არის დაწერილი [...]. შეიქმნა სრულიად ახალი სახეობა ლექსისა, რომელიც ისევეა განცალკევებული ამ მეტრის ორი სხვა სახეობისგან (მაღალი და დაბალი შაირი), როგორც ეს ორი სახეობა ერთმანეთისაგან.

ამას შემდეგ მოჰყვა „ჩურჩული ულურჯეს ფარჩის“ [...]. **მაგრამ ეს არის და ეს. ამ უნიკალური საზომით შემდეგ გალაკტიონს არა თუ ლექსი, სტრიქონიც კი არ დაუნერია**“ (ხინთიბიძე 1987: 201-202. – ხაზგასმა ჩვენია. ლ. ბ.).

ამ საზომს მიმართა მანანა ლარიბაშვილმა ელევგიური დისტიქის ჰექსამეტრული ტაეპის ქართულად გადმოტანისას.

{შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ იგივე საზომი (3/3/2), ოღონდ მხოლოდ პირველი ტაეპის პირველ ნახევარში, გამოიყენა სიმონ ყაუხჩიშვილმაც ზემოთ ციტირებულ სტროფში:

კარგია როდესაც კაცი || მონინავე რიგებში კვდება

.....

ხოლო თუ მშობლიურ ქალაქს || და ნოციერს დასტოვებს ყანებს

.....

ციტირებულ ტაეპებში ცეზურა ამ ადგილას ზის სიმონ ყაუხჩიშვილთანაც (ყაუხჩიშვილი 1950: 138), აკაკი ურუშაძესთანაც (ურუშაძე 1980: 63) და ასევე აქვს გადმოტანილი ეს სტროფი მანანა ლარიბაშვილსაც თავის გამოკვლევაში (ლარიბაშვილი 1997: 44). მაგრამ, თუ გვინდა დაქტილური ჰექსამეტრი გამოგვივიდეს, ტაეპი ორ ნაწილად ამგვარად უნდა გაიყოს:

„კარგია როდესაც კაცი მო||ნინავე რიგებში კვდება“.

აქ ცეზურამ დაქტილების მისაღებად სიტყვა გახლიჩა (კაცი მო||ნინავე) და ამიტომ ჩანს არაბუნებრივი ტაეპის ასე წაკითხვა (თუმცა ბერძნულ დაქტილურ ჰექსამეტრში და მის გერმანულ თურუსულ იმიტაციებში, როგორც ცნობილია, ასეთი რამ სისტემატურად ხდება, რაც მკვლევარებს ავარაუდებინებს, რომ დაქტილური ჰექსამეტრი ბუნებრივი სალექსო საზომი არ უნდა იყოს ბერძნულისთვის და, ზოგადად, ევროპული ენებისათვის, და შესაძლოა აქ სხვა – არაბერძნული – პოეზიის გავლენასთან გვექონდეს საქმე. –

ბერაძე 1969: 42-50; 127-131), მაგრამ მომდევნო ჰექსამეტრულ ტა-
ეპში, თუ იქაც სწორად დავსვამთ ცეზურას, საზომის (ჰექსამეტრის)
და რეალური რიტმის აცდენა ასე საგრძნობი არ იქნება, ვინაიდან იქ
სიტყვა კი არ გაიხლიჩება, არამედ, პირიქით, ორი სიტყვა (**ქალაქს
და**) გაერთიანდება ერთ დაქტილურ ტერფად:

„ხოლო თუ მშობლიურ ქალაქს და || ნოციერს დასტოვებს ყანებს“.

იმის გამო, რომ ქართულში უხვად არის სამმარცვლიანი სიტყ-
ვები თუ სიტყვათა ფორმები, მახვილით ბოლოდან მესამე მარ-
ცვალზე, ქართულად ძნელი არ არის ჰექსამეტრის ისეთი ანალო-
გის შეთხზვა, სადაც სიტყვათა გახლეჩა (ანუ სალექსო საზომისა და
რეალური რიტმის ურთიერთაცდენა) არ მოხდება. სამაგალითოდ
ვნახოთ სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერვე თარგმნილი ეს სტრიქონი
სოლოსისა, სადაც ჰექსამეტრის მისაღებად სიტყვების გახლეჩა
საჭირო არ არის (ყაუხჩიშვილი 1950: 156; ურუშაძე 1980: 63):

„დემოსს მე / ვაჩუქე / იმდენი / პატივი, / რამდენიც / კმარა“.

ამავე საზომს (3/3/2), ოლონდ მხოლოდ მეორე ტაეპის პირველ
ნახევარში, მიმართავს გობრონ აგარელიც. ამისი ერთი ნიმუში ზე-
მოთ დავიმოწმეთ აკაკი ურუშაძის წიგნიდან:

„ენლა-კი მკვდართ შორის მკვდარი || სალამოს ვარსკვლავი ხარ“,

მაგრამ მის გაორკეცებას არ ახდენს; ტაეპის მეორე ნაწილის მეტ-
რული სქემა გ. აგარელთან ასეთია: 3/3/1, ანუ სტრიქონი ერთმარ-
ცვლიანი ტერფით მთავრდება და ასეთი დაბოლოების მიმართ მა-
ნანა ლარიბაშვილის პრეტენზიები, რომელთაც ზემოთ გავეცანით,
ძალაში რჩება}.

ახლა რაც შეეხება პენტამეტრის მონაცვლე საზომს მანანა ლა-
რიბაშვილის თარგმანებში. როგორც ვთქვით, იქ გაორკეცებული
5/2-ია გამოყენებული. ამ საზომის გამო აკაკი ხინთიბიძე წერს:

„ლექსის ამ სახეობას (5/2) გალაკტიონი საკუთარ მეტრად
თვლიდა. ამასთან მას საერთოდ უყვარდა ორმარცვლიანი კადენ-
ციები, სტრიქონის ბოლოს უეცარი მოკვეცა“ (ხინთიბიძე 1987: 204).
ასეა დაწერილი გალაკტიონის „ათოვდა ზამთრის ბალებს“, „ჭი-
ანურები“, „სალამო“, „კახეთის მთვარე“, „ქალავ“ და სხვ.

ამ სალექსო საზომის ისტორია, აკაკი ხინთიბიძის მიხედვით, ამგვარი გახლავთ:

„შვიდმარცვლიანი ლექსი რამდენადმე გაათავისებურეს აკაკიმ და ილიამ იმით, რომ მის ჩვეულებრივ წყობას, რომელიც აუცილებელ სამმარცვლიან დაბოლოებას გულისხმობს (4/3), შიგა და შიგ ორმარცვლიანი კადენციები გაურიეს (5/2). გავიხსენოთ ილიას „გაზაფხული“:

აყვავებულა მდელო,
აყვავებულა მთები.

(მდრ. „მიდის ოპერა „ლაკმე“, // ბუტაფორიის შეხლა“ [ტაბიძე 2016: 84]. – ლ. ბ.). მაგრამ ამ წყობით მათ მთელი ლექსი არ დაუნერიათ. [...] როცა „არტისტულ ყვავილებში“ პირველად გამოჩნდა „ჭიანურები“, „სალამო“ და „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, ერთბაშად დარწმუნდა ყველა, რომ 5/2 არანაკლებ მოხდენილი ფორმაა შვიდმარცვლედისა, ვიდრე 4/3“ (ხინთიბიძე 1987: 202-203).

აი ეს შვიდმარცვლელი (5/2) გააორკეცა მანანა ლარიბაშვილმა, მიიღო 14-მარცვლიანი ტაეპი, რომელსაც რიტმული წყობით არაფერი აქვს საერთო ფართოდ გავრცელებულ 14-მარცვლიანთან 5/4/5 („მირბის, მიმაფრენს / უგზო-უკვლოდ / ჩემი მერანი“. – ბარათაშვილი 1972: 51) და დასვა ის ელემენტური დისტიქის პენტამეტრის ადგილას.

ამ საზომთა (3/3/2 და 5/2) კომბინაციით მანანა ლარიბაშვილი ქმნის ჰეტეროსილაბურ ორტაეპედს, რომლითაც ჩინებულად გამოიციემა ელემენტური დისტიქის როგორც ფორმისმიერი, ასევე აზრობრივი თუ განწყობისეული თავისებურებები:

მოდი და ინამე ღმერთი! || ღმერთს მეფიცებოდა სატრფო,
ფიცი გატეხა, მაგრამ || ლამაზი არის მაინც!
მას ახლაც გრძელი აქვს თმები, || უწინაც მაგსიგრძე ჰქონდა,
ფიცი გატეხა, მაგრამ || ისევ გრძელი აქვს თმები.
(ნაზონი 1987: 122)

წარმატება განაპირობა ამ საზომთა (მეტადრე 3/3/2-ის) **იშვიათობამ, გაუცვეთაობამ**, ორივე მათგანის **მელოდიურობამ** (რაც თანამედროვე მკითხველის აღქმაში ურითმობის ჩინებული კომპენსაციაა) და იმანაც, რომ ეს საზომები, თუმცა ძალიან განსხვავდები-

ან ერთმანეთისგან, მაინც თავსებადი აღმოჩნდნენ, არ მტრობენ ერთურთს, დისჰარმონიას არ ქმნიან, რაც მათი დამწყვილებლის ჩინებულ პოეტურ სმენასა და, საზოგადოდ, კარგ გემოვნებაზე მეტყველებს.

* * *

ახლა ასეთი კითხვა დავსვათ: რამდენად რელევანტური (არსებითი ხასიათის მქონე) მოვლენაა ჰეტეროსილაბურობა ელევგიურ დისტიქში? რა დაშავდება, თუკი მას იზოსილაბური ლექსით გამოვიღებთ? (ასეთ მცდელობასაც ჰქონდა ადგილი: როგორც უკვე ვთქვით, რომან მიმინოშვილმა მის გადმოსატანად 14-მარცვლიანი იზოსილაბური ლექსი გამოიყენა).

წავიკითხოთ ოვიდიუს ნაზონის ეს სტროფი (ტრფობანი, I, 1):

მრისხანე ბრძოლებზე მსურდა დიადი სიმღერა მეთქვა,
გმირთა ამბების თხრობა მწყობრი საზომით ვცაღე,
თავიდან ორივე ბნკარი ჰქონია ამ საზომს* ტოლი,
მაგრამ ამურმა თურმე ერთ-ერთს მოჰკვეთა ტერფი.
(ნაზონი 1987: 53)

სავსებით ცხადია, რომ ამ შინაარსის სტროფს, სადაც ამავე სტროფის ტაეპთა განსხვავებულ სიგრძეზეა საუბარი, იზოსილაბური საზომის მქონე ლექსით ვერ გადმოვიტანთ! ეს ერთადერთი შემთხვევაა რომ იყოს ელევგიური დისტიქით შესრულებულ ლექსებში, ესეც საკმარისი იქნებოდა ჰეტეროსილაბიზმის რელევანტურობის დასტურად. მაგრამ იმავე ნაზონთან სხვაგანაც გვხვდება მინიშნება მის მიერ არჩეული სალექსო ფორმის ამ თავისებურებაზე. მაგალითად, „ტრფობანის“ მე-3 წიგნის დასაწყისში პოეტი მოგვითხრობს, ტყეში სეირნობისას როგორ შემოეყარა მას ელეგია და ტრაგედია. ორივე თავისკენ ექაჩება, ორივე თავის თავს სთავაზობს. ელეგიას ნაზონი ასე ახასიათებს:

ვხედავ, ელეგია მოდის, სურნელიც ვიგრძენი თმების,
თუმც მშვენიერი იყო, მგონი, **კოჭლობდა** ოდნავ.

* წინა სტრიქონისაგან განსხვავებით, „საზომი“ აქ მეტონიმიურად არის ნახმარი და ამ საზომით დანერგულ ლექსს ნიშნავს.

მას ჰქონდა ნატიფი სახე და ნაზი ქათიბი ეცვა,
მოკლე ფეხიც კი თითქოს უფრო მომხიბლავს ხდიდა.
(ნაზონი 1987: 117)

ტრაგედიასა და ელეგიას შორის სიტყვიერი პაექრობა იმართე-
ბა. ელეგია ასე მიმართავს კონკურენტს:

ზვიადო, რას მერჩი? – ჰკითხა, – რა მწარე სიტყვებით მიტევ?
არ შეგიძლია იყო უფრო რბილი და სათნო?
შენც ბევრჯერ გიცდია ადრე ამ **კოჭლი** საზომით წერა,
ჩემივე საზომით გასურდა ჩემთვის მოგეგო ბრძოლა.
(ნაზონი 1987: 118)

ცხადია, ვერც ამ სტროფებს გადმოვიტანთ იზოსილაბური
ლექსით, ვინაიდან აქაც ელეგიური დისტიქის „კოჭლობაზეა“
საუბარი.

მაგრამ ელეგიური დისტიქის ჰეტეროსილაბურობის რელე-
ვანტურობას მარტო ამგვარი ადგილების არსებობა როდი
განაპირობებს.

ამ სალექსო ფორმის ესთეტიკა, მისი კავშირი შინაარსთან და იმ
განწყობასა თუ ასოციაციებთან, რომლებიც დისტიქის ნაკითხვი-
სას და მეტადრე მოსმენისას აღიძვრება, იმთავითვე იქცევდა რო-
გორც პოეტების, ასევე მკვლევართა ყურადღებას. ამის თაობაზე
საუბრობს ოტო ვაინრაიხი (1886-1972), კლასიკური ფილოლოგიის
ცნობილი სპეციალისტი, 1920 წელს გამოქვეყნებულ ერთ წერილ-
ში – „დისტიქის ესთეტიკისათვის“ („Zur Ästhetik des Distichons“).
იგი იმონმებს გერმანელი პოეტის, ემანუელ გაიბელის (1815-1884),
ამ დისტიქს:

Dir, o Brandung, vergleich' ich das Distichon, wie du heranrollst,
Spritzend dich brichst und zurückbrausend dich selber verschlingst.
(ვაინრაიხი 1920: 88; სქოლიო)

ქართულად:

„ზვიადო, მე შენ გადარებ დისტიქს, შენც მასსავით მოექანები, /
შხეფებად იმსხვრევი და უკანვე მიმსრბოლი შენსავ თავს ნთქავ“.

ჰეტეროსილაბური დისტიქი, მისი მელოდია, პოეტს (ე. გაიბელს) აგონებს ზვირთცემას ზღვის სანაპიროზე, ზღვის ტალღის წინ და უკან მოძრაობას, ზღვის ტალღების მოქცევა-მიქცევას.

ფრიდრიხ შილერს (1759-1805) აქვს დისტიქი, რომელშიც თვითონ დისტიქია დახასიათებული ასეთნაირად:

Im Hexameter steigt des Springquells silberne Säule,

Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

(ვაინრაიხი 1920: 88)

ქართულად:

ჰექსამეტრს აღმოხდა ნაკადი // შადრვენის ვერცხლისფერ სვეტად,
რომ მერე პენტამეტრს ის // ლივლივით დაღვროდა ზედ.*

ამგვარ ასოციაციას აღუძრავს დისტიქი შილერს, – შთაბეჭდილება, რასაც მასზე დისტიქი ახდენს, უთუოდ სუბიექტურია, მაგრამ ამის გამო მას არსებობის უფლებას ვერ წავართმევთ. თუმცა ამან (შთაბეჭდილების სუბიექტურობამ) საბაზი მისცა სხვა გერმანელ პოეტს, მათიას კლაუდიუსს (1740-1815), შილერის ამ ეპიგრამის ასეთი პაროდია შეეთხზა:

Im Hexameter zieht der ästhetische Dudelsack Wind ein;

Im Pentameter drauf läßt er ihn wieder heraus.

(ვაინრაიხი 1920: 88)

ქართული პნკარედი:

„ჰექსამეტრში ესთეტმა გუდასტვირმა ქარი [ჰაერი] ჩაისუნთქა, // პენტამეტრში კი მერე კვლავ გარეთ გამოსტყორცნა იგი [ქარი, ჰაერი]“.

ანუ შილერის შთაბეჭდილების სუბიექტურობის ხაზგასასმელად მათიას კლაუდიუსმა გამოტყორცნის (ამჯერად – ქარის, ჰაერის გარეთ გამოსროლის) ოპერაცია ჰექსამეტრიდან პენტა-

* ჩვენ საგანგებოდ ვთარგმნეთ ფ. შილერის ეს დისტიქი იმ ნიმუშის მიხედვით, რომელსაც ს. ყაუნჩიშვილი გვთავაზობს (იხ. ზემოთ), ვინაიდან ის სულ ორი ტაეპია და ამიტომ პენტამეტრში (მე-2 ტაეპში) ორადორი ერთმარცვლიანი სიტყვა გვჭირდება. ამრიგად, აქ, დისტიქით შესრულებული ვრცელი ტექსტებისაგან განსხვავებით, ის უხერხულობანი, რაზედაც ლაპარაკობს მანანა ლარიბაშვილი ზემოთ ციტირებულ კომენტარში, არ შეიქმნება.

მეტრში გადაიტანა (კლაუდიუსის ეს რეპლიკა სკაბრეზულობასაც არ არის მოკლებული).

კლასიკური ფილოლოგიის სპეციალისტს პაულ ბრანდტს (1861-1932) შილერის ეს დისტიქი ახსენდება ოვიდიუს ნაზონის „ტროფიანის“ ერთი სტრიქონის (Amor. I, 1, 27) კომენტირებისას:

Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat.

(ვაინრაიხი 1920: 88)

ქართული პნკარედი:

„ექვსტერფა სტრიქონში ზეალიმართოს ჩემი ქმნილება, ხუთტერფა სტრიქონში კვლავ დაბლა დაეშვას იგი“.

ამრიგად, ორივე პოეტი – ოვიდიუს ნაზონიც და ფრიდრიხ შილერიც – ჰექსამეტრს აღმავალ, ხოლო პენტამეტრს დაღმავალ ხასიათს მიანიჭეს.

დასახელებულ სტატიაში ოტო ვაინრაიხი, თავის მხრივ, პარალელს ავლებს ფრიდრიხ შილერის ამ დისტიქსა და გაიუს ვალერიუს კატულუსის ერთ ეპიგრამას შორის. კერძოდ, იგი წერს:

„...არსებობს ერთი ანტიკური დისტიქი, რომელიც, მართალია, დისტიქის თეორიაზე არაფერს ამბობს, მაგრამ სწორედ თავისი აგებულებით და აღმასვლისა და დაღმასვლის [გამომხატველ] ცნებათა ჰექსამეტრსა და პენტამეტრს შორის გადანაწილებით *in praxi* (პრაქტიკაში. – ლ. ბ.) წინ უსწრებდა შილერის დახასიათებას; ვგულისხმობ კატულუსის 105-ე ეპიგრამას:

Mentula conatur Pipleium scandere montem,

Musae furcillis praecipitem eiciunt.

(ქართულად: „მამაკაცის სასქესო ორგანომ“ პიმპლეის მთაზე [პარნასზე, მუზების საუფლოში] ასვლა მოინადინა, / მუზებმა ფინლებით გადმოაყუდეს იგი თავქვე“).

* დედანში აქ პირდაპირ არის დასახელებული მამაკაცის სასქესო ორგანო. არსებობს ამ დისტიქის ევფემიზებული რუსული თარგმანი, ა. ფეტის მიერ შესრულებული. ევფემიზება იმაში გამოიხატება, რომ ა. ფეტთან მამაკაცის სასქესო ორგანოს ნაცვლად არის Хлыщ, რაც *თავქარიანს, პრანჭიას* ნიშნავს: „Хлыщ, говорят, захотел на Пимплейскую гору подняться, / Вилами Музы сейчас сбросили сверху его“. სქოლიოში ვკითხულობთ: „როგორც ჩანს, კატულუსს მხედველობაში ჰყავდა მამურა, იულიუს კეისრის ერთ-ერთი მომხრე. პოეტი დასცინის მის მცდელობას თავი გამოიჩინოს პოეზიის სფეროში“ (ქრესტომათია... 1958: 162).

[...]

ნაკლებად საფიქრებელია, – განაგრძობს ოტო ვაინრაიხი, – შილერს, როცა დისტიქს ახასიათებდა, ამ ეპიგრამაზე ეფიქრა. მაგრამ იქნებ შესაძლებელი იყოს კატულუსის პრაქტიკისა და ოვიდიუსის თეორიული დახასიათების კომბინირება. ხომ არ არსებობდა პრინციპულად ოვიდიუსის დახასიათების მსგავსი ესთეტიკური დახასიათება დისტიქისა უკვე *ახალი პოეტების (poetae novi)** ხანაში და კატულუსი ამის მაგალითს ხომ არ წარმოგვიდგენს მარილიანი ჰუმორის მეშვეობით? როგორც არ უნდა იყოს, „ალმასვლა“ (scandere) ჰექსამეტრში და „ზემოდან თავქვე გადმოყუდება“ (praecipitem eicere) პენტამეტრში, რასაც კატულუსის დისტიქში ვხვდებით, უთუოდ იმსახურებს იმას, რომ იგი ყველა შემთხვევაში შილერის დისტიქის მკაფიო პარალელად მივიჩნიოთ“ (ვაინრაიხი 1920: 88).

მე მგონი, ცხადია, რომ მარტო არსებობაც კი ამგვარი დაკვირვებებისა და ვარაუდებისა, მიუხედავად იმისა, ვიზიარებთ თუ არა მათ, განამტკიცებს დისტიქის ჰეტეროსილაბურობის რელევანტურობას.

შესაძლოა დისტიქის ჰეტეროსილაბურობაში და ამით გამონვეულ ჟღერადობაში ჩაბუდებული იყოს ფარული ეროტიზმი, რომელიც მაშინაც იჩენს თავს, როდესაც ამ სალექსო ფორმით არა-ეროტიკული შინაარსია გადმოცემული.

ვფიქრობთ, ელეგიური დისტიქის ეს თავისებურება შენარჩუნებულია მანანა ლარიბაშვილის მიერ ქართულ ენაზე მის გადმოსატანად შერჩეულ სალექსო ფორმაში, რაც დიდ შემოქმედებით მიღწევად უნდა ჩაითვალოს.

ახლა მთლიანად ნავიკითხოთ კატულუსის ექვსტაეპიანი ლექსი და დავაკვირდეთ მას რიტმის აღმა-დაღმა „მოძრაობის“ თვალსაზრისით:

ლესბია აუგი სიტყვით ხშირ-ხშირად მახსენებს ქმართან,
ის კი უსმენს და ხარობს, რა უხარია რეგვენს!
შე მართლა ჯორთაგან ჯორო, გერჩიოს, პირუკუ მოხდეს,
დავიწყებული ვყავდე, არ მახსენებდეს მალ-მალ.
ახლა კი, შეხედე, მქირდავს, უშვერი სიტყვებით მამკობს,
მეტიც, გიზგიზებს ბრაზით, მეტიც, გულშიგნით ვყავარ.

(მწვერვალები 2016: 53)

* „ახალი პოეტები“ — პოეტთა ჯგუფი, რომელიც შეიქმნა ქრისტემდე 50 წელს. ისინი გაემიჯნენ რომაულ პოეტურ ტრადიციას და თავს პოეტთა ახალ თაობად მიიჩნევდნენ. ამ ჯგუფის ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელია კატულუსი.

კენტ სტრიქონში, რომელიც 16 მარცვლისგან შედგება, დაქტილების სიჭარბე (4 დაქტილი, 2 ქორე: „**ლესბია / აუგი /** სიტყვით || **ხშირ-ხშირად / მახსენებს /** ქმართან“) განაპირობებს დინჯ, დაყოვნებულ რიტმს. შედარებისთვის გავიხსენოთ, რომ სწორედ დაქტილები ანელებენ ტემპს დაბალ შაირშიც: „იყო / **არაბეთს / როსტევან, ||** მეფე / **ღმრთისაგან / სვიანი**“ (რუსთაველი 1988: 14) – აქაც ორ ქორეზე ოთხი დაქტილი მოდის. მაღალი შაირის რიტმი და ტემპი კი, იმის გამო, რომ იქ დაქტილური ტერფები არ გვაქვს, აჩქარებულია: „გულსა მისსა / მიჯნურობა || მისი ჰქონდა / დამალულად“ (რუსთაველი 1988: 15). ოთხდაქტილიანი 16-მარცვლიანი ტაეპის დინჯი ინტონაცია მანანა ლარიბაშვილის თარგმანებშიც აღმართზე ნელა (მძიმედ) ასვლის შთაბეჭდილებას ქმნის. მომდევნო 14-მარცვლიანი (კენტ სტრიქონებზე ორი მარცვლით ნაკლები) ტაეპის რიტმი კი, სადაც სამმარცვლიანი (დაქტილური) სიტყვა ან სულ არ გვხდება („დავინყებული / ვყავდე, || არ მახსენებდეს / მალმალ“), ან კიდევ – გვხვდება (მაქსიმუმ ორი: „მეტიც, **გიზგიზებს /** ბრაზით, მეტიც, **გულშიგნით** ვყავარ“), მაგრამ ისინიც მარცხნივ მდგარ ქორეებთან ხუთმარცვლიან ტერფს ქმნიან, რაც ამცირებს მათ შემაყოვნებელ ზემოქმედებას ტაეპის ტემპზე, რის შედეგადაც 14-მარცვლიანი ტაეპი ზემოდან ქვემოთ დაშვების შთაბეჭდილებას ქმნის წინამავალი 16-მარცვლიანი ტაეპის „აღმავალი“ ინტონაციის ფონზე.

დამონებიანი:

ბარათაშვილი 1972: ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ბერაძე 1969: ბერაძე პ. *ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1969.

ვაინრაიხი 1920: Weinreich O. *Zur Ästhetik des Distichons* // Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik. Herausgegeben von Johannes Ilberg. Fünfundzwanzigster Band. Leipzig-Berlin: Verlag und Druck von B. G. Teubner, 1920.

მწვერვალები 2016: *რომაული ლირიკის მწვერვალები*. ლათინურიდან თარგმანა, შესავალი წერილი, წინათქმები და კომენტარები დაურთო მანანა ლარიბაშვილმა. თბილისი: „ლოგოსი“, 2016.

ნაზონი 1987: პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი. *ტრფობანი*. ლათინურიდან თარგმანა, შესავალი წერილი, შენიშვნები და სახელთა საძიებელი დაურთო მანანა ლარიბაშვილმა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1987.

რუსთაველი 1988: შოთა რუსთაველი. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1988.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. თხზულებანი თხუთმეტ ტომად. თბილისი: 2016.

ურუშაძე 1980: ურუშაძე ა. *ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980.

ქრესტომათია ... 1958: *Хрестоматия по античной литературе*, т. II. Для высших учебных заведений. Н. Ф. Дератани, С. П. Кондратьев, Н. А. Тимофеева. Римская литература. Москва: «Просвещение», 1959.

ყაუხჩიშვილი 1950: ყაუხჩიშვილი ს. *ბერძნული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. მეორე შევსებულ-შესწორებული გამოცემა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1950.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1987.

ქართული იამბიკოს კვლევის ისტორიიდან

იამბიკო – მყარი სალექსო ფორმაა, რომლის მრავალი ნათარგმნი (ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიიდან) და ორიგინალური ნიმუში (დაახლოებით VIII საუკუნიდან) მოწმობს ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ამ ჟანრის განსაკუთრებული პოპულარობის შესახებ.

რა ძირითადი ფორმალური თავისებურებებით გამოირჩევა იამბიკო?

თეიმურაზ ბაგრატიონი ამგვარად აღწერს მას: „იამბიკო ანუ იამბიკონი იწოდებოდა კუდკვეთილად ანუ კუდკვეცილად, რომელსაცა ქართველთა მესტიხენი უხმობენ უფრო ხშირად იამბიკოს... თუთოეული ტაეპი იამბიკოსი თორმეტმარცვლიანი არის. იამბიკონი უფროს ხშირად ხუთტაეპოვანნი იქმნებიან, ოდესმე ოთხტაეპოვანნი, სამტაეპოვანნი; ხუთს ტაეპზედ მომატებული დიახ ძვირად იქნება იამბიკოს თმთოეული ლექსი.

იამბიკონი ქართულსა ენასა შინა თქმულნი უმეტესნი ურიფმოდ არიან (რომელ დაბოლოებანი ლექსთა მათთან თანახმა არიან ურთიერთისა), ხოლო რომელნიმე იამბიკონი რიფმოვან არიან... იამბიკოს ტაეპნი თანასწორედ საშუალზედ არ განიყოფება, დაწყებდამ ტაეპსა. მძიმემდის ხუთი მარცვალი აქვს მარადის და მძიმედან ბოლომდის შუდი მარცვალი“ (ბაგრატიონი 1954: 72).

ა.კ. განერელიას შენიშვნით, „ისტორიულად ურიტმო იამბიკოში ურყევი ცეზურა მეხუთე მარცვლის შემდეგ კანონდება უმთავრესად X საუკუნიდან (მიქაელ მოდრეკილი). ადრინდელი ხანის იამბიკოებში ცეზურა გვხვდება 7 და 8 მარცვლის შემდეგაც (იოანე მტბევარის იამბიკოებში). კლასიკური ურიტმო იამბიკოს კანონიზატორია მიქელ მოდრეკილი“ (განერელია 1981:197).

ამავე მკვლევრის დაკვირვებით, იამბიკოებში, გარკვეულნილად, იგრძნობა ტაეპების აქცენტური მონესრიგების ტენდენცია, რადგანაც ყველა ტაეპის პირველ ნაწილში (ცეზურამდე) სიტყვათა განლაგება ამგვარია: 2+3 ან 3+2, მეორე ნაწილში კი – 4+3, 3+4, 2+2+3, 2+3+2 და ა.შ. (განერელია 1981:197).

იმას, რომ X საუკუნიდან იამბიკოს რიტმა გაუჩნდა, კ. კეკელიძე და ა. განერელია განმარტავდნენ ხალხური ლექსთწყობის ზეგავ-

ლენით, მაგრამ, ძირითადად, იამბიკო ურითმო სალექსო ფორმად რჩებოდა. ა. განერელიას აზრით, რითმიან იამბიკოებს „ტაეპის სისტემური ერთგვარობა და კლაუზულების ზუსტი იგივეობა... ანიჭებს სილაბურ-ტონური ლექსის ნიშნებს“ (განერელია 1981:199), მაშინ, როდესაც ურითმო იამბიკოები სილაბური ლექსთწყობის ნიშნებითაა აღჭურვილი.*

პროზაული ფორმით ჩანერილი იამბიკოების ლექსითი ფორმა გამოავლინა პ. ინგოროყვამ „ძველ-ქართული სასულიერო პოეზიის“ გამოსაცემად მომზადების პროცესში. კერძოდ, მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნოგრაფიულ კრებულში (X ს.) განთავსებულ, გაბმით დანერილ ტექსტებზე დაკვირვებისას მკვლევარმა ყურადღება მიაქცია პუნქტუაციას: „მეტრული პუნქტუაციით – წერტილებით – გამოყოფილი აღმოჩნდა ყოველი ტაეპი (და აგრეთვე ნახევარტაეპი, როდესაც ტაეპი მუდმივი ცეზურით ორად განიკვეთება) (ინგოროყვა 1954: 591).

პ. ინგოროყვას მოჰყავს მაგალითი გაბმით დანერილი ტექსტისა, რომელიც პუნქტუაციის შესაბამისად დალაგების შემდეგ მეტრულად გამართული ლექსი აღმოჩნდა:

„განუკუეთელი. განიკუეთა ქუეყანაჲ. და დაეფლა აბელი რომელ მოიკლა. ძმისა ჴელითა. შეიწყევა ქუეყანაჲ. ხოლო ოდეს დაეფლა ღმერთი და კაცი. იკურთხა მის წილ. აქ და უკუნისამდე“.

წერტილების მიხედვით დალაგების შემდეგ პ. ინგოროყვამ მიიღო ამგვარი ტექსტი (ინგოროყვა 1954: 592):

განუკუეთელი
განიკუეთა ქუეყანაჲ,
და დაეფლა აბელი, რომელ მოიკლა
ძმისა ჴელითა;
შეიწყევა ქუეყანაჲ!
ხოლო ოდეს დაეფლა ღმერთი და კაცი.
იკურთხა მის წილ
ან და უკუნისამდე!

* მოგვიანებით იამბიკოს ფორმას უკვე მყარად აღარ იცავდნენ. მაგალითად, ა. ხინთიბიძე შენიშნავდა, რომ „დავით გურამიშვილის იამბიკოებს მხოლოდ სასულიერო შინაარსი შერჩათ, 12-მარცვლიანი საზომისა და ხუთტაეპიანობის გარეშე“ (ხინთიბიძე 2009: 144); ა. სილაგაძეს მოჰყავს იამბიკოს მაგალითები „ქილილა და დამანადან“, რომელთა საზომებია $5+5=10$ და $(5+0)+(5+3)$ (სილაგაძე 1997: 98).

ქართულ ლექსთწყობასთან (ან ქართულ პოეზიასთან) იამბიკოს მიმართების შესახებ ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ორგვარი თვალსაზრისი გამოითქვა. პ. ბერაძის აზრით, იამბიკო მძიმე, მოუქნელი, ქართული ლექსისთვის, არსებითად, უცხო ფორმაა (ბერაძე 1943), თუმცა, სასულიერო მწერლობაში მას უპირატესობა ენიჭებოდა. გ. იმედაშვილიც მიიჩნევდა, რომ მოუქნელი რიტმის გამო იამბიკო ვერ უთავსდებოდა ქართულ ვერსიფიკაციას და ამ ფორმას არავითარი როლი არ შეუსრულებია ქართული პოეტური კულტურის განვითარებაში (იმედაშვილი 1960: 212-213). უარყოფითად აფასებდა იამბიკოს ფორმის შესაბამისობას ქართულ ლექსთწყობასთან მ. კელენჯერიძეც (კელენჯერიძე 1954: 18).

ზემომოყვანილ შეხედულებებს ქართულ ლექსთწყობასთან იამბიკოს შეუსაბამობის შესახებ, ერთგვარად, უპირისპირდება ქ. ბეზარაშვილის თვალსაზრისი: „ვერ ვიტყვი, რომ ქართული პოეტური კულტურის განვითარებაში იამბიკოს არავითარი როლი არ შეესრულებინოს. ჯერ ერთი, ქართულისათვის საზოგადოდ უცხო არაა 12-მარცვლიანი ლექსი. მეორეც. მართალია, იგი უმეტესად ვინრო წრეში გამოიყენებოდა (ელინოფილებთან) და მათ ლიტერატურულ გემოვნებას ესადაგებოდა, მაგრამ იგი უცხო არ უნდა ყოფილიყო საზოგადო ლიტერატურული გემოვნებისთვის. თუ იმ ეპოქის ადამიანის თვალთ შევხედავთ ამ ლექსებს და არა მხოლოდ დღევანდელი პოზიციებიდან, მაშინ უნდა ვალიაროთ, რომ ეს იყო არა მხოლოდ გარკვეული წრის, არამედ ეპოქის ლიტერატურული გემოვნებაც, რადგან ამ საზომით შექმნილი არალიტურგიკული ჰიმნოგრაფიული ძეგლები არც ისე მცირეა და და ფაქტიურად ან საზომით გამოხატავდნენ თავიანთ პიროვნულ რელიგიურ აზრებს... (იამბიკოს ორგვარი შეფასება შეიძლება შევეუდაროთ რიტორიკის ორგვარ გაგებას – ნორმას შუა საუკუნეებისთვის და მიუღებელს დღევანდელი გემოვნებისთვის)“ (ბეზარაშვილი 2011: 99-100). მკვლევარი აღნიშნავს, რომ, გავრცელებული თვალსაზრისის საპირისპიროდ, იამბიკოს ზოგიერთი ნიმუში არაჩვეულებრივად გამომსახველია, მაგალითად, დემეტრე მეფის ღვთისმშობლის საგალობლები (ან გრიგოლ ნაზიანზელის პოეზიის ე.წ. ჰიმნურ-ალსარებითი ნაწილის ქართული თარგმანებიც (ბეზარაშვილი 2011: 100). ქ. ბეზარაშვილი საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს იმის შესახებ, თუ როგორაა შესაძლებელი ქართულ პოეზიაში იამ-

ბიკოს თაობაზე გამოთქმული ორი ურთიერთსაპირისპირო თვალსაზრისის მორიგებაც. მისი აზრით, თვით ამ პოეზიაში განიჭრევა სათარგმნი მასალის ორგვარი გამოსახვა — არალიტურგიკული პოეზიის დოგმატურ-მორალურ ნაწილში და ბიბლიოლოგიურ იამბიკოებში ეს სალექსო ფორმა და მისი შინაარსი გამომსახველობის თვალსაზრისით, შესაძლოა, მართლაც „მოუქნელია“, მაგრამ ქართული ორიგინალური იამბიკოს მრავალი ნიმუში (დემეტრე მეფის, მიქაელ მოდრეკილისა და სხვ.), ისევე, როგორც გრიგოლ ნაზიანზელის პოეზიის ჰიმნური ნაწილის თარგმანები, მხატვრული თვალსაზრისით, მაღალ შეფასებას იმსახურებს. გრიგოლ ნაზიანზელის იამბიკოთა თარგმანები, ქ. ბეზარაშვილის შეხედულებით, არაფრით ჩამორჩება იოანე დამასკელის, იოანე მინჩხის, იოანე მტბევარის, მიქაელ მოდრეკილის და სხვა ორიგინალურ თუ ნათარგმნ ჰიმნებს, რაც ადასტურებს, რომ „იამბიკურ ფორმას გამოსახვის არცთუ ნაკლები და უფერული შესაძლებლობები აქვს“ (ბეზარაშვილი 2011: 101)

ადვილი შესამჩნევია, რომ ქ. ბეზარაშვილი ყურადღებას ამახვილებს, ძირითადად, იამბიკოს, როგორც მყარი სალექსო ფორმის მხატვრულ შესაძლებლობებსა და როლზე ქართულ პოეზიაში. ამ ასპექტში მისი დასკვნები სამართლიანია, მაგრამ თუ განვიხილავთ იამბიკოს მიმართებას ქართულ ლექსთწყობასთან, როგორც სისტემასთან, მაშინ რამდენადმე განსხვავებულ დასკვნებამდე მივალთ.

ამ დასკვნების გამოტანა შესაძლებელი გახადა ა. სილაგაძის მიერ შემუშავებულმა ნოვატორულმა ლექსმცოდნეობითმა კონცეფციამ, რომელმაც ნერტილი დაუსვა ორას წელზე მეტი ხნის განმავლობაში გაგრძელებულ პოლემიკას ქართული ლექსის ბუნების შესახებ და ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრა ქართული ლექსთწყობის ძირითადი და სპეციფიკური ნიშან-თვისებები, ისევე, როგორც მისი მიმართება ლექსთწყობათა სხვა სისტემებისადმი. ამ კონცეფციის დეტალური დახასიათება წინამდებარე სტატიის ფარგლებში საძნელოა. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ქართული ლექსთწყობა ა. სილაგაძის კონცეფციაში კანონზომიერად განსაზღვრულია, როგორც ბინარულ რიტმულ ერთეულთა სისტემა, რომლის სპეციფიკური სტრუქტურული ფაქტორია რიტმული გასაყარი. ეს უკანასკნელი განაპირობებს ქართული ლექსის უნივერსალურ პრინციპს – ბინარულ კვეთას. ამ პრინციპის შესაბამისად, ქართულ

ლექსში სტროფი იყოფა ორ ორსტრიქონედად, ორსტრიქონედი – ორ სტრიქონად, სტრიქონი – ორ ორწევრედად, ორწევრედი კი – ორ სეგმენტად, ხოლო ყოველი მათგანის (სტროფის, ორსტრიქონედის, სტრიქონის, ორწევრედის) დონეზე შემადგენელ ერთეულთა ურთიერთმიმართების წესი ამგვარია: $n \geq k$, სადაც n პირველი შემადგენელია, k კი – მეორე. გარდა ამისა, ყოველი ორწევრედი წარმოდგენილია ძირითადი სახეობით ან ალტერნანტით. ალტერნაციის წესი ამგვარია: ალტერნანტში რიტმული გასაყარი გადის ორი მარცვლით მარცხნივ, ვიდრე პირველში (ძირითადი სახეობა). სიმბოლურად: $n + k \Leftarrow \Rightarrow (n-2) + (k+2)$

ეს ნიშნავს, რომ ნებისმიერი რიტმული მონაკვეთის აგებისას ფაკულტატურად იხმარება ან ძირითადი სახეობა, ან ორი მარცვლით წინ გადმოტანილი რიტმული გასაყარის მქონე ვარიანტი.

ა. სილაგაძე, სხვა არსებითი საკითხების განხილვასთან ერთად, წარმოგვიდგენს იამბიკოს განვითარებისა და ფუნქციონირების სრულ სურათს. მეცნიერი იმთავითვე შენიშნავს, რომ „იამბიკოს ფორმას ლექსთწყობისთვის დამახასიათებელი თვისებები, კერძოდ, კერძოდ, რეპროდუქციისუნარიანობა აქვს, მაგრამ იამბიკო ქართული ლექსთწყობის სისტემას არ შეესაბამება“ (სილაგაძე 1997: 84).

საინტერესოა, რომ ქრონოლოგიურად ერთსა და იმავე დროს ინერებოდა როგორც ამორფული (სტრუქტურის თვალსაზრისით), ასევე – მეტრულად სრულიად გამართული იამბიკოები, რაც, კონცეფციის ავტორის აზრით, იმას მოწმობს, რომ „იამბიკო, როგორც არაქართული ფორმის ქართული იმიტაცია, არ იძლეოდა ისეთ წესებს, რომლებიც შეესაბამებოდა ქართული ლექსთწყობის ბუნებას და ქმნიდა პირობებს იმისათვის, რომ ეს სტრუქტურა გააზრებულიყო ინდივიდუალურად“ (სილაგაძე 1997: 88). სწორედ ეს მიზეზები განაპირობებდა სტრუქტურის ამორფულობას იამბიკოს ქართულ ნიმუშებში.

ა.სილაგაძის კონცეფციის ზემომოყვანილი დებულებებიდან აშკარაა ისიც, რომ იამბიკოს ფორმალური სტრუქტურა – $5+7$ – არ შეესაბამება ბინარულ ერთეულთა ურთიერთმიმართების წესს, რომლის თანახმად, $n \geq k$, და არც – „ქართულ სისტემაში რეალიზებულ იმ წესს, რომლის მიხედვითაც ორწევრიანი ერთეულის (ორწევრედის ან სტრიქონის) პირველი წევრი არ შეიძლება იყოს 5-მარ-

ცვლიანზე მეტი სიგრძისა“ (სილაგაძე 1997: 91), რაც დამაჯერებლად არაა არგუმენტირებული ზემოხსენებულ კონცეფციაში.

განსახილველ საკითხთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ა. სილაგაძის შემდეგი დაკვირვებები:

„პირველი – ის, რომ იამბიკოს ფორმა უარყო ქართული ლექსთნყოფის სისტემამ, პრაქტიკულად განხორციელდა სწორედ საერო პოეზიის წარმომადგენელთა მიერ, რომლებმაც ეს ფორმა არ აღიქვეს იმ სისტემის წევრად, რასაც ისინი იყენებდნენ.

მეორე – იამბიკოს ფორმა თავისი კანონიკური სახით მათთან მხოლოდ იმ შემთხვევაში გამოჩნდებოდა ხოლმე, როდესაც მიმართავდნენ სასულიერო (ან ჟანრობრივად მასთან ახლოს მდგომ) თემატიკას.

მესამე, რაც მთავარია, საერო პოეტების ხელში და საერო თემატიკის ფარგლებში ჩვენ ვხედავთ ისეთ შემთხვევებს, როდესაც იამბიკოს ფორმა გადაკეთდებოდა ხოლმე ჩვეულებრივ, პერცეპტულ ქართულ რიტმულ აგებულებად, რომელშიც იამბიკოსაგან ფორმალურად არაფერი რჩება, გარდა 5-სტრიქონიანობისა. სხვა სიტყვებით, ავტორები – სწორედ იამბიკოს ფორმის მიუღებლობის გამო – ცდილობდნენ მიესადაგებინათ იგი ქართული ლექსისათვის“ (სილაგაძე 1997: 97-98).

ამგვარად, ქართველ მეცნიერთა მიერ ინტუიციურად მიგნებული დებულებები ქართული ლექსთნყოფისთვის იამბიკოს ფორმის შეუსაბამობის შესახებ დადასტურებულ იქნა იმ მეცნიერულ ლექსმცოდნეობით კონცეფციაში, რომელიც გასცდა ემპირიული დაკვირვებების დონეს და ქართული ლექსი სისტემური ფენომენის სახით წარმოგვიდგინა.

ამასთან, მიუხედავად იმისა, რომ იამბიკო ვერ იქცა ქართული ლექსთნყოფის ორგანულ ელემენტად, ის ჩვენში მაინც გამოიყენებოდა (როგორც რეპროდუქციისუნარიანი ფორმა) და პოპულარულიც იყო. ამიტომ, გარკვეული თვალსაზრისით, საინტერესოა იამბიკოს ქართულ ნიმუშებთან დაკავშირებული კონკრეტული საკითხების გამოკვლევა. მაგალითად, იამბიკოებში ხშირად გამოიყენებოდა კიდურწერილობა, რაც მათ ბისემანტიკურ ტექსტებად აქცევდა. როგორ გამოიყოფოდა ერთმანეთისგან „ვერტიკალური“ და „ჰორიზონტალური“ ტექსტები ლიტურგიკული იამბიკოების გალობით შესრულებისას? სავარაუდოა, რომ დროის

შუალედი, რომელიც სჭირდებოდა ჰორიზონტალური ტექსტის ამა თუ იმ მონაკვეთის შესრულებას, ივსებოდა ვერტიკალური ტექსტის შემადგენელი (მღერადი, გაგრძელებული) ბგერებით (ხმოვნებით ან გახმოვანებული თანხმოვნებით), რომლებიც ჰორიზონტალური ტექსტის ერთგვარი ფონი უნდა ყოფილიყო. რა თქმა უნდა, კიდურ-ნერილობიან გვიანდელ ტექსტებში, რომლებიც მხოლოდ ვიზუალური აღქმისთვის იყო განკუთვნილი, ამ ორი ტექსტის დამოუკიდებლად წაკითხვა არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენდა.

* * *

იამბიკოს ფორმით დანერილი ტექსტები ჩვენთვის აბსტრაქციებად რომ არ დარჩეს, შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ იმ იამბიკოების დეკლამაციის თავისებურებები, რომლებშიც სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ნიშნები იჩენს თავს. აქ, ალბათ, სასარგებლო იქნება არქაულ ბუნებრივ და მეტრულ მახვილთა ურთიერთ-თანაფარდობის გარკვევა თუნდაც შეზღუდული რაოდენობის ტექსტებში, ისე, როგორც ეს განვახორციელეთ „ვეფხისტყაოსნის“ სარიტმო სიტყვათა მიმართ (ლომიძე 1988 : 28-72). განსაკუთრებით საინტერესოა რუსთველის ეპოქის ან მის წინარე ეპოქათა იამბიკოების გამოკვლევა ამ თვალსაზრისით და, რა თქმა უნდა, რამდენიმე ნიმუშის განხილვაც საკმაოდ რეპრეზენტატიული იქნება.

გ. წერეთლისა და ა. განერელიას მეცნიერულ პოლემიკაში, რომელიც ეხებოდა ქართული ლექსის ბუნებას (სილაბურია ის თუ სილაბურ-ტონური), საანალიზო მასალას წარმოადგენდა, ძირითადად, „ვეფხისტყაოსანი“. ჩვენს გამოკვლევაში (ლომიძე 1988: 28-72) გავაანალიზეთ ძველი ქართული ენის ბუნებრივი აქცენტუაციის თავისებურებები, შევაჯერეთ ისინი „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრულ აქცენტუაციასთან და დავადასტურეთ, რომ რუსთველის პოემაში მეტრული აქცენტუაცია, ძირითადად, ემთხვევა ბუნებრივ აქცენტუაციას – ან რუსთველის თანამედროვე მეტყველებისთვის დამახასიათებელს, ან უფრო არქაულს. ჩვენ მიერ მიღებული შედეგები, გარკვეულწილად, ეთანხმება ა. განერელიას კონცეფციას, რომლის თანახმად, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსთწყობა სილაბურ-ტონურია – მართლაც, „ვეფხისტყაოსანში“ არსებით როლს ასრულებს მახვილთა კანონზომიერი განაწილება და ტერფოვანება, ოღონდ ტერფების გამომყოფი მეტრული მახვილები მასში

ემთხვევა არქაულ (ძირითადად, მაღალ შაირში), ან – გვიანდელ (ძირითადად, დაბალ შაირში) ენობრივ აქცენტუაციას. ჩატარებული კვლევის შედეგების მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართული ლექსისთვის დამახასიათებელი მეტრული აქცენტუაცია კანონზომიერად ჩამოყალიბდა ბუნებრივი აქცენტუაციის საფუძველზე და განსაზღვრა მისი ფუნქციონირება სილაბურ-ტონური ლექსთნყოფის ფარგლებში.

ეს შეხედულება არ უპირისპირდება აპ. სილაგადის კონცეფციას, რომლის თანახმად, ქართული ლექსისთვის დამახასიათებელი მახვილთა ორგანიზებული განაწილება, რომელსაც „თავისი ლოკალური, დამხმარე ფუნქცია აქვს“ და „აქტუალიზდება გარკვეულ პირობებში“. როგორც ჩანს, ეს დამხმარე ფუნქცია არცთუ უმნიშვნელო იყო, რადგან „გარკვეული პირობები“ საუკუნეების განმავლობაში გაგრძელდა და არსებითი როლი შეასრულა ქართული ლექსთნყოფის ისტორიაში.

* * *

იმისთვის, რომ წარმოვიდგინოთ, როგორ იკითხებოდა უძველესი იამბიკოები ძველად, საჭიროა ძველი ქართული აქცენტუაციის გათვალისწინება, რომელიც არსებითად განსხვავდებოდა თანამედროვე ქართული ენისთვის დამახასიათებელი აქცენტუაციისგან. მაგალითად, არნ. ჩიქობავას მითითებით:

„1. ძველ ქართულში მახვილი შეიძლებოდა ყოფილიყო როგორც უკანასკნელ მარცვალზე, ისე თავ-მარცვალზე, იქნებოდა იგი მეორე მარცვალზე ბოლოდან თუ მესამე;

2. მახვილი იყო ინტენსიური, დინამიკური;

3. მახვილი არ იყო ფიქსირებული, არამედ – მოძრავი.

4. მახვილთან შინაგან კავშირში იყო ხმოვნის დაკარგვა“ (ჩიქობავა 1942: 298).

ძველ ქართულში არნ. ჩიქობავას მიერ მითითებული ნიმუშებიდან დავიმონუმებთ რამდენიმეს:

აორისტი:

ვ-თქ უ^v ვ-თქ უ^ჟთ

ს-თქ უ^v ს-თქ უ^ჟთ

თქჟ- ა^v თქჟ- ეს

ანმყო ხოლმ.:

ვ-თქუ ← ვ-თქუ- ი^v ვ-თქუ-თ ← ვ-თქუ- ი^თ
ს-თქუ ← ს-თქუ- ი^v ს-თქუ-თ ← ს-თქუ- ი^თ
თქუ-ს ← თქუ- ი^ს თქუ-ან ← თქუ- ი^{ან}

(Ibidem, 192-193)

რაც შეეხება სახელებს, „ქართულისთვის ჩვეულებრივი იყო ფუძის შეკუმშვა სუფიქსისეული ხმოვნის ზეგავლენით: ისტორიული აზრი ამ მოვლენისა იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ სათანადო სუფიქსს მახვილი ხვდებოდა.

ძმ-ის-ა, დღ-ის-ა, ძულ-ის-ას მსგავსად უნდა ყოფილიყო მკველ-ისა, მეგობრ-ის-ა, მასწავლებლ-ის-ა“ (Ibidem, 196).

მოძრავ, დინამიკურ, ფონოლოგიური ღირებულების მქონე მახვილს ქართულში უძველესი ძირები ჰქონია. ის ფუნქციონირებდა საერთო-ქართველურ ფუძე-ენაში, დებულება ამის შესახებ პოსტულირებულია თ. გამყრელიძისა და გ. მაჭავარიანის ნაშრომში „სონანტთა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში“: „ერთ-ერთ შესაძლო ახსნას ხმოვანთა სინკოპირების მიზეზებისას წარმოადგენს დაშვება საერთო-ქართველურის განვითარების ადრინდელ საფეხურზე მოძრავი დინამიკური მახვილისა, რომლის გავლენითაც უმახვილო ხმოვნების დასუსტება-დაკარგვა ხდებოდა, ... მახვილი... ფონოლოგიური ღირებულებისა იყო“ (გამყრელიძე ... 1965:196).

გავითვალისწინებთ რა ძველი ქართული ენის ამ თავისებურებას, გავაანალიზებთ სამ ტექსტს.

ბორენა დედოფლის (XI ს.) იამბიკო:

რომელმან ეგე ევას მიუზღე ვალი,
ჰრქუი რა გაბრიელს: „ვარ უფლისა მკვევალი“;
მაშინ ისტუმრე ქუეყნად მოუვალი, –
დაემჰო ძალი, პირველვე სისხლ-დამთრვალი;
ქალწულო, მიხსენ ბორენა ჭირმრავალი.

დემეტრე მეფე (XII ს.):

ღმრთისმშობელი და ყოველად პატიოსანი
დედა, ქალწული, შუენიერი შროშანი,

მას ახარებდა ანგელოსი ფრთოსანი:
შენგან იშუების მეფე გურგუნოსანი,
და მას ჰმონებდეს მეფე მრავალ-ყმოსანი.

და მისივე:

შენ ხარ ვენაჯი, ახლად აღყუავებული,
მორჩი კეთილი, ედემში დანერგული.
აღვა სუნნელი, სამოთხით გამოსრული,
ღმერთმან შეგამკო, ვერავინ გჯობს ქებული.
და თავით თუსით მზე ხარ განბრწყინებული.

ბორენა დედოფლის იამბიკოში სარიტმო სიტყვებია: *ვალი, მხე-ვალი, მოუვალი, სისხლდამთრვალი, ჭირ-მრავალი*, სადაც რითმაა *ალი*. თანამედროვე ქართული ენის ე.წ. დაქტილური ბუნებრივი აქცენტუაციის თანახმად, მეორე, მესამე, მეოთხე და მეხუთე სარიტმო სიტყვები წაკითხულ უნდა იქნას მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე, ე.ი. *მხევალი, მოუვალი, სისხლდამთრვალი, ჭირ-მრავალი*, მაგრამ ძველ ქართულ ენაში, როგორც ვნახეთ, მრავალმარცვლიან სიტყვებში დასაშვებია იყო მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე. მხევალი და დამთრვალი – ესაა უნიშნო ვნებიტის მიმღეობები, რომელთა –არ- (დისიმილაციით -ალ-) სუფიქსი გახმოვანების ნორმალურ საფეხურზეა და ამიტომ მახვილიანი უნდა ყოფილიყო. ეს მახვილიანი სუფიქსი ინვევდა ფუძისეული ხმოვნის სინკოპეს, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც ერთვოდა -ებ, -ობ თემისნიშნის, ფუძედრეკადი ან გრძელხმოვნიანი აორისტის მქონე (ფუძეუკუმშველი) ზმნების ფუძეებს. მაგალითად, „დავჭენ – და-მ-ჭნ-არ-ი, მოვკუედ – მო-მ-კუ-დ-არ-ი, დავჯედ – და-მ-ჯდ-არ-ი, მოვყემ — მო-მ-ყმ-არ-ი, გან-ვტეფ – გან-მ-ტფ-არ-ი, დადნა – და-მ-დნ-არ-ი“ (შანიძე 1976: 139). *მოუვალი* – უარყოფითი გვარის მიმღეობაა, ხოლო *მრავალი* – განუსაზღვრელი რიცხვითი სახელი. პირველი მათგანის ბუნებრივი მახვილი ფუძეზე უნდა ყოფილიყო (მდრ. ასეთივე სუფიქსის მახვილიანობა – მეტრული და ბუნებრივი – „ვეფხისტყაოსანში“: სანყინარისა, მონუნარისა, საცნობარისა, დანათვალისა, მოტირალისა, განათალისა); სიტყვა „მრავალი“, „ვეფხისტყაოსანში“ – მალალი შაირის ფორმებში – არქაული აქცენტუაციით გვხვდება:

ნამ-ერთ მიხდა ფატმანისსა, დღე იარა არ-მრავალი.

დაბალ შაირში კი უფრო გვიანდელი, დაქტილური მეტრული და ბუნებრივი მახვილებით – როგორც პირველ მარცვალზე, ასევე – ბრუნვის ნიშანზე:

ოც დღე იარა, ღამეცა დღეს ზედა წართო მრავ ზლი.

ან: ტარიელ ეტყვის: რად უნდა სიტყვისა თქმა მრავ ალისა?

სავარაუდოა, რომ ბორენა დედოფლის იამბიკოში გარკვეულ როლს ასრულებს ე.წ. მეტრული იმპულსიც, რომლის ზეგავლენითაც გვაქვს ფორმა *მრავზლი*.

დემეტრე მეფის პირველ იამბიკოში რითმაა *ოსანი*, თუ არ ჩავთვლით მეორე ტაეპის რითმას *ოშანი*, რომელშიც სისინა თანხმოვანს ენაცვლება შიშინა თანხმოვანი. სუფიქსი *ოსანი*-ს პირველი ხმოვანი მახვილიანი უნდა ყოფილიყო, რადგან მისი ზეგავლენით ხდებოდა ფუძისეული ხმოვნის სინკოპირება, მაგალითად, *ლახუ-არი* – *ლახუ-რ-ოსანი*-ი (შანიძე 1976: 52) და მისთ. მეტრული მახვილიც დაქტილურია: შესაბამისად, ამ იამბიკოს სარითმო სიტყვებში მეტრული და არქაული ბუნებრივი მახვილები ერთმანეთს ემთხვევა. შდრ. „ვეფხისტყაოსანში“:

დილასა ადრე მოვიდა იგი ნაზარდი ს'ოსანი,
პირ-ოქრო რიდე ეხვია, შვენოდა ქარქაშ'ოსანი,
ძონეულითა მოსილი, პირად ბროლ-ბადახშ'ოსანი,
მეფესა გასლვად აწვევდა, მოდგა თეთრ-ტაიჭ'ოსანი.

სადაც მეტრული (დაქტილური) და ბუნებრივი მახვილები, დემეტრე მეფის პირველი იამბიკოს მსგავსად, ერთმანეთს თანხვედბა.

ამავე ავტორის მეორე იამბიკოში სარითმო სიტყვებია ვნებითი გვარის მიმღებობები: *აღყუავებული*, *დანერგული*, *გამოსრული*, *ქებული*, *განბრწყინვებული*. თანამედროვე ქართული აქცენტუ-აციით წაკითხვისას მეტრული (და ბუნებრივი) მახვილები ბოლოდან მესამე მარცვალზე უნდა ვივარაუდოთ (*აღყუავებული*, *და-ნერგული*, *გამოსრული*, *ქებული*, *განბრწყინვებული*), მაგრამ ძველად ბუნებრივი მახვილები –ულ-სუფიქსზე უნდა ყოფილიყო: *აღყუავებული*, *დანერგული*, *გამოსრული*, *ქებული*, *განბრწყინვებული*. მართალია, სარითმო სიტყვებში, ერთი გამონაკლისის (გამოსრული)

გარდა, ყველგან გვხვდება –ებ- სუფიქსი, რომელიც სრულსაფეხურიანია და ფუძის კვეციის უნარიც ჰქონდა, მაგრამ –ულ- სუფიქსი, თ. გამყრელიძისა და გ. მაჭავარიანის ვარაუდით, მომდინარეობს „-ჴ-ელ-ა მიმდევრობისგან, სადაც თავკიდური –უ- ელემენტი ან-მყოს თემის ნიშნის ნულ-საფეხურიან ალომორფს წარმოადგენს“ (გამყრელიძე, მაჭავარიანი 1965: 275). ვინაიდან ეს თემის ნიშანი გრძელ ხმოვანს შეიცავდა: -უ-ელ- > -ოლ- (იქვე), ამიტომ სავარაუდოა, რომ მახვილიანი იქნებოდა სწორედ ეს სუფიქსი და არა –ებ-სუფიქსი. ამ ვარაუდს ადასტურებს ისიც, რომ რითმა ამ იამბიკოში არის სწორედ ული. საინტერესოა, რომ „ვეფხისტყაოსანშიც“ მახვილიანია სწორედ –ულ-სუფიქსი (როგორც მაღალ, ისე დაბალ შაირში):

რა ვაზირი მონინებით ნახა დარბაზს შემოსრული,
როსტან უთხრა: „არა მახსოვს გუშინდელი შენგან თქმული.
მანყინე და გამარისხე. ვერ დავიღე დიდხანს ს'ული.
აზომ რომე გაგათრიე შენ, ვაზირი გულის-გ'ული.

ან

ავთანდილ ეტყვის: „რა გითხრა პასუხი მაგა თქმულისა?
შენვე სთქვი ეგე სიტყვაო კაცისა ბრძნად სწავლ'ულისა:
ღმერთსამცა ვით არ შეეძლო კვლა განკურნება წყლ'ულისა?
იგია მზრდელი ყოვლისა დანერგულ-დათეს'ულისა.

თუმცა, დაბალ შაირში არის ისეთი სტროფებიც, რომლებშიც მახვილიანია –ებ- სუფიქსი (ზოგადად, „ვეფხისტყაოსნის“ დაბალ შაირში მეტრული აქცენტუაცია ხან ემთხვევა არქაულ ბუნებრივ მახვილებს, ხან კი – არა). აქ მთავარი ისაა, რომ პოემის მაღალი შაირის მეტრული აქცენტები – იმ მიმდევრობებში, რომლებიც -ულ-სუფიქსითაა ნაწარმოები – სწორედ ამ სუფიქსს მოუდის, ისევე, როგორც დემეტრე მეფის მეორე იამბიკოში.

ამგვარად, ჩვენ მიმოვიხილეთ იამბიკოს კვლევის ისტორია ქართულ ფილოლოგიაში და წარმოვადგინეთ მისი დეკლამაციისთვის დამახასიათებელი (რადგან სილაბურ-ტონური იამბიკოები, ეჭვს-გარეშეა, უფრო დეკლამაციისთვის იყო განკუთვნილი, ვიდრე – გალობისთვის) რამდენიმე ნიშან-თვისება. შევეცადეთ, აგრეთვე, დაგვედასტურებინა ჩვენი ჰიპოთეზები ძველი ქართული ენობრივი აქცენტუაციის შესახებ იმ მასალის საფუძველზე, რომელსაც წარმოადგენს ქართული სილაბურ-ტონური იამბიკოები.

დამონშეპანი:

ბაგრატიონი 1954: ბაგრატიონი თეიმურაზ. „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა“. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.). თბილისი: 1954.

ბეზარაშვილი 2011: ბეზარაშვილი ქ. ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორიისა და ლექსთწყობის საკითხები ანტიოქიური კოლოფონების მიხედვით: ეფრემ მცირე (ნიგნი II). თბილისი: 2011.

ბერაძე 1943: ბერაძე პ. ქართული იამბიკოს შესახებ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე. ტ. IV. № 6. 1943.

გამყრელიძე ... 1965: გამყრელიძე თ., მაჭავარიანი გ. სონანტთა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში. თბილისი: 1965.

განერელია 1981: განერელია ა. რჩეული ნაწერები. III (1). თბილისი: 1981.

იმედაშვილი 1960: იმედაშვილი გ. „ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები“. ლიტერატურული ძიებანი. ტ. XIII. თბილისი: 1960.

ინგოროყვა 1954: ინგოროყვა პ. გიორგი მერჩულე. თბილისი: 1954.

კეკელიძე 1951: კეკელიძე კ. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია. ტ. I. თბილისი: 1951.

კელენჯერიძე 1954: კელენჯერიძე მ. „ლექსთწყობა ანუ წყობილსიტყვაობა“. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია. თბილისი: 1954.

ლომიძე 1988: ლომიძე თ. ქართული რითმის ისტორიიდან. თბილისი: 1988.

სილაგაძე 1997: სილაგაძე ა. ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა. თბილისი: 1997.

შანიძე 1976: შანიძე ა. ძველი ქართული ენის გრამატიკა. თბილისი: 1976.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბილისი: 2009.

ორგანზომილებიანი იამბიკობი

ორგანზომილებიანს უწოდებენ იმ ლექსის ტექსტს, რომლის ნაკითხვა ჰორიზონტალურადაც არის შესაძლებელი და ვერტიკალურადაც, ოღონდ ვერტიკალურად – გარკვეული წესით: აკროსტიქულად, ტელესტიქურად ან მესოსტიქურად; უმეტესად ნაკითხვა ხდება ზემოდან ქვევით, მაგრამ იშვიათად – ქვემოდან ზევითაც ან შერეულად. აკროსტიქის შემთხვევაში ტაეპთა საწყისი ასოების თანმიმდევრობით ნაკითხვისას გვეძლევა ინფორმაცია, ტელესტიქის შემთხვევაში – ტაეპთა ბოლო ასოების თანმიმდევრობით ნაკითხვისას, მესოსტიქის შემთხვევაში – ტაეპთა შუაში დასმულ სიტყვათა საწყისი ან დამაბოლოებელი ასოების თანმიმდევრობით ნაკითხვისას.

ორგანზომილებიანი ტექსტები უძველესი დროიდანვეა ცნობილი – ანტიკური ხანიდან მოკიდებული დღემდე იქმნებოდა და იქმნება ისინი, მაგრამ ყველაზე ხშირად ამ სალექსო ფორმას შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფოსები მიმართავდნენ.

ქართული ორგანზომილებიანი ჰიმნები გამოირჩევა რაოდენობითაც, სახეობითი მრავალფეროვნებითაც და ხარისხითაც.

საქართველოში მათ პოპულარობას ისიც მოწმობს, რომ ორგანზომილებიანი ჰიმნების ყველაზე გავრცელებული სახეობის სახელწოდებად ჩვენში ბერძნული „აკროსტიქის“ გვერდით, რომელსაც სულხან-საბა ორბელიანი ასე განმარტავს: „აკროსტიხორი – ლექსი სახელგამოყვანილი“ (ორბელიანი 1965: 48), მისი შესატყვისი წმინდა ქართული ტერმინები „კიდურწერილობა“ და „თავედნი“ იხმარებოდა.

ნიკო ჩუბინაშვილის „ქართულ ლექსიკონში“ ვკითხულობთ:

„კიდურწერილობა – შაირთა შინა თუთოეულის ტაეპის პირველთა ასოთაგან შედგინებული ლექსი, ანუ სიტყვა, აკროსტიხი, краестишие, акростих“ (ჩუბინაშვილი ნ. 1961: 249; შდრ. ჩუბინაშვილი დ. 1984: 613).

რაც შეეხება ტერმინს „თავედნი“, ის ვერცერთ ლექსიკონში ვერ აღმოვაჩინეთ, რაც ფრიად სამწუხაროა, ვინაიდან ეს ტერმინი ხშირად გვხვდება ძველ ტექსტებში და ამ ტექსტების მკვლევართა

ნაშრომებში. მაგალითად, კორნელი კეკელიძეს იქ, სადაც იოანე მინჩხის შემოქმედებაზე საუბრობს, უწერია:

„სინას მთის ხელნაწერებში დაცული ჰიმნებიდან უნდა დავასახელოთ: უკვე ზემომოხსენებული წმიდა გიორგის საგალობლები, გიორგი მეფის თხოვნით აღწერილნი, რომელნიც არიან „თავედნი“, ესე იგი აკროსტიქული“ (კეკელიძე 1960: 172).

ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში აკროსტიქს (ბერძნულად ἄκρως – მწვერვალი, წვერო; კიდურა; ὀπίσθιος – ლექსი, ტაეპი) უწოდებენ ყველანაირ ორგანზომილებიან ტექსტს, რაც სწორი არ არის, ვინაიდან ამათგან ზოგი ტელესტიქია (ბერძნულად τέλειος – დასასრული, ბოლო), ზოგი – მესოსტიქი (μέσος – შუაში), ზოგი – აკრო-ტელესტიქი, ხოლო ზოგიც – აკრო-ტელე-მესოსტიქი ერთდროულად.

კორნელი კეკელიძე, როცა იოანე პეტრიწის შემოქმედებას მიმოიხილავს, ერთგან წერს:

„ზოგიერთ ნუსხაში ამას მიჰყვება შემდეგი **აკროსტიქული** იამბიკო:

გნებავს გამოხუალ თუ ოდესაც ამას ჰყოფ,
არსსა ვით ხედავ ოკმეცარ არ მართალ
მარადის მხედი საუკუნოსა მეტრფი
ოწყით მუნ აღვალს სულთა მამისა მიმართ
საგზაოდ ვინა აქა ოფროს მოიგო ესე.

აკროსტიქი: „გამოსლვისათუს სოფლით“ (კეკელიძე 1960: 288).

როგორც ვხედავთ, რასაც კორნელი კეკელიძე აკროსტიქს უწოდებს, ის აკროსტიქის გარდა ტელესტიქი და ორფა მესოსტიქიც არის.

ტერმინ „აკროსტიქის“ ქვეშ აერთიანებს ყველა სახის ორგანზომილებიან ტექსტს სოლომონ ყუბანეიშვილიც. მის მიერ შედგენილ „ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათის“ პირველ ტომში ვკითხულობთ:

„ქართული სასულიერო პოეზიის ძეგლებში მდიდრადაა წარმოდგენილი აკროსტიხი...“ (ყუბანეიშვილი 1946: 324) და აკროსტიქში ავტორი მესოსტიქსა და ტელესტიქსაც გულისხმობს.

ასეთივე მდგომარეობაა ლექსიკონ-ცნობარში „ქართული მწერლობა“, ტ. I, სადაც სტატიაში „აკროსტიქი“ ვკითხულობთ:

„არის იმგვარი აკროსტიქული იამბიკოები, რომელთა თავკიდური ასოების გარდა აკროსტიქს ქმნის იამბიკოს პირველი ხუთ-მარცვლედის ბოლო, ცეზურისნინა ასოები, მომდევნო შვიდმარცვლედის ცეზურის შემდგომი პირველი ასოები და, დასასრულ, სტრიქონთა უკანასკნელი ასოები...“ (ქართული მწერლობა 1984: 10).

ამჟამად, რომ აქაც აკროსტიქად იწოდება მესოსტიქიც და ტელესტიქიც.

ასეთივე ვითარებაა ივანე ლოლაშვილის ნაშრომშიც, რომელიც მან იოანე პეტრინის „სათნობათა კიბეს“ წარუძღვარა. მაგალითად, ანოტაციაშივე ვკითხულობთ, რომ „სათნობათა კიბე“ „გალექსილია ოცდაათ თავად, იამბიკურად და **აკროსტიქურად**“ (ლოლაშვილი 1968: 94). გამოკვლევის მთელ ტექსტში ასეთივე ვითარებაა. სინამდვილეში კი „სათნობათა კიბის“ ორგანოზომილებიან სტროფთა უმეტესობა აკრო-ტელე-მესოსტიქურია.

ძველი ქართული სასულიერო მწერლობა არაჩვეულებრივად მდიდარია ორგანოზომილებიანი საგალობლებით. სიმდიდრეში ვგულისხმობთ როგორც რაოდენობას, ასევე სახეობათა მრავალფეროვნებას და სახეობათა კომბინაციების სირთულესაც.

ორგანოზომილებიან საგალობლებს ქმნიდნენ იოანე ზოსიმე (X ს.), ეზრა (X ს.) კურდანაი (X ს.), ფილიპე, სტეფანე სანანოისძე (X ს.), გიორგი ათონელი (1009-1065), ბასილი (XI ს.), ზოსიმე ათონელი (XI ს.), ეფრემ მცირე (XI ს.), არსენ იყალთოელი (XI-XII სს.), იეზუკიელი (XI-XII სს.), დიმიტრი მეფე (1125-1154), იოანე ანჩელი (XII-XIII სს.), იოანე შავთელი (XII-XIII სს.), არსენ ბულმაისიმისძე (XIII ს.), საბა სვინგელოზი (XIII ს.), პეტრე გელათელი (XIII ს.)...

განმაცვიფრებელია ორგანოზომილებიანი იამბიკოების შემქმნელ ქართველ ჰიმნოგრაფთა ოსტატობა, რაც უწინარეს ყოვლისა ქართული ენის არაჩვეულებრივად ფლობის შედეგია. მეტადრე იოანე პეტრინი იპყრობს ამ თვალსაზრისით ყურადღებას. მხედველობაში გვაქვს იოანე სინელის „სათნობათა კიბის“ ეფთვიმე მთანმიდლის მიერ შესრულებული პროზაული თარგმანის იოანე პეტრინისეული იამბიკურად გალექსილი ვერსია, რომლის ყოველ თავს (სულ ოცდაათი თავია) წინ უძღვის თითო იამბიკური სტროფი, ხოლო 31-ე კი აგვირგვინებს მთელ თხზულებას. ესენი, ოცდაათერთმეტივე, ორ-

განზომილებიან იამბიკოთა სწორუპოვარი ნიმუშები, იოანე პეტრინის ორიგინალური შემოქმედების ნაყოფია. სხვაენოვან ლიტერატურებში ჩვენ ვერ ვპოულობთ ამგვარი ვირტუოზულობით შესრულებულ ორგანზომილებიან ლექსს. ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ ამ იამბიკოთა ნაწილი ერთსა და იმავე დროს აკრო-ტელე-მესოსტიქია, თანაც გვხვდება ორფა, ოთხფა და ექვსფა მესოსტიქებიც.

ვნახოთ ოთხფა მესოსტიქიანი იამბიკო, XXIV თავისთვის წამოღვარებული, რომლის სათაურია **„სიმშკდისათჳს, სინრფოებისა და უმანკობისა“**. ეს ფრაზა არის ჩაშიფრული იამბიკოს ტექსტში:

სრულ ი მდაბლოი ს, ოჯფროსად მით მაღალ არნ.
 იგ სამართალ ი, ე ჰ ა, ზუაობას მისდერკ,
 მშკდს ა მტერთას ან, ბრძენ ო, გონება ანყო,
 შკდთათჳს ჰამარ იხუა მრიცხუსა შენ მერვე.
 დიდი სამსა ჰყოფ სამ-მზის ა სამებისა.

(ლოლაშვილი 1968: 226)

გარდა ორგანზომილებიან ტექსტთა სახეობების აღმნიშვნელი ტერმინოლოგიის დაზუსტებისა, რის თაობაზეც ზემოთ მოგახსენეთ, ჩვენი ამ ნაშრომის მიზანია ორგანზომილებიანობის ფუნქციის, ანუ აკრო-ტელე-მესოსტიქების დანიშნულების გარკვევა.

მანამდე კი ვიტყვით, რომ პოეზიის ეს ჟანრი, ე. წ. მყარ სალექსო ფორმათა ერთ-ერთი სახეობა, არამარტო ჩვენში, არამედ საზოგადოდაც ნაკლებშესწავლილია. შედარებით უკეთესი მდგომარეობაა ბერძნული და ლათინური ორგანზომილებიანი ტექსტების შესწავლის თვალსაზრისით (მათ გერმანელი მკვლევრები შეისწავლიდნენ – Karl Krumbacher [1856-1909], Wilhelm Weyh [1882 – 1914], Ernst Vogt [დ. 1930], Gregor Damschen [დ. 1969]), სამხრეთ- და დასავლეთ-სლავურ ორგანზომილებიან ჰიმნებზეც საგულისხმო ნაშრომები მოიპოვება. რაც შეეხება რუსულ ლიტერატურას, ვ. კ. ბილინინის სტატიაში „რუსული აკროსტიქები ძველი დროისა (XVII ს-მდე)“ ვკითხულობთ:

„განსხვავებული ვითარებაა მე-17 საუკუნეზე ადრინდელი ძველრუსული აკროსტიქების შესწავლის თვალსაზრისით. ბოლო წლებში გამოსულ რამდენიმე ნაშრომს თუ არ ჩავთვლით, შეიძლება ითქვას, რომ აკროსტიქული ნაწარმოებები, მათი „პოეტიკა“ ჯერ

კიდევ „თეთრ ლაქად“ რჩება ჩვენი უძველესი ლიტერატურის ისტორიაში“ (ბილინინი 1985: 211).

ამის ერთ-ერთ მიზეზად ავტორი ასახელებს იმას, რომ „დღემდე არ არსებობს მყარი თვალსაზრისი იმის თაობაზე, არის თუ არა აკროსტიქი პოეტური კატეგორია, ანუ აქვს თუ არა მას კავშირი პოეზიასთან როგორც ასეთთან“ (ბილინინი 1985: 212).

მისი აზრით, აკროსტიქი პოეტური კატეგორიაა, რომელიც „არ უნდა მოვწყვიტოთ პოეზიას (მით უმეტეს შუასაუკუნეობრივს). ეს არის **ორნამენტულ-გრაფიკული ხერხი**, რომელიც, როგორც ჩანს თავისებური სიგნიფიკანტის როლს ასრულებდა ოსტატურად (მათ შორის მეტრულად და რიტმულად) ორგანიზებულ მნიგნობრულ ტექსტში, **მისი მეშვეობით ხორციელდებოდა ტექსტის დაყოფა შედარებით თანაბარზომიერ ლოგიკურ აბზაცებად, ფრაზეზებად, იგი აერთიანებდა მათ ერთიან აზრობრივ კვანძად**“ (იქვე. ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ბ.).

როგორც ვხედავთ, სტატიის ავტორი ვ. ბილინინი აკროსტიქს **ორნამენტულ-გრაფიკულ ხერხად** მიიჩნევს და მის ფუნქციას ასე განსაზღვრავს: „**მისი მეშვეობით ხორციელდებოდა ტექსტის დაყოფა შედარებით თანაბარზომიერ ლოგიკურ აბზაცებად, ფრაზეზებად, იგი აერთიანებდა მათ ერთიან აზრობრივ კვანძად**“.

თანამედროვე გერმანელი მკვლევარი ერნსტ ფოგტი აკროსტიქის ფუნქციაზე საუბრისას აღნიშნავს: „[ძველბერძნულ-რომაულ ლიტერატურაში აკროსტიქის თაობაზე] თუმცა რამდენიმე შემაჯამებელი ნაშრომი არსებობს, მაგრამ გასაოცარია, რომ არავის უცდია ანტიკური ლიტერატურის აკროსტიქი სისტემატურად და ტიპოლოგიურად შეესწავლა მისი განსხვავებული ფუნქციების თვალსაზრისით“ (ფოგტი 1967: 80).

თვითონ ერნსტ ფოგტი აკროსტიქის ფუნქციათა ასეთ ჩამონათვალს გვთავაზობს:

„...აკროსტიქს შეუძლია უმრავალფეროვანეს (verschiedenartigste) ამოცანებს მოემსახუროს, [ესენი შეიძლება იყოს] სახელისა და დროის მონაცემთა აღნიშვნა, ინტერპოლაციებისა და გამოტოვებებისაგან ტექსტის დაცვა, ავტორობის გასაიდუმლოებული დაცვა, პოლემიკური გამონათქვამი, მნემოტექნიკური მიზნები (ეს ალფაბეტურ აკროსტიქს* ეხება) ან ზემოქმედების გაძლიერება. გარდა

* ალფაბეტური აკროსტიქი ანბანთქებისა და აკროსტიქის ნაჯვარია. ანბანთქებისა და აკროსტიქის შედარებითი დახასიათება იხ. ლომიძე 2016: 41-44.

ამისა, სწორედ ქრისტიანულ სფეროში, ზოგიერთ სხვა ფუნქციასთან ერთად, აკროსტიქმა რაღაც შემოინახა თავისი თავდაპირველი დანიშნულებიდან, რაც ანბანის ასოების მაგიური და სიმბოლური ხასიათის რწმენაში მდგომარეობს“ (ფოგტი 1967: 95).

პროფ. კლაუს კიონენი ერთ ასეთ ფუნქციაზეც ამახვილებს ყურადღებას:

„[აკროსტიქს, როგორც] სახელოვნებო ფორმას, ესთეტიკური ფუნქცია აქვს. იგი კაზმულობას (Ausschmückung) ემსახურება. მისი მეშვეობით პოეტს სურდა თავისი განსწავლულობა და თავისი პოეტური ტალანტი წარმოეჩინა ანდა ღვთის სადიდებლად რაც შეიძლება სრულყოფილი ლექსი შეექმნა. გარდა ამისა, ყურადღებიან მკითხველს იგი აკროსტიქის მეოხებით შესაძლებლობას აძლევს აღმოჩენის სიხარული განიცადოს“ (კიონენი 2007-2013).

თუნდაც აკროსტიქი აღმოსაჩენი კი არ გვექონდეს, არამედ ვერტიკალური ტექსტის შემადგენელი ასოები თვალსაჩინოდ იყოს მარკირებული გრაფიკულად (უმეტეს შემთხვევაში ასეც არის), მაინც გვიპყრობს აღტაცება და გაოცება, რაც იმით არის გამოწვეული, რომ **აზრს ეპოულობთ იმ მიმართულებით, რა მიმართულებითაც არ მოველოდით აზრის არსებობას.**

ფუნქციათა ჩამონათვალი, რასაც ზემოთ გავეცანით, ყველა საყურადღებოა, ამა თუ იმ დანიშნულების აკროსტიქულ ტექსტში ყველა შეიძლება იყოს რეალიზებული ცალ-ცალკე ან რამდენიმე მათგანი ერთადაც კი. მაგრამ არ გვტოვებს იმის განცდა, რომ ორგანიზომილებიანი იამბიკო, მით უფრო ისეთი რთული და ვირტუოზული აკრო-ტელე-მესოსტიქურნი, რომელთა ნიმუშებს ზემოთ გავეცანით, რაღაც უფრო მეტის მაუნყებელია, მეტ რამეს მიგვანიშნებს. რთული აკრო-ტელე-მესოსტიქური იამბიკოების შემთხვევაში ყველა ზემოთ დასახელებული ფუნქცია ერთდროულადაც რომ მოქმედებდეს, თითქოს მაინც დარღვეული ჩანს თანაფარდობა ამგვარი იამბიკოს დაწერისთვის საჭირო ძალისხმევა და დასახელებულ ფუნქციებს შორის. მაგრამ სალექსო ფორმის თვალსაზრისით ესოდენ რთულ იამბიკოთა სიმრავლე პლუს მათი ავტორების, ვითარცა ლიტერატორთა და მოაზროვნეთა, პრესტიჟი (იოანე პეტრინი გამოჩენილი ფილოსოფოსიც გახლდათ) ააშკარავებს ავტორების დამოკიდებულებას ამ სალექსო ფორმისადმი, კერძოდ, ააშკარავებს იმას, რომ განეული ძალისხმევა მათ

ამაოდ არ მიაჩნიათ. ეს გარემოება გვიბიძგებს იმისაკენ, რომ ვეძებოთ ორგანოზომილებიან იამბიკოთა უმთავრესი დანიშნულება, სახელდობრ ის მნიშვნელოვანი ფუნქცია, რომელიც ასეთ იამბიკოთა შექმნაზე დახარჯულ ძალისხმევას გაამართლებდა.

ზემოთ ვთქვით და ახლა უნდა გავიმეოროთ: თუნდაც აკროსტიქი აღმოსაჩენი კი არ გვექონდეს, არამედ ვერტიკალური ტექსტის შემადგენელი ასოები გრაფიკულად იყოს მარკირებული, მაინც გვიპყრობს აღტაცება და გაოცება, რაც იმით არის გამოწვეული, რომ **აზრს ვპოულობთ იმ მიმართულებით, რა მიმართულებითაც არ მოველოდით აზრის არსებობას.**

აი ამაზე დაყრდნობით უნდა მოვახერხოთ ორგანოზომილებიან იამბიკოთა უმთავრესი ფუნქციის მიგნება. აშკარაა, რომ ეს უცნაური ფორმა ლექსისა რაღაც მნიშვნელოვანზე მიგვანიშნებს, რაღაც მნიშვნელოვანის აღეგორია თუ სიმბოლოა, მაგრამ რისი?

როგორც ითქვა, ორგანოზომილებიანი იამბიკო ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად საკითხავი ტექსტებისაგან შედგება. ამათგან ჰორიზონტალური ტექსტი „ხილულია“, ხოლო ვერტიკალური – „უხილავი“; ვერტიკალურად ჩანერილი ტექსტის ამოკითხვა მხოლოდ განდობილთ ძალუძთ.

ეს ძალიან მოგვაგონებს სამყაროს ქრისტიანულ მოდელს: ჰორიზონტალური ტექსტი ხილული სამყაროა, რომელშიც უხილავად მყოფობს მისი შემოქმედიც, ხილულ ჰორიზონტალურ სამყაროს თითქოს ზეციდან ვერტიკალურად ეფინება სამყაროს შემოქმედის უხილავი, მხოლოდ განდობილთათვის დასანახი ძალა და მადლი.

ორგანოზომილებიან იამბიკოთა ამგვარი აღეგორიული თუ სიმბოლური წაკითხვის საფუძვლიანობის განსამტკიცებლად რამდენიმე ციტატას მოვიშველიებ ნმინდა წერილიდან და თეოლოგთა ნაშრომებიდან.

რომაელთა მიმართ ეპისტოლეში ვკითხულობთ:

„...რაც უხილავია მასში (ღმერთში. – ლ. ბ.), მარადიული ძალა და ღვთაებრიობა მისი, სამყაროს შექმნიდან მისსავა ქმნილებებში ცნაურდება და ხილული ხდება...“ (რომ. 1, 20);

(ძველი თარგმანით: „რამეთუ უხილავი იგი მისი დაბადებითგან სოფლისაჲთ ქმნულთა მათ შინა საცნაურად იხილვების, და სამარადისოჲ იგი ძალი მისი და ღმრთეებაჲ“).

ამ ადგილს იმონებებს პროტოპრესვიტერი მიქაელ პომაზანსკი თხზულების „დოგმატური ღვთისმეტყველება“ იმ ქვეთავში, რომლის სათაურია „ქმნილების სიდიადიდან შემოქმედის უღარებელ სიდიადემდე“:

„მოციქული გვასწავლის: „რამეთუ უხილავი იგი მისი დაბადებითგან სოფლისაჲთ ქმნულთა მათ შინა საცნაურად იხილვების...“ (რომ. 1,20)“ და შემდეგ განაგრძობს: „კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე სამყაროს სიღრმისეულად შეცნობის მოსურნე უდიდესი მოაზროვნენი გაოგნებულნი ქვაკვებოდნენ მისი დიადი, ჰარმონიული, მშვენიერი და გონივრული მონყობის წინაშე. მათ იპყრობდა კეთილკრძალულებით ფიქრი, თუ რაოდენ კეთილი, დიადი და ყოვლადბრძენია შემოქმედი“ (პომაზანსკი 2016).

ციტატა პროტოპრესვიტერ ალექსანდრე შმემანის თხზულებიდან „დიდი მარხვა“, თავი 3, „პირველშენიერულის ლიტურგია“:

„...ქრისტე ხილულად ამაღლდა ზეცად, მაგრამ ამავე დროს უხილავად იმყოფება ამქვეყნად...“ (შმემანი 2016).

და ბოლოს ფრაგმენტი ვლადიმირ გომანკოვის სტატიიდან „მეცნიერული და ბიბლიური წარმოდგენები სამყაროს წარმოშობის და ევოლუციის შესახებ“:

„მართლმადიდებლური თვალსაზრისით, ღმერთი როგორც ბუნების შემოქმედი ადამიანებს ეცხადება თავის ქმნილებათა და ბუნებაში კანონზომიერებათა მეშვეობით: და მართლაც, მისი უხილავი სრულყოფილება, წარუვალი ძალა და ღვთაებრიობა, ქვეყნიერების დასაბამიდან მისსავ ქმნილებებში ცნაურდება და ხილული ხდება (რომ. 1, 20). ეს ღმერთის „ბუნებრივი გამოცხადებაა“, განსხვავებით „ზებუნებრივი გამოცხადებისგან“, რომელიც გვეძლევა გარდამოცემისა და წმ. წერილის მეშვეობით. ამიტომ მეცნიერება განიმარტება, როგორც **ადამიანის ინტელექტუალური მოღვაწეობა, რომელიც მიმართულია ღვთის ბუნებრივი გამოცხადების – ბუნების, შემეცნებისკენ.** გამარტივებულად: მეცნიერება – ესაა ბუნების, ღვთის ქმნილების ღვთისმეტყველება. ბუნების შესწავლისას ადამიანი „აღმოაჩენს ფარულ შემოქმედს, ისევე, როგორც პოეტს ვხედავთ ლექსების სიტყვებს მიღმა, ან მხატვარს – ფერთა თამაშის უკან“ (გომანკოვი 2013).

ეს უკანასკნელი ციტატა ავტორს მოჰყავს გამოჩენილი ბერძენი მართლმადიდებელი ფილოსოფოსის, ღვთისმეტყველისა და მწერ-

ლის ხრისტოს იანარასის ნაშრომიდან „ეკლესიის რწმენა. მართლ-მადიდებლური ღვთისმეტყველების შესავალი“ (იანარასი 1992), რომელიც სრული სახით და უფრო ზუსტად თარგმნილი ასე უღერს:

„რა არის ღმერთი – ადამიანის ფანტაზიის ნაყოფი? გონების მოთხოვნილებით შექმნილი ცნება? თუ რალაცნაირი რეალობა, თუმცა დაფარული ჩვენი მზერისთვის, მსგავსად იმისა, როგორც პოეტი ფარულად მყოფობს პოემის სიტყვებში ანდა მხატვარი – ფერწერულ ნახატში?“

აი ამისი სიმბოლო ან ალევგორიაა, ჩვენი აზრით, ორგანოზომილებიანი იამბიკო, ანუ ბუნებაში ღმერთის ფარულად, უხილავად მყოფობაზე მიმანიშნებელი ალევგორია.

სწორედ ეს არის, ჩვენი აზრით, იმის მიზეზი, რომ ეს სალექსო ფორმა ესოდენ პოპულარულია ქრისტიანულ სასულიერო პოეზიაში.

მაგრამ დაისმის კითხვა: განა საამისოდ მარტივი აკროსტიქიც საკმარისი არ იქნებოდა? რა საფუძველი შეიძლება მოეძებნოს რთული აკრო-ტელე-მესოსტიქების წერის მოთხოვნილებას?

აი, მაგალითად, იოანე პეტრინის პირველი ორგანოზომილებიანი იამბიკო, რომელიც წინათქმასავით უძღვის „სათნობათა კიბეს“, მარტივი აკროსტიქია და ასე იკითხება: „იგვემე იოანე“ (ლოლაშვილი 1968: 169). ხოლო უკანასკნელი იამბიკო, რომელიც 30-ე თავს მოსდევს, ყველაზე რთულია – იგი აკრო-ტელესტიქია ექვს-მაგი (ექვსფა) მესოსტიქითურთ; ვერტიკალურად იკითხება: „მეოხ მექმენ, მამაო იოვანე, მე – იოვანეს, მოსავსა შენსა“ (ლოლაშვილი 1968: 242). ასეთი სირთულის იამბიკო აქ (და, მგონი, საზოგადოდაც!) მეტი არ არის. ამათ შორის (ანუ პირველ უმარტივესსა და ბოლო ურთულესს შორის) განთავსებულია სხვადასხვა სირთულის ორგანოზომილებიანი ტექსტები: აკრო-ტელესტიქი ორფა ან ოთხფა მესოსტიქითურთ, აკრო-მესოსტიქი (ცალფა, თავები III, XI, XIII, XV, XVII, XX, XXIII, XXV), აკროსტიქი ორფა მესოსტიქით უტელესტიქოდ, მხოლოდ აკროსტიქი (VIII, XIX) და ასე შემდეგ.

მოკლედ, ლეგიტიმური ჩანს შეკითხვა: მარტივ აკროსტიქულ იამბიკოს, როგორიც არის „სათნობათა კიბის“ პირველივე იამბიკო და ურთულეს აკრო-ტელესტიქურ იამბიკოს ექვსფა მესოსტიქითურთ, როგორიც არის იმავე „სათნობათა კიბის“ დამაგვირგვინებელი იამბიკო, განა თანაბრად არ ძალუძთ ალევგორიულად მიგვანიშნონ ბუნებაში ღმერთის უხილავ მყოფობაზე? ჰოდა, თუკი

ასეა, რატომ არ კმარობს ავტორი შედარებით მარტივ ფორმებს და რისთვის ირჯება ესოდენ რთული ტექსტების შესაქმნელად, რაც დიდ ინტელექტუალურ ძალისხმევას საჭიროებს?

ჩვენი პასუხი: ავტორი ამ შემთხვევაში მოქმედებს როგორც ხელოვანი, რომელიც ენრაფვის შეძლებისდაგვარად **მნიშვნელოვანი** იდეა გამოხატოს იმ საშუალებებით, რაც მის ხელთ არის და რასაც იგი ვირტუოზულად ფლობს, – ამ შემთხვევაში სიტყვებით და სიტყვათა და ასო-ნიშანთა **ორგანიზების** მეოხებით. იგი სიტყვის დიდოსტატია და ორგანიზომილებიან ტექსტთა მარტივი, შედარებით რთული და ურთულესი ფორმების გვერდიგვერდ წარმოდგენით დიდოსტატურად შთაგვაგონებს **მნიშვნელოვან** აზრს, რომლის გასაცნობიერებლად ერთ ციტატას კიდევ მოვიხმობ, ამჯერად პიროსი არქიმანდრიტის წიგნიდან:

„ღმერთი არის ყველგანმყოფი. ღმერთი ყველგან არის მთელის თავის არსებით და არ არის ადგილი, საცა ის არ იყოს. [...] საღმრთო წერილში ხშირად სწერია, ღმერთი იმყოფება ცაში, ეკლესიაშიო; ეს იმას ნიშნავს, რომ ღმერთი განსაკუთრებით იმყოფება ცათა შინა, საცა ანგელოზები ადიდებენ დაუცხრომლად, ტაძრებში და მადლით მავედრებელთა და მლოცველთა გულში კი არის საიდუმლოდ“ (პიროსი 1911: 19-20).

ანუ ღმერთი ყველგან იმყოფება, მაგრამ განსაკუთრებით იმყოფება ცაში, ხოლო ტაძრებში იგი იმყოფება საიდუმლოდ. აი ასეთ ტაძრებს, ღვთის სადიდებელ „შენობებს“ აგებს იოანე პეტრიწი სიტყვებით „სათნობათა კიბის“ ტექსტში ჩართული ორგანიზომილებიანი იამბიკოების სახით, რომელთა შორის სირთულითა და სიდიადით, როგორც უკვე ვთქვით, გამოირჩევა დამაგვირგვინებელი იამბიკო, **XXX** თავის ბოლოს განთავსებული, გამოირჩევა ისე, როგორც, ვთქვათ, თბილისის წმინდა სამების საკათედრო ტაძარი გამოირჩევა სოფლის უბრალო საყდრებისა თუ თუნდაც ქალაქის სხვა მშვენიერი ეკლესიებისგან.

პიროსი არქიმანდრიტის წიგნიდან დამოწმებული ციტატის ანალოგიით შეიძლება ვთქვათ:

იოანე პეტრიწის „სათნობათა კიბის“ ყველა ორგანიზომილებიანი სტროფი მიგვანიშნებს ბუნებაში, ხილულ გარემოში ღვთის უხილავი მყოფობის შესახებ, მაგრამ რთული აკრო-ტელე-მესოს-

ტიქური კონსტრუქციები (სიტყვით ნაგები ეს დიდებული ტაძრები!) განსაკუთრებით მიგვანიშნებენ ამას.

ვფიქრობთ, ჩვენი მსჯელობიდან ისიც ნათლად ჩანს, რა რიგ განსხვავდება სასულიერო პოეზიის ესთეტიკა საერო პოეზიის ესთეტიკისაგან – თუ ეს უკანასკნელი სილამაზის გრძობადი აღქმის პრინციპს ეფუძნება, პირველი მათგანი გონების თვალთ აღსაქმელ მშვენიერებას ანიჭებს უპირატესობას.

აი „სათნობათა კიბის“ დამავირგვინებელი იამბიკო, აკროტელესტიქი ექვსფა მესოსტიქითურთ, გასაოცარი ენობრივი კონსტრუქცია, სიტყვებისაგან თხზული ტაძარი, რომელიც იოანე პეტრინმა ააგო მის მიერ გალექსილი თხზულების ავტორის, დიდი საეკლესიო მოღვაწის წმინდა იოვანე სინელის სახელზე, და რომელშიც მან აკრო-ტელე-მესოსტიქის ფორმით ოსტატურად ჩააქსოვა თავისი სავედრებული მის მიმართ: „მეოხ მექმენ, მამაო იოვანე, მე – იოვანეს, მოსავსა შენსა“:

მამაო, ერთ-მდგომ იოან ე, ვითარ მ ა ს
ექმენ ქრისტესს ა ოკუდე მ ას ო აქ ერსა,
ოუნცი, მეც მომცემ ვითვ ე ნათლად სულსა შენ.
ხარ შენ ესე ა აღმზილი, ეჰა, ან ცას,
მალლად, ნეტარ ო, ნესტვ ო სულის ვინ წმიდისა.

დამონგრეული:

ბილინინი 1985: Былинин В. К. Русские акrostихи старшей поры (до XVII в.), в: *Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития*. Москва:1985.

გომანკოვი 2013: გომანკოვი ვ. *მეცნიერული და ბიბლიური წარმოდგენები სამეაროს წარმოშობის და ევოლუციის შესახებ* // <http://www.orthodoxtheology.ge/%e1%83%9b%e1%83%94%e1%83%aa%e1%83%9c%e1%83%98%e1%83%94%e1%83%a0%e1%83%a3%e1>

იანარასი 1992: Яннарас Х. Вера Церкви. Введение в православное богословие. Москва // <https://azbyka.ru/vera-cerkvi>

კეკელიძე 1960: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. 1. თბილისი: 1960.

კიონენი 2007-2013: Koenen K. 2007-2013, *Akrostichon* // <http://www.bibelwissenschaft.de/wiblex/das-bibelllexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/akrostichon/ch/67846527d2b6da421ac664890afe102c/>

ლოლაშვილი 1968: ლოლაშვილი ი. „იოანე პეტრინი-ჭიმჭიმელი, ისტორიულ-ფილოლოგიური ნარკვევი“. ნიგნში: *იოანე პეტრინი. სათნოებათა კიბე*. თბილისი: 1968.

ლომიძე 2016: ლომიძე თ. *ანბანთქებათა სტრუქტურა და ფუნქციები ქართულ პოეზიაში*. ფ. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი, № 3-4.

ორბელიანი 1965: ორბელიანი ს.-ს. *თხზულებანი*, ტ. IV₁. თბილისი: 1965.

პიროსი 1911: პიროსი არქიმანდრიტი. *სახელმძღვანელო მართლმადიდებელ ეკლესიის კატეხიზმოს შესასწავლად. ნაწილი პირველი*, – სჯულმოდგერებითი. ტფილისი: 1911.

პომაზანსკი: პომაზანსკი მ. *დოგმატური ღვთისმეტყველება*. <http://www.orthodoxy.ge/gvtismetkveleba/pomazanski/9.htm>

ფოგტი 1967: Vogt E. *Das Akrostichon in der griechischen Literatur*. In: Antike und Abendland. Band 13. Berlin:1967.

ქართული მწერლობა 1984: *ქართული მწერლობა. ლექსიკონი-ცნობარი*. ტ. I. თბილისი: 1984.

ყუბანიშვილი 1946: ყუბანიშვილი ს. *ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია*. ტ. I. თბილისი: 1946.

შემანი 2016: შემანი ა. *დიდი მარხვა*, თავი 3. *პირველშენიროლის ლიტურგია* // <http://www.orthodoxy.ge/tserilebi/shmemani/didmarkhva4.htm>

ჩუბინაშვილი ნ. 1961: ჩუბინაშვილი ნ. *ქართული ლექსიკონი*. თბილისი: 1961.

ჩუბინაშვილი დ. 1984: ჩუბინაშვილი დ. *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*. თბილისი: 1984.

ანბანთქებათა სტრუქტურა და ფუნქციები ქართულ პოეზიაში

ანბანთქებათა ჟანრი დამკვიდრდა და ფართოდ გავრცელდა XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ მწერლობაში. ანბანთქებათა ნიმუშები შექმნეს ამ პერიოდის თვალსაჩინო ქართველმა პოეტებმა – თეიმურაზ პირველმა, არჩილმა, ვახტანგ მეექვსემ, თეიმურაზ მეორემ, დავით გურამიშვილმა, ბესიკმა და სხვებმა. ეს ჟანრი ჩვენში თეიმურაზ პირველმა შემოიტანა და შემდგომ, კ. კეკელიძის თქმით, „იმდენად პოპულარული შეიქნა ქართულ მწერლობაში თეიმურაზის შემდეგ, რომ ვერ ნახავთ ვერც ერთ მწერალს, პროფესიონალურსა თუ მოყვარულს, რომელიც არ ვარჯიშობდეს ამ დარგში“ (კეკელიძე 1952: 461).

ქართველი მკვლევრების აზრით, ანბანთქებები „თვითმიზნური“ პოეტური ჟანრი იყო (მიქაძე 1974: 89), რომლის ფუნქციაც პოეტურ ხელოვნებაში განაფვა, „გავარჯიშება“ გახლდათ (კ. კეკელიძეს შემთხვევით როდი გამოუყენებია ეს სიტყვა ანბანთქებების შესახებ საუბრისას). ისინი, რა თქმა უნდა, ამჩნევდნენ, რომ ანბანთქებათა უმეტესობა რელიგიურ თემატიკას ეძღვნებოდა (და ამ ჟანრის ნაწარმოებთა მხოლოდ მცირე ნაწილში აისახებოდა ბიბლიოგრაფიული ცნობები, ბუნების აღწერა, სატრფიალო-სამიჯნურო, სატირული შინაარსი და სხვ.), მაგრამ მიიჩნევდნენ, რომ ეს ხდებოდა ალორძინების ხანისთვის დამახასიათებელი შაბლონის ზეგავლენით, „რომლის მოთხოვნით, ყურადღებას, პირველ რიგში, საღმრთოს აქცევდნენ და ამიტომ მოვალედ თვლიდნენ თავს, ანბანთქებაში ღმერთზე, საიქიოსა და ნუთისოფლის ამაოებაზე ეფიქრათ“ (კეკელიძე 1952: 505). მათ თვალსაზრისზე ზეგავლენა არ მოუხდენია პაატა ბატონიშვილის ანბანთქებაში გამოთქმულ შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ ქართული ანბანთქებების ღირსებას რელიგიური შინაარსის ბრწყინვალედ გადმოცემა წარმოადგენდა: „ამ ლექსებმა თავი იქეს, წერილთ სიტყვა გამოსთქვესა... კალმით ხნულსა კვალსა ზედა სიბრძნე ღვთისა დაეთესა“.

ყველა შემთხვევაში, არც ერთ მკვლევარს არ დაუსახავს მიზნად, გამოეცლინა რაიმენაირი კავშირი ანბანთქებათა ფორმალურ თავისებურებებსა და მათ შინაარსს შორის. ფორმა მათ მიაჩნდათ შემთხვევით კომპონენტად, რომელსაც არავითარი კავშირი არ ჰქონდა შინაარსთან. ისინი არც იმ საკითხით დაინტერესებულან, თუ რამდენად კანონზომიერი იყო ამ ჟანრის დამკვიდრება XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ მწერლობაში და რამდენად აიხსნებოდა ეს ფაქტი მხოლოდ აღმოსავლური პოეზიის ზეგავლენით.

შეიძლება დაისვას კითხვა, ხომ არ განაპირობა ანბანთქებათა პოპულარობა XVII-XVIII საუკუნეების უფრო ზოგადმა ფაქტორებმა, და არა უბრალოდ, ავტორთა სურვილმა, გამოეცადათ თავიანთი პოეტური ოსტატობა ან, აღმოსავლური პოეზიის ზეგავლენამ? ხომ არ შეესაბამება ამ ჟანრის ძირითადი მახასიათებლები ე.წ. „კლასიკური ეპისტემეს“ იმ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც ჩამოაყალიბა თავის ცნობილ ნაშრომში „სიტყვები და საგნები (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია)“ ფრანგული სტრუქტურალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა მიშელ ფუკომ.

თავდაპირველად დავაკვირდეთ ქართულ ანბანთქებათა კონკრეტულ ნიმუშებს.

ქართულ პოეზიაში ანბანთქებები გარკვეული ფორმალური მრავალფეროვნებით ხასიათდება: ქართული ანბანის შემადგენელ ასოებსთავკიდური პოზიცია უკავიათ ლექსის ისეთ სტრუქტურულ ელემენტებში, როგორებიცაა: სტროფი, ტაეპი ან სიტყვა. შესაბამისად, ანბანთქებათა კლასიფიკაციისას გამოვიყენეთ პრინციპი, რომლის თანახმად, ამ ჟანრის ნიმუშთა სახეობები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან იმ ტექსტობრივი მონაკვეთების მოცულობით, რომლებსაც აერთიანებს ანბანის თითოეული ელემენტი – თითოეული მარკირებული ასო.

მაგალითად, თეიმურაზ პირველის სამ ანბანთქებაში – „აღამ ვახსენოთ პირველად, თვით ღმერთმა შექმნა რომელი..“, „აღახვენ ჩემნი ბაგენი, ღმერთო, სამებით ქებულო“ და „აღმართა მხსნელმან ჯვარი გოლგოთას“ – **თითოეული სტროფის** ტაეპთა თავკიდურ პოზიციაში განთავსებულია ერთი და იგივე ასო, მაგალითად:

აღამ ვახსენოთ პირველად, თვით ღმერთმან შექმნა რომელი,
აბელ და სეით მოყვსითურთ, მთასა წმინდასა მდგომელი.

აბრამ, ისაკ და იაკობ, ნოე სიმართლის მდომელი,
ამათსა მეოხებასა, სულო, მე ვიცი, რომ ელი...

ანბანთქების ამგვარ ტიპს ვუნოდეთ **სტროფული ა ფორმა**, რომელშიც, ფაქტობრივად, მარკირებული ასო (ზემომოყვანილ სტროფში „ა“) აერთიანებს მთელს სტროფს (ამგვარ სტროფთა ტაეები, ერთგვარად, გათანაბრებულია ერთმანეთთან ერთნაირი სანყისი ასოთი). ამ ფორმის ცალკე ვარიანტებად არ გამოვყოფთ* ისეთ ანბანთქებებს, რომლებშიც ერთი და იგივე მარკირებული ასო აერთიანებს ორ ან სამ სტროფს, რადგან მათში სტროფების სტრუქტურა კი არ იცვლება, უბრალოდ, ხდება უკვე მოცემული სტროფული სტრუქტურის რედუქლიკაცია. მაგალითად, ამგვარი სტრუქტურისაა არჩილ მეფის ანბანთქება „ამიცანად სათარგმანებელნი“:

არსი ყოვლთა დამაარსი, სხვა უარსო არსად არი,
არასი ხამს შედარება, არს ყოვლს ნივთთა არ-სადარი.
არ არიან უიმისოდ არ ღრუბელი, არ სა დარი.
ა, ნებაა მის-მიერი, განგვეშოროს არსად არი.

არს ერთი რამე ასეთი, ვინ ახსნით, არის სახელი,
არა ვარგა რა უმისოდ ქალაქ, სოფლები, სახელი,
არ მეფე, არა გლახაკი, არ ბრძენი, არა სახელი
ამას ვინ ახსნის იცოდეთ, ეს არის ყოვლთა სახელი.

ბუნებითა ვინ კაც იყო, სრული ცოდვა არ იცოდა,
ბინოვნება ვერ შეეხო, არას ცოდვით არ იცოდა.
ბატონი თუ მოყმე ვინმე, თუ ვერ ვიცნობთ, არი ცოდვა.
ბიჭურად ვინ ვერ მიხვდება, უმეცრებით შემეცოდვა.

ბრძანეთ, ცხენით ცად ვინ ახდა, ქვეყანასა სულ ელია,
ბევრი მღვდლობდა ღვთივ-შვენიერ, არა მღრდლობდა სულ ელია,
ბრძენთა ადვილ მისახდომი, ეს უნდ იყოს სულელი-ა?
ბრიყვი, ვეჭვობ, ვერ მიჰხვდება, ან ვინ არის სულელია.

* განსხვავებით გ. მიქაძისგან, რომელიც ამგვარ ფორმას სტროფული ა ფორმის ვარიანტად მიიჩნევს.

სტროფული a ფორმის ვარიანტი ვუნოდეთ იმგვარ ანბანთ-
ქებას, რომელშიც ერთი და იმავე ასოთი მარკირებულია თითოე-
ული სტროფის პირველი ორი სიტყვა, მაგალითად, ონანა მდივნის
(ქობულაშვილის) ანბანთქებაში:

არსთა არე შეუმზადე, სამთვითებით მონაშენობს,
ალთქმა არსა ქმნული შენდა, ვინ გულისხმევს, მონაშენობს,
არის არეს ღალადება. სიტყვა მსწრაფლად მონაშენობს,
ახმით ახმით მარჯვენეთა ბრწყინავს, ნათობს, მონაშენობს.

სტროფული b ფორმა ვუნოდეთ ანბანთქებათა იმ ტიპს, რო-
მელშიც ყოველი სტროფის თითოეული ტაეპი იწყება ერთი და
იმავე ასოთი, მაგრამ დამატებითი ფაქტორია ის, რომ ამავე ასოთი
მონიშნულია, ასევე, უკანაცხურული ნაწილი ან წინაცხურული
ნაწილის მეორე მუხლი. ამგვარად, ტაეპის მეტრული კვეთა გაძ-
ლიერებულია დამატებითი ფაქტორის მეშვეობით. მაგალითად,
იმავე ონანა მდივნის ანბანთქებაში:

ალმასხანისა მოყმე ვარ, ანდრია მენოდებისა,
ანდრი[ი]თ წამოსული ვარ, ავლევს მავალი ნებისა,
ალუჩის მშვილდი ხელთა მაქვს, ატმის ისარი ენბისა,
ალალს ვკარ, ასო მოვტეხე, იგი უმაღვე კვდებისა.

ბოლოს, **სტროფული c ფორმის** დამახასიათებელი ნიშან-
თვისებაა ის, რომ სტროფის შემადგენელი ყველა სიტყვა იწყება
ერთი და იმავე ასოთი, ისე, რომ ანბანის ასოები თანმიმდევრულა-
დაა განაწილებული სტროფებში. (ამგვარ ანბანთქებებში თითოე-
ული სტროფის ტაეპთა თავკიდურ პოზიციაში კვლავ ერთი და
იგივე ასოები გვხვდება, მაგრამ დამატებითი ფაქტორია ის, რომ
სტროფის შემადგენელი ყველა სიტყვაც იმავე ასოთი იწყება). ასე-
თია, მაგალითად, ანბანთქების ის სახეობა, რომელიც არჩილმა
შემოიტანა:

არ ადვილია აღკრძალვა ამოებისა, ამოსა,
არ ასაგდებად აღმოვთქვა, ამოვიმონმებ ამოსა;
ადრიდგან არსად არაკად ასმოდეს, აჰა, ამოსა,
არის ასეთი ამბავი, არავის არ აამოსა.

ბაგე ბრძანებდეს ბატონის ბასრობას ბოროტებისა;
ბორგდეს, ბუნებით ბრდღვინვიდეს ბარნაბე ბართლომებისა;
ბედი ბედითი ბორბალი ბრუნევდეს ბილნ ბებლებისა;
ბიცი ბჭობანი ბადეა ბელიერ ბრანგვ ბერებისა...

ტაეპობრივი „ა“ - ფორმა ვუნოდეთ ანბანთქებათა იმ სახეობას, რომელშიც ყოველი ტაეპი იწყება სხვადასხვა ასოთი, ქართული ანბანის რიგის შესაბამისად. მაგალითად, არჩილის ანბანთქება:

ა სულ ასულა, მჭვრეტნი დასულა, ესე ვინაა ჩემი ასულა?
ბროლ-მინა რევით, მზისა მორევით, თვალნი მორევით მელნისა სულა.
გიმკობ ქებასა, შენ სამებასა, ხელთა შეგვედრებ ხვენნითა სულა.
დებორა ქველსა შენ სდგამ სარქველსა,
თავს ხნარცვში მჯდომსა კი დანასულა.

ეცილებია, ე ცილებია, მთვარეს, აჩნია, ეცი ლებია,
ვითა ებანი, ვითა ე ბანი საფირონს ხმითა სთქვი რაებია.
ზმირინოსა ფშვი! ზმირინო, სა ფშვი? ქება არ გიხამს საალებია.
ჭეთ ექმენ შვიდთა მნათობთა, მშვიდთა მიჯნურთა მწველობ საალებია...

ამ ფორმის **(I) ვარიანტად** შეიძლება მივიჩნიოთ ისეთი ანბანთქება, რომელშიც ყოველი ტაეპის პირველი ორი სიტყვა ერთმანეთის მომდევნო (ანბანური თანმიმდევრობით) ასოებით იწყება. მაგალითად, ასეთია ონანა მდივნის ანბანთქება:

აქ ბარამისთვის ლახვარი მუნით საკვდავად ვინასა,
გულიჯან დახსნა შვებასა, თქვა საცნობელი მინასა;
ეს ვისთვის ცრემლთა ნაკადი ჩარცხიან ბროლ-ვარდ-მინასა,
ზღუდე ჭევსო წიაღთა, ზედან იქს ჩამოცვენასა.

(მიქაძე 1974: 106)

ხოლო **(II) ვარიანტად** – იმავე ონანა მდივნის ანბანთქება, რომელშიც ყოველი ტაეპის პირველი სამი სიტყვა ერთმანეთის მომდევნო (ანბანური თანმიმდევრობით) ასოებით იწყება:

აქ ბულბულთ გალობისგან ხმა აღარ ჩავარდებიან.
დღე ერთ ვარდისა შვენებით ძახილით შემოკრბებიან,
ზედან ჭრწყვიან თანისთან, აროდეს არ დაშვრებიან,
იადონთ კრება ლამაზთა – არ გარე გავარდებიან...

(მიქაძე 1974: 106)

ტაეპობრივი ანბანთქების ხ ფორმის გარკვეულ სახეობებში ანბანის მარკირებული ასოები ერთმანეთისგან გამოყოფს ტაეპთა წინაცეზურულსა და უკანაცეზურულ ნაწილებს და, გარდა ამისა, მათ წინ უძღვის თითოეული ასოს სახელწოდება ამგვარია, მაგალითად, ბესიკის ანბანთქება:

ან, ალვა ხარ ტანადობით, **ბან**, ბულბულს მიგიგავს ენა;
გან, გიბრწყინავს პირისსახე, **დონ**, დახატული ხარ შენა;
ენ, ელვარე ბადრი მთვარე, **ვინ**, ვარსკვლავს სურს შენი წყენა,
ზენ, ზილფ-კავო, გიშრის თმაო, **შაე**, შაერთ იწყო ფრენა;
თან, თურანი, **ინ**, ერანით სიცხოველით დაგიწვავს შენა.

ცხადია, ამგვარი სტრუქტურის სტროფები ტაეპობრივი ფორმის ხ ვარიანტის ტოლფარდია, იმ განსხვავებით, რომ თითოეულ მარკირებულ ასოს წინ უძღვის ამ ასოს სახელწოდება.*

XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ პოეზიაში გვხვდება იმგვარი ანბანთქებებიც, რომლებშიც ასოთა სახელწოდებებით (ანბანური თანმიმდევრობით) იწყება პირველი სამი მუხლი (ოცმარცვლიან სტროფში – ე. წ. „ფისტიკაურში“), ანუ ტაეპები აქ კიდევ უფრო დანაწევრებულია. მაგალითად, XVIII საუკუნის უცნობი ავტორის ანბანთქებაში:

ან, ამას გეტყვი, **ბან**, ბროლის სვეტო, **გან**, გული მითქვამს,
სიამეს ველი,
დონ, დილის ვარდსა, **ენ**, ესრეთ გადრი, **ვინ**, ვისა შევხარ
ნამითა სველი,
ზენ, ზენართა, **შე** გეაჯები, **თან**, თვალთ განცდის სურვილით გელი,
ინ, იადონსა, **კან**, კვლავე სჩაგრავ, **ლას**, ლომგულო და
ვინმორწყველი...**

* გიგა ბატონიშვილს (გიორგი ბაგრატიონს) დაუწერია ორიგინალური ანბანთქება, რომელშიც მარკირებული ასოებით მონიშნულია ტაეპთა წინაცეზურული და უკანაცეზურული ნაწილები, მაგრამ ტაეპთა დასაწყისში სამი ასოს სახელწოდებაა მოცემული, ანუ თითოეული ტაეპი ორ ნაწილადაა დაყოფილი და, ამავე დროს, თითოეულ ტაეპში მოხსენიებულია ოთხი ასოს სახელწოდება:

ან, ბან, გან, გაქებ, არვის გადარებ, დონ, დღეთა ჩემთა სიგრძედ ჟამისა,
ენ, ვინ, ზენ, ზრახვით თვალთა დაფახვით, შე, შერთხელ გნახო მთენი ღამისა.
თან, ინ, კან, კბილინ მოუბრად ტკბილინ, ლას, ლამაზობით გაქვს წამწ[ა]მისა,
მან, ნარ, ინ, ოფლინ, ვითა მირონი, პარ, პირსა მღვრიდა მზგავსი ნამისა.

ცხადია, ამგვარი სტრუქტურის მქონე ანბანთქება შეიძლება მივიჩნიოთ ტაეპობრივი **ა** ფორმის მეორე ვარიანტის ნაირსახეობად.

** იქვე, გვ. 109.

ამგვარად ორგანიზებულია – მაგრამ კიდევ უფრო მეტად დანანევრებული (ანუ მარკირებული ასოებით მონიშნული) – ოთხივე მუხლი „ფისტიკაურის“ საზომზე განყოფილ სტროფში, მაგალითად, ქეთევან დედოფლის ანბანთქებაში:

ან, ამას ვსტირი, **ბან**, ბნელსა მჯდომი. **გან**, გულთა მდულრად,
დონ, დადაგული.
ენ, ესრეთ ვება, **ვინ**, ვის მოება, **ზენ**, ზედი-ზედა, **ჭა**, **ჭე** დართული!
თან, თვალნი ჩემნი, **ინ**, ისრევ ირწყვის, **კან**, კმარის მისგან,
ლას, ლამებული,
მან, მილად მოდის, **ნარ**, ნაკადულად, **ონ**, ოდეს ნახონ, **პარ**,
პკურებული.

ამ ტიპის ანბანთქებებს მოვაკუთვნებთ **ბ** ტიპს, რადგან, ერთი მხრივ, აქ შენარჩუნებულია ძირითადი პრინციპი, ანუ ტაქები სხვადასხვა ასოთი იწყება, მეორე მხრივ კი, ისინი დანანევრებულია არა მარტო რიტმულად, არამედ – ანბანის ელემენტთა საშუალებითაც, რომელთა კუთვნილება მკაცრად განსაზღვრული მიმდევრობისადმი (ანბანისადმი) აძლიერებს ტაქებთა სინტაგმატურ მონაკვეთთა ურთიერთკავშირს და, ამასთან, ხაზს უსვამს თითოეული ამგვარი მონაკვეთის დამოუკიდებლობას.

კიდევ უფრო მეტადაა დანანევრებული მესამე ტიპის ანბანთქებები, რომელთაც სიტყვობრივი ვუნოდეთ, რადგან მათში სხვადასხვა ასოთი იწყება (ანბანური თანმიმდევრობით) თითოეული სიტყვა. ცხადია, ვარიირების საშუალებები ასეთ შემთხვევაში შეზღუდულია. XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ პოეზიაში გვხვდება სიტყვობრივი ანბანთქებების მხოლოდ იმგვარი ტიპები, როგორებიცაა, მაგალითად, არჩილის „სულხანის პასუხად“:

აღვძრა ბაგე, გული დავდვა, ეს ვის ზე ჭე, თამაშობდეს.
იცოდი, კილომ მონაკვეთე, ნებ ორ პრტყელი ჟამად რბოდეს.
სად ტომ უფროს ფრიად ქმნილა, ღრმა ყოფს შირს, ჩურჩვნილობდეს.
ცნობით ძალით, ნმიდათ ჭვრეტით ხელ-ჭრმლით, ჯვართ, შიი,
ჭომობდეს,

სადაც დაცულია ქართული ანბანისთვის დამახასიათებელი ასოთა რიგი, ან გამოყენებულია ასოთა შებრუნებული თანმიმდევ-

რობა – მ-დან ა-მდე: (ამგვარი ანბანთქების ნიმუში გვხვდება დავით გურამიშვილთან:

ში ჰი ჯოჯოხეთად ჯდენ, ხვდათ ჭრა, წყვლა ძნელ ცეცხლთა ჩენით;
შიგან ყრიან ლაღართ ქვეშე, ფუფქავს უყთ ტბა, სულთ რჯის შენით,
პირს ოხრევიდნ ნალვლით მისთვის, ლხინი კვნესით ინვართენით,
თაყვანს ზცით, ზენარს ვედრეთ, ეს დიდ გვემით ბმა ახსენით...

ამ ტიპის ანბანთქებათა კიდევ უფრო მეტად დანაწევრებული ვარიანტი გამოიყენა ვახტანგ მეექვსეცემ:

არა ბრძანებ გიორგ დედად, ესე ვიყავ ზეზ ეთერად,
თმით იკარი, კუკ, ლალ, მომცემ, ნებვენ ოსოპროკო ჟვერად,
როგორ საამს ტახტ უკეთუ, ფეფ, ქექ, ღორღ, ყუყ, შიშ, ჩამჩქერად,
ციც, ძეძ, ნენ, ჭმუჭ, ხეხ, ქოქ, ჯორჯ, ჰაიმისჰ ზიერად.

ზოგჯერ ანბანის ელემენტები განაწილებულია ყოველი სამი ტაეპის სიტყვებში, მეოთხე ტაეპები კი ამ სისტემიდან ამოვარდნილია:

ანო ალვისა, ბანო ბროლვარდი,
განო გარევით ნაყოფად ესხეს,
ღონო დავსნამე, ვარდსა შევსნამე,
სიტურფე, თურე, მისგან ესესხეს...

ამგვარი ანბანთქებები, რომლებშიც მკაცრად არაა დაცული ტექსტის თანაზომიერი დანაწევრების პრინციპი, გავაერთიანეთ შერეულ ფორმაში.

* * *

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ანბანთქებათა სახეობები XVII-XVIII საუკუნეთა ქართულ პოეზიაში სტემატურად შეიძლება ამგვარად წარმოვადგინოთ:

სტროფული (ა) ვარიანტი

axxxxx	axxxxx
axxxxx	axxxxx
axxxxx	axxxxx
axxxxx	axxxxx

bxxxx	bbxxxx
bxxxx	bbxxxx
bxxxx	bbxxxx
bxxxx	bbxxxx

სტროფული b სტროფული c

axxxaxxx	aaaaaa
axxxaxxx	aaaaaa
axxxaxxx	aaaaaa
axxxaxxx	aaaaaa

bxxxbxxx	bbbbbb
bxxxbxxx	bbbbbb
bxxxbxxx	bbbbbb
bxxxbxxx	bbbbbb

ტაეპობრივი a (I) ვარიანტი (II) ვარიანტი

axxxxxxxxx	abxxxxxxxx	abcxxxxxxxx
bxxxxxxxx	cdxxxxxxxx	defxxxxxxxx
cxxxxxxxx	efxxxxxxxx	ghixxxxxxxx
dxxxxxxxx	ghxxxxxxxx	klxxxxxxxx

ტაეპობრივი b ტაეპობრივი c

axxxbxxx	aaaaaaaaa
cxdddxxx	bbbbbbbbb
exxxfxxx	cccccccc
gxxxhxxx	dddddddd

სიტყვობრივი (ანბანის რიგით ან შებრუნებული რიგით)

abcdefg
hijklmn
opqrst
uvwxyz

(I) ვარიანტი

axa bxb cxc dxf exe
fxf gxc hxc hxi jxj
kxk lxl mxm nxn oxo
pxp qxc rxr sxs txt

როგორც ვხედავთ, ანბანთქებათა სახეობები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან იმ ტექსტობრივი მონაკვეთების მოცულობით, რომლებიც მოსდევს ანბანის თითოეულ მარკირებულ ასოს. ამ მონაკვეთების გრძლიობა, შესაბამისად, იკლებს სტროფული ფორმებიდან სიტყვობრივ ფორმებამდე. თითოეულ ფორმას ქართულ პოეზიაში მოეპოვება ვარიანტები.

* * *

სანამ ანბანთქებათა ანალიზს შევუდგებოდეთ, დავაკვირდეთ, რა განსხვავებაა აკროსტიქსა და ანბანთქებას შორის.

ზედაპირული განსხვავება მათ შორის შემდეგში მდგომარეობს: აკროსტიქი ვერტიკალური ტექსტის სახით შეიცავს გარკვეული სემანტიკის მქონე სიტყვას ან გამოთქმას, ანბანთქებაში კი ტექსტის სტროფების, ტაეპების ან სიტყვების თავკიდურ პოზიციებში ანბანის ასოებია დასმული (ანბანში მათი თანმიმდევრობის შესაბამისად). ანუ, ერთ შემთხვევაში, მოცემულია გარკვეული სემანტიკის მქონე ტექსტი, მეორეში კი, უბრალოდ, ანბანი, რაც ტექსტთან ფორმალურ „თამაშს“, ვირტუოზული პოეტური ოსტატობის გამოვლინებას წააგავს. მაგრამ ეს საკითხი არც არც ისე მარტივია.

გავიხსენოთ, რომ პოეტური ტექსტი, პროზაულთან შედარებით, გაცილებით მეტი მონესრიგებულობით გამოირჩევა. ამ ამოცანას ემსახურება პოეტური ტექსტის ისეთი ფაქტორები, როგორებიცაა რიტმი, რითმა, ალიტერაციები და ა.შ. მათი მეშვეობით ხდება სემანტიკური კომპონენტის გაუფერულება, მისი მინიმალიზება. რაც უფრო ძლიერია პოეტურ ტექსტში ზემოხსენებული ფაქტორი, მით უფრო სუსტდება ტექსტის სემანტიკური შემადგენელი. ასეთ შემთხვევაში ტექსტის სიტყვათა სემანტიკა ერთმანეთს ერწყმის და წარმოქმნის ერთგვარ **დიფუზურ, დაუნაწევრებელ მთლიანობას**.

აღბათ, სწორედ ამას გულისხმობდა სალექსო ენის ორიგინალური მკვლევარი ი. ტინიანოვი, როდესაც პოეტიკაში შემოიტანა

ტერმინი „სალექსო რიგის ერთიანობა და სიმჭიდროვე“, რაც, როგორც ჩანს, სიტყვათა სემანტიკურ ურთიერთზემოქმედებას ნიშნავს, ამ ურთიერთზემოქმედების განმაპირობებელი ფაქტორები კი სწორედ სპეციფიკური, მხოლოდ ლექსითი ტექსტებისთვის დამახასიათებელი ფაქტორებია.

ქართველი პოეტების ანბანთქებათა ტექსტები გამოირჩევიან ამგვარი ფაქტორების სიუხვით. ისინი მონესრიგებულია რიტმულადაც და ევფონიურადაც.

მაგრამ ანბანთქებებში შემოდის ტექსტის მათგან მიზნული ახალი ფაქტორი (რომელიც, ვიზუალური აღქმის პირობებში, ჩრდილავს სხვა ელემენტების ფუნქციებს) ანბანის ელემენტთა რიგის სახით. დავახასიათოთ ის:

1. ჩვეულებრივ, ანბანის შემადგენელი ასოები სიტყვაში არაფრით გამოირჩევა ერთმანეთისგან, ანუ არც ერთი მათგანი მარკირებული არ არის. მაგრამ ანბანთქებებში შესაბამისი ტექსტუალური ფრაგმენტების **ურთიერთშედარებისას** პოზიციურად გამოირჩევა ამ ფრაგმენტთა თავკიდური ასოები, როგორც გარკვეული სისტემის (ანბანის) ელემენტები. ამ გზით ხორციელდება ტექსტის გარკვეული ფრაგმენტების გამოყოფა ერთმანეთისგან და მათი განსხვავებულობის ხაზგასმა (სტროფულ ა და ბ ფორმებში – სტროფებისა, ტაეპობრივ ა ფორმაში – ტაეპებისა, ხოლო ტაეპობრივ ხ ფორმაში – სიტყვებისა).

2. ანბანთქებებში ხდება ლექსის ტექსტისა (რომელსაც სისტემურობას ანიჭებს სპეციფიკური ვერსიფიკაციული ფაქტორები) და სხვა სისტემის – ანბანის – ელემენტთა **ინტერფერენცია**, რაც არსებითად განასხვავებს ანბანთქებებს ნებისმიერი სხვა პოეტური ტექსტებისგან.

3. ის, რომ ანბანის ელემენტები შეიძლება განაწილებულ იქნას **ლექსის ნებისმიერ ფრაგმენტებში** – სტროფებში, ტაეპებში, სიტყვებში, რომ თითოეული ამგვარი ელემენტი შეიძლება აერთიანებდეს ნებისმიერი გრძლიობის ფრაგმენტს ტექსტში, ხაზს უსვამს ამ ფრაგმენტების სემანტიკურ დიფუზურობას, იმისდა მიუხედავად, თუ როგორი მოცულობის ფრაგმენტს (როგორი გრძლიობის სემანტიკურ ერთეულს) „ამჭიდროებს“ ანბანის ესა თუ ის ელემენტი.

4. ამგვარი ფრაგმენტების (სტროფების, სტრიქონების, სიტყვების) ერთიანობას და ტექსტის დისკრეტულ ნაწილებად დაყოფას

განაპირობებს თავკიდურ პოზიციებში დასმული ასოები, რომლებიც ასეთ შემთხვევაში ტექსტის რიგითი ელემენტები კი აღარაა, არამედ ტექსტის შესაბამისი ფრაგმენტების მანარმოებელი ელემენტებია და განაპირობებს მათ თვისებრიობას.

(ახლა შეიძლება დავახასიათოთ ძირითადი განსხვავება აკროსტიქსა და ანბანთქებას შორის. აშკარაა, რომ აკროსტიქში ვერტიკალური ტექსტი აერთიანებს ჰორიზონტალურ ტექსტს (რომელიც შესაბამისი ნანარმოების ტაეპებშია ასახული), ახორციელებს მის სინთეზს. მაგალითად, როდესაც ვკითხულობთ დავით გურამიშვილის იამბიკოს, რომელშიც ვერტიკალური ტექსტია „მამაო ჩვენო, რომელი ხარ ცათა შინა...“, ბუნებრივია, ტაეპებში გადმოცემული შინაარსი – „ჰორიზონტალური“ ტექსტი – ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება და თითოეული ჰორიზონტალური ფრაგმენტი კარგავს ლინეარულობას, საკუთარ სემანტიკას, „წერტილოვანი“ ხდება და „მიიზიდება“ აკროსტიქის იმ ასოს, სიტყვისა ან გამოთქმისკენ, რომელიც შესაბამისი ტაეპის თავკიდურ პოზიციასაა მოცემული და აკროსტიქის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს.

ანბანთქებაში კი ქართული ანბანის ელემენტები დისკრეტულობას ანიჭებს ტექსტს, ანანევრებს მას. ესაა ანალიტიკური ოპერაცია ტექსტზე).

5. ანბანთქებაში ანბანის ასოთა განაწილება ტექსტში განაპირობებს იმ ეფექტს, რომ ეს ტექსტი თვისებრიობას იცვლის და მისი ელემენტები ერთიანდებიან ახალ სისტემაში – აქ ძირითადი ტექსტია სწორედ ანბანი, რომელსაც ფონის სახით ახლავს პოეტური ნანარმოების ტექსტის დანარჩენი ნაწილი.

ამგვარად, თუ გავითვალისწინებთ ამგვარი ტექსტების სემანტიკურ დიფუზურობას და თითოეული ასოს „დანართის“ სახით მოცემული ტექსტუალური ფრაგმენტების სემანტიკურ გაუფერულებას, შეიძლება ითქვას, რომ მათში ხორციელდება ცალკეული ფრაგმენტების ჩამოთვლა, ე.ი. შეიძლება ითქვას, რომ ანბანთქებაში ჩამოთვლილია ტექსტის ის ფრაგმენტები, რომლებიც მარკირებულია ანბანის ასოებით.

არც ერთ სხვა ლირიკულ ჟანრში არ გვხვდება ტექსტის როგორც სისტემის ამგვარი სახეობა და, რა თქმა უნდა, არც აკროსტიქი წარმოადგენს გამონაკლისს.

6. საზოგადოდ, შესაძლებელია მხოლოდ განსხვავებულთა ჩამოთვლა, ანუ ანბანის ელემენტთა განაწილება ტექსტში განაპირობებს და ხაზს უსვამს შესაბამისი ტექსტუალური ფრაგმენტების განსხვავებას ერთმანეთისგან.

7. თითოეული მარკირებული ასო, როგორც, ზოგადად, ანბანის ელემენტი წარმოგვიდგება, როგორც სტროფის, ტაეპის ან სიტყვის ნიშანი, ანუ ასოსა და იმ ტექსტუალურ ფრაგმენტს შორის, რომლის საწყისს (თავიკიდურ პოზიციაში დასმულ) ელემენტსაც წარმოადგენს ეს ასო, მყარდება სემიოტიკური (პარადიგმატული) მიმართება. ისინი ურთიერთშენაცვლებადი ხდება. თითოეული ამგვარი ფრაგმენტის (რომლის დამოუკიდებლობა მთელი ტექსტისგან გამძაფრებულაა ლექსის სპეციფიკური სტრუქტურის წყალობით) ფუნქციას და ადგილს სისტემაში განსაზღვრავს ის, თუ ანბანის რომელი ელემენტით იწყება ის. ამგვარად, გარკვეული გაგებით, იცვლება ტექსტის ამგვარი ფრაგმენტის სემანტიკა, მაგრამ ის კი არ ნიველირდება (როგორც აკროსტიქში), არამედ სპეციფიკური სემანტიკით აღიჭურვება – ანბანის შესაბამისი ელემენტის აღსანიშნად გარდაისახება.

შეიძლება ითქვას, რომ მარკირებული ასოთი მონიშნულ ამა თუ იმ სიტყვას (ტაეპს, სტროფს) სხვადასხვაგვარი სემანტიკა აქვს, იმისდა მიხედვით, ანბანთქებაში გვხვდება ის, თუ ან ნებისმიერი სხვა ჟანრის პოეტურ ტექსტში. შესაბამისად, სუსტდება თითოეული „სიტყვის“ სემიოტიკური ფუნქცია სამყაროს საგნებთან ან მოვლენებთან მიმართებაში. თითოეული ამგვარი სიტყვა, თავის მხრივ, ახდენს ანბანის, როგორც სისტემის ელემენტთა რეპრეზენტაციას.

8. ანბანთქებებში თავს იჩენს სინტაგმატური სემიოტიკური მიმართებებიც: თითოეული მარკირებული ასო (როგორც, ზოგადად, ანბანის ელემენტი) სინტაგმატურ (მომიჯნაველობის, ან, თუ გნებავთ, „სინეკდოქურ“) კავშირშია ტექსტის შესაბამის ფრაგმენტთან – სტროფთან, ტაეპთან ან სიტყვასთან.

9. ანბანის ელემენტების აღჭურვა სემიოტიკური ფუნქციით (ანბანის თითოეულ ასოს ამა თუ იმ ანბანთქებაში აქვს ერთადერთი აღსანიშნი) იმას ნიშნავს, რომ მათ მიეწერება ერთგვარი კვაზისემანტიკა – და თითოეული ასო წარმოგვიდგება, როგორც გარკვეული „სიტყვა“.

10. საერთოდ, თუმცა თვით ანბანი მყარი სისტემაა, რომელშიც დაუშვებელია ელემენტების გადანაცვლება, მაგრამ ანბანის ნებისმიერ ელემენტს ანბანთქებებში შეიძლება დაუკავშირდეს სხვადასხვა აღსანიშნი (მაგალითად, სტროფული c ტიპის ანბანთქებებში). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ანბანის ელემენტები ანბანთქებებში ხასიათდებიან კომბინატორული თავისუფლებით.

11. რა თქმა უნდა, ზოგადად, ანბანის (როგორც იზოლირებული და არა როგორც ანბანთქების მარეგულირებელი სისტემის) ელემენტებს აღნიშვნის ფუნქცია არ ეკისრებათ და როდესაც ვსაუბრობთ ტექსტში მათი სემიოტიკური დატვირთვის შესახებ (ტექსტის ფრაგმენტების მიმართ), ამ შემთხვევაში იგულისხმება მხოლოდ აღნიშვნის იდეა და არა რეალური სემიოზისი.

მაგალითად, არჩილთან ტაეპში „არსი ყოვლთა დამაარსი, სხვა უარსო არსად არი“ ა-თი მარკირებული და ნიშანდებული მთელი ტაეპი, თუმცა ცალკე ამ ასოს არავითარი სემანტიკა არა აქვს. მას ეკისრება მხოლოდ ტაეპში, სტროფში ან სიტყვაში ხორცშეხმული წარმოდგენის რეპრეზენტაცია. სხვაგვარად, ამგვარი ელემენტი განასახიერებს წარმოდგენის გამოხატვის იდეას. შესაბამისად, ანბანთქებების ტაეპში, სტროფში ან სტრიქონში ხორციელდება ორმაგი სემიოზისი: ანბანთქების ელემენტი აღნიშნავს ტექსტის ფრაგმენტს (მეორე მარკირებულ ასომდე), ხოლო თვით ეს ფრაგმენტი, მთლიანად, აღნიშნავს სინამდვილის ამა თუ იმ მოვლენას ან საგანს.

ამგვარად, წარმოდგენა, რომელიც ხორცშეხმულია ამგვარ ფრაგმენტში, ერთდროულად არის სემიოზისიც („ობიექტისადმი“ სემიოტიკური მიმართების დამყარება) და თავისი თავის, როგორც პირობითი ნიშნის თვითგამოვლენაც.

ახლა დავაკვირდეთ ზემოჩამოთვლილ ავტორთა ანბანთქებებს და ვიკითხოთ: ხომ არ შეინიშნება რაიმენაირი კავშირი ანბანთქებაში ასოთა განაწილების წესსა და შესაბამის ტექსტების აღსანიშნებს შორის?

კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ თეიმურაზ პირველის ლირიკა ორგვარია – რელიგიური და საერო. მკვლევარი ასახელებს რელიგიური ლირიკის ნიმუშებს და მათ მიაკუთვნებს პოეტის ანბანთქებებს: „აღამ ვახსენოთ პირველად, თვით ღმერთმან შექმნა რომელი“ („რომელშიც შეკონინებულია წმინდანთა სახელები“; კეკელიძე

1952: 445); „ალახვენ ბაგენი ჩემი, ღმერთო, სამებით ქებულო“ („აქ პოეტი იხსენიებს ზოგიერთ წმინდანს, ბიბლიურ ეპიზოდებს, ხოლო მეორე ნაწილში დაწვრილებით ლაპარაკობს იესო ქრისტეს ვნების, აღდგომის, ამალღებისა და მეორედ მოსვლის შესახებ“ (იქვე); „აღმართა მხსნელმან ჯვარი გოლგოთას“ („წარმოადგენს ვედრებას ღვთის, ღვთისმშობლისა და წმინდანებისადმი“ (იქვე). პირველ ანბანთქებაში სტროფების პირველ სამ ტაეპებში მართლაც „შეკონინებულია წმინდანთა სახელები“, მეოთხე ტაეპებში პოეტი გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ამ წმინდანთა მიმართ.

ამ ანბანთქებაში წმინდანთა იერარქიის კლასიფიკაციური პრინციპია ანბანი, ანბანური რიგი. ამგვარად, აქ ანბანი მიჩნეულია წმინდანთა სიმრავლის კლასიფიკაციის საფუძვლად. და, პოეტის მეორე ანბანთქებისა არ იყოს, „ვით ძალუც კაცსა მტკავლითა ცისა გაზომა სრულებით“, აშკარაა, რომ ანბანის ელემენტები აქ „მტკავლები“ კი არაა, არამედ – სწორედ ზეციური სამყაროს მკვიდრთა იერარქიის საზომი.

თეიმურაზისვე ანბანთქებებში „აღივსო გული ჩემი“ და „აღმართა მხსნელმან ჯვარი გოლგოთას...“ აღწერილია იესოს ამქვეყნიური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტები. შესაბამისად, ამ ტექსტებში ნარატიული ელემენტი უფრო ძლიერია, ვიდრე პირველ ანბანთქებაში. აქაც გადახლართულია იესოს ცხოვრება და ავტორის სულიერი განცდები – ორი სისტემა, ორი ბიოგრაფია. საგულისხმოა, რომ მესამე ანბანთქებაში (და მეორის რამდენიმე სტროფში) ყოველი სტროფის პირველი სამი ტაეპი ეძღვნება ქრისტეს ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდის ან რომელიმე ბიბლიური ამბის მოკლე აღწერას, მეოთხეში კი (ან მესამე და მეოთხე ტაეპებში, რამდენიმე შემთხვევაში კი – მთელ სტროფში) თვით ავტორის ვედრებაა გადმოცემული ღვთისმშობლის მიმართ:

დააგდო ტარი ხელთაგან, ქალწული შეძრწუნდებოდა:

„და როგორ, უმამაკაცოდ ძე მუცლად ვით მედებოდა?“

„დაგცოსო სულმან წმინდამან“ – სიტყვაცა განზრქელდებოდა“;

დამხსენ, უფალო, ჯოჯოხეთს ცეცხლიმც ნუ მომედებოდა!..

(„აღივსო გული ჩემი...“)

ზეცისა ძალთა მთავარსა კაცთათვის ნათელ-ღებულსა,

ზეცით ქვეყანას ჩამოსულს, ღვთაებით განკაცებულსა,

ზე ამადლებით ჯვარზედან სისხლითა გვერდ შეღებულსა,
ზენაარ, პეტრე შემზიდე სამოთხეს კარს განღებულსა...
(„აღმართა მხსნელმან ჯვარი გოლგოთას“)

ამგვარად, სამივე ანბანთქებაში ბიბლიურ და სახარებისეულ ამბებს ერთვის ალუზია ავტორის ცხოვრებისეულ ძნელბედობაზე. ორი ისტორია – ქრისტესი და თეიმურაზისა – შეეკავშირებულა ერთმანეთთან ანალოგიის მეშვეობით – და **ორივე მათგანის მარეგულირებელია ანბანი** – ღმერთისა და ადამიანის ცხოვრების საზომი*.

არჩილიც ანბანთქების **სტროფულ a ფორმას** იყენებს ღვთისმშობლისადმი მიმართულ სახოტბო ლექსში „საქებელნი და სავედრებელნი ღვთისმშობლისანი“, ასევე – რელიგიური შინაარსის მქონე ანბანთქებებში: „ამიცანად სათარგმანებელნი“** და „ანბანთქება ახალი შემოღებული“. სამაგიეროდ, კატრენი „სულხანის პასუხად“ (იხ. ზემოთ) სიტყვობრივი ფორმისაა, ხოლო სატრფი-

* ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ პირველის მეოთხე – სატრფიალო შინაარსის მქონე – ანბანთქება შერეული ფორმითაა დაწერილი:

ანო ალვისა, **ბანო** ბროლ-ვარდი,
განო გარევით ნაყოფად ესხეს,
დონო დავსნამე, ვარდასა შევსნამე,
სიტურფე თურმე მისგან ესესხეს,
ენო ედემსაც, **ვინო**, **ვინ** ნახა,
ზენო, **ზნედ** სჭირდეს სხვამანც ვინ ესესხეს,
ჭეო, **ჭეთერი**, **თანო**, თუ მასთან,
ინო ის იჯდეს, თუ გარე ესესხეს...

განსხვავება თეიმურაზის პირველ სამ (სტროფული ფორმის) ანბანთქებასა და მეოთხე ანბანთქებას შორის მეტად არსებითია. პირველ სამ – სტროფულ – ანბანთქებაში ძირითადი მარეგულირებელი პრინციპია მოწესრიგება ანბანის მიხედვით, ანუ მათში ანბანს საგანგებო – კონცეპტუალური – ფუნქცია ეკისრება, მეოთხე ანბანთქებაში კი ანბანის სახელწოდებების წინ ნამძღვარებით პოეტს შემოაქვს ერთგვარი თამაშბრივი, მსუბუქი ელემენტი, სატრფიალო ლექსის სპეციფიკის შესაბამისად. ამგვარად, თეიმურაზ პირველთან ერთმანეთისგან გამოიჯნულია ანბანთქების ორი სტრუქტურული პრინციპი: სტროფული ანბანთქება, ძირითადად, გამოიყენება რელიგიური თემების მხატვრული ხორცშესხმისას, შერეული კი – საერო (სატრფიალო) მოტივის ასახვისას. ეს გამოიჯენა მეტად არსებითია და მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ანბანთქება, როგორც ვვარაუდობდით, **ფუნქციური ლირიკული ჟანრია** და არა უბრალო, ფორმალური თამაში ან „ვარჯიში“ პოეტურ ოსტატობაში.

** „ამ სახის ანბანთქების ყოველ სტროფში მოცემულია რაიმე ამოსახსნელი მასალა, რომელზეც პასუხი ნამკითხველმა უნდა გასცეს, ამოსახსნელ მასალად გამოყენებულია უმთავრესად ბიბლიური ამბები, თუმცა განყენებულ თემებსაც ვხვდებით“ (მიქაძე 1974: 95).

ალო შინაარსის მქონე ანბანთქება „ა სულ ასულა“ – ტაეპობრივი a ფორმის მიხედვითაა განწყობილი.

ვახტანგ მეექვსე თავის **სტროფულ c** ტიპის ანბანთქებაში („ასრე არის აგებული, ამგებელსა აქ აქებდეს“) ქრისტეს ცხოვრების ამბებს აღწერს, მეორე ანბანთქებაში კი სიტყვობრივ **b** ფორმას იყენებს.

თეიმურაზ მეორის **სტროფულ a** ტიპის ანბანთქებებში ასახულია: I ანბანთქებაში „აღივსო გულიცა ჩემი...“ – სასიყვარულო განცდები მშვენიერი ქალის, ბარბარე ალექსანდრეს ასულ ბუტურლინას მიმართ; III ანბანთქებაში „აღვძრათ სიტყვა საცნობელი...“ – ძველი ალექსის, IV ანბანთქებაში („არის რამ უცხოოდ საცნობელ...“) კი – ახალი ალექსის ამბების შესახებაა საუბარი.

თეიმურაზისვე ერთსტროფიანი **სიტყვობრივი** ანბანთქება სატრფიალო ხასიათისაა.

დავით გურამიშვილის ტაეპობრივ **b** ტიპის ანბანთქებაში „აღდგომის დღეს ყრმათაგან სამღერელი“ და ანბანთქებაში „ანბანზედ თქმული დავითისაგან“ (ანბანის ორიგინალური განაწილებით სიტყვებზე) რელიგიური მოტივებია ასახული.

ბესიკისთვის, რომელიც მხატვრული ფორმის დიდოსტატი იყო, ანბანთქებას უკვე კონცეპტუალური დატვირთვა კი არა აქვს, არამედ – წმინდა პოეტური. ანბანთქება აქ მხოლოდ და მხოლოდ ევფონიურ ფუნქციას ასრულებს და აძლიერებს ლექსის მუსიკალურობას.*

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ პოეზიაში როგორც ფორმალურად, ასევე სემანტიკურ ას-

* როდესაც ანბანთქებაში იზრდება ანბანის ასოთა განაწილების სიხშირე, ანუ როდესაც სტროფულ **a** ტიპს ენაცვლება ტაეპობრივი ფორმები (ანბანის ელემენტები განაწილებულია არა სტროფებზე, არამედ – ტაეპებზე და სიტყვებზე), მაშინვე ირღვევა სალექსო რიგის ერთიანობა და, შესაბამისად, სუსტდება სიმჭიდროვეც (ანუ ლექსიკურ ელემენტთა სემანტიკური ურთიერთკავშირი). მართლაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აკროსტიქისგან განსხვავებით, ანბანთქებაში ანბანის ელემენტები დისკრეტულობას ანიჭებს ტექსტს. და რაც უფრო მცირე გრძლიობის ტექსტულურ ფრაგმენტებად ნაწევრდება ტექსტი (ტაეპობრივ ანბანთქებებში), მით უფრო მძაფრდება ამ ფრაგმენტების იზოლირებულობა ერთმანეთისგან, ანუ მით უფრო სუსტდება მათი შემაკავშირებელი ძალა (ამ ტენდენციის მაქსიმალურად გაძლიერების შემთხვევაში ტექსტი იქცევა ანბანის იზოლირებულ ელემენტთა ქაოტურ ერთობლიობად). ამიტომ ბუნებრივია, რომ ტაეპობრივ და, მით უფრო, სიტყვობრივ ანბანთქებებში ტექსტის ერთიანი საზრისის გამოვლენა ძნელდება. და, პირუკუ, რაც უფრო მსხვილ ტექსტულურ ფრაგმენტებს აერთიანებს ანბანთქებებში ესა თუ ის ასო, მით უფრო მწყობრია მისი შინაარსი.

პექტში ერთმანეთისგან გამიჯნულია ანბანთქებათა ორი ტიპი: სტროფული, ტაეპობრივი და სიტყვობრივი. სტროფულ ანბანთქებებში (განსაკუთრებით, მის ა ფორმაში) ხორცშეხმულია ანბანის კონცეფცია – **ანბანი ღვთიური წარმომავლობისაა და ამიტომ მისი საშუალებით შესაძლებელი ხდება ზეციური სამყაროს – როგორც სისტემის – წარმოდგენა და, შესაბამისად, შემეცნებაც.**

ანბანის ამგვარი კონცეფცია გულისხმობს **უნწყვეტ მიმართებას** ამქვეყნიურ სამყაროსა (რომელშიც ანბანი ადამიანთა კომუნიკაციის საშუალებაა) და იმქვეყნიურ სამყაროს შორის (რომლის შემეცნების საშუალებასაც წარმოადგენს ანბანი). ანბანის მეშვეობით ხდება ამ ორი სამყაროს შეკავშირება.

1966 წელს ფრანგული სტრუქტურალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა, ფილოსოფოსმა და მეცნიერების ისტორიკოსმა, მიშელ ფუკომ გამოაქვეყნა თავისი კლასიკური ნაშრომი „სიტყვები და საგნები. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია“.

ამ ნაშრომში ფუკო მიზნად ისახავდა იმ ისტორიული არაცნობიერის გამოვლენას, რომელმაც განაპირობა სამი სხვადასხვა ეპისტემოლოგიური ველის, ანუ სამი სხვადასხვა ეპისტემეს ფუნქციონირება. ფუკოს აზრით, „ამგვარი ანალიზი არ წარმოადგენს იდეების ან მეცნიერებათა ისტორიას; ესაა უფრო, კვლევა, რომლის მიზანია იმის გარკვევა, თუ რის საფუძველზე გახდა შესაძლებელი შემეცნება და თეორიები, წესრიგის რომელი სივრცის შესაბამისად მოხდა ცოდნის კონსტიტუირება; რა სახის ისტორიული a priori-სა და როგორი პოზიტიურობის სტიქიაში გახდა შესაძლებელი იდეების დაბადება, მეცნიერებების ჩამოყალიბება, გამოცდილების ასახვა ფილოსოფიურ სისტემებში, რაციონალურობის ფორმირება, შემდეგ კი, შესაძლოა, დარღვევა და გაქრობა“ (ფუკო 1977: 34).

ცხადია, ამ შემთხვევაში ფუკო განიხილავს თითოეულ ეპისტემეს როგორც სისტემას, ე.ი. არა დიაქრონიულად, არამედ – სინქრონულად. მისი ზემომოყვანილი გამონათქვამის პარაფრაზირებისას შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ თითოეულ ეპისტემეს წარმოქმნის ეპისტემოლოგიური ველის (სისტემის) ელემენტთა განსაკუთრებული ურთიერთმიმართებები ამა თუ იმ ისტორიულ პერიოდში – XVI საუკუნეში, XVII-XVIII საუკუნეებში ან თანამედროვე ეპოქაში.

ეს ეპისტემეებია:

1. რენესანსული ეპისტემე (XVI საუკუნე – XVII საუკუნის შუა წლები). ესაა მსგავსების ეპისტემე, როდესაც ენა ჯერ კიდევ არ წარმოადგენს ნიშანთა დამოუკიდებელ სისტემას. ის გაბნეულია ბუნებით საგნებს შორის.

2. კლასიკური ეპისტემე (XVII-XVIII საუკუნეები) – წარმოდგენის (რეპრეზენტაციის) ეპისტემე. ენა იქცევა ნიშანთა ავტონომიურ სისტემად და თითქმის თანხვედება აზროვნებასა და ცოდნას. ამასთან დაკავშირებით, სწორედ საყოველთაო გრამატიკა იძლევა საშუალებას, გაგებულ იქნან არა მარტო სხვა მეცნიერებები, არამედ – საზოგადოდ – კულტურაც.

3. თანამედროვე ეპისტემე (XIX საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე) – სისტემებისა და ორგანიზაციების ეპისტემე. წარმოიქმნებიან ახალი მეცნიერებები, რომელთაც საერთო არაფერი აქვთ ადრე არსებულ მეცნიერებებთან. ენა უკვე შემეცნების ჩვეულებრივი ობიექტია. ის იქცევა ფორმალურ ელემენტთა მკაცრ სისტემად, თავისთავზეა კონცენტრირებული, ასახავს საკუთარ ისტორიას და იქცევა ტრადიციებისა და აზროვნების წესების რეზერვუარად.

ჩვენი გამოკვლევა მიზნად ისახავდა იმის დადგენას, თუ რამდენად სავარაუდოა ანბანთქებების ჟანრის აღიარება კლასიკური ეპისტემეს ორგანულ ელემენტად, ან, უფრო ფართოდ, ვლინდება თუ არა XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ კულტურაში კლასიკური ეპისტემესთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. რა თქმა უნდა, მხოლოდ ერთი ლიტერატურული ჟანრის მაგალითზე დასახელებულ პრობლემათა გადაჭრა ძნელია, მაგრამ შესაძლებელია კვლევის შემდგომი პერსპექტივების დასახვა და მისი მიზანშეწონილობის დასაბუთება.

მართალია, კლასიკურ ეპისტემეში, ფუკოს აზრით, „ენა აღარ ემსგავსება ამავე ენით აღნიშნულ საგნებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ის გამიჯნულია სამყაროსგან; ენა, თუმცა სხვა ფორმით, მაგრამ კვლავ გვევლინება გამოცხადებათა ლოკუსად და შეადგენს იმ სივრცის ნაწილს, რომელშიც ხდება ჭეშმარიტების გამოვლენა და გამოთქმა... ენა არის ხატი სამყაროსი, რომელიც გამოისყიდის თავის ცოდვებს და მიაყურადებს ჭეშმარიტებას. სწორედ ამიტომ სურდა ღმერთს, რომ ლათინური ენა – მისი ეკლესიის ენა – გავრცელებულიყო მთელ დედამიწაზე. სწორედ ამიტომაც, რომ მსოფლიოს ენები (რომლებიც ცნობილნი გახდნენ ამ მონაპოვ-

რის წყალობით) წარმოქმნიან, საზოგადოდ, ქვემარტივების ხატს“. (ფუკო 1977: 73).

შესაძლოა, სწორედ ენის ამ პრიორიტეტულმა მდგომარეობამ და ენისადმი უპირობო ნდობამ („მსოფლიოს ენები... გვექმნიან, საზოგადოდ, **ქვემარტივების ხატს**“) განსაზღვრა მიბრუნება ლიტერატურული დისკურსის „ნულოვანი საფეხურისადმი“ – იმ საფეხურისადმი, სადაც ეს დისკურსი თვისებრივად მაქსიმალურად უახლოვდება თავის ამოსავალ წყაროს (შესაბამისად, ქვემარტივებასაც) – ანბანს, ან, ყოველ შემთხვევაში, მიისწრაფვის ამ მიზნისკენ.

ქვემარტივება არ გულისხმობს მხოლოდ მეცნიერულ ქვემარტივებას – ის ცალმხრივია და შეზღუდული. ქვემარტივება უნდა იყოს სრული – ყოვლისმომცველი, და ამ ქვემარტივების შესამეცნებლად საჭიროა ისეთი ინსტრუმენტი, რომელიც წესრიგს შეიტანს – გასაგებობას და შემეცნებადობას მიანიჭებს – მთელ სამყაროს: ხილულსა და უხილავს, ამქვეყნიურსა და იმქვეყნიურს. ასეთ ინსტრუმენტად კლასიკურ ეპისტემეში აღიარებულია ანბანი. გავიხსენოთ, რომ ვოლტერის ფილოსოფიური ლექსიკონის სახელწოდება იყო „გონი ანბანური თანმიმდევრობით“.

ვინაიდან ანბანი ღვთიური წარმომავლობისაა, ამდენად, ადამიანების ცხოვრებას (და, საერთოდ, სამყაროს) კლასიკურ ეპისტემეში ანბანის მეშვეობით აწესრიგებს ღმერთი, როგორც „კანონმდებლობითი გონის ფუნქცია“ (ს.ს. ავერინცევი).

წესრიგი, მოწესრიგებულობა, კლასიკურ ეპისტემეში სამყაროს აღქმის ფორმაა. რაც შეეხება ანბანს, მისი არსის შემეცნებისთვის ასევე აუცილებელია მისი წესრიგის, მოწესრიგებულობის გამოვლენა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ანბანის ელემენტები უნდა შევადაროთ ერთმანეთს. მაგრამ ეს ამოცანა საკუთრივ **ანბანის ფარგლებში** განუხორციელებელია – ესაა გარკვეული თვითკმარი ელემენტების ერთობლიობა (ანალოგიურად, რიცხვთა ჩამონათვალში თითოეული რიცხვი თვითკმარია. შედარება სხვა რიცხვებთან შესაძლებელია მხოლოდ რიცხვების თვისებრიობის შეცვლისას – მათი დანაწევრებისას; ასევე, ანბანის თითოეული ელემენტი ანბანის ფარგლებში თვითკმარია, შეუძლებელია სხვა ელემენტებთან მისი შედარება, ანუ მსგავსების ან განსხვავების დაფიქსირება – აქ, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ გრაფიკულ მსგავსებებსა და გან-

სხვაგვებზე). ეს ამოცანა შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მოხმობილ იქნება ახალი სისტემა, რომელშიც ეს ელემენტები **ურთიერთშედარებადი** იქნება. ასეთი სისტემა ანბანთქების ტექსტი (ან, თუნდაც, ანბანურ რიგზე განწყობილი ლექსიკონი ან ენციკლოპედია), რომელშიც ანბანის თითოეული ელემენტი ახალ თვისებრიობას შეიძენს – ერთდროულად ანბანის ელემენტიც იქნება და რაღაც სხვა სისტემის ელემენტიც (ან ამ ახალი სისტემის ელემენტის ნიშანი – როგორც ეს მოხდა ენციკლოპედიაში, ან ანბანთქებებში, ან ლექსიკონებში). სხვადასხვაგვარად ანბანის ელემენტების შედარება უკვე შესაძლებელია, რადგან მათი განსხვავებულობა, რომელიც ანბანის ფარგლებში არ ვლინდება, ახლა უკვე ფუნქციურ განსხვავებულობად წარმოგვიდგება. ანბანთქებებში ესაა ანბანის ელემენტებისადმი აღნიშვნის უნარის მინიჭება. როგორც კი ამგვარი ელემენტი აღიჭურვება ნიშნობრივი ფუნქციით, ის უკვე აღარ ემთხვევა თავის თავს, როგორც ანბანის სისტემის კომპონენტს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ასეთი ანბანი ჩამოთვლადია. ფუკო აღნიშნავს, რომ **სწორედ კლასიკურ ეპისტემეში გახდა შესაძლებელი ჩამოთვლა** – „განსახილველი ერთობლიობის შემადგენელი ელემენტების სრული ჩამოთვლის ფორმით; იმ კატეგორიათა ჩამოთვლის ფორმით, რომლებიც ერთობლივად ასახავენ მთელ საკვლევ სფეროს; ბოლოს, ნერტილთა განსაზღვრული რაოდენობის ანალიზის ფორმით, რომლებიც საკმარისი რაოდენობითაა ამოღებული სერიიდან“ (ფუკო 1977, 104). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ანბანის ტრანსფორმაცია ანბანთქებებში და მათი ჩამოთვლადობა ამ ჟანრს მიაკუთვნებს კლასიკური ეპისტემის ლიტერატურას. ახალ თვისებრიობაში ანბანის ელემენტთა განსხვავების ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს მის მიერ აღნიშნული ტექსტუალური ფრაგმენტების შინაარსობრივი განსხვავება და, შესაძლოა, მათი განსხვავებული გრძლიობაც. და, რადგან „შემეცნება ნიშნავს განსხვავებას“ (ფუკო 1977, 105), ეს ოპერაცია აუცილებელი ოპერაციის სახით წარმოგვიდგება.

„იმისთვის, – წერს ფუკო, – რომ აღქმის ელემენტი ნიშნად იქცეს, ... საჭიროა, რომ ის გამოყოფილ იქნას ელემენტის სახით და გათავისუფლებულ იქნას საერთო შთაბეჭდილებისგან, რომელიც მას ფარულად უკავშირდება; მაშასადამე, საჭიროა, რომ ეს შთა-

ბექდილება დანაწევრებულ იქნას, რომ ყურადღება კონცენტრირებულ იქნას ერთ-ერთ (სხვებთან გადაჯაჭვულ) მომენტზე, რომ საერთო შთაბეჭდილებაში შემავალი ეს მომენტი იზოლირებულ იქნას მისგან. ამგვარად, ვლინდება, რომ ნიშანი განუყოფელია ანალიზისგან, რომ ნიშანი წარმოადგენს ანალიზის შედეგს, რომლის გარეშეც ის ვერ გაჩნდებოდა. ნიშანი აგრეთვე წარმოადგენს ანალიზის ინსტრუმენტს, რადგან, ერთხელ განსაზღვრისა და იზოლირების შემდეგ, ის შეიძლება შეეფარდოს ახალ შთაბეჭდილებას, რომლის მიმართაც ანალიტიკური ცხაურის როლს ასრულებს“ (ფუკო 1977: 111).

ფუკოს ეს შეხედულება ზუსტად თანხვდება იმ ტრანსფორმაციას, რომელსაც განიცდის ანბანის თითოეული ელემენტი სპეციფიკურ ტექსტში – ანბანთქებაში. ის გამოიყოფა როგორც ელემენტი და თავისუფლდება იმ „შთაბეჭდილებისგან, რომელიც მას ფარულად უკავშირდება“ (სემიოტიკური ფუნქციის განხორციელების უნარის არქონის შესახებ). ამგვარი ნიშანი-ასო ანალიზის ინსტრუმენტიცაა, რადგან მისი საშუალებით ხდება ტექსტის დანაწევრება დისკრეტულ ნაწილებად.

ახლა განვიხილოთ ფუკოს გამონათქვამი კლასიკურ ეპისტემეში ნიშნის ფუნდამენტური თვისების შესახებ და დავაკვირდეთ, რამდენად შეესაბამება ნიშნის ეს თვისება ანბანის ფუნქციას ანბანთქებაში: „აღმნიშვნელი ელემენტი, როგორც უბრალოდ იდეა, ან ხატი, ან აღქმა (რომელიც სხვას უკავშირდება ან ენაცვლება), არ წარმოადგენს ნიშანს. უფრო მეტიც, ის იქცევა ნიშნად მხოლოდ მაშინ, როდესაც თავს იჩენს აღსანიშნთან მისი მიმართება. აუცილებელია, რომ მან რეპრეზენტაცია განახორციელოს, მაგრამ ეს რეპრეზენტაცია, თავის მხრივ, მასში უნდა იყოს წარმოდგენილი. აღმნიშვნელი იდეა გაორებულია, რადგან იდეა, რომლითაც ჩანაცვლებულია მეორე იდეა, მოიცავს, აგრეთვე, იდეას რეპრეზენტაციის გამოხატვის მისეული უნარის შესახებ“. (ფუკო 1977, 115)

მართლაც, ასოში, როგორც ანბანის ელემენტში, რეპრეზენტირების უნარი მხოლოდ პოტენციურადაა წარმოდგენილი. ის ჯერ არაფერს აღნიშნავს (აქ არ ვგულისხმობთ მის მიმართებას გარკვეული სამეტყველო ბგერებისადმი, რაც სემიოტიკურ მიმართებას არ წარმოადგენს – ყოველ შემთხვევაში, მნიშვნელობა

ასეთ მიმართებაში არ წარმოიქმნება). ასოს რეპრეზენტირების უნარი აქვს მხოლოდ საგანგებო სისტემაში, საგანგებო ტექსტში – ანბანთქებაში, სადაც ის აღნიშნავს ტექსტის ფრაგმენტს. ის უკავშირდება ამ ფრაგმენტს და ახორციელებს მის რეპრეზენტაციას. მაგრამ, ფუკოს მიხედვით, ეს რეპრეზენტაცია მასში (ანბანის ელემენტში) უნდა იყოს რეპრეზენტირებული. მართლაც, ანბანთქებაში ასო იქცევა ნიშნად მაშინ, როდესაც მიმართებას ამყარებს თავის აღსანიშნთან (შესაბამის ტექსტუალურ ფრაგმენტთან). თავისი მარკირებულობის წყალობით, ის ამ ფრაგმენტის რეპრეზენტაციას ახორციელებს.

ბოლოს, ფუკო აღნიშნავს, რომ კლასიკურ ეპოქაში ძირითადი ტროპები იყო სინეკდოქე, მეტონიმი და კატაქრეზისი (ფუკო 1977: 176). ანბანთქებებში თითოეული მარკირებული ასო ერთდროულად მთელის (სიტყვის, ტაეპის, სტროფის) ნაწილიცაა და მისი ნიშანიც. ამდენად, ის სინეკდოქურად უკავშირდება მთელს, ისევე, როგორც, ზოგადად, ანბანი სინეკდოქურად უკავშირდება ანბანთქების მთელ ტექსტს. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკური ეპისტემის ეს ნიშანიც თავს იჩენს XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ ანბანთქებებში.

ამგვარად, შეიძლება პასუხი გავცეთ იმ კითხვაზე, რომელიც დავესვით ჩვენი სტატიის დასაწყისში: რა თქმა უნდა, ანბანთქებათა პოპულარობა ქართულ პოეზიაში, არ განუპირობებია, უბრალოდ, ავტორთა სურვილს, გამოეცადათ თავიანთი პოეტური ოსტატობა; ის არ განუსაზღვრავს არც მარტოოდენ აღმოსავლური პოეზიის ზეგავლენას. ამ ჟანრის პოპულარობა XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ პოეზიაში კანონზომიერი მოვლენაა. მისი ძირითადი მახასიათებლები შეესაბამება ე.წ. „კლასიკური ეპისტემის“ იმ ნიშანთვისებებს, რომლებიც ჩამოაყალიბა თავის ნაშრომში „სიტყვები და საგნები (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია)“ XX საუკუნის ფრანგული მეცნიერების ფრანგული თვალსაჩინო წარმომადგენელმა მიშელ ფუკომ.

დამონშეგანი:

ავტონომოვა 1977: Автономова Н.С. Вступительная статья к книге: Мишель Фуко. *Слова и вещи (Археология гуманитарных наук)*. Москва: „Прогресс“, 1977.

არჩილი 1999: არჩილი. *თხზულებათა სრული კრებული* (ივ. ლოლაშვილის, ლ. კეკელიძის, ლ. ძონენიძის რედაქციით). თბილისი: „მერანი“, 1999.

ბესიკი 1962: ბესიკი. *თხზულებათა სრული კრებული* (ალ. ბარამიძისა და ვ. თოფურისა რედაქციით). თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“, 1962.

გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დავით. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბილისი: სახელგამი, 1955.

ვახტანგ VI 1975: ვახტანგ VI. *ლექსები და პოემები* (ალ. ბარამიძის რედაქციით). თბილისი: „მეცნიერება“, 1947.

თეიმურაზ I 1934: თეიმურაზ პირველი. *თხზულებათა სრული კრებული* (ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით). ტფილისი: „ფედერაცია“, 1934.

თეიმურაზ II 1939: თეიმურაზ მეორე. *თხზულებათა სრული კრებული* (გ. ჯაკობიას რედაქციით). თბილისი: „ფედერაცია“, 1939.

კეკელიძე 1952: კეკელიძე კ. *ძველი ქართული მწერლობის ისტორია*, ტ. II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1952.

მიქაძე 1974: მიქაძე გ. *ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1974.

ფუკო 1977: Фуко, М. *Слова и вещи (Археология гуманитарных наук)*. Москва: „Прогресс“, 1977.

სონეტი საქართველოში

ევროპაში სონეტი წარმოიშვა პოეტური კულტურის განვითარების მაღალ საფეხურზე, რენესანსის დროს: XIII ს. იტალიაში, XVI ს. – საფრანგეთსა და ინგლისში. ქართულ მწერლობაში სონეტის შემოსვლა და დამკვიდრება XIX-XX სს. განაპირობა ეროვნული პოეზიის ჩართვამ ევროპულ სალიტერატურო პროცესში.

ქართულ სინამდვილეში სონეტის შემოსვლასა და დამკვიდრებას ხელი შეუწყო მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მიდრეკილებამ, რაც იმთავითვე ახასიათებდა ჩვენს პოეზიას (იამბიკო, რეული, შეწყობილი, შერეული, აღმოსავლეთიდან შემოსული მუხამბაზი და ა.შ.).

სონეტი, როგორც ევროპული მყარი სალექსო ფორმა, თითქმის ორ საუკუნეს ითვლის საქართველოში. შესაბამისად, საკმაოდ ხანგრძლივია მისი კვლევის ისტორიაც. მას საგანგებო ესე და გამოკვლევები უძღვნეს: ვ. გაფრინდაშვილმა, გ. მიქაძემ, მ. კიკვაძემ, ა. ხინთიბიძემ, დ.თუხარელმა, რ. ბერიძემ, გ. ბუაჩიძემ, თ. ბარბაქაძემ და სხვ.

პრობლემის შესწავლის თანამედროვე დონე მნიშვნელოვნად განსაზღვრა 1985 და 1988 წლებში თბილისში ჩატარებულმა, სონეტის თეორიისა და ისტორიის ასპექტებისადმი მიძღვნილმა საკავშირო სიმპოზიუმებმა და პირველი სიმპოზიუმის მასალების კრებულმა: „Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета“, ТГУ, 1985, რომელშიც ქართველი ავტორების წერილებიც დაიბეჭდა.

ქართულ მწერლობაში სონეტის გენეზისი XIX ს. 10-იან წლებს უკავშირდება. გ. მიქაძე მიუთითებს, რომ ტერმინი „სონეტი“ ჩვენში პირველად გვხვდება რუსულიდან გადმოთარგმნილ ანიკოლსკოის (1755-1834) პოეტიკურ სახელმძღვანელოში „საფუძველნი სიტყვიერებისანი“, რომელიც თარგმნილი უნდა იყოს არა უადრეს 1816 წლისა (მიქაძე 1974: 135).

ტრადიციულად, პირველი თარგმნილი სონეტის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში გ. ერისთავის სახელს უკავშირდება. მან 1836-38 წლებში პოლონურიდან თარგმნა ა. მიცკევიჩის ექვსი სონეტი. მიუხედავად თარგმანთა არასრულყოფილებისა, გ. მიქაძე, სხვა

მკვლევარებთან ერთად (გ. აბაშიძე, ლ. ბარნაველი), ამ მოვლენას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. მ. კიკვაძე კი კიდევ ერთ ნიმუშს უმატებს გ. ერისთავის მიერ თარგმნილ სონეტთა რიცხვს: 1839 წ. გ. ერისთავს უთარგმნია პეტრარკას სონეტი „კურთხევა“ (ცისკარი, № 1, 1852).

ჩემი აზრით, სონეტის ფორმასთან მსგავსებას ამჟღავნებს გ. ერისთავის ორიგინალური თოთხმეტსტრიქონიანი, 16 და 14-მარცვლიანი ლექსები: „...“ და „ე...“. ასევე ვფიქრობთ გ. ორბელიანის ლექსების: „***ჰე, ივერიავ“ და „***მისი სახელი კიცხვითა“ მიმართაც.

კირილე ლორთქიფანიძის ლექსი „ბედის ვარსკვლავისადმი“ (ჟ. „ცისკარი“, 1859, № 7), რომელიც 14-მარცვლედით (5/4/5), კატრენებითა და abab abab cdc ede გარითმვის სისტემით დაწერილ სონეტს წარმოადგენს, რომანტიკული სულისკვეთებით გამოირჩევა და ნ. ბარათაშვილის პოეტურ გავლენას ემორჩილება.

ჩემი აზრით, XIX ს. 50-იანი წლების ბოლოს (1859) ჟ. „ცისკარში“ უკვე იყო დაბეჭდილი ორიგინალური სონეტი ქართულ ენაზე (ბარბაქაძე 2008: 55).

XIX ს. 80-იანი წლებიდან გახშირდა სონეტის ხსენება ქართულ სალიტერატურო კრიტიკასა და პერიოდიკაში. 1882 წ. ჟურნალ „იმედში“ (და არა ჟურნალ „ივერიაში“, როგორც მითითებულია სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში) დაიბეჭდა რუსულიდან ა. ფურცელაძის მიერ თარგმნილი ლექსი, რომელსაც სათაურად ჰქონდა „სონეტი“.

„სონეტი“, „სონეტი დანტედამ“ ნახსენებია 1884 წ. გაზ. „დროებაში“ (1884, 18 მარტი, № 56, გვ. 1) გამოქვეყნებულ ინფორმაციაში, რომელიც ნ. გულაკის მიერ „ვეფხისტყაოსანზე“ ორი ლექციის ნაკითხვას გვაუწყებს.

ეს ტერმინი გვხვდება აგრეთვე ი. კავთელის (ჯაჯანაშვილის) წერილში (გაზ. „თეატრი“, 1886, № 18-19, გვ. 199), სადაც ავტორი ჩამოთვლის ლირიკული პოეზიის სახეებს და მათ შორის ასახელებს სონეტს.

XIX ს. ბოლოს, 1897 წ. ჟ. „მწყემსში“ პირველად გამოჩნდა შექსპირის 66-ე სონეტის ქართული თარგმანი, რომელსაც ხელს აწერდა „ქუჯი“ (შ. დადიანი).

XIX ს. მოსამზადებელი პერიოდია ქართულ პოეზიაში სონეტის შემოსვლისათვის. ეს მყარი სალექსო ფორმა, ძირითადად, XIX ს. 10-იანი წლებიდან მკვიდრდება ქართულ მწერლობაში.

კოტე მაცაშვილის მიერ 1909 წელს გამოქვეყნებული ოთხი სონეტი, ძირითადად, ათმარცვლიანია (5/5). სწორედ მათ გამო, როგორც გ. მიქაძე მიუთითებს, ამის შემდეგ ქართულ პოეზიაში, უპირატესად, ამ საზომით იწერებოდა სონეტები (მ. გობეჩია, ი. გრიშაშვილი, ტ. ტაბიძე).

ვფიქრობ, რომ ჩვენში სონეტის ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებაში ფრანგულ პოეზიაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პოლონურმა სონეტმა XIX ს-ის 30-იან წლებში, რუსულმა სიმბოლისტურმა სონეტმა (კ. ბალმონტი, ვ. ბრიუსოვი, ვ. ივანოვი, მ. ვოლოშინი, ფ. სოლოგუბი), აკმეისტების სონეტებმა (ა. ახმატოვა, ს. გოროდეცკი, ო. მანდელშტამი), კარგად იყო ცნობილი ქართველი სიმბოლისტებისათვის ი. სევერიანინის სონეტების წიგნი „მედალიონები“.

როგორც სონეტის ქართველი თეორეტიკოსები (გ. რობაქიძე, ვ. გაფრინდაშვილი), ასევე უცხოელი მკვლევარები სონეტის აგებულებას, მისი ფორმის დახვეწილობას გოთურ არქიტექტურას ადარებდნენ, რომელსაც, თავის მხრივ, პარალელი ეძებნება სწორედ თომა აკვინელის ფილოსოფიაში (კაკაბაძე 1979: 259).

ფილოსოფიასა და ხელოვნების ისტორიაში არსებული ცნებებისა და მხატვრული სახეების პარალელიზმი, რენესანსის ეპოქის იდეალების თანხვედრა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შესაძლებელს ხდის, სონეტის თეორიის პრობლემების კვლევისას პარალელები ვეძიოთ: თომა აკვინელის ფილოსოფიაში, ნეოპლატონიზმში, რიცხვთა სიმბოლიკაში, სონატურ ფორმასა და გოთურ არქიტექტურაში,

სონეტის კომპოზიცია ერთგვარ ანალოგიას პოულობს მუსიკაში გავრცელებულ სონატურ ფორმასთან, რომელიც XVI ს. II ნახევრისა და XVII ს. დასაწყისის ევროპაში ჩაისახა. სონატის ჩამოყალიბებული ფორმა უკვე გვაქვს ი.ს. ბახთან, ხოლო თავისი განვითარების უმაღლეს სტადიას მან ე.წ. „ვენის კლასიკოსებთან“ (ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოვენი) მიაღწია. კლასიკური სონატის I ნაწილია ექსპოზიცია (თეზა), II ნაწილია „დამუშავება“ (ანტითეზა), ხოლო III ნაწილია – რეპრიზა (სინთეზი); ალბათ, კანონზომიერია, რომ ევრო-

პულ პოეზიასა და სამუსიკო ხელოვნებაში სონეტის აღორძინებისა და, შესაბამისად, სონეტის ჩასახვის პერიოდები ერთმანეთს ემთხვევა.

სონეტის აღმოცენება XIII ს. იტალიურ პოეზიაში ნაწილობრივ განსაზღვრა თომა აკვინელის ფილოსოფიამ, რომელშიც თავისებურ დასრულებას მიაღწია პლატონის „იდეათა თეორიამ“ არისტოტელეს რედაქციით. თომა აკვინელის ფილოსოფიაზე დიდი გავლენა მოახდინა, აგრეთვე, ნეოპლატონიზმის მოძღვრებამ და მის ძირითად პრინციპად იქცა ეპოქის იდეალის განცხადება: რწმენისა და გონების ჰარმონია. თომა აკვინელის ფილოსოფიის მიხედვით, ღმერთის მიერ დადგენილი წესრიგით შექმნილ ქვეყანაში ყოველივეს წინასწარ აქვს მიჩენილი ადგილი და მის გონიერებასაც ის განაპირობებს, თუ რამდენად ემორჩილება უფლისმიერ განსაზღვრულობას, ღვთის განგებას.

თომა აკვინელის სქოლასტიკური ფილოსოფიისა და ნეოპლატონიზმის მოძღვრების გათვალისწინებით შეიძლება აიხსნას, ჩემი აზრით, სონეტის 14 სტრიქონის საიდუმლო, „თოთხმეტის“ მისტიკური მნიშვნელობა.

შესაძლოა, რიცხვი 14 სიმბოლური განსახიერება იყოს კაცობრიობის ისტორიისა, კაცთა მოდგმის თოთხმეტი თაობისა აბრაამიდან ვიდრე დავითამდე, თოთხმეტი თაობისა დავით მეფიდან ბაბილონის ტყვეობამდე და თოთხმეტი თაობისა ტყვეობიდან ქრისტეს დაბადებამდე: „ყოველი ნათესავი აბრაჰამისაგან ვიდრე დავითისამდე ნათესავი ათოთხმეტ და ტყუეთაგან ბაბილონისაით ვიდრე ქრისტესამდე ნათესავი ათოთხმეტ“ (მათე 1,17).

მიუხედავად მკაცრად დადგენილი წესებისა, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყანაში შეიქმნა სონეტის სახეცვლილებები: კუდიანი სონეტი (2 კატრენი + 3 ტერცეტი), სონეტი კოდით (15 სტრიქონი), ორმაგი სონეტი (4 კატრენი + 4 ტერცეტი), უთავო სონეტი (კატრენი + 2 ტერცეტი), ნახევარსონეტი (1 კატრენი + 1 ტერცეტი), შებრუნებული სონეტი (2 ტერცეტი + 2 კატრენი), საერთო-რითმიანი სონეტი, ურითმო სონეტი, კოჭლი სონეტი (კატრენების უკანასკნელი სტრიქონი მოკლეა) და ა.შ.

სონეტის სახესხვაობებს განსაკუთრებული მხატვრულ-აზრობრივი დატვირთვა მიანიჭეს „ცისფერყანწელებმა“. მათ სონეტი, ერთდროულად, აღიქვეს, როგორც რენესანსული იდეალის განმა-

სახიერებელი „აპოლონური“ ფორმა (კანონიკური სონეტი) და, ამავე დროს, სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი, „დიონისური“ სანყისის გამომხატველი ლექსი (არაკანონიკური სონეტი).

„ახალი ხელოვნებისათვის“ ნიშანდობლივი ორიენტაცია რჩეულებისადმი, მისი არასაკოვებლათო ხასიათი განსაკუთრებით აირეკლა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში. მათი დიდი დამსახურებაა სწორედ ქართულ მწერლობაში სონეტის, როგორც ორიგინალური, გამორჩეული სალექსო ფორმის დამკვიდრება.

ა. ჯორჯაძემ, როგორც ცნობილია, ერთ-ერთმა პირველმა, კ.აბაშიძესთან ერთად, იგრძნო „ცისფერყანწელთა“ მიერ მოტანილი ახალი მხატვრულ-სახეობრივი ძიებების მნიშვნელობა და მიესალმა მათ გამორჩენას ქართულ მწერლობაში.

გ. რობაქიძის ლექციის ანალიზისას ა. ჯორჯაძე საგანგებოდ ეხება ირაციონალურსა და რაციონალურ შემეცნებას შორის არსებული ბრძოლის გამძაფრებას თანამედროვე პოეზიაში. მანვე უკვე ფასდაკარგულად მიიჩნია ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულების თეორია და მხარი დაუჭირა „ახალი ხელოვნების“ წარმომადგენლებს.

გ. ქიქოძე საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ ახალმა დრომ მოიტანა ახალი ფორმების დამკვიდრების აუცილებლობა: „დიდი ისტორიული ეპოქა მით გამოირჩევა ჩვეულებრივისაგან, რომ ის უხვად შობს ახალ ფორმებსა და იდეებს“... (ქიქოძე 1919: 207).

XX ს. 10-იანი წლების ქართველ მოაზროვნეებს კარგად ესმოდათ, რომ ერის პოლიტიკური აღორძინება „კულტურული თავისებურების აღიარებიდან იწყება“ (ჯორჯაძე 1911: 33), რომ „...ეროვნული განახლება ხელოვნების შემწეობითაც უნდა მოხდეს“ (გ.ქიქოძე).

XX ს. 10-იანი წლების ქართულ აზროვნებაზე უდიდესი გავლენა იქონია ნიცშეს ალოგიზმის თეორიამ, რომელიც თავისებურად აირეკლა ქართველ პოეტთა შემოქმედებაშიც და ჩვენს თეორეტიკოსთა ნაშრომებშიც. 1911 წელს გ. რობაქიძის მიერ ფ.ნიცშეზე წაკითხული ლექციის გარდა, ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კ. კაპანელის პირველი ფილოსოფიური წერილი „ნიცშეანობის ლეიტმოტივები“ და პირველი წიგნი „ტანჯვა და შემოქმედება“ (ტფ., 1917). კ. კაპანელის მსოფლმხედველობის (რომელსაც მან „ორგანოტროპიზმი“ უწოდა) ძირითადი მოტივია

კულტურისა და ყოფიერების ყველა მხარისა და ასპექტის გარემოსთან ორგანულ-ბიოლოგიური შეგუების მოთხოვნილებებით ახსნა. ამ კუთხით განიხილავდა კ. კაპანელი ქართულ ხასიათს და მის სულიერ სირთულეში პოულობდა იგი ნიცშეანურ მოტივებს. ნიცშესადმი 10-20-იანი წლების ქართველი პოეტების დამოკიდებულების საჩვენებლად ერთ-ერთი ნიმუშია კ. გამსახურდიას სონეტი „ფრიდრიჰ ნიცშეს“ (1921).

სონეტი აღმოჩნდა ქართველი პოეტებისათვის „ინტუიციური შემეცნებით მოპოვებული სტრუქტურა“ (ვ. კასირერი), რომელიც რაციონალური ბუნებითა და ფილოსოფიური გაზოგადებით მკაფიო გამოსახულებას მისცემდა გრძნობათა სამყაროს.

ვფიქრობთ, რომ გ. რობაქიძის სონეტი „დიდი შუადღე“ მალარმეს ცნობილი ეკლოგის „ფავნის ნაშუადღევის“ სიუჟეტითა და მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურით არის შთაგონებული. სემანტიკური ერთეულები: ყარამფილი (მიხაკი), კალმასი (კალოზე პურის მოგროვება), კალასო (მუხის ხე, წყალში რკინასავით გამაგრებული), ჩქური (ეჭვი), რახსი (შავ-მონითალო ცხენი) აღმოსავლური მხატვრულ-ემოციური სიმბოლოებია, რომლებიც სამყაროს შექმნის სიმბოლური სურათის წარმოდგენას ემსახურება. ამ შემთხვევაში ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურა, რომელიც პოეტის სუბიექტურ განწყობას ასახავს, ბუნებრივი ენის ტრანსფორმაციით იქმნება.

სონეტში „ფრანგ პოეტს“ მხატვრული შემოქმედების აქტია წარმოდგენილი. მას ბოდლერს უძღვნის გ. რობაქიძე, რომელმაც „მინიშნებათა პოეტიკის“ მეშვეობით მოიტანა ეს აზრი მკითხველამდე და არა პირდაპირი სახელდებით. კატრენები სონეტისა, „ფრანგი პოეტის“, შარლ ბოდლერის, „თავისუფალი სონეტების“ მსგავსად, რითმის ოთხჯერადობას არ იცავს.

1918-1921 წლებში დაინერა და „გველის პერანგში“ შეიტანა გ.რობაქიძემ სონეტები: „აქლემი“ და „ვასაკა“, რომელთა კატრენებსაც ავტორი უზმნოდ, მხოლოდ ზედსართავი სახელებით წარმოგვიდგენს. ვ. გაფრინდაშვილი მიუთითებდა: გრიგოლ რობაქიძემ შექმნა ახალი ფორმა სონეტისა, რომელშიც ყოველი სტრიქონი წერტილით თავდება. ყოველი სტრიქონი სრულ ქანდაკებას წარმოადგენს და არსად კავშირი „და“. „სონეტის გასაღები“ „ვა-

საკაში“ ეყრდნობა 150-ე ფსალმუნის აპოკრიფულ ვერსიას და ბაყაყის მხატვრული სახის სიმბოლურ გააზრებას აღრმავებს.

თავისებური, საგანგებო ფუნქცია ეკისრება გ. რობაქიძის სონეტებში გამეორებას. თუ, ჩვეულებრივ, სიტყვათა გამეორება სონეტში აკრძალულია, ავტორი „სონეტი ლოცვის“ გამეორებას, როგორც მხატვრულ საშუალებას, ექსპრესიულ ფუნქციას ანიჭებს და ამ სონეტს უძველეს ხალხურ შელოცვებსა და ფსალმუნებთან აკავშირებს. სონეტში დარღვეულია კატრენების რითმა: abab abba.

„სონეტ-მედალიონებში“ გ. რობაქიძე, მეტაფორების მეშვეობით, მაქსიმალურად ზუსტად ხსნის მეგობარ პოეტთა შემოქმედებით პორტრეტებს და წარმატებით იყენებს მეტაფორის შექმნის ორივე გზას: ლოგიკურ-დიკურსულსა და ლინგვო-მიმოლოგიურს (ე. კასირერი).

სონეტს „ამორძალი ლონდა“ ავტორმა „სონეტი ნაპირებგადალახული“ უწოდა. „ნაპირი“ ანუ საზღვარი სონეტისა, 14-მარცვალის, დაცულია 8 სტრიქონში, დანარჩენი 6 კი, შესაბამისად, 18 და 19-მარცვლიანია. ცვლილება ამ სონეტში მხოლოდ საზომს შეეხო ისე, რომ ლექსის რიტმი არ დარღვეულა.

გ. რობაქიძის – სონეტისტი და ლექსის თეორეტიკოსის – პროფილი უფრო კარგად გამოკვეთა პოლემიკამ, რომელიც სონეტის თაობაზე გაიმართა 1918 წელს გაზეთების: „საქართველოსა“ (№№ 211, 214, 221) და „სახალხო საქმის“ (№ 379, 385) ფურცლებზე, ი. გრიშაშვილის „სადათნოვაში“, 68-ე გვერდის სქოლიოში, სონეტის რითმაზე გამოთქმული შენიშვნის გამო. ამ პოლემიკის დროს: ა) გამოიკვეთა გ. რობაქიძის თვალსაზრისი ქართულ ლექსში ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობის თაობაზე; ამგვარად გართმა მან სონეტი „აქლემი“; ბ) დადგინდა სონეტის საზომად ქართულ პოეზიაში: 14-მარცვლიანი (5/4/5) საზომი; გ) სიტყვების გამეორების დაშვება სონეტში საგანგებო ფუნქციით. ამ პოლემიკაში შემდეგ ჩაერთვნენ: ს.ფაშალიშვილი და ტ. ტაბიძე. ს. ფაშალიშვილი გ.რობაქიძის პოლემიკური წერილების ღირსებად მიიჩნევდა ავტორის მოსაზრებას ქართული სიტყვის რიტმული მელოდიის თავისებურებისა და სარიტმო სიტყვების შესახებ.

ტ. ტაბიძემ ამ პოლემიკის ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი: ვინ იყო პირველი სწორი სონეტის შემომტანი საქართველოში, „ცისფერყანწელთა“ სასარგებლოდ გადანყვიტა. ტ. ტაბიძემ, ერთ-

ერთმა პირველმა სონეტის ქართველ თეორეტიკოსთა შორის, ზუსტი ფორმულირება მოგვცა სონეტის სახესხვაობებისა: ყოველი სახეშეცვლილი სონეტი შეგნებული გადახვევა უნდა ყოფილიყო უკვე დადგენილი წესებიდან. „სონეტი არის შეგნებული თავის განსაზღვრება“, – წერდა ტ. ტაბიძე.

გალაკტიონი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ამ ახალი სალექსო ფორმის დამკვიდრებას თავის პოეზიაში. ლექსების პირველი კრებულის (1914) განხილვის დროს, 1950 წელს, გალაკტიონი წერდა „ნიგნში არის სონეტი“. აღნიშნული სონეტი „ლაურა“ პეტრარკას სონეტების შთაგონებით არის დაწერილი. გალაკტიონს აქვს როგორც თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5), ასევე ათმარცვლიანი (5/5) სონეტები („გობელენი“, „ოპერის თეატრთან“, „ისტორიულად, მედგარ ჭენებით“), სონეტის სახესხვაობათაგან აღსანიშნავია გ.ტაბიძის ბოლონაკლული სონეტი „ურიცხვ დროშებში“, ჰეტეროსილაბური სონეტი „მინა გამოჩნდა“; სიტყვათა და ფრაზათა განმეორებას საგანგებო მხატვრული ფუნქცია ენიჭება გ. ტაბიძის სონეტში „წარწერა ანატოლ ფრანსის სურათზე“. პოეტი ტერმინ „ტერცეტის“ ნაცვლად გვთავაზობს „სამაიანს“.

ტერენტი გრანელის პოეზიის ძირითადი მოტივი – ირაციონალური, ინტუიტიური, მისტიკური განცდა სიკვდილისა, სიცოცხლის შიშისა, არის პოეტის სონეტების კომპოზიციისა და სიუჟეტის საყრდენიც. ტერენტი გრანელის სონეტის „საიდუმლო მისალმება ჭლექიან სამრეკლოს“ მაღალ ტექნიკაზე უკვე 20-იან წლებში აღნიშნა ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ (კ.გამსახურდია, ვ. გაფრინდაშვილი).

„ცისფერყანწელებმა“ შეძლეს, სონეტის ფორმა მიესადაგებინათ „ახალი პოეზიის“ შინაარსისათვის: ეჩვენებინათ რეალურსა და ირეალურს შორის არსებული საბედისწერო გათიშულობა და პიროვნების სულიერი ტრაგიზმი. ეროვნული პოეზიისათვის აქამდე უცნობ განცდათა და განწყობილებათა გამოსახატავად ქართველი სიმბოლისტები შესანიშნავად იმარჯვებდნენ კლასიკური, კანონიკური სონეტის ფორმას, ხშირად კი ლირიკული გმირის შინაგანი დისჰარმონიის გადმოსაცემად ახალი პოეტური განცდის ორიგინალურად გადაწყვეტისათვის, ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების მსგავსად, ამ მყარი სალექსო ფორმის დარღვეულ, არაკანონიკურ სახეს მიმართავდნენ. ასე დაიწერა და შემორჩა

ქართულ სონეტისტიკას: „ყრუ სონეტი“, „უკუღმართი სონეტი“, „სონეტი ნაპირებგადალახული“ და ა.შ.

ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა „ცისფერყანწელთა“ დაჟინებული მოთხოვნა სონეტში 14-მარცვლიანი საზომის დამკვიდრებისა.

„ცისფერყანწელები“, გ. რობაქიძის თაოსნობით, ცდილობდნენ ჟანრული ჩარჩოების რღვევას და მხატვრული ნიმუშებით ადასტურებდნენ ამ პრინციპს. ამის სამაგალითოდ საყურადღებოა ს.ციციკიძის „სონეტი პროზით“ და ს. კლდიაშვილის „Natur Morte“. მათ შესახებ ქართულ ლექსმცოდნეობაში არაერთი საინტერესო მოსაზრება გამოთქმულა, კამათის საგნადაც ქცეულა მათი ჟანრის საკითხი (გ. მიქაძე, ა. ხინთიბიძე, თ. თევზაძე, ლ. ავალიანი); ჩვენი აზრით, „პროზის რიტმის“ გამარჯვება „ლექსის რიტმზე“ და, შესაბამისად, პროზის სინტაქსური კონსტრუქციების უპირატესობა ლექსის მეტრულ ერთეულებთან შედარებით, აშკარად მიგვანიშნებს, რომ ორივე ნიმუში – ექსპერიმენტი უფრო პროზის სფეროს განეკუთვნება, ვიდრე ლექსისას და ისინი სახეშეცვლილ სონეტთა რიცხვს არ განეკუთვნება.

ქართულ მწერლობაში სონეტის პოპულარობა შემცირდა XX ს. 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან; შემდეგ, თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, ნაკლებად ჩანდა იგი და მხოლოდ 70-იანი წლებიდან იწყო მან, როგორც საზოგადოდ არის ლექსის ამ ფორმისათვის დამახასიათებელი, „ფენიქსისებური აღდგენა“ (ვ. ტრედიაკოვსკი). ვერლიბრით გატაცების შემდეგ კვლავ სონეტისაკენ მიბრუნება, როგორც ლექსის თანამედროვე თეორეტიკოსები (მ.გასპაროვი) მიუთითებენ, შესაძლოა, ფორმათა „ტალღისებური მიმოქცევის“ შედეგი, მონაცვლეობის კანონის აუცილებლობა იყოს, მეორე მხრივ, კი ჩვენი აზრით, ამის მიზეზია სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი პრინციპებისაგან შედარებით განთავისუფლება 70-იანი წლების ქართულ სინამდვილეში. სწორედ ამ დროიდან, შესაძლებელი გახდა „მოკალმედ“ ქცეული „მწერალი“ კვლავ თავის ფუნქციას დაბრუნებოდა (ბარტი 1989: 139).

როგორც ცნობილია, XX ს. 20-იანი წლებიდან ქართულ სინამდვილეში უკვე დაიწყო ბრძოლა „წმინდა პოეზიისა“ და „არისტოკრატიული ფორმების“ წინააღმდეგ.

სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურული მეთოდის გაბატონებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა პოეტების დამოკიდებულება სალექსო ფორმებისადმი მაშინ, როდესაც ფორმის მიმართ გამოჩენილი ნებისმიერი ყურადღება „ფორმალიზმად“ ინათლებოდა და ხშირად ისჯებოდა კიდევ, ლიტერატურაშიც ნაკლებად ჩნდებოდა წმინდა ფორმისეული ძიებანი. პოეზიის ძირითად ამოცანად იმ დროს სამოქალაქო მოტივების გამოხატვა იქცა, რაც შეიძლება სადა, უბრალო, ხალხის ფართო მასისათვის გასაგები ენით.

მიუხედავად ამისა, 40-იანი წლების ქართულ პოეზიაში მაინც გვხვდება სონეტები. გრიგოლ აბაშიძეს ორი სონეტი აქვს ჩართული პოემაში „ამირანის დაბადება“. თავის დროზე ამ სონეტების თამამი შინაარსი, მთელ მის პოეზიასთან ერთად, სიმბოლიზმით გატაცებად ჩაუთვალეს გრიგოლ აბაშიძეს და დიდადაც დაგმეს იგი. გ. აბაშიძეს ეკუთვნის კიდევ ორი, დამოუკიდებელი სონეტი: „ძველ ტაძარში“ და „შვიდი მეციხოვნე“, ხოლო ვრცელ ოდა-ლექსში „ფოლადის სიმღერა“ ჩართული აქვს ათმარცვლიანი სონეტი. გ. აბაშიძის სონეტები კანონიკურია, ათმარცვლიანი (5/5), ან – თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5).

გ. აბაშიძე 80-იან წლებში კვლავ დაუბრუნდა სონეტს, როგორც უკვე მთარგმნელი, როდესაც ქართულ ენაზე აამეტყველა პიერ რონსარის სონეტები.

1940 წელს დაწერა იოსებ ნონეშვილმა ცნობილი „უკუღმა სონეტი შაჰ-აბასს“, რომლის უკანასკნელი კატრენის მეორე სტრიქონი დაკოჭლებულია: 14-ის მაგივრად ათმარცვლიანია. ი. ნონეშვილს ეკუთვნის აგრეთვე სონეტები: „პომპეუსის ხიდი“, „არსენას საფლავთან“.

50-იანი წლების ბოლოს, „ცისფერყანწელთა“ რეაბილიტაციის შემდეგ, ტაბუ აეხსნა მათს შემოქმედებას და სონეტის კლასიკურმა ფორმამ ახალი შინაარსი შეიძინა: მირიან აბულაძის, ხარიტონ ვარდოშვილის, თამაზ ჩხენკელის, განსაკუთრებით კი, მურმან ლებანიძის სონეტები ახლებურ ჟღერადობას იძენს.

ჯემალ ინჯიას 60-იან წლებშიც აქვს გამოქვეყნებული სონეტები. 1988 წ. იგი საინტერესო ექსპერიმენტის სახით აქვეყნებს ერთმარცვლიან სონეტს „რუ ტყეში“, რომელსაც ახლავს შენიშვნა: „ყველაზე გამხდარი სონეტი“, მისი სტროფიკა და გარიტმის სისტემა, მეტრის გარდა, კანონიკურია.

80-იანი წლების საქართველოში, ეროვნული მოძრაობის გამოცოცხლებამ, 9 აპრილის ტრაგედიამ და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ახალმა ეტაპმა ახალი შინაარსით დატვირთა ეს მყარი სალექსო ფორმა. ტრაგიკულისა და ამალღებულის შერწყმამ მშვენიერთან თითქოს უზიძგა ქართველ პოეტებს, ახლებურად შეეხედათ სონეტის ტრადიციული ფორმისათვის. არცთუ უმნიშვნელოა ის ფაქტიც, რომ ეროვნული მოძრაობის ლიდერებს ზვიად გამსახურდიასა და მერაბ კოსტავასაც აქვთ სონეტები.

ზვიად გამსახურდიას ლექსების კრებულში „მთვარის ნიშნობა“ (1987) სამი სონეტია შესული: „მიძღვნა“, „შენი ღიმილი. სონეტი მანანასადმი“, „ზენა“ („ციკლიდან „ტიერენტი გრანელი“).

მერაბ კოსტავას ლექსების კრებულში (1990) კი ორი სონეტია: „ისტორია“ და „კოსტავორა“. „ისტორია“ არაკანონიკურია (4+3+3+4), საზომი – ჰეტეროსილაბურია. ტერცეტებში ხუთგზის მეორდება სიტყვა „რამდენი“, რაც სონეტის სათაურს „ისტორიას“ ეხმიანება.

ოთარ ჭელიძის სონეტებში ათმარცვლედის განსხვავებულ ვარიაციას 3/3/4 ვხვდებით. ათმარცვლედით (2/4/4) 15 სტრიქონით არის დაწერილი ო. ჭელიძის სონეტი „დღემდე მოღწეულნი“, რომელსაც პოეტი კენტ-სონეტს არქმევს, რადგან მასში ერთი სტრიქონი ზედმეტია (4+4+4+3). ასევე არაკანონიკურია (4+3+3+4) ან, როგორც პოეტი უწოდებს, „მახინჯი“, „ნ“-სადმი მიძღვნილი სონეტი, რომლის გართმვის სისტემაც თავისებურია: abab, cde, dce, abab. სონეტის ფორმით არის დაწერილი აგრეთვე ო. ჭელიძის ბალადა „ვეფხის ბოკვერი და ობოლი გოგო“, რომელიც 8-მარცვლიანი საზომით (2/4/2) არის შესრულებული.

1991 წ. პოეტმა იმერი ხრეველმა გამოაქვეყნდა პალინდრომების კრებული, სადაც შესულია სონეტი-პალინდრომი „არ ახარა“.

XX ს. 40-90-იან წლებში ევროპული მყარი სალექსო ფორმებისადმი ყურადღების გამახვილება აიხსნება ქართული პოეზიის განახლებისა და მსოფლიო პოეზიასთან მისი ორგანული ერთიანობის დაცვის სურვილით. 60-70-იან წლებში ვერლიბრით გატაცებული პოეტები, მოულოდნელად, მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მობრუნდნენ. ეს ერთგვარი კრიზისის მაუწყებელიც არის და „მესამე გზის“ ძიების სურვილიც.

არაკანონიკური სონეტების სიმრავლე 40-90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში, ერთი მხრივ, 10-20-იანი წლების ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთგულებით და, მეორე მხრივ, სონეტის კლასიკური სახესხვაობების ათვისება-გამეორებისა და მისი გამრავალფეროვნების სურვილით აიხსნება.

80-90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში სონეტისტთა რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა, მათ შორის გამოირჩევიან: ლია სტურუა, გენო კალანდია და ლადო სეიდიშვილი, რომლებმაც სონეტების კრებულები დასტამბეს.

სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ „სონეტების გვირგვინი“ ერთ-ერთი რთული სახეობაა ვერსიფიკაციაში და მისი პირველი ნიმუშები XIII ს. გვხვდება იტალიაში, მაგრამ კანონიზება მოგვიანებით, XVII-XVIII სს. მოხდა. პირველი „სონეტების გვირგვინი“ ჩვენში ანზორ სალუქვაძემ დაწერა: „სონეტების გვირგვინი, მიტანილი უცნობი ჯარისკაცის საფლავთან“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1975, 9.IX). 70-იან წლებში გამოქვეყნდა აგრეთვე ლადო სეიდიშვილის სონეტების გვირგვინიც „კენტავრების მარულა“ („ჭოროხი“, 1975, № 4). 80-იან წლებში სონეტების გვირგვინები გამოაქვეყნეს: ო. ჭელიძემ („სონეტების გვირგვინი ჩემს ნაგრამს“), ნ. აბესაძემ („სიჩუმე მწვერვალზე“), ჯ. ინჯიამ („რეკვიემი“, „ირმის ნახტომი“, „დუმილით ომი, ანუ ტერენტი გრანელის მონოლოგი“), დ.ჭყედლორმა („რეკვიემი“), ჯ. ვეკუამ („საქართველოს ტრაგედია“).

80-90-იანი წლების ქართულ მწერლობაში „სონეტების გვირგვინის“ სიხშირე გვაფიქრებინებს, რომ გაიზარდა ინტერესი პოეტური ტექნიკის დაუფლების მიმართ; ამასთანავე, ტრაგიზმის გამოხატვის მარჯვე ფორმად ქართველმა პოეტებმა „სონეტების გვირგვინი“ მიიჩნიეს.

მიუხედავად სონეტის ფართო გავრცელებისა, XX ს. 10-20-იანი წლების საქართველოში „სონეტების გვირგვინი“ არ იყო; რაც შეეხება სონეტების ციკლიზაციას, რომელიც 10-20-იან წლებშიც იყო და 80-90-იან წლებში XX სს-ში კვლავ აღორძინდა (ა. აბაშელი, ვ.გაფრინდაშვილი, ლ. სეიდიშვილი, გ. კალანდია, ჯ. აჯიაშვილი, ჯ.ინჯია და ა.შ.).

ბოლო წლებში არაერთგზის აღუნიშნავთ ის საოცარი მსგავსება, რაც თანამედროვე საქართველოსა და ჩვენი ქვეყნის 10-20-იანი წლების კულტურულსა და საზოგადოებრივ ყოფას ასე აახლოებს

ერთმანეთთან: მტკივნეული ჩაღრმავება ეროვნული ხასიათისა და ცნობიერების ძირებში ჩასანვდომად, კონკრეტული მოვლენების ფართო განზოგადების სურვილი, ჩვენი ბედნიერებისა და უბედურების მიზეზების მოძიება და ახსნა.

სონეტი XIX ს. 80-90-იანი წლების ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში კვლავ აღიქმება, როგორც სიმბოლო, პოეტური ხატი მარადიულის, საუკეთესოს, მყარის განსხვავებისა.

XX ს. ქართული პოეზია სონეტის მიმართ გამოჩენილი ინტერესით თითქოს იმ დანაკლისს ავსებდა, რაც ევროპული მწერლობისაგან მისმა საუკუნეობრივმა, ნაძალადევემა მოწყვეტამ გამოიწვია; ეს ინტერესი გაორკეცებული ძალით მჟღავნდება სწორედ იმიტომაც, რომ სონეტი, ინტუიციურად, მიჩნეულ იქნა სწორედ „ეროვნული მხატვრული თვითგამოხატვის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ფორმად.

ქართული ხასიათის კვლევისას თანამედროვე ქართველი ფილოსოფოსები და ლიტერატურის კრიტიკოსები (ზ. კაკაბაძე, მ. მამარდაშვილი, გ. ასათიანი და სხვ.) საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ „ქართული ესთეტიკური ბუნება... დასაბამიდანვე ამჟღავნებს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რენესანსული იდეალებისა და თვითგამოხატვის შესაბამისი ფორმებისაკენ“ (ასათიანი 1988: 472).

სონეტის მყარი სალექსო ფორმა პოპულარულია XXI ს. საქართველოშიც. უფრო მეტიც, მას აღიარებს და სონეტების კრებულსაც კი აქვეყნებს ქართული, აღმოსავლური და ევროპული ლექსის ცნობილი მკვლევარი ვახუშტი კოტეტიშვილი.

ვახუშტი კოტეტიშვილმა ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმების თაობაზე პირველად 1959 წელს გაამახვილა ყურადღება: აღნიშნა, რომ „ამ სალექსო ფორმებმა ქართულ ნიადაგზე ფეხი ვერ მოიკიდა, რადგან ქართულ ლექსს არასოდეს არ ჰქონია ჯებირები და იგი ვერავითარ კანონიზაციას, გარდა მინიმუმისა, ვერ ეგუებოდა“ (კოტეტიშვილი 1959: 4).

თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ პოეტი ვახუშტი კოტეტიშვილი წერს ე.წ. დიდაქტიკურ სონეტს „სონეტის სონეტი“ (2007 წ.), სადაც აღიარებს თავის ჭაბუკობსდროინდელ თეორიულ შეცდომას:

სალექსო ფორმებს არა ვცემდი საკადრის პატივს
ჩემთვის მთავარი იყო ლალი ლექსი ქართული.

აღზნებულ ჭაბუკს არასოდეს მესმოდა მათი,
ვინც იყო ლექსის არტახებში ჩასმით გართული.
(„პროლოგის სონეტი“. კოტეტიშვილი 2015: 3)

„ფორმა გარსია, მთავარია ლექსის შიგანი“, – წერს პოეტი ამავე სონეტში და მკითხველის სამსჯავროზე გამოაქვს თავისი სონეტების კრებული. ეს წიგნი 2015 წელს დაისტამბა და 55 სონეტს აერთიანებს.

ვახუშტი კოტეტიშვილის „სონეტები“ მნიშვნელოვანი შენაძენია იმიტაც, რომ იგი ამ ევროპული მყარი სალექსო ფორმის ორიგინალურ კომპოზიციას ამკვიდრებს ჩვენში 4+4+4+2. სამი კატრენითა და ერთი მრჩობლედით გამართული ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტები არც ინგლისური (12+2) და ფრანგულ-იტალიური (4+4+3+3) სონეტის სტროფიკას იმეორებს. რუსთველური კატრენისა და ეროვნული მრჩობლედის დაწყვილებით ქმნის ქართველი პოეტი და აღმოსავლური ლექსის მკვლევარი ახლებური სტროფული აღნაგობის ქართულ სონეტს, რომელთა კატრენები, უმთავრესად, ჯვარედინი რითმით (abab) არის გამართული.

ჩვენი აზრით, XX ს. 80-90-იან წლებსა და XXI ს. სონეტის მყარი ფორმისადმი განსაკუთრებული ინტერესით გამოიხატა ქართველი პოეტების სწრაფვა ეროვნული, სულიერი გამოცდილების ათვისებისა და რენესანსული იდეალის, ჰარმონიის, სიკეთის, მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების ძიებისა.

დამოწმებანი:

ასათიანი 1988: ასათიანი გ. სათავეებთან. საუკუნის პოეტები. თბილისი: 1988.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. სონეტი საქართველოში. თბილისი: „უნივერსალი“, 2008.

ბარტი 1989: Барт, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва: 1989.

კაკაბაძე 1979: კაკაბაძე ზ. ხელოვნება. ფილოსოფია. ცხოვრება. თბილისი: 1979.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. აღმოსავლური პოეზია ქართულად. გაზ. „კომუნისტი“, 1959, № 211, 10. X.

კოტეტიშვილი 2015: კოტეტიშვილი ვ. სონეტები. თბილისი: „სენანი“, 2015.

მიქაძე 1974: მიქაძე გ. „ქართული სონეტისათვის“. ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან. თბილისი: 1974.

ქიქოძე 1919: ქიქოძე გ. *ეროვნული ენერგია*. თბილისი: 1919.

ჯორჯაძე 1911: ჯორჯაძე ა. *თხზულებანი*. ტ. 3. ტფილისი: 1911.

ტრიოლეტი საქართველოში

ტრიოლეტი მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლების

ქართულ პოეზიაში

(გალაკტიონ ტაბიძე, იოსებ გრიშაშვილი, ტერენტი გრანელი,
ალექსანდრე აბაშელი, გრიგოლ მეგრელიშვილი)

ქართულ პოეზიაში ტრიოლეტის სალექსო ფორმა ცისფერყან-წელებმა შემოიტანეს, მაგრამ, ზოგადად, მეოცე საუკუნის 20-იანი წლებში ეს სალექსო ფორმა ქართულ მწერლობაში პოპულარობით სარგებლობდა. წინამდებარე სტატიაში გავაანალიზებთ მეოცე საუკუნის რამდენიმე ქართველი პოეტის (გალაკტიონ ტაბიძის, იოსებ გრიშაშვილის, ტერენტი გრანელის, ალ. აბაშელის, გრ. მეგრელიშვილის) ტრიოლეტებს და დავახასიათებთ მათ ფორმალურსა და სემანტიკურ ნიშან-თვისებებს. ჩვენ მიერ განხილული ზოგიერთი ნაწარმოები ძალზე ვრცელია. ამიტომ სტატიის ტექსტში მოგვყავს ასეთი ლექსების მხოლოდ პირველი სტროფები.

1. გალაკტიონ ტაბიძე

ტრიოლეტები

მე მომაქვს, მე მომაქვს ყვითელი სანთლები,
ყვითელი ვარდების ლივლივი ელვარე,
ყვითელი ფოთლების ოცნება მღელვარე,
ავანთებ ჩირაღდნებს და ლოცვად დავდგები.
ოსანნა, სად არის ყვითელი ვარდები?
რად ჩაჰქრა სიმღერათ სიმღერა მჩქეფარე?
მე მომაქვს ყვითელი ვარდები ელვარე,
მე მომაქვს, მე მომაქვს ყვითელი სანთლები.

გალაკტიონის ამ ნაწარმოების საზომია 3/3/3/3, გართმვის სქემა – abbaabba, რაც არ შეესაბამება ტრიოლეტის გართმვის კანონიკურ სქემას. ლექსში გამოყენებულია ასონანსური რითმები: *სანთლები – დადგები – ვარდები, ელვარე – მლელვარე – მჩქეფარე*. განმეორებად ტაეპებში გვხვდება ალიტერაციები: „**მე მომაქვს**“, „ყვითელი სანთლები“, „**ლივლივი ელვარე**“

ტრიოლეტის სალექსო ფორმა ამ შემთხვევაში რამდენადმე მოდიფიცირებულია. პირველი ტაეპი მეორდება არა სამჯერ, არამედ – მხოლოდ ორჯერ (არ მეორდება არც მეოთხე და არც მეშვიდე ტაეპებში, არამედ – მხოლოდ მერვეში, რომელიც, წესით, მეორე ტაეპს უნდა ემთხვეოდეს). მეორე ტაეპი არც ერთხელ არ მეორდება. როგორც ჩანს, ტრიოლეტის ფორმა მოდიფიცირებულია საგანგებო ფაქტორების და, კერძოდ, ლექსის სემანტიკის ზეგავლენით.

დავაკვირდეთ ტექსტს. მასში ყურადღებას იპყრობს ჭარბი განმეორებები სიტყვებისა და სინტაგმების დონეზე. მაგ., ანაფორები მეორე და მესამე ტაეპებში; ექვსჯერ განმეორებული ზედსართავი „ყვითელი“, და, აგრეთვე, განმეორებული სინტაგმა „მე მომაქვს“ პირველ, მეშვიდე და მერვე ტაეპებში.

პირველ ტაეპს ასრულებს შესიტყვება „ყვითელი სანთლები“. პირველ, მეორე და მესამე ტაეპებში გვხვდება ერთადერთი ზმნა „მომაქვს“. შესაბამისად, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ აქ გამოყენებულია ზევგმა. თუკი პირველ, მეორე და მესამე ტაეპებს პროზაული ფორმით წარმოვადგენთ (მეტი სიცხადისთვის), მივიღებთ: „მე მომაქვს, მე მომაქვს ყვითელი სანთლები, ყვითელი ვარდების ლივლივი ელვარე, ყვითელი ფოთლების ოცნება მლელვარე“. ვინაიდან, ზოგადად, სალექსო სტრიქონის ბოლოს ყოველთვის იგულისხმება პაუზა, და იმის გამო, რომ აქ ზევგმის მეშვეობით აზრობრივად **შეკავშირებულია** სამი ტაეპი, შესაძლებელია პირველი ტაეპის დასმული მძიმე ტირეს გავუტოლოთ. ასეთ შემთხვევაში უნდა დავასკვნათ, რომ ყვითელი სანთლები აქ იგივეა, რაც „ყვითელი ვარდების ლივლივი ელვარე“ და „ყვითელი ფოთლების ოცნება მლელვარე“. ამგვარად, ფაქტობრივად, აქ ურთიერთშენაცვლებადი, სინონიმური სახეები გვაქვს. ელვარე ლივლივი, შესაძლოა, სანთლების ალზე მიგვანიშნებდეს, ისევე, როგორც ყვითელი ფოთლები (ალი თავისი ფორმით, ფოთოლსაც წააგავს და ვარდის ფურცელსაც). იქ, სადაც სანთლები ჩამქრალია და „სიმღერათ სიმღერა“

აღარ გაისმის, პოეტს მიაქვს თავისი ანთებული სანთლები. ცხადია, ლექსის შინაარსი მოწმობს პოეტის როგორც მედიატორის (მიღმურ სამყაროსა და ამქვეყნიურ სამყაროს შორის) საგანგებო როლის შესახებ, რაც სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის გამოხატულებად უნდა ჩავთვალოთ.

გალაკტიონის ლექსი „ალაზნთან“, ასევე, ტრიოლეტის ფორმითაა დაწერილი.

მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს.
დამშვიდდი. სძინავს ალაზნის კარებს.
მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.
შენს მოგონებას, როგორც ეს ჭალა,
მთების დუმილი ამინანქარებს.
მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს.

დამშვიდდი. ტალღებს მიანდე ნავი.
რაც დაიკარგა, ის აღარ მოვა.
აქვითინების დრო მერე მოვა.
დამშვიდდი. ტალღებს მიანდე ნავი.
განწირულებას არ მისცე თავი,
არ მოიზიდო ცრემლების თოვა.
დამშვიდდი. ტალღებს მიანდე ნავი.
ის – დაიღუპა. ის – აღარ მოვა.

ამჯერად გალაკტიონ ტაბიძე უფრო ზუსტად იცავს ამ სალექსო ფორმის სტრუქტურას. ოდნავ შეცვლილია მეორე სტროფის ბოლო ტაეპი, რომელიც ამავე სტროფის მეორე ტაეპს ზუსტად არ ემთხვევა. დაცული არაა არც გარითმვის წესი –abaaabab-ს ნაცვლად გვაქვს abbaabab.პირველ სტროფში გვხვდება მეტაფორა *შავი ლეჩაქი* (ლამის ბინდის აღსანიშნავად), მეორეში – გენიტიური მეტაფორა *ცრემლების თოვა*. ბანალურ მეტაფორად აღიქმება *ნავი* გამოთქმაში „ტალღებს მიანდე ნავი“ (ანუ, მიჰყევ ცხოვრების მსვლელობას), ისევე, როგორც „სძინავს ალაზნის კარებს“ – რომელიც ასევე ბანალური ზმნური მეტაფორაა. *ამინანქარებს*, როგორც ჩანს, ნიშნავს *ამყარებს*. ტექსტში სიმბოლისტური სახეები

არ შეიმჩნევა. ანაფორა დაშვიდდი ერთმანეთთან აკავშირებს პირველსა და მეორე ტრიოლეტურ სტროფებს.

პირველ სტროფში მრავლადაა შ და ჩ ბგერების ალიტერაციები, მეორე სტროფში კი ბგერწერის საშუალებები მწირადაა გამოყენებული. პოეტური სახეებიც – მეტაფორები, ეპითეტები უფრო მეტად პირველ სტროფში გვხვდება, მეორეში კი – ნაკლებად.

ლექსის სევდიან განწყობილებას განაპირობებს თემა – დაღუპული სატროფოს მოგონება ლირიკული გმირის მიერ. ყურადღებას იპყრობს ლაკონიური(ზოგჯერ– ერთსიტყვიანი)ფრაზები. ადვილი შესამჩნევია, რომ ლექსში არ იჩენს თავს სიმბოლისტური სახეები, სიმბოლისტური მსოფლალქმა.

თუმცა „თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი“ ვერლიბრია, მაგრამ მასში თავს იჩენს ტრიოლეტის ფორმალური ნიშან-თვისებები:

თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი.

დიკენსის გამირივით ცეცხლთან ჩაფიქრება.

ელვარებს ღუმელი. ვფიქრობ, საცაა ცეცხლიც ჩამიქრება.

გაიღო ფანჯარა:თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი.

იფანტება თეთრი ფიქრები, იფერფლება თეთრი ხელნაწერი.

ნუ ჩამიქრები და იქაც, სადღაც, სულში...

თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი..

აქ პირველი ტაეპი მეორდება მეოთხე ტაეპის მეორე ნაწილსა და მეშვიდე ტაეპში.მთლიანად, ტრიოლეტი შვიდტაეპიანია. ამდენად, ეს ლექსი შეიძლება ტრიოლეტის მოდიფიცირებულ სახეობად ჩაითვალოს. ფორმალურად ის ტრიოლეტის ფრაგმენტია (მერვე ტაეპი აკლია), და ფრაგმენტული ხასიათი აქვს მის ტაეპებსაც: მეტყველება ნაწყვეტ-ნაწყვეტია, ტაეპების სემანტიკური ურთიერთკავშირი თითქმის შეუმჩნეველია და ამიტომ მრავალწერტილი (რომელიც ახანგრძლივებს ყოველი ტაეპის ბოლოს ნაგულისხმევ პაუზას) შეიძლება დაისვას არა მარტო მეექვსე და მეშვიდე ტაეპების ბოლოს, არამედ – ყოველი ტაეპის ბოლოსაც. ამიტომ განმეორებად ტაეპში *თოვლი იყო ირიბი, აღმაცერი* პრედიკატები– „ირიბი“ და „აღმაცერი“ – დამატებითი(თუმცა კი ბუნდოვანი) მეტაფორული მნიშვნელობებით აღიჭურვება. საინტერესოა, რომ თვით ლექსიც „ირიბი“ და „აღმაცერია“, იმ გაგებით, რომ სათქმელი მხოლოდ ნაწილობრივად გადმოცემული, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი

ფრაზების მეშვეობით, რომელთაც ერთმანეთისგან ჩვეულებრივზე უფრო ვრცელი პაუზები ამორებს.

ლექსი „როგორც ნუხილი არაგვის კიდის“ რვატაეპიანია, მაგრამ ტრიოლეტის კანონიკური სტრუქტურა აქ დაცული არაა. მეორდება მხოლოდ პირველი ტაეპი (მეშვიდეში):

როგორც ნუხილი არაგვის კიდის
იყო ზვირთები ფაზისის ჩქარის,
გაჩნდა ნუხილი ეფემერიდის
და რუსთაველიც იმ დღის არ არის?!
სანახაობაც შეიცვლის რიდეს,
ძველი თაობა თანდათან მიდის,
როგორც ნუხილი არაგვის კიდის,
როგორც ძახილი ეფემერიდის.

გართმვის სქემაა abab(პირველი სტროფი) და abba(მეორე სტროფი) – თუკი ჩავთვლით, რომ რიდეს-ეფემერიდის კონსონანსური და რკალური რითმაა. ლექსის პირველ, მეშვიდე და მერვე ტაეპებში გვხვდება სამჯერადი ანაფორა: როგორც... როგორც... როგორც... „ძველ თაობას“ პოეტი აკავშირებს აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს წარსულთან, რომელსაც მეტაფორულად განასახიერებს „არაგვის კიდე“ და „ზვირთები ფაზისის ჩქარის“. საქართველოს წარსულის თვისებრივი დახასიათება ხორციელდება მასთან რუსთაველის დაკავშირების მეშვეობით – „და რუსთაველიც იმ დღის არ არის?!“ ვფიქრობთ, შემთხვევითი არაა, რომ ეფემერულ, გარდასულ წარსულს – რუსთაველის ეპოქას – პოეტი აღნიშნავს სიტყვით „დღე“ და არა, მაგალითად, „დროება“, ან „ჟამი“. დღე დროის აზომვის ძირითადი ერთეულია და ეს სიტყვა ამძაფრებს დროის ცვალებადობის, წარმავლობის განცდას. ამავე დროს, დღე სახარებაში ეწოდება ათას წელს („ერთი დღე უფლისა მიერ ვითარცა ათასი წელი“ – იხ., მაგ., მეორე პეტრესი, თავი 3). ლექსის აზრი შეიძლება ამგვარად განვსაზღვროთ –ამჟამად ძველი, დიდებული თაობა ისევე სწრაფად და უკვალოდ ქრება, როგორც გაქრა ათასი წლის წინანდელი დიდებული საქართველო. ოპოზიცია წარსული (პოეტის თანამედროვე ძველი თაობა) /ანწყო (პოეტის თანამედროვე ახალი თაობა) აქ სიმეტრიულადაა გააზრებული. ძველი თაობის (რომლისთვისაც უცხოა გალაკტიონის თანამედროვე საქარ-

თველოს ანმყო) „წასვლა“ პოეტს წარსულის მიმართ ნოსტალგიას აგრძნობინებს. ლექსის ამგვარ ინტერპრეტაციას ამყარებს ის, რომ პოეტის B ავტოგრაფში ნაცვლად სიტყვებისა „როგორც ძახილი ეფემერიდის“ ვკითხულობთ: „ვაჰ დრონი, დრონი“ (ტაბიძე 2016: 507). ნიშანდობლივია, რომ სამჯერადი ანაფორა გამოყენებულია იმ ტაეპებში, სადაც საუბარია წარსულის შესახებ.

ტრიოლეტის მოდიფიცირებულ სახეობად შეიძლება ჩაითვალოს, ასევე, „წყნარი ზღვა“:

ღრუბელი იდგა, როგორც ფრეგატი,
ზღვა იყო წყნარი, ცა იყო ლურჯი,
მიმაქანებდა ოცნება ურჩი
ფიქრებთან, სადაც დადგა ფრეგატი.
ფიქრებთან, სადაც დადგა ფრეგატი.
შორს ცისარტყელას გამოჩნდა ბურჯი
და იმედების დაანდო ხატი.
ღრუბელი იდგა, როგორც ფრეგატი.

[1925]

აქ პირველი ტაეპი მეორდება არა სამჯერ, არამედ – ორჯერ (მერვე ტაეპში). მეოთხე და მეხუთე ტაეპები იდენტურია, ხოლო გართიმვის სქემაა abbaabaa, რომელიც არ თანხვდება ტრიოლეტის გართიმვის კანონიკურ სქემას. რითმები იდენტურია (ზუსტია) – ფრეგატი-ხატი ან არაიდენტური (ასონანსური) – ლურჯი – ურჩი – ბურჯი. ეს ლექსი ტრიოლეტის მოდიფიცირებულ სახეობად მივიჩნით რვატაეპიანობის გამო და აგრეთვე იმიტომ, რომ მასში ხდება ორი ტაეპის, როგორც სალექსო ერთეულების, განმეორება (თუმცა, ვიმეორებთ, არა იმ სქემით, რომელიც ნიშანდობლივია ტრიოლეტის კლასიკური ფორმისთვის). საზომია 5/5. ლექსის სემანტიკა მარტივია: ოცნებას მიჰყავს პოეტის წარმოსახვა ფრეგატის მსგავს ღრუბელთან (ოპოზიცია *მინიერი* – *ზეციური* ან, როგორც ვარიანტი – *რეალური* – *წარმოსახული*). და, ვინაიდან, ფრეგატი, როგორც გემის ნაირსახეობა, მოძრაობის სემასთანაა დაკავშირებული, წარმოგვიდგება პოეტის წარმოსახული მოგზაურობა საოცნებო – შესაძლოა, მიღმურ – სამყაროში. ცისარტყელა – იმედის სიმბოლო და მედიატორი ცასა და დედამიწას შორის – ამჯერად ცასა და ღრუბელს შორის გამოისახება (იმედების დაანდო ხატი – დაანდო,

რა თქმა უნდა, ფრეგატისმაგვარ ღრუბელს). როგორც ვხედავთ, ცისარტყელა აქ მედიატორია არა ცასა და დედამიწას შორის (როგორც, მაგალითად, ილია ქავჭავაძის „აჩრდილში“ და აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავში“ ან თუნდაც ბიბლიაში), არამედ – ოცნებებსა (რომელთაც ფრეგატისმაგვარი ღრუბელი განასახიერებს) და ზეციურ სამყაროს (ზეცას) შორის. ცისარტყელას ამგვარი გააზრება დამახასიათებელია სიმბოლისტური მსოფლალქმისთვის.

გალაკტიონის ტრიოლეტების განხილვის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ პოეტი ამ სალექსო ფორმის მოდიფიცირებას მიმართავდა არა შემთხვევითი მიზეზების კარნახით, არამედ, როგორც ჩანს, მისი სხვადასხვაგვარი გამომსახველობითი შესაძლებლობების რეალიზების მიზნით. გალაკტიონის თითოეული ტრიოლეტი არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისგან როგორც ფორმის (რადგანაც გალაკტიონი ზუსტად არასოდეს იცავს ტრიოლეტის სტრუქტურას), ასევე – შინაარსის, თემატიკის თვალსაზრისით და შესანიშნავი ილუსტრაციაა იმისა, როგორ შეიძლება მყარი სალექსო ფორმების მისადაგება ახალი შინაარსისადმი.

2. იოსებ გრიშაშვილი

იოსებ გრიშაშვილის „ტრიოლეტი“ ორსტროფიანია. საზომია 5/4/5. დაცულია გარიტმის კანონიკური სქემა –abaaabab:

როცა პაექრობ – ვგრძნობ, ალერსი არ არის ადრე.
ვნებით აზმორებ ელასტიურ ცხვირის ნესტოებს.
მაგრამ სურვილი ვარდის ფრჩხილით ვერ გამოლადრე.
როცა პაექრობ – ვგრძნობ, ალერსი არ არის ადრე.
და ეგ თვალები – ნამწამების მოიჯარადრე,
ჩემს ხუმრობაში სიყვარულის დარიშხანს სტოვებს.
როცა პაექრობ – ვგრძნობ, ალერსი არ არის ადრე.
ვნებით აზმორებ ელასტიურ ცხვირის ნესტოებს.

„რა ნახეთ ქალში, – მაყვედრიან, – ქალში რა ჰპოვეთ!“
მაგრამ ეს ნაკლი, ჩემო კარგო, ჩვენ ვიცით ორმა.
ხალხს ყბამიშვებულს არ შევუკრთით, არ შევეპოვეთ.
„რა ნახეთ ქალში, – მაყვედრიან, – ქალში რა ჰპოვეთ!“

ამბობენ, თითქოს გასართობად გეძახდე პოეტს,
რომ მერე ლექსში ავაკივლო სხივი და ფორმა.
„რა ნახეთ ქალში, – მაყვედრიან, – ქალში რა ჰპოვეთ!“
მაგრამ ეს ნაკლი, ჩემო კარგო, ჩვენ ვიცით ორმა.

პირველ სტროფში გამოყენებულია იდენტური (ზუსტი) რითმები: *ადრე – გამოლადრე – მოიჯარადრე* და არაიდენტური (ასონანსური) რითმები: *ნესტოებს – სტოვებს*. საინტერესოა, რომ მეორე სტროფის ზოგიერთი ტაქტის სარიტმო სიტყვები: *ჰპოვეთ – შევეპოვეთ – პოეტს* ეხმიანება პირველი სტროფის სარიტმო სიტყვებს: *სტოვებს – ნესტოებს*, რაც ლექსის ბგერით ორგანიზაციას კოჰერენტულობას ანიჭებს*.

განმეორება, რომელსაც ი. გრიშაშვილი თავის პოეზიაში ხშირად მიმართავს პოეტური მეტყველების ექსპრესიულობის გამძაფრების მიზნით, აქაც გვხვდება, თანაც – განმეორებად ტაქტებში. ხიზმის მეშვეობით პოეტი აღწევს იმ ეფექტს, რომ მეორდება აზრი და არა ფრაზა. მაგ.: „რა ნახეთ ქალში, – მაყვედრიან, – ქალში რა ჰპოვეთ!“ „რა ნახეთ“ და „რა ჰპოვეთ“ სინონიმური გამოთქმებია, ესე იგი, ეს ორი გამოთქმა იდენტური სემანტიკისაა, მაგრამ ტაქტის დასაწყისში და დასასრულს დასმისას განსხვავებული აზრობრივი ნიუანსებით აღიჭურვება. „რა ნახეთ ქალში“ (3/2) ნეიტრალური სტილისტური შეფერილობის მქონე ყოფითი გამოთქმაა, რომელიც ტაქტის პირველ მუხლში გვხვდება. საზოგადოდ, ფრაზაში სემანტიკურად ყველაზე მეტად გამოიყოფა ხოლმე რემა – პრედიკატი, რომელიც ზეპირ მეტყველებაში ინტონაციურადაა ხაზგასმული. მაგალითად, „რა ნახეთ ამ ქალში“, ან „რა ნახეთ ამ ქალში“. ნერილობით მეტყველებაში, როდესაც ინტონაციური გამოყოფის საშუალება არ არსებობს, რემა, როგორც წესი, ფრაზის ბოლოს გადაინაცვლებს და მის სემანტიკურ ცენტრს წარმოადგენს. ამიტომაც, რომ ისეთ პოეზიაში, სადაც სემანტიკური ასპექტი ჭარბობს ბგერნერით ასპექტებს, ტაქტის მიჯნაზე – სარიტმო პოზიციაში – ისმის რემა, ანუ სემანტიკური თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვები ან შესიტყვებები (მაგ., ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში ტაქტთა დასასრულს გვხვდება ლექსთა სათაურების აღმ-

* იოსებ გრიშაშვილის რითმისთავისებურებათა შესახებ იხ. ბრეგაძე 2013, ხინთიბიძე 1955.

ნიშვნელი ან სემანტიკურად ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვები: „მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი“, „ნარვედ წყლისა პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად“, „მიყვარს, მიყვარს მე ტიკტიკი ჩვილის ყრმის“ „განვედი ჩემგან, ჰოი, მაცდურო, სულო ბოროტო“, „ამგვარი იყო მთანმინდაზედ შემოლამება“ და ა. შ.). შესაბამისად, როდესაც ტაეპის დასასრულს ვკითხულობთ: „ქალში რა ჰპოვეთ“, ანუ, როდესაც დახვეწილი ენობრივი თამაშის შედეგად ტაეპის პირველსა და მეორე (მარცვლებრივი რაოდენობის მხრივ იდენტურ) მუხლებში გვხვდება ორი სინონიმური გამოთქმა, არსებითად, ისინი სინონიმურნი აღარ არიან: ჯერ ერთი, პირველ შემთხვევაში შეკითხვის ადრესანტად უნდა ვივარაუდოთ უშუალოდ მესამე პირის – შესაძლოა, ბრბოს წარმომადგენლის, ან არა პოეტის – მიერ დასმული შეკითხვა: „რა ნახეთ ამ ქალში?“, მეორე შემთხვევაში კი ხიაზმის მეშვეობით ფრაზის წყობა შეცვლილია და მის ბოლოს დასმულია სინტაგმა „რა ჰპოვეთ?“ „ჰპოვეთ“ უფრო მაღალ სტილს განეკუთვნება და, შესაძლოა, ეს ორი ფრაზა, რომლებიც ფორმალურად, სინონიმურნი არიან, გამოხატავდნენ – განსხვავებულ (მაღალი და დაბალი) სტილისტური შეფერილობის გამო – სხვისა და საკუთარ (პოეტის) თვალსაზრისებს. ასეთ შემთხვევაში ეს შეკითხვა „ქალში რა ჰპოვეთ?“ წმინდა რიტორიკული ხასიათის შეკითხვად იქცევა, ხოლო სინონიმური გამოთქმები სინონიმურობას ჰკარგავენ. ოპოზიციური სემები ლექსში წარმოდგენილია პოეტით (ორი პოეტით – ლირიკული გმირითა და მისი სატროფით) და ბრბოთი („ყბამიშვებული ხალხით“). ეს ოპოზიცია ბანალურია, მაგრამ ლირიკული გმირის გულწრფელი ინტონაცია, ინტიმური კილო, პოეტური მეტყველების ექსპრესიულობა, რომელიც მიიღწევა ავტორის დახვეწილი ოსტატობის მეშვეობით, ნაწარმოებს გარკვეულ მიმზიდველობას ანიჭებს.

ლექსი „ტრიოლეთები შეითანბაზარში“ ოთხსტროფიანია. ტრიოლეთის საზომია 5/4/5, გართიმვის სქემა – abaabbaab:

შეითანბაზარს რომ გაცდებდა თათრის ფოლორცი,
 ტრიოლეთივით დაყვიალობ გაღმა-გამოღმა.
 და, ვით აშოლლანს ეტმასნება ქალი ავხორცი
 (შეითანბაზარს რომ გაცდებდა თათრის ფოლორცი),
 არც მე მასვენებს საქართველოს დარდი და ბოღმა:

რად დასჭკნა სიტყვა თბილისისა, რისთვის ჩამოხმა,
სიტყვა – მზის ნაღმით ნარიყალის ნაშთზე ნატყორცნი?
შეითანბაზარს რომ გასცდება თათრის ფოლორცი,
ტრიოლეტივით დაეციალობ გაღმა-გამოღმა.

პოეტი აღიარებს: „აქ ტრიოლეტის წესი დარღვეული მაქვს ყა-სიდად: თითო ხანა ცხრა სტრიქონისგან შესდგება. ან უკვე კანონად აღიარებულ ტრიოლეტს კი 8 სტრიქონი სჭირია; აზრის გასავითარებლად მეშვიდე ბნკარი ჩამატებული მაქვს. თუ გსურთ, იხილოთ ევროპის პოეტთა მსგავსი ტრიოლეტი: გამოსტოვეთ ჩემს ტრიოლეტში (მესამე ხანაში) მეშვიდე სტრიქონი, მოაცილეთ მეოთხე სტრიქონს ფრჩხილები და მიიღებთ ნამდვილ ტრიოლეტს. მართალია, ჩემს ტრიოლეტში ლექსის აღნაგობა დავარღვიე, მაგრამ ტრიოლეტის სული კი დაცული მაქვს სასტიკად. მე მხოლოდ მსურდა ქართული ტრიოლეტის შექმნა, რომლის ძეგლის დროს მუხამბაზის ფორმაც მოვიწვიე ნათლიად“ (გრიშაშვილი 1962, 98).

ვნახოთ ეს „მესამე ხანა“ და ჩავატაროთ მასზე ის „ოპერაციები“, რომელთაც პოეტი გვთავაზობს:

ძველ პოეტებში მეც მყავს ჩემი გულის მურაზი,
მაგრამ ქვრივ რითმას არ გავყვები არასდროს ქმარად!
არ მომწონს რითმა ბესიკისა: „გაზი“ თუ „რაზი“ –
ძველ პოეტებში მეც მყავს ჩემი გულის მურაზი.
რითმა ყოველთვის ხმაღში ინვევს აზრს საომარად,
მომწონს მაჯამის ამირბარი თეიმურაზი
ძველ პოეტებში მეც მყავს ჩემი გულის მურაზი,
მაგრამ ქვრივ რითმას არ გავყვები არასდროს ქმარად!

რატომ გვთავაზობს პოეტი სწორედ *მესამე* სტროფის გადაკეთებას, იმგვარად, რომ მივიღოთ ტრიოლეტის კლასიკური სტრუქტურა? ალბათ, იმის გამო, რომ პირველ სტროფში მეშვიდე ტაეპი აზრობრივად მჭიდრო კავშირშია მეექვსესთან: „რად დასჭკნა სიტყვა თბილისისა, რისთვის ჩამოხმა, /სიტყვა – მზის ნაღმით ნარიყალის ნაშთზე ნატყორცნი?“ ასეთივე ვითარებაა მეორე სტროფში: „დღეს კი ამოტყდა მეყვსეულად გრიგალი-ქარი / და სადღა არი ყარაჩოღელთ ლხინი თუ კრივი?“ და მეოთხეში: „ახლიჩეთ მწვადი... სთქვით ლექსები... აჟღერეთ თარი.../რომ საიქიოს საიათნოვა

არ წამეჩხუბოს!“ ფაქტობრივად, ამ სტროფებიდან მეშვიდე ტაეპების ამოღება აზრის წყვეტას გამოიწვევს (მაგ.: „ახლიჩეთ მწვადი... სთქვით ლექსები... აჟღერეთ თარი... / მიყვარს თბილისი! ირაკლივით მუდამ მშფოთარი“) მეექვსე და მერვე (მეორე ტაეპის იდენტურ) ტაეპს შორის, თუკი მას მეშვიდე ტაეპის ადგილას ჩავსვამთ. უაზრო ფრაზებს მივიღებთ ამგვარი ოპერაციების შედეგად პირველსა და მეორე სტროფებშიც: „რად დასჭკნა სიტყვა თბილისისა, რისთვის ჩამოხმა, / შეითანბაზარს რომ გასცდება თათრის ფოლორცი“ (I სტროფი); „დღეს კი ამოტყდა მეყვსეულად გრიგალი-ქარი / ამ ქუჩაბანდში მე მინახავს ძველი ამქარი“ (II სტროფი). მესამე სტროფში კი, მეშვიდე ტაეპის ამოღებისას აზრი არ ირღვევა და გამოდის, რომ გრიშაშვილის საყვარელი პოეტი თეიმურაზი ყოფილა.

ამ ლექსის რითმასთან დაკავშირებით რამდენიმე კითხვა წარმოიშობა. ქეთევან ენუქიძე „შეითანბაზრის“ პირველ სტროფს რვატაეპიანად მიიჩნევს, რომლის სარიტმო სქემაა ababbaab; მეორე სტროფში, მკვლევრის აზრით, ჩამატებულია მეხუთე ტაეპი (abaa-cabab), რომელიც გამორჩეულია, და, შესაბამისად, აქცენტირებული. მესამე სტროფში (abaababab) მეხუთე ტაეპი ასევეჩართულად უნდა ვიგულისხმოთ, თუმცა რითმა არ არის გამოკვეთილი – „რითმა ყოველთვის ხმაღში იწვევს აზრს საომარად“, ბოლო სტროფში კი (abbaaabab) სარიტმო სქემა დარღვეულია და თუ აქაც გამოვყოფთ მეხუთე ტაეპს – „და მე არ მინდა სხვა ანდერძი არავითარი“ – ტრადიციულ სქემას მაინც ვერ მივიღებთ“ (ენუქიძე 2013: 94). აშკარაა, რომ ქ. ენუქიძის მიერ მეხუთე ტაეპი იმიტომამიჩნეული დამატებულად, ზედმეტად, რომ ის არღვევს ტრიოლეტის გართმვის ტრადიციულ სქემას. ამდენად, მისი მსჯელობა არგუმენტირებულია.

თვით ი. გრიშაშვილი, როგორც ვნახეთ, საუბრობს მეშვიდე ტაეპის ზედმეტობის შესახებ, მაგრამ ასეთ სტროფად მიიჩნევს მართლოდენ მესამე სტროფს(როგორც ვნახეთ, ტრიოლეტის პირველ, მეორე და მეოთხე სტროფებში მეშვიდე ტაეპების ამოღება აზრის წყვეტას იწვევს); ქ. ენუქიძე, თავის მხრივ, გამოთქვამს მართებულ შეხედულებას, რომ გართმვის სქემას არღვევს მეხუთე ტაეპი. ამგვარად,ყოველ სტროფში მეხუთე ტაეპები ყოფილა დამატებული, თვით მესამეშიც კი.

როგორც ლექსის ავტორიც აღიარებს, ეს ლექსი ტრიოლეტის მოდიფიცირებულ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ, მაგრამ როგორ უნდა გავიგოთ ი. გრიშაშვილის სიტყვები: „მე მხოლოდ მსურდა ქართული ტრიოლეტის შექმნა, რომლის ძეობის დროს მუხამბაზის ფორმაც მოვიწვიე ნათლიად?“. მუხამბაზი *ხუთტაეპიანი* სალექსო ფორმაა, გარიტმვის სქემით *aaaaa, bbbba, cccca* და ა.შ. ცხადია, მუხამბაზის გარიტმვის სქემა სრულიად არ წააგავს ტრიოლეტის გარიტმვის სქემას. საფიქრებელია, რომ ერთადერთი სიახლე, რომელიც უნდა შემოეტანა მუხამბაზს თავისი „ნათლიობისას“, სწორედ *მე-ხუთე* ტაეპის დამატების მეშვეობით ტრიოლეტის გარიტმვის სქემის დარღვევაა.

რაც შეეხება ტაეპს „ტრიოლეტივით დაყვიალობ გაღმა-გამოღმა“, მისი სემანტიკური ინტერპრეტაცია ძნელი არ გახლავთ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ (ლომიძე 2016), განმეორებადი ტაეპები ტრიოლეტში აღიქმება, როგორც დაუნაწევრებელი მთლიანობები, როგორც „ერთეულები“, რომლებიც ლექსში „გაღმა-გამოღმა დაყვიალობენ“, ანუ მოსაზღვრე ტაეპებში კი არ გვხვდებიან, არამედ – ტექსტის გარკვეული მონაკვეთებს მიჯნავენ ერთმანეთისგან. იმდენად, რამდენადაც ეს განმეორებადი ტაეპები „ერთეულებია“, შეიძლება ვიმსჯელოთ მათი „ყიალის“ შესახებ, როდესაც ისინი „გაღმა-გამოღმა“ „გადაინაცვლებენ“ ხოლმე ლექსის სხვადასხვა ნაწილში,

3. ტერენტი გრანელი

ტერენტი გრანელის ორსტროფიანი „ფანტასტიური ღამე“ ტრიოლეტის ფორმითაა დაწერილი. ლექსის საზომია 5/4/5, გარიტმვის სქემა – ტრადიციული – *abaaabab*:

უძილო ღამე, ყრუ ფიქრები და ფანტაზია,
ცხოვრების რბენა, მარტოობა აუწერელი.
ნითელ ოცნებას მდუმარებით ფანტავს აზია,
უძილო ღამე, ყრუ ფიქრები და ფანტაზია.
ჩვენი სიტყვები ყველასათვის ფიანდაზია,
თავის ლექსებში იხედება კონნე სპერელლი.
უძილო ღამე, ყრუ ფიქრები და ფანტაზია,
ცხოვრების რბენა, მარტოობა აუწერელი.

მწვანე მირაჟი, ღამის რკალი,სახე ლამაზი,
უტეხი ტევრი და სპეტაკი ნიამორები,
სწორი მეტეხი, დამსხვრეული ოქროს არმაზი.
მწვანე მირაჟი, ღამის რკალი, სახე ლამაზი.
პანის მორევი იღვენთება ცრემლით აღმასი.
ყვითელ სივრცეში ცეცხლით ინვის ღია ზმორები.
მწვანე მირაჟი, ღამის რკალი,სახე ლამაზი,
უტეხი ტევრი და სპეტაკი ნიამორები.

გვხვდება სიმბოლური სახეები: „მწვანე მირაჟი“, „პანის მორევი“, „ყვითელი სივრცე“, „ნითელი ოცნება“, „ღია ზმორები“. ტექსტი თითქოს ფერწერულ სურათს გვიხატავს, რადგან მასში მხოლოდ ოთხი ზმანა – *ფანტავს, იხედება, იღვენთება, ინვის*.

პირველ სტროფში აღწერილია პოეტის ემოციური მდგომარეობა – უძილობა, გაუსაძლისი მარტოობა, ყრუ ფიქრები და სხვ. კონნე სპერელლი (კონსტანტინე გაჩეჩილაძე) „თავის ლექსებში იხედება“, ანუ პოეტის გვერდით იმყოფება, მაგრამ, როგორც ჩანს, ვერ არღვევს პოეტის „აუნერელ მარტოობას“. მეორე სტროფში პოეტის თვალთახედვა გადაინაცვლებს გარესამყაროზე, მაგრამ ეს უკანასკნელი აღქმულია, როგორც სტატიკური მოცემულობა, რომელშიც არავითარი პროცესები არ მიმდინარეობს. ესაა წარმოსახული – ყვითელი – სივრცე, რომელიც ცალკეული ფრაგმენტებისგან შედგება და ეს ფრაგმენტებია: „მწვანე მირაჟი“, „უტეხი (როგორც ჩანს, ხელუხლებელი) ტევრი“, „ღამის რკალი“, „ოქროს არმაზი“, „სპეტაკი ნიამორები“... ჩამოთვლილი ობიექტები თითქოს გამოყოფილნი არიან სამყაროში მიმდინარე პროცესებისგან და ისეთივე იზოლირებულნი და „მარტოსულნი“ გახლავან, როგორც თვით ლირიკული გმირია. ამგვარად, ტრიოლეტის თემაა არა მარტო ლირიკული გმირის, არამედ – სამყაროს ყოველი ობიექტის (რომელთა შორის დასახელებულია როგორც რეალური – მაგ., „სწორი მეტეხი“, „უტეხი ტევრი“ და ა. შ. ობიექტები, ასევე – წარმოსახულიც: „მწვანე მირაჟი“, „პანის მორევი“ და მისთ.) მარტოობა, იზოლირებულობა მიზეზშედეგობრივი კავშირებისგან, სივრცისა და დროისგანაც. ლექსი სტილურად იმპრესიონისტულ ტექსტებს წააგავს, სადაც ასევე უგულვებლყოფილია (თუმცა, რა თქმა უნდა, სხვაგვარი ესთეტიკური კონცეფციის კარნახით) საგანთა (რე-

ალურთა თუ წარმოსახულთა) სივრცით-დროითი მიმართებები. შემთხვევითი არაა, რომ მოვლენებისა და საგნების ჩამოთვლა ხორციელდება სწორედ განმეორებად ტაეპებში (ორივე სტროფში).

ტრიოლეტში „ლოცვა მთვარესთან“ ტერენტი გრანელი კვლავ არ არღვევს ამ სალექსო ფორმის კანონიკურ წესებს. საზომია 5/4/5, გარიტმვის სქემა – abbaabab:

გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა
და ჩემი სული სამოთხეში მივა გოდებით.
ზამთრის ვარდები დაიმსხვრევა ბალის კარებთან,
გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა.
უშნო წარსულის სიმახინჯე მივლის გარედან,
საშინელებას მირაჟებით მე ველოდები.
გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა
და ჩემი სული სამოთხეში მივა გოდებით.

გამოყენებულია ასონანსური რითმები: *კარეტა – გარედან; გოდებით – ველოდები*. სიკვდილის მოლოდინი ასახულია სწორედ განმეორებად ტაეპებში. ლექსის ძირითადი სემანტიკური ოპოზიციაა ანწყო-მომავალი ან (როგორც ვარიანტი) სიცოცხლე-სიკვდილი. მომავლის შესახებ საუბარია პირველ კატრენში („გლოვის ზარებით გამაქანებს თეთრი კარეტა...“), ხოლო მეორე კატრენის პირველ ორ ტაეპში სიცოცხლე (რომელიც უკვე წარსულს წარმოადგენს მომაკვდავი პოეტისთვის) დახასიათებულია, როგორც „უშნო წარსულის სიმახინჯე“ და საშინელება, რომელსაც ის „მირაჟებით ელოდება“. ტრიოლეტის თემა ტერენტი გრანელის პოეზიისთვის ჩვეულია – სიცოცხლის სიმძიმე, აუტანლობა და ლტოლვა სიკვდილისკენ.

4. ალექსანდრე აბაშელი

ალექსანდრე აბაშელის „მწუხრის ფსალმუნი“ (1915) შედგება ხუთი რვატაეპიანი სტროფისგან, რომელთა გარიტმვის სქემაა abaaabab, საზომი კი – 5/5. ლექსში გვხვდება იდენტური (ზუსტი) რითმები: *მიმავალმა – თვალმა, ზეცისა – მხეცისა – ნაკეცისა, ყრმობისა – გრძნობისა – გმობისა, დასავალსა – სავალსა, წუნ-*

დადებული – დამარცხებული; ასევე – არაიდენტური, კერძოდ, ასონანსური რითმები: ვნახე – სახე – დავმარხე, აჭრილი-დახრილი, არავინ იყო – ცამ არ მიმიღო, ჩასული – შემოძარცული.

ტრიოლეტის პირველი სტროფი ამგვარია:

ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე
ვიხილე ერთხელ გზად მიმავალმა...
მას შემდეგ ვძებნე და ვერსად ვნახე
ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე,
და სევდის კუბით გულში დავმარხე,
რადგან ვერ ვპოვა მტირალმა თვალმა
ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე,
ერთხელ რომ ვნახე გზად მიმავალმა.

პოეტი იყენებს ზმნურ მეტაფორებს: „ღამემ ჩამიქრო შუქი ზეცისა“, „გზა გარდამიტყდა...“, „ჩემი წარსული ეკლით მიქარგავს მე გზას სავალსა..“; შედარებებს: „გაჰქრა ნისლივით ჟამი ყრმობისა“, „ცად აღვავლინე სიტყვა გმობისა, / ვით ღალადისი უკანასკნელი“, „ჩრდილით ვიმოსვი, ვით მზე ჩასული“; ეპითეტებს: „ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე“, „უსამკაულო, შემოძარცული“.

ტრიოლეტის შინაარსსა და სტილში რომანტიზმის ზეგავლენა ვლინდება: ლირიკული გმირი აღიარებს: „მინას გავექეცე, ცამ არ მიმიღო“; წარსული „უნუგეშოა“, მომავლისგან კი ის – „გმირი, დილითვე დამარცხებული“, „სანუთროს მსჯავრით ნუნდადებული“ – არაფერს ელის, რადგან „გულში მარხია ფერფლი გრძნობისა“, და სევდით იხსენებს „ყრმობის ჟამს“. ეს ნაწარმოები ააშკარავებს, რომ ტრიოლეტის, როგორც სალექსო ფორმის გამოყენება ყოველთვის როდია ხელსაყრელი. იმდენად, რამდენადაც ტრიოლეტში სავალდებულოა ტაეპთა განმეორება, ლექსის ყველა ხარვეზი მასში განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ როდესაც ტრიოლეტში გარკვეული ემოციებია გადმოცემული, ტაეპების განმეორებადობა ამ ემოციებს მეტ სიმძაფრეს, ლექსს კი ექსპრესიულობას ანიჭებს, ხოლო მედიტაციურ ლირიკაში ტრიოლეტის სალექსო ფორმის გამოყენებისას სიფრთხილეა საჭირო, რადგან პოეტური ფორმით გამოხატული მსჯელობის ან თვალსაზრისის განმეორება ხშირად ერთგვარ სიჭარბედ აღიქმება. ალბათ, ამიტომაც, რომ ალ. აბაშელის ზემოდასახელებულ ტრიოლეტში გან-

მეორეხადი ტაეპები („ღამემ ჩამიქრო შუქი ზეცისა, / გზა გადამი-
ტყდა მთაზე აჭრილი“, „მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო, / სანუთროს
მსჯავრით წუნდადებული“, „გაჰქრა ნისლივით ჟამი ყრმობისა, / ან
მომავლისგან არარას ველი“, „უსამკაულო, შემოდარცული / შიშით
გავსცქერი ცის დასავალსა“) კიდევ უფრო საგრძნობს ხდის ლექსის
მალალფარდოვან სტილს და უფრო შესამჩნევს – ბანალურ მეტა-
ფორებს. თუმცა ლექსის ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ პოეტის დახ-
ვენილი ოსტატობა სალექსო ფორმის სფეროში*.

აღ. აბაშელის ორსტროფიანი „ტრიოლეტების“ საზომია 3/3/3,
გართიმვის სქემა –abaaabab:

მსოფლიო ციხეა საზარი,
და ტყვეა არსება ყოველი
და სასჯელს არა აქვს საზღვარი,
მსოფლიო ციხეა საზარი.
დარაჯად სიკვდილი მზად არის.
მის ძახილს ყოველ წამს მოველი.
მსოფლიო ციხეა საზარი,
და ტყვეა არსება ყოველი.

სიკვდილი ყოველ წამს უძახის
მისგანვე უაზროდ არჩეულს.
მძიმეა ლოდინი ტუსადის.
სიკვდილი თავის მსხვერპლს უძახის.
იელვებს ბრმა თვალი ყრუ სახის
და ძაძა დაჰფარავს ფარჩეულს.
სიკვდილი ყოველ წამს უძახის
მისგანვე უაზროდ არჩეულს.

რიტმები იდენტურია (ზუსტი): *არჩეულს – ფარჩეულს*, ან არა-
იდენტური (ასონანსური): *ყოველი – მოელი*, *საზარი – საზღვარი*,
ყრუ სახის – უძახის – ტუსადის. „მწუხრის ფსალმუნთან“ შედარ-
ებით, აქ ავტორის ენა უფრო სადაა და შეესაბამება მის შინაარსს
– მსჯელობას სიცოცხლისა და სიკვდილის არსის შესახებ. გან-
მეორებული ტაეპები „მსოფლიო ციხეა საზარი, / და ტყვეა არსე-

* იხ. ამის შესახებ: თ. ბარბაქაძე. ევროპული მყარი ფორმები ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში. კრებ. ლექსმცოდნეობა VIII. თბ., 2016.

ბა ყოველი“ ან „სიკვდილი ყოველ წამს უძახის /მისგანვე უაზროდ არჩეულს“ ემოციურად აღიქმება და ტრიოლეტის სალექსო ფორმას უფრო ჰარმონიულად შეესაბამება.

5. გრიგოლ მეგრელიშვილი (მთის ნიავი)

ორიგინალური ტრიოლეტების ავტორი გახლავთ ტრაგიკული ბიოგრაფიის პოეტი, გრიგოლ მეგრელიშვილი (ფსევდონიმი – „მთის ნიავი“). მისი „ტრიოლეტები ბრძოლის ველიდან“ სამ რვატაეპიან სტროფს მოიცავს. საზომია 5/4/5, გართმევის სისტემა–abaaabab. აქ მოგვყავს ამ ვრცელი ლექსის პირველი სტროფი:

ლამის ჯაშუშის დაზვერვა შლის ყანას ტალღებად
და განგაშს ეტრფის ცეცხლიანი მძაფრი ოცნება;
მოცეკვავე ვარ, ვით ბრწყინვალე ჩემი ბაღლობა,
ლამის ჯაშუშის დაზვერვა შლის ყანას ტალღებად
და ფოლადური მტკიცე მკერდის ტყვიით გაღბობა
კვლავ მენატრება და ნატვრაში ფიქრს ემგოსნება.
ლამის ჯაშუშის დაზვერვა შლის ყანას ტალღებად
და განგაშს ეტრფის ცეცხლიანი მძაფრი ოცნება.

ამ ტრიოლეტებში რითმები არაიდენტურია (ასონანსური და კონსონანსური): ტალღებად – ბაღლობა – გაღბობა, ოცნება – ემგოსნება (I სტროფი); შორეული – აღშერეული – ორეული, თაღებს – ოთახებს (II სტროფი); კრიალოსნებად – ფრთოსნები – იტყორცნება, აღებს – ბაღებს (III სტროფი).

ლექსის პირველ სტროფში ასახულია ჭაბუკი მეომრის განცდები, მოუთმენლობა, ხალისიც კი, რომლითაც ის ელოდება ბრძოლის დასაწყისს („განგაშს ეტრფის ცეცხლიანი მძაფრი ოცნება“; „...მტკიცე მკერდის ტყვიით გაღბობა კვლავ მენატრება“). მეორე სტროფში გადმოცემულია მისი ორგიასტული აღტყინება ბრძოლის დროს („დავითვერ ცეცხლით და ჩემი „მეს“ „მე“-ორეული / მცხუნვარე ყვავილთ სურნელით რწყავს სულის ოთახებს“), მესამეში კი ობიექტურად, თითქოს შორეული პერსპექტივიდანაა დანახული ეს ბრძოლა. ამგვარად, ლექსის დაყოფა სამ ტრიოლეტად სემანტიკურადაა მოტივირებული. ავტორი იყენებს ისეთ მხატვრულ ხერხებს,

როგორებიცაა ეპითეტები: „ბრწყინვალე ბაღლობა“, „ცეცხლიანი...
ოცნება“, „ფოლადური მკერდი“, „ქმენა ალშერეული“, „მცხუნვარე
ყვავილთ“, „გველად კლაკნილი მამხალეები“, „ფოლადის ვეშაპები“;
შედარებები: „მოცეკვავე ვარ, ვით ბრწყინვალე ჩემი ბაღლობა“,
„ლამის ჯაშუშის დაზვერვა შლის ყანას ტალღებად“ (ვითარებითის
შედარება), „წვიმს ხშირი ტყვია მკერდ-განყვეტილ კრიალოსნებად“
(ვითარებითის შედარება), „...ყუმბარები, როგორც ფრთოსნები“;
ზმნური მეტაფორები: „ფოლადის ვეშაპები შფოთავს, პირს აღებს“,
„ცად ჟღურტულობენ ყუმბარები“. ძალზე საინტერესოა მეორე
სტროფში ლირიკული გმირის გაორება („ჩემი „მეს“ „მე“-ორეული /
მცხუნვარე ყვავილთ სურნელით რწყავს სულის ოთახებს“): – ერთია
რეალური „მე“, რომელიც ბრძოლაშია ჩართული, მეორე კი ტკბება
ამით და საკუთარი სულის სიღრმეებში („ოთახებში“) ყვავილების
სურნელსაც კი გრძნობს.

ამავე სალექსო ფორმას მიმართავს გრ. მეგრელიშვილი სამ-
სტროფიან ლექსში „ტრიოლეტები ლილის!“ (1919). აქ საზომია
4/4/3, გართმვის სქემა –abaaabab (I და II სტროფებში). III სტროფი
თერთმეტაეპიანია და ამგვარადაა გართმული: abaabaaabab. ამ
სტროფში პირველი ტაეპი მეორდება ოთხჯერ, მეორე კი – სამ-
ჯერ. ლექსში გვხვდება არაიდენტური (ასონანსური) რითმები:
დაიბანაკებს – მიამხანაგებს – დანაგებს (I სტროფი); ანაგებს – და-
ნაკებს – განაგებს (II სტროფი); და ნაქებს – დანაკებს – ნანაგებს,
სანთლები – კამათლები (III სტროფი); იდენტური რითმებია: არ
ველი – მფარველი (I სტროფი), ფოთლებში – ბოთლებში (II სტრო-
ფი). აი ლექსის პირველი სტროფი:

ჩემს ლექსებში ნისლი დაიბანაკებს
და მაისის მზიან ქორწილს არ ველი,
მწუხარება მოვა, მიამხანაგებს
ჩემს ლექსებში ნისლი დაიბანაკებს,
ეტირება გულს, ეკლებზე დანაგებს.
მიტხარ, ლილი, ვინლა მექნეს მფარველი!
ჩემს ლექსებში ნისლი დაიბანაკებს
და მაისის მზიან ქორწილს არ ველი.

ლექსის თემაა იმედგაცრუება სიყვარულში (მდრ.: „ტრფიალების
ჩამქრალი სანთლები“). მასში გამოყენებულია ზმნური მეტაფორე-

ბი – „მწუხარება მოვა, მიამხანაგებს“, „ეტირება გულს...“ და ა. შ. გვხვდება, ასევე, ბანალურიმხატვრული სახეები, მაგ.: „კოშკს, ბადახშით ანაგებს“, „გულს, ეკლებზე დანაგებს“ და სხვ. მიუხედავად ამისა, ლირიკული გმირის ჩივილი დაკარგული სიყვარულის გამო გულწრფელად ჟღერს და ახალგაზრდა პოეტი ვირტუოზულად იყენებს ტრიოლეტის, როგორც სალექსო ფორმის, გამომსახველ საშუალებებს.

ზემოგანხილული პოეტური ტექსტების ფორმალური და შინაარსობრივი თავისებურებების ანალიზის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მეოცე საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართულ პოეზიაში ტრიოლეტი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ტრიოლეტის განსაკუთრებით საინტერესო მოდიფიცირებული ნიმუშები შექმნეს გალაკტიონ ტაბიძემ და იოსებ გრიშაშვილმა, მაგრამ ტერენტი გრანელის, ალექსანდრე აბაშელისა და გრიგოლ მეგრელიშვილის კანონიკური ფორმის მქონე ტრიოლეტებიც ამ პერიოდის ქართული პოეზიის მნიშვნელოვან ქმნილებებად უნდა ჩაითვალოს.

ბ) ტრიოლეტი ცისფერყანწელთა პოეზიაში

ტრიოლეტი, როგორც სალექსო ფორმა, ჩამოყალიბდა შუა საუკუნეებში, (მე-13 საუკუნის ბოლოს) საფრანგეთში. ამ ეპოქაში ტრიოლეტის მრავალი ნიმუში შექმნეს ფრანგმა პოეტებმა ადენე ლე რუამ და ჟან ფროსარმა. XV-XVI საუკუნეებში ტრიოლეტი პოპულარობით აღარ სარგებლობდა, მაგრამ მე-17 საუკუნეში ამ სალექსო ფორმით დაინტერესდა ჟან დე ლაფონტენი, რომელმაც ტრიოლეტის რამდენიმე ნიმუში შექმნა. მე-18 საუკუნეში ტრიოლეტი კვლავ დავინყებას ეძლევა, მე-19 საუკუნეში კი იწერება ალფონს დოდეს და თეოდორ დე ბანვილის მრავალრიცხოვანი ტრიოლეტები. ამ სალექსო ფორმის ბრწყინვალე ნიმუშები შექმნეს ფრანგმა სიმბოლისტებმა.

რაც შეეხება ინგლისურ პოეზიას, მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეტმა და ბერმა პატრიკ კერიმ საფრანგეთში, ქალაქ დუეში დაწერა პირველი ტრიოლეტები ინგლისურ ენაზე. მეცხრამეტე საუკუნეში ტრიოლეტებს წერდნენ თვალსაჩინო ინგლისელი პოეტები – რობერტ ბრიჯესი და უილიამ ერნესტ ჰენლი.

გერმანიაში ტრიოლეტების პირველი ანთოლოგიები გამოქვეყნდა ჰაბერშტადტში (1795 წ.) და ბრაუნშვაიგში (1796 წ.). 1815 და 1817 წლებში ფრიდრიხ რასმანმა გამოსცა ტრიოლეტების კრებულები და გამოყო ტრიოლეტის სამი ფორმა: ა) კანონიკური, ბ) თავისუფალი (რომელშიც დაცული არაა გართმვის წესები) და გ) იმგვარი ერთსტროფიანი ფორმა, რომელიც ოდნავ განსხვავდება კანონიკურისგან. კანონიკური ფორმის ტრიოლეტებს ქმნიდნენ ფრიდრიხ ფონ ჰაგედორნი (XVIII ს.), ახალგაზრდა გოეთე, აუგუსტ ფონ პლატენი, ადელბერტ შამისო და სხვ.

რუსეთში XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ტრიოლეტების პირველი ნიმუშები დაწერეს ანა ბუნიამ და ნიკოლაი კარამზინმა. შემდეგ (ისევე, როგორც ევროპაში) ტრიოლეტი დავინწყებას მიეცა და ხელახლა მოიპოვა პოპულარობა მოდერნიზმის ეპოქაში. ტრიოლეტებს თხზავდნენ ეგო-ფუტურისტები: კონსტანტინ ფოფანოვი და იგორ სევერიანინი, სიმბოლისტები – კონსტანტინ ბალმონტი და ვალერი ბრიუსოვი. ტრიოლეტების კრებულები გამოსცეს სიმბოლისტმა პოეტებმა: ფ. სოლოგუბმა, ი. კალინიკოვმა და ი. რუკავიშნიკოვმა (ამ უკანასკნელმა თეორიული გამოკვლევაც კი დაწერა ტრიოლეტების შესახებ). საერთოდ, ეგრეთ წოდებული „ვერცხლის საუკუნის“ რუსმა პოეტებმა ტრიოლეტების მაღალმხატვრული ნიმუშები შექმნეს.

ქართულ პოეზიაში ტრიოლეტის სალექსო ფორმა ცისფერყანწელებმა შემოიტანეს (ვალერიან გაფრინდაშვილი ამბობდა: „მე მგონია, ტრიოლეტი ჩვენამდე არ იყო დანერილი“ (გაფრინდაშვილი 1990 : 642) და, რა თქმა უნდა, გულისხმობდა, რომ ტრიოლეტი მანამდე არავის ჰქონდა დანერილი ქართულ პოეზიაში). ცნობილია ვალერიან გაფრინდაშვილის, შალვა კარმელის, პაოლო იაშვილის, რაჭდენ გვეტაძის, გიორგი ლეონიძის, კოლაუ ნადირაძის ტრიოლეტები. შევნიშნავთ, რომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს ცისფერყანწელთა გატაცება სწორედ ამ სალექსო ფორმით.

ტრიოლეტის სტრუქტურა შემდეგნაირია: რვასტრიქონიან სტროფში პირველი სტრიქონი აუცილებლად მეორდება მეოთხე და მეშვიდე სტრიქონებად, ხოლო მერვე სტრიქონი იმეორებს მეორეს. ტრიოლეტში გართმვის სისტემა ამგვარია: ABaA abAB ან ABbA baAB.

სახელწოდება „ტრიოლეტი“, ი. რუკავიშნიკოვის მითითებით, ემყარება რიცხვი 3-ის პრინციპს, რომელიც ამ სალექსო ფორმაშია ხორცშესხმული: „1) პირველი სტრიქონი დანერილია სამჯერ; 2) განმეორებული სტრიქონების რაოდენობა 3-ია; 3) ტრიოლეტის შუა ნაწილში სამი ერთნაირი რითმაა მე-3, მე-4 და მე-5 სტრიქონებში; 4) ტრიოლეტში არ მეორდება სამი სტრიქონი: მე-3, მე-5, მე-6“ (რუკავიშნიკოვი 1925: 235). ამავე ავტორის მითითებით, ტრიოლეტი ოდესღაც სამ ხმაში იმღერებოდა და მასში შეიმჩნევა „ოქროს კვეთის“ პრინციპი, რომელიც ემყარება ციფრებს 3, 5, 8: მთელი ისე მიემართება დიდ მონაკვეთს, როგორც დიდი მონაკვეთი – მცირეს (იქვე, 238). ა. კვიატკოვსკის შენიშვნით, ტრიოლეტი ყველაზე შეზღუდული ფორმაა პოეზიაში და უმეტესად გასართობი დანიშნულება ჰქონდა (კვიატკოვსკი 1966: 311). ასეთია ტრიოლეტის ფორმალური ნიშან-თვისებები.

* * *

რით აიხსნება ტრიოლეტის პერიოდული პოპულარობა – ის, რომ ეს მყარი სალექსო ფორმა ზოგიერთ ლიტერატურულ ეპოქაში ძალზე ხშირად გამოიყენება, სხვა პერიოდებში კი მივიწყებას ეძლევა? და რა მიზეზებით უნდა განვმარტოთ ტრიოლეტის პოპულარობა როგორც ევროპულ და რუსულ სიმბოლისტურ პოეზიაში, ასევე – ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში? რაც შეეხება ცისფერყანწელებს, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მათ, უბრალოდ, რუსი სიმბოლისტების პოეზიის ზეგავლენით შემოიტანეს ეს ფორმა ქართულ პოეზიაში (რაც გამორიცხული არაა). მაგრამ რა ფაქტორებს უნდა განეპირობებინათ ამ სალექსო ფორმის „გაცოცხლება“ ევროპელი და რუსი პოეტების შემოქმედებაში?

ტრიოლეტის უფუნქციობა გარკვეულ ეპოქებში და მისი პოპულარობა სხვა პერიოდებში შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ამ სალექსო ფორმის მეშვეობით ყველაზე უკეთ შეიძლება გამოიხატოს ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის მსოფლალქმა. ეს, რა თქმა უნდა, იმას კი არ ნიშნავს, რომ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობები იდენტური მსოფლალქმით ხასიათდებოდნენ, არამედ – იმას, რომ თუმცა ტრიოლეტი *მყარი* ფორმაა, მაგრამ სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ფუნქციით აღიჭურვებოდა. მაგალითად, თუ თავდაპირველად (შუა საუკუნეებში) ტრიოლეტს გასართობი და-

ნიშნულება ჰქონდა და იმღერებოდა, სიმბოლისტურ პოეზიაში, მას, ეჭვგარეშეა, სრულიად განსხვავებული ფუნქციები უნდა ჰქონოდა. ტრიოლეტს თავისი ფუნქციები უცვლელი ფორმით რომ შეენარჩუნებინა, სიმბოლისტები, რა თქმა უნდა, ამ მყარი ფორმით არ დაინტერესდებოდნენ. ამგვარად, უცვლელი რჩებოდა მხოლოდ ტრიოლეტის ფორმალური ნიშან-თვისებები, მაგრამ იცვლებოდა მათი ფუნქციები. შესაძლებელია, აქ გავიხსენოთ დომინანტის პრინციპიც, რომელიც რუსმა ფორმალისტებმა წამოაყენეს, კერძოდ, „ვინაიდან სისტემა (ნებისმიერი სისტემა, მათ შორის, ტექსტი ან ტექსტების ერთობლიობა ამა თუ იმ მიმდინარეობაში – თ. ლ.) არ წარმოადგენს მისი ყველა ელემენტის თანაბარუფლებიან ურთიერთქმედებას, არამედ გულისხმობს ელემენტთა ჯგუფის წინ ნამოწევას („დომინანტა“) და დანარჩენების დეფორმაციას, ამიტომ ნაწარმოები შედის ლიტერატურაში, იქნეს თავის ლიტერატურულ ფუნქციას სწორედ ამ დომინანტის წყალობით“ (ტინიანოვი 1977: 277).

ამა თუ იმ ჟანრის ან სალექსო ფორმის დომინანტური ნიშან-თვისებები სხვადასხვაგვარია სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში. ასე რომ არ იყოს, ესე იგი, ტრიოლეტს (და ნებისმიერ სხვა სალექსო ფორმას ან ლიტერატურულ ჟანრს) სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირი დომინანტური ნიშან-თვისებები და ფუნქციები რომ არ ჰქონოდა, მაშინ უნდა ვალიაოთ (რაც აბსურდია), რომ ლიტერატურის ევოლუცია არ მომხდარა.

დავაკვირდეთ ტრიოლეტის სტრუქტურას.

ტრიოლეტის, როგორც მყარი სალექსო ფორმის ყველაზე მკვეთრად გამოხატული სტრუქტურული თავისებურება, რა თქმა უნდა, მისი სტრიქონების განმეორებადობაა. რა ფუნქციები უნდა შეეძინა მას ახალ კონტექსტში, ახალ – სიმბოლიზმის – სისტემაში?

ცნობილია, რომ, ლექსისთვის დამახასიათებელია რიტმული ერთეულების – სტრიქონების, ორსტრიქონეებისა და სტროფების, ასევე – ბგერების, ბგერათა ერთობლიობების, სიტყვების განმეორება. როგორ ზემოქმედებს სტრიქონის სემანტიკაზე მისი განმეორებადობა (შეგახსენებთ, რომ ტრიოლეტში პირველი სტრიქონი მეორდება სამჯერ, მეორე კი – ორჯერ)? საზოგადოდ, პოეტურ მეტყველებაში ხდება „ეკვივალენტურობის პრინციპის პროექცირება სელექციის ლერძიდან კომბინაციის ლერძზე“ (რ. იაკობსონის

ცნობილი თეზისის თანახმად), ანუ მასში სიტყვები, სტრიქონები, სტროფები ანალოგიური სტრუქტურული ნიშან-თვისებებით და ბგერითი ორგანიზაციის (რითმა, ალიტერაციები, ასონანსები და ა. შ.) მსგავსებით ხასიათდება, მაშინ, როდესაც სასაუბრო მეტყველებაში სინტაგმატური მწკრივის შემადგენელი სიტყვები ამ ნიშან-თვისებების მიხედვით ერთმანეთისგან განსხვავებულია. ლექსით მეტყველებაში ელემენტების გამათანაბრებელ ზემოქმედებას ახდენს რიტმიც. ამასთან, რაც უფრო მეტადაა გამოხატული ლექსში განმეორებადობის, ეკვივალენტურობის პრინციპი, რაც უფრო ძლიერია მისი „მუსიკალურობა“, მით უფრო ნაკლებმნიშვნელოვანია მისი სემანტიკა. ეს ბუნებრივიცაა – ამგვარ ლექსში წინა პლანზე გამოდის ჟღერადობა და არა შინაარსი. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ტრიოლეტში, რომელშიც განმეორებადობის პრინციპი (ერთეულთა ეკვივალენტურობა, პარადიგმატულობა) ჭარბადაა გამოხატული, შინაარსის პლანზე ფორმის პლანი უნდა დომინირებდეს და უნდა იწვევდეს სიტყვების სემანტიკურ ტრანსფორმაციას.

ამგვარად, ტრიოლეტისთვის დამახასიათებელია ორი სინტაქსურ-სემანტიკური ერთეულის (სტრიქონის) განმეორება (პირველისა სამჯერ, მეორისა – ორჯერ). განმეორებადობა ხაზს უსვამს მათ მთლიანობას, დაუნაწევრებლობას (თუ ყურადღებას გავამახვილებთ მათ შედგენილობაზე, ანუ სინტაგმატიკაზე, მაშინ უკანა პლანზე გადაიწვეს მათი ერთიანობა, რის გარეშეც მათ ვერ აღვიქვამთ, როგორც განმეორებად ერთეულებს). ამგვარად, ტრიოლეტის სტრუქტურა განაპირობებს განმეორებადი სტრიქონების, როგორც დაუნაწევრებელი მთლიანობების აღქმას. შემთხვევითი არაა, რომ მათში – ამ ერთიანობის ხაზგასასმელად – ხშირად გამოიყენება ალიტერაციები და ასონანსები, რაც კიდევ უფრო მეტად კრავს სტრიქონებს: „ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა“; „კიდევ ცოტა ხანს დაიცადე, ჩემო ძვირფასო“; „მე მენატრება შენი ყელი, თეთრი, გედური“; „ქორწილი ხარობს და სხივოსნობს მეფე ძვირფასი“; „შენ ჩემს ხარბ თვალებს უფსკრულიდან ესირინოზე“; „გავდი სერაბიმს ფრთადათოვილს, პლაშჩით ნაფარი“; „თეთრ ყვავილებით ფანჯარასთან ფშვინვენ ტყემლები“ და ა. შ.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ცისფერყანწელთა ტრიოლეტების დიდი უმრავლესობა (სამიოდე გამონაკლისის გარდა) ბესიკური საზომითაა (5 4 5) დაწერილი, ანუ თავს იჩენს მიდრეკილება ვერსი-

ფიკაციული უნიფიკაციისადმი, რაც, ასევე, ძალზე მნიშვნელოვანია. მაგალითად: „ჩემმა ოცნებამ /ქარტეხილებს /თავი უდარა“; „მე ღვთაებრივი /კომმარები /ისევ მომელის“; „ვარ მოწყენილი, / ვით ზამთარში / ნაზი ბელურა“; „შეხვედრის წუთებს / განშორება /ვერ ანიავებს“; „იყო სალამო / რუხ ლანდებათ / კვლავ ანატირი“; „გავდი სერაბიმს /ფრთადათოვლილს, / პლაშჩით ნაფარი“; „შენ ჩემს ხარბ თვალებს / უფსკრულიდან /ესირინოზე“ (ვ. გაფრინდაშვილი); „კიდევ ცოტა ხანს /დაიცადე, /ჩემო ძვირფასო“; „მე მენატრება / შენი ყელი, / თეთრი, გედური“; „თვით ჰანიბალიც /ისურვებდა / შენსა ხასობას“; „მინდა ეს ლექსი / შენი ტრფობით /ავამთვარულო“ (კოლაუ ნადირაძე); „ქორწილი ხარობს /და სხივოსნობს / მეფე ძვირფასი“; „ანათებს დარბაზს / ვეზირების / ტანსაცმელები“; „მოსწყინდა მეფეს / ეს ნადიმი / და სილამაზე“; „სეფედარბაზში / მზის სხივების /ცეცხლი ანთია“ (პაოლო იაშვილი); „იხრჩობა ქარში ქუთაისი ნაფორიაქი“; „თეთრ ყვავილებით /ფანჯარასთან / ფშვინვენ ტყემლები“; „ვით ეს სტრიქონი, / – ჩემი სევდაც / წავა და მოვა“ (შალვა კარმელი); „სასაფლაოზე / მიყვარს ღამით / სიკვდილის მარში“; „ერთხელ იყივლა სადღაც მამალმა“ (რაჟდენ გვეტაძე).

ამგვარი ვერსიფიკაციული უნიფიკაცია, ასევე, ხელს უწყობს სტრიქონების, როგორც *განუყოფელი ერთეულების* აღქმას; ბოლოს, ბესიკური საზომი, თავის მხრივ, *სამი მუხლისგან* შედგება და მასში პირველი და მესამე (ბოლო) მუხლები ერთნაირია (ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს არც ტრიოლეტთა უმრავლესობაში ერთი და იმავე საზომის გამოყენება და არც ამ საზომის შერჩევა; რა თქმა უნდა, შესაძლებელი იყო, ცისფერყანწელებს შეერჩიათ საზომი ორი, სამი ან ოთხი განმეორებადი მუხლით, მაგრამ განსხვავებული შუალედური – ოთხმარცვლიანი – მუხლი სამ-მუხლიან სტრიქონში ამჟაფრებს პირველი და ბოლო მუხლების იდენტურობის შთაბეჭდილებას, ანუ სტრიქონის შეკრულობას, მონოლითურობას).

ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველება სინტაგმატურია და დისკრეტული ერთეულებისგან – სიტყვებისგან შედგება. ამიტომ ფრაზის გასაგებად აუცილებელია ყოველი ცალკეული სიტყვის გააზრება – თუ ფრაზაში სიტყვა გამოტოვებულია, ის შეიძლება ვერ გავიგოთ. ისეთი სალექსო ფორმა, როგორიცაა ტრიოლეტი, პირიქით, აუცილებლად საჭიროებს მთელი სტრიქონის როგორც

ერთი „სიტყვის“ დაუნაწევრებლად აღქმას. აქ შეიმჩნევა სალექსო რიგის (სტრიქონის) ის *შემჭიდროება*, რომლის შესახებაც ი. ტინიანოვი მსჯელობდა თავის „სალექსო ენის პრობლემაში“, ანუ ამ შემთხვევაში სიტყვების სინტაგმატური, დისკრეტული, ლინეარული თანმიმდევრობა თვისებრიობას იცვლის, ხორციელდება მისი დელინეარიზაცია, სემანტიკური „შემჭიდროება“ და ახალი სემანტიკის შექმნა. შემთხვევით როდი შენიშნავდა სტეფან მალარმე, რომ ლექსის სტრიქონი „რამდენიმე სიტყვიდან ერთ სიტყვას წარმოქმნის“ (ციტ. ნიგინიდან: მიშო 1969: 572).

როგორია ასეთი „სიტყვის“ სემანტიკა?

საქმე ისაა, რომ თუმცა პირველი სტრიქონი წარმოქმნის რიტმულ იმპულსს – და აღიქმება, როგორც რიტმული მთლიანობა – რიტმული ერთეული, მაგრამ იზოლირებულად აღქმისას (როდესაც ის ჯერ კიდევ არაა განმეორებული ტექსტში), სემანტიკური თვალსაზრისით, ის ჯერ კიდევ დისკრეტულია, ანუ მისი ცალკეული სიტყვების სემანტიკა თავისთავად ღირებულებას ინარჩუნებს (თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საზომი ცისფერყანწელთა მიერ – შეგნებულად თუ გაუცნობიერებლად – იმგვარად იქნა შერჩეული, რომ სტრიქონის შემჭიდროებას განაპირობებს, ისევე, როგორც ბგერითი ორგანიზების საშუალებები – ალიტერაციები და ასონანსები). მისი *განმეორების* შემდეგ (ტრიოლეტის მეოთხე სტრიქონში) ის უკვე აღიქმება არა მარტო როგორც რიტმული ერთეული, არამედ – როგორც *სემანტიკური ერთეულიც*, ანუ სემანტიკურად დაუშლელი, დაუნაწევრებელი მთლიანობა. სხვა შემთხვევაში – ანუ, თუ ამგვარ სტრიქონს აღვიქვამთ როგორც დისკრეტულ ერთეულთა ერთობლიობას – ის განმეორებადი ერთეულის სახით აღარ წარმიგვიდგება და შემადგენელ ერთეულებად დაიშლება.

მაგრამ ტრიოლეტში პირველი სტრიქონი სამჯერ მეორდება, რაც კიდევ უფრო ამჭიდროებს მის სემანტიკას, ანუ კიდევ უფრო დაუნაწევრებელს, კიდევ უფრო ერთიანს ხდის მას. ის, რაც ვთქვით ტრიოლეტის პირველი სტრიქონის შესახებ, რა თქმა უნდა, სამართლიანი უნდა იყოს მეორე სტრიქონის მიმართაც. განმეორება ამ სტრიქონის სემანტიკასაც ამჭიდროებს.

ჩვეულებრივ, სიტყვების სინტაგმატური მიმდევრობის დანიშნულებაა სამყაროს შესახებ ლოგიკური მსჯელობა, როდესაც საგნები და მოვლენები მათი კონვენციური ნიშან-თვისებებით ხასი-

ათდება. იგულისხმება, რომ ამგვარი საგნებისა და მოვლენების მომცველი სამყაროს ფრაგმენტებს ერთმანეთთან მიზეზშედეგობრიობა აკავშირებს.

როგორ სამყაროს ასახავს სიტყვათა ისეთი მიმდევრობა, რომელშიც სინტაგმატიკა (პოეტური მეტყველების დისკრეტულობა) ნულისკენ მიისწრაფვის და რომელიც ერთიანი, დაუნაწევრებელი, კონტინუალური მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება?

ცხადია, ამგვარი „სალექსო რიგი“ (ტინიანოვის გამოთქმავა), თუნდაც მასში მოცემული იყოს სავსებით ლოგიკური მსჯელობა სამყაროს ან მისი ფრაგმენტების შესახებ, მაინც სრულიად „ალოგიკურია“ – განმეორებების წყალობით წინა პლანზე გამოდის არა მისი სემანტიკა, არამედ – ჟღერადობა, ბგერითი ორგანიზაცია, ლექსის „მუსიკა“ (გავიხსენით ვერლენისეული მოწოდება: „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“) და, შესაბამისად, არა შემადგენელი ელემენტების დისკრეტულობა, არამედ – კონტინუალობა.

ამქვეყნიური სამყაროს საგნები და მოვლენები ერთმანეთისგან განსხვავებულია, დისკრეტულია. მიღმური, იდეალური სამყარო კი ერთიანია და კონტინუალური. მისი „საგნები“ ამოდალურია, კონკრეტული ნიშან-თვისებებით არ ხასიათდება. ამ მიღმური, იდეალური სამყაროს დახასიათებისას ყველაზე უფრო ადეკვატურია სიმბოლოების გამოყენება, რადგან სიმბოლო, თავისი არსით, ასევე ერთიანია, დაუნაწევრებელი (ამიტომაც შეუძლებელი მისი გაშიფვრა). ასეთივე ერთიანობას, დაუნაწევრებლობას, კონტინუალურობას ანიჭებს ტრიოლეტების სტრუქტურა მათ სემანტიკას ცისფერყანწელთა პოეზიაში და, როგორც ჩანს, სწორედ ამით იყო მოტივირებული ამ სალექსო ფორმის პოპულარობა არა მარტო ცისფერყანწელთა, არამედ ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების პოეზიაშიც.

როგორი მიმართებაა ამ მხრივ რომანტიზმსა და სიმბოლიზმს შორის, რომელიც რომანტიზმის მემკვიდრედ ითვლება? შეიმჩნევა თუ არა მათ შორის გარკვეული ანალოგია? შესაძლებელია თუ არა, რომ რომანტიზმისთვის ჩვეული მეტონიმური აზროვნება დამახასიათებელი იყოს იმგვარი ტექსტებისათვის, რომლებიც მიუთითებენ „თავიანთ იღუმალ, ეზოთერულ კავშირებზე პირველად იდეებთან“? (ციტ.: ნიგინიდან: წერილები 1981: 332).

ჰიპოთეზის სახით დავუშვათ, რომ ეს ასეა. ვინაიდან რომანტიზმისთვის სწორედ მეტონიმიური აზროვნებაა დამახასიათებელი, ამიტომ სიმბოლისტურ პოეზიაში და, კერძოდ, ცისფერყანწელთა ლექსებში სწორედ ამ პრინციპის გამოვლენას უნდა მოველოდეთ. მეტონიმიურობაში ვგულისხმობთ საგნებისა და მოვლენების დანაწევრებას – საერთოდ, დანაწევრების პრინციპს.

უნდა ითქვას, რომ ეს პრინციპი თავს იჩენს ცისფერყანწელთა პოეზიაში (და, ალბათ, ზოგადად, სიმბოლიზმში), კერძოდ კი, მათ ტრიოლეტებში (ჩავთვალოთ, რომ ისინი საკმარისად რეპრეზენტატიულია ცისფერყანწელთა მხატვრული აზროვნების დასახასიათებლად), ოღონდ იმ სახით არა, როგორც რომანტიზმში (რაც ბუნებრივია – როგორც უნდა ენათესავებოდნენ ერთიმეორეს რომანტიზმი და სიმბოლიზმი, ისინი მაინც მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან).

რომანტიკული ტექსტებისგან განსხვავებით, რომლებიც, ზოგადად, სამყაროს დანაწევრებულობას ასახავს, ცისფერყანწელთა ტექსტები მიისწრაფვიან მაქსიმალური შემჭიდროებისკენ, მაქსიმალური ამოდალურობისკენ და იზომორფულობისკენ. რომანტიზმისგან განსხვავებით, მეტონიმიურობა აქ თავს იჩენს არა აშკარად გამოხატული სახით, არამედ – განშუალებულიად, როგორც ამქვეყნიური და მიღწერი სამყაროს კიდევ უფრო მძაფრი დაპირისპირება, ვიდრე რომანტიზმში შეიმჩნეოდა. სიმბოლიზმში აისახება მიღწერი, იდეალური სამყაროს კონტინუალურობა და მისი „ობიექტების“ ამოდალურობა. ეს იდეალური სამყარო არსებითად განსხვავდება ამქვეყნიურისგან. მაშასადამე, ეს უკანასკნელი დისკრეტულობით უნდა ხასიათდებოდეს, თუმცა, ეს სიმბოლისტურ ტექსტებში არ აისახება.

ცისფერყანწელთა პოეზია მეტონიმიურია იმ თვალსაზრისით, რომ ის შეესაბამება მიღწერ სამყაროს როგორც მისი თანაფარდი, ანალოგიური მოცემულობა და არა როგორც ამქვეყნიური დისკრეტული სამყაროს შესაბამისი სტრუქტურის მქონე მოცემულობა, როგორც ეს რომანტიზმში იყო.

ტრიოლეტის სტრუქტურული თავისებურებებისა და მათი ფუნქციების დახასიათების შემდეგ შეიძლება გამოვავლინოთ ერთგვარი თემატური (მოტივების) პარალელიზმი ცისფერყანწელთა ტრიოლეტებსა და ქართულ რომანტიკულ პოეზიას შორის. თა-

ვისთავად, ეს საკითხი ფართო კვლევა-ძიებას საჭიროებს და წინამდებარე სტატიის საზღვრებში მისი ყოვლისმომცველი განხილვა შეუძლებელია. შევნიშნავთ, მხოლოდ, რომ ქვემოთმოყვანილ (ცისფერყანწელთათვის ტიპურ) ტრიოლეტებს და რომანტიზმის პოეზიას ნამდვილად აკავშირებს თემატური მსგავსება:

ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.
შენს სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა.
ვერ მონყენილი ვით ზამთარში ნაზი ბელურა.
მე განშორების ცივი თოვლი დიდხანს მეხურა.
ვტიროდი ხარბათ – მარტოობით ნაალერსალი.
ვარ მონყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბელურა,
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.

(ვ. გაფრინდაშვილი. „სანტიმენტალური ტრიოლეტი“)

მოსწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილამაზე,
სამეფო გზაზე ცისფერ ვარდებს შლიან მონები.
დილის სხივებმა გაიხარეს მტრედისფერ ცაზე...
მოსწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილამაზე.
ამშვენებს რიჟრაჟს დედოფალის თეთრი სინაზე,
და მეფე მიდის, როგორც ძველი ფარაონები.
მისწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილამაზე
(პაოლო იაშვილი)

დაცვივდნენ ფოთლები ვერსალის ბაღებში,
მონყენილ დედოფალს აშინებს წვიმა.
სალამოს ლანდები კრთიან ოთახებში.
დაცვივდნენ ფოთლები ვერსალის ბაღებში.
მძიმეა სიჩუმე სასახლის ბაღებში.
ვინ იცის, დედოფალს რად გაეღიმა!
დაცვივდნენ ფოთლები ვერსალის ბაღებში.
მონყენილ დედოფალს აშინებს წვიმა.
(კოლაუ ნადირაძე)

თუკი რომანტიკულ ტექსტებში, როგორც წესი, ასახულია სამყაროს შეტრიალებული, „კარნავალური“ იერარქია, როდესაც

ძველი მსოფლწესრიგი დარღვეულია და ჭეშმარიტი მეფის ადგილი მდაბიო მასხარას უკავია, სიმბოლისტურ ტექსტებში გამოხატულია ნოსტალგია სამყაროს პირვანდელი, *კარნავალამდელი*, ჰარმონიული მსოფლწესრიგის გამო. ამიტომაც ფიგურირებენ მათ ტექსტებში – და შესაბამის ემოციურ კონტექსტში – ვერსალი, მეფე, დედოფალი. ამიტომ მოტივების (მაგალითად, ვერსალის თემის) განმეორებადობა სამ ცისფერყანწელ პოეტთან სავსებით კანონზომიერია.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, უნდა დავასკვნათ: ის, რომ ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ტრიოლეტის მრავალრიცხოვანი ნიმუშები გვხვდება, განპირობებული არ იყო მხოლოდ რუსული და ევროპული სიმბოლისტური პოეზიის ზეგავლენით, არამედ იმითაც, რომ ეს სალექსო ფორმა სიმბოლისტური მსოფლადქმის ადეკვატურად გადმოცემის საშუალებას იძლევა. ტრიოლეტი ამ ახალ კონტექსტში ახალი ფუნქციებით აღიჭურვა და ცისფერყანწელების პოეზიაში საპატიო ადგილი დაიკავა.

გ) ტრიოლეტი თანამედროვე ქართულპოეზიაში

თანამედროვე ეპოეტთა ტრიოლეტების მეტრიკა

შესაძლოა, ცისფერყანწელთა მიზაძვით, თანამედროვე პოეტები ხშირად იყენებენ ბესიკურ თოთხმეტმარცვლიან საზომს. ეს მეტრია გამოყენებული **გურჯა კვარაცხელიას ტრიოლეტში** „რიონი“ – („რიონის პირას უთენია შეკრეს ტივები“), **გენო კალანდიას ტრიოლეტებში** („ოდეს სალამო ჩამოდგება იოდისფერი“, „გაშოლტილი ვარ გაზაფხულის მწვანე წვიმებით“, „როგორ მიყვარდა შემოდგომის ფერისცვალება,“ და სხვ.), თუმცა, მის პოეზიაში მრავლადაა ათმარცვლიანი საზომებით დაწერილი ტრიოლეტებიც, მაგალითად, **„კურატი ილორის წმინდა გიორგის სახელობის** ეკლესიის ეზოში“, „სტუმრად ანა ახმატოვასთან“, „არ გამიგია შენი სიკვდილი“ და სხვ. მხოლოდ 10-მარცვლიანი საზომით აქვს გამართული თავისი ტრიოლეტები **ჯემალ ინჯიას** („მადლობა მიქელ-გაბრიელ, მანდეთ“, „ეს რა საამო სიმშვიდე გახლავთ“, „მწერლობა ბანგით სავსე ჯამია“, „თვალცრემლიანი დღეა, ცრიატი.“ „და ქუთაისში

წვიმდა მთელი დღე“). ნატო ინგოროყვას ტრიოლეტები 14-მარცვლიანი ბესიკური საზომითაა დაწერილი.

პოეტი, ფსევდონიმით ნ. კოლხი, იყენებს 8-მარცვლიან საზომს (5 3) თავის „ზღვის ტრიოლეტში“ („ზღვა მშვენიერი აქ არის, / შენ გამო დარდობს ყოველი“), ხოლო ათმარცვლიანს — ტრიოლეტში „ცხოვრება“ („საითკენ მიჰქრის ოქროს კარეტა“); პოეტი, ფსევდონიმით free-levani ლექსში **იასამ-ანო-ცენტრული ტრიოლეტი** იყენებს ჰეტერომეტრულ საზომებს. ძნელია დასკვნის გამოტანა, პოეტი ექსპერიმენტირებას მიმართავს თუ, უბრალოდ, საკმარისად განაფული არაა ლექსის ტექნიკაში: ყოველ შემთხვევაში, ეს არაა კლასიკური ტრიოლეტი:

იასამანი, ანი – მთელი სამყარო... 12
პომადის სურნელი, წამი, მარადისობა, 13
ძველი გრძნობების სკივრი – ეკლის მარადისობა. 14
იასამანი, ანი – მთელი სამყარო... 12
ოცნების კოშკები მოცდისას ნაგები, 10
მოჭმული პასტის თავი: ლოდინის წახნაგები, 14
იასამანი, ანი – მთელი სამყარო... 12
პომადის გემო, კოცნისას ნაგემი. 11

10-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი ვიკა მჟავანაძის ტრიოლეტი: ჩვენ ორნი მარტო მივექრით ეტლებით“. ტრადიციულად, 14-მარცვლიან საზომს იყენებს ანი მატისი ჩინურ მოტივებზე დაწერილ ტრიოლეტებში. ზაზა გაბეჩავა, ასევე – ავტორები, რომელთა ფსევდონიმებია „ნაირიმ-ი“, „ავთანდილ-ჯენტლმენი“, რუს ბრისენდენი, ნოდარ წერეთელი ასევე 14-მარცვლიანი საზომით წერენ თავიანთ ტრიოლეტებს. გიორგი საჯაიას ტრიოლეტი ათმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი. საყურადღებოა ალექსანდრე შონიას ტრიოლეტები. მისი „ჩემი ოცნება“ რვამარცვლიანი (4 4) საზომითაა დაწერილი, ტრიოლეტი „გაზაფხული“ კი 9-მარცვლიანი საზომით (3 3 3). ალექო ჩინჩალაძის „ორმაგი (ორკეცი) ტრიოლეტი“ – ბესიკური საზომითაა გამართული (ეს ლექსი, როგორც ჩანს, შთაგონებულია იოსებ გრიშაშვილის „ტრიოლეტებით შეითან-ბა-ზარში“). **თენგო ავსაჯანაშვილის** ტრიოლეტებში („წახდა თბილისი შფოთიანი, „მგოსანთ სამეფო“, „პანაშვიდებით ჩემ სიკვდილს რომ დავეწყვილები“, „შენ მგონებხარ, მზეს რომ ჩემთვის გაუცინია“,

შენი სახელი თეთრ გვირილებს პირს აკერია“ და სხვ.) ბესიკური საზომი გვხვდება, ხოლო დათა გულუას ვრცელ „მარტოობის ტრიოლეტს“ ტრიოლეტის კანონიკურ ფორმასთან საერთო არაფერი აქვს.

რაც შეეხება გართმვის წესს, როგორც წესი, გამოყენებულია გართმვის სქემა abaaabab. თუმცა, **გენო კალანდია** – ყველა სხვა ავტორისგან განსხვავებით – იყენებს გართმვის სქემას: abbaabab. მასთან იშვიათად ვხვდებით ზუსტ რითმებს (მაგ., დაისი – თაისი), ძირითადად არაიდენტური რითმებია გამოყენებული. მაგალითად: აჯამი – მარჯანი – არჯალი; დაისი – აღონისი; კისერი – იოდისფერი; სანთლებთან – ფერისცვალება; აღმაფრენა – აფრებად და ა.შ.

ნატო ინგოროყვაც უპირატესობას ანიჭებს არაიდენტურ რითმებს: იყო რა – გადაიყოლა – იგორა; სულწასული – წარსული – წასული; მარადი – ვპარავდი; სიმძიმეთი – იმედი; რილკე – შემოვირიგე – მოვირგე; მარინა – ანარნარინა – მომაპარინა და სხვ. არაიდენტურ რითმებს იყენებს **ჯემალ ინჯიაც**: მანდეთ-დანტე, რუპორს – ნრუპო; გუნა კვარაცხელიას ტრიოლეტში იდენტურ რითმასთან ერთად (ტივები – მძივები – ნაცივები) გამოყენებულია არაიდენტური რითმაც: მეტივეებმა – ვეება.

გუნა კვარაცხელიას ტრიოლეტში:

რიონის პირას უთენია შეკრეს ტივები.
სველი წვივები... წყალში იდგა სვანი ვეება.
მთებზე წვეთები შეჰკიდვოდა, როგორც მძივები,
რიონის პირას უთენია შეკრეს ტივები.
ნაპირი იყო წესტიანი და ნაცივები.
ძველი სიმღერა წამოიწყეს მეტივეებმა.
რიონის პირას უთენია შეკრეს ტივები.
სველი წვივები... წყალში იდგა სვანი ვეება.

პირველი და მეორე ტაეპების განმეორება წარმოქმნის მეხსიერებაში აღბეჭდილი ხატის განმეორების, მოგონების ეფექტს – ერთხელ აღბეჭდილი ვიზუალური წარმოდგენა ხომ მხოლოდ მეხსიერების მეშვეობით შეიძლება აღვადგინოთ. ხოლო ვიხსენებთ იმას, რასთანაც ემოციური დამოკიდებულება გვაქვს – ამ შემთხვევაში ესაა ნოსტალგია მეტივეების ძველი სიმღერის, წვიმიანი

დილის, და, საერთოდ, მთელი იმ განცდების მიმართ, რომლებიც ლირიკული გმირის ცნობიერებაში უკავშირდება ამ სურათს. რიტორიკული ხერხი – გაჩუმება – მეორე და მერვე ტაეპებში, ერთ-გვარად, ხაზს უსვამს ამ ემოციათა სიმძაფრეს.

საზოგადოდ, შეიძლება ითქვას, რომ როდესაც ტრიოლეტში გარკვეული ემოციებია გადმოცემული, ტაეპების განმეორებადობა ამ ემოციებს მეტ სიმძაფრეს, ლექსს კი ექსპრესიულობას ანიჭებს. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტრიოლეტის განმეორებად ტაეპებში რაიმე თვალსაზრისი ან დებულებაა წარმოდგენილი, ის – სწორედ განმეორების წყალობით – განსაკუთრებით ექსპრესიული ხდება. თუმცა, პოეტები, როგორც წესი, ტრიოლეტებში ხდება. თუმცა, პოეტები, როგორც წესი, ტრიოლეტებში ამგვარ ფრაზებს არ იყენებენ ხოლმე.

გენო კალანდიას ტრიოლეტების განმეორებად ტაეპებში ასახულია გარკვეული სურათი ან გამოხატულია ემოციური დამოკიდებულება რაიმე მოვლენის მიმართ. განმეორების წყალობით ეს ტაეპები ლექსთა სემანტიკურ ბირთვად იქცევა და წარმოქმნის ემოციურ ფონს, რომელზეც აღიქმება მთელი ლექსითი გამონათქვამი.

როგორ მიყვარდა შემოდგომის ფერისცვალება,
ელვით ჩაჭრილი შენი უბე და ხეივანი?!
ცაცხვის ფოთლებით სავსე ეზო და აივანი,
ღამე. ხანძარი... გარიჟრაჟი ირმისთვალე.
ჟამით, განგებით მოშრიალე მწუხრის სანთლებთან
ლოცვად დამდგარი სოფლის კუტი და ხეივანი,
როგორ მიყვარდა შემოდგომის ფერისცვალება,
ელვით ჩაჭრილი შენი უბე და ხეივანი?!

ჯემალ ინჯიას ტრიოლეტში:

მადლობა, მიქელ-გაბრიელ, მანდეთ
თქვენ რომ ბეჯითად მეპატიუებით –
სადაც შოთაა, შექსპირი, დანტე...
მადლობა, მიქელ-გაბრიელ, მანდეთ
რომ უკვდავების საშვები მანდეთ, –
ჯერ არ მიშვებენ მე ბადიშები.
მადლობა, მიქელ-გაბრიელ, მანდეთ
თქვენ რომ ბეჯითად მეპატიუებით.

მიმართვა მიქელ-გაბრიელისადმი – განმეორების წყალობით – ემოციას კი არ წარმოქმნის, არამედ აძლიერებს და თითქოს ამყარებს კიდევ პირველ ორ ტაეპში წარმოდგენილ ფრაზას. ამასთან, ლექსის დასაწყისში ეს ფრაზა მტკიცებითი შინაარსისაა, ლექსის ბოლოს კი – უარყოფითისა („მადლობა, მაგრამ არ მსურს!“). იმის გამო, რომ სიტყვას „მიქელ-გაბრიელი“ უარყოფითი კონოტაცია აქვს, „ბეჯითად მიპატიჟება“ ირონიულ კონტექსტში აღიქმება. საერთოდ, ეს ტრიოლეტი სემანტიკური თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა და ცალკე კვლევას იმსახურებს.

აშკარაა, რომ განმეორება სხვადასხვანაირ ეფექტს წარმოქმნის იმისდა მიხედვით, თუ რა სახის გამონათქვამს შეიცავს განმეორებული ტაეპები.

საინტერესოა, რომ ამჟამად, როდესაც ქართულ პოეზიაში ყველაზე მეტად პოპულარული ფორმა ვერლიბრია, თანამედროვე პოეტები - როგორც ჩანს, გარკვეული ნოსტალგიის კარნახით – ქმნიან მონესრიგებულ, სისტემური ლექსის ნიმუშებს, და არა მარტო უბრალოდ, მეტრულად მონესრიგებულ ლექსებს, არამედ – ტრიოლეტებს, რომელიც მყარ სალექსო ფორმათა შორის მონესრიგებულობის ყველაზე მეტი ხარისხით გამოირჩევა.

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2016: ბარბაქაძე თ. „ვეროპული მყარი ფორმები ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში“. *ლექსმცოდნეობა*, VIII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2016.

ბრეგაძე 2013: ბრეგაძე ლ. „გრიშაშვილის რითმა“. *ლექსმცოდნეობა*. VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პოემა, თარგმანები. ეს-სეები. მწერლის არქივიდან*. თბილისი: 1990.

გრიშაშვილი 1962: გრიშაშვილი ი. *თხზულებათა კრებული ხუთ ტომად*. ტ. II. თბილისი: 1962.

ენუქიძე 2013: ენუქიძე ქ. იოსებ გრიშაშვილის პოეტური სტილისტიკა. *ლექსმცოდნეობა*, VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

კვიატკოვსკი 1966: Квятковский А. П. *Поэтический словарь*. М., 1966.

ლომიძე 2016: ლომიძე თ. *ტრიოლეტი ცისფერყანწელთა პოეზიაში*. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი, 2016, № 9-10.

- მიშო 1969:** Michaud G. *Message Poétique du Symbolisme*. P., Nizet, 1969.
- რუკავიშნიკოვი 1925:** Рукавишников И. С. "Триолет". *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. в 2-х т. М.-Л., 1925.*
- ტაბიძე 2017:** ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად, ტ. III*. თბილისი: 2016.
- ტინიანოვი 1977:** Тынянов Ю.Н. "О литературной эволюции". *Поэтика. История литературы, Кино*. М., 1977.
- წერილები 1981:** *Écrits sur L'art et Manifestes des Ecrivains Francais*. Moscou: Progrès, 1981.
- ხინთიბიძე 1955:** ხინთიბიძე ა. იოსებ გრიშაშვილის პოეზია. თბილისი: 1955.

მყარი სალექსო ფორმები

(საფოსტო სტროფი, ალკეოსის სტროფი, გალაკტიონის სტროფი)

საფოსტო სტროფი

პოეტის შემოქმედებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სტროფის აღნაგობას. ამ მხრივ მრავალ საყურადღებო თვალსაზრისს შეიცავს იოსიფ ბროდსკის „ინტერვიუების დიდი წიგნი“. ბროდსკის, ნობელის პრემიის ლაურეატს, სხვადასხვა ეროვნებათა უამრავმა ლიტერატორმა და ჟურნალისტმა ჩამოართვა ინტერვიუ წლების მანძილზე.

სხენებულ კრებულში მთლიანადაა მოთავსებული მისი საუბარი („იდეალიზმის თავხედური ქადაგება“) დევიდ ბეტეასთან. ერთგან ბროდსკი იხსენებს ანა ახმატოვას დაკვირვებას, რომელიც აღნიშნავს, რომ დიდი მეტაფიზიკოსი პოეტის ჯონ დონის პოეზიაში იგი უპირველეს ყოვლისა, სტროფიკამ მიიზიდა და ეს ნოვატორული მოვლენა „ინგლისურ ფენომენად“ არის სახელდებული. ანა ახმატოვას ბროდსკისთვის უთქვამს: „თუკი შენ პოემის დაწერას აპირებ, უპირველესად საკუთარი სტროფი უნდა მოიფიქრო. ეს ბრიტანული ტრადიციაა, მეუბნებოდა იგი. „ონეგინი“ იმით არის დაცული, რომ პუშკინმა თავისი სტროფი მოიგონა. ბლოკმა კი ვერ იმარჯვა. თავისი პოემა „შურისგება“ სხვის სტროფზე ააგო. თუ პოემას წერ, აუცილებელია შექმნა შენი სტროფი“ (ბროდსკი 2000: 514).

სამაგალითოდ ანა ახმატოვას სპენსერი თუ ბაირონი დაუსახელებია. აშკარაა, ბროდსკი ეთანხმებოდა თავის მოძღვარს, რადგან იქვე სტროფს მანქანის ძრავას ადარებს. მიუხედავად უზომო თავყანისცემისა, ანა ახმატოვას მოსაზრება ზედმეტად კატეგორიული გვეჩვენება – სავსებით შესაძლებელია პოეტმა ესა თუ ის, უკვე დაკანონებული, ტრადიციული სტროფი გამოიყენოს და წარუვალი ღირებულების მქონე პოემა შექმნას. საამისო მაგალითები არ არის ძნელი მოსაძებნი.

ძველმა ბერძულმა ლირიკამ ჯერ კიდევ ჩვენს ნელთალრიცხვამდე მეშვიდე-მეექვსე საუკუნეებში უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია და ეს, უპირატესად, კუნძულ ლესბოსის მკვიდრთა (ქალაქი მიტილენე) საფოსა და ალკეოსის სახელებს უკავშირდება. საბერძნეთის გამორჩეული, დანიანურებული მხარე – ეოლია – მდიდარი მუსიკალური ტრადიციებითა და პოეტების სიმრავლით იქცევდა ყურადღებას.

დიდმა ქართველმა სწავლულმა, კოლოსალური განათლების ფილოლოგმა სიმონ ყაუხჩიშვილმა დაუვინყარი ამაგი დასდო ანტიკური მწერლობის შესწავლის ურთულეს საქმეს, რაც თვალნათლივ აისახა გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში ორ ვეება ტომად გამოცემულ, დღემდე სამაგალითოდ მიჩნეულ მის კლასიკურ სახელმძღვანელოში – „ანტიკური ლიტერატურის ისტორია“, რომლის პირველ ტომში საგანგებო მონაკვეთები ეთმობა ელადის კურთხეულ მინაზე შექმნილ და მთელ მსოფლიოში სათავის დამდებ ელინურ პოეზიას.

სიმონ ყაუხჩიშვილის ნაშრომიდან დავიმონებ რამდენიმე ადგილს, უშუალოდ რომ ეხმიანება ჩვენთვის საინტერესო თემას. ერთ-ერთ პარაგრაფში („მელიკური სტროფები“), კერძოდ, ნათქვამია:

„უძველესმა მელიკოსებმა, საფომ და ალკეოსმა, შექმნეს საკუთარი სტროფები, რომლებიც ცნობილია საფოური და ალკეური სტროფების სახელწოდებით.

საფოური სტროფი ოთხტაეპიანია: პირველი სამი ტაეპი 11-11 მარცვალს შეიცავს (ჰენდეკასილაბა – „თერთმეტარცვლიანობა“) ხოლო მეოთხე – ხუთ მარცვალს. ჰენდეკასილაბაში ერთი დაქტილური მუხლია შუაში, ხოლო ამ დაქტილის მარჯვნივ და მარცხნივ ორ-ორი ტროქეა; მეოთხე ტაეპში კი გვაქვს ერთი დაქტილი და ერთი ტროქეა“ (ყაუხჩიშვილი 1950: 175).

სქემის ქვემოთ ორიგინალის ენაზე წარმოდგენილია საფოს სტროფი, რომლის გვერდით, პარალელურ ტექსტად, მოტანილია თვით მეცნიერის მიერ შესრულებული ქართული თარგმანი; სამ სტრიქონში თერთმეტმარცვლოვანება დაცულია, ოღონდ ბოლო, მეოთხე სტრიქონში ხუთის ნაცვლად შვიდი მარცვალია, რათა ლექსს ქართულად ბუნებრივი ჟღერადობა ჰქონოდა. მთლიანად სტროფში იოლად შეიცნობა ჩვენი ქალაქური პოეზიისთვის ნიშანდობლივი ამღერებული, მუხამბაზის კილო:

ღმერთთა სწორად მეჩვენება ის კაცი,
შენთან რომ ზის და გიცქერის თვალებში,
ახლოს მჯდომი გარინდებით რომ გისმენს
ტკბილზმინასა მოუბნეს.

(ყაუხჩიშვილი 1950: 175)

აკადემიკოს სიმონ ყაუხჩიშვილის საქმე ღირსეულად გააგრძელა კლასიკური ფილოლოგიის უთვალსაჩინოესმა წარმომადგენელმა და დიდებულმა მთარგმნელმა აკაკი ურუშაძემ, ვისაც საფუძვლიანად ჰქონდა შესწავლილი ლექსთწყობის ურთულესი პრობლემები. ამაზე მეტყველებს თუნდაც მისი ძალზე სასარგებლო, მრავლისმომცველი გამოკვლევა „ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები“ (1980).

„ანტიკური ანუ კლასიკური (ძველბერძნული და რომაული) ლექსთწყობა მეტრულ-ოდენობითი ლექსთწყობაა. ასეთი ლექსთწყობა დამახასიათებელია ძველი ბერძნული და კლასიკური ლათინური ენებისათვის იმიტომ, რომ ამ ენებში სალექსო რიტმის საფუძველია ხმოვანთა და მათ მიერ შექმნილ მარცვალთა ოდენობა ანუ კვანტიტეტი. ამ ტერმინით აღინიშნება ხმოვანთა და მათ მიერ შედგენილ მარცვალთა ოდენობა, სიგრძე-სიმოკლე, რაც ძველი ბერძნული და კლასიკური ლათინური ენების ფონეტიკური წყობის არსებითი ნიშანი იყო. ანტიკურ ლექსში რიტმს ქმნის გრძელ და მოკლე მარცვალთა კანონზომიერი თანმიმდევრობა. სწორედ ეს ასხვავებს ანტიკურ ლექსს ვთქვათ, რუსული ან ქართული ლექსისაგან“ (ურუშაძე 1980: 5).

სიმონ ყაუხჩიშვილის მსგავსად, ტერმინოლოგიურ განსხვავებას თუ გავითვალისწინებთ, აკაკი ურუშაძეც ზუსტად ახასიათებს საფოს სახელით ცნობილ სტროფს, წარმოადგენს მის სქემას (aaab) და აღნიშნავს:

„დიდი ბერძენი პოეტი ქალის საფოს პოეზია თავისი რიტმულ-მელოდიური ხასიათით ალკეოსის პოეზიის მსგავსია და ისიც დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა: ეგრეთ ნოდებული საფოური სტროფი, რომელიც ფართოდ გავრცელდა, ერთ-ერთი ნიმუშია საფოს უმდიდრესი სტროფიკიდან. ეს საზომი საფომ ლესბოსური ხალხური სიმღერის საფუძველზე შექმნა. საფოური სტროფი ოთხკარედიანია. პირველი სამი კარედი თერთმეტ-თერთმეტ მარცვალს

შეიცავს: ყოველი მათგანი დაქტილით გათიშული ოთხი ქორესაგან შედგება (ეს არის ე.წ. „თერთმეტმარცვლოვანი კარედი“; მეოთხე კარედი ერთი დაქტილისა და ერთი ქორეს შემცველია“ (ურუშაძე 1980: 83).

ნიმუშად მოტანილია ნანა ტონიას მიერ თარგმნილი აფროდიტესადმი მიძღვნილი ჰიმნის პირველი სტროფი:

ტანმოხატულო, მარადმყოფო, ასულო ზევსის,
აფროდიტეო, გვედრებ შენდა, გულთამხილაო,
სადარდებელთა განმარიდე, ნუ დამიმწუხრე
სული მეუფევე!

აქ, მართალია, წინა სამ სტრიქონში არაა გადმოტანილი დედნისეული თერთმეტი მარცვალი, მაგრამ მთარგმნელი უთუოდ სწორად მოიქცა, როცა მას ქართული თოთხმეტმარცვლოვანი საზომი შეუფარდა, რამაც ლექსის ბუნებრივი მდინარება განაპირობა: ბოლო დასკვნით სტრიქონში კი დაუბრკოლებლად ჩაჯდა ხუთი მარცვალი და ამან სტროფს სასურველი სახე მისცა (შემდგომში ქალბატონმა ნანა ტონიამ მცირეოდნად შეცვალა და დახვეწა თარგმანი, რისთვისაც მხოლოდ ქების ღირსია).

თვით ნანა ტონიამ, როგორც მეცნიერმა და ნაყოფიერმა მთარგმნელმა დიდი შრომა გასწია, რათა ძველი ბერძნული ლირიკა ქართულ ენაზე ბუნებრივად, სიამოვნების მომგვრელად აჟღერებულყო. ამას წინ მრავალი დაბრკოლება ელოებოდა. საფოს პოეტური მემკვიდრეობა ისევე, როგორც ალკეოსისა, ჩვენამდე მცირე ნაწყვეტებადაა მოღწეული: ადრევე, 1977 წელს ნანა ტონიამ ცალკე მონოგრაფიად გამოსცა ორენოვანი „საფო – ლირიკა“, რომელსაც საგანგებო წერილი აქვს წამძღვარებული.

საფოს პოეზიის დვრიტასა და ღვთაებრივ ძალმოსილებაზე, მღელვარე სულზე, მრავალ სხვათა გამო, წარმოდგენას გვიქმნის უცნაური შუქით განათებული თუნდაც ეს ფრაგმენტი.

სული შემიძრა სიყვარულმა ისე ძლიერად,
როგორც მალლიდან მოვარდნილი ქარი შეძრავს
მთაზე მდგარ მუხას. (საფო 1977:15)

მთარგმნელს, როგორც თავად აღნიშნავს, ცდა არ დაუკლია, რათა დედნის რიტმის გადმოსაცემად, ქართულ ლექსნყოფაში შესაფერისი საზომები შეერჩია. მის მოწადინებას უკვალოდ არ ჩაუვლია.

წლების მერე (2002) ნანა ტონიამ, კლასიკური ფილოლოგიის კათედრის ხელმძღვანელის, „ბერძნულ-ლათინური ბიბლიოთეკის“ დამაარსებლის, პროფ. რისმაგ გორდეზიანის ქმედითი მხარდაჭერით გამოსცა ძველი ბერძნული ლირიკის მრავალფეროვანი და საფუძვლიანად კომენტირებული კრებული „ჰელიკონი“, რომელშიც „მეათე მუზა“, ბერძნული დანერილობის შესაბამისად, „საპფოდ“ იხსენიება. წინასიტყვაობის ქვეთავში („ლირიკულ საზომთა ძიებისათვის“) არაერთი მნიშვნელოვანი დაკვირვებაა გამოთქმული.

მეოცე საუკუნის დამდეგს საქართველოში განხორციელებულმა უმნიშვნელოვანესმა სალექსო რეფორმამ ისიც შესაძლებელი გახადა, რომ რამდენადმე წარმატებულად გვეთარგმნა ძველი ბერძნული პოეზია.

საფომ, მელოსური ლირიკის უდიდესმა პოეტმა, როგორც უკვე ითქვა, მრავალი ახალი საზომი შემოიტანა და სწორედ ამას გულისხმობს ნანა ტონია, როდესაც წერს:

„მელოსური ლირიკის საზომთა მთელი სპექტრია წარმოდგენილი საპფოს ჩვენამდე მოღწეულ ფრაგმენტებში. შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ასეთი მრავალფეროვნება არ შეინიშნება ელინური ხანის სხვა პოეტთა შემოქმედებაში. როგორც ჩანს, ეს განპირობებული იყო ეოლიური ლირიკის ბუნებით, მისი სასიმღერო ხასიათით, რაც მჭიდროდ უკავშირდებოდა ეგვიდის მკვიდრთა მუსიკალურ კულტურას“ (ჰელიკონი 2002: 26).

ამავე ქვეთავში ნანა ტონიას მოაქვს „საპფოური სტროფი“ – იგი იმონებებს მის მიერ თარგმნილ ფრაგმენტს, მაგრამ თერთმეტ მარცვალს ენაცვლება თოთხმეტი მარცვალი, რასაც ქართული ენის ბუნება განსაზღვრავს:

ღმერთების ხვედრის მეჩვენება თანაზიარი
კაცი, რომელიც შენს წინაშე ზის მდუმარებით,
გისმენს საამოდ მოსაუბრეს, ტკბილად მოცინარს
სულგანაბული (ჰელიკონი 2002: 27).

ბოლო ხანს (2013), მეტწილად კვლავ ნანა ტონიას მოწადინებითა და შემართებით, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობის სერიაში

„მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკა“ გამოვიდა დიდი ტომი – „ძველი ბერძნული ლირიკა“, რითაც ანტიკური პოეზიის არეალი საგრძნობლად გაფართოებული და კიდევ უფრო გამრავალფეროვნებულია. ამ უმნიშვნელოვანეს წიგნსაც ნანა ტონიას მრავლისმომცველი შენიშვნები ერთვის.

შენიშვნებში საგანგებოდ არის გამოცალკევებული უმაღლესი შთაგონებით შექმნილი შედეგური „ჰიმნი აფროდიტესადმი“, რომელზედაც ნათქვამია: „საპფოს შემოქმედებიდან მან ერთადერთმა მოაღწია სრულად ჩვენამდე. ანტიკურ საბერძნეთშივე იყო მიჩნეული ულამაზეს ჰიმნად. ჯერ კიდევ დიონისე ჰალიკარნასელი (ძვ. წ. I ს.) გამოყოფდა მას საპფოს სიმღერათაგან თავისი კომპოზიციური შეკრულობით და მთლიანობით“ (ძველი ბერძნული ლირიკა 2013: 320-321).

ამ ტომში შეტანილ საფოს შემოქმედებას მეთავეობს სწორედ ეს უბადლო ჰიმნი, სადაც მთელი ბრწყინვალეობით არის წარმოდგენილი მისი ეგზომ მომნუსხველი სტროფები. აქ მხოლოდ ორის მოტანას დავჯერდებით, ვინაიდან ამითაც სარწმუნოა, რაოდენი ძალა და მომხიბლაობა ახლავს ლესბოსელი გენიის სიტყვას. ამაზე მხურვალე და ზეალმტაცი ვედრება სიყვარულის ყოვლისშემძლე ქალღმერთს ალბათ არც ერთი მოკვდავის ბაგეთაგან არ სმენია:

გარდმომივლინე შემწეობა, გამომეცხადე.
უნინაც ხშირად, როს გსმენია ცად აღვლენილი
ჩემი ვედრება, დაგიტოვია მამისეული
ოქროს სასახლე

და გარდმოსულხარ ციდან ეტლზე აღზევებული.
სწრაფადმფრინავი ბელურების ლამაზი გუნდი
ჰაერში ფრთების ხშირი რხევით მოგაქროლებდა
შავი მიწისკენ.

ბელურა აფროდიტეს ფრინველად ითვლება. ეს პანანინა ფრთოსანი თავისი დაუცხრომელი ჟინით არის ცნობილი და ზევსის „ოქროს სასახლიდან“ დაძრულ ქალღმერთის თვალისმომჭრელად მოელვარე ეტლში „ბელურების ლამაზი გუნდი“ შემთხვევით როდია შებმული – ისინი ტრფიალების ქალღმერთს გამალებით მიაქანებენ „შავი მიწისკენ“, რომლის ხტონურ, დიონისური მგზნებარებით აღსავსე ძალას წინ ველარაფერი დაუდგება.

ზედმეტია საყოველთაოდ აღიარებული აზრის განმეორება, რომ საფოს ლირიკა საზომთა განსაცვიფრებელი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და მან, პოეზიაში არაერთ სიახლეს დაუდო სათავე. ბუნებრივია ისიც, რომ მოგვიანებით რომაელმა ლირიკოსებმა მისი კეთილმყოფელი გავლენა განიცადეს. კერძოდ, კატულუსმა მარჯვედ გამოიყენა საფოს სტროფი თავისი საყვარლის, ლესბიასადმი მიძღვნილ ლექსებში, მანანა ლარიბაშვილმა დახვეწილი ოსტატობით რომ თარგმნა.

რიგით მეთერთმეტე, ირონიული ტონალობის ლექსში კატულუსი მიმართავს გულითად მეგობრებს – ფურიუსსა და ავრელიუსს – გადასცენ ლესბიას, რომ მასზე გული აიყარა. თარგმანში ფინალური სტროფი ასე უდერს.

უთხარით, ჩემზე ნურც იფიქრებს ჯობს დამივიწყოს,
დე, დამივიწყოს, სიყვარული ჩემი განქარდა,
მან ის მოაშთო, როგორც ველის მშვენიერ შროშანს
სახნისი მოკვეთს.

(რომაული ლირიკის მწვერვალები 2016: 31)

ცხადია, წინა სამ სტრიქონში ბერძნული და ლათინური ენისათვის ორგანული თერთმეტი მარცვლის შენარჩუნება ვერ მოხერხდებოდა; მისი ადგილი დაიჭირა ქართულისათვის ბუნებრივმა თოთხმეტმა მარცვალმა, ხოლო ბოლო, მეოთხე სტრიქონის ხუთი მარცვალის დაუბრკოლებლად გადმოვიდა. ასევე მოხდებოდა, მთარგმნელს თოთხმეტის ნაცვლად ათმარცვლიანი საზომი რომ გამოეყენებინა.

ორმოცდამეთერთმეტე ლექსზე მთარგმნელი შენიშვნებში მიუთითებს, რომ იგი არის „სააფოს ლექსის თავისუფალი თარგმანი... ბოლო ორი სტრიქონი კი ნასესხებია ალკეოსის ოდიდან“ (რომაული ლირიკის მწვერვალები 2016: 257).

ამ გარემოებას არ დაუბრკოლებია კატულუსი, რამდენადმე შეეცვალა ხსენებული ლექსი; ზოგი რამ დაემატებინა და ლესბიასათვის მიესადაგებინა. პირველივე სტროფი გვაგრძობინებს რა ზუსტად არის მიგნებული ინტონაცია, ასე რომ უახლოვდება სასაუბრო კილოს და ჩვენ თითქოს ამ სურათის მხილველნი ვხდებით:

მე მეჩვენება, რომ ღმერთების თანასწორია,
ან, თუკი ითქმის, ღმერთებზედაც აღმატებული,

ვინც გვერდით გიზის, შემოგცქერის, წამისწამ ისმენს
შენს ხმას და სიცილს.

(რომაული ლირიკის მწვერვალები 2016: 49)

აღმედრა სურვილი, ქართულ პოეზიაშიც მომეძებნა საფოს
სტროფის გამოძახილი. საამისო საბაბს ყველაზე მეტად გალაკტიონ
ტაბიძე იძლეოდა. იგი მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების
საუცხოო მცოდნე იყო, რაც მისი შემოქმედებიდან და ცალკეული
ჩანაწერებიდანაც კარგად ჩანს. გავიხსენოთ თუნდაც ორმოციან
წლებში, ტოტალიტარული რეჟიმის ზეობის ჟამს დაწერილი პოემა
„საუბარი ლირიკის შესახებ“, სადაც თითქმის მთელი ანტიკური
პოეზიაა განჭვრეტილი და გასიგრძეგანებული.

ცხადია, გალაკტიონ ტაბიძის თვალსაწიერში საფოს გამორჩე-
ული ადგილი ეკავა; ჯერ კიდევ სიჭაბუკისდროინდელი, ტრაგიკუ-
ლი შინაარსის მქონე პოემაში „მწყემსი“ (მასზე თეიმურაზ დოიაშ-
ვილს საგანგებო წერილი აქვს გამოქვეყნებული), რომელიც იოსებ
გრიშაშვილისადმი მიძღვნილი, ერთგან ხაზგასმულად, აღტაცე-
ბის გამომხატველი ტონით არის მოხსენიებული საფო და მისი
სამშობლო. პოემის ცალკეულ ეპიზოდებში აშკარად ტრიალებს
ბაირონისეული სული. გმირი, დონ ჟუანის მსგავსად, ზღვაზე გე-
მით მოგზაურობისას სხვადასხვა ქვეყნებს, ქალაქებს ჩაუვლის და
საბერძნეთის კუნძულების ხილვისას, ბუნებრივია, სიყვარულის
ყველაზე დიდი მეხოტბე გაახსენდება, მეყვსეულად წამოიძახებს:

აი, ლესბოსი თავის სიტიტვლით,
საფოს სამშობლო და სიამაყე.

ხსენებული პოემა შეტანილია გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებ-
ათა თხუთმეტომეულის პირველ ტომში. ტომზე დართულ შენიშ-
ვნებში, კერძოდ, ნათქვამია: „მწყემსის“ ბოლო თავები, სადაც
აღწერილია პოემის გმირის სამშობლოდან გაქცევა და ზღვაზე
მოგზაურობა, დაწერილია ბაირონის „დონ ჟუანის“ გავლენით: VII
თავში დასახელებულია ხმელთაშუა ზღვის აუზის გეოგრაფიული
პუნქტები: ძველი ბერძენი პოეტი ქალის – საფოს მშობლიური კუნ-
ძული ლესბოსი, კუნძული როდოსი და ქიოსი, ასევე ქალაქები –
სტამბოლი, ალექსანდრია, მესინა, ტრიპოლი და ბეირუთი“ (ტაბიძე
2016ა: 383).

გალაკტიონ ტაბიძე გულმოდგინედ, დაკვირვებულად კითხულობდა ცნობილ ლექსმცოდნეთა ნაშრომებს, თეორიულ გამოკვლევებს პოეტიკის უახლოეს პრობლემებზე, ზედმინევენით ჰქონდა ათვისებული, გაშინაგნებული ვერსიფიკაციული სიახლეები – სხვადასხვა საზომთა ფორმა, სტროფების აღნაგობა და არაა გასაკვირი, საფოს სტროფიც თავისებურად მოესინჯა ქართულ ლექსში. ამის კვალობაზე გადავხედეთ გალაკტიონის ლირიკას და ჩვენი ყურადღება ერთმა მცირე უსათაურომ მიიქცია:

* * *

როცა დაეცა შური ბინდისა
დამძიმებული მუქი ხავერდით,
ამართულიყო ის მთანმინდაზე
სიკვდილის გვერდით.
სვამდა ამ წვიმას მრავალი თესლი,
რომ გაზაფხულზე ყვავილთა ველათ
ამოსულიყო ზღვა უღეველი,
ახალ მთესველათ (ტაბიძე 2016ბ:160).

თუ არ მივხედავთ ქართულისთვის დამახასიათებელ სტრიქონთა გართმევას, რაც გალაკტიონ ტაბიძის ამ უსათაუროს ბერძნული ლექსისგან განასხვავებს, ორივე სტროფი, აღნაგობით (ამას განსაკუთრებით მეოთხე, მოკვეთილი ხუთმარცვლიანი სტრიქონი ცხადყოფს) საფოს სტროფის სქემას მიჰყვება.

უცნაურზე უცნაური კია – პოეტმა ამდენი ხნით ადრე იწინასწარმეტყველა თავისი ტრაგიკული ლამაზი ბედისწერა („ამართულიყო ის მთანმინდაზე სიკვდილის გვერდით“), ასეთი განსაცვიფრებელი სიზუსტით რომ აუხდა.

საფო, მეტწილად, „მეგობარ ქალთა დასაამებლად“ ქმნიდა თავის სწორუპოვარ შედეგებს და ასეთია უმშვენიერესი, ტრაგიკული ტონალობით დაბანგული ლექსიც – „გახსენება“, რომელიც ისევ მის ახლობელ ქალწულს მიემართება და აცოცხლებს დაუფინყარ სურათს, რისი ტილოზე გადატანასაც მხოლოდ ბოტიჩელის გენია თუ შესძლებდა:

მინდვრად გაბნეულ ვარდებს და იებს
დავკრეფდით ერთად და გვირგვინებით

შეიმკობდი თმებს მუხლმოყრილი იქვე ჩემს ახლოს,
დაიმშვენებდი შენს სათუთ კისერს
მინდვრის მძივებით
და გიხდებოდა ნაირგვარი ყვავილთფერობა.
(ძველი ბერძნული ლირიკა 2013: 33)

თუმცაღა, ისტორიის ავბედითობის გამო, საფოს განუმეორებელი მომხიბლაობის ლექსებმა ჩვენამდე ნაფლეთ-ნაფლეთად მოაღწია, ისეთი შეგონება გიჩნდება, რომ მის ქამანდევით მოქნეულ სტრიქონებს რქემონოლილი ბალახისა და ახალმონყვეტილი იების სურნელედა ასდის.

საფოს უჭკნობი ალტაცების გამოთქმისას ყველა ეპითეტი და შედარება უკან იხევეს, ფერმკრთალდება; მასავით ვერავინ ფლობდა უბრალოდ მეტყველების ღვთაებრივ ხელოვნებას, რისი მეოხებითაც ზღვის ქაფიდან ამოზრდილი და ვეება, ყელგადახსნილ ნიჟარაზე შემდგარი, აფროდიტეს მსგავსი, გონისნამრთმევი მშვენიერება იბადება.

ალკეოსის სტროფი

ალკეოსი საფოს უფროსი თანამედროვე იყო, ასევე კუნძულ ლესბოსის მკვიდრი, მიტელენელ არისტოკრატთა ერთ-ერთი თავკაცი, შეუდრეკელი მეომარი პოლიტიკურ ასპარეზსა და ბრძოლის ველზე (თაგამოდებით ებრძოდა ათენელებს) განცდილი მარცხის შემდეგ შვებას თრობაში, ბახუსის ტრფიალებაში პოვებდა და თვით ქალის სიყვარულს (ამას ჰორაციუსიც აღნიშნავს) ნაკლებ ყურადღებას უთმობდა. ჰორაციუსიც და სხვებიც მას უფრო საბრძოლო სიმღერების გამო მიაგებდნენ პატივს. ცოტა რამ მაინც უნდა ითქვას ჰორაციუსის დამოკიდებულებაზე ალკეოსისადმი: ჰორაციუსი ოდების პირველი ნიგნის პირველსავე ოდაში, როცა „ლესბოსურ ქნარს“ ახსენებს, ალკეოსსა და საფოს გულისხმობს, ხოლო ოცდამეთორმეტე ოდა, საფოს სტროფზე რომ აქვს აგებული, მთლიანად ალკეოსს ეძღვნება. მეორე სტროფში დასახელებული „ლესბოსელი მოქალაქე“, ვის მიმართაც ჰორაციუსი თავის აღფროვანებას გამოთქვამს, ალკეოსია (ჰორაციუსი 1993: 366).

შემთხვევით არ აღნიშნავენ, რომ „ალკეოსის შემოქმედების შესწავლა მისთვის გარდატეხის მომასწავებელი იყო. ჰორაციუსი საკუთარ თავს რომაელ ალკეოსს უწოდებდა. დიდი ხნის განმავლობაში სწორედ რომაელი პოეტი გვევლინებოდა ალკეოსზე წარმოდგენის შესაქმნელად ძირითად წყაროდ, მაგრამ უკანასკნელ ხანებში ნათელი გახდა, რომ ჰორაციუსმა ალკეოსი საკმაოდ ცალმხრივად და არასწორად აღიქვა. მათ შორის საკმაოდ დიდი იყო განსხვავება, რადგან ალკეოსის ლექსების პათოსს სამოქალაქო ომის, დევნის, გადასახლებებისა და დაპირისპირების სიტუაცია ასაზრდოებდა, ხოლო ჰორაციუსი ავგუსტუსის ეპოქის რომაული იმპერიის არნახული აღმავლობის თანამედროვე იყო“ (გორდეზიანი 2002: 217-218).

ალკეოსი თავყვანს სცემდა საფოს ღვთაებრივ ნიჭს. ისინი, მთელი სიმაღლით წამომართულები, ერთად არიან გამოსახულნი გადარჩენილ ანტიკურ ვაზაზე, სადაც თავდახრილი ალკეოსის მოკრძალება ჩანს. იგი რომ საფოს პიროვნებითა და პოეზიით აღტაცებული იყო, ამას ეგვიპტურ პაპირუსებში ნაპოვნი ერთსტრიქონიანი, ობლად წარმოდგენილი ფრაგმენტიც გვაგრძნობინებს: „იებით მორთულო, წმინდა, ტკბილად მოღიმარო საფო“ (გორდეზიანი 2002: 217).

ანტიკური ხანის ამ ორი უმშვენიერესი ლირიკოსის არსებობა შემთხვევით მოვლენად არ შეიძლება ჩაითვალოს: ეს საუკუნეთა მანძილზე საამისოდ შემზადებულმა შესაფერისმა ნიადაგმა განაპირობა:

„კუნძული ლესბოსი კულტურულად დაწინაურებული მხარე იყო: გარდა იმისა, რომ ის იყო მემკვიდრე ძველი იონიისა, სადაც თავისი დამთავრებული სახე მიღო იონიაში ამოცენებულმა ეპიკურმა პოეზიამ, ის იყო აგრეთვე ის ქვეყანა, სადაც ხალხმა, უაღრესად მუსიკალურმა, ეპოსის მასალის საფუძველზე ლირიკული სიმღერები შექმნა იმავე მიზნებისათვის, რისთვისაც იონიამ ელეგია და იამბიკა შექმნა“ (ყაუხჩიშვილი 1950: 178).

ჩვენამდე მოღწეული ფრაგმენტების მიხედვით, ცხადია, ვერ შევიქმნით სრულ წარმოდგენას ალკეოსის შემოქმედებაზე, მაგრამ უნდა ვირწმუნოთ ალექსანდრიელი ფილოლოგოსების თვალსაზრისი, რომლებმაც მისი ლექსები, თემების მხრივ, შემდეგნაირად დაყვეს:

„1. ჰიმნები ღმერთებისადმი, 2 საბრძოლო სიმღერები, 3. სატრფიალო სიმღერები, 4. სასუფრო სიმღერები“ (ყაუხჩიშვილი 1950: 179).

საფოს დარად, ალკეოსიც ფორმათა, საზომთა ნაირგვარობას ესწრაფვოდა და მაინც მის სახელს უკავშირდება ერთი ძირითადი სტროფი, რომელიც აკაკი ურუშაძის წიგნში ზუსტად არის აღწერილი:

„ალკეოსის პოეტური შემოქმედება მონოსტროფული სისტემის საზომთა მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. ამ საზომთა შორის უმთავრესი იყო და მომდევნო ხანებში გავრცელდა ოთხი კარედისგან შემდგარი სტროფი. ამ სტროფის პირველი და მეორე კარედი ერთგვაროვანია და თერთმეტ-თერთმეტ მარცვალს შეიცავს, მესამე კარედი ცხრამარცვლოვანია, მეოთხე კი – ათმარცვლოვანი. პირველი და მეორე კარედი შედგება ქორეებისაგან (ანაკრესისით და ბოლო ტერფის მოკლე მარცვლის შეკვეცით) და დაქტილისაგან (მესამე ტერფი); მესამე კარედში გვაქვს ოთხი ქორე ანაკრესისით, ხოლო მეოთხე კარედი ორი დაქტილისა და ორი ტროქეს შემცველია, ასეთ სტროფს სახელად უწოდებენ ალკეოსისეულ სტროფს“ (ურუშაძე 1980: 82).

იქვე წარმოდგენილია ალკეოსის სტროფის სქემა, ბერძნული ტექსტი და მისი ლექსად განყოფილი ქართული თარგმანი, რომელიც სიმონ ყაუხჩიშვილის სახელმძღვანელოდან არის მოხმობილი:

ნუ ვაშფოთებთ მწუხარებით, ჩვენს სულსა,
ვერ მოგვარჩენს ჭმუნვა, დარდი, ვაება!
ხომ ვიცით, ბახუს, წამალი კარგი:
ღვინოში ვპოვოთ ლხენა, ნუგეში.

ადვილი შესამჩნევია, რომ პირველ ორ სტრიქონში აშკარად იგრძნობა ჩვენი ქალაქური პოეზიისათვის დამახასიათებელი მუხამბაზური კილო, რომელიც ასე ბუნებრივად მიესადაგა ალკეოსის ლექსის ბოჰემურ სულისკვეთებას, მოლხენის აპოლოგიას.

ბოლო ორი სტრიქონი, სავსებით გამართლებულად, ჩვენებური ათმარცვლიანი საზომითაა განყოფილი, ვინაიდან ქართულ ლექსში ცხრა და ათი მარცვალის დანყვილება სტრიქონთა მდინარებაში დისონანსს შეიტანდა, ბუნებრიობა დაირღვეოდა, რიტმს შეზოკავდა, მთლიანობაში სტროფს დააკოჭლებდა.

ნიშანდობლივია, რომ, უხერხულობის ასარიდებლად, ასევე მოიქცა ნანა ტონიაც, როცა ალკეოსის ერთ-ერთი ფრაგმენტი გადმოიღო ქართულად. ჯერ, ამაღლებული თემატიკის, ანეული განწყობილების გამო, ზემოთა ორ სტრიქონს თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი შეუწყო და მერე ორი ათმარცვლიანი მიადევნა, რაც ჩვენი პოეზიისათვის ესოდენ შესაფერისია. მოგვაქვს ნანა ტონიას მიერ შერჩეული და მის მიერვე თარგმნილი ფრაგმენტი შესაბამისი დასკვნითურთ, რაც ამ ძნელად შესასრულებელი ამოცანის ერთადერთ სწორ ახსნად გვესახება:

„წარბები შეკრა მრისხანებით ზევსის ასულმა,
პირქუში მზერით დააბნელა თვალსანიერი,
ჩამუქებული ზღვისკენ ისწრაფა,
ზვირთს მიაპობდა მრისხანე დელგმით.

ბერძნული ლირიკული პოეზიის ყველა საზომის ქართული ვარიანტის გამოძებნა ალბათ შეუძლებელია. აღარაფერს ვამბობთ ქორიკაზე, რომლის სტროფულ სისტემებში გარკვევა მკვლევართათვისაც კი რთულია. ეს კრებული ფორმით თუ შინაარსით საოცრად მრავალფეროვან ბერძნულ ლირიკასთან ზიარების ცდაა“ (ჰელიკონი 2002: 27).

ალკეოსის ლირიკის თავისებურებებზე, თუნდაც დღესდღეობით მოპოვებული ფრაგმენტების მიხედვით, ბევრი რამის თქმა შეიძლებოდა, მაგრამ ჩვენს ამჟამინდელ მიზანს ამის გაკეთება სცილდება.

გალაკტიონის სტროფი

საყოველთაოდ ცნობილია, ქართული ლექსის რაოდენ დიდი რეფორმატორი იყო გალაკტიონ ტაბიძე. ქართულ პოეზიაში მან შემოიტანა საზომთა, ფორმათა, თავისებურ რიტმთა, გარიტმის ხერხებისა და მათი კომბინაციების არნახული რაოდენობა. იგი ჭეშმარიტად სიტყვის ჯადოქარი იყო. არაერთხელ გავმხდარვართ მის მიერ ლექსში დატრიალებული სასწაულების მომსწრე, მაგრამ ამ ფონზე რამდენადმე ახირობას გავდა დაენერა ვეებერთელა სიუჟეტის პოემა, სადაც თავიდან ბოლომდე გამოყენებული იქნებოდა

მის მიერ შექმნილი სტროფი (ababcccb). ეს არის ხუთ-ხუთ მარცვლებად დატეხილი ქართული ათმარცვლიანი ლექსი და ამგვარად გაორმაგებულ სხვა სტრიქონში ურითმოდ არც ერთი არაა დატოვებული, სამეულს მიდევნებული ბოლო, მერვე სტრიქონის რითმა, როგორც სქემიდანაც ჩანს, ეხმიანება მეორე და მეოთხე სტრიქონთა რითმას, სტროფი კომპოზიციურად იკვრება.

„მშვიდობის ნიგნზე“ დაძაბულ მუშაობას გალაკტიონ ტაბიძემ ათ წელზე მეტი დრო და კოლოსალური ენერგია შეაღწია. დასახული ამოცანა უამრავ დაბრკოლებას ქმნიდა. რთულზე რთული იყო მისი დანერა და ვერ ვიტყვით, რომ ეს ნაწარმოები არის პოეტის შემოქმედების მწვერვალი, როგორც თავად მას ეგონა. მაინც იმდენი ქნა, რომ ბევრგან (გავითვალისწინოთ ხუთმარცვლიანი სტრიქონის სიმოკლე) შეძლო, რითმათა გაუთავებელ, ერთმანეთზე გადახლართულ ლაბირინთებში აზრი გაეძვრინა და გაბმული თხრობა არ შეწყვეტილიყო.

ჩვენმა გამოჩენილმა ლექსმცოდნემ აკაკი ხინთიბიძემ, ვინაც თვალსაჩინო ამაგი დასდო გალაკტიონ ტაბიძის ოსტატობის სხვადასხვა მხარის შესწავლას, დანერა საგანგებო ნაშრომი „გალაკტიონის სტროფი“, სადაც მკვლევარი თავისი ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგებს გვანვდის, კერძოდ აღნიშნავს:

„როგორც ჩანს, გალაკტიონს დიდხანს აწვალებდა ფიქრი რვატაეპიანი სალექსო ფორმით პოემის დანერისა და, აი, თავისი სიცოცხლის მიმწუხრს აისრულა ჭაბუკობისდროინდელი ოცნება: „მშვიდობის ნიგნის“ ყველა სტროფი რვატაეპიანია, მაგრამ, ოქტავისაგან განსხვავებით, სტროფში რითმებს მოძრაობის საკუთარი გეზი აქვთ: პირველი კატრენის ჯვარედინ რითმებს მოსდევს სამჯერადი მოსაზღვრე რითმა, ხოლო მეორე ტაეპში ისევ ჯვარედინი რითმის გამოძახილი ისმის“ (ხინთიბიძე 1987: 267).

აქ ზუსტი სურათია დახატული. წერილის დასასრულს წარმოდგენილია შემაჯამებელი დასკვნა, რომელშიც ხაზგასმულია ამ სტროფის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და ადგილი პოეტის შემოქმედებაში.

„თუკი სალექსო ფორმებს მისი შემომტანი პოეტების სახელებს ვარქმევთ (ჩახრუხაული, ფისტიკაური, რუსთველური, ბესიკური) თუკი სტროფული კომპოზიციები ცალკეულ ავტორთა ან ნაწარმოებთა სახელდებით აღინიშნება (ალკეოსის სტროფი, საფოს

სტროფი, ონგინის სტროფი, „მშვიდობის ნიგნის“ უნიკალური სტროფული სისტემა – ხუმარცვლიანი საზომით, რვატაპედითა და რითმათა თავისებური განლაგებით – გალაკტიონის სტროფის სახელით შეიძლება მოინათლოს“ (ხინთიბიძე 1987: 266).

მკვლევარს ხსენებულ პოემაზე დაკვირვება არ შეუწყვეტია და შემდგომში (2000 წ.) გამოაქვეყნა კიდევ ერთი ნერილი „მშვიდობის ნიგნის“ ინტერპრეტაციისათვის“, სადაც იგი სამართლიანად ფიქრობს, რომ პოეტი სულისშემხუთველი საბჭოთა რეჟიმის პირობებში იძულებული გახდა, სათქმელი შეფარულად, მოიარებით გამოეხატა:

„სიმბოლოებით, მინიშნებებით აზროვნებისა და წერის ხელოვნებას გალაკტიონი ადრევე დაეუფლა, თავისი შემოქმედებით გარდატეხის პერიოდში, რამაც შემდეგ, დიქტატორული რეჟიმის დროს მოვლენათა გასაიდუმლოების სახე მიიღო. პოეტმა ნილაბი აიფარა, რათა დაპყრობილი ქვეყნისა და ხალხის ტკივილები გადმოეცა“ (ხინთიბიძე 2005: 90).

თავიდან ბოლომდე იგივე აზრი გასდევს როსტომ ჩხეიძის დიდ, მრავალმხრივ საყურადღებო, საფუძვლიან მონოგრაფიასაც „ტრაგიკოსი კომიკოსის ნიღბით“, მაგრამ ამ თემაზე აქ ვერ შევჩერდებით.

აკაკი ხინთიბიძეს მომჭირნედ, ნათლად აქვს წარმოდგენილი, „მშვიდობის ნიგნის“ სიუჟეტური ქარგა, თხრობის ვეებერთელა სივრცეზე რომ არის განფენილი:

„კონკრეტული ამბავი, რომელიც საფუძვლად უდევს პოემას დაკარგული მშვიდობის ნიგნის პოვნაა. ერთ ვარიანტში მას „მშვიდობის ნიგნის თავგადასავალი“ ჰქვია. პოემის გმირი ტარიელი ათი წლის განმავლობაში ეძებს მოტაცებულ ნიგნს მრავალი დაბრკოლების გადალახვით – ზღვის ღელვა, წყალდიდობა, ქარიშხლები – იპოვის მას და ხალხს დაუბრუნებს“ (ხინთიბიძე 2005: 92).

სხვა მკვლევარებსაც (რევაზ თვარაძე) შენიშნული აქვთ „მშვიდობის ნიგნისა“ და „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტური მსგავსება, თეიმურაზ დოიაშვილი ცხადყოფს, რომ გალაკტიონ ტაბიძე შეფარულად კიდევაც ეჯიბრებოდა რუსთაველს და თავსაც უტოლებდა. პოეტის ცალკეული გამონათქვამები („ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“, „მესხი უახლოეს ხანის“ და მისთანანი) სრულებითაც არ არის შემთხვევითი. „უახლოეს ხანის მესხად“ იგი თავის თავს

მოიაზრებდა, მაგრამ „ვეფხისტყაოსნისა“ და „მშვიდობის წიგნის“ თანაბარ სიდიდეებად გამოცხადება ყოვლად შეუძლებელია და ეს არც სჭირდება გალაკტიონ ტაბიძეს – უდიდეს პოეტად მან თავისი უჭკნობი ლირიკით დაიმკვიდრა თავი ქართულ პოეზიაში.

აქვე გვინდა ამოვიწეროთ აკაკი ხინთიბიძის ამ თეორიული ნაშრომის მოზრდილი აზრები, სადაც ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე ნათქვამია:

„განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია „მშვიდობის წიგნის“ სალექსო ფორმა: რვატაქტიანი რითმული კომბინაცია – ababcbb თითქმის ბოლომდე გასდევს 1081 სტროფიან პოემას (ამავე წყობითაა დაწერილი „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“ პირველი სტროფი). იგი უნიკალურია თავისი რიტმული სტრუქტურით: ბოლო, b რითმა კომპოზიციურად ჰკრავს რვატაქტედს. უნიკალურია იმ მხრივაც, რომ ანალოგი არ გვეგულება არც დასავლურ, არც აღმოსავლურ (არაბულ, სპარსულ, თურქულ პოეზიაში). „არის თუ არა სიახლე შესრულების მხრივ“, გვეკითხება ავტორი პოემის შესახებ არსებულ ჩანაწერში – არის და, თანაც დიდი სიახლე! ჩვენ მას გალაკტიონის სტროფი დავარქვით და ამ სალექსო ფორმით გალაკტიონ ტაბიძე გვერდით ამოუდგა სტროფული კომპოზიციის მსოფლიო ოსტატებს: ალკეოსს, საფოს, ჩოსერს, რონსარს, პუშკინს“ (ხინთიბიძე 2005: 92).

სადავო არ გახლავთ აზრი, რომ სტროფს ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს ამა თუ იმ პოეტის შეფასებისას: არც ის არის საეჭვო, რომ გალაკტიონი, თავისი შემოქმედებით, გვერდით დაუდგა მსოფლიო პოეზიის კორიფეებს, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ეს მაინცდამაინც „მშვიდობის წიგნში“ გამოყენებული სტროფის მეშვეობით მოხდა – მისი ლირიკის მომხიბლაობა და ძალა, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკასა და ხატოვანებაშია და არა სტროფების აღნაგობაში. სტროფი ყოველთვის არ არის გადამწყვეტი, როცა საქმე პოეტის სიდიადეზე, მონუმენტურობაზე მიდგება: ვაჟა-ფშაველას მსოფლიო სახელი თავისი სტროფიკით არ მოუპოვებია, თუმცა იგი მუდამ ზრუნავდა ოსტატობაზე, ლექსებისა და პოემების კომპოზიციურ მთლიანობაზე.

ზემოთ მოტანილ აზრებში აკაკი ხინთიბიძე „მშვიდობის წიგნის“ სტროფის გამო აღნიშნავს: „ამავე წყობითაა დაწერილი „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“ პირველი სტროფი“. წყობა აქ ალბათ რით-

მათა თანმიმდევრობას, სქემას გულისხმობს, თორემ „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“ თავიდან ბოლომდე ექვსმარცვლიანი საზომითაა დანერილი, რამაც უჩვეულო გაქანება მისცა პოეტის წარმოსახვას. მას რომ ხუთმარცვლიანი საზომი, აკაკი ხინთიბიძის მართებული დახასიათებით – „ჩაკეტილი ფორმა“, გამოეყენებინა პოეტის სახელგანთქმული შედევი ვერ შეიქმნებოდა, ლექსი ფრთებს ვერ გაშლიდა („ფრთები, ფრთები გვინდა“), სილალეს, სიმაღლისკენ დაუოკებელი ლტოლვის ჟინს დაკარგავდა. ეს რომ ცხადი, დამარწმუნებელი გახდეს, ორიოდ ნაწყვეტის მოხმობაც იკმარებს:

აქ რომ თალებია,
სვეტთა შეკონება,
ისე ნაგებია,
სიზმრის გეგონება.

...

ნეტა ვინ აანთო,
რომ გრძნობით, აანთო
და წლებს გადაანდო
ნათლად ნიკორწმინდა!

...

ნეტა ვინ მოჰქარგა,
და როცა მოჰქარგა,
შიგ მიჰკარგ-მოჰკარგა
გზნება – ნიკორწმინდა!

(ტაბიძე 1968: 57-58)

განსვენებულ მკვლევარს, ჩემს უფროს მეგობარს, სანიმუშო მეცნიერს, აკაკი ხინთიბიძეს ვერც იმაში დავეთანხმები, რომ გალაკტიონის პოემას „მშვიდობის წიგნი“ არ უნდა რქმეოდა (ეს საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის გავლენად მიიჩნია). არ კმარა თქმა იმისა, რომ გალაკტიონი იყო „სიმართლის მცველი“ და „ვეფხისტყაოსნის“ მსგავსად „მშვიდობის წიგნი“ არის „სიმართლის წიგნი“, რადგან პოეტი სიმართლის დამკვიდრებისათვის იბრძოდა იმ უძნელეს დროში. ამგვარი გადამისამართება არ უნდა იყოს სწორი. ეს არსებითად არ ცვლის ვითარებას და ვერც იმ ნაწარმოებს (თუნდაც ათი წლის დაძაბული მუშაობის ნაყოფს) ვერ მატებს მხატვრულ ღირსებას.

მის სახელთან დაკავშირებული რვასტრიქონიანი სტროფი გალაკტიონ ტაბიძემ თავდაპირველად პოემად მოაზრებულ „იოველიადაში“ მოსინჯა. იგი, როგორც ჩანს, მოზრდილი ნაწარმოების შექმნას აპირებდა, მთავარი გმირის სახელიც (იოველი) შერჩეული ჰქონდა, მაგრამ შემდეგ რატომღაც გადაიფიქრა. „იოველიადა“, საბოლოოდ, შვიდსტროფიან ნაწყვეტად დარჩა, მაგრამ აქაც მხოლოდ პირველი ოთხი სტროფია ოსტატობის მხრივ გამართული, დანარჩენი ხუთის მხატვრული ღირსება ვერაა სათანადო დონეზე, თანაც ეს სტროფები რამდენადმე ნაკლულოვანია, ორივეგან პირველი და მესამე სტრიქონები გაურითმავადაა დატოვებული, რამაც პოეტს მეტი შვება მისცა და ამის გამო აზრის დინება უფრო შეუზღუდავია. მოვიტანთ ამ ორ სტროფს.

არის ევროპის
ზღუდეთა თანა
ერთი მცირეზე
მცირე ქვეყანა,
ქვეყანაც მცირე,
ცხოვრებაც მცირე...
დაჯექ, იტირე,
იტირე, ნანა!

პატარა ქვეყნის
სუნთქვაც კი ხშირი
სულშემკვრელია
და მწირზე მწირი...
ასე ფიქრობდა,
ფაფარს მიჰკვროდა
და შორს მიჰქროდა,
შორს ჩემი გმირი.
(ტაბიძე 1977: 590)

მოხმობილი სტროფები შეფარული (საქართველო არსად არაა ნახსენები), მაგრამ გულისგამგმირავი გლოვია ჩვენი სამშობლოს ბედუკუღმართობაზე და ზემოქმედების ძალა, რასაც მიზნად ისახავდა ავტორი, მძაფრია, სასურველია. ექსპრესიას აძლიერებს სიტყვათა განმეორება („ქვეყანაც მცირე, ცხოვრებაც მცირე... დაჯექ

იტირე, იტირე, ნანა!“). ბოლოში დასმული „ნანა“ ძველი კოლხური სიმღერის სევდიან მელოდიას ახმიანებს.

„მშვიდობის წიგნი“ საცნაურია დღევანდელი ლირიკული პოემისა და ეპოსის თავისებური შერწყმა-შეზავება. ამაზე ყურადღება მიმაქცევინა ჩვენმა საუკეთესო ლექსმცოდნემ, გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების უბადლო მკვლევარმა თეიმურაზ დოიაშვილმა, რისთვისაც მას მადლობას მოვახსენებ. გალაკტიონი მთელი არსებით, შინაგანი ბუნებით, წმინდა წყლის ლირიკოსი იყო და ამან განსაზღვრა, რომ ხსენებულ პოემაში, მიუხედავად ვერსიფიკაციული სიძნელეებისა, პირველად არის უმშვენიერესი ლირიკული წიგნის ფორმები, იშვიათი სილამაზის გამონათებანი, პოეტის გენიითა და უმაღლესი შთაგონებით აღბეჭდილი დაუვინყარი, სიმბოლოებად ქცეული სურათები.

გალაკტიონ ტაბიძე, მოზღვავებულ ტემპერამენტს რომ ვერ იოკებდა, ხშირად ხაზს უსვამდა საკუთარ სიდიადეს, ერთადერთობას და, როგორც იტყვიან, ძალიც შესწევდა ქადილისა. პოეტის თამამი განაცხადებები არ გახლდათ ჰაერში გამოკიდებული უბრალო პრეტენზია, ბევრი რამ და მათ შორის მისი „ქუხილნაირი“ შედეგური („ვნერ მესხი ვინმე მელექსე“) გვაგრძნობინებს, რომ იგი თავს რუსთაველის პირდაპირ მემკვიდრედ, მის დღევანდელ ორეულად თვლიდა.

„მშვიდობის წიგნიც“ (ამაზე უკვე ითქვა) მორგებულია „ვეფხისტყაოსნის“ ქარგაზე; მასში დაკარგულ, მტრებისგან მოტაცებულ წიგნს ტარიელი (პოემაში შეგნებულადაა გამოყვანილი რუსთაველის პოემის გმირი) ისე, ვით ქაჯეთში გადაკარგულ ნესტანს, სადა აღარ ეძებს და ბოლოს, უთვალავი წვალების შემდეგ გამოიხსნის, რათა ხალხს დაუბრუნოს.

შეუძლებელი იქნებოდა გალაკტიონ ტაბიძეს, თანამედროვე ქართული ლექსის შეუდარებელ ოსტატს, ათას სტროფზე მეტი დაენერა და მასში ცალკეული ბრწყინვალე ადგილები არ შეგვხვდებოდა. აქ მართლაც მრავლადაა გაბნეული სიმდიდრე. არაერთი, მინის ფენას ამოფარებული, ზოდი მოგჭრის თვალს, რაც ფაზისის (ფაზისი, იგივე რიონი, გალაკტიონის სიყრმიდანვე მშობლიური, თავდავინყებამდე საყვარელი მდინარეა) სანაპიროზე გაშლილი ამბის ფონზე, „ოქროს ვერძის“ ლეგენდარულ მხარეში, ყოვლად ბუნებრივი და მოსალოდნელი იყო.

პოემაში თავიდანვე იხატება პოეტისათვის ესოდენ ახლობელი იმერეთის პეიზაჟი და ერთმანეთს მიყოლებული სამი სტროფი უზადოდაა ჩამოქნილი, აჟღერებული, ბზარი, ნაძალადეობა არსად ეტყობა:

წარსულის შორის
მონამე ჟამთა,
ორ სერთა შორის
შვენის შუამთა.
უგრძენია მჭევრი
ტკივილი მტევრი
და უფრო ბევრი
კი დაუამდა.

მონმე იმ ყრმობის,
კვლავ შუა-ჟამთა,
სხვა მათათა შორის
შვენის შუამთა.
მრავალთა ნამთა
სჯეროდათ, სწამდათ
ძველი შუამთა,
კარგი შუამთა.

დევს გავდა ნამდვილს
მუხა იმ გზაში...
ერთხელ იმ ადგილს,
იმ შუამთაში,
სად ჩანდა ჩრდილი,
გზად შედგა წყვილი,
იმერი ზრდილი,
ქალი და ვაჟი.
(ტაბიძე 1973: 7-8)

ასეთი სიმაღლისა და გამოკვეთილი რიტმის დაურღვევლად შენარჩუნება უზარმაზარი პოემის მანძილზე, ასე ვინროდ ჩაჭედდით საზომში და რითმათა ასეთ ურთულეს ხლართში, წარმოუდგენელია და გზადგზა უნებლიე წაბორძიკებანი ავტორს არც გაემტყუნება – თავიდან ბოლომდე ამოდენა სიმძიმის აზიდვასა და ძალთა თანაზომიერ განაწილებას ვერა ხორციელი ვერ შეძლებდა.

გარდა იმისა, რომ ლექსის მუსიკას, ბგერათა აღნაგობას წარმართავს, რითმის ბოლო თანაცალი კომპოზიციურად კრავს სტროფს, ამთლიანებს.

თავიდან ბოლომდე გართიმული, არტახებში ჩასმული ხუთმარცვლიანი საზომი, ცხადია, მეტისმეტად ზღუდავს პოეტს, მაგრამ ფაზისის შემზარავი ნყალდიდობის დასახატავად, რასაც პოემაში დიდი ადგილი ეთმობა, იგი ზედგამოჭრილია, უფრო დინამიკურს ხდის ისედაც მღელვარე სურათს:

ნაპირს მოაწყდა
კაცი და ქალი,
არა სურს დაცდა,
მატულობს წყალი.
აქ მწვანე ტევრი
გვინახავს ბევრი,
ნიავი მჭევრი –
ფრთადაუმცხრალი
(ტაბიძე 1973: 17)

პოემაში უხვადაა ჩართული ყოველგვარ ზომას გადამცდარი ღრეობის, გაუთავებელი ჭამა-თქვლეფის, მუცელმერთობის გულისამრევი ეპიზოდები, რომლის შუაგულში ლუარსაბ თათქარიძედ გარდაქმნილი ტარიელი ტრიალებს და ეს შემადრწუნებელი გარდასახვა თითქოს დღევანდელი საქართველოს გადაგვარების სავალალო სახეს წარმოაჩენს. გალაკტიონ ტაბიძეს ისე აქვს დახვავებული ნაირნაირი ხორაგი, შემწვარ-მობხაკული, პეტრონიუსის აღწერილ ტრიმახლიონის ლხინსაც დაჩრდილავს, თვით რაბლეს რომანშიც ძნელად ნახავთ ისეთ გამაოგნებელ სიუხვეს. ამავე დროს, არცთუ იშვიათად, შეიმჩნევა დასანანი ხელოვნურობა, როცა სტროფში თავს იყრის ერთმარცვლიანი რითმები, რაც აშკარად ბოჭავს ლექსის მდინარებას. მრავალთაგან მოვიტან ერთ მაგალითს:

იმდენსავე ღორს,
ვით ძვირფას მადანს,
განვდენილა შორს;
სუფრას ძლივს ატანს,

ისე, როგორც ბატს,
ვინ დაითვლის მ ა თ ც
წინათაც და ა ნ ც
ფასიც აქვს ქათამს.
(ტაბიძე 1973: 65)

ერთგან პოეტი, რითმად გამოყენებული სიტყვის ხელოვნური, რაჭულ დიალოგს მიმსგავსებული ფორმა („ქვე-ჭი“) რომ გაამართლოს, ბოლო სტრიქონს ფრჩხილებში აქცევს („რითმისთვის ქმნილი“), ე. ი. ეს რითმის გამო გავაკეთეო (ტაბიძე 1973: 69). ასეთი რემარკები პუშკინის პოეზიიდანაც გვახსოვს.

მისთვის სანუკვარ სოფლის გარემოს როცა ხატავს, გალაკტიონ ტაბიძეს ფრთები ესხმება და ვერანაირი ბორკილი ვერ აკავებს; აქ ის ნიავეით ლალი, თავისუფალია და „გალაკტიონის სტროფიც“ თავის შესაფერად გილს პოულობს – სიტყვები მჭიდროდ არის ერთმანეთში ჩაწნული, „ჩართულ-გადახლართული“, იგრძნობა პოეტის მარჯვე, ყველაფრის დამნახველი თვალი, უფაქიზესი სმენა:

ლურჯნი ამრიგად
ცის კამარანი,
საისლე. იქით
კიდევ მარანი.
ცელიც მოისმის,
მიდამოის მის
მგზავრის მოისმის
ჰარი-ჰარალი.
(ტაბიძე 1973: 113)

„მშვიდობის წიგნის“ ერთ-ერთი ცენტრალური ხატია „სახლი ფაზისის პირად“. იგი სტროფიდან სტროფში გადადის, ხომალდივით მისრიალებს, ასაფრენად იქცევა და პოეტისგან უზომოდ ნაფერებნალოლიავები, ჩვენი ულამაზესი, ვაგლახად დაქუცმაცებული, მრავალგზის ნატანჯი სამშობლოს, ჯვარცმული საქართველოს სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. პოემის წამკითხველს სამუდამოდ ებეჭდება გონებაში, შემდგომ ვარიაციებად მოწვდილი, ეს უმშვენიერესი სურათი:

ასეთ სიმაღლით,
არც ისე მწირად
მას ახსოვს სახლი
ფაზისის პირად.

მას ელიმება
არა წვიმებად –
ჩანგის სიმებად
და ჩანგის წკირად.
(ტაბიძე 1973:112)

დღევანდელ დღეს, როცა ქართული სოფელი ასე დაცარიელდა და ქართველი კაცი მარჩენალ მიწას მოსწყდა, გაუუცხოვდა, მავედრებელ ანდერძად გაისმის პოეტის ერთი მთრთოლვარე სტროფი, რომელიც ისევ და ისევ ფაზისთან გვაბრუნებს:

სიმარჯვის ფარად,
წყვედიადი, დღისით,
გვიყვარდეს მარად
ჩვენი ფაზისი.
მისი ყანებით,
მისი ზმანებით,
და გაქანებით,
ვიცოცხლოთ მისით...
(ტაბიძე 1973: 294)

უჩვეულო, არამინიერი სილამაზე ახლავს პოეტის სიზმარეულ ხილვებს, ჰაეროვნება და შეუბღალავი სინმინდეა მათი უნატიფესი საბურველი. სხვაგვარად ასეთი ენით აუნერელი სასწაული არ დაიბადებოდა:

თითქოს უცქერის
უხილავ უფალს,
ისეთი ფერი
ჰქონდა ალუბალს.
(ტაბიძე 1973: 109)

რალას არ მოიცავს და ასხივოსნებს გალაკტიონ ტაბიძის ეს მრავალგანზომილებიანი პოემა. ზღვად მომსკდარი ხილის გვერდით

იგი ყველაზე მეტად ქებათა-ქებაა ქართული წიგნის და მათ შორის უპირველესის, „ვეფხისტყაოსნისა“, რომელიც „ჰგავს მზეს და მთვარეს“. რუსთაველის ბადალი კი ქვეყნიერებაზე არავინ ეგულება:

ტოლი ვინა ჰყავს,
აბა, ვინა ჰგავს,
მსგავსი გინახავთ,
მოვლოთ მთა-ველი?
(ტაბიძე 1903: 23)

პოემის დედააზრი, მისი საკრალური მიზანდასახულობა, დიდოსტატის გონებაში დაწერილი, ჩალვრილი უნდა იყოს ამ დაუნა-წევრებელ, ნათელ სტროფში:

წმინდა რომაა
წიგნი ქართული,
ამიტომაა
ასე გართული
მისით კოლხიდა,
მარადის მზითა
შუბლგახსნილი და
წელგამართული.
(ტაბიძე 1973:116)

გალაკტიონ ტაბიძე წინამდებარე პოემაშიც რითმის ვირტუოზად რჩება. თვალნათლივ ვრწმუნდებით, რომ მის „სწორუპოვარ ჩანგს“ სიცოცხლის ბოლომდე სიახლოვეს არ გაჰკარებია ჟანგი, ოდნავადაც არ მოდუნებულა. სახელდახელოდ ამოკრებილ რით-მათა წყვილულები ცხადყოფს – იგი ამ მხრივაც სამაგალითო და გზის გამკვალავია: *შექრება – შეკრება; ამბავი – ყდანალამბავი; ფუტკარი – ზურგნათუთქარი; მიეკარა – ბეგარა; ჭროლა – ძროხა; ვერძის – ვერც ის – ლერწის; კომბალით – კიდემომპალით; ციგ-ლიგნი – წიგნი; მდინარი – ზვირთუნყინარი; შეიკავა – იგავად და მრავალი სხვა.*

„მშვიდობის წიგნიდან“ უამრავი ადგილის მოტანა შეიძლებოდა, საუკეთესოსი და შედარებით სუსტისაც, მაგრამ, ასეთი, მოცულობით ვეებერთელა, ექსპერიმენტის ჩატარება არა გვგონია, მთლად

გამართლებული იყოს და ერთიანად წარმატებული გამოვიდეს. პოეტს თავისი მოფიქრებული და შექმნილი სტროფის ძალმოსილება და ეფექტურობა რომ შეემონებინა, გაცილებით ნაკლები სიდიდის ნაწარმოებიც იკმარებდა, ხოლო სტროფი, რომელზედაც დაფუძნებულია „მშვიდობის ნიგნი“, ისე მჭიდროდ არის გადაკვანძული გალაკტიონის სახელთან, იმდენად ორიგინალურია, იმდენად მისეული, რომ გეეჭვება იგი მტკიცედ დამკვიდრდეს ქართულ პოეზიაში.

„მშვიდობის ნიგნს“ არ აკლია „შთანაფიქრის სიდიადე“ (ანა ახმატოვას გამოთქმა), მაგრამ ფაზისის გაღმა გატაცებულ წმინდა ნიგნის მოძებნისა და დაბრუნების გარდა, მასში დაკვირვებული „მოდარაჯე კაცის თვალი“ მრავალ შეფარულ საწუხარს აღმოაჩენს, ჩვენს უიღბლო სამშობლოს რომ უკავშირდება: ვიმეორებთ, ერის განძად მიჩნეული ამ ნიგნის მოპოვება ქაჯეთის ციხიდან ნესტანის დახსნასთან შემთხვევით არ არის შედარებული და თვით მინიშნება – „ფაზს გაღმა“ – ჩვენს ცნობიერებაში აცოცხლებს უკვდავ თქმულებას არგონავტებზე, ლეგენდად დარჩენილი კოლხეთის ზღაპრულ წარსულს. მითი ოქროს საწმისზე, ურომლისოდაც ანტიკური სამყარო, კაცობრიობის უძველესი კულტურა წარმოუდგენელია, „ფაზისის პირად“ გაზრდილ გალაკტიონს სიყრმიდანვე ჩაფხვებული ჰქონდა წარმოსახვაში.

პოემის დასაწყისშივე უმშვენიერესი ქალი, თამარი, აფრთხილებს ძნელ გზაზე დამდგარ ტარიელს იმ საშიშროების გამო, რაც ქვეყანას დამუქრებია და ამან შეუძლებელია არ გაგვახსენოს ჩვენი სამშობლოს დღევანდელი მდგომარეობა, როცა გადამთიელების ურდოები საქართველოს წაღეკვას, დედაბუდიანად მოსპობას, მინის პირიდან აღგვას უპირებენ.

– ტარიელ, ბნელა,
ეზო გავს ქუჩას,
შემოდის ყველა,
ვისაც გზად უჩანს.

...

ვისაც როგორ სურს,
ეპრიანება,
სისწრაფეა თუ
დაგვიანება,

შემოდის ყველა,
მხეცი, ნურბელა,
მათ კაცთა თელვა
ვინ მიანება?

(ტაბიძე 1973: 8)

მოტანილ გულმდულარე სტრიქონებს გაშიფვრა არც ესაჭიროება, ყველაფერი ნათლად, გამჭვირვალედ არის ნათქვამი. გალაკტიონ ტაბიძეს სამშობლოს საზარელი გადაგვარება, კარს მომდგარი განსაცდელი და თავს დატეხილი უბედურებანი გულ-ღვიძლს რომ უფლეთდა, ამჟამად ეს არავისთვის არ არის საიდუმლო. გავიხსენოთ თუნდაც დალუპვამდე ცოტა ხნით ადრე დაწერილი ერთ რითმაზე ანყობილი მცირე უსათაურო (იგი თავისებური გადაძახილია უახლოესი წინაპრების, ილიასა და აკაკის პატრიოტულ ლექსებთან), პოეტის გაბმულ ვაებად რომ გაისმის:

რაა უფრო გულდამწყვეტი,
მეტეხო და დიდმის ველო,
მიდიოდე, თან ფიქრობდე
ეს არ არის საქართველო.

არის რკინიზების ხლართი,
არის ავტო-მოტო-ველო,
არის ოჯახებიც, მაგრამ
ეს არ არის საქართველო.

რა დაემართებოდა დღეს ამ ლექსის დამწერს თავისი თვალით რომ დაენახა – სულისშემხუთველი „წითელი იმპერიის“ დაშლის შემდგომ, ათეული წლების მანძილზე, მისი სამშობლო ასე ულმობლად რომ დაიძინა და გადნობის პირადაა, ტერიტორიების დიდი ნაწილი ბოროტმა, ველურმა ძალებმა მიიტაცეს. მარტო ისიც ეყოფოდა საგლოვად, მისგან ასე ნაფერებ აფხაზეთში, ჩვენს ისტორიულად კუთვნილ კუთხეში, სოხუმისა და გაგრის სანაპიროზე ქართველ კაცს ფეხი ველარ დაუდგამს. შიდა ქართლიც უცხო ჯარის ბლოკ-პოსტებით არის გადახერგილი – შექსპირის სახელოვანი მთარგმნელის, ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმი თამარაშენში „გრადებით“ გააჩანაგეს და მიწასთან გაასწორეს. „ვერვინ მოთვლის“ ყველა ჩვენს უბედურებას.

დასასრულს ვიტყვოდით – „მშვიდობის წიგნი“ პოეტური ოსტატობის გარდა, სხვა თვალსაზრისითაც სჭირდება წაკითხვა, გამონვლილვით შესწავლა და მაშინ იგი მრავალ სადღეისო თუ სამომავლო საფიქრალს გამოავლენს.

დამონებიანი:

ბროდსკი 2000: Бродский, И. Большая книга интервью. Москва: 2000.

გორდეზიანი 2002: გორდეზიანი რ. *ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა*. თბილისი: 2002.

რომაული ლირიკის მწვერვალები 2016: *რომაული ლირიკის მწვერვალები* (ლათინურიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, წინათქმები და კომენტარები დაურთო მ. ლარიბაშვილმა). თბილისი: 2016.

საფო 1977: საფო. *ლირიკა* (ძველბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი წერილი, შენიშვნები და სახელთა საძიებელი დაურთო ნ. ტონიამ). თბილისი: 1977.

ტაბიძე 1968: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. VI. თბილისი: 1968.

ტაბიძე 1973: ტაბიძე გ. „პოემა „მშვიდობის წიგნი“. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XI. თბილისი: 1973.

ტაბიძე 1977: ტაბიძე გ. *რჩეული* (შეადგინა და რედაქცია გაუკეთა რ. თვარაძემ). თბილისი: 1977.

ტაბიძე 2016ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. I (ლექსები, პოემები). თბილისი: 2016.

ტაბიძე 2016ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. III (ლექსები, პოემები). თბილისი: 2016.

ურუშაძე 1980: ურუშაძე ა. *ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები*. თბილისი: 1980.

ყაუხჩიშვილი 1950: ყაუხჩიშვილი ს. *ბერძნული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბილისი: 1950.

ძველი ბერძნული ლირიკა 2013: *ძველი ბერძნული ლირიკა*. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2013.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი: 1987.

ხინთიბიძე 2005: ხინთიბიძე ა. *15 ლექსი და ერთი პოემა*. თბილისი: 2005.

ჰელიკონი 2002: ჰელიკონი. *ძველი ბერძნული ლირიკა* (შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნანა ტონიამ). თბილისი: 2002.

**ევროპელი და რუსი პოეტების მყარი სტროფული ფორმები
ქართულ პოეზიაში
(რონსარის სტროფი, ბერნსის სტროფი, ონეგინის სტროფი)**

ევროპული მყარი სალექსო ფორმები მას შემდეგ გაჩნდა ქართულ პოეზიაში, რაც მეოცე საუკუნის დამდეგს ქართველ პოეტთა მძლავრმა ჯგუფმა („ციცინიანელებთან“ ერთად აქ სრულიად განსაკუთრებულია გალაკტიონ ტაბიძის დამსახურება) ესოდენ დროული და საჭირო ვერსიფიკაციული რეფორმა წარმატებით განახორციელა.

ა. კვიციანის „პოეტიკის ლექსიკონში“ რონსარის სტროფზე მოკლედ არის ნათქვამი, რომ იგი ექვსსტრიქონიანია და მისი რითმების სქემა ასე გამოიყურება: **a a b c c b** და რომ ამ სტროფს ხშირად მიმართავდა მეთექვსმეტე საუკუნის ფრანგი პოეტი რონსარი, „პლედის“ მეთაური; ეს არის „გადმობრუნებული“ სექსტინა, მაგრამ სექსტინაში რითმათა განლაგება სხვაგვარია (კვიციანი 1966: 251).

ფრანგი პოეტები რონსარის სტროფს რონსარამდე იყენებდნენ, მაგრამ „პლედის“ დამაარსებლის ავტორიტეტმა და შემოქმედების სიდიადემ ყველანი დაჩრდილა.

აქ მოკლედ მაინც უნდა მიმოვიხილოთ რონსარის ცხოვრება და მისი პოეზიის ზოგიერთი თავისებურება. რომანული ლიტერატურის დიდმა მცოდნემ, აკადემიკოსმა ვლადიმირ შიშმარიოვმა საფუძვლიანი ესე მიუძღვნა რონსარის შემოქმედებას, რომლის პოეზიაში სამ შრეს, სამ სხვადასხვა მანერას გამოაცალკევებენ – წარმართულს, ქრისტიანულს და გვიანდელს, უკანასკნელი წლები-სას, როგორც ვერლენი ფლობდა (შიშმარიოვი 1961: 393).

შიშმარიოვი ხსნის ამ მოვლენის მიზეზს – რონსარის მხატვრულ სახეთა სიმკვეთრე, კონკრეტულობა იმანაც განსაზღვრა, რომ იგი კონტურს ანიჭებს უპირატესობას ფერების წინაშე, თუმცა ესეში არაერთი შთამბეჭდავი მაგალითია მოტანილი, თუ როგორი მახვილი თვალი ჰქონდა რონსარს ბუნების მოვლენათა და საგანთა ჭვრეტისას (შიშმარიოვი 1961: 399).

მძიმე ავადმყოფობისგან დატოვებულმა სიყრუემ რონსარს ვერ ჩაუკლა კეთილხმოვანებისადმი დაუცხრომელი ლტოლვა (გავიხსენოთ დაყრუებული ბეთჰოვენი, ვინც თავის მუსიკალურ შედეგებს სმენადახშული ქმნიდა). ამიტომაც იყო, გაფაციცებული რომ სინჯავდა რითმის ჟღერადობას; თავგადაკლულად უყვარდა მუსიკა (მისი მრავალი ლექსი იმღერებოდა) და არსებობს ცნობა, რომ იგი ბარბითზეც უკრავდა. რონსარზე, „ლირიზმის უდიდეს ოსტატზე“ დამაჯერებლად, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე აღნიშნავს მეცნიერი: „ლირიკული შთაგონება მსჭვალავდა მის ყველა, ადრინდელ თუ გვიანდელ ქმნილებას“ (შიშმარიოვი 1961: 408).

ამჟამად არავინ დავობს, რომ პიერ რონსარი (1524-1583) რენესანსის ეპოქის ფრანგული პოეზიის უდიდესი წარმომადგენელია და ღრმა კვალი დაამჩნია შემდგომი საუკუნეების პოეტთა შემოქმედებას. მან შექმნა სახელგანთქმული პოეტური სკოლა „პლედა“, რომელსაც თავის თანამედროვესთან და მეგობართან, თითქმის თავის თანატოლთან, მასავით დახვეწილი სტილის ოსტატთან, დიუ ბელესთან (1522-1560) ერთად მეთაურობდა. სრულიად ახალგაზრდები, შემთხვევით შეხვდნენ ისინი ერთმანეთს ქალაქ პუატიეში, მაშინვე გამონახეს საერთო ენა, გაეშურნენ პარიზში და იქ ჩაირიცხნენ კოკრეს კოლეჟში. ორივეს ლექციებს უკითხავდა საუკეთესო ფილოლოგი და პოეტი, ღრმად განათლებული ჟან დორა, ვინაც ყმანვილებს ანტიკური პოეზიის სიყვარული ჩაუნერგა. რონსარი თორმეტი წლიდან სამეფო კარის პაჟი იყო, როგორც წერენ, ნახევარი ევროპა მოვლილი ჰქონდა, ბრწყინვალე კარიერა ელოდა, მაგრამ უარი თქვა დიპლომატიურ სარბიელზე და დიუ ბელესთან ერთად გადამწყვიტა, სიცოცხლე პოეზიისთვის მიეძღვნა (დიუ ბელე ... 1969: 8-18).

ძველ არისტოკრატიულ, შეძლებულ ოჯახში დაბადებულმა და გაზრდილმა რონსარმა, როგორც ითქვა, თავიდანვე საფუძვლიანი განათლება მიიღო, შეისისხლხორცა ანტიკური (ბერძნული და რომაული) პოეზია, მითოლოგია, განიცადა ჰომეროსის, ანაკრეონტის, ვერგილიუსის, ჰორაციუსის, ოვიდიუსის და სხვათა მძლავრი გავლენა, მაგრამ ხალხურ ძირებთან კავშირი, ცხოველმყოფელი ეროვნული სული არასოდეს დაუკარგავს, სამუდამოდ დარჩა ფრანგული პოეზიის ჭეშმარიტ გენიად, ვის გვერდითაც მნიშვნელობით, მასშტაბურობით, ფრანგები მხოლოდ ვიქტორ ჰიუგოს აყენებენ.

თვით ჰიუგომ, თავის მხრივ, კარგად იცოდა გენიალური წინამორბედის ფასი.

კლასიციზმის ეპოქის წარმომადგენელმა ბუალომ, რომელიც ცდილობდა პოეზია მკაცრ ჩარჩოებში მოექცია და სილალის ყოველგვარ გამოვლინებას, ლექსში ცოცხალი ხალხური მეტყველების დამკვიდრებას ყოველნაირად ეწინააღმდეგებოდა, გალექსილ ტრაქტატში, „პოეტურ ხელოვნებაში“ რონსარი უსამართლოდ დააკნინა, უღმობლად გააკრიტიკა და მისი ეს მცდარი შეფასება ფრანგულ ლიტერატურაში კარგა ხანს ბოგინობდა. კლასიციზმის ჯიქურ დამკანონებელი რონსარს როყოდ საყვედურობდა – თავისი წესები მოიგონა და ყველაფერი აურ-დაურიაო (ბუალო 1957: 61).

მეცხრამეტე საუკუნის დამდეგს პოეტი და კრიტიკოსი სენტ-ბევი იყო პირველი (ბიბლიოთეკაში შემთხვევით ნააწყდა „პლედის“ დამფუძნებლის დამტვერილ პოეტურ კრებულებს), ვინაც რონსარის მემკვიდრეობა დავინწყებას გამოგლიჯა, ბევრი იღვანა, რათა მას ძველი დიდება დაბრუნდებოდა (ორტომიანი ნაშრომი დაწერა „პლეადაზე“, მისი ლექსები რამდენჯერმე გამოსცა; სენტ-ბევმა ყურადღება უფრო რონსარის სასიყვარულო ლირიკას დაუთმო, მაგრამ ესეც საკმარისი აღმოჩნდა, რათა ყოვლად გაუმართლებლად უგულბელყოფილი ვეებერთელა, მრავალმხრივი შემოქმედის მიმართ ინტერესი აღძრულიყო, შთამომავლობას გაეგო მისი ნამდვილი ფასი, რის შედეგადაც „პლედის“ დამაარსებლის ღირსებას ველარავინ შელახავს.

ხშირად აღნიშნავენ, რომ რონსარი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა რიტმისა და ლექსის ფორმის, სტროფული აღნაგობის მრავალფეროვნებისადმი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი სახელით ცნობილია კომპოზიციურად უზადოდ შეკრული ექვსტრიქონიანი სტროფი, რომელიც გართმვის ურყევ თანმიმდევრობას ემყარება.

არაერთგვაროვნების გამო, რონსარის პოეზია, რომელიც სიცოცხლის მიწურულს გამჭვირვალე, სადა გახდა, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა. ერთ-ერთ სონეტში იგი მიმართავს მეგობარ პოეტს, ტიარს, ჩივის – ზოგიერთი სირთულის გულისთვის მსაყვედურობს, გაუგებარი ხარო, ზოგსაც უბრალოება არ მოსწონს, გაუხეშდით, და თანამოკალმეს ეკითხება, რა გზას დავადგე, რა ხერხი მოვძებნო, რომ ყველას გემოვნებას მოვერგოო.

რონსარის პოეზიის რუსულად თარგმნას დიდი ამაგი დასდო საუკეთესო პოეტმა, თეატრმცოდნემ და მთარგმნელმა სერგეი შერვინსკიმ, ვისი მთარგმნელობითი დიაპაზონი, არეალი, მართლაც უსაზღვრო იყო (თითქმის მთელი რომაული პოეზია თარგმნა და მისი ყურადღების მიღმა არც ევროპის სხვა ქვეყნების პოეტები დარჩენილან). შერვინსკის მიერ თარგმნილი რჩეული ლექსები, შესავალი წერილითურთ, მოსკოვში 1926 წელს გამოსცა მხატვრულ მეცნიერებათა სახელმწიფო აკადემიამ: წინათქმაში არაერთი არსებითი ცნობა გვხვდება: ხანგრძლივი მოგზაურობის დროს ოცი წლის რონსარს მავნე ციება შეჰყრია. დაბრუნების შემდეგ სამი დღე ჰქონია ძლიერი შეტევა, რის შედეგადაც სანახევროდ დაყრუებულა (ამაზე თვითონაც წერს პოეტი), რის გამოც ვეღარ შეძლო სამეფო კარზე სამსახური და მთლიანად ლიტერატურულ საქმიანობას მიეცა. საამისოდ მატერიალური მდგომარეობაც ხელს უწყობდა (რონსარი 1926: 10).

რონსარი მტკიცედ იცავდა კათოლიკურ სარწმუნოებას. მას ყოველთვის მეურვეობდა და მფარველობდა პოეზიის დიდად მოყვარული, ხელოვნების დარგების დამფასებელი კარლოს მეცხრე, მაგრამ მისი გარდაცვალების მერე გამეფებულ ჰენრიხ მესამესთან ისეთი გულთადი დამოკიდებულება აღარ ჰქონია, თუმცა პოეტის კეთილდღეობას არაფერი დამუქრებია. სიცოცხლის მიწურულს მიდრეკილებას იჩენდა სოფლის მყუდროებისა და იდილიური ცხოვრებისადმი, რაც კიდევაც აისახა ლირიკაში. რონსარს ნაადრევად გაუტყდა ჯანმრთელობა, ნაადრევად დაბერდა, ძველმა სნეულებამ, ციებამაც დარია ხელი და 61 წლისა აღესრულა (რონსარი 1926: 22-26).

ს. შერვინსკი უყოყმანოდ ფიქრობს, რომ ლიტერატურული ფორმების სიმრავლეს რონსარი ანტიკური მეტრიკის მრავალფეროვნებას უნდა უმადლოდეს (ანტიკურ პოეზიასთან მჭიდრო კავშირის გარდა, მის ლირიკას სიცოცხლე და სიხალისე შესძინა ფრანგულმა ხალხურმა სიმღერამ, რომლის კეთილმყოფელ გავლენას მუდამ განიცდიდა). მთარგმნელი საგანგებოდ აღნიშნავს ეროტიკული თემის სიჭარბეს რონსარის შემოქმედებაში. სასიყვარულო ლექსები, მეტწილად, სონეტები, სხვადასხვა დროს სამი სათაყვანებელი ქალისადმი მიძღვნილი (კასანდრა, მარია და ელენე) – პოეტმა ცალკე წიგნებად გამოსცა.

ს. შერვინსკის გამოცემასთან შედარებით, ბევრად უფრო სრულია მოსკოვშივე, 1985 წელს გამოსული რონსარის „რჩეული პოეზია“, რომელსაც დართული აქვს ი. ვიპერის შესანიშნავი შესავალი წერილი. სასიამოვნოა, რომ ამ წიგნში დიდი ადგილი ეთმობა ვილჰელმ ლევიკის თარგმანებს, ვისი მთარგმნელობითი ხელოვნებაც მისაბაძი ოსტატობით, სიზუსტითა და აკადემიურობით გამოირჩევა.

ი. ვიპერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს რონსარის მრავალწახნაგოვან პოეზიაში ტონალობათა და მხატვრულ საღებავთა ამოუნურავ ნაირგვარობას, რომ იგი თანაბრად ძლიერია, როგორც მცირე ფორმის ლირიკულ ლექსებში, ასევე მონუმენტურ ქმნილებებშიც. დაუმთავრებელ ეპოსში („ფრანსოლეკი“), რომელიც კარლოს მეცხრის დაკვეთით იწერებოდა, რონსარი იძულებული იყო გაეთვალისწინებინა სამეფო კარის გემოვნება (რონსარი 1985: 4).

მაინც უნდა ითქვას – პიერ რონსარი ამა ქვეყნის ძლიერთა მიმართ მონურ მორჩილებას არ იჩენდა და ერთ თავის ლექსში ამაყად აცხადებდა, რომ სხვისგან ბოძებულ ფუფუნებას მისივე ლაღი მინდვრებიდან მოწეული დაუმაღლებელი ლუკმა ერჩივნა.

რონსარმა ჯერ კიდევ თორმეტი წლისამ იგრძნო, პოეზიის მუზის მსახურად რომ იყო დაბადებული (მშობელი მამა აშკარად ეწინააღმდეგებოდა მის გადაწყვეტილებას, სხვა მომავლისთვის ამზადებდა), და სიცოცხლის ბოლომდე, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე, ლექსის ნატიფ სტრიქონებს უტრიალებდა.

ახალი გზების გამკვალავს შეცნობილი ჰქონდა თავისი წარუვალი სიდიადე, ადგილი ფრანგულ და არა მარტო ფრანგულ პოეზიაში. ეს ურყევე რწმენა მთელი სისრულით გამოჩნდა სიყრმის მეგობრის, გენიალური მოქანდაკის, მხატვრისა და არქიტექტორის, ლუვრის ამშენებლის, ლესკოსადმი მიძღვნილ ლექსად დანერილ ეპისტოლეში. რონსარს ეამაყება, რომ ლესკომ ლუვრის სასახლის კედელი მისი ლექსის სტრიქონებით დაამშვენა.

გამოჩენილი მკვლევარები ერთსულოვნად აღნიშნავენ, რომ რონსარი ფორმის განსაცვიფრებელ დახვეწილობასთან ბუნებრივად, ჰარმონიულად ათავსებდა მძაფრ, დაუდგრომელ ტემპერამენტს, პლატონისეულ „ღვთაებრივ სიმშაგეს“, რაც მის უჭკნობ ლირიკას ღირსებას მატებს.

აქვე უნდა შევეხოთ სისხლით და ქცევით არისტოკრატის ხასიათის ერთ მდგრად თვისებას – პიერ რონსარს, თანმიმდევარ კათოლიკეს – თავისი უცვლელი პოზიციის გამო, გამუდმებით უტევდნენ ჰუგენოტები, გესლიან ეპიგრამებს უწერდნენ (ისიც ამგვარადვე პასუხობდა მათ), მაგრამ უეჭველია, რომ ავადასახენებელი „ბართლომეს ღამე“ (შემდგომში შემზარავად, ქრონიკის სიზუსტით აღწერილი პროსპერ მერიმეს მიერ), როცა კათოლიკეებმა პირწმინდად ამოჟლიტეს ჰუგენოტები, რონსარს, უფაქიზესი ბუნების პოეტს, კაცთმოყვარეს, შეაძრწუნებდა, სულის სიღრმემდე შეძრავდა. იგი ყოველთვის ცდილობდა დაპირისპირებული მხარეები შეერიგებინა, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა. ეს ჯოჯოხეთური ქმედება მოუნელებელ სინანულად ექცა თვით კარლოს მეცხრეს, ვინც საშინელ კომპარებში გახვეულმა დაასრულა სიცოცხლე.

ქართულ პოეზიაში რონსარის ლირიკის ძალზე წარმატებულად გადმოღება პირველს გრიგოლ აბაშიძეს ერგო, ჩვენს დიდებულ პოეტსა და მოღვაწეს. მან იშვიათი ოსტატობით თარგმნა ოცდასამი უნატიფესი სონეტი, ელეგიები, აგრეთვე, შვიდი ლექსი, მისი სახელით ცნობილი ექვსსტრიქონიანი სტროფებისაგან რომ შედგება, მათ შორის რონსარის ლირიკის შედეგრი „ტოროლა“. იგივე ლექსი მოგვიანებით, სამოციანელთა თაობის საუცხოო წარმომადგენელმა, ასევე საუკეთესო პოეტმა გივი გეგეჭკორმაც თარგმნა. ორივე მათგანმა საკუთარი ხელწერა გამოავლინა და დედნის სული შეუცდომლად გადმოიტანა. ამის დასტურად ორივე თარგმანიდან მომაქვს პირველი და ბოლო სტროფები:

თუა მგოსანი თითო-ოროლა,
შენ რომ არ ექე, ჩიტო ტოროლავე?!
მე, ჩემდა თავად, ყველაზე მეტად
მიყვარს წკრიალა ტკბილი ხმა შენი,
იმათზეც მეტად, ვინც ტყეს ძრავს სტვენით,
ან გალიაში ვინც გალობს კენტად.

* * *

მე რა ვქნა, რომ მდეეს, თან როგორც ლანდი
ერთი ამაყი ასულის დარდი,
ძილში და ცხადში განვიციდი მხოლოდ

მის უგულობას და უღმერთობას,
ის კი სულ ჩემი ტანჯვით ერთობა
და ჩემს ნამებას არა აქვს ბოლო.
(აბაშიძე 2014: 32-33)

ნეტავ რომელმა პოეტმა, ანდა
ტყის ან გალიის ფრთოსანმა სცადა,
რომ დაეჩრდილა შენი გალობა.
ქვეყნად ვერავინ ვერ მოვა შენთან
იმ ფრინველთაგან, მაღალმა ღმერთმა
ვისი სიმღერაც ჩვენ გვინყალობა.

* * *

მე კი სიმშვიდე არვინ მაღირსა,
მსხვერპლი ვარ ქალის სიამაყისა,
კედლებს აწყდება სული მბორგავი,
ღმერთს ვეფიცები, მაგრამ მიჯნური
მე ერთგულებას მიხდის სიცრუით
და მიგრძელდება ტანჯვის გორგალი.
(ფრანგული პოეზია 1996: 12-13)

ვფიქრობთ, ორივეგან შენარჩუნებულია დედნისეული მად-
ლი და მომხიბვლელობა. ვიმედოვნებთ, პიერ რონსარის უკვდავ,
ცხოველი ინტერესის აღმძრავ დიდ პოეზიას მომავალშიც ეყოლე-
ბა ქართულ ენაზე ღირსეულად მთარგმნელები.

* * *

გენიალური შოტლანდიელი პოეტის რობერტ ბერნსის (1759-
1796) სახელით ცნობილია ასევე ექვსსტრიქონიანი სტროფი,
რომელსაც რითმათა განსხვავებული განლაგება აქვს aaabab; მე-
ოთხე და მეექვსე სტრიქონები კი შეკვეცილი, დამოკლებულია. ამ
სქემას პროვანსულ ლირიკაში იყენებდნენ მეთერთმეტე საუკუნი-
დან, ხოლო მეთექვსმეტე საუკუნის შემდეგ იქ იგი ნაკლებად ჩანს.
შემორჩა მხოლოდ შოტლანდიაში. ბერნსამდეც მიმართავდნენ,
მაგრამ მაინც მის სახელს უკავშირდება, თუმცა ოფიციალურად
„სტანდარტული ჰაბი“ ეწოდება. ამ სტროფს პოპულარობა მოუპო-
ვა ბერნსის სეხნიამ, მეჩვიდმეტე საუკუნის პოეტმა ბელტრიზელმა

(დასავლეთი შოტლანდია) რობერტ სემპილმა, რომელმაც დაწერა ელეგია „კილბარხანელი მესტივრე ჰაბი სიმპსონის ცხოვრება და სიკვდილი“ და სტროფის სახელწოდებაც ამ მესტივირის სახელიდან მოდის. ეს ფორმა რუსულ პოეზიაშიც დასტურდება, კერძოდ, პუშკინის ლექსებში „ექოსა“ და „ზვავში“.

ბერნსის სტროფზე ჟურნალისტ თამარ ჟურულთან საუბარში საგანგებოდ ჩერდება რობერტ ბერნსის ერთ-ერთი მთარგმნელი გიორგი გოკიელი და იგიც აღნიშნავს: „ალან რამზი და რობერტ ფერგიუსონიც წარმატებით იყენებდნენ ამ ფორმას, მაგრამ შემდეგ მოვიდა ბერნსი და დაახლოებით ორმოცდაათი ისეთი ლექსი შექმნა „სტანდარტული ჰაბის“ გამოყენებით, რომ მას შემდეგ ამ სალექსო ფორმას თითქოს ბუნებრივად შეეცვალა სახელი და „ბერნსის სტროფად“ მოინათლა“ (გოკიელი 2016: 12-13).

გიორგი გოკიელმა წარმატებულად, პროფესიულ დონეზე, ამ ტიპის ოთხი ლექსი თარგმნა („პოეტის სალამი თავის უკანონო შვილს, ელიზაბეთს“, „მოხუცი ფერმერი ახალი წლის დილის დადგომას ულოცავს თავის ბებერ ფაშატს, მეგის“, „ეპისტოლე ჯეიმზ სმითს“, „ელეგია ჩემი ცხვრის, მეილის სიკვდილზე, რომელიც თოქმა გაგუდა“). თარგმანებში ზუსტად არის დაცული რითმათა თანმიმდევრობა, დედნისეული რეალიები და სევდიანი ტონალობა. ნიმუშად ამოვიწერ პირველი ლექსის ერთ სტროფს:

მოგესალმები ჩემს ციცქნა ბეტსის,
თუმცა შენი მოსვლით დაირღვა წესი.
არ მოველოდი? მით უკეთესი,
ცის საჩუქარო,
არასდროს გეტყვის შენ ბობი ბერნსი,
ზედმეტი ხარო (ბერნსი 2015: 7).

რობერტ ბერნსსა და მთლიანად შოტლანდიურ პოეზიას გამორჩეული ამაგი დასდო ან განსვენებულმა ჩვენმა უნიჭიერესმა პოეტმა თამარ ერისთავმა. ბერნსის სტროფი გამორჩეული ელვარებით წარმოგვიდგება მის მიერ თარგმნილ ცნობილ ლექსში: „მინდვრის თავგს (რომელსაც სორო დაუნგრია ჩემმა სახნისმა“). თარგმანი თავიდან ბოლომდე ლაღად, დიდი სიამოვნებით იკითხება და მისი უეჭველი ღირსების შესაცნობად პირველივე სტროფის მოტანაც იკმარებს:

ფეხმარდო წრუნუნავ, დამფრთხალო,
ეგ გული რა მწარედ ფართხალობს,
ნუ ჩქარობ, თავი ქვას ახალო
შიშით და ზარით,
მოიცა, არ მოგკლავ, სანყალო,
ამ ჩემი ბარით.

(მოტლანდიური პოეზია 1973: 204)

„მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკის სერით“ გამოცემულ „მოტლანდიურ პოეზიას“ წამძღვარებული აქვს თამარ ერისთავის შესაშური ცოდნითა და სიღრმით დაწერილი „შესავალი“ (ისტორიული ექსკურსი), სადაც რობერტ ბერნსზე ნათქვამია: „პირდაპირობა, ჭეშმარიტების შეუფარავად, ცხოველხატოვნად გადმოცემის ჩვევა ბერნსის გენიამ ხალხური შემოქმედებიდან მიიღო მემკვიდრეობად. მდიდარი შოტლანდიური ფოლკლორი, თავისი მახვილგონიერებით და ფანტაზიის სიუხვით რომ გამოირჩევა, პოეტის თანამგზავრი იყო მთელი მისი სიცოცხლის მანძილზე. მეორეს მხრივ, ბერნსის წიგნის გამოსვლისთანავე მთელი შოტლანდია იზეპირებდა მის ლექსებს და მღეროდა მის სიმღერებს.

ბერნსი სიცოცხლეშივე აღიარა შოტლანდიელმა ხალხმა თავის ეროვნულ პოეტად, რადგან ის იყო მაღალმხატვრული მესიტყვე საერთო ეროვნული გულისთქმის და მისწრაფებისა“ (მოტლანდიური პოეზია 1979: 23-30).

ბერნსის ფენომენს მასავით ნაადრევად დაღუპული მოცარტის ღვთაებრივ ნიჭს ადარებენ და ეს სავსებით გამართლებულია, მაგრამ ბერნსთან ასევე შეგვიძლია დავანწყვილოთ ბუნების გასაოცარი მესაიდუმლე, ჩვენი ვაჟა-ფშაველა, ვინც ცხოვრების წესით (გლახური შრომით ოჯახის რჩენა) და შემოქმედებით (ხალხურ ძირებთან, ცოცხალ ხალხურ მეტყველებასთან სისხლხორცეული სიახლოვე) დიდ შოტლანდიელს აშკარად ენათესავება.

ამ მსგავსებაში ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს თამარ ერისთავის ხსენებული წერილის მცირე აბზაცი:

„ბერნსის ლექსების სტრიქონებში ყანის შრიალი ისმის, კუნელების თეთრი ყვავილი იფრქვევა და მდინარის ტალღები ჩქრიადებენ; მის გმირთა აკვანიც და სამარეც ბუნების წიაღშია“ (მოტლანდიური პოეზია 1979: 31).

რობერტ ბერნსის სამი საუკეთესო ლექსი („გული მთებისკენ მიიწევს“, „არავინ“, „დანკენ გრეი“) ორმოციან წლებში ქართულად ააჟღერა ჩვენმა გამოჩენილმა მთარგმნელმა და მხატვრული თარგმანის თეორეტიკოსმა გივი გაჩეჩილაძემ, ვისი მოზრდილი კრებულიც – „ნაცნობი თარგმანები, უცნობი ლირიკა“ – რამდენიმე წლის წინ (2012) გამოიცა.

ეს თარგმანები იმთავითვე გაითავისა და შეიგრძნო ქართველმა მკითხველმა. სურვილი ჩნდება, პირველი ლექსის დასაწყისი, რეფრენებგადევნებული, რვა სტრიქონისგან შეკრული სტროფი, თავანკარა პოეზიით რომ სუნთქავს, აქვე მოვიტანოთ:

გული მთებისკენ მიიწევს,
სტოვებს დაბლობის პირებს,
გული მთებისკენ მიიწევს,
დაედევნება ირემს,
დაედევნება მთის ირემს,
უნდა კვალდაკვალ მიჰყვეს,
გული მთებისკენ მიიწევს,
სადაც არ უნდა ვიყვე.

(გაჩეჩილაძე 2012: 25)

სამთაგან მხოლოდ ეს ლექსია შესული „შოტლანდიურ პოეზიაში“, აჯობებდა კი, სამივე შეეტანათ.

ბერნსის პოეზიას ერთ-ერთმა პირველმა გაუგო გემო დიდი მომავლის მქონე ჭაბუკმა პოეტმა გიორგი ძიგვაშვილმა. მისი სამი ლექსის თარგმანი ჟურნალმა „მნათობმა“ გამოაქვეყნა. გიორგი ძიგვაშვილი, სრულიად ყმანვილი, ავჭალის სამხედრო ნაწილში ოფიცრად მომსახურე, სადილობის დროს ჩეკისტებმა დააპატიმრეს (ეს მიაშობო ოთხმოცდაათ წელს გადაცილებულმა მწერალმა ქალბატონმა დოდო ხიმშიაშვილმა), ლუკმის ჩადება არ დააცადეს, ხელებზე ბორკილები დაადეს და 1942 წლის 17 ოქტომბერს უახლოეს მეგობართან, მასავით უნიჭიერეს კოტე ხიმშიაშვილთან და სხვა რჩეულ თხუთმეტ ქართველ ახალგაზრდასთან ერთად (სულ ჩვიდმეტნი იყვნენ) მუხანათურად დახვრიტეს.

იმ თარგმანებმა დაბეჭდვისთანავე ლიტერატორთა, პოეზიის მოყვარულთა აღტაცება გამოიწვია. ერთი მათგანის უმშვენიერესი სტროფი, რომელშიც უასაკო სოფლელი გოგო სასოებით ემუდა-

რება მასზე დანიშნულ, ასაკით უფროს მამაკაცს, რომ ცოტა ადროვოს და მერე შეერთოს ცოლად, ახლაც ზეპირად მახსოვს:

მე ისეთი პანანინა ქალი ვარ,
მე ისეთი პატარა ვარ ჯერ,
გაზაფხულზე უფრო დიდი ვიქნები,
მოდი, მაშინ წამიყვანე, სერ!
(„ადრეა ჩემი გათხოვება“)

მურმან ლებანიძემ მარჯვედ, მოხდენილად გამოიყენა ამ თარგმანის ინტონაცია, რამდენადმე გართმევის პრინციპიც, რომელიც ბუნებრივად მოარგო სიმღერად ქცეულ მის ლექსს, მეუღლეს რომ მიუძღვნა:

გაზაფხული შემოსულა, ლენ,
რია-რია გაუმართავთ ჩიტებს,
მე გიყიდი წითელ-ყვითელი ჩითებს,
დარაია მომიქარგე შენ.

მან ბერნსის თხუთმეტი ლექსი გადმოთარგმნა (სავარაუდოა, რომ ძირითადად მარშაკის საუცხოო თარგმანები გამოიყენა). იმათგან ერთი („ლოგინი რომ გამიშალა ცირამ“) კვლავ ძიგვაშვილის თარგმანის ქარგაზეა გამოჭრილი; დაუბრკოლებლად, თავისუფლად იკითხება, მაგრამ ერთ ნაბორძიკებულ სტროფში („დასწვდა ცირა მაშინ ნემსს და ძაფს – ანგელოზი ჰკერავს ჩემთვის პერანგს...“) მცირეოდენი ხარვეზი შეიმჩნევა (შოტლანდიური პოეზია 1979: 254-255).

სამწუხაროდ, გიორგი ძიგვაშვილის თარგმანები ხსენებული კრებულის მიღმაა დარჩენილი, რაც არა გვგონია, თამარ ერისთავის ბრალი იყოს. ასევე დასანანია, რომ „შოტლანდიურ პოეზიაში“ შეტანილი არ არის ტრაგიკულად დაღუპული ფილიპე ბერიძის მიერ დედნიდან შესრულებული რამდენიმე მოსაზონი თარგმანი რობერტ ბერნსის ლექსებისა.

* * *

ლექსად დაწერილ გრანდიოზულ რომანს „ევგენი ონეგინს“ პუშკინი თავის უსაყვარლეს ქმნილებად თვლიდა და მასზე მუშაობას ყველაზე დიდი ხანი, რვა წელიწადზე მეტი მოანდომა. სიცოცხ-

ლეშივე (1833) გამოაქვეყნა, მაგრამ ცენზურული თუ სხვა მოსაზრებების გამო ზოგიერთი სტროფი თავად ამოიღო, რაც შემდგომ სხვადასხვა გამოცემათა კომენტარებში აღდგენილია.

„ეგგენი ონგინი“ ეყრდნობა პუშკინის მიერვე შექმნილ, თოთხმეტი სტრიქონისგან შედგენილ, რუსულ პოეზიაში ყველაზე მოქნილ და ტევად სტროფს, რომელიც ნაირგვარი სათქმელისა და ინტონაციური მრავალფეროვნების შეუზღუდავად გადმოცემის საშუალებას იძლევა. მას, სავსებით სამართლიანად, „ონგინის სტროფი“ ეწოდა. თავისი აღნაგობით, იგი, ყველაზე მეტად, სონეტს მოგვაგონებს, მაგრამ აქ რითმების განლაგება სხვაგვარია და ასე გამოიყურება: **a b a b c c d d e f f e g g**.

გამოჩენილ ლექსთმცოდნეს კვიატკოვსკის მიაჩნია, რომ ამ სტროფის შესაქმნელად პუშკინს ბიძგი მისცა დერჟავინის ასევე თოთხმეტსტრიქონიანმა ოდისმაგვარმა ლექსმა, რომელიც რკალური რითმების მქონე კატრენით მთავრდება, მაგრამ რუსულ პოეზიაში ვერ დამკვიდრდა. პუშკინის გენიამ უმალ იგრძნო, რომ სტროფი მრჩობლედის ორი მოკვეთილი სტრიქონით უნდა დამთავრებულიყო, რაც კომპოზიციურად შეკრავდა მას და, ამავე დროს, აფორიზმის ფლერადობაც ექნებოდა (კვიატკოვსკი 1966: 185-186).

ინგლისური სონეტების უმრავლესობა, თვით შექსპირის სონეტები, სწორედ წყვილადი რითმით (მრჩობლედით) მთავრდება, რასაც დასკვნის, მანამდე ნათქვამის შეჯამების იერი აქვს და ფიქრობენ, რომ პუშკინმა სწორედ ასეთი რითმა მოარგო მისეულ სტროფს, რათა იგი სრულყოფილი, უნივერსალური გამხდარიყო.

ერთ-ერთ სტატიასაში საგანგებოდ არის შესწავლილი პუშკინის მიერ რუსულ პოეზიაში დანერგილი ეს ვერსიფიკაციული სიახლე, მისი სტრუქტურული სირთულე და დანიშნულება. იქ ნათქვამია: „კომპოზიციურად ეს სტროფი გარკვეულ შინაგან მთლიანობას ესწრაფვის: პირველი ოთხტაეპედი იძლევა თემას, მეორეში ხდება მისი განვითარება, მესამე კულმინაციას წარმოადგენს, ხოლო ორტაეპედი – აფორიზმულ დასასრულს“ (<http://stihi.ru/> 2011/04/22 2885).

მიუთითებენ, რომ ონგინის სტროფს „საფუძვლად დაედო სონეტი – გარკვეული სარიტმო სქემის მქონე თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი. „ინგლისური“ („შექსპირული“) სონეტისაგან პუშკინმა სტროფული აღნაგობა გადმოიღო (სამი კატრენი და დასკვნითი

ორტაეპედი), „იტალიური“ („პეტრარკასეული“) სონეტიდან – რით-მათა სქემის განლაგების პრინციპი. თუმცა, კანონიკური სონეტის ტრადიციისაგან განსხვავებით, სადაც კატრენები ერთმანეთს მონესრიგებულ რითმათა ჯაჭვებით უკავშირდებოდა, პუშკინმა გართიმვის თვით სისტემა მოანსრიგა. პირველ კატრენში იგი ჯვარედინია, მეორეში – წყვილადი ანუ მრჩობლედური, მესამეში – რკალური“.

აქვე გახსენებულია ცნობილი ფაქტი, რომ პუშკინის შემდგომ ონეგინის სტროფი გამოიყენა ლერმონტოვმა თავის პოემაში „ტამბოველი ხაზინადარი“, რომელშიც იგი, დასაწყისშივე, ამაყად და დაუფარავად აცხადებს:

Пускай слыву я старовером,
Мне всё равно – я даже рад:
Пишу Онегина размером;
Пою, друзья, на старый лад.
(ლერმონტოვი 1948: 7)

პუშკინის გენიალურ ქმნილებას, ლექსად დაწერილ რომანს, მიეძღვნა დიდი რუსი პროზაიკოსისა და პოეტის, უგანათლებულესი ლიტერატორის ვლადიმირ ნაბოკოვის კოლოსალური, ათასგვერდიანი გამოკვლევა „კომენტარები ალექსანდრ პუშკინის „ევგენი ონეგინზე“.

ჩვენ წინაშეა ცოდნის ჭეშმარიტად ამოუწურავი, უკიდევანო ოკეანე, რაშიც ამ უიშვიათესი ნაშრომის თითქმის ყოველი გვერდი გვარწმუნებს: გარდა მსოფლიო მწერლობისა და მითოლოგიის უზადოდ გაშინაგნებისა, ეს ცოდნა ხელოვნებისა და მეცნიერების მრავალ დარგს მოიცავს, რასაც, სხვა რამეებთან ერთად, ავტორის პოლიგლოტობაც განაპირობებს.

მეტად მნიშვნელოვანია წიგნის ბოლოში დართული „შენიშვნები ლექსწყობაზე“, სადაც გამოვლენილია ის თვალსაჩინო სიახლეები, რაც „ევგენი ონეგინის“ ავტორმა რუსულ პოეტიკაში დანერგა. ნაბოკოვის ერთ-ერთი დაკვირვების თანახმად, პუშკინის ლექსის მომხიბლავი კეთილხმოვანება კონტრასტისა და თანხმოვანების ჰარმონიულ შერწყმას ემყარება.

ასევე დადგენილია კანონზომიერება (აქ იგი ანდრეი ბელის „სქემატურ სისტემასაც“ ითვალისწინებს), რომ პუშკინის პოეტურ ქმნილებათა ნახევარზე მეტი მისი საყვარული ოთხტერფიანი იამ-

ბითაა დაწერილი: ცალკეა გამოყოფილი პუშკინის მიმართება რით-მისადმი. ნაბოკოვი ეთანხმება ცნობილ მოსაზრებას, რომ რითმა ხელს უნდა უწყობდეს „კმაყოფილებას და მოულოდნელობას“ იგი არ უარყოფს „ევგენი ონეგინში“ შაბლონური და ლამაზი ზმნური რითმების სიჭარბეს (ეს, ცხადია, იოლი გზაა), რაც პუშკინის „სას-ნაულმოქმედი ოსტატობისათვის“ შეუფერებელია, მაგრამ იმის აღნიშვნაც არ ავინყდება, რომ რუსეთის უპირველესმა პოეტმა რითმის სფეროში, სრულიად ახალ მიღწევებს დაუდო სათავე (ნაბოკოვი 1999: 974-978).

თუ რაოდენ დიდი ადგილი ეკავა პუშკინის მხატვრულ წარმოსახვაში რითმას, ამის დასტურად ერთი მაგალითის მოხმობაც შეიძლება „ევგენი ონეგინის“ პირველი გამოცემის მეოთხე თავის ოცდამეთექვსმეტე სტროფში (მერე ეს ადგილი პოეტმა შეცვალა) პუშკინი ამბობს, რომ იგი „რითმებით ზოდავს“ (პუშკინი 1946: 893).

ქართულ ენაზე „ევგენი ონეგინის“ ორი თარგმანი არსებობს – გრიგოლ ცეცხლაძისა და ოთარ ჭელიძისა. ამ თარგმანებს თავიანთი ღირსებები და ნაკლოვანებები გააჩნია (გრიგოლ ცეცხლაძის გაცილებით ადრინდელია), მაგრამ, სამწუხაროდ, დედანს ვერცერთი ვერ უსწორებს მხარს, ვინაიდან მხოლოდ შინაარსის, აზრის გადმოტანა განსაკუთრებული მონდომებისა და შესაბამისი ოსტატობის გარეშე, სასურველ მიზანს ვერ აღწევს.

ზოგად მსჯელობას კონკრეტული მაგალითის მომარჯვება აჯობებს. შესადარებლად „ევგენი ონეგინის“ მეხუთე თავის პირველი სტროფი შევარჩიე. რალა თქმა უნდა, ნებისმიერი სხვა მაგალითის მოხმობაც შეიძლებოდა, მაგრამ ეს საერთო სურათს ვერ შეცვლიდა. ამრიგად, დედნისეულ სტროფს თარგმანთა შესატყვისი მონაკვეთები მივაღვენე:

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,

На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.

(პუშკინი 1946: 340)

იმ წელს ამინდი შემოდგომისა
დიდხანს გაგრძელდა, არ ჰქონდა ბოლო,
ბუნება ყინვას, ჭირხლებს ზამთრისა
ელოდა, მაგრამ გათოვდა მხოლოდ
იანვრის სამში. და ა დ რ ი ა ნ ა დ
გალვიძებული ჭვრეტს ტატიანა
გადათეთრებულ ეზოს; ბუჩქნარებს,
სახლებს, ლობეებს, ნაძვებს ნარნარებს,
სარკმლის მინებზე მსუბუქ ხატულებს,
ბალებს, რომ ვერცხლისფერად ბზინავენ,
კაჭკაჭებს, ლხენით რომ დაფრინავენ,
და მთა-გორაკებს, გამოკაზმულებს
ზამთრის ხალიჩით მშვენიერთა.
ბრწყინავს მიდამო თეთრი ფერთა.

(პუშკინი 1962: 118-119)

იმ წელს ავდრებით ვერ გველეოდა,
ვერ სცილდებოდა კარს შემოდგომა.
ბუნება ზამთარს დიდხანს ელოდა
და ორ იანვარს ღამით მოთოვა.
გამოიღვიძებს და ადრიანა
სარკმლით შეავლებს თვალს ტატიანა
დათოვლილ ეზოს, თეთრ ყვავილნარებს,
თეთრ მესერს, სახლებს – თეთრყავრიანებს,
მსუბუქ არშიებს სარკმლის შარაზე,
ხეებს – ზამთრისგან ვერცხლით დაფერილს,
კაჭკაჭებს, ლალად თოვლზე დაფრენილს,
გორაკებს მოსავს რბილი სინაზე.
ზედ აფენიათ ნოხი ელვარე,
თეთრად მოურთავს თოვლს არემარე.

(პუშკინი 1975: 386-387)

ერთი გადაკითხვაც საკმარისია იმის მისახვედრად, რომ ოთარ ჭელიძის თარგმანი პოეტური ოსტატობის მხრივ, შედარებით გამართულია და აქ, ალბათ, გარდა ინდივიდუალური უნარისა, დროის ფაქტორიც უნდა გავითვალისწინოთ – ოცდაათიანი წლების მერე ქართული ლექსი გამომსახველობითი ხერხებით შესამჩნევად გამდიდრდა.

ორივე მთარგმნელი ერთნაირად იწყებს:

„იმ წელს“. ეს უშუალოდ დედნიდან მოდის („В тот год“). უცნაური კია, რომ ერთგან რითმათა თანხვედრა გვაქვს (ადრიანად – ტატიანა; ადრიანა – ტატიანა). ეს რამდენადმე კომიკურ ეფექტს იწვევს; რუსულიდან პირდაპირაა გადმოტანილი (Рано – Татьяна). რუსულ ლექსში რაც ბუნებრივად ჟღერს, ქართულად ნაკლებ სიამოვნებს ყურს.

სტრიქონ-სტრიქონ გარჩევა არ არის სავალდებულო, რომ დავასკვნათ – გრიგოლ ცეცხლაძისა და ოთარ ჭელიძის თარგმანები, მიუხედავად მათი კეთილსინდისიერი გარჯისა, ვერ შეედრება დედანს. ორივე ძალზე შორს დგას პუშკინის ფრაზის არტისტიზისა და მოქნილობისგან. ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი: კარგი იქნება თუ შემდგომში „ეგვინი ონეგინი“ უფრო დახვეწილი ლექსით ითარგმნება. ქართული პოეზიის დღევანდელი დონე ამის შესაძლებლობას ნამდვილად იძლევა.

დამონებიანი:

აბაშიძე 2014: აბაშიძე გრ. რჩეული თარგმანები. პიერ რონსარი, შანდორ პეტეფი. თბილისი: 2014.

ბერნსი 2015: ბერნსი რ. *ლექსები და სიმღერები*. მთარგმნელი გ. გოკიელი. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2015.

ბუალო 1957: Буало. *Поэтическое искусство*. Москва: 1957.

გაჩეჩილაძე 2012: გაჩეჩილაძე გ. *ნაცნობი თარგმანები. უცნობი ლირიკა*. თბილისი: 2012.

გოკიელი 2016: გოკიელი გ. „შემდეგ მოვიდა ბერნსი“. ინტერვიუ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 15 მარტი – 7 აპრილი, 2016.

დიუ ბელე ... 1969: Дю Белле и Ронсар. *Стихи*. Москва: 1969.

კვატკოვსკი 1966: Квятковский А. *Поэтический словарь*. Москва: 1966.

ლერმონტოვი 1947: Лермонтов М. *Полное собрание сочинений*, т. 2. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1947.

ნაბოკოვი 1999: Набоков Вл. *Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина*. Москва: 1999.

პუშკინი 1948: Пушкин А. С. *Сочинения*. Москва: 1948.

პუშკინი 1962: პუშკინი ა. *ევგენი ონეგინი. რომანი ლექსად*. თარგმანი გრ. ცეცხლაძისა. თბილისი: 1962.

პუშკინი 1975: პუშკინი ა. *რჩეული თხზულებანი*. თბილისი: 1975.

რონსარი 1926: Ронсар, П. Переводы С. В. Шервинского. Москва: 1926.

რონსარი 1985: Ронсар П. *Избранная поэзия*, Переводы с французского. Москва: 1985.

ფრანგული პოეზია 1996: *ფრანგული პოეზია*. თარგმანი გ. გეგეჭკორისა. თბილისი: 1996.

შიშმარიოვი 1965: Шишмарев В. Ф. *Избранные статьи. Французская литература*. Москва-Ленинград: 1965.

შოტლანდიური პოეზია 1979: *შოტლანდიური პოეზია*. თბილისი: 1979.

<http://stihi.ru//2011/04/22/2885>

<http://www.stihi.ru/2013.05/25/6918>

ევროპული მოდერნიზმი და ქართული სალექსო
რეფორმის შედეგად დამკვიდრებული მყარი ფორმები
XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში
(რონდო, ოქტავა, მადრიგალი)

შორეულ ისტორიულ წარსულში საქართველოს მჭიდრო კავშირი ჰქონდა ბერძნულ-რომაულ სამყაროსთან, ხოლო მოგვიანებით – ბიზანტიასთანაც, რაც თავისებურად აისახა ჩვენს მატერიალურსა და სულიერ ცხოვრებაზე. შავი ზღვის სანაპიროს გასწვრივ ბერძნულ ახალშენებზე, ტოპონიმებსა და წერილობით ცნობებზე რომ არაფერი ვთქვათ, მარტო არგონავტიკის მითი და კოლხეთიდან ოქროს საწმისის მოტაცებაც იკმარებდა იმის წარმოსადგენად, როდენ არსებითი და ფართო იყო ეს კავშირი.

ჩვენმა სასულიერო პოეზიამ ბიზანტიურის მძლავრი გავლენა განიცადა, მაგრამ ქართულმა ჰიმნოგრაფიამ მაინც შეინარჩუნა თავისი სახე. დაახლოებით იგივე მოხდა ჰაგიოგრაფიაშიც, მაგრამ წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი ქართული ძეგლები მხატვრულად იმდენად ძლიერია, ბიზანტიურს თამამად უსწორებს მხარს.

რუსთაველის გენიალური ქმნილება, როგორც ეს საყოველთაოდაა გაზიარებული, დასავლური და აღმოსავლური კულტურის უიშვიათეს შერწყმას წარმოადგენს, მაგრამ, სამწუხაროდ, XIII საუკუნიდან მოყოლებული, მონგოლთა ბარბაროსული შემოსევების, „დიდი თურქობის“ და ქვეყნის სრული გაპარტახების მერე საქართველო მოწყდა კულტურულ მსოფლიოს; ბნელი ხანა, სავალალო წყვეტილი, თითქმის ხუთ საუკუნეს გაგრძელდა.

ახლახან გამოვიდა პროფესორ ირმა რატიანის მეტად საჭირო, სამაგიდო წიგნი, სადაც ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურასთან მიმართებაში ისეა განხილული, რომ ეროვნული სახე, თვითმყოფობა შენარჩუნებულია და რეალური სურათია დახატული. მართლაც, ჩვენი მწერლობა „მთელი თავისი თხუთმეტსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ცდილობს იყოს გლობალური, მნიშვნელოვანი, გავლენიანი ლიტერატურული პროცესების შუაგულში და აირეკლოს ეს პროცესები შინაგანი ღირსების უცვლელი შეგ-

რძნებით, სწორად ისარგებლოს თავისი პირველსაწყისი კონცეპტით, ისტორიულ-გეოგრაფიული დინამიკითა და ინტერ-სისტემური ურთიერთობებით: ქართული მწერლობა ხომ დასავლური და აღმოსავლური ცივილიზაციების შეხვედრის უნიკალურ სივრცეშია განფენილი, სადაც ყველანაირი „ჯადოქრობა“ შესაძლებელი!“ (რატიანი 2015: 26).

აქვე გამოთქმულია ჩვენი კულტურისათვის ფუძემდებლური, ერთადერთი ქეშმარიტი მოსაზრება: „ქართული მწერლობა კეთილგანწყობილია როგორც ერთი, ისე მეორე ლიტერატურული მოდელის მიმართ, მაგრამ ის არსობრივად ქრისტიანული მწერლობაა, იმთავითვე ორიენტირებული დასავლურ კანონზე და შინაგანად მუდმივად დასავლეთისაკენ მომზირალი. აღმოსავლურ ლიტერატურულ გემოვნებასთან მისი სიახლოვე კი, სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში, გარეფაქტორებმა განაპირობა“ (რატიანი 2015: 26).

ამავე წიგნში ავტორი საგანგებოდ ეხება ქართული მწერლობის პერიოდიზაციის რთულ პრობლემას, მიუთითებს, რომ ხსენებულ ვეება წყვეტილს ადრე „დაცემის ხანად“ თვლიდნენ, მაგრამ ითვალისწინებს თანამედროვე მეცნიერთა შეხედულებას ამ საკითხზე და XIII-XVI საუკუნეები ფაზათა შორის „გარდამავალ ეპოქად“ არის სახელდებული, რაც ალბათ უფრო გამართლებულია (რატიანი 2015: 41).

აღორძინების ხანაში უთუოდ გამოკვეთილია მეფე-პოეტის თეიმურაზ პირველის (1589-1663) ტრაგიკული ფიგურა, ვინც სპარსული პოეზიის გადამეტებული გავლენის მიუხედავად, ქართული ლექსის სამაგალითო ოსტატი იყო და ღრმა კვალი დაატყო ჩვენს მწერლობას. ასევე კეთილად მოხსენიების ღირსია ენციკლოპედიურად განსწავლული შემდეგდროინდელი და არანაკლებ ტრაგიკული ბედის მქონე მეორე მეფე-პოეტიც, ვახტანგ მეექვსე (1675-1737), ვისი ლექსიც ელეგიური შეფერილობითა და მუსიკალურობით გამოირჩევა.

პირველი დიდი პოეტი, აღმოსავლურ მოტივებს თავი რომ დააღწია და, ქრისტეს მოძღვრებით გამსჭვალულმა, დასავლეთისკენ იბრუნა პირი, დავით გურამიშვილი იყო. ყველაზე მეტად იგია ღირსი რუსთაველის გვერდით დადგომისა. სამწუხაროდ, მისი ადგილი და დამსახურება ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ წარმოჩენილი. შეგვიძლია დარწმუნებული ვიყოთ – გურამიშვილის შემოქმედების

მრავალმხრივი შესწავლა შუა საუკუნეების უთვალსაჩინოესი ევროპელი პოეტების (დანტე ალიგიერი, ფრანსუა ვიონი და სხვ.) ფონზე ბევრ სიახლესა და მოულოდნელობას გამოავლენს.

აუცილებლად მიგვაჩნია ერთი რამის აღნიშვნაც – მეცხრამეტე საუკუნის მინურულს ჩვენს პოეზიაში კრიზისული მდგომარეობა შეიქმნა და შტამპებისგან, ინერციისგან, გამომსახველობის მოძველებული ხერხებისგან თავის დასაღწევად საჭირო გახდა ქართული ლექსის თვისებრივი ფერისცვალება. ეს ვერ მოხდებოდა ევროპასა და რუსეთში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების გათვალისწინებისა და იქაური მდიდარი გამოცდილების ათვისების გარეშე.

მეოცე საუკუნის ქართული პოეზიის ანთოლოგიას, „ნაკადულმა“ რომ გამოსცა, წამძღვარებული აქვს თეიმურაზ დოიაშვილის წინასიტყვა, სადაც მკითხველის წინაშე ვრცელი, მრავლისმეტყველი პანორამაა გადაშლილი. პოეზიისა და ლექსმცოდნეობის პრობლემების საფუძვლიანად მცოდნე მკვლევარი პირუთვნელად წერს ჩატარებული რეფორმის სიძნელესა და მის განმახორციელებელთა დამსახურებაზე:

„ქართული ლექსის გადახალისება ურთულესი პროცესი იყო. ის არ ყოფილა ერთი ან ორი პოეტის ძალისხმევის შედეგი, არც ერთი რომელიმე ლიტერატურული ჯგუფის დამსახურება. XX საუკუნის ქართული პოეზიის ფორმირებაში მონაწილეობდა ქართველ პოეტთა რამდენიმე თაობა და ეს სრულიად კანონზომიერია. „პოეზიის ისეთი განახლება, რის მოწმენიც ამ საუკუნეში გავხდით, შეუძლებელია პოეტთა რომელიმე ჯგუფის დამსახურება იყოს, მით უმეტეს – ერთი პოეტისა“, – წერს თ. ელიოტი. სხვა ვითარების გამო ნათქვამი ეს სიტყვები სავსებით შეეფერება ქართულ სინამდვილეს“ (დოიაშვილი 1982: 11-12).

წინასიტყვაობაში მოკლედ, შთამბეჭდავად დახასიათებული მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის ის ქართველი პოეტები, განსაკუთრებული ამაგი რომ დასდეს ამ უმნიშვნელოვანეს კულტურულ მოვლენას. რამდენიმე ევროპული მყარი სალექსო ფორმის ქართულ პოეზიაში პირველად გამოყენება ალექსანდრე აბაშელის სახელს უკავშირდება და თეიმურაზ დოიაშვილი მასზე წერს:

„ახალი პოეზიის ნიშანდობლივი ელემენტები გამოჩნდა ა. აბაშელის (1884-1954) ლირიკაში, რომლის შემოქმედებითი ძიებანი

მიმართული იყო არამართო ახალი თემატიკის დაუფლებისაკენ, არამედ ახალი პოეტური სტილის, გამოხატვის ნოვატორული ფორმების აღმოჩენისაკენ. ათიანი წლების დასაწყისში პოეტი დაინტერესდა მოდერნისტული პოეზიით, მისი ვერსიფიკაციულ-ტექნიკური მიღწევებით, დეგრადირებული, ეპიგონური ლექსის ფონზე განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოჩნდა მისი ლირიკის რიტმულ-ვეფონიური დახვეწილობა. პოეტი გამორჩეულ ყურადღებას აქცევდა ფორმას, ნაწარმოების ბგერით მხარეს – რითმას, ორკესტრირებას“ (დოიაშვილი 1982: 13).

სათანადო ადგილი ეთმობა იოსებ გრიშაშვილის (1889-1965) დამსახურებასაც, მისი ლირიკის თავისებურებებს, რაზედაც ეს მცირე ამონარიდებიც შეგვიქმნის გარკვეულ წარმოდგენას:

„ი. გრიშაშვილი ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ქართული ლექსი რიტმულ-ინტონაციური შაბლონის ტყვეობიდან გამოიხსნა. მისი „რომანსი“, „გენაცვალე“, „ნარგიზი“ და სხვა ნაწარმოებები სიახლეს წარმოადგენდა ათიანი წლების პოეზიაში. ი. გრიშაშვილმა ხელახლა აღმოაჩინა და ააღორძინა ქართული ლექსის მუსიკალობა, რითმის ბგერითი სიმდიდრე, დაუბრუნა მას სახეობრივი ბრწყინვალეობა.

ი. გრიშაშვილის ნოვაციათა არსი ძირითადად მაინც აღმოსავლური მოტივების შინაარსობრივ-პოეტიკურ მოდერნიზაციაში გამოიხატა. ეს იყო ცდა ქართულ ნიადაგზე გადმონერგილი აღმოსავლური სანყისის მოქცევისა ევროპული პოეტური კულტურის სამოსში. იგი გამოვლინდა ისეთ შედეგებში, როგორცაა „ტრიოლეტები შეითანბარში“, სონეტში „თათრის ქალი სუბსარქისში“ და სხვ., სადაც კლასიკურ ევროპულ პოეტურ ფორმებში აღმოსავლური შეფერილობის მოტივებია დამუშავებული“ (დოიაშვილი 1982: 14).

განუზომელი დამსახურების კვალობაზე, გალაკტიონ ტაბიძეს განსხვავებული პატივი მიეგება წინასიტყვაში და აქაც ცალკეული აბზაცების მოხმობა დაგვჭირდება:

„გალაკტიონი „დიდი ეპოქის“ დასასრულს მოვიდა ქართულ პოეზიაში, იმ დროს, როდესაც „სამოციანელთა“ ეპიგონების შტამპად ქცეული აზროვნება და ნეორომანტიკოსთა სენტიმენტალური ოხვრა ეროვნულ პოეტურ კულტურას გამოუვალ ჩიხს უქმნიდა. მან სიჭაბუკეშივე განვლო გასული საუკუნის პოეზიისადმი შე-

გირდობის ხანა, პრინციპულად გაემიჯნა ნეორომანტიკულ ფსევდოგრძნობიერებას და, წინამორბედთა გამოცდილებას ნაზიარებმა, გეზი სიახლისაკენ აიღო. ამ გზამ იგი მოდერნისტულ პოეზიასთან მიიყვანა...

ახალი პოეტიკის დაუფლება არ იყო სირთულეებს მოკლებული, მაგრამ გალაკტიონმა შეძლო მისი შემოქმედებითი დაძლევა. პოეტის დაუცხრომელი ძიებანი ისეთი შედეგების შექმნით დაგვირგვინდა, როგორცაა „ლურჯა ცხენები“, „თოვლი“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“ და მრავალი სხვა. ეს იყო წინარე საუკუნის ლირიკის ნიმუშთაგან მკვეთრად გამორჩეული პოეტიკით დაწერილი ნოვატორული ლექსები.

გ. ტაბიძის ნოვაციები გენეტიკურად დაკავშირებულია სიმბოლისტურ პოეზიასთან, მაგრამ ის არ არის ევროპულ-რუსული მოდერნიზმის მონაპოვართა უბრალო გადამმღერებელი. სიმბოლისტთაგან განსხვავებით, მან ახალი პოეტიკა ზერეალობის, მიღმა ქვეყნის გამოსახვის მაგიერ პოეზიის მანამდე „მიუკვლეველი სამყაროს“ – პიროვნების შინარეალობის გამოხატვას დაუქვემდებარა. ევროპული მოდერნიზმის ეროვნულ ნიადაგზე ასიმილირებით გალაკტიონმა გააფართოვა ქართული პოეზიის შესაძლებლობათა არეალი“ (დოიაშვილი 1982: 16-19).

ქართული ლექსის რეფორმის განხორციელებაში ასევე გამორჩეული იყო „ცისფერყანწელების“ – ქართველი სიმბოლისტების როლი და ამ ორდენის მთავარ წევრებს თეიმურაზ დოიაშვილი მათი ინდივიდუალობისა და წვლილის მიხედვით ახასიათებს. თანმინდევრობა კი ასეთია:

„ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის ერთ-ერთი მეთაური და უახლესი ქართული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო პ. იაშვილი (1892-1937). მისი პირველი ლექსები შესრულებულია ნეორომანტიკული მანერით, „სამოციანელთა“ პატრიოტული ლირიკის ინერციას ამჟღავნებდა, თუმცა ამის პარალელურად ახალი ლიტერატურული მოძრაობით დაინტერესებაც იგრძნობა... სიმბოლისტური პოეტიკის ნიშნები გამოჩნდა პ. იაშვილის ისეთ ლექსებში, როგორცაა – „ფარშევანგები ქალაქში“ და „წითელი ხარი“, სადაც მოცემულია ურბანისტული განწყობილებანი, აპოკალიფსურ ჩვენებათა სიმბოლური დამუშავება, სამყაროს დასასრულის მოტივის

ვარიირება. პ. იაშვილის სიმბოლისტური ლირიკის ცენტრში დგას „პოეტი-დენდი“ – წარსულის უარყოფელი, ბრბოსაგან განრიდებული მეოცნებე. დეკადენტურ თემებს ახლებური ფორმა აქვს მოძებნილი: რიტმულად განახლებულ ტრადიციულ საზომებთან თანაარსებობს თავისუფალი ლექსისა თუ სონეტის ფორმები“ (დღიური 1982: 20-21).

ასევე დიდი ღვაწლი დასდეს ქართული სალექსო კულტურის განვითარებას ტიცვიან ტაბიძემ (1895-1937), ვალერიან გაფრინდაშვილმა (1889-1944) და სიმონ ჩიქოვანმა (1902-1966).

ცხადია, აქ არ გვიხსენებია ყველა პოეტი (თუნდაც კალაუ ნადირაძე, კონსტანტინე ჭიჭინაძე, შალვა ამირეჯიბი, შალვა კარმელი და სხვები), ქმედითად რომ მონაწილეობდნენ ქართული ლექსის განახლებაში.

* * *

მყარი სალექსო ფორმები, რომლებიც დიდი ხანია დამკვიდრებულია ევროპული ქვეყნების პოეზიაში, გასაგებ მიზეზთა გამო, ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში მეოცე საუკუნის დამდეგს გამოჩნდა და ესეც, ძირითადად, რუსული პოეზიის მეშვეობით მოხდა. ამჯერად სამ ასეთ ფორმაზე, **რონდოზე, ოქტავასა და მადრიგალზე**, გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება.

დავას არ იწვევს რონდოს ფრანგული წარმომავლობა. იგი ფრანგულად „მრგვალს“ ნიშნავს, თუმცა ზოგჯერ „წრედაც“ მოიხსენიებენ, რაც არსებითად იგივეა.

რონდო ქართულად ასეა განმარტებული:

„მყარი სალექსო ფორმა, 15-ტაეპიანი, 3-სტროფიანი ლექსი, სადაც ტაეპი იკვრება 2 რითმით და სტროფებში არის რეფრენი, რომელიც არ ირითმება და ზოგჯერ ლექსის ლაიტმოტივის როლი აქვს დაკისრებული. ტაეპი ათმარცვლიანია, რეფრენი – 4-მარცვლიანი. მისი სქემაა:

a b b a

a b b r

a a b b a r

რონდოს ვარიაციებია: 25-ტაეპიანი და 35-ტაეპიანი ფორმები, რომლებსაც გარკვეული სქემაც გააჩნია“ (ჭილაია 1984: 275).

კლასიკური რონდო თხუთმეტტაეპიანია, მაგრამ ტაეპთა რაოდენობა ამ ფორმაში ხშირად მეტ-ნაკლებია, მერყეობს და სახელე-ბიც ნაირგვარი ჰქვია.

ცალკე გამოყოფენ მის ძირითად ნიშანს: „რონდოს ყველა ფორ-მას საერთო აქვს რეფრენი, რომელიც თავში ზის და მერე მთლი-ანად ან ნაწილობრივ ორჯერ მეორდება: ლექსის შუაში და ბოლო-ში. გაჩნდა მე-13 საუკუნეში, თავიდან საცეკვაო სიმღერა იყო, შემდეგ მრავალრიცხოვანი ვარიაციით (მათ შორის: უბრალო რონ-დო, ორმაგი რონდო, სრულყოფილი რონდო) იგი გამოიყენეს ცნო-ბილმა პოეტებმა, მაგალითად, [გერმანიაში] მე-16-17 საუკუნეებში ი.ფიშარტმა, გ. რ. ვეკერლინმა თუ ფ. ფონ ცეზენმა, მოგვიანებით ფრანგულ პოეზიაში ალფრედ დე მიუსემ, სტეფან მალარმემ და სხვ.“ (ტრეგერი 1986: 451).

თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, რონდო საცეკვაო სიმღერის, ფერხულის წიაღში წარმოიშვა და თანდათან ჩამოყალიბდა ლექსის მყარ ფორმად, რასაც ერთხმად აღნიშნავენ მკვლევარები.

საფრანგეთიდან გავრცელებული მცირე სალექსო ფორმა, სა-დაც სტრიქონთა ერთ სტროფად გამაერთიანებელი არის რითმა, გერმანულ ლექსმცოდნეს ასე აქვს წარმოდგენილი:

„ეს – ძველფრანგული რონდოს არაიდენტური – ხალისიანი სა-ლექსო ფორმა, რომელსაც გერმანულად რუნდუმს, რუნდრაიმს ან რინგელგედისტს ეძახიან, არის ერთსტროფიანი 12-დან 14 სტრი-ქონამდე ლექსი, უმეტესად მხოლოდ ორგვარითმიანი და რეფ-რენიანი (ანუ მესამე, ტავტოლოგიური რითმის მქონე). ამ რეფრენს ქმნიან სანყისი სიტყვები, რომლებიც, როგორც ცალკე (ნახევარ) ტაეპი, მე-8 და მე-13 სტრიქონების შემდეგ მეორდებიან, ისე რომ სხვა სტრიქონებთან რითმით არ არიან დაკავშირებულნი; ბოლო-ში წარმოიქმნება თავისებური რითმა-პაუზა, რომელიც სალექსო ფორმას ერთობ ეფექტურად ამრგვალებს თავის თავში. სტროფის ესოდენ უჩვეულო აგებულება უთუოდ რონდოს მუსიკალური წარ-მოშობით უნდა აიხსნას“ (შლავე 1872: 86).

პოეზიის ავ-კარგის საუკეთესო შემტყობი, გამოჩენილი რუსი ლექსმცოდნე და მთარგმნელი მიხაილ გასპაროვი აღნიშნავს, რომ მეთხუთმეტე საუკუნის საფრანგეთში მანამდე ფართოდ გავრცე-ლებული სამსტროფიანი რონდელი შეცვალა მისმა უფრო დახვე-ნილმა ვარიანტმა რონდომ. იგი საგანგებოდ გამოყოფს ურითმოდ დარჩენილი ნახევარრეფრენის აქტიურ როლს:

„ისევე, როგორც ყველა რეფორმის ფორმაში, რონდოშიაც მხატვრული ეფექტი იმაში მდგომარეობს, რომ მოცემული ნახევარრეფორმი, მოჩვენებითი ბუნებრივობით გამოჩენისას, ყოველ ახალ კონტექსტში, ახალ, რამდენადმე განსხვავებულ აზრს იძენს...

რონდოს გაურითმავი მოკლე სტრიქონები ბევრი ნაკლებად დახვეწილი მკითხველისა თუ მწერლის სმენას აღიზიანებდა. მათ სურდათ ეს სტრიქონები რითმების საერთო რიგში ჩაესვათ“ (გასპაროვი 2001: 199-201).

მიხაილ გასპაროვს ერთმანეთთან აქვს შეჯერებული სამი რუსი პოეტის – მიხაილ კუზმინის, ბენედიკტ ლივშიციის, ელენა სირეიშჩიკოვას – ერთმანეთისგან წერის მანერისა და ოსტატობის მხრივაც განსხვავებული რონდოები; ყოველ მათგანს შეუმცდარად აფასებს.

მიხაილ კუზმინი „ვერცხლის საუკუნის“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო, ნოვატორული ძიებების პოეტად ითვლება. საბჭოური რეპრესიების მსხვერპლი ბენედიკტ ლივშიციც ლექსის ბრწყინვალე ოსტატია. იგი ზედმინწვნიტ კარგად იცნობდა ფრანგულ პოეზიას, რაც მისი თარგმანებიდანაც გამოჩნდა. ოცდათიან წლებში ხშირად სტუმრობდა საქართველოს, მოვლილი ჰქონდა მისი თითქმის ყველა კუთხე, მრავალი შთაგონებული ლექსი უძღვნა ჩვენს სამშობლოს, გულითადი მეგობრობა აკავშირებდა ქართველ პოეტებთან (პაოლო იაშვილი, ტიცინან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძე, ნიკოლო მინიშვილი) და ბევრი მათგანი კიდევაც თარგმნა.

ლივშიცი, ეტყობა, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იჩენდა რონდოსადმი. მიხაილ გასპაროვის მიერ შერჩეული ძალზე დახვეწილი „მორიელის რონდო“ რატომღაც შეტანილი არ არის პოეტის შედარებით სრულ ერთტომეულში, სადაც მოთავსებულია მისივე ხუთი, სხვადასხვა განწყობილების გამომსახველი ადრინდელი (1909 წ.) რონდო (ლივშიცი 1984: 39-41).

უცილობლად დადგენილია – შუა საუკუნეების საფრანგეთში წარმოშობილი რონდოს კლასიკური ფორმა თხუთმეტ, გარკვეული სქემით გართიმულ, ტაეპს აერთიანებს, თუმცა ტაეპთა რაოდენობა მერყეობს, ხან მეტია, ხანაც – ნაკლები. მთავარია, უცველი დარჩეს ამ ფორმის არსებითი ნიშანი – ჟღერადობით, აგებულებით მსგავსი ორკეცი რითმა და რეფორმად გამოყენებულ, გაურითმავად დარ-

ჩენილ ტაეპთა თუ ნახევარტაეპთა წრიული ბრუნვა. სწორედ ეს წრიულობა თუ სიმრგვალე განსაზღვრავს მის სახელწოდებას.

ქართულ პოეზიაში ევროპული მყარი სალექსო ფორმების გამოყენების უნიკალურ შემთხვევებს წლების მანძილზე გულმოდგინედ, შესაშური ცოდნითა და პროფესიონალიზმით იკვლევდა ჩვენი ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსმცოდნე როლანდ ბერიძე. ყოვლად შეუძლებელია პოეტიკის ასეთ ურთულეს საკითხებს შეეხო და როლანდ ბერიძის ნაშრომები, მისი მახვილგონივრული მიგნებანი არ გაითვალისწინო.

მან შეაჯერა რონდოზე სხვადასხვა, უცხოელ თუ ქართველ, მკვლევართა გამონათქვამები, თავი მოუყარა ამ იშვიათი ფორმის ნიშნებს, საკუთარი დაკვირვებანიც წარმოადგინა, რითაც საკმაოდ სრული სურათი დახატა:

„კლასიკური რონდო თხუთმეტ სტრიქონს შეიცავს, სამი სტროფისაგან შედგება და რონდელივით ორკეც რითმას ეფუძნება. მენინავე სტროფი ხუთტაეპოვანია, მომდევნო – ოთხიანი, ხოლო უკანასკნელი – ექვსიანი. ლექსის პირველი სიტყვა (სიტყვები) მოკლე ტაეპებად მეორდება – ჯერ მეორე და შემდეგ მესამე სტროფის ბოლოს. ამ ადგილებში რეფრენად გამოტანილი სიტყვა (სიტყვები) გაურითმავია, რის გამოც მკვეთრად მკაფიოვდება რითმიანი სტრიქონების ფონზე. სწორედ ამ წრიულობის მეშვეობით ხდება ხელშესახები ლოგიკურ-თემატური ცენტრი და ძირითადი პოეტური ხატი რონდოსი. რითმები, როგორც სამწერლო გამოცდილება გვიჩვენებს, სხვანაირადაც შეიძლება განლაგდეს, ამით რონდოს არსი არ შეიცვლება. მთავარია, შენარჩუნებულ იქნეს ძირითადი პოეტური სახის ინტონაციურ-სინტაქსური წრიულობა სქემით ნავარაუდევ ადგილებში“ (ბერიძე 1980: 82).

როლანდ ბერიძემ საგანგებოდ მოიძია 1916 წელს გამოქვეყნებული უინტერვალო რონდოს ერთ-ერთი პირველი ნიმუში – ალექსანდრე აბაშელის „სული ეული“, რომელიც ზედმიწევნით ესადაგება ზემოთ წარმოდგენილ ამომწურავ დახასიათებას:

სული ეული, უთვისტომო, კრული წყეული,
ფრთადაშვებული ლანდად დაჰქრის მიუსაფარი,
მის მქუხარ გრძნობას შავად ჰბურავს შავ ფიქრთ ფაფარი,
გულის სიმებზე შავ გველებად შემოხვეული,
და მის მქრალ თვალებს ესიზმრება ნავი მსხვრეული.

მზე არ უნათებს მის სავალ გზას, ფერფლად ქცეული,
დიდი ხანია მან ჩააქრო თვისი ლამპარი.
ქვეყნის ბინდივით დაჰქრის, დაჰქრის ფრთაშერხეული,
სული ეული.

მან დაივიწყა, ვით წარსული, თვისი სხეული,
წყევით აავსო უარყოფილ ლოცვის ტაძარი.
მის სმენას იპყრობს მხოლოდ რღვევის ხმა შესაზარი,
მის თვალს აჩერებს მხოლოდ ხმალი სისხლდაფრქვეული.
ვით ქვეყნის ცოდვა, დაჰქრის, დაჰქრის გზადაბნეული.
სული ეული (აბაშელი 1958: 191).

ჩვენს კრიტიკას შეუმჩნეველი არ დარჩენია სასონარკვეთისა და უკიდურესი უიმედობის გამომხატველი ეს ლექსი და იგი ქართული ლირიკის საუკეთესო ქმნილებებს გაუტოლა.

ცნობილია, რაოდენ დიდ მიდრეკილებას იჩენდა გალაკტიონ ტაბიძე ლექსის სხვადასხვა ფორმებისა და საზომებისადმი. მისი ყურადღების მიღმა არც რონდო დარჩენილა. კერძოდ, პოეტის სიცოცხლეშივე, 1927 წელს გამოქვეყნებულ უმნიშვნელოვანეს, ე. წ. „ზარნიშიან წიგნში“ დაბეჭდილია ოსტატობისა და მხატვრული ზემოქმედების მხრივ უნაკლო, სრულყოფილი რონდო „ჩვენი ჟურნალი“, რომელიც ამ ფორმის ყველა მოთხოვნას შეესაბამება:

ჩვენი ჟურნალი... ეს იყო ხანა,
ძველი ლექსების მწველი სურნელი,
სულს, როგორც ვნება და როგორც ნანა,
ისევე ცეცხლის წყუროდა ხანა.
დაუნდობელი და მოშურნალი.
ვისი გულისაც იყო მკურნალი,
იგი რიდეებს გადაჰყვა თანა,
მაგრამ იმედის არ იყო განა
ჩვენი ჟურნალი?
მოვიდა წარსულ ოცნებისთანა
დიონისობა და სატურნალი,
ეს იყო ტმინა, მაიორინა –
ჩვენი ჟურნალი.

(ტაბიძე 1966: 22)

რონდოს თავისებურ სახეობად არის მიჩნეული ოციან წლებშივე (1924 წ.) დაწერილი გალაკტიონ ტაბიძის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი „ქარი მოგონებათა“. იგი რონდოს უმთავრეს მოთხოვნებს (ორნაირი რითმა და რეფრენად გატანილი ნახევარტაეპი) აკმაყოფილებს; მეორე, შუათანა, სტროფი სამტაეპიანია, რაც შემოკლებული რონდოსთვისაა დამახასიათებელი. გალაკტიონ ტაბიძე სქემის ტყვეობაში არასოდეს ექცევა, მუდამ ბუნებრივ სილალეს ინარჩუნებს და იქ, სადაც თავის სტიქიას ავლენს, რაიმე შებოჭილობა არ იგრძნობა:

ავვისტო თბილი, სამხრეთის ქარი
შენს ლაყვარდოვან მანდილში ქროდა;
ისმოდა შორით რაშო-და-შოდა
და კრიალებდა მზიანი დარი,
როგორც ოცნება უშორეს დროთა.

თითქო ქალწულმა პირველად სცოდა
და სინანულის დაგუბდა ღვარი...
ზღვა იყო წყნარი.

თითქო ფენობა ზურმუხტის რტოთა,
ცის დასავლამდე უსიზმროდ მდგარი,
უსმენდა ჩანგებს და მოელოდა;
შორს, ძალიან შორს მოსჩანდა ქარი.
მე შენ გკოცნიდი და გული თრთოდა...
ზღვა იყო წყნარი (ტაბიძე 1966: 132).

ამ ღვთაებრივი სტრიქონების წამკითხველს შეუძლებელია დაავინწყდეს ბროლივით გამჭვირვალე ზაფხულის მცხუნვარე მზით გამთბარი ჰაერი და ის შეუდარებელი, ენით უთქმელი სიფაქიზე, რასაც გენიალური პოეტი მშვიდად განოლილი ზღვის დახატვისას იჩენს („თითქო ქალწულმა პირველად სცოდა და სინანულის დაგუბდა ღვარი...“).

როლანდ ბერიძე ამ წერილში, როცა საჭიროა, პოლემიკასაც არ ერიდება; იგი არ იზიარებს იმ თვალსაზრისს, რომ „რონდოს თავის სამშობლოში სავარჯიშო ხასიათი ჰქონდა“. ამას მოსდევს ყოვლად სარწმუნო დასაბუთებული მსჯელობა: „...ამნაირი ფიქრის საბაზს არ უნდა იძლეოდეს, თუ გნებავთ, ფრანსუა ვიიონის – შუა საუკუ-

ნეთა ერთ-ერთი უკანასკნელი ლირიკოსის – განთქმული რონდო-ები, რომელთაც ფრანგი (და არა მარტო ფრანგი) ლიტერატორები სერიოზულ პოეზიად მიიჩნევენ. ასევე: თავშესაქცევ თუ სალალობო ვერსიფიკაციად არ შეიგრძნობა რონდო ფრანგული რენესანსის ნიჭიერი წარმომადგენლის, „პლედის“ უდიდესი პოეტის კლემან მაროს ნახელავში, ანდა ვენსან ვუატიურის მხატვრულ სამყაროში, რიტორიკოსთა პოეტური სკოლის დამაარსებლის გიომ დე მაშოს, ამავე სკოლის თეორეტიკოსის ესტაშ დეშანის შემოქმედებაში, ჟან ფრუასარის, ქრისტინა პიზანელის, ალენ შარტიეს თუ კარლ ორლენელის წყობილსიტყვაობაში. იგივე ითქმის ბაროკოსა და როკოკოს დროინდელ, გასული საუკუნისა და ჩვენი ასწლეულის გამოჩენილ ფრანგ, გერმანელ თუ რუს მგოსანთა რონდოებზე“ (ბერიძე 1980: 92).

არ აღუნიშნავს, მაგრამ როლანდ ბერიძემ, ცხადია, იცოდა, რომ კლემან მარომ ჯერ კიდევ 1533 წელს განახორციელა ფრანსუა ვიიონის მემკვიდრეობის ერთ-ერთი ყველაზე სანდო გამოცემა.

ვიიონის რონდოებიდან მკვლევარს მაგალითად მოჰყავს „დიდ ანდერძში“ ჩართული უძლიერესი რონდო (მას „სამგლოვიარო რონდოდაც“ მოიხსენიებენ), მაგრამ ვინაიდან იმ ხანად დავით წერედიანის მიერ უზადლო ოსტატობით თარგმნილი ვიიონის პოეზია არ იყო გამოცემული, როლანდ ბერიძე ილია ერენბურგის რიგიან რუსულ თარგმანს დასჯერდა. ქართულად ვიიონის ლექსების ნიგნი პორველად „მერანმა“ გამოსცა (1986 წ.) და იგი უმალ ჩვენი პოეზიის დიდ შენაძენად იქცა. დავით წერედიანის ეს შემოკლებული რონდო ნამდვილად დაამშვენებდა როლანდ ბერიძის ესოდენ საჭირო, საფუძვლიან გამოკვლევას. მოგვაქვს ამ რონდოს ტექსტი:

განუსვენე და ულხინე, ღმერთო,
დარდიმანდსა და სევდიან სალოსს,
არ ჰქონდა ქვეყნად საკრუხე პალოც
სკამი და ჯამი, ყურე და ერდო,
თმა-წვერ-წარბებიც არ ჰქონდა ბოლოს,
ფაქიზად გაფცქენილს მოჰგავდა ბოლოკს,
განუსვენე და ულხინე, ღმერთო!

სამართალი და ილბალიც ემტრო.
თქვა, გიჩვილებთო, როცა გავაზე

ბოლო ნიჩაბიც ამოსთავაზეს.

უჯერო სიტყვა წამოსცდა ერთობ.

განუსვენე და ულხინე, ღმერთო!

(ვიიონი 2014: 135)

გულისტკივილი მინდა გამოვთქვა იმის გამო, რომ როლანდ ბერიძეს დაუსტამბავი დარჩა სადოქტორო ნაშრომი, რომლის სრულყოფასაც მან მრავალი წელი შესწირა. ასევე შესაკრები და ცალკე ნიგნად არის გამოსაცემი სხვადასხვა სამეცნიერო კრებულებსა თუ ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული მისი წერილები, რაც ცხადს გახდის განსვენებულის თვალსაჩინო ამაგს, მან რომ ქართულ ლექსმცოდნეობას დასდო.

ფრანსუა ვიიონზე მრავალი მონოგრაფია და ესეია შექმნილი. საგანგებოდაა აღსანიშნავი ევროპელ კლასიკოსთა საუკეთესო მცოდნის, გამოჩენილი მედიევისტის ლეონიდ პინსკის (1906-1981) გამოკვლევა „ფრანსუა ვიიონის ლირიკა და გვიანდელი გოთიკა“, რომელშიც, ეპოქის სურათის გარდა, ცოცხლად, ელვარე ფერებით არის დახატული „ვიიონი – პირველი დიდი ფრანგი პოეტი და შუა საუკუნეების უკანასკნელი „ქალაქური“ გოტიკის პოეტი“.

სორბონის უნივერსიტეტში განსწავლული და შემდგომ ხელოვნებათა მაგისტრი ფრანსუა ვიიონი, მოვლენათა საბედისწერო ჯაჭვის შედეგად, თავდაცვისას უნებლიე მკვლელი შეიქნა და იძულებული გახდა მანანალების, ქურდების ბანდას დაკავშირებოდა.

ლეონიდ პინსკი ხაზგასმულად წერს: „თავის ვერსიფიკაციაში ვიიონი მკაცრად იცავს ლექსის მყარი ფორმის კანონს – ფიქსირებულ სტროფიკას, ბალადებში, რონდოებსა და ორმაგ ბალადებში მეტრიკასა და გარითმვას... ფრანსუა ვიიონი, ცხოვრებაში სამართალდამრღვევი, ხელოვნებაში არასოდეს არღვევს კანონებს... თუმცა, როგორც ყველა ჭეშმარიტი პოეტის ხმაში, ტრადიციული ბალადის კანონიკურ ინტონაციაში ყოველთვის ჟღერს განსაკუთრებული მისეული ინტონაცია, ცოცხალი მეტყველებების ის „ბუნებრივი მელოდია“, რომელიც თვით იმ ეპოქაშიც, როცა ლექსებს კი არ მღეროდნენ, არამედ კითხულობდნენ, „ხელოვნურ მელოდიაზე“ (მუსიკაზე) მეტად ფასობდა“ (პინსკი 2014: 36).

* * *

ევროპული მყარი სალექსო ფორმები მეოცე საუკუნის დამდეგს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ათვისებული ჰქონდა ახალ ქართულ პოეზიას. „ცისფერყანწელთაგან“ ყველაზე თანმიმდევრული სიმბოლისტი ვალერიან გაფრინდაშვილი პოეზიაზე მრავალი ესეის ავტორია. 1919 წელს გამოაქვეყნა მცირე, მაგრამ ძალზე საყურადღებო „სონეტის პრობლემა“, სადაც ლექსის ამ, საზომში მკაცრად ჩაჭედო, ფორმას დანარჩენებთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებს, რადგან საქართველოში მისი უჩვეულო „მრავალსახეობა“ საკვირველი სიუხვით გამოვლინდა:

„ჩვენ ვიცით სხვადასხვა ლირიკული ფორმები – მაგალითად, სექსტინა, ოქტავა, ტრიოლეტი, რონდო, ვიცით სხვა ელასტიური ფორმები, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ არის ისე დასრულებული, ისე თალშეკრული, არც ერთი ისე არ შემორკალავს შემოქმედებას, როგორც ღვთაებრივი სონეტი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 481-482).

თვით ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებას მრავალი დახვეწილი სონეტი ამშვენებს. წერდა იგი ტრიოლეტებსაც, რომელთაგან ლირიზმითა და სინატიფით გამოირჩევა „სანტიმენტალური ტრიოლეტი“, მაგრამ ამჯერად მოხმობილი ციტატიდან ყველაზე საყურადღებოდ ის მიგვაჩნია, რომ ჩამონათვალში ოქტავა და რონდო ფიგურირებს.

ირონიული ჟღერადობის ერთ ადრინდელ შედეგში („მივარდნილი აივანი“) გალაკტიონ ტაბიძე, თითქოსდა სასხვათაშორისოდ, არეული ეპოქისათვის ზედგამოჭრილი დამცინავი კილოთი აცხადებს „ოქტავებით ვნერ პომას, ესეც საქმეა თუ არა?“ (ტაბიძე 1966: 42). ასეთი პოემა მის შემოქმედებაში გამოვლენილი არაა (შეიძლება დაკარგულიც იყოს), მაგრამ ოქტავა, როგორც სალექსო ფორმა, გათავისებული ჰქონდა, რასაც საგანგებოდ მივუბრუნდებით. ამის უტყუარ დასტურად გამოდგება მისი ნიჭის ყველაზე მძლავრი აღზევების ჟამს, 1927 წელს (ეს თარიღი მიჯნასავით გამოიყურება პოეტის ბიოგრაფიაში – მის შემდგომ ხანგრძლივი კრიზისი იწყება), დაწერილი ეს ლექსიც – „ან კივილისთვის ირევთან“:

იმდენი მითქვამს სექსტინები, **ოქტავა**, ჰიმნი...

ნამდვილად მწამდა მათი ტაძარი.

ან კივილისთვის ირევან მრავალნი სიმნი,

ვით ჯოჯოხეთი უზარმაზარი.

(ტაბიძე 1966: 267)

ოქტავის სტროფი რვა სტრიქონს მოიცავს და მკაცრად განსაზღვრულ სქემას მისდევს. როლანდ ბერიძეს მყარი სალექსო ფორმების (ვილანელი, ტერცინა, სექსტინა, ფრანგული ბალადა და სხვ.) განხილვისას მოაქვს კლასიკური ოქტავის მოდელი – a b a b a b c c – და დასძენს:

„ამ სტროფულ-რიტმულ ფორმაში იმალება ოქტავური კომპოზიციის შინაგანი არსი: ჯვარედინად გართმული ექვსი ტაეპის ფონზე უეცრად ჩნდება პარალელური რითმით (ასეთ რითმას მრჩობლედსაც უწოდებენ. – ე. კ.) გადაბმული ორტაეპედი, როგორც „რითმული მოლოდინის გაცრუება“, როგორც ერთგვარი პოეტურ-ინტონაციური დასკვნა“ (ლიტერატურის... 1995: 322).

აქვე გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკიდან მოტანილია შესაბამისი მაგალითი („ლილიან ფრთებით“, 1927), რასაც ებმის სათანადო შეფასება:

„აჰა, შეენება! ოჰ, ეს ცისკარი
ოცნებამ ბაგით გაგანგარა.
შემოგახვია შავი ზღვის ქარი
ლილიან ქარად – ბაგეანკარა.
მოგცა ლურჯი ცა და მინანქარი,
გადაგაქცია ლილიან ქარად,
ნუ გვიანდებით, ნუ გვიანდებით,
ეშვება ღამე ლილიან ფრთებით.

გალაკტიონის ლექსი ზედმინევენით იცავს კლასიკური ოქტავის ყველა პირობას, ზუსტად მიჰყვება ოქტავის ნიშანდობლივ მოდელს, რომელიც იტალიური რენესანსის ჟამს ჩამოყალიბდა“ (ლიტერატურის... 1995: 322).

პარიზში, მსოფლიოს მწერალთა ანტიფაშისტურ კონგრესზე დასწრების შემდეგ (1935 წლის ივნისი) გალაკტიონ ტაბიძემ შექმნა ლექსების დიდი საზღვარგარეთული ციკლი; იმავე წლის მიწურულსაა დაწერილი სამი ოქტავა, რომლებშიც თავისებურად აირეკლა პარიზული შთაბეჭდილებანი. ოქტავები თავად პოეტს გაუერთიანებია, რადგან მათ შორის შინაარსობრივი და განწყობილებათა სიახლოვე იგრძნობა. ამდენად, გამართლებული იქნება სამივე მოვიხმით:

ოქტავები

არის არტისტის გულში კრიზისი
ან განახლების, ანუ დაცემის,
როს ორმოცდაათს გადასცდა მისი
წლები ზიზლისა და აღტაცების.
დიდი ხანია გახდა პარიზი
თავშესაფარი დალლილ კაცების,
მათი, ვისთვისაც რეკავს საათი:
ორმოცდაათი, ორმოცდაათი!

ამოიწურა ის ფანტაზია,
მასთან ყოველი და ყველაფერი,
გარემო თითქო ისევ ნაზია,
მაგრამ სიკვდილით არის ნაფერი.
ცხოვრება ისევ ქვეყანაზეა –
არ არის ნიჭი ცით მონაბერი,
არც კარიერა ახალი რასის –
ჰკლავს სევდა, როგორც ოდესმე რასინს.

და იმ დროს, როცა წამოვა დარდი,
იარალს სინჯავს ჯარის თითები –
იყო შუბერტი, იყო მოცარტი,
ამნაირ ლელვას ანარიდები.
გულში კვლავ ჰყვავის ია და ვარდი,
მე კი ქარიშხალს არ ვერიდები...
არა, ძვირფასო, ბედს არ ვემდური,
ქვეყნად არც ისე ვარ უბედური.

2 დეკემბერი, 1935 (ტაბიძე 1966ბ: 59)

პირველ ოქტავაში ნათქვამია არტისტის, ხელოვანის კრიზისულ მდგომარეობაზე, ორმოცდაათ წელს გადაშორებაზე, რომ „დიდი ხანია გახდა პარიზი თავშესაფარი დალლილ კაცების“, რომელთათვისაც საგანგაშოდ „რეკავს საათი: ორმოცდაათი, ორმოცდაათი!“. მეორე ოქტავის სტრიქონში – „არ არის ნიჭი ცით მონაბერი“, საცნაურია რუსთველური შესიტყვება („...ყვნა ზეცით მონაბერთა“). აქვე ნახსენებია დიდი ფრანგი დრამატურგი და კლასიციისტი პოეტი ჟან რასინი, ვისაც, ასაკის გამო, სევდა მორევია და ეს ადრე ნახსენებ „ორმოცდაათ წელს“ უკავშირდება. ამას უფრო ნათელს ხდის ამ ლექსის ვარიანტის შესაბამისი ოქტავის ფინალური სტრიქონები,

რასინის რომელიღაც გამოთქვამიდან რომ იღებს სათავეს: „ორ-მოცდაათთან დუმს ლხინი, როგორც ამბობდა რასინი“ (ტაბიძე 1966ბ: 297).

ბოლო, მესამე, ოქტავაში კონტრასტული სურათი იხატება – სამომარ მოქმედებას („იარაღს სინჯავს ჯარის თითები“) უპირისპირდება ხელოვნების, მუსიკის ჰარმონიული სამყარო („იყო შუბერტი, იყო მოცარტი“), რითაც პოეტი მშვიდობისმოყვარულ მრწამსსა და მშვენიერების უზენაესობას ქადაგებს. დასასრულ, მიჯრით გართიმულ ორტაეპედში იგი მოიარებით, მობოდიშებასავით ამბობს, რომ თავის ხვედრთან სასაყვედურო არაფერი აქვს, მაგრამ თუ იმდროინდელ შემზარავ ყოფას გავიხსენებთ, ეს ოპტიმიზმი ნაკლებ სარწმუნოა:

არა, ძვირფასო, ბედს არ ვემდური,
ქვეყნად არც ისე ვარ უბედური.

თავისთავად, ირონიულად მჟღერი „არც ისე ვარ უბედური“ მიგვანიშნებს, რომ პოეტის კეთილდღეობა „არც ისე“ დამაჯერებელია, ანუ მოჩვენებითია; მით უმეტეს, როცა ადრე, შედარებით თავისუფლების ჟამს დაწერილ ლექსში (1928 წ.) – „შენ, ფოლადივით ცივი თვალებით“ – პირდაპირ, დაუფარავად არის გაცხადებული:

შენ, ფოლადივით ცივი თვალებით
უცქერ განვლილ გზას და არ ემდური.
რად გინდა იყო დიდი პოეტი
თუ სიცოცხლეში ხარ უბედური?
(ტაბიძე 1966ა: 182)

აქ სარითმო წყვილიც კი იგივეა და განწყობილებაც მსგავსია, თანაც უფრო გამძაფრებული. „არ ემდური“ აქაც ფორმალურად, სასხვათაშორისოდ არის ჩასმული, ვითარებას ვერ ცვლის. თვით ლექსი შუა ადგილიდან („მაგრამ ისვრიან ელვათ უკმეხი...“) როგორღაც ინგრევა, შეცვლილია რიტმი და მერე საზომი – ქაოსი, დაუმუშავებლობის შთაბეჭდილება, მოძალადე რეჟიმისგან პოეტის დათრგუნვას თვალნათლივ გვაგრძნობინებს. რანაირი „კეთილდღეობაც“ ჰქონდა გალაკტიონ ტაბიძეს, ამას ოციანი წლების დღიურები ბევრად უფრო მძაფრად გვიმხელენ.

უთუოდ მოხსენიების ღირსია „ცისფერყანწელთა“ ორდენის ღირსეული ნევრის, რეპრესიებს შეწირული პოეტის ნიკოლო მინიშვილის (1896-1937) „უსახელო“, რომელსაც ქვესათაურად უზის „ტრაქტატი ოქტავებით“ და ათი ერთმანეთთან დაკავშირებული ოქტავისგან შედგება. პოეტს განზრახ აქვს არჩეული ირონიული ტონი, ბევრს მსჯელობს ლექსის ატრიბუტებზე, ოსტატობაზე, რასაც ქვესათაურიც („ტრაქტატი ოქტავებით“) ამართლებს. უხვად გვხვდება აგრეთვე ეპოქისთვის დამახასიათებელი ურბანისტული დეტალები („მოტორის ხმა“, „ქარხნის საყვირი“, „ჭაბურღილი“, „ფოლადის კალამი“ და სხვ.). ასევე ხშირია მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიაში დანერგილი დისონანსური რითმები, რითაც პირველივე ოქტავა ბოლოვდება:

მაგრამ რა ვუყო: რითმა ძველი რეციდივია,
მე პოეტი ვარ, მამაჩემი კი მეტივეა.
(მინიშვილი 1971: 239)

* * *

რაც შეეხება მადრიგალს, დღესდღეობით იგი ვერ ჩაითვლება მკაცრ, ვერსიფიკაციული კანონებით შეზღუდულ ფორმად – ელასტიურია, მოქნილია და ლექსის ამ სახეობას დამაჯერებლად გამოხატავს ანდრო და რამაზ ჭილაიების ზემოთ დამონმებულ ნიგნში მოცემული განმარტება. სახელწოდება იტალიური წარმომავლობისაა – „თავდაპირველად სატრფიალო სიმღერა დედაენაზე, ლათინური საგალობლებისგან განსხვავებით. ლექსის შინაარსი მწყემსური ცხოვრებიდან იყო აღებული (იდილიის სახე). XIV-XVII სს-ში მრავალფეროვანი ხდება მადრიგალის მუსიკალური ფორმა (მადრიგალის სტილის დრამატიზაციის შედეგად იქმნება „მადრიგალური კომედიები“). უფრო გვიან მადრიგალის ლექსი სცილდება მუსიკას და პატარა ლირიკულ ლექსად იქცევა, რომელშიც ქალისადმი ტრფობა-ქათინაურია გამოხატული. ასეთია ნ. ბარათაშვილის „საყურე“, ი. გრიშაშვილის „რა კარგი ხარ, რა კარგი“ და სხვ.“ (ჭილაია 1984: 196).

მითითებული ლექსების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მადრიგალი მეოცე საუკუნემდე, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დროს და უფრო ადრეც იქმნებოდა ქართულ პოეზიაში. მაგალითების

მოტანაც არ გაძნელდება – ბესიკის „ტანო ტატანო“, „დედოფალს ანაზედ“ და სხვანი. ასევე „ცისფერყანწელთაგან“ – გიორგი ლეონიძის „ყიფჩაღის პაემანი“, „ნინა ჭავჭავაძეს“, ვალერიან გაფრინდაშვილის „თიკო თუმანიშვილს“...

ზოგიერთ უცხოურ ცნობარში ნათქვამია, რომ მე-16-17 საუკუნეებში მადრიგალს მყარი ფორმა ჰქონდა – განსაზღვრულ სქემას დაქვემდებარებული სამი გართიმული ტერცეტი. შემდგომ მან სახე იცვალა, აღარ ზღუდავდა მკაცრი სქემა. აქ მადრიგალზე, კერძოდ, ნათქვამია: „შინაარსობრივად და ფორმის მხრივ გამოირჩეული სიმღერის სახეობა, რომელიც მე-14-15 საუკუნეების პოეზიიდან და მუსიკიდან დაწყებული (დანტე, ბოკაჩო, პეტრარკა, ბ. დონატი), საფრანგეთის გავლით მე-16 საუკუნის გერმანულ ლიტერატურასა და მუსიკაშიც აღწევს. თავიდან მცირე ზომის, მწყემსური პოეზიისთვის დამახასიათებელი მანერით ბუნებრივი ცხოვრების განმმარტებელ ლექსს ანდა დიდაქტიკურ თუ სატირულ (საზოგადოებრივი კრიტიკის გამომხატველ) ტექსტებს წარმოადგენდა და შვიდიდან ცამეტამდე იამბური ტაეპისაგან შედგებოდა (...). განმანათლებლობასა და რომანტიზმს შორის პერიოდში გერმანულ ლირიკაში მადრიგალის ფორმა ხშირად გამოიყენებოდა“ (ტრეგერი 1986: 327).

ერთ-ერთ გერმანულ ნაშრომში მადრიგალი უშუალოდ არის გათანაბრებული თავისუფალ ლექსთან (ვერლიბრთან) და ვინაიდან ამ ამკარა პარალელს პირდაპირი კავშირი ექნება წინამდებარე ნაშრომთან, მოზრდილი ციტატის მოხმობა მოგვიწევს:

„ამ ორი სახელწოდების ქვეშ ვაერთიანებთ სალექსო ფორმებს, რომელთა რიტმული სტრიქონები თავისუფალი, ანუ განსხვავებული ოდენობის ტაქტების (ტერფების) მქონე სტრიქონებისგან შედგება. მაშასადამე სტრიქონთა სიგრძე მეტრული ჩარჩოთი არ არის განსაზღვრული. (...)

მე-18 საუკუნეში ამგვარი ლექსები, რომელთა სტრიქონებში ტაქტების (ტერფების) რაოდენობა წინასწარ არ არის განსაზღვრული, ფრანგული მნიგნობრული პოეზიიდან შემოვიდა გერმანულში და მათი ანალოგები შექმნეს გელერტმა, ვილანდმა და სხვებმა. საგანს სახელიც შემოჰყვა საფრანგეთიდან: ვერლიბრი = თავისუფალი ლექსი. (არ უნდა ავუროთ ერთმანეთში თავისუფალი ლექსი და თავისუფალი რიტმები. თავისუფალი რიტმები სხვა წარმომავ-

ლობისაა. მათ არა აქვთ სისტემური აგებულება და უწინარეს ყოვლისა არც ტაქტების (ტერფების) მარცვალთა მყარი ოდენობა ახასიათებთ, ანუ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სისტემური მონაცვლეობა არ მოეთხოვებათ). თავისუფალი ლექსი და მადრიგალი, რომლებიც ამრიგად გერმანულ პოეზიაში ფორმით ერთმანეთს ემთხვევიან, დრამებშიც გვხვდება, მაგალითად, ანდრეას გრიფიუსის „ქეთევან ქართველში“ (არნდტი 1984: 180-181).

ხალხური სიმღერიდან აღმოცენებულმა მადრიგალმა, სხვა სალექსო ფორმების მსგავსად, ჩამოყალიბებისა და დადგინების გრძელი გზა გაიარა. მას საფუძველი შეუმზადა ასევე მწყემსური სიმღერიდან წარმოშობილმა სამტაეპიანი სტროფებისაგან შემდგარმა და ორკეცი რითმის მქონე საკმაოდ რთულმა ფორმამ ვილანელმა, მაგრამ შემდგომ იგი თანდათანობით გამარტივდა, თუმცა ერთსახოვანი არ გამხდარა, მრავალგვარად ავლენს თავს.

მეთოთხმეტე საუკუნის იტალიაში იგი იდილიური ლირიკის ჟანრად ითვლებოდა, მერე კი მცირე ზომის ინტიმურ და სახუმარო ლექსად იქცა. მოგვიანებით მადრიგალს ეძახდნენ ლირიკულ ლექსს, რომელშიც, ძირითადად, შექებული იყო ქალის მშვენიერება, სალონური და საალბომო პოეზიის ერთ-ერთ სახეობადაც ჩამოყალიბდა. ზოგჯერ ფრივოლური ხასიათი ჰქონდა, არც ირონიასა და სატირას იყო მოკლებული, რითაც ეპიგრამას ენათესავება. დაახლოებით ასეა დახასიათებული მადრიგალი ა. კვიატკოვსკის „პოეტურ ლექსიკონში“ (კვიატკოვსკი 1966: 149).

ტიციან ტაბიძე, როგორც სიახლეთა დაუცხრომელი მაძიებელი, უთუოდ თანაუგრძნობდა მოდერნისტულ მიმართულებას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში – დადაიზმს –, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის დროს, 1916 წელს, შეიქმნა ციურინში, შვეიცარიაში. მისი თავკაცები იყვნენ: გერმანელები – რიხარდ ჰიულზენბეკი და ჰუგო ბალი, რუმინელები – მარსელ იანკო და ტრისტან ცარა, ელზასელი ჰანს ჰამპი და სხვები, ომის მოწინააღმდეგენი, ისინი ხელოვნების სრულ, ანარქიამდე მისულ თავისუფლებას ქადაგებდნენ. თუმცა დიდად განათლებულები და მრავალმხრივ ნიჭიერები იყვნენ, არაფრის ცოდნაზე არ დებდნენ თავს, ყველაფრისადმი ნიჰილიზმს ამჟღავნებდნენ, სიტყვას ისე ექცეოდნენ, როგორც მოეპრიანებოდათ, რამაც მათი ნაწილი აბსურდამდე, სრულ „ზაუმამდე“ მიიყვანა. ოციან წლებში (1924 წ.) პარიზის კონგრესი

დამარცხდა და დადაიზმი, როგორც მიმართულება, დაიშალა, მისი უნარიანი, შინაგანი პოტენციის მქონე წევრები სიურრეალიზმსა და ექსპრესიონიზმს მიეკედლნენ.

1999 წელს მოსკოვში გამოიცა ცნობილი ფრანგი სწავლულის მიშელ სანუიეს წიგნი „დადა პარიზში“, სადაც თავმოყრილია სხვადასხვა არქივში დაცული უნიკალური მასალები მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ უაღრესად იდუმალ მიმართულებაზე – დადაიზმზე, რომელმაც ბევრნილად განსაზღვრა მომავლის ლიტერატურა და ხელოვნება.

მეორე გამოცემის შესავალში წიგნის ავტორი წერს: „დღეს-დღეობით ყველა დადაისტი – ამ ეპოპეის მონაწილენი – ჩვენ უკვე დაგვემშვიდობნენ. მიუხედავად ამისა, მაინც შეგვიძლია გავიცნოთ თითქმის ყველა მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, გავიგოთ მათი ურთიერთდამოკიდებულება და ცხოვრების გზა. სცენა ამიერიდან ცარიელია, მაგრამ დიდი აჩრდილებით აღსავსე წიგნის შემწეობით ჩვენ ბედნიერება გვეძლევა კვლავ ვიხილოთ ეს გიგანტები მათი უმაღლესი შემოქმედებითი აღმაფრენის მომენტში“ (სანუიე 1999: 7).

ახლა უფრო გამართლებული იქნება მოვიტანოთ ტიცციან ტაბიძის თავისუფალი ლექსი „მელიტას. დადაისტური მადრიგალი“ (ედღვნება სილამაზით განთქმულ მელიტა ჩოლოყაშვილს, რომელიც ოციან წლებში საფრანგეთს წავიდა საცხოვრებლად):

ყველაზე უფრო არცხვენს
ჩემს სახელს – ტიცციანს –
ძველი ხავერდის ტიცციანთან შედარებით
დახეული კანაპები.
სულაც არ ელოდი
აღბათ, ტიცციან, ასეთ ორეულს?
მერი შერვაშიძე (გიგო დიასამიძის
ჟურნალიდან ამოხეული,
ურია მხატვარმა სამ წელს რომ ჰხატა)
კითხულობს ამ ლექსს და ეღიმება;
წინათ ღვთისმშობელს ეს სახე ჰქონდა,
წინათ უშენებდნენ ამ ქალებს ტაძრებს,
თავზე დამცქერის მერი შერვაშიძე
(სანდრო ყანჩელის ჟურნალიდან ამოხეული,

ურია მხატვარმა სამ წელს რომ ჰხატა).

შენ კი, მელიტა, ალბათ უყურებ

ტიუტჩევის და რომის ცას.

.....

ჩვენი თბილისი კი თანდათან ძირს იწევს,

მაგრამ მიწისძვრა მაინც იგვიანებს!

1923 წ., მაისი (ტაბიძე 1985: 102-103)

გალაკტიონ ტაბიძის „მერის“ პროტოტიპს, რუსეთის უკანასკნელი იმპერატორის ფრეილინას, საქვეყნოდ ცნობილ და პარიზში გარდაცვლილ ულამაზეს ქალს წარდგენა არ სჭირდება.

„ურია მხატვარში“ იგულისხმება საველი სორინი, რომელმაც მერი შერვაშიძის საუკეთესო პორტრეტი შექმნა. ლექსში, გარდა აღმატებული ქებისა („წინათ ღვთისმშობელს ეს სახე ჰქონდა, წინათ უშენებდნენ ამ ქალებს ტაძრებს“), აშკარად შეინიშნება ირონიაც, მერი შერვაშიძის პორტრეტზე ნათქვამ ამ სტრიქონებში: „გიგო დიასამიძის ჟურნალიდან ამოხეული...“, „სანდრო ყანჩელის ჟურნალიდან ამოხეული“.

ამდენად, სავსებით სწორია თამარ ბარბაქაძე, როცა ტიცციან ტაბიძის ოციანი წლების მეტრულ ძიებებზე ამბობს:

„ერთი საინტერესო დამთხვევაც არის: თუ ერთ-ერთი პირველი არაკანონიკური ლექსი ტ. ტაბიძემ დაწერა სათაურით „მელიტა“, 1923 წელს დაწერილი პირველი ვერლიბრიც ეძღვნება „მელიტას. დადაისტური მადრიგალი“, ირონია და ცინიზმი განსაკუთრებით იკიდებს ფეხს ტიცციან ტაბიძის 1922-1923 წლის ლირიკაში“ (ბარბაქაძე 2014: 231).

ტიციან ტაბიძის მეორე მადრიგალი სათაურით „გაჭიანურებული მადრიგალი“ (1925 წ.) ეძღვნება აკადემიკოს სიმონ ჯანაშიას მეუღლეს მართა მაჩაბელს, ვის ოჯახთანაც პოეტი სიყრმიდანვე დაახლოებული იყო. ლექსი ტრადიციული თოთხმეტმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი, ზეანეული ტონით გაჯერებული, თავბრუსდამხვევი, ელვარე და ამავე დროს ტრაგიკული შედარებებით აღსავსე, მასში ირონიის არავითარი კვალი არ ჩანს. პოეტის პათოსის, მოზღვავებული ტემპერამენტის შესაგრძობად ორიოდვე ადგილის მოტანაც იკმარებს:

ხარ ალესილი, როგორც ხმალი მაჩაბელების,
ხარ ალენილი, როგორც ვერხვი ტაშისკარისა,
შენი სიმაღლე სიმაღლეა სახრჩობელების
და გადმოხედვა ღვთისმშობელის, ქართლს რომ აღირსა.

მე მესიზმრება ამაღამაც მღვრიე ღიახვი
და მუზარადი გაჭენებულ ათაბაგების.
მტკვარი ასპინძში გადაჩეხილ თათრებს მიახვევს,
მტკვარი თათრების ჯილოებით აღარ დადგება.

(ტაბიძე 1985: 107)

„და მუზარადი გაჭენებულ ათაბაგების“ ამკარად გვაგონებს გიორგი ლეონიძის უფრო ადრინდელი ლექსის („ვეფხი“, 1922) ერთ ადგილს: „ბერდუჯის წყალზედ წივის ჯავშანი გამოქცეული ათაბაგების“ (ქართული... 1984: 177). ასეთი გადაძახილი პოეტებს შორის არცთუ იშვიათია.

„გაჭიანურებული მადრიგალის“ ფინალური სტროფი ადრესატის ნამდვილ აპოთეოზად ჟღერს, რასაც თვით ავტორისეული რემარკაც („ეს ჰიპერბოლა...“) ამკვეთრებს:

უკანასკნელი დარჩი ქართლის შენ დედოფალი
და თუ გვირგვინი უფრთოობით თავზე დაგატყდა,
ჩემი გულიდან სხვა გვირგვინი გამოითალე –
ეს ჰიპერბოლა ბევრ პოეტებს დასტოვებს სახტად.

(ტაბიძე 1985: 107)

ტიციან ტაბიძის საუკეთესო, „ხელიხელსაგომანები“ მადრიგალი, ვფიქრობთ, ასევე ულამაზესი ქალის, ბედის ირონიით დახეიბრებული თამუნია წერეთლისადმი მიძღვნილი ლექსია (1929 წ.), რომელშიც პოეტს ნაწინასწარმეტყველები აქვს თავისი საბედისწერო აღსასრული. სიმბოლურია ისიც, რომ ეს მშვენიერი ბანოვანი მაინცდამაინც ანანურის ციხესთან და ტაძართან გამოეცხადა; მარჯვედ, საუცხოოდაა გამოყენებული თვით ფონიც, მთებს შორის მოქცეული და მცხეთისკენ მსრბოლი, ყველაზე ქართული მდინარე, დაუდევარი არაგვი. წერეთლის ქალი მას ვრუბელის შედევრს აგონებს, ხოლო თვითონ უწყლობით სულის მლაფავ, წითლად დაწინწკლულ კალმახთან არის შედარებული, ჯალათის ტყვიის დახლას

რომ ელოდება. საერთოდ, პოეტებს ხშირად ეწვევით ხოლმე ავი წინათგრძნობა (თუნდაც მანდელშტამის მაგალითი მოვიგონოთ) და ამას უჩვეულო სიცხადით გამოხატავენ. ტიცვიან ტაბიძეს ჯოჯოხეთური „ოცდაჩვიდმეტის“ დადგომამდე ათი წლით ადრე (1927 წ.), ფიროსმანის მოსაგონარ ლექსში, განსაცვიფრებელი სიზუსტით აქვს ნათქვამი: „გაიარს კიდევ ათიოდ წელი და ამ სიცოცხლეს უფრო მიქელავს“ (ტაბიძე 2015: 137). ხსენებულ მადრიგალში კი, როგორც სჩვეოდა (ესენინის დალუპვაზე მისი ძმური გლოვაც გასახსენებელია), დაუფარავად გამოიტირა თავისი თავი, მაგრამ ეს არანაირად არ გახლავთ განსაცდელისგან შემკრთალი კაცის ლაჩრული წუნენი.

იყვნენ, ცხოვრობდნენ ამქვეყნად ნამდვილი ლექსმცოდნეები, პოეზიის შეუმცდარი დამფასებლნი, რომელთაც ენანებოდათ სრულყოფილი ლექსის ცალკეულ სტრიქონებად დაწალიკება, რაც ხელს უშლის მშვენიერების მთლიანობაში აღქმას. ტიცვიან ტაბიძის ლექსი გაცილებით მეტ შთაბეჭდილებას მოახდენს, დაუნანვერებლად თუ ამოვნერთ და ისე დავაკვირდებით:

შენ აქ რა გინდა, მაგრამ ყოველთვის
მომაგონდები ამ ანანურთან.
შავი არაგვი თეთრ არაგვს ერთვის,
ჩვენი გათიშვა კი ყველას სურდა.

არც კი გიცნობდი, არც კი მენახე,
ისე გხატავდა თამარს ვრუბელი.
ხარ დანგრეული შენ „მოდინახე“,
ფეხმოტეხილი შენ ხარ ღრუბელი.

ისე ნაზია ეს მოგონება,
როგორც დემონის ფრთების შეხება,
სჯობს გაიხარონ სხვა გოგოებმა,
მოიბან შენი ირმის ფეხები.

დე! გაიხარონ იმათ მგოსნებმაც,
მათი ცხოვრება ხვალე იწყება,
ჩვენ მგლოვიარე, მწუხარ ოცნებას
დაფარავს მიწა და დავეინყება.

გარჩენილი ვარ ქვებზე კალმახი
და ახეული მაქვს ლაყუჩები,
შემართულია ფეხზე ჩახმახი
და უსიკვდილოდ ვერ გადვურჩები.

ასე კვდებოდა ალბათ ათასი
და მონმედ ჰყავდათ ეს ანანური, –
ეს არის ჩემი მგოსნობის ფასი
და თვითმკვლელობის იავნანური.
(ტაბიძე 1985: 162-163)

ცნობილია – ტიცციან ტაბიძეს უზომო სიამოვნებას ჰგვრიდა რუსთაველზე მოსიერნე ლამაზი ქალების თვალიერება. ნანობდა ხოლმე, როცა, ზაფხულობით, მისი საყვარელი გამზირი ცარიელდებოდა და „ირმისფეხება“, ტანაშოლტილ არსებებს ნაკლებად ხედავდა. თამუნია წერეთელი ერთი მათგანი იყო.

არავინ ჩქმალავს – ტიცციან ტაბიძის ლექსების მოზრდილი ნაწილი არ არის ბოლომდე დახვეწილი და გარანდული, გამალაშინებული. როგორც მისი პოეზიის ღირსეული დამფასებელი სიმონ ჩიქოვანი იტყოდა, „ბუნებრივი ხორკლი“ დაჰყვებათ, მაგრამ მათში იმხელა ჟინი, მზისა და სიცოცხლის იმოდენა ტრფიალია ჩაღვრილი, გახუნება და დაშრეტა არასოდეს დაემუქრებათ.

„ლექსი მენყერის“ ავტორს მოუსინჯავი არც მკაცრი ფორმები დარჩენია (გასული საუკუნის დამდეგს არაერთი მტკიცედ ნაჭედი სონეტი გამოაქვეყნა). ამისდა მიუხედავად, ვერ ეგუებოდა ლაგამს, შემზღუდველ არტახებს, რადგან მუდამ სილალეს ესწრაფვოდა (დადაისტებისკენაც, ეტყობა, ამიტომ გადაიხარა). ასეთნაირად გვევლინება იგი თავისი ლექსების უმრავლესობაში, ზემოთ მოხმობილ მადრიგალებში. სხვანაირად ვერ მოიქცეოდა „აპრილის თვეში გაშლილ ვაშლების ყვავილებიდან“ შობილი და „ორპირის ფშანში გაზრდილი ბიჭი“.

და ბოლოს, ისიც უნდა ითქვას – ორადორ სტრიქონში ძნელად თუ დაუტევია რომელიმე პოეტს სათაყვანებელი მამულის იმგვარი აზავთებული სიყვარული, როგორც ეს მან შეძლო:

დავბადებულვარ, რომ ვიყო მონა
და საქართველოს მედგას უღელი.
(ტაბიძე 1985: 155)

ასეთ მონობასა და ასეთ უღელს ვინ არ ინატრებდა.

დამოწმებანი:

აბაშელი 1958: აბაშელი ა. *თხზულებათა კრებული ორ ტომად*, ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

არნდტი 1984: Erwin Arndt. *Deutsche Verslehre. Ein Abriss*. Berlin: Volk und Wissen, 1984.

ბარბაქაძე 2014: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014.

ბერიძე 1980: ბერიძე რ. „რონდელი და რონდო“. კრ-ში: *მხატვრული წარმოსახვისა და ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ცალკეული ჟანრების შესახებ*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1980.

გასპაროვი 2001: Гаспаров М. *Русский стих начала XX века в комментариях*. Москва: «Фортуна Лимитед», 2001.

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

დოიაშვილი 1982: დოიაშვილი თ. *წინასიტყვა. XX საუკუნის ქართული პოეზია*, ტ. 12. თბილისი: „ნაკადული“, 1982.

ვიიონი 2014: ვიიონი ფ. *მცირე ანდერძი, დიდი ანდერძი, ლირიკა*. ფრანგულიდან თარგმნა დავით წერედიანმა. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2014.

კვიატკოვსკი 1966: Квятковский А. *Поэтический словарь*. Москва: «Советская энциклопедия», 1966.

ლივშიცი 1984: Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания*. Ленинград: «Советский писатель», 1989.

ლიტერატურის ... 1995: *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

მინიშვილი 1971: მინიშვილი ნ. *რჩეული*. თბილისი. „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

პინსკი 2014: Пинский Л. *Магистральный сюжет: Ф. Вийон, У. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт*. 2-е издание. Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2014.

რატიანი 2015: რატიანი ი. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015.

სანუიე 1999: Сануйе М. *Дада в Париже*. Москва: «Ладомир», 1999.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966ა: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. III. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1966ბ: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ. IV. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

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

ტაბიძე 2015: ტაბიძე ტ. *პოეზია, თარგმანები*. წიგნი I. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2015.

ტრეგერი 1986: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Herausgegeben von Claus Träger. Leipzig: 1986.

ქართული ... 1984: *ქართული პოეზია 15 ტომად*, ტ. 14. XX საუკუნის პოეზია. თბილისი: „ნაკადული“, 1984.

შლავე 1872: Schlawe F. *Neudeutsche Metrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1972.

ჭილაია 1984: ჭილაია ა., ჭილაია რ. *ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984.

ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ტერცინა და სამტაეპოვანი სტროფები ქართულ პოეზიაში

ევროპულმა ლექსმა სამატაეპოვანი სტროფის ორი სახეობა შექმნა: ტერცეტი (იტალ. tercetto<ლათ. tercius), რომლის ორი ფორმა ჩამოყალიბდა: ან სამივე ტაეპი ერთ რითმას ემყარებოდა: aaa; bbb; ბ) ან: ორი ტაეპი გართიმულია, მესამე კი – გაურითმავი: axa bxb. ტერცეტებს უწოდებენ იტალიური და ფრანგული სონეტების სამატაეპოვან სტროფებს, რომელთა გართიმვის სისტემა სხვადასხვაგვარია, კატრენების რითმათა შესაბამისად: ccd, eed, ან: ccd ede (ფრანგული სონეტი); ან cdc dcd; cde cde (იტალიური).

ტერცეტებით არის დაწერილი კოლაუ ნადირაძის ცნობილი ლექსი „წინამურიდან საგურამომდე“:

წინამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა,
წინამურიდან საგურამომდე მანძილის გავლა, ნეტავი, რაა?
წინამურიდან საგურამომდე აშრიალეხულ ფოთლების ზღვაა.

ტერცინა კი სამატაეპოვანი სტროფებით შედგენილი ლექსია. ტერცინას (იტალ. terza rima, <terza rima – მესამე რითმა) რითმული სქემა ამგვარია: aba bcb cdc... iki K. ტერცინას I-III ტაეპები ერთმანეთს ერთმეზა, ხოლო შუა ტაეპი მომდევნო სტროფის გარემომცველ რითმებს ქმნის. განცალკევებით დგას ლექსის დამამთავრებელი ტაეპი, რომელიც ბოლო სამატაეპოვანი სტროფის მეორე ტაეპს ერთმეზა.

ტერცინას – მყარ სალექსო ფორმას – პირველად იტალიელმა მწერალმა ბრუნეტო ლატინიმ (1220-1294) მიმართა XIII საუკუნეში. მისი დიდაქტიკურ-ალეგორიული პოემა „მცირე საგანძური“ ტერცინებით არის დაწერილი. აღსანიშნავია, რომ დანტე ალიგიერი, რომლის „ღვთაებრივი კომედია“ ამკვიდრებს და გზას ფართოდ უხსნის მთელ ევროპაში ტერცინას, ბრუნეტო ლატინის მიიჩნევს სწორედ თავის მასწავლებლად „ჯოჯოხეთის“ XV სიმღერაში.

და მან მომიგო: – შვილო ჩემო! ნუ შეგზარდება,
თუ რომ ბრუნეტო ლატინი შენ ორ-სამ ნაბიჯზე
თან გამოგყვება და დასცდება ამ სულთა ურდოს.
(ალიგიერი 2012: 70)

ასე ვიდოდი მოსაუბრე ბრუნეტის გვერდით,
და შევეკითხე, თუ ვინ ჰყვანდნენ ამხანაგები
განსაკუთრებით ცნობილნი და სახელგანთქმულნი.
(ალიგიერი 2012: 73)

საგულისხმოა, რომ დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ პირველი ნაწილი „ჯოჯოხეთი“ ქართულად 1933 წელს თარგმნეს კ. გამსახურდიამ და კ. ჭიჭინაძემ (აუცილებლად უნდა გამოვთქვათ გოცება ჩვენ მიერ დამონებული, „პალიტრა L“-ის მიერ გამოცემული „ღვთაებრივი კომედიის“ გამო, რომლის სატიტულო ფურცლიდან გამქრალა მთარგმნელის, კ. ჭიჭინაძის გვარი და, ალბათ, შემდგენლის, მანანა არჩვაძე-გამსახურდიას რჩევით, მხოლოდ კ.გამსახურდია არის მთარგმნელად მითითებული).

„ღვთაებრივი კომედიის“ ქართული თარგმანის ვერსიფიკაციული მხარის თაობაზე სალიტერატურო კრიტიკა აღნიშნავდა: „პოემა დაწერილია ტერცინებით – სტროფებით, რომელთაგან თითოეული სამ სტრიქონს შეიცავს. პოემა თარგმნილია 14-მარცვლიანი ლექსით. გართმვისათვის მთარგმნელებს გვერდი აუხვევიათ იმ მიზნით, რომ არ დაშორებოდნენ ორიგინალს და მთლიანად დაეცვათ დანტეს მხატვრული გამოთქმები და წინადადებების წყობა“ (ქრონიკა 1933: 4).

საგულისხმოა, რომ 1938 წელს მწერალთა სასახლეში გაიმართა დისკუსია ქართული ლექსითი თარგმანების თაობაზე. კამათი დაიწყო 1938 წ. 25 ივნისს კ. ჭიჭინაძის მიერ ნაკითხული მოხსენებით: „ქართული ლექსითი თარგმანები“. კ. ჭიჭინაძე ცდილობს, ახსნას ქართულ თარგმანში რითმის სრულფასოვნების დაცვის სიძნელე და მიაჩნია, რომ „ტექნიკურად ქართული ურითმო ლექსი უფრო ნაკლებ სიძნელეებს შეიცავს, ვიდრე რუსული, ვინაიდან პირველი მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობას ემყარება, მეორე კი დამოკიდებულია, მარცვალთა რიცხვის გარდა, მახვილების განწესრიგებაზედაც“ (ჭიჭინაძე 1938: 2). ქართული ლექსის სილაბურობის თეორის დაცვასთან ერთად, კ. ჭიჭინაძე ობიექტურად აფასებს ლექსის

თარგმნის დროს რითმის ადეკვატურობის დაცვის პრობლემას და, ჩანს, დანტე ალიგიერის „ჯოჯოხეთის“ თარგმანისას ტერცინათა ურითმობაც ამ არჩევანმა განაპირობა.

დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიის“ ტერცინებმა გზა გაუხსნა ევროპაში ლუდოვიკო არიოსტოს, ფრანჩესკო ბერნის (იტალია), პონტიუს დე ტიარის, ეტიენ ჟოდელის (საფრანგეთი), მიგელ დე სერვანტესის (ესპანეთი) ტერცინებს. XVII-XIX სს. ტერცინა გვხვდება გოეთეს, პუშკინის და სხვათა პოეზიაში. XX ს. 10-იან წლებში კი ტერცინას ახალი ნიმუშები შექმნეს რუსმა სიმბოლისტებმა: ა. ზლოკმა, კ. ბალმონტმა, ვ. ბრიუსოვმა, ი. სევერიანინმა და სხვ.

სამტაეპოვანი სტროფები, ა. განერელიას ცნობით, ნაკლებად იყო გავრცელებული ქართულ პოეზიაში. „სხვადასხვა მეტრით აგებული სამტაეპიანი სტროფები უწერია მამუკა ბარათაშვილს („ჩერნიშკოის ხმაი“-ს) 5 სტროფის ტაეპების სქემაა: aab ccb..., სადაც b რეფრენს წარმოადგენს“ (განერელია 1981: 203).

აკაკი განერელია ფიქრობს, რომ შესაძლოა, სამტაეპოვანი სტროფები ყოფილიყო ფოლკლორშიც.

ქართული ხალხური ლექსის ცნობილი მკვლევრის, ჯონდო ბარდაველიძის აზრით, სამტაეპიანი სტროფები, საერთოდ, კენტტაეპიანები, ხალხურში შემთხვევითი ხასიათისაა. ისინი ან ფრაგმენტებია, ან – პოეტური დეფექტები. ცნობილი მაგალითები „ხალხური სიტყვიერებიდან“:

დალიე და მიგდე ხელში,
მერე თვალი დაუჭირე,
როგორ ჩავაფარო ყელში.

ან: ეგ სოფელი სთველია,
აქ არავინ დარჩება,
ყველა წასასვლელია.
(უმიკაშვილი 1964: 344).

ჯ. ბარდაველიძის აზრით, „სამ ტაეპში ლექსის ბუნებრივი რიტმულ-ინტონაციური იმპულსი სრული სახით ვერ მჟღავნდება. შედარებით უფრო სრულყოფილი ჩანს სამტაეპედი გამოცანებში, განსაკუთრებით მაშინ, თუ სამივე ტაეპი გარითმულია:

შავი არის შაშვივითა,
იკბინება ძალღვივითა
საჭმელია თაფღვივითა.

„მეოთხე ტაეპად“ იგულისხმება კითხვა – რა არის? (ბარდაველიძე 1979: 110).

საინტერესოა, რომ სამტაეპოვანი სტროფები ხშირია სვანურ სასიმღერო ურითმო ლექსებში:

ო, საბრალო სოზარ და ციოყ,
სახლობთ ქვიშის სამოსახლოში
მაგრამ სახლობას არავინ გაცლით...
(სვანური პოეზია, I, 1939: 121).

ურითმო ლექსი, ჯ. ბარდაველიძის აზრით, უფრო კარგად ეგუება სამტაეპიან სტროფს. სვანურში ბევრი ნიმუშია სამტაეპიანი ურითმო ლექსისა, ხოლო ახალი სვანური ლექსები, რომლებიც გართმულია, სამტაეპიან ლექსს, ან სტროფს საერთოდ არ იცნობს. ქართული ხალხური ლექსის მკვლევარი დაასკვნის: „ჩანს, ქართული ბუნებრივი პოეტური მეტყველებისათვის სამტაეპიანი სტროფი და ლექსი შეუფერებელია, ხოლო სიმღერებში, სადაც ვოკალური ელემენტები ზემოქმედებას ახდენენ და თავისებურად ავსებენ ლექსის რიტმულ-ინტონაციურ ფორმას, კიდევ შემორჩა სამტაეპედეები“ (ბარდაველიძე 1979: 111).

სამტაეპოვანი სტროფის თავისებურებასა და ისტორიას წერილი უძღვნა გალაკტიონ ტაბიძემ. „სამაიანი“ და „სამათანი“ – სამსამად დაყოფილი სტრიქონები ხუთმარცვლიანი თუ რვამარცვლიანი ტაეპებით – პოეტს მოძიებული აქვს საკუთარ შემოქმედებაში. 1910 წ. ჟურნ. „თეატრსა და ცხოვრებაში“ დაბეჭდილია:

ხმები მესმის საარაკო
ნაკადი მღერს, ჩუ, ჭალაკო,
დუ, დუ, რა, რა, რაკ, რაკ, რაკო...

სამი სტრიქონი თანაბარი რითმებით.

საგულისხმოა გალაკტიონის შენიშვნა სამტაეპოვანი სტროფის უპირატესობის თაობაზე: „ასეთი დატეხვით ლექსს ემატება ლაკონურობა (მაქსიმალური მოკუმშვა ფრაზის)“ (ტაბიძე 1975: 168).

„სამათანით“ დანერილი პოემების ნიმუშებად გალაკტიონი ასახელებს თავის პოემებს: „ხალხი ამრანი“, „ძლეული სენი“ და უამრავ ლექსს.

გ. ტაბიძის I კრებულში (1914) თავიდან ბოლომდე სამტაეპედებით დანერილი ორი ლექსია: „კვენესა“ და „...არ მშორდება სევდა მწარე“ (44, aaa); ერთი სამტაეპედია (aba) ლექსში „გაზაფხული“ (დოიაშვილი 1984: 74).

პოემა „ძლეული სენი“ 1944 წელს დაუნერია გ. ტაბიძეს და მასში ასახულია ბათუმსა და მის გარეუბნებში არალეგალურად მომუშავე რევოლუციონერების ცხოვრება:

ცხოვრება ჩვენი
ედება მამულს
გზადა და ხიდად.

გალაკტიონის „ძლეული სენის“ სამტაეპედები დამოუკიდებელ სტროფად ვერ ჩაითვლება, რადგან იგი გაურითმავია და ერთმანეთს ერთმება ორი სამტაეპედის უკანასკნელი სტრიქონები:

ორი პალმაა
იქვე დარგული,
ორსავე მხარეს.
ფენს ყვავილები
ამოქარგული
სურნელს მღელვარეს.
(ტაბიძე 1971: 277)

ქართული ტერცინას (სამტაეპიანი სტროფებით (ტერცეტებით) დანერილი, ექვსსტროფიანი ლექსი, გარითმვის მყარი სქემით) ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად არის მიჩნეული გალაკტიონის „აივანზე“ (1922 წ.):

დაუფიქრებარა დღეთა თილისმა!
ბაღში, მოსილში ჩვენი ფანტაზმით,
კოფრით დაჰქროლა ქარმა დილისამ.

აქ მშფოთვარება გული ხანდაზმით,
როს ხმა მესმოდა, ჩანგთა ჟღერისა,
დრო მონვდენილი შხამიან სასმით.

მიტხარი, გულო, რა ფერისაა,
ეხლა რომ შავი ჩრდილი ავლია
დავიწყებული ბალი ვერისა?

ბილიკების გზა შემისწავლია,
ფოთლები დროსთვის გვიდარებია,
ამ ბილიკებით დრონი წავლიან.

ამ სასახლიდან მიტარებია
ფეერიული მერნის სადავე,
სად არც წვიმაა, არც დარებია.

მანსარდაზე დგას შენი მხატავი
პოეტი, სული ირმიგალისა.
აი, რა არის თავი და თავი!

გალაკტიონის ტერცინას „აივანზე“ გამორჩევს კლასიკური ტერცინასაგან ის, რომ დამამთავრებელი სამტაეპედში შუა ტაეპი გაურითმავია, ხოლო განცალკევებული, დასკვნითი სტრიქონი აქ უარყოფილია.

ქართული ტერცინას პირველ ნიმუშად ცნობილი ლექსმცოდნე, ქართული სტროფიკის ერთ-ერთი გამორჩეული მკვლევარი რ. ბერიძე ალექსანდრე აბაშელის „მჭკნარ ფოთლებს“ (1916) მიიჩნევს (ბერიძე 1995: 317):

მე ვსეირნობდი და ტყე შორით ისე მოჩანდა,	a
როგორც ცხედრის წინ ჭირისუფალთ შავი ყრილობა	b
მე იმ ტყის გარდა ჩემს იარას სხვა ვინ მომბანდა?	a

მე მომეწონა მდუმარ ხეთა დაღვრემილობა.	b
და ვით ტუსალი, შეუმჩნევლად გამოპარული,	c
მე ტყეში შეველ, ტყეს ვუჩვენე ჩემი ჭრილობა	b

საამო იყო იქ დუმილი და სიარული, –	c
იქ ყოველი ხე ისე იდგა, როგორც აჩრდილი	d
და ყოველ ფოთოლს ათრთოლებდა სევდა ფარული.	c

მე ჩემი ფიქრის შავი ნისლი, შავად აშლილი,	d
აფერადებულ სტრიქონებად გადავაქციე	e
და ავამღერე მწარე სევდა, ცრემლად დაღვრილი,	d

მაგრამ წყეული შავი ფარდა ველარ ავწიე	e
ვერ განვიახლე დაღლილ სულის შემოქმედება, –	f
სიკვდილის ლანდი, ჩემთან მდგომი, ვერ გავაქციე.	e

ქარი მოვიდა. ვის ესმოდა ფოთოლთ ვედრება?	f
მჭკნარი ფოთლები ბუმბულივით სცვიოდა ხეებს...	s
და მე ვფიქრობდი: ჩემი სულიც ტყეს შეედრება	f

და ქარს ვაძლევდი, ვით მჭკნარ ფოთლებს, ლექსის ნახევებს. s

ალექსანდრე აბაშელის ეს კანონიკური, კლასიკური ტერცინა – „მჭკნარი ფოთლები“ – გაზეთ „თანამედროვე აზრში“ დაიბეჭდა 1916 წლის 27 ოქტომბერს (№ 239).

ორიგინალური, სრულიად განსხვავებული ტერცინა დაწერა კოლაუ ნადირაძემ 1950 წელს: „ეს დიდი სიყვარულია“ ექვსი ტერცეტიისაგან შედგება. ორმარცვლიანი რითმები: ჯვარცმა-კაცმა-ანცმა, კაცი-განძი-ანცი, ჩანვა-დაცვა-დანვა, განძი-ანცი-კაცი, ჯვარცმა-აცმა-დანვა – ალიტერაციული სამეულები, ევფონიურად დაწყვილებულნი, ქართული ლექსისათვის იშვიათი საზომით, თხუთმეტმარცვლედით (53/52) არის შესრულებული. კოლაუ ნადირაძის „ეს დიდი სიყვარულია“ არაკანონიკური ტერცინას ნიმუშია.

ქართული სამტაეპიანი სტროფის ისტორია XX ს. 80-90-იან წლებში ახალი ნიმუშებით შეივსო (ფრიდონ ხალვაში, ოთარ შალამბერიძე, ბათუ დანელია). ფრიდონ ხალვაშმა „სამყურა“ შეარქვა თავის სამტაეპედებს (5/4/5, aaa, bbb, ccc, ddd, eee, exe) („მე და თარბა“) და თავის მეგობარ აფხაზ პოეტს უძღვნა „ექვსი სამყურა აფხაზეთს თარბას ხსოვნისათვის“:

რა ძმობისთვისაც ვანომ გულით დახარჯა გული,
 ეომა ბევრი, მაგრამ მაინც ვერ მოკლა ვერვინ
 ის ქართველობა, – აფხაზური და აჭარული.
 (ხალვაში 2008: 90)

სამტაეპედის ორგინალური ფორმა შეარჩია პოეტური რემინის-ცენციის სახით ოთარ ჭილაძემ ლექსში „გაბზარული ფირფიტა“ (1996), რომელიც კოლაუ ნადირაძის ცნობილი ტერცინას ლიტერატურული ალუზიაა:

უახლოვდება ეტლი წინამურს.
უახლოვდება ეტლი წინამურს.
უახლოვდება ეტლი წინამურს.

ირგვლივ ბალახი წევს მოცელილი.
(ჭილაძე 2004: 76)

სამტაეპიანი სტროფის საგულისხმო ნიმუშები გვხვდება ჯარჯი ფხოველის პოეზიაში: „ნაწყენი ლექსი“ (1998), „...ახლა ამ ლექსისთვის...“ (1998).

გაურითმავი სამტაეპედებით არის დაწერილი ზვიად რატიანის „ადამიანი ფანჯარასთან, გარეთ შემოდგომა“ (2000).

სამტაეპიანი სტროფები ძალიან უყვარს ლელა სამნიაშვილს, რომლის ახლახან გამოცემულ კრებულში „ოცდაჩვიდმეტი“ სამი ლექსია ტერცინებით გამართული. ლელა სამნიაშვილის ექვსი ტერცეტისაგან, 12-მარცვლიანი ფრანგული ალექსანდრიული ტეტრაამეტრით (3/3//3/3) შედგენილი ლექსი „გორი. ბავშვობის ბალი“, თითქოს მძიმე მყარ სალექსო ფორმას – ტერცინასაც – უახლოვდება ერთგვარი სტილიზაციით: გართმვისის სქემა სტროფებში რამდენჯერმე კანონიკურად მეორდება:

გორი. ბავშვობის ბალი

რადგან სასულეს არა აქვს სარქველი,
შიგ ჩადის ყვავილის მტვერიც და ნავავიც
და ამ კორიანტელს ცხოვრებას არქმევენ.

წარსულის დღეებიც ბოლომდე აქვეა -
ხელის განვდენაზე – ბავშვობის პარკები
და საქანელები ცახცახა სარკეა...

(სამნიაშვილი 2017: 31)

ლელა სამნიაშვილის სამტაეპიანი სტროფებით დაწერილი ლექსი „კაცი ანძაზე“ განსხვავდება ზემოთ განხილული, 12-მარცვლიანი

ტერცინებისაგან: ამჯერად პოეტი ხელოვნურად ტებს ბესიკურ 14-მარცვლედს ორ ტაეპად: 5, 4/5, ან 5/4, 5, ხოლო ტერცეტებს ან-ჟამბემანით აერთებს.

ყველა, ვისთვისაც	5
ეს შემთხვევა მისაბაძია,	4/4
ვინც გაიფიქრებს, რომ ეს კაცი გმირულად აძვრა	5/4/5
ანძაზე, შიშზე, სიფხიზლეზე, საკუთარ ძვლებზე	5/4/5
მთავარი არის ჩაეჭიდო.	5/4
ითხოვდე, ძლებდე	5

(სამნიაშვილი 2017: 12)

ხუთმარცვლიანი (3/2, 1/4) ათი ტერცეტით შეუქმნია 1967 წ. „მარტი, სკვერი“ შალვა საბაშვილს, რომელსაც 1-2, 3-4, 5-6 ტერცეტები სტროფული ანჟამბემანით დაუკავშირებია ერთმანეთთან, ხოლო ბოლო ოთხი ტერცეტი დამოუკიდებელი სტროფებია (საბაშვილი 2016: 49).

სამტაეპოვანი სტროფებით ბევრი ლექსი აქვს გამართული ეთერ თათარაიძეს, რომელიც მესამე ტაეპების გართმული ცალებით კომპოზიციურად კრავს ლექსს:

იციი, რა'ზე მომიამბ –
ყავრით ნალობ, ნისლფენილ
ანამწვანარ ყანებზე...
(თათარაიძე 2014: 5)

XX ს.-ის ბოლოს ევროპული პოეზიის სალექსო ფორმების შერწყმა, შეთვისება ქართული ლექსის სახეებსა და სტროფიკაში სადავო აღარ არის. ჩვენი პოეტები ქართული რითმისა და საზომთა რეპერტუარის სიმდიდრის მეოხებით, ქმნიან სამტაეპოვანი სტროფისა და ტერცინას სახესხვაობებს.

დამონშეპანი:

ალიგიერი 2012: ალიგიერი დანტე. *ღვთაებრივი კომედია*. თბილისი: „პალიტრა L“, 2012.

ბარდაველიძე 1979: ბარდაველიძე ჯ. *ქართული ხალხური ლექსი*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1979.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. მყარი სალექსო ფორმები. // *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

განერელია 1981: განერელია ა. ვერსიფიკაცია. // *რჩეული ნაწერები*. ტ. III⁽¹⁾. თბილისი: „მერანი“, 1981.

დოიაშვილი 1984: დოიაშვილი ვ. გალაკტიონის პოეტიკის სათავეებთან (მეტრიკა, რითმა, სტროფიკა). // „ჭაშნიკი“, *ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984.

თათარაიძე 2014: თათარაიძე ე. ***იცი რაზე მომიამბ. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, № 21, 14-27 ნოემბერი, თბილისი: 2014.

საბაშვილი 2016: საბაშვილი შ. უსაზღვროება. თბილისი: „კავკასია“, 2016.

სამნიაშვილი 2017: სამნიაშვილი ლ. ოცდაჩვიდმეტი. თბილისი: „ინტელექტი“, 2017.

სვანური პოეზია, I, 1939: *სვანური პოეზია*. სიმღერები შეკრიბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შანიძემ, ვ. თოფურიაშ. თბილისი: 1939.

ტაბიძე 1971: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. IX. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

უმიკაშვილი 1964: უმიკაშვილი პ. *ხალხური სიტყვიერება*. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი: 1964.

ჭილაძე 2004: ჭილაძე ო. „გაბზარული ფირფიტა“. *თანამედროვე ქართული ლექსის ანთოლოგია*. თბილისი: „Link“, თბ.: 2004.

ჭიჭინაძე 1938: ჭიჭინაძე კ. პოეტური თარგმანის საკითხისათვის. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 17, 12 ივლისი, 1938.

ხალვაში 2008: ხალვაში ფ. „მე და თარბა“. *აფხაზეთი ქართულ პოეზიაში. ეროვნული მწერლობა*. თბილისი: 2008.

ლექსტინა – ევროპული მყარი სალექსო ფორმა – ექვსტაეპიანი სტროფები ქართულ პოეზიაში

XX ს.-ის 10-იანი წლებიდან, ქართული ლექსის რეფორმაციისას, ევროპული ლირიკის სალექსო ფორმების ათვისებასთან ერთად, აღორძინდა XII-XIII საუკუნეების პროვანსული ლირიკის ნიმუშები.

პროვანსში ყველაზე ადრე ჩამოყალიბდა კურტუაზიული, სარაინდო იდეალი. პროვანსული სარაინდო ლირიკა ჭარბი სიცოცხლისუნარიანობით გამოირჩევა, თუმცა, ამავე დროს, საკმაოდ დახვეწილია და შორს დგას ხალხური სიმღერის გულუბრყვილო უშუალობისაგან. მას თავისებური გამომსახველობითი ტექნიკისა და ოსტატობის კვალი ატყვია. ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია პროვანსელ პოეტ-მომღერალთა სახელწოდება – ტრუბადურები (ფრანგული ზმნიდან trouver – „პოვნა“). თავიანთი შემოქმედების აღსანიშნავად ტრუბადურები ხშირად მიმართავენ სიტყვებს: „დამუშავება“, „გამოჭედვა“; ამიტომაც მოულოდნელი არ იყო ტრუბადურთა თავდადებული მუშაობა სტილზე, ფორმის დახვეწაზე, ზრუნვა ფონიკაზე, ლექსის კეთილხმოვანებაზე, რითმებზე. პროვანსული ლირიკა, ტრუბადურთა პოეზია, 900-მდე სტროფულ ფორმას სთავაზობს მკითხველს.

XII ს.-ის II ნახევარში, პროვანსული ლირიკის ყველაზე ნაყოფიერ პერიოდში, გაჩაღდა კამათი ე. წ. „ნათელი“ და „ბუნდოვანი“ სტილის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა შორის. „ბუნდოვანი სტილის“ წარმომადგენლები ხშირად განზრახ ართულებდნენ სინტაქსს, ტვირთავდნენ ლექსს გაუგებარი მინიშნებებითა და მეტაფორებით, შეგნებულად იგონებდნენ გართიმვისა და სტროფიკის იმგვარ სქემებს, რომ მათი პოეზია მხოლოდ „განდობილთათვის“, „რჩეულთათვის“ ყოფილიყო გასაგები. ამ მიმართულების ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელი იყო არნო დანიელი (Arnaut Daniel. დაახლ. 1150-1200, ან 1210 წწ.), რომელმაც დეტალურად დაამუშავა მთელი პოეტური სისტემა, განსაკუთრებით კი – მყარი სალექსო ფორმების კომპოზიცია.

ცნობილია, რომ ტრუბადურთა ლირიკის მთავარი ჟანრული ფორმები იყო: კანცონა (ანუ სასიყვარულო სიმღერა), სირვენტა

(პოლიტიკურ ან, იშვიათ შემთხვევაში, პირად თემაზე დანერგილი ლექსი, რომელიც პოლემიკური ინტონაციით ხასიათდებოდა) და ტენსონა – კამათი ორ პოეტს შორის მორალურ, ლიტერატურულ ან სხვა რომელიმე საკითხზე; ამ ლირიკულ თხზულებებს ავტორები დიალოგური ფორმით ასრულებდნენ, რიგრიგობით წარმოთქვამდნენ თითო სტროფს.

არნო დანიელის მიერ შემუშავებული უაღრესად რთული სექსტინას ფორმა უმაღვე იქცა მიბაძვის საგნად იტალიაში; სექსტინები შექმნეს დანტე ალიგიერმა და ფრანჩესკო პეტრარკამ.

სექსტინას წერდნენ: ლუის დე კამონენსი (ესპანეთი), ფილიპ სიდნი და ედმუნდ სპენსერი (ინგლისი), მარტინ ოპიცი, ანდრეას გრიფიუსი, ლუდვიგ ულანდი (გერმანია), ლევ მეი, ვალერი ბრიუსოვი, მიხეილ კუზმინი (რუსეთი).

კლასიკური სექსტინა მყარი სალექსო ფორმაა, რომელიც ექვსი ექვსტაეპიანი სტროფისა და ერთი დამაგვირგვინებელი სამტაეპიანი ნახევარსტროფისაგან შედგება. სარიტმო სიტყვები სტროფებში მეორდება, ოღონდ მათი თანმიმდევრობა სულ იცვლება: თუ ერთ სტროფში ტაეპების დამაბოლოებელი სიტყვების თანმიმდევრობა ასეთია: 1, 2, 3, 4, 5, 6, მომდევნო სტროფში ასეთი იქნება: 2, 4, 6, 5, 3, 1; დამაგვირგვინებელ ნახევარსტროფში 1, 3, 5 ტაეპების სარიტმო სიტყვები სტრიქონების დასაწყისში სხედან, ხოლო 2, 4, 6 ტაეპების სარიტმო სიტყვები – ტაეპების ბოლოში. ეს სქემა სექსტინას დანერას უაღრესად ართულებს, ამიტომ არნო დანიელის მიერ ჩამოყალიბებული წესები კლასიკური, კანონიკური სექსტინის წერისა, გერმანულ პოეზიაში იშვიათად გვხვდება. იტალიურსა და ფრანგულ ლირიკაში კი, მართალია, ხშირად არა, მაგრამ მაინც იწერება სექსტინა ზემოხსენებული რთული ფორმით. XVII ს.-ის გერმანიაში სექსტინას რთული, კლასიკური ფორმის ნიმუშები შექმნეს: მარტინ ოპიცმა და ანდრეას გრიფიუსმა, მოგვიანებით კი – ფრიდრიხ რიუკერტმა (ტრეგერი 1986: 474).

პროვანსელი ტრუბადურების საყვარელი მყარი სალექსო ფორმა – სექსტინა – იტალიაშიც მალე გავრცელდა. იტალიურ პოეზიაში ზოგჯერ სექსტინას უწოდებდნენ სტროფს, რომელიც ექვსი ტაეპისაგან შედგება, რომელთაგან პირველი ოთხი ჯვარედინად არის გართმული, ხოლო ორი კი – მოსაზღვრე რითმით.

სექსტინას გერმანულ პოეზიაში უწოდებენ, აგრეთვე, სალექსო ფორმას, რომელიც ექვსი ექვსტაეპიანი სტროფისაგან შედგება და ეს ტაეპები თერთმეტმარცვლიანია (ჰენდეკასილაბიკური).

კლაუს ტრეგერის „ლიტერატურისმცოდნეობის ლექსიკონი“ გვამცნობს, რომ იტალიურის მსგავსად, სექსტინა, ზოგადად, ექვსტაეპიან სტროფსაც შეიძლება ეწოდოს (ტრეგერი 1986: 474).

გერმანული ვიკიპედია სექსტინას განმარტავს როგორც ექვსსტროფიან სალექსო ფორმას, რომლის ყველა სტროფი გერმანულ პოეზიაში ექვსი იამბური ტაეპისაგან შედგება (ვიკიპედია 1).

განმარტებაში აღნიშნულია სექსტინას თავისებურებანი: პირველი სტროფის სარიტმო სიტყვები შემდგომ სტროფებშიც შენარჩუნებულია დადგენილი თანმიმდევრობით – თუ პირველი სტროფის სარიტმო სიტყვებს 1-6 ციფრებით დავნომრავთ, მაშინ მომდევნო სტროფში ასეთი თანმიმდევრობა გვექნება: 6 1 5 2 4 3; შემდეგ სტროფში კი სარიტმო სიტყვები ამგვარად განლაგდება: 3 6 4 1 2 5. ექვს სტროფს მოსდევს დამატებითი სამსტრიქონედი, რომელშიც ყველა სარიტმო სიტყვა თავდაპირველი (პირველ სტროფში წარმოდგენილი) თანმიმდევრობით კიდევ ერთხელ მეორდება (ტაეპში ორ-ორი – სამი ტაეპის ბოლოში, სამიც – სადმე შუაში). სხვა თანმიმდევრობაც შესაძლებელია. მთავარია, რომ სარიტმო სიტყვები ყველა სტროფში იყოს შენარჩუნებული.

მიხეილ გასპაროვი სექსტინას კანცონას გართულებულ ფორმად მიიჩნევს და ფიქრობს, რომ არნო დანიელის მიერ ჩამოყალიბებული სექსტინა იტალიურ პოეზიაში იქცა მყარ, კანონიზებულ სალექსო ფორმად: კანონიკურობა დამკვიდრდა დანტესა და პეტრარკასთან. გასპაროვის აზრით, სექსტინა არის ლექსი 11 მარცვლითა და 6 სტრიქონით თითოეულ სტროფში, რომლის უკანასკნელი სიტყვები ყველა სტროფში მეორდება (ე. წ. „ტავტოლოგიური რიტმა“, *parola-rima*), ყოველ ჯერზე სხვადასხვა თანმიმდევრობით (ყოველი წინა სტროფის 6, 1, 5, 2, 4, 3 ტაეპები): ABCDEF, FAEBDE, CFDABE, ECBFAD, DEACFB, BDFECA; ბოლოს ემატება ნახევარსტროფი – ტორნატა, რომლის ექვს ნახევარტაეპედში გვხვდება ექვსივე სარიტმო სიტყვა. რეფრენული ფორმების მხატვრული პრინციპი აქ უკიდურესობამდეა მიყვანილი, რადგან აქ არათუ ახალი სტროფების კონტექსტში გადატანილი ერთგვარი სტრიქონები

გვხვდება, არამედ ერთგვარი სიტყვები – ახალი სტრიქონების კონტექსტში (გასპაროვი 2003: 130).

ცნობილია, რომ არნო დანიელის, პეტრარკასა და დანტეს სექსტინები სიყვარულს ეძღვნებოდა, გამეორებითი სიტყვების უმრავლესობა კი ამ მყარ ფორმაში არსებითი სახელები იყო. შემდგომი ეპოქის ევროპელი პოეტები ბაძავდნენ თავიანთი მასწავლებლების მოდელს ამ რთული სალექსო ფორმისას: რუსულ პოეზიაში პირველი სექსტინა 1851 წელს გამოჩნდა და მისი ავტორი იყო ლ. ა. მეი. ლ. მეი სექსტინას „Опять, опять звучит в душе моей унылой...“ დანერისას იმეორებს იტალიური სილაბური, თერთმეტმარცვლიანი საზომის (ე. წ. „ჰენდეკასილაბური“ ლექსის) სქემას, რუსული ენის თავისებურებების გათვალისწინებით და 12- და 13-მარცვლიანი ტაეპებით აგებს თავის ლექსს:

Опять, опять звучит в душе моей унылой
Знакомый голосок, и девственная тень
Опять передо мной с неотразимой силой;
Из мрака прошлого встает, как ясный день;
Но тщетно памятью ты вызван, признак милый!
Я устарел: и жить, и чувствовать мне лень.

Давно с моей душой сроднилась эта лень,
Как ветер с осенью, угрюмой и унылой,
Как взгляд влюбленного с приветным взглядом милой,
Как с бором вековым таинственная тень;
Она гнетет меня и каждый Божий день
Овладевает мной все с новой, новой силой... <...>

რუსი სიმბოლისტი პოეტები, ე. წ. „ვერცხლის საუკუნის“ შემოქმედნი, ვალერი ბრიუსოვი და კონსტანტინე ბალმონტი, წარმატებით ითვისებენ სექსტინის ფორმას. ცნობილია, რომ 1920 წელს კ. ბალმონტმა სექსტინების წიგნი შექმნა. რუსმა პოეტმა მიხაილ კუზმინმა 1908-1909 წლებში დაწერა ურითმო სექსტინა: „Не верю солнцу, что идет к закату...“ („არ მჯერა მზისა, დაისისთვის რომ ემზადება...“:

Не верю солнцу, что идет к закату
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю – обезьяне смерти,
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: «Не любит!»
<...>

Тот, кто не знает, что такое убыль,
Тот не боится горечи и смерти.
Один лишь смелый мимо страха любит,
Он посмеется жалкому отливу.
Он с гор спустился в щедрую долину.
Огнем палимый, небрежет закату!

Конец закату и конец отливу,
Конец и смерти – кто выпустил в долину.
Ах, тот, кто любит, не увидит убыль!

XX ს.-ის 10-იან წლებში იგორ სევერიანინმა რამდენიმე ლექსი დაასათაურა სახელწოდებით: „სექსტინა“. ი. სევერიანინმა შექმნა, აგრეთვე, სექსტინების ნაირსახეობანი – რვატაეპიანი, ათტაეპიანი, თხუთმეტტაეპიანი სექსტინები: AbababAB, AbbaAbabbA; Abbbba+bbAba+arr (კვიატკოვსკი 1966: 255).

ა. რუკავიშნიკოვმა სექსტინას ახალ ნაირსახეობას „ყვავილწნული“ უწოდა და ამგვარი სქემა შემოგვთავაზა 1 2 3 4 – 4 5 6 1 – 1782 – 29103 – 3 11 12 14. ე. წ. „კომბინატორული ლიტერატურის“ თეორეტიკოსები ხშირად მიუთითებენ ვალერი ბრიუსოვის სექსტინებზე, რომლებიც ტექნიკურად კიდევ უფრო გართულებული და ორიგინალური ფორმისაა. ი. სევერიანინის სექსტინებს აქვთ შიდა რითმა და არა აქვთ დასკვნითი ნახევარსტროფი – სამტაეპედი, ა. მეის სექსტინას მსგავსად. მიუთითებენ, რომ ი. სევერიანინმა სცადა სექსტინას ნაცვლად კვინტინის შექმნა, ანუ ხუთი ხუთტაეპიანი სტროფისაგან შედგენილი ლექსი დაწერა. ცნობილია მისი „კვინტინა IV“ (1919 წ.) (რუკავიშნიკოვი 1925: 145).

Любовь приходит по вечерам,
А на рассвете она уходит.
Восходит солнце и по горам,
И по долинам лучисто бродит,
Лучи наводит то здесь, то там.

Мир оживает то здесь, то там,
И кто-то светлый по миру бродит,
Утрами бродит, а к вечерам
Шлёт поцелуи лесам, горам
И, миротворя весь мир, уходит. <...>

იგორ სევერიანინმა „კვინტინაში“ გამეორების ორიგინალურ ფორმას მიაგნო: 5 4 1 3 2 (ვიკიპედია 2).

სექსტინა, როგორც აღვნიშნეთ, ყველაზე რთული ფორმაა ევროპულ მყარ სალექსო ფორმათა შორის, ამიტომ იშვიათად ინტერესდებიან პოეტები ამ კანონიკური ფორმის ათვისებით; ალბათ, ამის გამო ევროპაში იგი არასოდეს ყოფილა საყოველთაოდ აღიარებული და ფართოდ გავრცელებული ფორმა. XVIII ს. სექსტინები დაწერა გრაფმა ფერდინანდ დე გრამონმა, ხოლო XX ს. II ნახევარში სექსტინათი დაინტერესდნენ საფრანგეთში, „ულიპოს“ წევრები: ჰარი მეთიუზი და რაიმონ კენო. „ულიპოს“ წევრებმა თეორიული, მათემატიკური თვალსაზრისითაც, შეისწავლეს სექსტინას აღნაგობა და აღნიშნეს, რომ მისი სქემა ემორჩილება უბრალო გადაჯგუფების კანონს. სულ შეიძლება არსებობდეს სიტყვათა თანამიმდევრობის 12 ჯგუფი, რომელთა მეშვეობით იქმნება სექსტინა; რაიმონ კენო, თავის ნაშრომში „პოეტური ლიტერატურა“ გვთავაზობს სექსტინას სქემების ოპტიმალურ რაოდენობას:

1 2 3 4 5 6
6 1 5 2 4 3
3 6 4 1 2 5
5 3 2 6 1 4
4 5 1 3 6 2
2 4 6 4 3 1
1 2 3 4 5 6

ა. მის ზემოხსენებული სექსტინა, რ. კენოს მიხედვით, განეკუთვნება II სქემას: 6 1 5 2 4 3.

1925 წელს დანერილ ლექსში „ან კივილისთვის ირევიან“ გალაკტიონ ტაბიძე გვაუწყებს:

რამდენი მითქვამს სექსტინები, ოკტავა, ჰიმნი...

ნამდვილად მრწამდა მათი ტაძარი.

ან კივილისთვის ირევიან მრავალნი სიმნი,

ვით ჯოჯოხეთი უზარმაზარი.

(ტაბიძე 2016, III: 84)

ქართული ლექსის ისტორია სექსტინას პირველ ნიმუშს ალექსანდრე აბაშელის „სულის შემოდგომას“ უკავშირებს (დაიბეჭდა 1916 წლის 13 ოქტომბერს გაზეთ „თანამედროვე აზრში“, № 227), რომელსაც ავტორმა „ექვსეული“ შეურჩია ქვესათაურად:

ახალგაზრდობის გავიარე დილა მზიანი	a ₁
და შემომაცვდა ალისფერი ტანსაბურავი.	b ₁
უცებ გადატყდა ჩემი ჩანგი ხალისიანი,	a ₂
და უნაყოფო წარსულისა ვთქვი სამდურავი.	b ₂
ანმყოს შევცქერი თავდახრილი და ნალვლიანი	a ₃
და მესიზმრება მომავალი, ცრემლში მცურავი.	b ₃
მახსოვს ოცნება, მთის არწივად ცაზე მცურავი,	b ₃
გრძნობა – ყვავილით შემოსილი, ფიქრი მზიანი.	a ₁
სმენას არ ჰქონდა ჯერ ნაპოვნი ხმა ნალვლიანი,	a ₃
თვალს არ ენახა დაჩრდილული ტანსაბურავი.	b ₁
არსად მესმოდა არც ყვედრება, არც სამდურავი,	b ₂
დღე თამაშობდა ჩემ გარშემო ხალისიანი.	a ₂
ახლა სადღაა ცის გალობა ხალისიანი,	a ₂
ოქროთ შეჭედელ ღრუბლის ფრთებით დაღმა მცურავი.	b ₃
როგორ არა ვთქვა ბედის მიმართ მე სამდურავი?	b ₂
ასე უეცრად დამინისლა გული მზიანი!	a ₁
სული შეიქმნა შავი ძაძის დასაბურავი	b ₁
და რეკა მესმის უნუგეშო და ნალვლიანი.	a ₃
სევდის ნაორთქლით იმოსება ცა, ნალვლიანი	a ₃
და ჩრდილს უძახის ტყე, ოდესღაც, ხალისიანი,	a ₂

მთამ წამოისხა შავი ნისლის ტანსაბურავი	b_1
დაღვრემილ ცის ქვეშ გლოვის ნიშნად ზანტად მცურავი	b_3
ნეტავ არასდროს არ მენახა ზეცა მზიანი!	a_1
არავინ მექო და არ მეთქვა არც სამდურავი!	b_2

ჟამსა ყრმობისა თუ რამ მქონდა მე სამდურავი	b_2
და ქნარს ხანდახან თუ დაჰკრავდა ხმა ნალვლიანი, –	a_3
ეს იყო სევდა სხვანაირი, სევდა მზიანი,	a_1
იმედახსნილი და თვით ცრემლში ხალისიანი.	a_2
ამაყი სულით ბედს ვებრძოდი, ცაში მცურავი	b_3
და დროშად მქონდა მზის წითელი ტანსაბურავი.	b_1

ახლა მაცვია შემოდგომის ტანსაბურავი	b_1
და გულს მიღონებს სხვა ნალველი, სხვა სამდურავი	b_2
და ჩემი დროშაც ძირს აგდია სისხლში მცურავი,	b_3
სული შემექმნა უიმედო და ნალვლიანი.	a_3
არ დაბრუნდება სიჭაბუკე ხალისიანი	a_2
არ აყვავდება მეორეჯერ დილა მზიანი.	a_1

ალექსანდრე აბაშელის „სულის შემოდგომა“ კლასიკური, კანონიკური სექსტინაა: ექვსი სტროფისაგან შედგება და თითოეული ექვსტაეპიანია.

I სტროფი ჯვარედინად არის გართმული (ababab), ხოლო მომდევნო ექვსტაეპედებში რითმული კონფიგურაცია გარკვეულ კანონზომიერებას ემორჩილება:

II სტროფი: 6 – 1 – 5 – 2 – 4 – 3;

III სტროფი: 3 – 6 – 4 – 1 – 2 – 5;

IV სტროფი: 5 – 3 – 2 – 6 – 1 – 4;

V სტროფი: 4 – 5 – 1 – 3 – 6 – 2;

VI სტროფი: 2 – 4 – 6 – 5 – 3 – 1.

როგორც ვხედავთ, ყოველი ექვსტაეპედის I სტრიქონი იმავე სიტყვებით ბოლოვდება, რომლითაც წინამავალი სტროფის უკანასკნელი რიტმული ერთეული თავდება; ბოლო სტროფი კი პირველი ექვსტაეპედის საწყისი სტრიქონის დამამთავრებელი სიტყვით სრულდება („მზიანი“).

ამრიგად, სექსტინა მეტად რთული ფორმის მქონე ლექსია. ამ მყარ სალექსო ფორმას აუცილებლად სჭირდება სარიტმო სიტყ-

ვებად მხოლოდ ექვსი ლექსიკური ერთეული. ექვსი ტაეპი და ექვსი სარიტმო სიტყვა – აი, მკაცრი მოთხოვნა სექსტინასათვის! ალექსანდრე აბაშელი სრულყოფილად ფლობს ამ რთულ ტექნიკას და ზემოხსენებულ ლექსში მხოლოდ ექვს სარიტმო ერთეულს გვთავაზობს: *მზიანი – ხალისიანი – ნაღვლიანი – ტანსაბურავი – სამდურავი – მცურავი* – თანაც ისე, რომ აზრი, შინაარსი, განწყობილება არც ფერხდება და არც ხელოვნურ სახეს იღებს.

ალექსანდრე აბაშელის სექსტინა „სულის შემოდგომა“, კანონიკური სექსტინას მსგავსად, სავალდებულო სამპტაეპედით არ მთავრდება. სავარაუდოდ, თუ დაინერებოდა ამგვარი დასკვნა, ცეზურის წინ იქნებოდა პირველი-სამი სარიტმო სიტყვა: *მზიანი – ხალისიანი – ნაღვლიანი*, ბოლორიტმებად კი განლაგდებოდა: *ტანსაბურავი – სამდურავი – მცურავი*.

სექსტინა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, მკაცრად იცავს ექვსი სავალდებულო სარიტმო სიტყვის შერჩევის აუცილებლობას; თანაც, ამ სიტყვებს უთუოდ უნდა ჰქონდეს აზრობრივი კავშირი ლექსის შინაარსთან. მართლაც, ალექსანდრე აბაშელი, „მზის პოეტი“, რომელმაც თავისი ლექსების სადებიუტო კრებულს „მზის სიცილი“ (1913) უწოდა, საანალიზო სექსტინაშიც აღიარებს:

ამაყი სულით ბედს ვებრძოდი, ცაში მცურავი
და დროშად მქონდა მზის წითელი ტანსაბურავი.

მზისა და სინათლის მადიდებელი პოეზია, სამწუხაროდ, მალე დასრულდა, რის გამოც წუხს პოეტი. მას პროფეტის შეუმცდარი ალლო უკარნახებს „ცრემლში მცურავი“ მომავლის სურათებს:

ანმყოს შევცქერი თავდახრილი და ნაღვლიანი
და მესიზმრება მომავალი, ცრემლში მცურავი.

ერთი და იმავე სარიტმო ერთეულით – „მცურავი“ – ანტონიმური, ალტერნატიული წყვილი იქმნება – ლირიკული გმირის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი – „ცაში მცურავი ამაყი სული – ცრემლში მცურავი თავდახრილი და ნაღვლიანი“. ალექსანდრე აბაშელის სექსტინა „სულის შემოდგომა“ ლექსის მთავარ სათქმელს – ახალგაზრდობის სწრაფწარმავალობასა და სულის გაზაფხულის შეცვლას სევდიანი შემოდგომით – სექსტინის მკაცრი

ფორმითა და სავალდებულო რითმების ექვსეულით, მართლაც, ვირტუოზულად გადმოსცემს.

მეორე სექსტინა ქართულ პოეზიაში 1917 წელს გამოჩნდა. ეს არის კოლაუ ნადირაძის „აღსარება“, რომელსაც ახლავს ავტორისეული მინანური „სექსტინა“. მოგვყავს პირველი ორი სტროფი:

ო, საშინელო მარტოობით სავსე წამები!
შევეურებ ღამეს, მის იდუმალ მშვენიერებას.
მე თავად მატკობს საკუთარი სულის წამება.
არავის არ ვთხოვ შებრალებას და მოფერებას!
უფსკრულის ახლოს სიარული არ მენანება,
მე აქ მოვწახვავ უკანასკნელ ბედნიერებას.

ჩუმად განვიცდი მარტოობის ბედნიერებას.
ვზივარ უძრავად და უფიქროდ, ჰქრიაწ წამები.
რას დაძრწის ქარი, რას დასტირის, რას ეწამება?!
მთელი სიცოცხლე მე დავეძებ მშვენიერებას;
ღვთაებას ჩემსას მე ოცნებით ვუწყებ ფერებას,
მე იმით ვცოცხლობ, მისთვის ტანჯვა არ მენანება!

(ნადირაძე 1971: 289)

ავტორი მკაცრად იცავს სექსტინის წერის მოთხოვნებს, თუმცა ალექსანდრე აბაშელის მსგავსად, არც კოლაუ ნადირაძეს მიაჩნია სავალდებულოდ ფინალური სამტაეპედის დაწერა.

კ. ნადირაძის სექსტინა „აღსარება“ ეყრდნობა ექვს აუცილებელ სარიტმო ერთეულს: წამები – მშვენიერებას – წამება – მოფერებას – მენანება – ბედნიერებას. განსაკუთრებულია ღირებულება კონსონანსური რითმებისა: წამები – ეწამება; წამებას – წამები. ეს წყვილი ზოგჯერ რკალური რითმის შემადგენელ ნაწილად იქცევა (II და IV სტროფებში).

კ. ნადირაძეს ექვსტაეპედებით შესრულებული ერთი ლექსი „განახლებულ ქუთაისს“ 1936 წელსაც დაუწერია, თუმცა იგი სექსტინად არ შეიძლება ჩაითვალოს: არც სარიტმო ერთეულები მეორდება ექვსტაეპიან სტროფებში და არც ექვსი ექვსტაეპედისაგან შედგება. შვიდი ექვსტაეპიანი სტროფი ლექსში „განახლებულ ქუთაისს“ გარიტმულია ამგვარად: abaaab.

გენო კალანდიას დაუწერია კლასიკური სექსტინა „ჩიტი“, რომელსაც სათაურის ქვემოთ მიწერილი აქვს: „სექსტინა“. ალექსან-

დრე აბაშელისა და კოლაუ ნადირაძის სექსტინებისაგან განსხვავებით, გენო კალანდიას სექსტინა „ჩიტი“ სავალდებულო სამტაეპედითა და ექვსი სარიტმო სიტყვით ბოლოვდება – წინაცეზურულითა და ბოლორიტმებით: *თვალებს – მთვარე – ჩრდილი* (ცეზურული) და: *ჩიტი – ქარი – იქით* (ბოლორიტმები). გენო კალანდიას სექსტინა „ჩიტი“ საზომითაც განსხვავებულია ალექსანდრე აბაშელისა და კოლაუ ნადირაძის სექსტინებისაგან. იგი ტრადიციული, ბესიკური მეტრით (5/4/5) კი არ არის დაწერილი, არამედ – სიმეტრიული ათ-მარცვლედით (5/5). მოგვყავს ბოლო სამი სტროფი:

ნამიან გზაზე ეცემა ჩიტი
სხივით დამტვერილ თვალების იქით
და უფართოებს სინათლე თვალებს,
ფრთებზე ცახცახით ეხვევა ქარი.
და ჩვეულებრივ კიაფობს მთვარე,
და ჩვეულებრივ ირწევა ჩრდილი.

ჩვეულებრივად თამთამებს ჩრდილი
და გზისპირ გდია პატარა ჩიტი
და ჩვეულებრივ დაჰყურებს მთვარე,
ხოლო მდუმარე ქედების იქით
ყურდება წუთით დაღლილი ქარი
და ვაკვირდები ფრინველის თვალებს.

ვუსინჯავ თვალებს და ფეთქავს ჩიტი,
რიალებს ირგვლივ მთვარე და ქარი
და რჩება ჩრდილი მდინარით იქით.
(კალანდია 2015: 93)

გენო კალანდიას კანონიკური სექსტინა „ჩიტი“ ეძღვნება პოეზიის უკვდავ თემას: პოეტის დანიშნულებას და მის ამქვეყნიურ ხვედრს. პოეტი-ჩიტის ცხოვრება – მდინარისა და ადამიანი-აჩრდილების მომრიგებელი, მათ შორის დიალოგის პირობაა. მთვარე, დაღლილი ამქვეყნიური ამაოების მზერით (გავიხსენოთ ტერენტი გრანელის „მინის ცქერით დაილალა მთვარე“ – ვფიქრობ, ეს სექსტინა ალუზიაა გრანელის შედევრისა „გაზაფხულის საღამოა მშვიდი, ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი“), ჩიტის თანამოზიარეა („ფრთების შრიალით ამოდის მთვარე“), მაგრამ ჩიტის ამქვეყნიდან წასვლის შემდეგ, მარადიულ არსებობას აგრძელებენ მთვარე

და ქარი („და ჩვეულებრივ დაჰყურებს მთვარე“, „და ჩვეულებრივ კიაფობს მთვარე“; „რიალებს ირგვლივ მთვარე და ქარი“). მომღერალი ჩიტი-პოეტი კვლავ რჩება ადამიანის სავალი გზის, წუთისოფლისა და მარადიული ზესთასოფლის მეგზური – ასეთია სექსტინას დასკვნითი სამტაეპედის აზრი.

როგორც ვხედავთ, ქართულ პოეზიაში სექსტინა, ევროპული მყარი სალექსო ფორმა, ათვისებული და დამკვიდრებულია.

დასაშვებად მიგვაჩნია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობილი ლექსი „***მიყვარს თვალები მიბნედილები“ ორ ექვსტაეპედად დავყოთ, რომლებშიც ერთმანეთს ერწყმის ინტერვალრითმიანი, ქართული ხალხური ლექსისთვის დამახასიათებელი სქემით დაწერილი კატრენი (aaxa) და მოსაზღვრერითმიანი (aa) მრჩობლელი.

ექვსტაეპიანი სტროფები ქართულ ლექსში აღორძინების პერიოდებიდან მკვიდრდება (სულხან-საბა ორბელიანის მიერ შემოტანილი: „შენწყობილი“, „წყობილი“, „შერეული“, დავით გურამიშვილის „მონყა-ლების კარი“, ვახტანგ VI-ის „რანი და მოვაკანი და ...“, ბესიკის „ვარდო სასურო“, საიათნოვას „მტკვარი ამღვრეული...“, დიმიტრი თუმანიშვილის, მარიამ ბატონიშვილის, მირიან ბატონიშვილის, დავით ბატონიშვილის და სხვა).

საგულისხმოა, რომ ბესიკმა ლექსში „დედოფალ ანაზედ“, V-VI სტროფები 12 ტაეპად დაალაგა შავთელურ-ჩახრუხაული სტროფი (5, 5, 5/5 და ა.შ.), ანუ შინაგანრითმიანი ორი მრჩობლელი ოთხტაეპედი.

გრიგოლ ორბელიანმა („ეკ. ჭავჭავაძისას“, „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, „პასუხი შვილთა“) და ნიკოლოზ ბარათაშვილმა („თავადის ჭავ...-ის ასულს ეკ...ნას“, „საყურე“, „ნა. ფორტეპიანოზედ მომღერალი“) კი საბოლოოდ დაამკვიდრეს ექვსტაეპიანი სტროფი საზომით: 5, 5, 5/5, 5, 5, 5/5 და გარიტმის სქემით: aabcbb.

რომანტიკოსი პოეტის სახოტბო-სამიჯნური ლექსი „***მიყვარს თვალები მიბნედილები“ დიალოგური ლირიკის ნიმუშია. იგი ე.წ. ნარევი სტროფებითა და საზომებით დაწერილ ლექსად არის მიჩნეული: ორი კატრენითა და ორი მრჩობლელით, შესაბამისად, სიმეტრული ათმარცვლელით (5/5) და ბარათაშვილის ლირიკისათვის უჩვეულო თხუთმეტმარცვლელით, იშვიათი საზომით – ე.წ. „დიდბესიკურით“ (5/5/5).

საფიქრებელია, რომ „***მიყვარს თვალები მიბნედილები“ ორი ექვსტაეპედით დაწერილი ლექსია, მრჩობლედად გამოყოფილი, „დიდბესიკურით“ შესრულებული ორტაეპედები (5/5/5/), ჩვენი აზრით, რეფრენად უნდა მივიჩნიოთ: სამიჯნური თემატიკისათვის დამახასიათებელი, ტიპური ხოტბა სატროფოს თვალებისა ორივე თხუთმეტმარცვლედში ტროფობის ობიექტის ულამაზეს თვალებთან გაბაასებაა და, უძველესი დიალოგური ფორმის ლექს-სიმღერების მსგავსად, აქაც ტრადიციული კითხვა-პასუხი გაისმის: პირველ ორტაეპედში (bb) ჯერ პასუხია და მერე – კითხვა, ხოლო მეორე მრჩობლედში – პირიქით.

ცნობილია, რომ ევროპული მყარი სალექსო ფორმები ჩაისახა პროვანსულ ხალხურ პოეზიაში, ამიტომაც გამეორებისაკენ ლტოლვა, რეფრენულობა მათს სტრუქტურაში დღესაც თვალსაჩინოა; რეფრენული ფორმების ევოლუცია რომანული მყარი სალექსო ფორმებისა თუ სტროფების ჩამოყალიბების საფუძველია.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის 1842 წელს დაწერილი „***მიყვარს თვალები მიბნედილები“ – ორი სექსტინით – ალბათ, პროვანსელი ტრუბადურების სამიჯნურო სიმღერის, სექსტინის სტროფით გამართულ ლექსად უნდა მივიჩნიოთ.

დამოწმებანი:

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерк истории Европейского стиха*. Москва: «Фортуна Лимитед», 2003.

ვიკიპედია 1: <https://de.wikipedia.org/wiki/Sestine?/>

ვიკიპედია 2: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library/>

კალანდია 2015: კალანდია გ. *პოეზია*. ტ. I. თბილისი: „მერიდიანი“, 2015.

კვიატკოვსკი 1966: Квятковский А. *Поэтический словарь*. Москва: «Советская энциклопедия», 1966.

ნადირაძე 1971: ნადირაძე კ. *ერთტომეული*. თბილისი: „მერანი“, 1971.

რუკავიშნიკოვი 1925: Рукавишников И. Секстина. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. Москва: изд. А. Д. Френкель, 1925.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. „ლექსები, პოემები (1921-1927)“. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. III. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ტრეგერი: 1986: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* Herausgegeben von Claus Träger. Leipzig: 1986.

ვილანელი ქართულ პოეზიაში

ვილანელი იმ ევროპული მყარი სალექსო ფორმებიდან ერთ-ერთია, რომელნიც ქართულ პოეზიაში თითებზე ჩამოსათვლელია: სექსტინა, კანცონა, სიცილიანა, რიტურნელი... ეს იშვიათი კანონიკური სტროფიკითა და გარიტმის სისტემით შედგენილი ლექსები, უპირატესად, XX ს.-ის 10-20-იანი წლების ეროვნულ პერიოდიკაში გამოჩნდა და მათი შემოტანა გალაკტიონ ტაბიძის, ალექსანდრე აბაშელის, „ცისფერყნწელების“ სახელებს დაუკავშირდა.

ჩვენი კვლევის საგანი – ვილანელი – პირველად 1922 წელს დაბეჭდილი ბათუმში გამომავალ ყოველთვიურ სამხატვრო-სალიტერატურო ჟურნალ „კანდელში“ (ივნისი, 1), რომლის რედაქტორი დ. კასრაძე ყოფილა. „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“ (№ 1) მოთავსებული ბიბლიოგრაფია, რომელიც შალვა რომანიშვილს ეკუთვნის, გვაუწყებს: „კანდელის“ პირველი ნომერი იხსნება გალაკტიონ ტაბიძის პორტრეტით და ლექსით: ვილანელი (ვილანელი წყობა ძველი ფრანგული, ძველი იტალიური და პროვანსალური პოეზიისა, სადაც დაიბადა როგორც რონდო, ისე სონეტი. ფორმა ვილანელი-სა გადმოცემულია პირველად ზემოხსენებული ლექსით ქართულ ენაზე“ (რომანიშვილი 1922: 13-14). საგულისხმოა, რომ „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ ამავე, პირველ ნომერში, ვეცნობით რუბრიკით „ფოსტა“ (პასუხები მკითხველთა შკითხვებზე) გ. ტაბიძის ნარკვევს გაზელას (ლაზელის) თაობაზე. ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმებით დაინტერესება გალაკტიონის მიერ გამოწვეულია აქამდე უცნობი სალექსო სტრუქტურის, შინაარსის ძიებით, ლირიკის შესაძლებლობების გაფართოებისა და განახლების ამოცანით.

უნდა ითქვას, რომ 1922 წელი ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიისათვის მნიშვნელოვანი ხანაა. ამის თაობაზე აღვნიშნე წერილში „ცისფერყნწელების“ მეტრიკა: „1922 წელი პოეტური აღმადგენისა და სალექსო ფორმათა აღმოჩენის დრო იყო ქართულ პოეზიაში. ვ. გაფრინდაშვილის წერილიც დაინერა: „რითმა 1922 წელში“. საგანგებოდ კითხულობდნენ პოეტი-კრიტიკოსები: რა იყო ახალი 1922 წელს ქართულ პოეზიაში? ჩანს, ბევრი რამ იყო

ახალი სალექსო საზომებისა და ფორმების დამკვიდრების მხრივ: ტ. ტაბიძის ლექსი „სეზონის ფალავანიც“ გამორჩეულია ახლებური მეტრიკის მხრივ... (ბარბაქაძე 2014: 230).

ბათუმში გამოცემული ჟურნალ „კანდელის“ ზემოხსენებული ნომერი ვერ მოიძიეს მკვლევარებმა (ნათია სიხარულიძის ცნობით), ამიტომ გალაკტიონ ტაბიძის „ვილანელი“, სამწუხაროდ, გავრცელებულია მცდარი სტროფიკით: იბეჭდება ან გაბმულად – 19-ტაეპიანი ლექსის სახით, ან ექვსი სამტაეპედითა და ერთი ერთსტრიქონიანი ტაეპით (18+1) სასიხარულოა, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ელექტორულ გამოცემაში „ვილანელს“ მყარი სტროფიკის მიხედვით დაბეჭდილს ვეცნობით (3+3+3+3+3+3+4).

გალაკტიონის „ვილანელის“ თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრი გამოთქმულია: ირაკლი კენჭოშვილის (კენჭოშვილი 1999: 271), ზაზა შათირიშვილის (შათირიშვილი 2004: 139-140), მაია ნაჭყებია (ნაჭყებია 2004: 331-342) ნაშრომებში. ყველა მათგანი გალაკტიონის ჩვენთვის საინტერესო ლექსის დაწერას ვალერი ბრიუსოვის გავლენით ხსნის. კერძოდ, ვ. ბრიუსოვის წიგნის: „Опыты по метрике и ритмике по эвфонии и созвучием, по строфике и форме“ (стихи 1912-1918 гг.) (1918) გაცნობამ, შესწავლამ, ზემოხსენებულ მკვლევართა აზრით, გ. ტაბიძეს გაუღვივა მყარი სალექსო ფორმების მიმართ უკვე არსებული ინტერესი. თუმცა უნდა ითქვას, რომ თუ ზ. შათირიშვილი უშუალო გავლენაზე საუბრობს, მ. ნაჭყებია უფრო ფართო პლანით განიხილავს გალაკტიონის „ვილანელის“ რელიგიურ-ფილოსოფიურ ასპექტებს და მსგავსებას ვ. ბრიუსოვისა და გ. ტაბიძის ვილანელებს შორის. როლანდ ბერიძე, რა თქმა უნდა, იცნობს ვალერი ბრიუსოვის ვილანელს, რომელსაც „ნამიერი სიზმარი“ ჰქვია, მაგრამ არ ეძებს პარალელს გალაკტიონისა და ბრიუსოვის ვილანელებს შორის. რ. ბერიძის დასკვნით: „ვილანელში, ფსიქიკური ეფექტის თვალსაზრისით, დადასტურებული მოლოდინის ორგანიზაცია უნდა თამაშობდეს განსაკუთრებულ როლს. გარემომცველი ტაეპების რითმითა ერთნაირობა (ან მსგავსება) სისტემურად მეორდება და, ამნაირდ, ევფონიური შესაბამისობის მოლოდინი თანამიმდევრულად მართლდება“ (ბერიძე 1995: 316).

გაეხსენოთ გალაკტიონის „ვილანელი“:

ყოველივე ქარია და ჩვენება!
ოჰ, სიცოცხლეს უეცარი ქარია...
მარადია ერთადერთი: შვენება.

ყოველგვარი ღამეების თენება,
კარგად იცი, სულო, რომ სიზმარია,
ყოველივე ქარია და ჩვენება.

ყოველივე მერნის გადაჭენება
ნათქვამია, როგორც ძველი არია...
მარადია ერთადერთი: შვენება.

ისევ ნგრევა, ისევ ისე შენება.
მოსაწყენი, მგლოვიარე ზარია,
ყველაფერი ქარია და ჩვენება.

ყოველივე: ცხედრის გამოსვენება
მხოლოდ მავნე ქვეყნის სულს უხარია,
მარადია ერთადერთი: შვენება.

სამუდამო ძილი და მოსვენება
როგორ მინდა, მაგრამ როგორ მწარეა...
ყველაფერი ქარია და ჩვენება,
მარადია ერთადერთი: შვენება.

აკაკი ხინთიბიძე შენიშნავს, რომ ლექსში ზუსტად არის დაცული ამ მყარი ფორმის სტროფული კომპოზიცია და გართმვის სისტემა (aba aba aba aba abba) და, რომ „გალაკტიონის ვილანელს სოფლური იერი არა აქვს, იგი პოეტისათვის ჩვეულებრივი ამალღებული განწყობილების ლექსია“ (ხინთიბიძე 2009: 321). გალაკტიონ ტაბიძის „ვილანელი“ სრულად იცავს კლასიკური ვილანელის ფორმის მოთხოვნას: სამტაეპიანი სტროფების რაოდენობა კენტია და დაბოლოებულია კატრენით, რომლის ბოლო ორტაეპედი ვილანელში რამდენჯერმე გამეორებული სტრიქონებისგან შედგება: კერძოდ, პირველი ტერცეტის I-III ტაეპებს აერთიანებს.

ვილანელა, ვილანელი (იტალიურად: villanella – სოფლური სიმღერა, ფრანგულად: villanelle, სახელწოდება მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან: villanus – გლეხური, სოფლური vilanesca,

რომელიც შემოკლებული ფორმაა ვილანელის სრული სახელწოდებისა: *canzone vilanesca alla napolitana*, – რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს: „სოფლური კანცონა ნეაპოლიტანური მანერით“). ცნობილია, რომ იგი თავდაპირველად იტალიური ხალხური სიმღერის ფორმა იყო, რომელიც ნეაპოლში უნდა გაჩენილიყო XV ს. II ნახევარში. იგი იტალიური პასტორალური ლირიკის მყარი სალექსო ფორმა იყო იუმორისტული შეფერილობის შინაარსით, სასიმღერო მოტივით. ფიქრობენ, რომ იტალიური მადრიგალის ჩამოყალიბებას, ნაწილობრივ, ვილანელიც განაპირობებდა (პიროტა 1984: 175-97). XVI ს. 30-იანი წლებიდან ვილანელი მყარ სტროფულ სასიმღერო ფორმად გვევლინება უფრო ხშირად 3-4, ზოგჯერ კი 5 ხმითაც. სოლისტთან ერთად ვილანელას ტექსტს ასრულებდნენ რომელიმე სიმებიანი საკრავის თანხლებით, XVII ს-დან განსაკუთრებით პოპულარული იყო ვილანელას სიმღერისათვის ესპანური გიტარის მომარჯვება. იტალიიდან ვილანელა გავრცელდა საფრანგეთში, სადაც მან მიიღო სახელწოდება: „ვილანელი“ (ფრანგ. *villanelle*). ცნობილია აგრეთვე: ვილანელის სტილიზაციის ნიმუშები გერმანიასა (ი. რეგნარტი) და ინგლისში (ტ. მორლი).

მუსიკალური ვილანელის ცნობილი კომპოზიტორები არიან: XVI ს. ადრიან ვილარტი, ჯოვანი დომენიკო და ნოლა, ორლანდო ლასსო, ლუკა მარენციო და ა.შ.

„ვილანელს საფრანგეთში ჟან პასერამ (Jean Passerat. 1534-1602) მოუძებნა მყარი ფორმა მე-16 საუკუნის ბოლოს: ვილანელას ძირითადი ნაწილი შედგება სამტაეპიანი სტროფების კენტი რაოდენობისაგან, რასაც აგვირგვინებს ოთხტაეპედი, ტაეპი შვიდმარცვლიანია, სტროფში ორი რითმაა (მათგან პირველი ქალურია); პირველი სამტაეპედის პირველი სტრიქონი მეორდება წყვილი – მე-2- მე-4 და ა. შ. – სტროფების ტაეპად, ხოლო პირველი სტროფის მესამე სტრიქონი კვლავ გვხვდება კენტი: მე-3, მე-5 და ა.შ. ტერცეტების ბოლო ტაეპად. ეს გამეორებული ორივე ტაეპი აგვირგვინებს ვილანელას დასკვნით კატრენს და ოთხტაეპედის მე-3 და მე-4 სტრიქონებად არის წარმოდგენილი“, – ვკითხულობთ კლაუს ტრეგერის მიერ შედგენილ „ლიტერატურისმცოდნეობის ლექსიკონში“ (ტრეგერი 1986: 551).

მუსიკალური ვილანელის ცნობილმა ფრანგმა ავტორმა ადრიან ვილარტმა ვილანელების კრებულიც შეადგინა. იტალიური და

ფრანგული პოეზიის გავლენით, XVII ს. გერმანიაში ვილანელების სამი კრებული გამოსცა ი. შეინამ.

ევროპულ პოეზიაში ვილანელი მუსიკის გავლენით მკვიდრდება, ამიტომ რეფრენული დასასრული უკანასკნელი კატრენის ორტაეპედისათვის სრულიად ბუნებრივია.

ვილანელის მიმართ ინტერესი XIX-XX სს. ევროპულ პოეზიაში გაღვივდა. ფრანგულ ლირიკაში მისი განვითარება დაკავშირებულია ცნობილი „პარნასელების“, ლეკონტ დე ლილისა და თეოდორ ბანვილის, სახელებთან, ინგლისში ვილანელს ნერდენ დილან ტომასი და გ. დობსონი, რუსულ პოეზიაში ცნობილია ვალერი ბრიუსოვის განსაკუთრებული სიყვარული ვილანელის სალექსო ფორმის მიმართ.

ვილანელის კლასიკურ ნიმუშებს ქმნის XX ს. ცნობილი პოეტი დილან ტომასი კრებულში „Do not go gentle into that good night“ (<https://ru.wikipedia.org/wiki/>).

როგორც აღვნიშნეთ, გალაკტიონის ვილანელი განსხვავდება თავისი შინაარსით ამ მყარი სალექსო ფორმის არქაული, სოფლური გლეხური სიმღერის სათქმელისაგან. ვფიქრობთ, გალაკტიონის „ვილანელი“ უფრო ლეკონტ დე ლილის, თეოდორ ბანვილის, ვალერი ბრიუსოვის შესაბამისი მყარი სალექსო ფორმის გავლენით შეიქმნა. გალაკტიონის „ვილანელის“ არსი უფრო ხელოვნების, მშვენიერის მარადიულობის აღიარებაა, როგორც მოგვიანებით, 1940 წელს დაწერილ ლექსში „Ars Longa, Vita Brevis!“ შეგვახსენებს პოეტი: „სიცოცხლე წარმავალია, ხელოვნება კი – მარადი!“

სიცოცხლე მთათ და ხევის
ხანმოკლე ხმაა ნგრევის,
სად გონგი გრგვინავს დევიზს:
Ars Longa, Vita – Brevis!
(ტაბიძე 1966: 189)

ვილანელის უძველესი ფორმა, ვირელეს (პროვანსში), „ვილიანსიკოს“ – XV-XVI სს. ესპანეთში) ევროპაში საცეკვაო სიმღერის ფორმას ეყრდნობოდა და უფრო მსუბუქი შინაარსისა იყო. ვილანელს მიხეილ გასპაროვი რეფრენული ფორმების ევოლუციის ერთ-ერთ განშტოებად მიიჩნევს ტრიოლეტს, რონდოსა და რონდელთან ერთად, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „ვილანელი („სოფლის

სიმღერა“; თავდაპირველად – XVI ს. იტალიასა და საფრანგეთში – თავისუფალ სტროფებში ბოლო სტრიქონების გამეორებით), რომელმაც კანონიკური ფორმა მხოლოდ XVI საუკუნეში, ფრანგული ალორძინების ეპოქის პოეზიაში, შეიძინა, მორიგეობით მეორედებოდა: A1bA2, abA1, abA2... abA1A2 – გლოსაში („კომენტარი“)“. ვილანელი XV-XVI საუკუნეებში ძალიან პოპულარული იყო ესპანეთში, თანმიმდევრობით მეორედებოდა სანყისი სტროფის ყველა სტრიქონი. როგორც წესი, სანყისი სტროფი („ტექსტი“) წარმოადგენდა კატრენს რომელიმე ხალხური ან ძალიან ცნობილი ლექსიდან (მაგალითად: A1B1A2B2), ხოლო შემდეგ ამას მოჰყვებოდა ოთხი დეციმა –10-მარცვლელი, მორიგეობით დაბოლოებული ამ ოთხტაეპედის თითოეული ტაეპით (მაგ.: cddcaeeA1, fgfgbhhB2 და ა.შ.) „ყველა რეფრენული ფორმის მხატვრული ეფექტი ერთი და იგივე იყო: ერთი სტრიქონი რამდენჯერმე მეორედებოდა სხვადასხვა კონტექსტში და ყოველ ჯერზე იძენდა ახალ მნიშვნელობას (გასპაროვი 2003: 128).

საბოლოოდ, ვილანელის სტროფულ-რითმული მოდელი ამგვარად დადგინდა: A₁bA₂ abA₁ abA₂ abA₁ abA₂ ... abA₁A₂. გალაკტიონის „ვილანელი“ კანონიკურია თავისი სტროფიკითა და გართმვის სისტემით.

გალაკტიონმა სიტყვა „ვილანელი“ 1925 წელს ჟურნალ „მნათობში“ (№ 10, გვ. 5) დაბეჭდილ ლექსში „ვარ გენია რიმანელი“ მეორე სტროფის სართიმო ერთეულად მოიხმო: „ვილანელი – რიმანელი“:

დავინყებულ სიმების გვარ
ფერით ოხრავს ვილანელი
მე მდუმარე გენია ვარ...
და გენია რიმანელი.
(ტაბიძე 2005: III, 120)

ფსევდონიმ „რიმანელის“ თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში მიუთითებენ, რომ ეს ფსევდონიმი ეკუთვნის ი. ყანჩელს (ლორთქიფანიძე 1965: 57), თუმცა არსებობს გალაკტიონის ჩანაწერებიც, რომ რიმანელის ფსევდონიმით თვითონ გალაკტიონი წერდა. ჩვენთვის ამჟამად უფრო საინტერესოა ზემოხსენებული ლექსის კომპოზიცია, რომელიც, ნაწილობრივ, ვილანელის კომპოზიციას

ემსგავსება რეფრენული სამტაეპედით. I და IV, სანყისი ფინალური სტროფები, თითქმის იდენტურია:

I. ვარ გენია რიმანელი,
მესმის ქართა მქუხარება,
მეფინება წვიმა ნელი
და დემონის მწუხარება.

IV. ვარ გენია რიმანელი
მესმის გულთა მქუხარება
მეფინება წვიმა ნელი
და დიდების მწუხარება.
(ტაბიძე 2005: 120)

ოთხსტრიქონიანი ლექსის სარიტმო წყვილები. რიმანელი – ნელი, ვილანელი – რიმანელი, მივანელე – რიმანელი, რიმანელი – ნელი – ევფონიურად „ვილანელს“ ეხმიანება.

გალაკტიონის ვილანელის ექო იშვიათად, მაგრამ მაინც ხმიანობს ქართულ პოეზიაში. ერთ-ერთი პირველი მას რაულ ჩილაჩავა გამოეხმაურა 1985 წელს; თუმცა ეს „ვილანელა“ დღემდე გამოუქვეყნებელია (რაულ ჩილაჩავამ იგი ლევან ბრეგაძეს გამოუგზავნა!); ასე რომ, მას ამჟამად პირველად ვაქვეყნებთ:

რაულ ჩილაჩავა

ვილანელა

ეს შელამება სიზმრის ფერია,
დაჰქრის ნიავი დაუდგრომელი,
მისი ჩურჩული ბინდს შეერია.

მზე ინაზება, როგორც ფერია,
ცათა მპყრობელი, ხმელთა მწვდომელი
ეს შელამება სიზმრის ფერია.

ტკივილი უკვე არაფერია,
რადგან ახლოა ჩემი მდომელი,
მისი ჩურჩული ბინდს შეერია.

რაც მიტირია, რაც მიმლერია,
არც მახსოვს... სერზე შემომდგომელი
ეს შელამება სიზმრის ფერია.

მე სახლს ვიხსენებ ოქროს ჭერიანს,
იქ დედოფლობდა, ვიცი, რომელი!..
მისი ჩურჩული ბინდს შეერია.

ცხოვრება მართლაც ჰერი-ჰერია,
ვინც მიყვარს, სიზმრის კართან მომელის,
ეს შელამება სიზმრის ფერია,

მისი ჩურჩული ბინდს შეერია.
1985 წ.

როგორც ვხედავთ, ვილანელის კანონიკური სტროფიკა დაცული არ არის რაულ ჩილანელის „ვილანელაში“. იგი ექვსი სამტაეპიანი სტროფისგან შედგება და ერთი, დასკვნითი სტრიქონი ახლავს. 19-ტაეპიანი ლექსი არაკანონიკური ვილანელია, რომელიც გალაკტიონის ცნობილი მყარი ფორმის გრაფიკას იმეორებს, თუმცა სავალდებულო რეფრენული ტაეპების გამეორება მონაცვლეობით რაულ ჩილანელის „ვილანელაში“ არ დარღვეულა. ვილანელის კანონიკური ფორმისათვის აუცილებელი დასკვნითი კატრენი კი, როგორც ვთქვით, გალაკტიონის ვილანელის გავლენით სახეცვლილია სამტაეპედითა და დასკვნითი ტაეპით არის წარმოდგენილი.

ქართულ პოეზიაში კანონიკური ვილანელის კარგი მაგალითია ცნობილი ქართველი ლირიკოსის, შარლოტა კვანტალიანის, „ლამის ვილანელი“:

ვარ გამჭვირვალე და ცარიელი,
როგორც ცა დიდი წვიმების მერე,
დაცარიელდა დასალიერი...

მზე დაილალა დიდი, ძლიერი
და ღამეული ჩიტები მღერენ,
ვარ გამჭვირვალე და ცარიელი.

უცებ იცვალა ზეცამ იერი
და სარკედ იქცა პატარა ღელე,
დაცარიელდა დასალიერი...

ცეცხლიან ზეცას ისე მიელი,
როგორც ზამთარში იების ღერებს,
ვარ გამჭვირვალე და ცარიელი

და მათრობელა, როგორც იელი
მე მივენდობი შენს ერთგულ ხელებს...
დაცარიელდა დასალიერი:

ღამე მიცოცავს ცივი, ცბიერი
და ეფერება უმზეო ველებს –
ვარ გამჭვირვალე და ცარიელი,
დაცარიელდა დასალიერი.
(კვანტალიანი 1999: 57)

XX ს. მიწურულს შესრულებული ეს ევროპული მყარი სალექსო ფორმა, უპირველეს ყოვლისა, კანონიკური სტროფიკით იქცევეს ყურადღებას, მერე კი – იშვიათი ალიტერაციითა და ანჟამბემანით: სტროფული გადატანის კანონს დაუმორჩილა პოეტმა ვილანელის პირველი, სარეფრენო, ტაეპის ორივე შემთხვევა: II და IV ტაეპები, შესაბამისად, III-V ტაეპებთან, სტროფული ანჟამბემანით არის დაკავშირებული, ხოლო II-III და IV-V ტაეპები სექსტინასავით – ექვსტაეპედად ერთიანდება. საგულისხმოა, აგრეთვე შარლოტა კვანტალიანის „ღამის ვილანელში“ „ლ“ ბგერის ალიტერირება:

მზე დაიღალა დიდი, ძლიერი
და ღამეული ჩიტები მღერენ...
ღამე მიცოცავს ცივი, ცბიერი...

შეიძლება ითქვას, რომ 1999 წელს შესრულებული შ. კვანტალიანის ეს ლექსი ვილანელის უძველესი, პასტორალური, სამწყემსო სიმღერის შინაარსს ეხმიანება და სოფლის ღამისა და „იების ღერების“ მონატრების ხმას გვახსენებს.

დალილა ბედიანიძეს თავისი „კოჭლი ვილანელი“ 2003-2005 წლებში დაწერილი ლექსების ციკლში შეუტანია:

ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩანაკვერცხლდება!
ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩაინავლება!
ყოველივე ოქროვდება, ვერცხლდება...
ჩქარა, სანამ ფრთები შემეკვეცება
და წამწვდება ცეკვით ალი თავნება
ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩანაკვერცხლდება!
აღტკინებას სული კვლავ შეეცდება!
ნუ გაშინებს, ნუ, ნუ, გარდაცვალება!
ცეცხლის ალი მალე ზეცას შესწვდება,
ცეცხლი შვილს შობს, განა გაგვიბერნდება

ცეცხლის ფრთები ჩვენ გადაგვეფარება
ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩანაკვერცხლდება!
იჭიკჭიკონ, დაე, ცეცხლის მერცხლებმა!
იბრიალონ, დაე, ცეცხლის თვალბებმა!
ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩაინავლება!
სანამ ცეცხლი წარსულს გადაბარდება
და იქცევა ელფებად და ფაენებად.
ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩანაკვერცხლდება!
ყოველივე ოქროვდება, ვერცხლდება.
(ბედიანიძე 2006: 86)

ავტორმა ამ მყარ ფორმა „კოჭლი ვილანელი“ უწოდა და, მარ-
თლაც, ლექსი „კოჭლია“, რადგან III-IV სამტაეპედებში არ მეორ-
დება სავალდებულო ტაეპი: „ყოველივე ოქროვდება, ვერცხლდება!“
შეცვლილია V ტერცეტში რეფრენული ტაეპის რიგი: მეორდება I
სამტაეპედის II სტრიქონი, რაც კანონიკური ვილანელის კომპოზი-
ციის დარღვევა, დაკოჭლებაა:

იჭიკჭიკონ, დაე, ცეცხლის მერცხლებმა!
იბრიალონ, დაე, ცეცხლის თვალბებმა!
ჩქარა, სანამ ცეცხლი ჩაინავლება!

საინტერესოა, რომ დალილა ბედიანიძის „კოჭლი ვილანელის“
კომპოზიცია იმეორებს გალაკტიონის „ვილანელის“ გავრცელებულ
გრაფიკულ ფორმას (19 ტაეპი გაბმულად, სტროფულად გამიჯვ-
ნის გარეშეა დაბეჭდილი! – და მეტრიკას: იგი დაწერილია 11-მარც-
ვლედით: 4/4/3. ეს საზომი, როგორც ცნობილია, ალორძინების
ხანის პოეზიაში იკიდებს ფეხს ქართველ ლირიკოსებთან და იგი
თეჯნისის სახელით არის ცნობილი. საიათნოვას ლექსების უმრავ-
ლესობა ამ საზომით არის დაწერილი, გვხვდება ბესიკის პოეზიაშიც
(ხინთიბიძე 2000: 51). გალაკტიონის მიერ ვილანელისათვის თეჯ-
ნისის, მუხამბაზის მეტრის შერჩევა ამ ევროპული მყარი სალექსო
ფორმის სასიმღერო შინაარსით, მისი წარმოშობის თავისებურე-
ბით უნდა იყოს გაპირობებული. ჩანს, დალილა ბედიანიძემაც გა-
ითვალისწინა გალაკტიონის „ვილანელისა“ და ამ სალექსო ფორ-
მის ტრადიციული მელოდიკაც.

რაც შეეხება რაულ ჩილაჩავას „ვილანელისა“ და შარლოტა კვანტალიანის „ლამის ვილანელს“, ორივე სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის შესრულებული.

საზომს ვილანელის მყარი ფორმის ეროვნულ პოეზიაში დამკვიდრებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა არც ენიჭება: მისი ათვისებისა და გავრცელებისათვის ქართულ პოეზიაში უმთავრესია სტროფიკა, რითმა და რეფრენული ტაეპების გამეორება. ვილანელი – მყარი სტროფული ფორმა – ქართველი პოეტებისათვის პოპულარული არა, მაგრამ ნაცნობი ევროპული ლქსია.

დამონეგებიანი:

ბარბაქაძე 2014: ბარბაქაძე თ. „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა“. ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსცოდნეობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014.

ბედიანიძე 2006: ბედიანიძე დ. *ცათა მხილველი*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2006.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерки историй Европейского стиха*. Москва: «Фортуна Лимитед», 2003.

ინტერნეტწყარო: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0...>

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: ფირმა „კაბადონი“, 1999.

კვანტალიანი 1999: კვანტალიანი შ. *სიყვარულიდან სიყვარულამდე*. თბილისი: „ვეფხისტყაოსანი“, 1999.

ლორთქიფანიძე 1965: ლორთქიფანიძე ი. *გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა ტექსტოლოგიური საკითხები*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1965.

ნაჭყებია 2004: ნაჭყებია მ. „გალაკტიონის „ვილანელის“ რელიგიურ-ფილოსოფიური ასპექტები“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XXV. თბილისი: 2004.

პიროტა 1984: Pirrota N. Willaert and the Canzone Villanesca // *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Cambridge, MA, 1984.

რომანიშვილი 1922. რომანიშვილი შ. *ბიბლიოგრაფია*. „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, № 1, 1922.

ტაბიძე 1922: ტაბიძე გ. „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, № 1. 1922.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. IV. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ტომად*. თბილისი: „ლიტერატურის მათიანე“, 2005.

ტრეგერი 1986: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Herausgegeben von Claus Tröger. Leipzig: 1986.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: „ლოგოს პრესი“, 2004.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2000.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2009.

კანცონა ქართულ პოეზიაში

ევროპული მყარი სალექსო ფორმების ათვისებისა და ქართულ პოეზიაში მათი დამკვიდრების თითქმის ორსაუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში (თუ არ დავივინყებთ რითმიანი და ურითმო იამბიკოების თარგმნილსა თუ ორიგინალურ ნიმუშებს ძველი ქართული პოეზიიდან), ყველაზე მცირერიცხოვანი ნიმუშები კანცონას ფორმით არის დანერგილი. ალბათ, იმიტომ, რომ იგი უფრო მეტად სიმღერის ფორმად მოიაზრებოდა და „ცისფერყანწელებისა“ თუ XX ს. 10-იანი წლების ეროვნულ პოეზიაში მას ნაკლებად აქცევდნენ ყურადღებას.

მიუხედავად ამისა, აუცილებლად მიგვაჩნია, კანცონის ფორმით დანერგილი მცირერიცხოვანი ნიმუშები მოვიძიოთ, გავანალიზოთ და შევაფასოთ, თუ რამდენად შეესაბამება ევროპული კანცონა ქართული ლექსის ხმოვანებას, კულტურას. გრიგოლ რობაქიძე შეახსენებდა ქართველ პოეტებს 1917 წელს ჟურნალ „ლეილას“ წინათქმაში: „მრავალი სატეხნიკო შეძენა მოგვცა ევროპამ. ჩვენც მათ გამოვიყენებთ, როგორც ინსტრუმენტებს, ხოლო მათ აღმოსავლური ჰანგებით ავამეტყველებთ“ (რობაქიძე 1917). გალაკტიონ ტაბიძე 1922 წელს ყურადღებას ამახვილებდა უცხოური მყარი სალექსო ფორმების შემოტანისას შინაარსისა და ფორმის შეუსაბამობის პრობლემაზე: აღმოსავლური თუ ევროპული მყარი სალექსო ფორმების ათვისებისას გალაკტიონი აუცილებლად მიიჩნევდა, რომ უცხო ფორმას მიესადაგოს ქართული სული და ტემპერამენტი; უცნაურია და მიუღებელი უცხო სულისკვეთების გადმოღება და „ანგარიშის არგანევა ფორმასთან“ (დოიაშვილი 2003: 42).

საცნობარო ლიტერატურაში კანცონა, უპირატესად, განმარტებულია, როგორც რომანული სიმღერის ფორმა, სპეციფიკური სტროფული სტრუქტურისა და მელოდიის მქონე. კანცონის სტროფი ორნაწილიანია; იგი იყოფა სიმღერის დასაწყისად (მოძახილი *Aufgesang*) და დასასრული (*Abgesang*). დასაწყისი შედგება ტაეპთა რაოდენობითა და მელოდიურობის მხრივ ერთიანი ორი მონაკვეთისაგან, ხოლო დასასრული – ახლებური მელოდიის მქონე სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპთაგან შედგენილი ნაწილისაგან, რო-

მელიც შეიძლება დასაწყისზე ვრცელი იყოს. პროვანსულ, ანუ ძველფრანგული ტრუბადურულ, პოეზიაში განვითარებულმა კანცონამ გავლენა იქონია გერმანულ მინეზინგერულ პოეზიაზე მის კლასიკურ ხანაში (ვალტერ ფონ დერ ფოგელვაიდე). იტალიაში კანცონის წყობას კანონიკური ფორმა მისცეს, მკაცრად მოანესრიგეს დანტემ და პეტრარკამ: ამიერიდან იგი მინიმუმ ოთხ და მაქსიმუმ 12 სტროფს შეიცავდა, ყოველი მათგანი კი 11-18 ტაეპისაგან შედგებოდა, რომლებიც სხვაგვარად აგებული, უმეტესად, უფრო მოკლე სტროფით ბოლოვდებოდა; იგი ჩამოშორდა მუსიკას. XVI-XVIII საუკუნეებში კანცონის ფორმით იქმნებოდა ერთხმიანი ხალხური სიმღერები, რომლებიც ინსტრუმენტთა თანხლებით სრულდებოდა. რენესანსული პოეზიის თარგმანებით შთაგონებულნი, ამ ფორმას XIX საუკუნის გერმანელი ლირიკოსებიც იყენებდნენ (ფრიდრიჰ რიუკერტი, ა. პლატენი და სხვ.), – გვაცნობს კანცონის თაობაზე ლაიფციხში კლაუს ტრეგერის მიერ გამოცემული „ლიტერატურისმცოდნეობის ლექსიკონი“ (ტრეგერი 1986: 257).

ქართული მყარი სალექსო ფორმების ისტორია და თეორია კანცონის თაობაზე მდიდარ მასალას ვერ მიაწვდის მკითხველს, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხოლოდ თითო-ოროლა ნიმუშითა და მეტად მწირი განმარტებით შემოისაზღვრება. როლანდ ბერიძე, მყარი ფორმების ცნობილი მკვლევარიც, არ განიხილავს ამ ფორმას თავის ნაშრომებში.

კანცონას (პროვანს. *canso*, იტალ. *canzona*) რეფრენული მყარი სალექსო ფორმების ევოლუციის ერთ-ერთ განშტოებად მიიჩნევენ მიხეილ გასპაროვი, ინდოევროპული ლექსის მკვლევარი. მისი აზრით, კანცონა 3-ნაწილიანია და, შეიძლება, რეფრენითაც იყოს და მისამღერის გარეშეც დაინეროს. პროვანსელი ტრუბადურები თავდაპირველად კანონიზებულ ფორმას არ ანიჭებდნენ უპირატესობას: ტაეპთა საზომი, რითმათა წყობა, სტროფების რაოდენობა ორიგინალური იყო ფრანგული კანცონებისათვის; თუმცა უპირატესად მიმართავდნენ 5-6-7-სტროფიან ლექსს (ამ შემთხვევაში მათში იგრძნობოდა სამნაწილიანობა: 2+2+1,2,3/ სტროფი. მათ, ჩვეულებრივ, ემატებოდა ნახევარტაეპი (პროვანს. *tornata* – „შებრუნება“, იტალიურად *commiato* – „მოშვება“), რომელიც იმეორებდა წინა სტროფების დადმავალი ნაწილის რიტმსა და რითმას. მ. გასპაროვის აზრით, ეს ყოფილი მისამღერის უკანასკნელი გახ-

სენება იყო, რომელშიც ხშირად ჩაერთვებოდა ლექსის ადრესატი-სადმი მიმართვა, ამიტომაც ეწოდა მას მოგვიანებით „გზავნილი“ (ფრანგ. envoi, გერმ. Geleit). პროვანსელები საუკეთესოდ მიიჩნევდნენ ერთი და იმავე საზომით შექმნილ კანცონებს, იტალიელები კი სხვადასხვა საზომის რთულ მონაცვლეობას აძლევდნენ უპირატესობას. პროვანსელი ტრუბადურები იყენებდნენ ტერმინებს კანცონების თემატური მრავალფეროვნების აღსანიშნავად (სირვენტა – პოლიტიკური შინაარსის კანცონას ერქვა, ტენსონა და პარტიმენი – დიალოგურ კანცონას და ა.შ.), თუმცა ფორმალური განსხვავება მათ შორის არ იყო (გასპაროვი 2003: 128-129).

ჩრდილოეთ საფრანგეთის პოეზიამ პროვანსული მემკვიდრეობისაგან შეითვისა მხოლოდ ერთი ტიპი – არქაული, რომელსაც ჯერ კიდევ ჰქონდა შემონახული რეფრენი – სტროფისა და გზავნილის დასაწყისში თუ არა, ბოლოში მაინც და ჩამოყალიბდა ე.წ. „ფრანგული ბალადა“.

იტალიურმა პოეზიამ კი უფრო ფართოდ გამოიყენა პროვანსული მემკვიდრეობა და დაამუშავა კანცონის მრავალი ფორმა. მათ შორის განსაკუთრებული ხვედრი ერგო ორს: ერთი მეტისმეტად რთული, ხოლო მეორე მეტისმეტად მარტივი იყო. კანცონათაგან სირთულით გამოირჩეოდა სექსტინა, ხოლო კანცონის უკიდურესად გამარტივებულ ფორმად წარმოგვიდგა სონეტი, რომელიც სიცილიაში უნდა ჩასახულიყო XIII საუკუნეში (გასპაროვი 2003: 130).

როგორც ვხედავთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში კანცონა მიჩნეულია ერთგვარ ფუძისეულ მყარ რეფრენულ სტროფულ ფორმად, საიდანაც წარმოიშვა: ბალადა, სექსტინა და სონეტი.

კანცონის შინაარსი, ძირითადად, სამიჯნურო თემატიკით, რაინდული სიყვარულით განისაზღვრებოდა შუა საუკუნეების ევროპულ პოეზიაში. კანცონის ფორმა 3-5-7 სტროფისაგან შედგება. კანცონა პროვანსელი ტრუბადურების სასიყვარულო სიმღერა იყო, რომლის უკანასკნელ სტროფში მთქმელი, ავტორი, ჟონგლიორს მიმართავდა, რათა შეესრულებინა ეს პოეტური ქმნილება, ან ეს მიძღვნა სატროფოს, კანცონის ადრესატს მიემართებოდა. უბადლო კანცონები შექმნეს იტალიაში: დანტემ, პეტრარკამ, ჯოვანი ბოკაჩომ. გერმანიაში XVIII-XIX სს., როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კანცონებს წერდნენ: ა. შლეგელი, ფ. რიუკერტი, ი. ცედეცი. რუსეთში კანცონა არა კანონიკური, არამედ სტილიზებული ფორმით

გავრცელდა. ცნობილია ვიაჩესლავ ივანოვისა და ვალერი ბრიუსოვის კანცონები. ინერებოდა აგრეთვე კანცონეტებიც, მცირე ზომის მრავალხმიანი (XVI-XVII სს.), ან სოლოსტროფული (XVIII ს.) სიმღერები. კანცონეტა იტალიაში გამოჩნდა და კომპოზიტორები მას ხშირად საკრავიერ პიესებს არქმევდნენ (კვიატკოვსკი 1966: 130).

საქართველოში კანცონა XX ს. 10-იანი წლების დამლევს შემოვიდა. ცნობილია 1918 წელს დაწერილი ლექსი ამავე სახელწოდებით: „კანცონა“, რომელიც ვალერიან გაფრინდაშვილს ეკუთვნის:

თვალთა საფერფლე – დაითალხა ცა შორეული
კვლავ მივაშურე მე იალაღებს,
ისევ პაემანს გავუმართავ სპეტაკ ღამურებს,
და სონეტს მეტყვის აყორნებულს ზემორიელი.

იქ, სადაც ფიქრებს ქარი ალაღებს
ციცინათელა უხმო წუთებს ასალამურებს,
სასაფლაოზე სცივათ ამურებს

და ოფელია იხედება მკრთალ წვიმებიდან
როგორც ყვითელი ალტი ხმებიდან

მაგრამ მალრიბი დაანელებს თვალთ ნაკვერცხლებს
და ჩემს მუდარას დაყურებულს გადასცემს მერცხლებს.

(გაფრინდაშვილი 1990: 76)

ვალერიან გაფრინდაშვილი ამ ლექსს „კანცონას“ უწოდებს და, მართლაც, კანონიკური ფორმა კანცონისა სრულად დაუცავს პოეტს მისი წერისას. ჰეტეროსილაბური საზომით შესრულებული ეს ლირიკული ტექსტი (5/4/5; 5/5) არათანაბარტაეპიანი ოთხი სტროფისაგან შედგება: 4+3+2+2. 11-ტაეპიანი ლექსის ბოლო 2-ტაეპედი ე.წ. „გზავნილი“ (envoi) თანაბარმარცვლიანი, ერთი და იმავე საზომით – 5/4/5-ით არის დაწერილი.

კანონიკურია გართმვის სქემა: abba bbb cc bb. საფიქრებელია, რომ პოეტმა დაიცვა კანცონას სტროფების გართმვის მოთხოვნა: I სტროფი რკალური რითმით (abba) არის გამართული და მისი რითმები სავალდებულოა კანცონის შემდგომი სტროფებისათვის; II სტროფი ტერცეტი, – სამჯერადი მოსაზღვრე (bbb) რითმით იმეორებს კატრენის რითმას, უკანასკნელი ორტაეპედების (ე.წ. გზავნილი) წყვილადი რითმა (bb) კვლავ I სტროფისაკენ გვაბრუნებს.

ვალერიან გაფრინდაშვილის „კანცონა“ 4-ნაწილიანია და თითოეული სტროფი: კატრენი, ტერცეტი და მრჩობლედ იორიგინალურად არის გართმული და, ამასთანავე, გამორჩეული, თავისებური სათქმელის გადმოცემას ემსახურება: I სტროფი შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკურობის არსს გვაზიარებს: „ცა შორეული“ – უცხოური პოეტური, მყარი სალექსო ფორმების სამშობლო – სონეტების მეშვეობით აშინაურებს, ახლობელს ხდის ზოგადსაკაცობრიო, მსოფლიო ლიტერატურის თემებსა და პერსონაჟებს; ამიტომაც არის, რომ II სტროფი, სამტაეპედი და III სტროფის ორტაეპედი ერთმანეთთან აწყვილებს: ციციანათელასა და ოფელიას, სალამურსა და ალტს – ქართულსა და ევროპულ სინამდვილეს. კანცონას „გასაღები“, „გზავნილი“ ორტაეპედი ხსნის ამ მყარი ფორმის I ტაეპის მნიშვნელობას: „თვალთა საფერფლევ“ ერთგვარი შემკრები, შემნახველია იმ „ემოციური მეხსიერებით“ შემონახული „ნაკვერცხლებისა“, რომელიც თვალთა ათვისებულ სამყაროს გონებით, პოეტური ოსტატობით გადაამუშავებს, ახალ სიმღერად აქცევს, კანცონად გარდაქმნილს, „გადასცემს მერცხლებს“.

ვალერიან გაფრინდაშვილის ზემოთ განხილული კანცონა, ვფიქრობთ, უჩვეულოდ, ახლებურად გვიხატავს ლექსის შექმნის ორიგინალურ პროცესს.

ირაკლი კენჭოშვილის დაკვირვებით, გალაკტიონს სამი კანცონა დაუწერია: „წერილი“ („მარქვი, სადაა“), „აქ მარმარილოს...“, „ქარებს ქარობა“ (კენჭოშვილი 1991: 270).

„ქარებს ქარობა!“ 1916 წლით არის დათარიღებული, თუმცა მისი პირველი პუბლიკაცია 1927 წლით თარიღდება:

დაეტყო კიდეს ქარებს ქარობა,
როცა მტრობაა და ედგარობა,
სანთელი, გარხვეს ღამის ფიქრები,
მაგრამ შენ მაინც ნუ ჩამიქრები.
ნუ მიმატოვებ!

აღარ ეტყობა თვალებს თვალობა,
როცა ღრეა და მიუვალობა,
აყეფდებიან მთვარის ტყუპები,
ო, შენ მაინც არ დაიღუპები,
ცრემლს ნუ ათოვებ!

(ტაბიძე 2005: II, 107)

გალაკტიონის საარქივო გამოცემის შენიშვნების მიხედვით, ცნობილია ამ ლექსის ავტოგრაფი ა 5606 – სათაურით „მარტოობა“:

I

აღარ ეტყობა რტოობა,
როცა ნისლია და მარტოობა
გარშემო მწარე ქარის ჟინია,
მაგრამ შენ მაინც ნუ გეშინია.
ცრემლს ნუ ათოვებ.

II

როს მარტოობის ცრემლებს ვათოვებ
იმ მწუხარე დროს ნუ მიმატოვებ,
აღარ ეტყობა რტოებს რტოობა,
ლამეა, ქარი და მარტოობა.
ნუ მიმატოვებ.

(ტაბიძე 2005: 380)

„ქარებს ქარობა“ 2-სტროფიანი კომპოზიციის, ხუთტაეპიანი სტროფიკით, სიმეტრიული ათმარცვლებით (5/5) და გართმვის სისტემით aabbc aabbc. კანონიკური კანცონა 3 სტროფიანი მაინც უნდა იყოს, ზემოხსენებული მყარი ფორმა კი ორსტროფიანია, ამიტომ ეს კანცონის სახეცვლილებად, სტილიზაციად შეიძლება მივიჩნიოთ, თუმცა ავტოგრაფში უკეთ არის დაცული კანცონას გართმვის I სტროფის სავალდებულო რითმის გამეორების მოთხოვნა (მეორდება: რტოობა – მარტოობა).

კანცონად მიჩნეულია გალაკტიონის „წერილი (***)მარქვით, სადაა ნევის ასული...“:

მარქვით, სადაა ნევის ასული, ის ტატიანა მზის დასადარი?
სადაა ნორჩი პუშკინის სული, ანუ დელვიგი, მარქვით, სად არი?
ამწვანებული ტყის ბინადარი, ნისლით მარადის დაუბინდელი.
ძველი ლიცეის ექო სად არი?
სად რომელ მხარეს არის ნასული მშფოთვარე ლენსკის თეთრი
ჭადარი?
და ონეგინის ხანგადასული დღის მონასტერში გადამატარი;

დეკაბრისტების მკაცრი ავდარი, მათი ციმბირის ჭით გამრინდელი ის რილევი ახლა სად არი?

სადაა მერი დასთა დასული, ჰანგთა მშვენიერთ შენაკადარი:
ალისა, ბოჩე, ბერტა დასული, მჩქეფარე, როგორც ნორჩი ჭადარი.
რწმენისთვის ცეცხლის ალში ნატარი ჩაადაევი არანინდელი
ძვირფასი ხალხი ახლა სად არი?

ეჰ, მეგობრებო, ასე ამდარი, წლების სხვა წლებთან გადამრინდელი
ახალგაზრდობა ჩემი სად არი?

(ტაბიძე 1972: 103)

ეს სამსტროფიანი კანცონა არქაული, პროვანსული ტრუბა-
დურული ლირიკის მიერ ჩამოყალიბებული მყარი ფორმის ალდ-
გენის მცდელობაა, როგორც მეტრით: 20-მარცვლიანი საზომით
(5/5//5/5), ჩახრუხაულის შიდარიტმითა და ლექსიკით („მარქვით“),
ასევე, რეფრენებით: სტროფების დასაწყისსა და ნახევარტაეპე-
დებით მონვდილი „გზავნილებით“.

ჩახრუხაულით დაწერილი ეს კანცონა გალაკტიონმა განსა-
კუთრებული მუსიკალურობით გაამდიდრა: პირველი სტროფის ევ-
ფონიურად კეთილზმოვანი, სასიმღერო რითმები დასადარი – სად
არი – ომონიმური სარიტმო ნყვილით – რეფრენად აქცია. გ.ტაბი-
ძის კანცონა „წერილი“ წარსულსა და აწმყოს შორის ხიდის გადე-
ბის ცდაა. ა. პუშკინის „ევგენი ონეგინის“ გმირს, ტატიანას, „მზის
დასადარი“ უწოდა პოეტმა კანცონას პირველსავე ტაეპში და ამ
შედარებამ განსაზღვრა კიდევ რეფრენისა და პირველი სტროფის
ე.წ. „სავალდებულო რითმის“ სპეციფიკურობა: დასადარი – სად
არი – სად არი. სარიტმო კლაუზულა „სად არი“ მთელი კანცო-
ნის მელოდურობას განაპირობებს. მეორე სარიტმო ერთეულის
კლაუზულაა: „ელი“ – დაუბინდელი – გამრინდელი – არანინდელი
– გადამრინდელი. შინაარსობრივად ორიგინალურ სიმბოლურ დატ-
ვირთვის იძენს: სიტყვების – „სად არი“ და „ელი“ შეწყვილება. რო-
მანტიკული შინაარსი აუცილებელი მოთხოვნაა პროვანსულ ტრუ-
ბადურთა სასიყვარულო კანცონებისათვის და გ. ტაბიძეც მარჯვედ
იყენებს შინაარსისა და ფორმის შეთანხმებისას ცნობილ პრინციპს:
ეროვნული განცდის, ტემპერამენტის შეტანა უცხოურ, ევროპულ
და აღმოსავლურ მყარ სალექსო ფორმაში მაქსიმალურად ბუნებრი-
ვი უნდა ჩანდეს: ამიტომაც მოძებნა გალაკტიონმა კანცონას, ძვე-
ლი პროვანსული ლირიკის მყარი სალექსო ფორმისთვის, სპეცი-

ფიკური სასიმღერო მელოდის შესაბამისი საზომი – ჩახრუხაული და რეფრენი.

რაც შეეხება მესამე კანცონას, როგორც მას ირაკლი კენჭოშვილი უწოდებს (კენჭოშვილი 1999: 270): „მაღალი სვეტი“, როლანდ ბერიძეს „ფრანგული ბალადის“ ნიმუშად მიაჩნია (ბერიძე 1995: 325). I, II, IV სტროფები ზუსტად იცავს „ფრანგული ბალადის“ სავალდებულო ნორმებს. „ბალადა დაწერილი ბაგრატის ციხის ნანგრევებში“ – ამგვარი სათაურით ვხვდებით ერთ-ერთ ვარიანტში ამ ლექსს (ტაბიძე 2005 | III, 239), რაც კიდევ ერთი დამატებითი არგუმენტია იმისათვის, რომ იგი ბალადაა და არა კანცონა.

ფრანგული ბალადა, როგორც ცნობილია, შედგებოდა სამი სტროფისა და ნახევარსტროფ-გზავნილისაგან: თუ საზომი 8-მარცვლიანია, სტროფი 8 სტრიქონიანი იყო, რითმა $ab+ab+bebc$; თუ 10-მარცვლიანია – 10 სტრიქონიანი უნდა იყოს ბალადაც. ფრანგული ბალადის აღმავლობის ხანა XIV-XVI სს. რენესანსის ეპოქაში დავიწყებას მიეცა და მოგვიანებით მას მხოლოდ სტილიზებული სახით ვეცნობით.

ჩვენ კი როლანდ ბერიძის აზრს ვიზიარებთ და გალაკტიონის ლექსი „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ კანცონად არ მიგვაჩნია. იგი ბალადა და, შესაბამისად, მას „ფრანგული ბალადის“ ქართულ სახეებზე საუბრისას განვიხილავთ.

„ცისფერყანწელთა“ პოეტური გზის ერთგულ გამგრძელებლად მიიჩნევს თავს თანამედროვე პოეტი გენო კალანდია, რომელიც თამამად აცხადებს: „მე იაშვილის ვატარებ ორდენს“ (კალანდია 2015: 42):

მე იაშვილის ვატარებ ორდენს
და ხშირად ვფიქრობ საკუთარ ბედზე,
მე ნათესავად ვეკუთვნი ბოდლერს,
იმ განუყრელი გრანდების შემდეგ.
(კალანდია 2015: I. 47)

ალბათ, ვალერიან გაფრინდაშვილის კანცონის გაცნობამ შთააგონა პოეტს, დაენერა ამგვარი „კანცონა“ (იგი რეზო ადამიას მიუძღვნა ავტორმა):

ო, შემოდგომა მოდის, კვლავ მიცივდება ხმა,
ნუ შეშფოთდებით დიდად, თუ მოგიკვდებით ხვალ.

მეკითხებიან ხშირად: სვამ, ძველებურად სვამ?

– ისეთი ბინდი მოდის, მა, რა ვიღონო სხვა.

– ვსვამ, ძველებურად ვსვამ!

ო, იმ ბინდევით ვიდრე მივიხურავდე კარს,

საღებავებად გქონდეთ ჩემი თვალების ცა.

მოდილიანი, ლეჟე, კიდევ რამდენი სხვა,

ღვინოში ისწორებდნენ მოლაჟვარდისფრო ფრთას.

ო, ნუ მიყურებთ ცივად, ნუ მიმატოვებთ სულ,

ნიჟარასავით გჩუქნით ზღვის მოციმციმე სულს.

მიაყურადეთ, მამცნეთ: რას გულმწუხარობს ზღვა

ხომ არ გაცივდა წუხელ, ხომ არ დაკარგა ხმა?

როცა ვცილდები თბილისს... როცა ვშორდები სახლს

შეგეცოდებით თქვენ და... თქვენი ოთახის ძაღლს.

(კალანდია 2015: I. 54)

გენო კალანდიას „კანცონა“ ერთმარცვლიანი რითმით გამართული ექვსი მრჩობლედისა (ორტაეპედისა) და ერთი ტერცეტი-საგან (სამტაეპედისაგან) შედგენილი ლექსია, ანუ 15-ტაეპიანია. მელოდიურობის მიხედვით, ერთიანია და ორ მონაკვეთად იყოფა; აუცილებლად გულისხმობს ადრესატს (რეზო ადამიას) და იგი „გზავნილია“ (ფრანგ envoi). დაცულია, აგრეთვე, კანცონის წერი-სათვის აუცილებელი ნახევარტაეპის, წინამავალი ტაეპების რიტ-მისა და რითმის გამეორებით (tomata – „შებრუნება“):

მეკითხებიან ხშირად: სვამ, ძველებურად სვამ?

– ისეთი ბინდი მოდის, მა რა ვიღონო სხვა.

– ვსვამ, ძველებურად ვსვამ!

გენო კალანდიას კანცონის ტაეპები ქართული ლექსის იშვიათი საზომით – ცამეტმარცვლედით (5/2//5/1) – არის გამართული. ამგვარი მეტრი ალორძინების პერიოდში იღებს სათავეს და განსა-კუთრებით ხშირია დავით გურამიშვილის ლექსში:

4/4/5 – „მე გაჭმევდი / მე გასმევდი / მე გაცმევდი ტანთ“.

გავიხსენოთ ნოე ჩხიკვაძის ცნობილი ლექსის ტაეპი:

„ვინ მკითხულობს, / ვინ დამეძებს, / ვის ვუყვარვარ მე?“

გ. კალანდიას „კანცონა“ სამნაწილია და მიჯნას განსაზღვრავს მიმართვის ფორმით წარმოდგენილი ტაქეები: „ო, შემოდგომა მოდის, კვლავ მიცივდება ხმა...“, „ო, იმ ბინდივით ვიდრე მივიხურავდე კარს...“; „ო, ნუ მიყურებთ ცივად, ნუ მიმატოვებთ სულ“.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ გენო კალანდია, მეტ-ნაკლებად, იცავს თავის „კანცონაში“ ამ ევროპული ფორმისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი მელოდიურობა, რომელსაც ხელს უწყობს ერთმარცვლიანი რითმით დაბოლოებული ტაქეები: 15-ჯერადი რითმით გამართული „კანცონა“ სასიმღერო ხასიათისა და, ბუნებრივია, მონორომიც ამიტომ მოიმარჯვა პოეტმა, რომელმაც კარგად იცის: სიმღერისათვის განკუთვნილ სალექსო ფორმას განსაკუთრებული, ერთრიტმიანი ტაქეები და შესაფერისი საზომი სჭირდება.

შარლოტა კვანტალიანის კანცონა „გაფრენა ღამით“ სულ ახლახან, 2016 წელს დაიწერა და პირველად ჩვენ მოვიპოვეთ მის გამოქვეყნების უფლება:

მთვარის ნავი უხმოდ სერავს კაბადონს –
რძე დაღვრილი ცაზე – იკანკლედია,
სად გარბიხარ, აქაც, იქაც მგლეთია
ვის აქვს ძალა, რომ ეს ხროვა გაფანტოს.

მთვარე თავის ნებაზე ვერ ტრიალებს
და ჩემსავით მიბმულია მიწაზე,
უსასრულო წყვდიადისგან მიცავს მზე
და ვარსკვლავებს ჩემი მზე ამთლიანებს.

შორს ვერ ნახვალ, რაკი მიწის შვილი ხარ,
გიმორჩილებს მისი გრავიტაცია,
სადაც გინდა იყო, ბოლოს შინ მიხვალ,
თუმცა ცოტა ხნით ცაში ფრენას გაცლიან,
მოტეხილ ფრთას ქარი ფრთხილად შემიხვევს,
მთვარის ნავი ღრუბელს გაუტაცნია.

შარლოტა კვანტალიანის კანცონა „გაფრენა ღამით“ თერთმეტმარცვლიანი საზომის, ე.წ. „თეჯნისის“ მეტრით არის დაწერილი. ცნობილია, რომ საიათნოვას ლექსების უმრავლესობა ამ საზომით (4/4/3) არის დაწერილი. იგი ხშირად გვხვდება ბესიკის პოეზიაშიც.

პოეტმა კანცონა სწორად შერჩეული, სასიმღერო, მელოდიური მეტრით გამართა და სამ ნაწილად გამიჯნა. ადრესატი თვითონ პოეტია, გზავნილიც „მთვარის ნავიდან“ დედამიწისაკენ მოემართება. შ. კენტალიანის კანცონის პირველი ნაწილი ორი კატრენისაგან შედგება, რომლებიც რკალური რითმით არის გამართული: abba, ხოლო ექვსტაეპედში ჯვარედინი, ასონანსური რითმაა.

შარლოტა კვანტალიანის „გაფრენა ღამით“ კანცონის სტილიზებული ფორმით დაწერილი ღამის სიმღერაა, რომელიც კარგად გამოხატავს ცისა და მიწის მარადიულ კონფლიქტსა და ერთიანობას, ამ დაპირისპირების ჰარმონიის შემცნობი პოეტის ფიქრსა და განცდას, ემოციური მეხსიერებით შემონახული „ღამით გაფრენის“ სურათს; ანუ პოეტი გვესაუბრება ლექსის შექმნის წუთებზე.

ქართული ლექსის იტორიისა და თეორიისათვის მნიშვნელოვანი შენაძენია ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმის თითოეული ახალი ნიმუში.

ღამონახევანი:

ბერიძე 1972: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерки истории европейского стиха*. Москва: Формула Лимитед, 2003.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები, პომები*. თბილისი. „მერა-ნი“, 1990.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი (ერთი ჰიპოთეზის ისტორია)“. *გალაკტიონოლოგია*. თბილისი: 2003.

კალანდია 2015: კალანდია გ. პოეზია. *ორტომეული*, ტ. I. თბილისი: „მერიდიანი“, 2015.

კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: 1999.

კვიციანი 1966: Квятковский А. *Поэтический словарь*. Москва: «Советская энциклопедия», 1966.

რობაქიძე 1917: რობაქიძე გრ. „*ლეილა*“. ჟ. „*ლეილა*“, 1, 1917.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. VII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა* ოცდახუთ ნიგნად. ნიგნი II, III. თბილისი: „ლიტერატურის მატთანე“, 2005.

ტრეგერი 1986: *Wörterbuch der Literatyr wussenchaft*. Herausgegeben von Ckaus Träger. Leipzig: 1986 (ტრეგერი კ. *ლიტერატურისმცოდნეობის ლექსიკონი*. გამოცემული კლაუს ტრეგერის მიერ. ლაიფციგი: 1986).

ფრანგული ბალადა. ბალადის სტროფი და
მირზა გელოვანის ვერსიფიკაციული ძიებანი
(სტროფიკა)

მირზა გელოვანმა, თავისი ხანმოკლე პოეტური გზის (1933-1944 წწ.) მიუხედავად, შეძლო, მდიდარი მემკვიდრეობა დაეტოვებინა ქართული ლექსის მკვლევართათვის. განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი ვერსიფიკაციული ძიებანი სტროფიკის მხრივ. ჭაბუკი პოეტი ინტერესით ეცნობოდა და ითვისებდა ლექსის ტექნიკის უძველეს და უახლეს ხერხებს, აღმოსავლური თუ ევროპული მყარი სალექსო ფორმების წერის ხელოვნებას (სონეტები, მუხამბაზი), ქმნიდა ვერლიბრის ნიმუშებს და ცდილობდა, სხვადასხვა ფორმით გადმოეცა თავისი გამორჩეული, ინდივიდუალური სათქმელი.

სტროფიკის სფეროში საგანგებო ძიების კვალი უკვე შეიმჩნევა მირზა გელოვანის 30-იანი წლების ლექსებში: მრჩობლენი („შენზე ვფიქრობდი წვიმაში“, „გათენება“), სონეტი („მე სიზმარეთში გადავესახლე“), აშუღური, ლექს-სტროფები („მე არ ვწერ სახელისათვის“, „***ნახვალ, ლოდინი გამანვალებს“), სამტაეპედები („დამშვიდება“), სექსტინით, ექვსტაეპიანი სტროფებით დაწერილი „სამშობლოს“ ქართული ვერსიფიკაციისათვის იშვიათი, ცხრატაეპიანი ლექსი, ე.წ. ნონა („***ალარ იშლები ჩემი ხსოვნიდან“ – 5/5, xxaxabcbc, დასაწყისი და ფინალური შიდარიტმიანი ორტაეპედებით), ორსტროფიანი, ანაფორული კომპოზიციები („ასე წავიდა ღამე“, „თუმცა დაეშვნენ გზაზე ბინდები“) და ა.შ.

1939 წლის 26 ოქტომბერს, მწერალთა სასახლეში გამოსვლისას, დღეს უკვე ლეგენდად ქცეული ისტორიული სიტყვის წარმოთქმისას, მირზა გელოვანმა საგანგებოდ აღნიშნა ახალგაზრდა მწერლების წარმატება, კონკრეტულად დაასახელა მათი გვარები და შედეგრები. ამჯერად ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ამ ჩამონათვალისგან რევაზ მარგიანის „მირანგულა“ („შესანიშნავად დამუშავებული ხალხური ბალადა სვან მირანგულაზე, რომელიც უგზობრამ დაღუპა, უჩვეულო შთაბეჭდილებას ტოვებს მკითხველზე“, – ასე შეაფასა მირზა გელოვანმა თანამოკალმის ეს პოე-

ტური თხზულება) და ლადო ასათიანის „ფშაური ბალადა“ (გელოვანი 2009: 433). ჩვენი ყურადღება მიიქცია იმ ფაქტმა, რომ მირზა გელოვანი მეგობარი პოეტების შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს **ბალადებს**. ამ დროისათვის მირზა გელოვანსაც ჰქონდა დაწერილი და გამოქვეყნებული ბალადები: „ცხენის ტირილი“ (ყურნ. „ჩვენი თაობა“, 1936, № 5-6), „აონი“, „თორღვა“ (1937), „შავლეგო“ (1938), „შუალამისას“, „ბალადა ვარძიის მშენებელისა“ (1939).

მირზა გელოვანის ბალადები უფრო გერმანულ რომანტიზმში გავრცელებული ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის, ბალადის ნიმუშებია, ვიდრე ფრანგული ბალადის მყარი სტროფული ფორმისა. სავარაუდოა, რომ პოეტი „ფრანგული ბალადის“ ვირტუოზის, ფრანსუა ვიიონის, შემოქმედებასაც ნაკლებად იცნობდა, მაგრამ ვიციტ, რომ ძალიან უყვარდა დავით გურამიშვილი და ვაჟა-ფშაველა: გაბრიელ ჯაბუშანური, მირზა გელოვანის უახლოესი მეგობარი, იგონებს: „ჩვენი კლასიკოსებიდან მირზას განსაკუთრებით დავით გურამიშვილი და ვაჟა-ფშაველა უყვარდა. ხშირად დაფიქრებული, მეყსეულად წამოიძახებდა: „... მეტად მწარედ გული მტკივა, მაჟრჟოლებს და ტანში მზარავს“ (ჯაბუშანური 2008: 296).

საგულისხმოა ვალერიან გაფრინდაშვილის მიერ აღმოჩენილი მსგავსება ფრანსუა ვიიონის „დიდი“ და „მცირე“ ანდერძებისა გურამიშვილის ცნობილ ლექსთან „ანდერძი გურამიშვილისა“. ფრანსუა ვიიონისა და დავით გურამიშვილის შემოქმედებას შორის კავშირზე საუბრობს დავით წერეთელი: „საქართველოში ვიიონს ჰყავს შორეული მოძმე, რომელიც სამი საუკუნის შემდეგ ცხოვრობდა, – დავით გურამიშვილი. მათი ტიპოლოგიური მსგავსება, რამდენადაც ვიციტ, გაკვრით წინათაც აღნიშნულია ჩვენშიც და დასავლეთშიც. მართლაც, „დიდი ანდერძი“ და „ქართლის ჭირი“ არა მხოლოდ ჟანრულად, გრაფიკულადაც კი გვანან ერთმანეთს ჩართული ლექსებით, რეფრენებით, აკროსტიქებით“... (ვიიონი 1986: 13-14). შინაარსობრივი, ინტუიტური მსგავსების გარდა, მირზა გელოვანის სულიერი ნათესაობა დავით გურამიშვილის „გოდებასთან“ ვერსიფიკაციული ძიებანიტაც ჩაგვაფიქრებს. სრულიად ახალგაზრდა პოეტი დაჟინებით მუშაობს ქართული ლექსის სტროფიკასა და მეტრზე; განსაკუთრებით იქცევს ყურადღებას სტროფული ფორმები. მირზა გელოვანის ბალადებში: 12-ტაქეპედები („აონი“),

14-ტაეპედები („თორღვა“), 10-ტაეპედი, 8-ტაეპედი („ბალადა ვარდიის მშენებელისა“) და ა.შ.

ბალადა, როგორც პოეზიის ჟანრი და ბალადა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, სტროფის სახეობა, ლექსის თეორიაში ერთმანეთისაგან გამიჯნული ცნებებია. ქართული ლექსის რეფორმა, რომელიც 1915 წელს და გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან არის დაკავშირებული, „ცისფერყანწელების“ მიერ ეროვნული პოეზიის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის, XX ს. 20-იანი წლების მეორე ნახევრის შემდეგ, სოციალისტური რეალიზმის პრინციპების გაბატონების გამო, ბუნებრივი გზით ვეღარ განვითარდა, თუმცა 30-იანი წლების ქართველმა პოეტებმა, კერძოდ, ჟ. „ჩვენი თაობის“ გარშემო შემოკრებილმა ახალგაზრდების ჯგუფმა წარმატებით დაიწყო გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელების“ მიღწევების ათვისება და საკუთარი სათქმელის გამოხატვა. ლადო ასათიანი, მირზა გელოვანი, გაბრიელ ჯაბუშანიანი, ლადო ბალიაური, ალექსანდრე საჯაია, ვლადიმერ უბილავა, გიორგი ძიგვაშვილი, კოტე ხიმშიაშვილი, ვახტანგ ბენუკლიშვილი და სხვანი ევროპული და აღმოსავლური სალექსო ფორმებითაც ინტერესდებოდნენ; ამუშავებდნენ სონეტის, ტრიოლეტის, ბალადისა და მყარი სალექსო ფორმების შესახებ ლიტერატურას, ეცნობოდნენ მათს ნიმუშებს უცხოურ ენებზე, ზოგჯერ თარგმნიდნენ კიდევც.

ბალადა ლადო ასათიანისა და მირზა გელოვანის პოეზიაში ერთგვარი ხიდი აღმოჩნდა ვაჟა-ფშაველასა და ევროპული ლექსის ფორმების ათვისების ძიების გზაზე. მოგვიანებით, XX ს. 50-იანი წლების ბოლოს, 1956 წელს, გალაკტიონ ტაბიძემ ასე შეაჯამა ბალადასთან თანამედროვე ქართული ლექსის მიმართების საკითხი: „ერთი ლექსის საღამოზე“ წარმოთქმულ სიტყვაში გალაკტიონი ვრცლად ჩერდება ამ საკითხზე: „... როდესაც ჩვენ კარგად შევისწავლით ხალხურ შემოქმედებასაც, ჩვენ შესაძლებლობა გვექნება ახალი ფორმების აღმოჩენისა.

ძიებაში განმეორება სხვათა მიერ შემოტანილი სიახლისა სავსებით დასაშვებია. ცდების წარმოება, აი, ამოცანა თანამედროვე პოეტისა.

ბალადა პოეტური შემოქმედების ერთ-ერთი ურთულესი, მეტად საინტერესო, მაგრამ, ამასთანავე, მეცნიერული თვალსაზრისით საკმაოდ შეუსწავლელი ჟანრია.

თავისი წარმოშობით ბალადა ხალხურ ზეპირსიტყვიერებასთან, ხალხურ პოეზიასთანა დაკავშირებული.

დროთა ვითარებაში ბალადა გასცდა ხალხური შემოქმედების საზღვრებს და მხატვრულ-ლიტერატურულ მასალად იქცა.

მსოფლიო პოეზიაში ბალადის ჟანრის ფართოდ შემოჭრა და მისი გავრცელება დაკავშირებულია რომანტიზმთან...“ (ტაბიძე 1975: 203).

თითქმის ოცი წელი აშორებს ერთმანეთს მირზა გელოვანისა და გალაკტიონ ტაბიძის მიერ მწერალთა კავშირში წარმოთქმულ სიტყვებს, რომელთა შორის სულიერი ნათესაობა აშკარად იგრძნობა: ორივე ზრუნავს ახალი სალექსო ფორმის თეორიისა და პრაქტიკის ათვისებაზე.

ფრანგული ბალადა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, პროვანსული ლირიკის ნიაღში ჩაისახა (ფრ. ballade, პროვანს. balada, იტ. ballata). პროვანსელებსა და იტალიელებთან იგი თავდაპირველად არაკანონიზებული საცეკვაო სიმღერაა, მისამღერით დასაწყისში და რეფრენით სტროფების ბოლოს.

ფრანგული ბალადა შედგებოდა სამი სტროფისა და ნახევარ-სტროფ-გზავნილისაგან; თუ საზომი იყო 8-მარცვლიანი, სტროფი 8-ტაეპიანი იყო, რითმით $ab+ab+bc bC$; თუ საზომი 10-მარცვლიანი იყო, სტროფი 10-ტაეპიანი უნდა ყოფილიყო და სარიტმო სქემა ამგვარი იქნებოდა: $ab+ab+bcc dC$; სტროფის ბოლო სტრიქონები მეორდებოდა როგორც რეფრენი. 10-მარცვლიანი და 10-ტაეპიანი ბალადა, გავრცობილი 5-სტროფამდე, გზავნილი და, ამასთან, მიძღვნილი მეტად სერიოზული და ამაღლებული თემისადმი, სახელდებული იყო, როგორც chant royale („სამეფო სიმღერა“).

ასეთ ფრანგულ ბალადას (არ ავურიოთ გერმანულ ბალადაში – ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის ხალხურ და სალიტერატურო რომანტიკულ პოეზიაში) აღმავლობის ხანა ჰქონდა XIV-XVI საუკუნეებში. ფრანგული ბალადის ცნობილი ოსტატები არიან: კლემან მარო, ფრანსუა ვიონი, პიერ რონსარი. იტალიურ პოეზიაში ბალადა შედარებით თავისუფალი ფორმით, რეფრენის გარეშე დამკვიდრდა. ინგლისური ბალადა, გერმანულის მსგავსად, უფრო სიუჟეტის მიხედვით, ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის განვითარების საფეხურს წარმოადგენს. რუსულ ლიტერატურაში ბალადის ჟანრის განვითარება ვასილი ჟუკოვსკის სახელსა და გერმანული ბალადის ტრადიციას უკავშირდება.

რუსულ პოეზიაში ბალადა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, ნიკოლი გუმილიოვმა დაამკვიდრა, როგორც ფრანსუა ვიიონის ბალადების მთარგმნელმა. ვიიონის ბალადები რუსულად ვალერი ბრიუსოვმაც აამეტყველა.

ვალერი ბრიუსოვის როლი ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმების დამკვიდრებაში კარგად იყო ცნობილი როგორც „ცისფერყანწლების“, ისე XX ს. 30-40-იანი წლების ქართველი პოეტებისათვის. ვალერიან გაფრინდაშვილმა 1924 წელს ესე მიუძღვნა ვალერი ბრიუსოვს და საგანგებოდ აღნიშნა: „ბრიუსოვმა შექმნა ორიგინალური წიგნი ლექსებისა: „Сни Человечества“, სადაც მოცემულია პოეტური ნიმუშები ყველა ეპოქის, დაწყებული საბერძნეთით და გათავებული სპარსეთით... ფრანსუა ვიიონის დროს ბალადა და სპარსული გაზელლა მას ერთნაირად ემარჯვება. ის თარგმნის მეთვრამეტე და მეცხრამეტე საუკუნის ფრანგ პოეტებს და ყველგან იცავს ეპოქის სტილს. გუმილიოვმა ბრიუსოვი რუსული პოეზიის პეტრე დიდად გამოაცხადა (გაფრინდაშვილი 1990: 604-605).

ცნობილია, რომ ვალერი ბრიუსოვი არა მხოლოდ ცნობილი პოეტი და მთარგმნელი, არამედ ლექსის შესანიშნავი თეორეტიკოსი იყო: „ბრიუსოვმა პირველად უძღვნა წერილი ე. წ. მეცნიერულ პოეზიას, რომლის წარმომადგენელია საფრანგეთში პოეტი რენე გილი, თვითონ რუსეთში – ადრინდელი ლომონოსოვი, ბრიუსოვის წიგნში „Опыты“ მოყვანილია რუსული ლექსწყობის ნიმუშები“ (გაფრინდაშვილი 1990: 605). ბრიუსოვის ამ წიგნს სათანადოდ სწავლობდნენ, ანალიზებდნენ ქართველი პოეტები, მათ შორის, მირზა გელოვანიც, რომელიც მეგობრობდა გაბრიელ ჯაბუშანურთან. გ. ჯაბუშანური კი თარგმნიდა ბრიუსოვის ზემოხსენებული წიგნიდან ცნობილი პოეტების ლექსებს და ჩანს, მ. გელოვანსაც აცნობდა მათ. რენესანსის ეპოქაში ფრანგული ბალადა დავინყებას მიეცა, რონდოსა და შუასაუკუნეების სხვა მემკვიდრეობასთან ერთად. მოგვიანებით მიმართავდნენ მხოლოდ მის სტილიზაციას (გასპაროვი 2003: 129).

ფრანგული ბალადის განსაკუთრებული პოპულარობა მსოფლიო პოეზიაში ფრანსუა ვიიონის (1431-1463) სახელს უკავშირდება. ფრანსუა, პარიზის სტუდენტური ბოჰემის წარმომადგენელი, ერთხელ პარიზიდან გაქცევისას წერს სახუმარო „მცირე ანდერძს“;

კარგა ხნის ხეტიალის შემდეგ პარიზში დაბრუნებას გადაწყვეტს და სწორედ ამ დროს წერს თავის „დიდ ანდერძს“, რომელშიც პოეტი ჩაურთავს რამდენიმე განსხვავებულ, სრულიად სხვა ლექსს: უმრავლესობა მათ შორის არის ბალადა, ორკეცი ბალადა; არის ორი რონდო, ოთხტაეპედი, გაბაასება, სიმღერა და ა.შ.

„ბალადა“, როგორც ცნობილია, რომანულ ენებში „საცეკვაო სიმღერას“ ნიშნავს. ბალადას მყისიერად შევყავართ მოქმედებაში, დასაწყისი და დასასრული კი ტიპური, კანონიკურია; რეფრენის არსებობა მონიშნავს, რომ ბალადა ოდესღაც გუნდური შესრულები-სათვის იყო განკუთვნილი. ლექსის თეორეტიკოსები მიუთითებენ ე.წ. „ბალადის სტროფზე“, რომელშიც ერთი ტაეპი, მარცვლების მიხედვით, დანარჩენი სამისაგან განსხვავებულია (<http://www.stihi.ru/uchebnik/storfy5.htm>).

მყარი სალექსო ფორმების ცნობილი ქართველი მკვლევარი როლანდ ბერიძე „ფრანგულ ბალადას“ საგანგებო ნაშრომს უძღვნის და ეყრდნობა ვლადიმერ შიშმარიოვის ცნობილ გამოკვლევას – „Лирика и лирики позднего средневековья; Очерки по истории поэзии Французи и Прованса“ (Париж, 1911). რ. ბერიძე დამაჯერებლად ხსნის პრინციპულ სხვაობას „ფრანგულ ბალადასა“ და გერმანული რომანტიზმის მიერ დამკვიდრებულ ლირიკულ-ეპიკურ ბალადას შორის. მკვლევარი აანალიზებს გ. ტაბიძის „ფრანგული ბალადის“ კომპოზიციის მიხედვით შექმნილ ბალადას „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ და გოეთეს „ტყის მეფეს“, რომელიც ლირიკულ-ეპიკური ლექსია ისევე, როგორც გალაკტიონის „ერთხელ საღამოთი“ (ბერიძე 1995: 323-327).

„ფრანგული ბალადის“ კომპოზიციური ფორმა ქართულ პოეზიაში პირველად XX ს. 20-იან წლებში გამოჩნდა: ჟ. „მეოცნებე ნიამორებში“ (1924, № 11) დაიბეჭდა ვალერიან გაფრინდაშვილის „ბალადა. სანდრო ცირეკიძეს“:

ბალადა

სანდრო ცირეკიძეს

აქ აღარ ისმის ქვეყნის ხმაური,
სდგას დანგრეული ჩუმი ტაძარი,
სავსე იდუმალ ხავსის ტრაურით,
აქ თითქოს სუნთქავს ელვაზარი.

თუ წინათ იყო აქ მულაზარი,
თუ იყო ცეცხლი, სისხლის ღვრა ხარბი,
დღეს არის მხოლოდ შავი ნაცარი
არის ლორწეტით აენობარბი.

ბევრი რამ არის აქ საცნაური:
შორი გელათი, ზეცის ფაზარი,
რიონის ბნელი ქათინაური,
ხნიერ ქალაქის ძველი ბაზარი
და ნაქერალა უზარმაზარი,
აჭარის მთების ქალარა წარბი,
ჩამავლი მზის უხვი ხანძარი
და მოდაისე აენობარბი.

ჩამოხეული, ვით აზნაური,
და საოცარი ვით ღამის ზარი,
დარდობს ტაძარი ციურ საურით,
მოსკდება ლოდი, ვით ცრემლის ცვარი,
მოიღუშება ციხე დამწვარი.
ო, სადღაც არის სიცოცხლე ქარბი,
არის ხანძარი და მასთან ქარი,
არის ლორწეტით აენობარბი.

მიმართვა:

სანდრო! ფითრდება სალამო ჩქარი
და მოდის ღამე უძველეს შარფით.
„როდის იქნება აღდგომის დარი?“
ვიტყვი მე-რითმის აენობარბი.

[დეკემბერი, 1924 წ.]

(გაფრინდაშვილი 1990: 141)

ვალერიან გაფრინდაშვილის ს. ცირეკიძისადმი მიძღვნილი ბა-
ლადა სამი რვატაეპიანი სტროფისა და ნახევარსტროფის, ოთხ-
ტაეპიანი „მიმართვისაგან“ შედგება, რითმა ჯვარედინია (abab),
როგორც, ძირითად, რვატაეპიან „ბალადის სტროფში“, ასევე, კატ-
რენში, საზომი კი – სიმეტრიული ათმარცვლედია (5/5).

* * *

ვ. გაფრინდაშვილის „ბალადა“ კანონიკურია: იგი მიჰყვება ამ მყარი სალექსო ფორმისათვის დადგენილ წესებს, მხოლოდ სარეფრენო ფრაზა არის ოდნავ სახეცვლილი, რაც დასაშვებად არის მიჩნეული.

რ. ბერიძე მიუთითებს, რომ ვ. გაფრინდაშვილის „ბალადა“ მსგავსია ფრანსუა ვიიონის კლასიკური ბალადებისა. მაგალითად: „ძველი დროის ბანოვანთა ბალადა“ (თარგმნა ფრანგულიდან დავით წერედიანმა):

ფრანსუა ვიიონი

ძველი დროის ბანოვანები

სად გარდასულან გაუთენებლად,
რომელ მხარეში დაიდევს ბინა?
სად არი ფლორა, რომის მშვენება?
არქიპიადა? თაიდა? ფრინა?
დიდმშვენიერი მათი დობილი
სად არი ექო, ტყის ბინადარი,
ნაკადულებთან ხმაშენყობილი?
ვაჟ, შარშანდელი თოვლი სად არი?

ან ელოიზა, ასული ბრძენი,
სიყვარულის და სიშმაგის წერა,
ვინც აბელარი, მოძღვარი ჩვენი,
საჭურისყო და აღკვეცა ბერად?
ან დედოფალი, ვინაც ბედკრული
ჟან ბურიდანი, სიბრძნის მადანი,
მდინარეს მისცა ხელფეხშეკრული?
ვაჟ, შარშანდელი თოვლი სად არი?

სად არი ბლანში, სოსანი ველთა,
ხმით სირინოზი, სახით სპეკალი?
ან ბეატრისა, ალისა, ბერტა,
ვინ დედოფალი, ვინ სეფექალი?

სად არი უანა, ვისაც სამარედ
ექვა რუანში ცეცხლის ლადარი?
სად, სად არიან მთელი ამალით?
ვაჲ, შარშანდელი თოვლი სად არი?

პრინცო, რაც უნდა გადაიზამთროს,
მოვა ტაეპი ქვემოსატანი
და მოგაგებებს ცრემლს გაის-ამ-დროს:
ვაჲ, შარშანდელი თოვლი სად არი?
(ვიიონი 1986: 54-55)

* * *

მირზა გელოვანი განსაკუთრებული ყურადღებით ეპყრობა 8-ტაეპიანი სტროფის დამუშავებას, რომელიც, როგორც ვიცით, ბალადის საყრდენი კომპოზიციური ერთეულია, ქართულ სალექსო ფორმათაგან მას უფრო რვული შეესაბამება, თუმცა ევროპულ მყარ სალექსო ფორმებში ყველაზე მეტი სახეობა სწორედ მას უკავშირდება: ოქტავა, ტრიოლეტი, რონდო.

1935 წელს გამოიკვეთა მირზა გელოვანის ლექსწყობაში რვა-ტაეპიანი სტროფებით დაწერილი ლექსი უჩვეულო ფორმით 6+2 (4/3(2/5), 43/43, 25/25) გარიტმის სისტემით xxxaxabb. რვატაეპიანი სტროფის ამგვარი სახეობა („ბუნების უსამართლობა“, „დალი ხელის გულზედ“) მირზა გელოვანის კუთვნილებაა. იგი არც მანამდე ყოფილა და არც შემდეგ გამოჩენილა ქართულ ვერსიფიკაციაში.

ლექსის ცნობილი მკვლევარი, სტრუქტურალისტი იური ლოტმანი სტროფს უწოდებს გარკვეული დაუნაწევრებელი შინაარსის გამომხატველ ერთიან ნიშანს, რომელიც წარმოიქმნება განსხვავებული დონეების რეალიზებული და არარეალიზებული სტრუქტურული სისტემების მრავალრიცხოვანი ურთიერთგადაკვეთის შედეგად (ლოტმანი 2015: 345).

ლექსის სემანტიკა, ი. ლოტმანის აზრით, ეფუძნება სტროფების, როგორც აზრობრივი მთლიანობების მიმდევრობას და აგრეთვე – „მსგავსი ნიშნადი ტექსტის ინტეგრალურ აგებას, რომელიც შეესაბამება შინაარსის განუყოფელ ერთიანობას“.

სტროფი, როგორც აზრობრივი კონსტრუქცია, გვეხმარება ლექსის შინაარსის უკეთ აღქმაში.

მარტივი სტროფული სტრუქტურა შეესაბამება მხოლოდ ელემენტარულ ნიშნობრივ აგებებს. შიდატაეპობრივი კავშირები და ტაეპთაშორისი რელაციური მიმართებები ძირეულად იცვლება შიდარიტმის შემოტანისას. ამ დროს ნახევარტაეპები რელაციური პრინციპით უტოლდება ტაეპებს და ტაეპთაშორისი კავშირების რაოდენობა იზრდება. ამგვარი ეფექტი მიიღწევა ტაეპის მეტრული გრძლიობის შემცირებისას და პირიქით, ტაეპის მეტრული გრძლიობის გაზრდის შედეგად, ტაეპთაშორისი კავშირების ლექსის გაჯერებულობა იკლებს (ლოტმანი 2015: 348).

ი. ლოტმანის დაკვირვებით, სალექსო ტექსტში მაინტიგერიბელი და რელაციური კავშირების დაპირისპირება ძალზე პირობითია. ერთი მხრივ, ეს არის მხოლოდ ერთი და იმავე პროცესის ორი ასპექტი. ერთი და იგივე სალექსო მოვლენა განსხვავებულ ერთეულებში ხან მაინტიგერიბელ თვისებებს ავლენს, ხან კი რელაციურ როლს ასრულებს. მეორე მხრივ, ორივე ეს სახეობა ურთიერთის ალტერნატიულია და, მაშასადამე, გულისხმობს კავშირთა გარკვეულ მრავალფეროვნებას. თუ შიდასალექსო კავშირებს განვსაზღვრავთ, როგორც სინტაქსურ მიმართებებს, მაშინ უნდა აღვნიშნოთ, რომ სტროფის ნაირსახეობათა შორის სინტაქსურად ყველაზე უფრო ლაპიდარულია ორტაეპედი (ლოტმანი 2015: 349). ასეთი ორტაეპედები ხშირად გვხვდება მირზა გელოვანის 30-იანი წლების ლექსებში. გარდა თავიდან ბოლომდე მრჩობლებდებით დაწერილი, ზემოხსენებული ლექსებისა, ორტაეპედებითა და კატრენებით, რვატაეპედებით არის აგებული „მე ჩამოვქნი ნაზ სანთლებს“ (გელოვანი 2009: 95), „ძაღლის ყმული“ (გელოვანი 2009: 64), „ნაგებული ლექსი“ (გელოვანი 2009: 23) და ა.შ.

მირზა გელოვანის ზემოხსენებული უჩვეულო სტროფული კომპოზიციით (6+2) დაწერილ ლექსებში „ბუნების უსამართლობა“ და „დადი ხელის გულზედ“ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეტრული გრძლიობის გაორკეცებით მიღებული ორტაეპედები: 6 ტაეპი დაწერილია 7-მარცვლედით (3/4 (2/5)), ხოლო ორტაეპედები 14-მარცვლიანია (34/34 (25/25)):

ცამ პირი დაიბანა
ლრუბლის ანატირითა
პირსახოცად იხმარა
ცისარტყელას მანდილი
და მიწამაც მოიკლა
წყურვილი და წადილი.

ლრუბლებს გადახვენილებს თან თუ გაჰყვენენ ქარები,
მუდამ უპატრონონი, მუდამ ანაჩქარები.

(„ბუნების უსამართლობა“. გელოვანი 2009: 47)

ან: ახლაც ცეკვით მოდიხარ,
“Ali Baba”-ს სიმღერით,
თვალი ისევ გიციინის,
მკერდი ისევ გერხევა,
ჩემი ფიქრი და მზერა
მოსასხამად გეხევევა.

და თვალებს მოუნდება შენს მკერზედ მოსვენება,
მაგრამ გაიციინებ და ... გაჰქრება მოჩვენება.

(„დალი ხელის გულზედ“. გელოვანი 2009: 51)

როგორც ვთქვით, შვიდმარცვლედით (4/3) შესრულებულ 6-ტა-
ეპედს აგვირგვინებს 2-ტაეპიანი რეფრენი, რომელიც გაორკეცე-
ბული შვიდმარცვლედით (43//43) გაუმართავს პოეტს.

მირზა გელოვანმა თავის მეგობრებს ვახტანგ ბენუკლიშვილსა
და იოსებ ბურდულს მიუძღვნა „ბუნების უსამართლობა“.

ვახტანგ ბენუკლიშვილს ამავე, 1935 წელს, კვლავ დაუწერა
რკალური რითმებით გამართული ლექსი მირზა გელოვანმა, რო-
მელმაც ამჯერად „ბესიკური“ მეტრი გამოიყენა:

ჩვენ შეგვაერთა ხელოვნებამ გაშლილ მკლავებით
გულგასენილი ლორდის ბედი გავიზიარეთ
ჩაილდ-ჰაროლდის საძებარად თუმც ვერ ვიარეთ
მაღალ მწვერვალთა მოთაყვანეთ რიგში ჩავებით.

(„ვახტანგ ბენუკლიშვილს“. გელოვანი 2009: 36)

ვახტანგ ბენუკელი, ცნობილი ქართველი მთარგმნელი, ერთ-გვარად ლექსის ექსპერტის როლს ასრულებდა მეგობრისათვის. იგი ხშირად აძლევდა რჩევას დამწყებ პოეტს, რომელიც თავისი კვალის გავლებას ცდილობდა ქართულ პოეზიაში:

... რომ მეც შუქურად ავანთო ლექსი
დალენოს გულმა სევდის გალია
და **ძველი რითმა** ცრემლში ნალესი.
ჩემო ძვირფასო, დასამალია.
შენც მიატოვე ასე ობლობა,
შენცა თქვი **სიტყვა ახალი ფერის**
ნუ მოგინდება სევდის მოყვრობა,
დასამარხია ის ყველაფერი.
(„დაბოლოება“. გელოვანი 2009: 113)

ჭაბუკი მირზა გელოვანი კარგად გრძნობდა თავისი ლექსის გამორჩეულობას, სიახლეს და ისიც იცოდა, რომ მას ბევრი მონი-ნაალმდეგე, მოშურნე ეყოლებოდა:

გზები კი, რა ვქნა, იკლაკნებიან,
როგორც გველები მსხვერპლის გარშემო
და თუმც სიტყვები იკარგებიან
არ მინდა გული გადავაშენო
ეს ლექსები კი უცნობი ფერის,
იქნება, ლექსებს სულაც არა გავს
მოდით, ნამართვით მე ყველაფერი
გული კი დამრჩეს თავის ადგილას.
(გელოვანი 2009: 110)

„სოციალისტური რეალიზმის“ ამსახველი, „ახალი პოეზიის“ მოთხოვნით მოსული რეჟიმი თავის წილს ითხოვდა მეოცნებე ჭა-ბუკისაგან და ისიც საკუთარი ნიჭიერებით ცდილობდა, დამკვი-დრებულიყო ეროვნული ლექსის ისტორიაში და ამიტომაც წერდა ზოგჯერ ასეთი უჩვეულო სტროფებით, რომლებიც ზმნების სიმ-რავლის გამო ხშირად ცალკე ტაეპებად იმსხვრეოდა:

იხარხარეთ!
იხითხითეთ! იცინეთ!
მე სირცხვილი ჩემიდან შორს დავტოვე.
გაათენეთ!
დაალამეთ! იძინეთ!
მე ნუ მერჩით, მაჩუქეთ სიმარტოვე!
მე არ მინდა თქვენი უცხო დიდება.
მომასვენეთ, შეაჩერეთ ხმაური!
ირგვლივ ცივა, ირგვლივ თითქოს ბინდდება,
თითქოს ეკვრის დედამინას ტრაური,
თქვენც იგლოვით თქვენი არარაობა,
მე კი, მე კი ისევ მარტო ვიქნები,
შემეზიზლა ცხოვრება – ბურთაობა
ვდგევართ მარტო: მე და ჩემი ფიქრები.
(„იხარხარეთ“. გელოვანი 2009: 106)

ეს მძლავრი პროტესტი ეპოქის უაზრო ხმაურისა და ცხოვრება-
თამაშის („ბურთაობის“) მიმართ ხშირად აძლევდა პოეტს საბაზს,
მოექცვნა ინდივიდუალური ფორმა საკუთარი მღელვარებისათვის.
ხუთტაეპიანი სტროფები, გარდა მუხამბაზის ვარიაციისა („აშუ-
ღური“), გამოჩნდა 1936 წელს: „სუსტი ზარები“, რომელშიც ქარ-
თული მუხამბაზისათვის ჩვეული მეტრი 4/4/3 და ababc გარითმვის
სისტემაა:

ახლოსა ვარ და ამიტომ გავიგე
თქვენი ლოცვა შუალამის მთვეელი,
მარტოდ ვრჩები და მეც უნდა წავიდე,
მომეწყინა მუნჯი სასუფეველი,
სადაც მხოლოდ მდუმარე კედლებია.
(„სუსტი ზარები“. გელოვანი 2009: 125)

ჰეტეროსილაბური სტროფის იშვიათი ნიმუშია მირზა გელო-
ვანის ლირიკული შედევერი „***მთვარე წყალზე დასაღვევად ჩავი-
და“. თერთმეტმარცვლედის (4/4/3) შვიდმარცვლედთან (4/3) შე-
თანხმებული კატრენებით მთვარის ხევში ჩასვლისა და უშუქოდ
დარჩენილი ბუნების, მთვარის სინათლის მაძიებელი პოეტის, ამ-
ბავს ვეცნობით:

მთვარე წყალზე დასაღვევად ჩავიდა,
მაგრამ ვერ კი დალია.
და ჩვენ ორნი, წამოსულნი ფშავიდან
მოვადექით დარიალს.
ახლა მთაზე მხოლოდ ჯიხვნი არიან
შუქს ელიან შუნები.
იქ დამიცდი, მე ხევს ჩავალ ქარიანს
ჩემი დანიშნულებით.
ქარი ჰკვივის, ქარი ფაფარს შავად შლის,
ხანაც ტირილს აპირებს
მე ხევს ჩავალ, მთვარეს წრიაპს ჩავანვდი,
აღმართს გაიადვილებს.
(„***მთვარე წყალზე დასაღვევად ჩავიდა“.
გელოვანი 2009: 207)

ხუთტაეპედებით დანერილი მუხამბაზის ვარიაციის გარდა, განსაკუთრებით ორიგინალურია ორ ხუთტაეპედს შორის მოქცეული ექვსტაეპიანი სტროფებით შესრულებული „მონადირული“, რომელიც ალექსანდრიული ტეტრამეტრითა (33/33 – 24/24) და ababa ababba გართიმვის სისტემით იქცევს ყურადღებას. ექვსტაეპიანი სტროფებით დანერილი ლექსი პირველად 1935 წელს გამოჩნდა მირზა გელოვანის ლირიკაში: „მოხუცი მიაბობდა“ ababaa (43/43), ხოლო 1938 წელს „სამშობლოს“ 6 ექვსტაეპიანი სტროფით არის დანერილი, ექვსტაეპედით არის დანერილი „დამშვიდება“ (1936.19. IX), რომელიც რომანტიკოსების მიერ სამ სტრიქონად დატეხილი ჩახრუხაულის მრჩობლედის მსგავსად, გრაფიკულად ორ სამტაეპედად არის წარმოდგენილი:

რისი გეშინიან
შენი აჩრდილია
დაგდევს და სურვილი აწვალებს
შენი კოცნა უნდა
არც გასაკვირია
მას კოცნა აკვანში ასწავლეს.
(გელოვანი 2009: 112)

6-მარცვლიანი (3/3, 1/5) და 9-მარცვლიანი (3/3/3) ტაეპებით შეთხზული ეს მცირე ლირიკული შედეგრი უდიდეს ენერგიასა და გრძნობას იტევს.

6-ტაეპიენი ლექსი სტროფის იშვიათი ნიმუშია მირზა გელოვანის უსათაურო „***სხვაგან სად არის ვაჟას ბუნება“, რომელიც ანაფორულ კომპოზიციას ეყრდნობა:

სხვაგან სად არის ვაჟას ბუნება,
სხვაგან სად ხარობს დეკა და ქუჩი,
სხვაგან სად მოდის მზე, ვით ცდუნება,
სხვაგან სად ჩადის მზე დანაყუჩი
სხვაგან სად არის ასეთი რამე,
მცხუნვარე მზე და შავთვალა ლამე?!
(გელოვანი 2009: 169)

ექვსტაეპედები, ზოგი ორი სამტაეპედად დაყოფილი, განსაკუთრებით მრავლად პოეტს 1936 წელს დაუწერია („თხოვნა ხეებს“, „***მცევა, მუხლები მეკეცება“, „გალილეიმაც დაბეჭდა სისხლით“, „მახინჯი ლანდი“ და სხვ.), სიმეტრიული ათმარცვლედით, abcabc გართიმვის სისტემით არის შესრულებული.

ორი შვიდტაეპედით შესრულებული ლექსის („დაკარგული დიდება“) სტროფი დახვეწილ ფორმას იღებს „თიმსარიანის“ ავტოგრაფში (5/4/5, abbabaa) განსხვავებული სტროფიკით. კატრენით (abab), ხუთტაეპედით (ababc), ექვსტაეპედით და დასკვნა-მრჩობლედით – არის დანერგილი ლექსი „***ჩვენს დაშორებას, ჩვენს უცნობ შეყრას“.

დამონემბანი:

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები. პოემები. თარგმანები. ესეები*. თბილისი: „მერანი“, 1990.

გელოვანი 2009: გელოვანი მ. *დაბრუნება*. საარქივო გამოცემა. თბილისი: „ეროვნული მწერლობის სტამბა“, 2009.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. Москва: “Фортуна Лимитед”, 2003.

ვიიონი 1986: ვიიონი ფ. *მცირე ანდერძი. დიდი ანდერძი. ლექსები*. ფრანგულიდან თარგმნა დავით წერედიანმა. თბილისი: „მერანი“, 1986.

ლოტმანი 2015: ლოტმანი ი. „პოეტური ქმნილების ლექსიკური დონე“. *ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია*. III. თბილისი: “GCLAPress”, 2015.

<http://www.stihi.ru/uchebink/storfy5.htm>

ტიციან ტაბიძის დადაისტური ლექსები

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

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

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

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

განვიხილოთ ეს დებულებები ცალ-ცალკე:

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

2) „სიკვდილის მოლოდინით დამფრთხალნი ვერ პოულობენ გამოსავალს, ვერ ამჟღავნებენ სოციალურ სინამდვილესთან შეგუების უნარს“ – დამფრთხალნი, მით უფრო სიკვდილის მოლოდინით, დადაისტები არ ჩანან. რაც შეეხება იმას, ვერ ამჟღავნებენ სოციალურ სინამდვილესთან შეგუების უნარსო, – ვერ ამჟღავნებენ კი არა, არ ამჟღავნებენ – ცოცხალი თავით არ სურთ შეეგუონ იმ სოციალურ სინამდვილეს, რომელმაც კაცობრიობა გრანდიოზული მასშტაბის ხოცვა-ჟლეტამდე მიიყვანა, ვერ ეგუებიან იმ პოლიტიკას, მეცნიერებას, ხელოვნებასა და მორალს, რომელიც წინ ვერ აღუდგა მინიერ ჯოჯოხეთს;

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

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

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

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

არ არის ასე. დადაიზმი მემარცხენე, ანტიბურჟუაზიული მიმდინარეობაა. გერმანიაში, მაგალითად, იგი კომუნისტური ორიენ-

ტაციის იყო და დადაისტებს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ რევოლუციურ წრეებთან*.

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

„მართლა მხიბლავდა მე ერთ დროს „დადა“ (უსათაურო: „ნუ გაიკვირვებ...“. – ტაბიძე 1985: 124), „ამას ქვია ჩოხიანი დადაისტები“ („ორპირის ოქროპირი“. – ტაბიძე 1985: 101), „იქნებ ვინმემ ჩემზეც დანეროს დისერტაცია (მემარცხენეობა პოეზიაში უსათუოდ დასატაცია)“ („ორპირის ოქროპირი“. ტაბიძე 1985: 101).

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

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

გადავხედოთ ამ თვალსაზრისით ტიციან ტაბიძის მცირე მოცულობის (19-სტრიქონიან) ლექსს, რომლის სათაურია „მელიტას“. ამ სახელწოდების ლექსი ტ. ტაბიძეს ორი აქვს, ორივე მელიტა ჩოლოყაშვილს ეძღვნება. ჩვენ იმას ვგულისხმობთ, რომელსაც დანერის თარიღად 1923 წელი უზის, ხოლო სათაურის ქვეშ ვკითხულობთ: „დადაისტური მადრიგალი“. მადრიგალი „თავისუფალი ფორმის მქონე ლირიკული ლექსია, უმეტესად ქალისადმი კომპლიმენტის, გაზვიადებული შექებითი დახასიათების, შემცველი. მე-18 საუკუნისა და მე-19 საუკუნის დამდეგის რუსული არისტოკრატიული „ინტიმური“ (სალონური და საალბომო) პოეზიის ჟანრია“ (ლიტ.ენციკლოპედია 1967: 496).

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

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

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

აქ უპრიანია გავიხსენოთ ტრისტან ცარას (1896-1963), დადაიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, რეცეპტი – როგორ დაწვროთ ლექსი –, სადაც უტრირებულად, მაგრამ არსებითად სწორად არის წარმოდგენილი დადაისტური ტექსტის შექმნის პროცესი:

„აიღეთ გაზეთი. აიღეთ მაკრატელი. შეარჩიეთ ამ გაზეთში იმ სიდიდის სტატია, რა სიდიდისაც გინდათ გამოვიდეს თქვენი ლექსი. მერე გულდასმით ამოჭერთ სტატიიდან ყოველი სიტყვა და ჩაყარეთ ისინი პარკში. მსუბუქად შეარხიეთ. მერე ერთიმეორის მიყოლებით ამოიღეთ ამონაჭრები. პატიოსნად გადანერეთ [პარკიდან ამოღებული სიტყვები ქალაქდზე] იმ თანმიმდევრობით, რა თანმიმდევრობითაც ამოვიდნენ ისინი პარკიდან. ლექსი თქვენივე მსგავსი იქნება. და ამით თქვენ გახდებით არაჩვეულებრივად ორიგინალური მწერალი, მომხიბვლელი, თუმცა ადამიანთაგან ვერშეცნობილი მგრძნობელობის მქონე“ (ინტერნეტი 2).

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

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

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

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

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

(3) დადაიზმში კოლაჟურობაც, მხატვრული აბსურდიც ეპატაჟს ემსახურება („ეპატაჟი – სკანდალური გამოხდომა; საქციელი, რომელიც არღვევს საერთოდ მიღებულ ნორმებსა და წესებს“. – ჭაბაშვილი 1989: 156). დადაისტური ტექსტის ყოველი პასაჟი მეტნაკლებად ეპატაჟურია. განსაკუთრებით ძლიერია იმ პასაჟების ეპატაჟური ეფექტი, სადაც ტრადიციული ღირებულებების მიმართ მკრეხელური დამოკიდებულებაა გამჟღავნებული, ან რომლებიც მეტისმეტი გულახდილობით გამოირჩევიან:

„შემიძლია დავიჩემო, რომ სიზარმაცის
ნამდვილი ღმერთი ვარ.
და თუ ამას დაემატება,

რომ ლოთობა ჩემი სტიქიაა –
ჩემზე ეროვნული პოეტი
არ ყოფილა საქართველოში“
(„უშუბური კვირა“. ტაბიძე 1985: 105).

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

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

ცხადია, ასეთი პოეტური მიმდინარეობა ხანგრძლივი ვერ იქნებოდა, ისევე როგორც ვერ იქნება ხანგრძლივი კივილი. სულ ექვსიოდე წელი გრძელდებოდა დადაიზმი – 1916-დან 1922 წლამდე. შემდეგ ის ზოგ ქვეყანაში სიურრეალიზმს შეერწყა (მაგ., საფრანგეთში), ზოგან ექსპრესიონიზმში გადაიზარდა (მაგ., ავსტრიასა და გერმანიაში), ზოგან კი (მაგ., აშშ-ში) აბსტრაქციონიზმს დაუდროსათავე.

* * *

ამავდროულად ტიცინან ტაბიძის დადაისტურ ლექსებში შეინიშნება ზოგი თავისებურება, რაც არ არის დამახასიათებელი ევროპული დადაიზმისთვის. ერთი მათგანი გახლავთ დეკლარაციულობა. მხატვრულ ტექსტში იჭრება მანიფესტის ელემენტები, ლექსშივე ხდება ახალი ესთეტიკის დებულებათა (მოთხოვნილებათა) გაცხადება. ასე არ არის ევროპულ დადაიზმში – იქ მანიფესტები ცალკეა და არტეფაქტები – ცალკე.

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

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

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

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

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

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

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

ამის გამო არაქართველი მკითხველისთვის ეს ტექსტები დახშულია, ვინაიდან, კიდევ რომ განიმარტოს, ვთქვათ, ვინ იყო გიორგი სააკაძე, კულა გლდანელი, რას წარმოდგენდა ტანტების ცირკი და სხვ., არაქართველ მკითხველს იმას ვერ გააგებინებ, რა კონოტაცია, რა აურა ახლავს თან ქართველის წარმოდგენაში ამ კონკრეტულ ფაქტებსა და გვარ-სახელებს. ხომ არ გადის ეს ლექსები ამის გამო დადაიზმის ფარგლებს გარეთ? ამის პასუხი არ მაქვს.

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

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

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

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

ასეთი პოეზია ერთობ კეთილისმყოფელ გავლენას ახდენს მკითხველზე ადრეულ ასაკში, როცა ადამიანი, ახალგაზრდა ქალი თუ ვაჟი, თვითდამკვიდრების გზას ადგას. იგი მემამბოხეა, ბევრი რამ, რაც მას დახვდა, როცა ქვეყანას მოევლინა, ალიზიანებს, ხელის შემშლელად მიაჩნია, სულიერ დისკომფორტს უქმნის. ამ დისკომფორტს რამდენადმე შველის ამ ყაიდის პოეზია; იგი, მეცნიერული ენით რომ ვთქვათ, კათარსისს იწვევს, ხოლო ახალგაზრდული ჟარგონით თუ ვიტყვით – ასწორებს.

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

დამონუმები:

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

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

კვერენჩილაძე 2011: კვერენჩილაძე რ. *საბუთები ლაღადებენ*. მეორე შევსებული-გადამუშავებული გამოცემა. თბილისი: „უნივერსალი“, 2011.

ლიტ. ენციკლოპედია 1967: *Краткая литературная энциклопедия*, т. 4. Москва: Советская Энциклопедия, 1967.

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

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

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

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

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

შიუთელრაიმი

(თანხმოვანგაცვლითი რითმებით შესრულებული ლექსი)

გერმანულ პოეზიაში არსებობს მე-13 საუკუნიდან ცნობილი სალექსო ფორმა „შიუთელრაიმ“ (Schüttelreim), რომლის არსი შეიძლება ამ სიტყვებით გადმოიცეს – „თანხმოვანგაცვლითი რითმა“, „თანხმოვანგაცვლითი რითმებით შესრულებული ლექსი“. იგი გულისხმობს გარითმვის წესს, რომელიც სარიტმო სიტყვების ან მათი მარცვლების საწყის თანხმოვანთა ურთიერთჩანაცვლებას ემყარება. ამ წესით გარითმული სტრიქონების უმეტესობა იუმორისტული შინაარსისაა:

Man diskutiert, ob **Schottenmützen**
die Haare vor den **Motten schützen**.*

(ბონი, შრაიტერი 1989: 112, 158).

(შინაარსი: „კამათობენ, იცავს თუ არა შოტლანდიური ქუდეები თმებს ჩრჩილებისგან“).

ან კიდევ თითქმის ანდაზა:

Verrichte nie am **Morgen Sachen**,
die dir am Abend **Sorgen machen**.

(ბონი, შრაიტერი 1989: 112, 158).

(შინაარსი: „ნუ ჩაიდენ დილით ისეთ საქმეებს, რომლებიც საღამოს შეგანუხებენ“).

1990-იანი წლების დამდეგს მიხეილ ქურდიანმა ჩვენი თხოვნით შექმნა ამ ყაიდის რითმებით შესრულებული მრჩობლედები:

ისე ირწევა **ბალი ქარში**,
როგორც **ნასვამი ქალი ბარში**.

(ბრეგაძე 2011: 102).

* აქაც და ქვემოთაც მუქად მონიშნულია ის თანხმოვნები, რომლებიც ერთმანეთს ადგილებს უცვლიან.

და

სიკვდილს ასობით მოჯახედინის
მოთქმით დასტირის ხოჯა მედინის.
(ბრეგაძე 2011: 102).

ამას მოჰყვა რუსუდან ბრეგაძის ორსტრიქონელი:

ამ ქვეყნად უკვე ვადაგასული
იმ ქვეყანაში გადავა სული.
(ბრეგაძე 2011: 102).

ახლა კი გავეცნოთ პაატა ნაცვლიშვილის სტრიქონებს, რომლებიც ერთმანეთს თანხმოვანგაცვლითი რითმებით ებმიან. ესენი ჯერ არსად დაბეჭდილა. ავტორმა თავაზიანად დაგვრთო ნება მათი პირველი პუბლიკატორები ჩვენ ვყოფილიყავით, რისთვისაც მადლობას მოვახსენებთ.

სანყისი თანხმოვანების გადაადგილება ორ-ორი სიტყვისაგან შედგენილ რითმებში:

სრა-სასახლეების ბინადართ

თქვენ ვით გაიგებთ, სრა-სასახლეთა ოქროსა, გინა
ვერცხლისა მყოფნი,
მე როგორ მყოფნის მერცხლის ბუდე და მე რარიგ ბუდეს
მერცხლისა მყოფნი!

თანხმოვანების გადაადგილება რითმა-კომპოზიტებში:

*
გადაგირჩინა დედ-მამა
ერთმა კეთილმა მედდამა.

თანხმოვანების გადაადგილება ერთი სიტყვის ფარგლებში:

*
ეს არ არის, რა თქმა უნდა, ჟენევა და ბაზელი,
რიზეს პირსზე თევზაობენ ცისფერთვალა ლაზები.

და ბოლოს სუპერ-შიუთელრაიმი – თანხმოვანთა ორი წყვილის გადაადგილება ერთი სიტყვის ფარგლებში:

მახინჯაური

კონდუქტორო, მაგ სასტვენში იქნებ ერთიც ჩაგებერა,
რალა დარჩა! გავიარეთ ბოლოსწინა გაჩერება!

ჩვენი აზრით, ამგვარი რითმის ეფექტი, მიმზიდველობა იმითიც უნდა იყოს გამოწვეული, რომ იგი თითქოს ომონიმური ანუ უზუსტესი რითმისა და არაზუსტი რითმის ერთ-ერთი სახეობის ნაჯვარია: ომონიმთან მას ის ანათესავებს, რომ სარიტმო სიტყვები ზუსტად ერთი და იმავე ბგერებისგან შედგება, ხოლო არაზუსტი რითმისა ის გამოჰყოლია, რომ თანხმოვანთა თანმიმდევრობა არ არის დაცული.

თანხმოვანგაცვლითი რითმა განიხილება, როგორც **სპუნერიზმის** კერძო შემთხვევა. სპუნერიზმი ასე განიმარტება:

„უნებლიე წამოცდენა ან სიტყვათა შეგნებული თამაში, რომლის დროსაც წინადადებაში ორი ერთმანეთთან ახლომდებარე სიტყვა ერთმანეთს უცვლის საწყის ნაწილებს, მარცვლებს ან ასობგერებს. [...] სახელწოდება მომდინარეობს ინგლისელი ფილოსოფოსისა და ღვთისმეტყველის, მრავალი წლის განმავლობაში ოქსფორდის უნივერსიტეტის ახალი კოლეჯის ხელმძღვანელის უილიამ არჩიბალდ სპუნერის (Spooner, 1844-1930) გვარიდან, რომელმაც სახელი გაითქვა ამ ყაიდის წამოცდენებით“ (ინტერნეტი 1).

ქართულ ვიკიპედიაში სპუნერიზმის ნიმუშებად დასახელებულია ეს მაგალითები:

ჩანა-დანგალი (დანა-ჩანგალის ნაცვლად), ჟეტროს მეტონი (მეტროს ჟეტონის ნაცვლად), ცივა პივია (პივა ცივიას ნაცვლად) და სხვ. (ინტერნეტი 2).

მხატვრული მიზნითაც ხდება სპუნერიზმის გამოყენება. ამისი ჩინებული ნიმუშია სამუილ მარშაკის ცნობილი ლექსი „აი რა დაბნეულია“ („Вот какой рассеянный“), რომელშიც აღწერილია ერთი დაბნეული კაცის ქმედებანი, ხალათის ნაცვლად შარვალს რომ იცვამს, ქუდის მაგივრად ტაფას რომ იხურავს, ხოლო ტრამვაის გამცილებელს ასე მიმართავს:

– Глубоко уважаемый
Вагоно уважатый!
Вагоно уважаемый
Глубоко уважатый!

Во что бы то ни стало

Мне надо выходить.

Нельзя ли у трамвала

Вокзай остановить?

(მარშაკი 1958: 113).

ორიგინალურ ქართულ მწერლობაში სპუნერიზმის მხატვრული მიზნით გამოყენების შემთხვევა ვერ გავიხსენე, თარგმნილში კი არის. კერძოდ, შვეიცარიელი მწერლის პეტერ ბიქსელის მოთხრობის „ამერიკა არ არსებობს“ რუსუდან ბრეგაძისეულ თარგმანში ვკითხულობთ:

„ოდესღაც ხელმწიფეს ერთი მასხარა ჰყოლია, რომელიც სიტყვებს უკუღმა ატრიალებდა. ხელმწიფეს ეს ართობდა. მასხარა „თქვენო უდიდებულესობის“ ნაცვლად „თქვენო ეზულუდიდესობას“ ამბობდა, „სამეფო კარის“ ნაცვლად – „კამეფო სარს“ და „მშვიდადილობისას“ – „დილამშვიდობისას“ მაგივრად. მე ეს სისულელედ მიმაჩნია, მეფეს კი – ართობდა. კაი ნახევარ წელიწადს ართობდა, 7 ივლისამდე, რვაში კი – როცა ადგა და მასხარამ უთხრა: „მშვიდადილობისა, თქვენო ეზულუდიდესობაგ!“ მეფემ ბრძანა: „მომაშორეთ ეს სულელი!“ (ბიქსელი 1998: 5; ბიქსელი 2009: 85).

როცა სიტყვ(ებ)ის „სპუნერიზების“ შედეგად სხვა სემანტიკის მქონე „ნორმალური“ სიტყვა/სიტყვები მიიღება, გამოდის „შიუთელრაიმი“.

თავის მხრივ, სპუნერიზმი წარმოადგენს რიტორიკული ფიგურის ხიაზმის სახეობას – ფონოსილაბიკურ ხიაზმს.

ტერმინი **ხიაზმი** მომდინარეობს ბერძნული ასოს სახელწოდებიდან „ხი“, რომელიც გრაფიკულად ორ გადაჯვარედინებულ ხაზს წარმოადგენს – ჯ. ამ დროს ჯვარედინად იცვლება ელემენტთა თანმიმდევრობა სიტყვათა ორ პარალელურ რიგში, წინა ფრაზა მომდევნოში თითქოს სარკისებურად ანუ შებრუნებულად აირეკლება (ჯვარედინი სიმეტრია მაშინ გამოჩნდება, როცა ხიაზმის მეორე ნაწილს პირველის ქვეშ მოვათავსებთ და ერთნაირ ელემენტებს წარმოსახული ან რეალური ხაზებით შევაერთებთ ერთმანეთთან). ხიაზმის ნიმუშია სახარებისეული ფრაზა „ესრეთ იყვნენ **წინანი უკანა** და **უკანანი წინა**“ (მათე 20,16).

ფონოსილაბიკური ხიაზმი გვაქვს მუხრან მაჭავარიანის ამ ტაეპში:

სახელს გერჩიოს, გირჩევ, სახრავი.
(მაჭავარიანი 2007ბ: 107).

ეს არის მეორე სტრიქონი ოთხსტრიქონიანი ლექსისა, რომელშიც ამ ფონოსილაბიკური ხიაზმის გარდა კიდევ სამი „ჩვეულებრივი“ ხიაზმია, და ეს ხიაზმები დიდებულად კრავენ სტროფს, ულამაზეს პოეტურ კონსტრუქციას ქმნიან:

ის რა კაცია, გეტყვის ახლა ვინც:
– სახელს გერჩიოს, გირჩევ, სახრავი!
კაცი ის არი, ვინც გეტყვის ახლა:
– გირჩევ, სახელი გერჩიოს სახრავს!
(მაჭავარიანი 2007: 107).

ხიაზმი აქ კენტ სტრიქონებშიც გვხვდება და ლუნებშიც, თანაც კენტ სტრიქონებში – ორგზის.

ლუნ სტრიქონებში, რომლებიც სხვადასხვაგვარად დალაგებული ერთი და იმავე სიტყვებისაგან შედგება, ირიბი და პირდაპირი დამატებები უცვლიან ერთმანეთს ადგილებს („სახელს... სახრავი“ / „სახელი... სახრავს“, ანუ მეორე ტაეპში ჯერ ირიბი დამატება გვაქვს, მერე კი – პირდაპირი, ხოლო მეოთხეში პირიქით – ჯერ პირდაპირი დამატებაა, მერე კი – ირიბი).

რაც შეეხება კენტ სტრიქონებს, მათში ხიაზმი არის ცეზურის ორივე მხარეს: მარცხნივ – „ის რა კაცია“ / „კაცი ის არი“ და მარჯვნივ – „გეტყვის ახლა ვინც“ / „ვინც გეტყვის ახლა“.

მაგრამ ახლა ჩვენ განსაკუთრებით ის სტრიქონი გვინტერესებს, სადაც ხიაზმი ფონოსილაბიკის დონეზეა წარმოდგენილი. დავენეროთ ის ისეთნაირად, რომ მისი ხიაზმურობა უფრო თვალსაჩინო იყოს:

სახელს გერჩიოს,
გირჩევ, სახრავი.

ასეთი „მატრიოშკა“ გამოვიდა: ხიაზმი მოიცავს ფონოსილაბიკურ ხიაზმსაც, ფონოსილაბიკური ხიაზმი მოიცავს სპუნერიზმსაც, სპუნერიზმი მოიცავს „შიუთელრაიმსაც“.

დამონეგანი:

ბიქსელი 1998: ბიქსელი პ. „ამერიკა არ არსებობს“ (გერმანულიდან თარგმნა რ. ბრეგაძემ). გაზ. „ალტერნატივა“, 1998, 17-30.XI, №11.

ბიქსელი 2009: „ამერიკა არ არსებობს“ (გერმანულიდან თარგმნა რ. ბრეგაძემ). წიგნი: „ამერიკა არ არსებობს“, გერმანული გროტესკის მცირე ანთოლოგია. თბილისი: ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება, 2009.

ბონი ... 1989: Bohn R., Schreiter I. *Sprachspielereien für Deutschlernende*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1989.

ბრეგაძე 2011: ბრეგაძე ლ. *მარგინალიები*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2011.

ინტერნეტი 1:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%83%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC>

ინტერნეტი 2:

<https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%A1%E1%83%9E%E1%83%A3%E1%83%9C%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%96%E1%83%9B%E1%83%98>

მარშაკი 1958: Маршак С. *Сочинения в четырёх томах*, т. 1. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1958.

მაჭავარიანი 2007: მაჭავარიანი მ. *თხზულებანი ოთხ ტომად*, ტ. 2. თბილისი: „ინტელექტი“, 2007.

ორი რეცენზია პალინდრომების ორ კრებულზე

1. თუ არ გჯერათ, შეამოწმეთ!..

რა დამავინწყებს იმ განცვიფრებას, რომელიც მაშინ დამეუფლა, როცა შევიტყვე, რომ გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის – „აი, რა მზის სიზმარია“ – ოთხივე ტაეპი წალმა-უკულმა ერთნაირად იკითხებოდა (მეექვსე ან მეშვიდე კლასში ვიქნებოდი მაშინ). მოგვიანებით გავიგე, რომ ამგვარ ფრაზებსა და ლექსებს ბერძნული სახელი **პალინდრომი** ერქვა და მისი ნიმუშები ანტიკური ეპოქიდან მოიპოვებოდა. მერე და მერე იმდენი მშვენიერი, მახვიგონივრული პალინდრომი წამიკითხავს სხვადასხვა ენაზე (ქართულად, მაგალითად, ბოლო წლებში გამოქვეყნებული ვახტანგ ჯავახაძის პალინდრომები), რომ აღარ მეგონა ამ სფეროში კიდევ თუ რამე გამოცემა. მაგრამ რამდენიმე წლის წინ ვიხილე გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ დაბეჭდილი **თექვსმეტმარცვლიანი (!)** პალინდრომული სტრიქონებით დაწერილი თექვსმეტტაეპიანი (!!)- ლექსი, რომელსაც ხელს **იმერი ხრეველი** აწერდა. ასეთი საზომით პალინდრომული ლექსის დაწერა თუ შესაძლებელი იყო, ნამდვილად არ მეგონა. აი ერთი სტრიქონი იმ ლექსიდან:

„ავა-დავა ცივი ტალღა, მალღა ტივიც ავა-დავა“.

დააკვირდით, რა ბუნებრივია მეტყველება (ამგვარი ენობრივი ბუნებრიობა პალინდრომში, ცხადია, ყოველთვის ვერ მიიღწევა, მაგრამ იმერი ხრეველი ხშირად ახერხებს ამას). ალბათ არც ის დაგრჩებოდათ შეუძმწნეველი, რა პლასტიკურია ამ სტრიქონით დახატული სურათი. და ეს ფრაზა ამავე დროს წალმა-უკულმა ერთნაირად იკითხება!

თუ არ გჯერათ, შეამოწმეთ!..

ეს და მრავალი სხვა პალინდრომი შეგიძლიათ იხილოთ იმერი ხრეველის წიგნში, რომელსაც სათაურიც პალინდრომული აქვს – **„ორდარა დრო“** – და გამოცემითაც პალინდრომულ 1991 წელს

გამოვიდა (თბილისი, ასოციაცია „შემოქმედი“). როგორც ზურაბ ასკანელი აღნიშნავს წინასიტყვაობაში, ეს საქართველოში პალინდრომების ცალკე გამოცემული პირველი კრებული ყოფილა.

ლექსების დიდ ნაწილს სათაურებიც პალინდრომული უზით: „აცა-ბაცა“, „ვაი-ლექსები – ჯიბესქელიავ“, „ო, ნინო, ნინო...“ (ეძღვნება ნინო სალუქვაძეს), „სავსე შესვას“, „არ ახარა...“, „სათუთ თუთას“, „აცილე ბედი და მადიდებელიცა!“

ეს უკანასკნელი სათაური ამ ლექსის რეფრენიც გახლავთ, ყოველი სტროფი ამით მთავრდება. ფინალი კი ასეთია:

**„ო, რა სისინია, კენის ისარო!
– აცილე ბედი და მადიდებელიცა!“**

ძველად პალინდრომულ ფრაზას მაგიურ თვისებებს მიანერდნენ, იყენებდნენ მრგვალი ფორმის ჭურჭლის – დოქების, ამფორების, სასმისების – წარწერებად (რომელ მხარესაც შემოაბრუნებდი ჭურჭელს, მარჯვნივ თუ მარცხნივ, სულერთია, ფრაზა მაინც ერთნაირად წაიკითხებოდა). სწორედ ამგვარი წარწერისთვის არის ზედგამოჭრილი იმერი ხრეველის ერთი ლექსის დასაწყისი:

**„იესე? შესვი!
სავსე გესვას!“**

იმერი ხრეველის პალინდრომებში არაიშვიათად აქტუალური პოლიტიკური მოტივებიც ხშიანობს. მაგალითად, „არ ამკო **„აიდგილარა“ ... ზარალი გდია, ო, კმარა!“**

ხოლო ერთი ლექსის ეს რუსული პალინდრომული სათაური ვისაც ეხება, ადვილი მისახვედრია:

„Вон – P...нов!“

აქვე შეგიძლიათ იხილოთ პალინდრომული ანბანთექებანი და აკროსტიკული პალინდრომები, აგრეთვე **ოთხმხრივი (!)** პალინდრომიც. მოკლედ, ვისაც სიტყვის მაგია აინტერესებს, ამ წიგნის თვალთვლებისას არ მოიწყენს.

კრებულს ახლავს ავტორისეული გამოკვლევაც, სადაც განხილულია ამ ჟანრის ისტორია საქართველოში.

2. ორიგინალური ჟანრი

*იმერი ხრეველი, „უკუთქმანი“ (პალინდრომული პოეზია).
პაატა ნაცვლიშვილის გამომცემლობა. თბილისი, 2002.*

ლიტერატურასაც აქვს თავისი ორიგინალური ჟანრები (შეგახსენებთ: „ორიგინალურ ჟანრს“ საესტრადო ხელოვნებაში ილუზიონისტურ ნომრებს უწოდებენ). ერთ-ერთი ასეთი ორიგინალური ლიტერატურული ჟანრი გახლავთ პალინდრომი – ფრაზა ან ლექსი, რომელიც წაღმა-უკუღმა ერთნაირად იკითხება. მოსკოვური „მოკლე ლიტერატურული ენციკლოპედია“ გვაუწყებს: „პალინდრომის მხატვრული ხარისხი დამოკიდებულია ენის სტრუქტურულ მონაცემებზე: რუსულ და სხვა ინდოევროპულ ენებზე პალინდრომი ჩვეულებრივ ხელოვნურად და ბუნდოვნად ჟღერს; მაგრამ, მაგალითად, ჩინურ ენაზე პალინდრომის ფორმით დაწერილია მრავალი მაღალმხატვრული ლექსი“ (ტ. 5, სვეტი 655-656).

ცოტაოდენი ხელოვნურობა და ბუნდოვანება პალინდრომს, ცხადია, მიეძევა, მაგრამ რუსულ ენაზეც იქმნებოდა და იქმნება უაღრესად ბუნებრივი და სავსებით აზრიანი პალინდრომები, როგორცაა, მაგალითად, „Аргентина манит негра“ – არგენტინა იზიდავს ზანგს, რადგან... არგენტინაში არ იყო რასიზმი!

რაც შეეხება ლექსს, სარეცენზიო კრებულს წამძღვარებულ ავტორისავე მიმოხილვაში შეგიძლიათ გაცნოთ ქართული წარმომავლობის რუსი ავტორის, დიმიტრი ავალიანის, ჩინებულ ლექს-პალინდრომს, რომელიც მოსკოვურ ჟურნალ „მატადორში“ გამოქვეყნებულა 1996 წელს.

ამ ჟანრის ბუმი საქართველოში გასული საუკუნის 80-იანი წლების ბოლო პერიოდზე მოდის, როცა გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ სატირისა და იუმორის კლუბმა, რომელსაც „ილიკო და ილარიონი“ ერქვა და ზურაბ ასკანელი თავკაცობდა, პალინდრომების კონკურსი გამოაცხადა. საუკეთესო პალინდრომები საკონკურსოდ ვახტანგ ჯავახიძემ და სარეცენზიო წიგნის ავტორმა წარმოადგინეს.

ტარიელ ჭანტურიაშვიტმა შეამჩნია, რომ ჩვენს დროში მცხოვრებ ადამიანთა უმეტესობას ჰქონდა შანსი ორ პალინდრომულ წელს მოსწრებოდნენ – 1991-სა და 2002-ს, რაც მეტად იშვიათი მოვლე-

ნაა. (ტ. ჭანტურიას ეს ოპუსი – „ჩემი პალინდრომი“ – მთლიანად მოჰყავს სარეცენზიო ნიგნის ავტორს თავის მიმოხილვაში). და აი, იმერი ხრეველმა ორივე ამ პალინდრომულ წელს მოახერხა თავისი პალინდრომების კრებულის გამოცემა – პირველს პალინდრომული სათაური „ორდარა დრო“ ერქვა, მეორე კრებულისთვის კი „უკუ-თქმანი“ დაურქმევია (ასე გადმოუქართულებია ბერძნული „პალინდრომი“, რუსულად რომ „перевертень“-ს ეძახიან).

კრებული იხსნება მაია გოგიშვილის შესავალი წერილით „უჩვეულო ნიგნი“, ამას მოსდევს ავტორის წინასიტყვაობა (ზემოთ ნახსენები მიმოხილვა) და ასეთი განყოფილებები: „ათანაბანათა“, „უკუტანკა“, „უკუხოკუ“, „მაგიური კვადრეტი“.

„აისია თუ ქარი რამ, – არი, რა... ქუთაისია!“ – ამ მშვენიერ პალინდრომს, რომელიც გალაკტიონის ცნობილი ლექსის მოტივებზეა შექმნილი, სათაურად უზის **„არი, რა!..“** – ესეც და ამ კრებულში შესული ყველა სხვა ლექსის სათაურიც პალინდრომია: **„რახან ადექი – იქედანა ხარ...“, „ნათლიმამა... მილთან!“, „სვა!.. მზომავს?“, „ამ შურმა, მრუმმა...“, „იადონთა სათნო დაი“, „უი! კეისარო... აჰა, ორასი ეკიუ“, „ენა-გესლა ქალს ეგანე!“, „იცინე, შაბაში აბა, შენ იცი...“**. ამ სათაურის ქვეშ ასეთი დიალოგია:

- თიბეთ რამე!
- შენ იცი, ვთიბე!
- მთიბავი, მერე?!
- მივაბი თმებით -
- ვიცინე შემართებით!..

ლიტერატურულის გარდა მუსიკალური პალინდრომებიც არსებობს. თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“ ვკითხულობთ: „როდესაც პოლიფონიური სტილის ნიდერლანდელი ოსტატები თავიანთ თავსატეხ ქმნილებებში გადაჯვარედინებულ ხმათათვის კონტრაპუნქტულ მიმართულებას ისე აგებდნენ, რომ ერთი ხმა ზუსტად იმეორებდა მეორეს, თუ მას ბოლოდან დასაწყისისაკენ წავიკითხავდით, ამას გრძნობად ბგერასთან ბევრი არა ესაქმებოდა რა. სანაძლეოს ვდებ, რომ ამ ხუმრობის სმენით აღქმას იშვიათად თუ ვინმე შეძლებდა და იგი უფრო მუსიკის ამქართა თვალისათვის იყო ჩაფიქრებული“ (კარლო ჯორჯანელის თარგმანი).

ლიტერატურული პალინდრომიც პირველ ყოვლისა, ცხადია,

ხუმრობაა, ოღონდ ჩვეულებრივი ხუმრობებისაგან იმით განსხვავდება, რომ სასწაულსა ჰგავს: მრავალი სიტყვისაგან შედგენილი ისეთი აზრიანი ტექსტის არსებობა, რომელიც წაღმა-უკულმა ერთნაირად წაიკითხება, ძნელი დასაჯერებელია:

აცოც-ახოხა, ახოხ-აცოცა
ამ ავ-ცოცვამა, ამ ავ-ხოხვამა
ასი ბოგანო – მონა გობისა!
ამ ავ-ხოხვამა, ამ ავ-ცოცვამა
აცოც-ახოხა... ახოხ-აცოცა...

აი ყველაზე გავრცელებული ქართული მისამლერი სიტყვებისაგან შედგენილი მშვენიერი პალინდრომული მისამლერი:

ეჰე – ჰეი,
ეჰე – ჰე!
ასა, რერო, რერასა!
ასა, რერო ორერასა,
ასა, რერო, რერასა!..
ეჰე – ჰეი!
ეჰე – ჰე!

ერთი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შეფერილობის მქონე პალინდრომიც ვნახოთ:

...ანუ ყალბი კავშირი შვა!
– კავშირი შვა?!
– კი, ბლაცუნა!..

კოლორიტული სიტყვა „ბლაცუნა“ ლექსიკონში ასეა განმარტებული: „უშნოდ და უთავბოლოდ სიარული“, ხოლო „ბლაცუნა“ ის იქნება, ვინც უშნოდ და უთავბოლოდ დაიარება, ასეთი კი საზოგადოებრივი ან პოლიტიკური ორგანიზაციაც შეიძლება იყოს.

ძველად (ძველ საბერძნეთში, ძველ რომში) პალინდრომს მაგიურ მნიშვნელობას მიანიჭებდნენ. მაგიურობისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ ის დიდი ეფექტი, რასაც წაღმა-უკულმა საკითხავი ტექსტი ახდენს, მოულოდნელობის თუ დაუჯერებლობის ფაქტორის გარდა კიდევ რაღაცით უნდა საზრდოობდეს, ეს უცნაური მოვლენა თითქოს რაღაცას უნდა მიგვანიშნებდეს, რაღაცის სიმბოლოს უნ-

და წარმოადგენდეს, მაგრამ რისას?

მოდით, ცოტა წავიფილოსოფოსოთ.

როგორც ცნობილია, ანტინომიები – ზემოთ და ქვემოთ, წაღმა და უკულმა, წინ და უკან – ერთმანეთთან მიმართებაში ფარდობითნი არიან, რაოდენ დაუჯერებელიც არ უნდა იყოს ეს ემპირიული ხედვისა და აზროვნებისათვის (სახარების ფრაზაც „ესრეთ იყვნენ უკუანანი წინა, და წინანი უკუანა“ ამას მიგვანიშნებს). ამ ღრმად დაფარული ფარდობითობის სიმბოლურ გამოხატულებად წარმოგვიდგება პალინდრომი. ხოლო სიმბოლო მაშინაც ახდენს იდუმალ ზემოქმედებას ცნობიერებაზე, როცა მისი სიმბოლოობა გაცნობიერებული არ გვაქვს.

და კიდევ ერთი რამის სიმბოლოდ გამოდგება პალინდრომი – ერთი კეთილშობილური იდეის სიმბოლურ გამოხატულებად. მოგეხსენებათ, ნახევარი მსოფლიო მარცხნიდან მარჯვნივ წერს და კითხულობს (დასავლეთი), ხოლო ნახევარი პირიქით – მარჯვნიდან მარცხნივ (აღმოსავლეთი). პალინდრომი კი თითქოს ყველასთვის იწერება – გინდ მარცხნიდან მარჯვნივ წაგიკითხავს, გინდ მარჯვნიდან მარცხნივ, მაინც ერთსა და იმავეს ამოიკითხავ. ამრიგად, პალინდრომი აღმოსავლეთ-დასავლეთის ერთობის (თუ ერთიანობის), ურთიერთანგარიშგანევის, ურთიერთპატივისცემის იდეის (ჯერჯერობით, სამწუხაროდ, მხოლოდ იდეის) სიმბოლური გამოხატულებაც არის.

ზემოთ მუსიკალური პალინდრომი ვახსენეთ, მაგრამ თურმე ნახატი-პალინდრომიც არსებობს: სარეცენზიო წიგნის ყდაზე მორის ეშერის გრავიურა „ცა და წყალია“ გამოსახული და, ცხადია, არცთუ შემთხვევით – ისიც ორმხრივ „იკითხება“: ქვემოდან ზემოთ „წაკითხვისას“ თეთრი თევზები წარმოშობენ შავ მტრედებს, ზემოდან ქვემოთ „წაკითხვისას“ კი შავი მტრედებისაგან თეთრი თევზები იბადებიან; დაკვირვებულ თვალს მტრედების აღმოჩენაც ისევე შეუძლია წყალში, როგორც თევზებისა – ჰაერში.

როგორც ჩანს, ხელოვნების ყოველ დარგს მოეპოვება ორიგინალური ჟანრები.

ტანკა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა და „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ ქართულ ენაზე

ტანკა იაპონურ პოეზიაში მყარ სალექსო ფორმად ითვლება. მისი შექმნის ისტორია ამგვარია: იაპონურ ხალხურ სიმღერას ეწოდებოდა „უტა“ და მისი სახესხვაობები ერთმანეთისგან განირჩეოდა მომღერალთა საქმიანობის ხასიათის მიხედვით. მაგალითად, „სენდოუტა“ აღნიშნავდა „ნიჩბოსანთა სიმღერას“. არსებობდა, ასევე, „ნაგაუტა“ – გრძელი სიმღერა და „მიძიკაუტა“ – მოკლე სიმღერა. სწორედ ამ მოკლე სიმღერამ იაპონიის განათლებული წრეებისა და არისტოკრატის პოეტურ შემოქმედებაში გამოდევნა ყველა სხვა „უტა“ და მას „ტანკუ“ ან „ტანკა“ ეწოდა.

სენდოუტასგან, ნაგაუტასგან და მიძიკაუტასგან განსხვავებით, რომელთა ფორმალური ცვლილებები დასაშვები იყო, ტანკა ყოველთვის ინარჩუნებდა თავის ფორმას.

საინტერესოა, რომ იაპონურ პოეზიაში არ არსებობს არც მახვილიანი და უმახვილო მარცვლები და არც გრძელი და მოკლე ხმოვნები. ამიტომ ლექსის რიტმი ემყარება მხოლოდ მარცვლების რაოდენობას. უძველეს იაპონურ ლექსებს სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონები ჰქონდა – სამმარცვლიანიდან დაწყებული და თერთმეტმარცვლიანით დამთავრებული, მაგრამ უკვე ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში დარჩა მხოლოდ 5- და 7-მარცვლიანი, ასევე – 4-და 6-მარცვლიანი ტაეპები. მე-7 საუკუნისთვის გაბატონდა კენტმარცვლიანი ტაეპები, ხოლო 2-3 საუკუნის შემდეგ ისინი ტაეპის ერთადერთ საზომებად იქცა. ახლა ყველა იაპონური ლექსი მოიცავდა 5- და 7-მარცვლიან ტაეპებს.

ტანკა 31-მარცვლიანი ლექსია, რომელშიც მონაცვლეობენ 5- და 7-მარცვლიანი რიტმული მონაკვეთები. კლასიკური კანონის თანახმად, ტანკა ორსტროფიანია. პირველი სტროფი სამსტრიქონიანია: 5 7 5, მეორე კი – ორსტრიქონიანი: 7 7; ტანკას შინაარსის სტრუქტურა ამგვარია: პირველ სტროფში წარმოდგენილია ბუნების სურათი, მეორეში კი გადმოცემულია ამ სურათით გამოწვეული განცდა.

ტანკას პოპულარობის პირველი პერიოდი იყო მე-8 საუკუნე,

ნარას ეპოქა*, როდესაც შეიქმნა თვალსაჩინო იაპონელი პოეტის, ოტომო იაკომოტის მიერ შექმნილი ანთოლოგია „მანიოსიუ“. ამ ჟანრის გაფურჩქვნის მეორე პერიოდი კი გახლდათ IX-XII საუკუნეები, ჰეიანის, ანუ მშვიდობის ეპოქა (მე-8 საუკუნის ბოლო ხანებიდან მე-12 საუკუნის ბოლომდე). ტანკა მცირე სალექსო ჟანრია, რაც ძენ-ბუდიზმის იმ პოსტულატიდან უნდა გამომდინარეობდეს, რომ, საზოგადოდ, შემეცნება მყისიერი აქტია. „ნამი – უმნიშვნელოვანესი მომენტია ძენის შემეცნების თეორიაში. ნამიერება არა მარტო სწრაფმავალი დროის ნიშანია, არამედ – ნიშანიც შეჩერებული ნამისა, რომელიც მარადისობის ხორცშესხმად იქცევა. „მყისიერების თეორია“ ემყარება იმას, რომ სიცოცხლე გაიაზრება როგორც ნაკადი, რომელიც განუწყვეტლივ იცვლის თავის შედგენილობას, ხოლო ზედროული მარადისობა შეიძლება გამოვლინდეს მხოლოდ **სწრაფნარმავალ** დროში. ჭეშმარიტი, ესე იგი, გაბრწყინებული სული ძენის ფილოსოფიაში მიმსგავსებულია სიცარიელესთან (შუნიატასთან) და ამ უზენაესი ფუნქციით გვევლინება როგორც აბსოლუტი, მსოფლიო სული.“ (ზავადსკაია 1995: 22). შესაბამისად, ძენ-ბუდიზმში ტანკა, ისევე, როგორც ჰოკუ, რომლებშიც აზრი უკიდურესად ლაკონურად გამოიხატება, სამყაროს შემეცნებისა და ჭეშმარიტების მიგნების ადეკვატურ ფორმად მიიჩნევა.

უძველეს ხერხებად, რომლებიც გამოიყენებოდა კლასიკურ ტანკაში, მიჩნეულია მაკურა-კოტობა (*სიტყვა-სასთუმალი*) და უტა-მაკურა (*სასიმღერო სასთუმალი*).

უტა-მაკურა ნათესაობითი ბრუნვის ფორმანტიანი ტოპონიმია და, ისევე, როგორც მაკურა-კოტობა, იწვევს ატრიბუტირებული სიტყვის გამოჩენას ტექსტში. ატრიბუტირებული სიტყვები, როგორც წესი, მოცემული ადგილისთვის დამახასიათებელ ნიშანთვისებებზე მიუთითებენ (წმინდა ხე, ყურე, მთა, ყვავილი ან ფრინველი, რომელთაც ძველად, როგორც ჩანს, თავყვანს სცემდნენ). როგორც წესი, უტა-მაკურა ტანკას დასაწყისშია. როგორც ჩანს, **ტოპონიმის წარმოთქმა**, რომელიც ძველად მითოლოგიური შესაქმნის აქტის იმიტირებას ახდენდა, ახლა პოეტური ტექსტის „შესაქმნის“ დასაწყისად იქცევა.

რაც შეეხება მაკურა-კოტობას, მკვლევრები ხშირად მიუთითე-

* ნარას ეპოქა (710-794) დაიწყო იმით, რომ აღდგენილ იქნა სახელმწიფოს დედაქალაქი ჰეიძე (თანამედროვე სახელწოდება – ნარა) და დამთავრდა დედაქალაქის გადატანით ქალაქ ჰეიანში (თანამედროვე კიოტო).

ბენ მის კავშირზე რიტუალთან. მართლაც, მაკურა-კოტობას ფორმულათა შინაარსში შეიმჩნევა კავშირი სხვადასხვაგვარ რიტუალურ სიმღერებთან, ნორიტოსთან, რომლებიც უკვე იქცა ვრცელ ტექსტებად, სახოტბო სიმღერებად, რომლებიც განადიდებენ ღმერთებსა და ქვეყნის სხვადასხვა მხარეს, ასახავენ ადამიანის უშუალო დაკვირვებას თავის თავსა და გარემოზე. სავარაუდოა, რომ თვით მაკურა-კოტობას როგორც ერთ-ერთი უპირველესი პოეტური ხერხის წარმოშობა განპირობებულია მაგიური **დასახელების** ამ მექანიზმით, რომელიც იაპონიაში, როგორც ჩანს, შედარებით დიდხანს რჩებოდა სამყაროს აღქმის ერთადერთ თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, ძირითად საშუალებად უფრო მეტად, ვიდრე მიმსგავსება, შედარება, სიმბოლიზაცია, რომელთა ელემენტები რიტუალურ ტექსტებში გაცილებით ნაკლებ ადგილს იკავებენ და აშკარად უფრო გვიანდელი წარმომავლობისა არიან (იხ. ამის შესახებ: ერმაკოვა 1983).

განვიხილოთ ტანკას სხვა ფორმალური თავისებურებები: ტანკა რომ ევროპული სალექსო ფორმა იყოს, მისი ტაეპების მარცვლებრივი ოდენობის ინტერპრეტაცია სრულიად სხვაგვარი იქნებოდა, ვიდრე ამ შემთხვევაში, როდესაც ძენ-ბუდიზმის ზეგავლენა ტანკათა შინაარსზე უფლებას გვაძლევს, ამავე კონტექსტში გავაანალიზოთ მისი ფორმა. კერძოდ, შეიძლება დაისვას კითხვა, რაიმე კავშირი ხომ არ აქვს ტანკას სტრიქონებში მარცვლების განაწილებას რიცხვთა სიმბოლიკასთან ძენში?

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა, რომ რიცხვთა სიმბოლიკა, რომელიც ხორცშესხმულია ძენის ჩინურ ფერწერაში, ამგვარია: „ნული – ნულოვანი გზა, რომელიც ხორცშესხმულია პეიზაჟთა ფონების სიცარიელეში; „ცვლილებათა წიგნის“ მიხედვით, დუალისტური ტრადიციები, ესე იგი, რიცხვი ორი, მსჭვალავს პრაქტიკულად მთელ ჩინურ ფერწერას; ტრიადა, როგორც სიცარიელის (ნულის) და ერთიანის ჰიპოსტაზი, **რიცხვ სამს** უჩვეულო ღირებულებას ანიჭებს, რაც განაპირობებს მის ფართოდ გამოყენებას ფერწერაში: „ქვის სამი მხარე“, „სამი სიმორე“ (პეიზაჟში), „სამი ბინი“ (ფერწერაში), „სამი კატეგორია“; ფართოდ გამოიყენება ჩინურ ფერწერაში რიცხვი ხუთი (ხუთი ძირითადი ფერი, ტუმის ხუთი ნიუანსი, ხუთნაირი გემო და ა.შ.), რაც მომდინარეობს ხუთი პირველელემენტის ძველი ნატურფილოსოფიიდან“; „რიცხვი ხუ-

თის მნიშვნელობა ძალზე დიდია ჩინური ფერწერის რიცხობრივ კულტურაში, ეს რიცხვი გამოხატავს ზეცისა და მიწის ერთიანობას (სამს პლუს ორი); რამდენიმე ადგილი „იძინში“ ამტკიცებს რიცხვ ხუთის ღირებულებას, მაგალითად, იქ ნათქვამია: „ათი რიცხვიდან ხუთი მიეკუთვნება ზეცას, ხუთი კი – მიწას“. უფრო მეტიც, ზეცის კენტი რიცხვები ჯამში შეადგენს 25-ს (1+3+5+7+9), ესე იგი, ხუთჯერ ხუთს, მიწიერი და ზეციური რიცხვების ჯამი შეადგენს 55-ს, ხოლო პირველი ოთხი რიცხვი (1+2+3+4), ანუ ძირითადი რიცხვები ჯამში შეადგენს ათს, ესე იგი, ორ ხუთიანს. ორი ჰორიზონტალური ხაზი იეროგლიფ „ხუთში“ აღნიშნავს ზეცასა და მიწას, უძველესი დანერილობით კი ეს იეროგლიფი შეადგენს ორ სამკუთხედს – ერთი მათგანი მიმართულია წვეროთი ზევით, მეორე კი – ქვევით, ისინი გამოხატავენ **ზეცისა და მიწის საკრალურ მთებს**“ (ზავადსკაია 1995: 219, 220).

დაოსურ ტრაქტატ „ლე ძიში“ განვითარების პროცესი განმარტებულია, როგორც **რიცხვთა** განვითარება: „განვითარება და მეტამორფოზები წარმოქმნიან ერთს, ერთის ცვლილებები წარმოქმნიან შვიდს, ხოლო შვიდის გარდაქმნები წარმოქმნიან ცხრას. ცხრიანი წვეროა. ცვლილებების გზით ის კვლავ უბრუნდება – შვიდის გავლით – ერთს“, შვიდი რიცხვთა ჩინურ თეორიაში ესაა ინი, იანი და ხუთი პირველელემენტი, ხოლო ზეცისა და მიწის შეერთება წარმოქმნის საკრალურ ცხრიანს“... „კვადრატული და მართკუთხა ფორმები წარმოადგენს მიწის სიმბოლოს; სამკუთხედის ფორმა, რომელიც ხშირად გვხვდება და უკავშირდება რიცხვ სამს, განასახიერებს ზეციურ ძალებს“ (ზავადსკაია 1995: 220-221).

რა თქმა უნდა, აქ საუბარია ჩინური ძენის ფერწერის შესახებ, მაგრამ რიცხვთა სიმბოლიკა ასეთივე იყო იაპონურ ძენ-ბუდიზმშიც, ვინაიდან ესაა ერთი და იგივე ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფცია.

ჩვენი აზრით, გასათვალისწინებელია არა მარტო ის, რომ ტანკას პირველი სამი სტრიქონი სწორედ სამეულია – ანუ სიცარიელისა (ნულის) და ერთის ჰიპოსტაზი (ძენ-ბუდიზმის მიხედვით) – 5 7 5, არამედ ისიც, რომ მისი გრაფიკული გამოსახულებაა ორი (თუმცა, წვეროს გარეშე) სამკუთხედი, უფრო ზუსტად კი, ორი ტრაპეცია, რომელთაც საერთო ფუძე (შვიდმარცვლიანი სტრიქონი) აქვთ. ვფიქრობთ, რომ, **არსებითად, ეს ორი სამკუთხედია**, რადგან იგუ-

ლისხმება, რომ ტრაპეციების გვერდები გრძელდება და ერთმანეთს უერთდება სიცარიელეში (ანუ ტექსტის მიჯნაში – არატექსტში), სადაც თითოეული ტაეპის სიტყვიერად გამოხატულ სემანტიკას ემატება სიცარიელის პოტენციური სემანტიკა, რაც ტექსტს **ზეცისა და მიწის საკრალური მთების** გამოსახულებად აქცევს. ამგვარი თვისებები დასავლური ლექსისთვის სრულიად უცხოა.

მნიშვნელოვანია, ასევე, რომ ტანკა დაყოფილია ორ სტროფად, რომელთა შორის არის პაუზა, ე.ი. სიცარიელე. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ძენში სიცარიელის სემანტიკის გააზრება. სიცარიელე ძენში არ მიიჩნევა მხოლოდ საკუთრივ სიცარიელედ და მატერიის არარსებობად, არამედ – ერთგვარ უსასრულო პოტენციალად, უსასრულო და სასრული შესაძლებლობების ერთობლიობად. „კატეგორიები შუნიატა და ტატხატა (არარსი და არსი) უკავშირდება აბსოლუტის – ერთის – ორმაგ არსს. როგორც კი ერთის გააზრება იწყება, ის შეიძლება გაცნობიერებულ იქნას, როგორც არსი – ტატხატა, – მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მასთან ერთად გაიზრება არარსი – შუნიატა. ერთი, რომელიც გვევლინება თავისი ორმაგი არსით – ესაა აბსოლუტი, რომელშიც ყველაფერი წარმოიქმნება, მყოფობს და ქრება. ის მოიცავს ყველა ფენომენს, სივრცულსა და დროით ფორმებს, მზეს მთვარეს, ვარსკვლავებს და ყველა თვლად საგანს დედამიწაზე“ (ზავადსკაია 1995: 21). ძველ ჩინურ ფილოსოფიაში სიცარიელის იდეის ყველაზე თვალსაჩინო გამოხატულებაა დაო, რომელიც ბადებს საგნებს საკუთარი თავიდან, ესე იგი, არყოფნიდან, არარსებობიდან, სიცარიელიდან. „სიცარიელე წინ უსწრებს დაყოფას ინ-იანად, დადასტურებასა და უარყოფას, სიკეთესა და უბედურებას – იმ ოპოზიციებს, რომელთა შემადგენლები ცალ-ცალკე არ არსებობენ. სიცარიელე ან არყოფნა არ არის რალაც მიღებული, არ ემთხვევა სიკვდილის, გაქრობის ცნებებს, არამედ – საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს: არარსებობა, ანუ სიცარიელე არარსებული, არმყოფი მყოფობა“ (გრიგორიევა 1979: 53). სამყარო შექმნილი კი არაა, არამედ ვითარდება საკუთარი თავიდან და ამიტომ მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება მისი თვითგანვითარების წყაროს: არარსებობას, სიცარიელეს, საიდანაც აღმოცენდება ყველაფერი. „ღვთისათვის დატოვებული სივრცის“ მოდელი არსებითია უძველეს იაპონურ პოეზიაში – ვკითხულობთ „ასი უძველესი იაპონური ლექსის“

მთარგმნელისეულ წინათქმაში, – თემატური მრავალფეროვნების მიუხედავად, საკრალური სიცარიელე თითქმის ყოველი სალექსო ვერსიის კონცეპტუალურ ატრიბუტს წარმოადგენს, თითქმის ყოველ სალექსო ვერსიაში იკვეთება“ (რატიანი 2008: XIV). და ეს სიცარიელე არა მარტო ტანკების შინაარსში აისახება, არამედ – მათ ფორმაშიც, თუმცა, ტანკების განხილვისას ძნელია გავაცალკევოთ მათი შინაარსი და ფორმა. სიცარიელე როგორც პაუზა მონაწილეობს და განსაზღვრავს კიდეც ტანკას სალექსო **ფორმის** თავისებურებებს, იმის გამო, რომ მასში გამოხატული აზრის თავისუფალ დინებას წყვეტს პაუზა – სიცარიელე, რომელსაც თავისი სემანტიკური დანიშნულება აქვს — ესაა სიცარიელე, რომელიც პოტენციური აზრია, რომელიც ბადებს აზრს და რომლიდანაც აღმოცენდება განზოგადება - მიმართება პირველსა და მეორე სტროფებში გამოხატულ აზრებს შორის.

ვფიქრობთ, რომ, სიცარიელე აქ კანონზომიერია და, ფაქტობრივად, **წარმოშობს** აზრს, თვალსაზრისს სამყაროს ან საკუთარი თავის შესახებ, რადგან „ტანკების პირველ სტროფში პოეტი, როგორც წესი, მთელ მოვლენას კი არ ახსენებს, არამედ ყურადღებას ამახვილებს მის გარკვეულ დეტალზე, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ავარე (ხიბლი).“ (ბორონინა 1983: 189-190), და მხოლოდ მეორე სტროფში ხდება მისი განზოგადება, მიმსგავსება, შედარება. როგორც ჩანს, სწორედ ამითაა განპირობებული ტანკას სემანტიკური და ფორმალური დაყოფა ორ ნაწილად.

ბუნებრივია, რომ თარგმნისას იკარგება ტანკას ფორმალური თავისებურებები, რომელთაც ორიგინალში სემანტიკური დანიშნულებაც აქვთ და რომელთაც უცხოენოვანი მკითხველი ისედაც ვერ აღიქვამს, რადგან მისი ცნობიერებისთვის უცხოა ძენის რიცხვითი სიმბოლიკა. ამგვარად, იკარგება ტაეპის ერთიანობა და სიმჭიდროვე, რომლის განმსაზღვრელია ძენის ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფცია. ყველა შემთხვევაში, ნათარგმნი ტანკა ორიგინალის ადეკვატური ვერ იქნება უცხოენოვან მკითხველთა და იაპონელ მკითხველთა მსოფლაქემის განსხვავებულობის გამო. თარგმანში გარდაუვალია მთარგმნელის ენაზე არსებული ლექსითი სტრუქტურების, პოეტური ტრადიციების და, მეორე მხრივ, ორიგინალის ინტერფერენცია, მაგრამ დახელოვნებული მთარგმნელის მიერ გადმოღებული ტანკების შინაარსობრივი სტრუქ-

ტურა ყოველთვის შენარჩუნებულია.

ქართულ ენაზე მოგვეპოვება ნათარგმნი ტანკების არაერთი ნიმუში, მაგრამ ამ ჟანრის შესახებ ყველაზე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის უშუალოდ იაპონური ენიდან ნათარგმნი „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ (თარგმანი ირმა რატიანისა); კრებულში გაერთიანებულია მე-13 საუკუნის იაპონელი პოეტისა და ფილოლოგის, სადაიე ფუჯივარას მიერ საგანგებოდ შერჩეული ასი პოეტის 100 ტანკა, რომელთაგან თითოეულს ახლავს კომენტარი პოეტისა და საკუთრივ ლექსის შესახებ; კრებულს ერთვის მთარგმნელის წინათქმა, რომელშიც განმარტებულია ტანკას ესთეტიკა და მასში ასახული მსოფლმხედველობა.

საინტერესოა, რომ მთარგმნელი ნათარგმნი ტანკების უმრავლესობაში უპირატესობას ანიჭებს ბესიკურ 14-მარცვლიან საზომს. მაგალითად, იმპერატორი კოკოს ტანკა:

ო, დიდებულო ქალბატონო, კდემით მოსილო,
სუსხიანი და ცივი ზამთრის ადრიან დილით
მე რუდუნებით დაგიკრიფეთ ნორჩი ვაკანა —
მწვანე ყლორტები, სპეტაკ თოვლზე გარდამოყრილი,
და სველი ფიფქით დავინამე კორომოს კალთა...

და მრავალი სხვა. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტანკა სხვა საზომითაა გადმოღებული, ერთი ან ორი ტაეპი თითქმის ყოველთვის ბესიკური საზომითაა გამართული. ასეთია, მაგალითად, მე-8 საუკუნის დასასრულის იაპონელი პოეტის, სარუ მარუს ტანკა:

...მე გავიგონე ირმების ნაღვლიანი ბლავილი
შორს... იმ მაღალი მთის ფერდობიდან...
თავანყვეტილი ქარი კი ღმუის...
ღმუის და შორით მიაქროლებს ნეკერჩხლის ფოთლებს, (5 4 5)
შემოდგომის ამ სევდიან მოციქულებს...

იმპერატორი ტენჩის ტანკა:

შემოდგომის ამ ღრუბლიან დილით
ოქროსფერ თავთავს მკიან გლეხები,
ფანჩატურიდან გავცქერი ყანას
და მაფრთხობს ფიქრი:
ვერ დამიფარავს წვიმისაგან სადგომი ჩემი (5 4 5)
ან იმპერატორის მრჩევლის, იაკამოჩის ტანკა:

როცა კაჭკაჭთა იდუმალ ხიდზე
ნაპერწკლებს გაჰყრის მეუფე ჭირხლი
და თრთვილის ფარდაგს გადააფენს კრიალა ხელით, (5 4 5)
ვიცი, ახლოა დასასრული გრძელი ღამისა... (5 4 5)
დგება ნათელი...

ცნობილია, რომ ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომი **სამი მუხლისგან** შედგება, რაც მნიშვნელოვანია ტანკების თარგმნისას, როდესაც გასათვალისწინებელია რიცხვ სამის ფუნქცია ორიგინალურ ტანკებში. ვფიქრობთ, ბესიკური საზომი სხვა თვისებებითაც ენათესავება ტანკას მეტრულ სტრუქტურას, თუნდაც იმით, რომ მისი, როგორც მეტრული მონაკვეთის დასრულებულობა განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობა იმის გამო, რომ აქ პირველი და მესამე (ბოლო) მუხლები ერთნაირია და *ხუთმარცვლიანია*. სამივე მუხლი ერთნაირი მარცვლებრივი გრძლიობისა რომ ყოფილიყო, ბესიკური საზომი ასეთ შთაბეჭდილებას არ მოახდენდა – დასრულებულობის შეგრძნებას წარმოქმნის პირველი და ბოლო მუხლების იდენტურობა განსხვავებული (ოთხმარცვლიანი) შუალედური მუხლის ფონზე. როგორც ჩანს, მხოლოდ ამ გზით გახდა შესაძლებელი, რომ ქართული ტანკების სემანტიკაზე მათი ფორმის ზემოქმედების მექანიზმი ორიგინალის ანალოგიური ყოფილიყო. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ მთარგმნელმა უპირატესობა მიანიჭა სწორედ იმ საზომს, რომელიც ამ ეფექტის მიღწევის საშუალებას იძლევა.

„ას უძველეს იაპონურ ლექსში“ ხშირადაა გამოყენებული ალიტერაციები, მაგ., „ტალღის ზვირთები ეხეთქება ტაკაშის ნაპირს“ (გვ. 72) „მიჯობს ბობოქარ ტალღებს შევრთო ტანჯული სული“ (გვ. 20); „გზას თუ გაივლი, გრძელს და მოსაწყენს“ (გვ. 60) და სხვ. ალიტერაციები ქართული ლექსის დამახასიათებელია და ბუნებრიობას ანიჭებს ლექსით მეტყველებას გადმოქართულებულ ტანკებში.

ამ კრებულში *გაჩუმების* რიტორიკულ ხერხს საგანგებო ღირებულება და ფუნქციები ენიჭება. დავაკვირდეთ ქვემოთმოყვანილ ტანკებს:

ერთი ქოხია არემარეში

და ისიც...ჩემი...
ფიქრებს მიმძიმებს მარტოობა,
ვით შემოდგომის ცივ ღამეში
განოლილი სქელი ბინდ-ბუნდი...
(ბერი რიოუძენი)

დრო მომქანცველად მიზოზინებს ჩარაზულ კართან...
შემოგაღამდა...
მარჯვედ კი ბაძავ მამლის ყივილს,
მაგრამ... არა და
არ გაიხსნება ურდულები განთიადამდე.
(ქალბატონი სეე)

ცივი ღამეა,
შემოდგომის გაჰკივის ქარი...
ფაფარაშლილი, გადაურბენს ისლის სახურავს
და... ბრინჯის ყანას მიაშურებს
ქროლებით ჩქარით...
(მხარის პირველი მრჩეველი ცუნენოგუ)

ამკარაა, რომ აქ გაჩუმება (აპოზიოპეზისი) არა მარტო მეტ ემოციურ სიმძაფრეს ანიჭებს პოეტურ ფრაზებს, არამედ (როგორც პაუზა მეტყველებაში) არღვევს ტაქტის ერთიანობასა და სიმჭიდროვეს, ერთგვარად განავრცობს სათქმელს და **ალტერნატიული სემანტიკური სივრცის** შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. ეს კი ამდიდრებს აზრს, რომელიც ტანკაშია გადმოცემული და აიძულებს მკითხველს, მოახდინოს იმ სათქმელის (რა თქმა უნდა, ინდივიდუალური და მიახლოებითი) რეკონსტრუქცია, რომელიც აპოზიოპეზისის მეშვეობითაა ნაგულისხმევი.

„თუკი ამა თუ იმ წამს ხელოვანი განიცდის მარტოობასა და სიმშვიდეს, – წერს ძენ-ბუდიზმის ცნობილი მკვლევარი ალან უოტსი, – მას უნოდებენ „ვაბის“. თუკი ხელოვანი გულდამძიმებულია, სევდიანი, და გრძნობათა ამგვარი სიცარიელისას ამჩნევს სრულიად ჩვეულებრივისა და ბუნებრივის განსაცვიფრებელ რაგვარობას, ამგვარ განწყობილებას „ვაბის“ სახელწოდებით მოიხსენიებენ. როდესაც წამი ინვევს უფრო მძაფრ ნოსტალგიურ კაეშანს, რომელიც უკავშირდება შემოდგომასა და სამყაროს კვდომის შეგრძნე-

ბას, – მას „ავარეს“ უწოდებენ. ხოლო თუკი დანახულში თავს იჩენს რალაც მისტიკური და უჩვეულო – ერთგვარი მინიშნება იღუმალსა და მოუხელთებელზე – ამგვარ განწყობილებას „იუგენად“ მოიხსენიებენ. ეს სრულიად უთარგმნელი იაპონური სიტყვები აღნიშნავს „ფურიუს“ (ანუ ძენის მსოფლგაგების საერთო ატმოსფეროს) დამახასიათებელ ოთხ ძირითად განწყობილებას ცხოვრების ამგვარი უსაზმნო მომენტების აღქმისას“ (უოტსი 1957: 198).

ვფიქრობთ, მოყვანილი ციტატა ააშკარავებს ტანკას სემანტიკის სპეციფიკურ თავისებურებებს. ეს ოთხივე განწყობილება თავს იჩენს, ზოგადად, უძველეს იაპონურ პოეზიაში და ზედმინვენით ზუსტადაა გადმოცემული „ას უძველეს იაპონურ ლექსში“.

დამონებიანი:

ბორონინა 1983: Боронина И. А. “Особенности художественного образа в японской традиции и их модификация в поэзии и прозе”. *Восточная поэтика (Специфика художественного образа)*. М.: 1983.

გრიგორიევა 1979: Григорьева Т. П. *Японская художественная традиция*. М., 1979

ერმაკოვა 1983: Ермакова Л.М. “Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы”. *Восточная поэтика (Специфика художественного образа)*. М.: 1083.

ზავადსკაია 1995: Завадская Е.В. *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. М.: 1975.

რატიანი 2008: რატიანი ი. *წინათქმა წიგნისა „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“*. თბილისი: 2008.

უოტსი 1985: Watts A. *The Way of Zen*. 1957.

ტანკა და ჰაიკუ საქართველოში

გასტონ ბუაჩიძე ესეში „ეტიამბლის საბედნიერო სხვაობანი“ იხსენებს: ფრანგ პოეტსა და მეცნიერს, აღმოსავლეთმცოდნე რენე ეტიამბლს (1909-2002) 1980-იანი წლების დამდეგს მისთვის უკითხავს, ქართულ პოეზიაში თუ შეაღწია ჰაიკუს ფორმამო (ბუაჩიძე 1985: 165). ბატონი გასტონი არ ამბობს, რა პასუხი გასცა ჰაიკუს ცნობილი სპეციალისტის ამ შეკითხვას, მაგრამ, უნდა ვიფიქროთ, ეს პასუხი უარყოფითი იქნებოდა: .

საზოგადოდ, უცხოური მყარი სალექსო ფორმების დამკვიდრება ნებისმიერი ხალხის პოეზიაში რთული პროცესია. გასტონ ბუაჩიძის იმავე ესეში ვკითხულობთ:

„იაპონური პოეზიის თავისებური ფორმით ჯერ კიდევ 1934 წლიდან დაინტერესებული ეტიამბლი „ცდილობს რაიმე გაუგოს ჰაიკუს“. მცირე ზომის, მაგრამ ტევადი განზოგადების ლექსისადმი ასეთი რჩეული ერთგულება აღმოსავლურად განაფულ დასავლეთელ ბრძენს ნარმოაჩენს ეტიამბლში. ცხოვრების ქარიშხლიან გზებზე ჰაიკუ საიმედო თავშესაფარი ჩანს“ (ბუაჩიძე 1985: 164-165); „ფრანგულ პოეზიაში ჰაიკუს დამკვიდრების ცდებს შორის ეტიამბლი გამოჰყოფს საშუალო თაობის პოეტის ყაკ რუბოს (დ. 1932. – ლ. ბ.) კრებულს „ოცდაერთი კუბი“. [...] თუ ვინმეს უნდა ეცადა ჰაიკუს ფაქიზი აღნაგობის გადანერგვა ფრანგულ ნიადაგზე, ერთი მათგანი უთუოდ რუბოა, ეტიამბლის განსაზღვრებით, „ეს მათემატიკოსი, პოეტი, იაპონისტი“. მაგრამ ენათა და პოეტურ სისტემათა სხვაობა ამ ხელსაყრელ შემთხვევაშიც მხოლოდ გარკვეულ ზღვრამდე წინსვლის შესაძლებლობას გვიტოვებს.

სხვებზე კი ლაპარაკიც არ ღირს. აბა რა ფასი აქვს იმათ ნაცოდ-ვილარს, „ვინც პარიზში ფსევდო-ჰაიკუს თხზავს“? დამახინჯებულ მიწოდებას სულ არმიწოდება ურჩევნია ეტიამბლს“ (ბუაჩიძე 1985: 165-166).

ჩვენი გამოძიებით, ტანკათა პირველი თარგმანები კონსტანტინე ჭიჭინაძეს უნდა ეკუთვნოდეს – „ლიტერატურული გაზეთის“ 1956 წლის 4 მაისის ნომერში დაიბეჭდა კონსტანტინე ჭიჭინაძის

* «Trente et un au cube», Gallimard, Paris, 1973.

მიერ თარგმნილი ისიკავა ტაკუბოკუს 25 ტანკა, ოლონდ... ხუთ-ტაეპიანი ტანკა ჰაიკუსებური სამტაეპიანი ლექსის ფორმით არის გადმოტანილი! ასეთი კურიოზით იწყება ტანკა-ჰაიკუს ისტორია საქართველოში!

აი ერთი ნიმუში იმ პუბლიკაციიდან:

•

ტურგენევის რომანი!

მე მას მატარებელში ვკითხულობდი ისიკარის ველზე,
სადაც თეთრი თოვლი ცვიოდა!

(ლიტ. გაზეთი 1956: 2).

მომდევნო 1957 წელს „ცისკარში“ გამოქვეყნდა 16 იაპონელი ავტორის 5 ტანკა და 12 ჰაიკუ, ნოდარ დუმბაძის მიერ თარგმნილი. ზოგი მათგანი გართიმულია. ეს უნდა იყოს იაპონური ჰაიკუსა და ხუთ სტრიქონად თარგმნილი ტანკას პირველი პუბლიკაციები ქართულ ენაზე. ვნახოთ მათი თითო ნიმუში (პირველი უცნობ ავტორს ეკუთვნის, მეორე – ტიო-ნის):

•

ეჰ, რომ შემეძლოს შევაჩერო, ეჰ, რომ შემეძლოს,
ვინც გადაწყვიტა ქვეყნად ჩემი მარტოდ დაგდება...
ო, ალუბლების ყვავილებო,
დაჰფარეთ მინა,
დაჰფარეთ ისე, რომ ვერ შეძლოს მან გზის გაგება.

•

წყაროს სარკეში მთელი დღე
თავის ლანდს დასდევს ჭრიჭინა
და მაინც ვერ დაიჭირა.

(ცისკარი 1957: 98, 99).

1968 წლის 6 იანვარს გაზეთ „საბჭოთა აფხაზეთის“ მე-4 (8115) ნომერში დაიბეჭდა ისიკავა ტაკუბოკუს 10 ტანკა, ოთარ მიქაძის მიერ თარგმნილი. აი ერთი ნიმუში:

- აქ, აღმოსავლეთ ოკეანის
ტალღებისა და
მცირე კუნძულის ქვიშის შრიალში,
თვალცრემლიანი
კიბორჩხალას ვეთამაშები.
(საბჭ. აფხაზეთი 1968: 3).

ერთი წლის შემდეგ აღმანახი „ხომლი“ აქვეყნებს კვლავაც ისი-
კავა ტაკუბოკუს ტანკათა კონსტანტინე ლორთქიფანიძის თარგ-
მანებს, სულ 64-ს (ხომლი 1969: 180-197), რომლებიც მერე ასამდე
შეივსო და მინიატურულ კრებულად გამოიცა „ნაკადულში“ 1970
წელს.

ადრინდელი თარგმანები, უნდა ვიფიქროთ, რუსულიდან არის
შესრულებული, კონსტანტინე ლორთქიფანიძე კი მადლობას უხ-
დის „იაპონური ენისა და ლიტერატურის სპეციალისტს, ახალ-
გაზრდა ქართველ ქალს მაიას“ (გვარს არ ასახელებს), რომელსაც
მისთვის ისიკავა ტაკუბოკუს ლექსების სიტყვასიტყვითი თარგმა-
ნი მიუწოდებია (ტაკუბოკუ 1970: 23).

წიგნს ახლავს მაიას წინათქმა, სადაც მოთხრობილია ტაკუბო-
კუს ბიოგრაფია და ტანკას თავისებურებებზეც არის ლაპარაკი.

კონსტანტინე ლორთქიფანიძის თარგმანთაგან დიდი პოპუ-
ლარობა მოიპოვა ამ ტანკამ:

- ერთხელ ხუმრობით დედაჩემი
მხარზე შევისვი,
იგი ისეთი მსუბუქი იყო,
რომ უცბად ცრემლი მომერია
და ველარ ვზიდე.
(ტაკუბოკუ 1970: 26).

1969 წელსვე ჟურნალ „მნათობში“ (№ 12, გვ. 33-39) დაიბეჭდა
მურმან ლებანიძის მიერ თარგმნილი იაპონური პოეზიის ნიმუშები,
რომლებიც შემდეგ შევიდა 1971 წელს გამოცემულ წიგნში „უკვდა-
ვი ყვავილები. რჩეული თარგმანები“. მათ შორის არის ოცი ტანკა
და ოცი ხოკუ. მათ შემდეგ დაემატა 1986 წელს „საუნჯეში“ (№ 3,

გვ. 82-90) გამოქვეყნებული კიდეც ოცი ტანკა და ორმოცი ხოკუ, ასე რომ, „უკვდავი ყვავილების“ მეორე გამოცემაში, რომელიც 1988 წელს განხორციელდა, უკვე ორმოცი ტანკა და სამოცი ხოკუ* არის წამოდგენილი.

ვნახოთ ლექსის ორივე ამ სახეობის თითო ნიმუში, მურმან ლებანიძის მიერ გადმოქართულებული:

ოტომო ტაბიტო (VIII ს.):

•
არ მიყვარს ბლენძი,
ცრუბრძენი და ჭკუისკოლოფი!
ლოთთან დავჯდე უმჯობესია:
დათვრება მაინც და შემთვრალი
ერთს გულწრფელად წამოიტირებს!
(ლებანიძე 1988: 222).

ბასიო (XVII ს.):

•
ო, რანაირად ჩახჩახებს მთვარე!
ზღვა მოიქცა და უცებ მეჩვენა,
თითქოს შრიალით მოადგა პარმალს.
(ლებანიძე 1988: 222).

1980 წელს ჟურნალ „ცისკრის“ მე-4 ნომერში ქვეყნდება ჯანსუღ ჩარკვიანის მიერ თარგმნილი ისიკავა ტაკუბოკუს 57 ლექსი, რომელსაც ახლავს მთარგმნელის განცხადება:

„ძვირფასო მკითხველო, ისიკავა ტაკუბოკუს ლექსთა პნკარე-დები იაპონური ენის მცოდნემ ლიანა არემიძემ შემომთავაზა, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვახსენებ, როგორც თანამთარგმნელს“ (ცისკარი 1980: 113).

ერთი ნიმუში:

•
გამახსენდა წუთი გაფიცვის,
ახლა იმგვარად აღარ მიჩქეფს
სისხლი ძარღვებში,
გულში ფარულად
ჩუმი სევდა შემომეპარა.
(ცისკარი 1980: 116).

* ხოკუ/ჰოკუ ჰაიკუს სინონიმად გამოიყენება.

ლილი მჭედლიშვილი 1984 წელს გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ ბეჭდავს იაპონელი პოეტების – საიგოს (1118-1190), პრინცესა სიკისის (1151-1201) და ისიკავა ტაკუბოკუს (1885-1912) რამდენიმე ლექსის თარგმანს.

სანიშნოდ ვნახოთ საიგოს ლექსის ეს თარგმანი:

- მთვარის ნათელთან,
ჭრიჭინობლის ჭრიჭინთან ერთად,
ისე მოგტეხ
აყვავებულ ტოტს ჰაგიისას
ნამს არ დავაფრქვევ...
(ლიტ. საქართველო 1984: 13).

ერთი წლის შემდეგ აღმანახ „საუნჯის“ № 1-ში ლილი მჭედლიშვილის მიერ თარგმნილი ტანკები [იამაბე აკაჰიტო, იამანოე ოკურა, ოტომო ტაბიტო, ოტომო იაკამოტი, ნიკატომი იაკამო-რი, არივარა ნარიჰარა, საიგო კი-ნო-ცურაიუკი, უცნობი ავტორი, ფუძივარა სადაიე, ფუძივარა იეტეკა, კი ტომონორი, მინამოტო სანეაკი] და ჰაიკუები [ბასიო, ტიიო, ისაა, ისიო] გამოქვეყნდა.

იმავე 1985 წელს კვალავაც აღმანახ „საუნჯეში“ იბეჭდება ისიკავა ტაკუბოკუს 57 ლექსის თარგმანი, ნომადი ბართაიას მიერ შესრულებული. პირველი ეს არის:

- პანია ცირა დავტუქსე ჩემი,
მას ჩაეძინა
თვალცრემლიანს,
ოდნავ პირლიას...
ფრთხილად ლოყაზე მოვუსვი ხელი.
(საუნჯე 1985: 233).

იაპონური პოეზიის გადმოქართულებაში მნიშვნელოვანია თამაზ ჩხენკელის წვლილი, მან ქართულად აამეცხველა X-XII საუკუნეების ტანკა და XVI-XVIII საუკუნეების ჰაიკუ/ჰოკუ.

ურითმო ტანკა თამაზ ჩხენკელმა ქართულ თარგმანში გარიტმა. ვნახოთ როგორ ჟღერს ტანკას გარიტმული ქართული ვერსია:

ბერად შემდგარი ვაზირთუხუცესი

•

ფიფქებივით რომ გაიფანტა უეცრად **თრთოლვით**,
განა ყვავილთა ფურცლებია ველად **მარები**. –
დაბერებული,
ნაადრევი ჭალარის **თოვლით** –
ეს მე ვარ – ნუთისოფლიდან რომ **მივეჩქარები**.
(ძველი ... 2006: 166).

თამაზ ჩხენკელს 21 ტანკა უთარგმნია 100 პოეტის თითო ლექსის უძველესი ანთოლოგიიდან, რომელიც მთლიანად თარგმნა და გამოსცა ირმა რატიანმა 2008 წელს. ირმა რატიანის თარგმანში ახლახან ციტირებული ლექსი ასე ჟღერს:

•

ეს თოვლი არ ჰგავს ყვავილის ფურცლებს,
თეთრად მოფანტულს ბალის ბილიკზე...
ეს თოვლი მე ვარ...
გაშიშვლებული ხის ტოტებიდან
ჭალარა თმების ცვივა სიფითრე.
(ასი ... 2008: 96).

ჰაიკუს კი თამაზ ჩხენკელიც ურითმოდ თარგმნის. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა მის მიერ თარგმნილმა უცნობი პოეტის ჰაიკუმ, მცირეწლოვანი შვილის გარდაცვალების გამო დაწერილმა:

•

ო, კალიების მდევენლო ჩემო,
ან რა უცნაურ ქვეყანაში
შეგიბენია?
(აღმოსავლური... 1981: 272).

ირმა რატიანმა წიგნი „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ ამომავალი მზის ქვეყანაში გატარებული ოთხი წლის განმავლობაში შექმნა და 2008 წელს გამოსცა. მანამდე მთარგმნელმა რამდენიმე ტანკა შეიტანა 2000 წელს გამოსულ წიგნში „იაპონური დღიურები“, რომლის ანოტაციაში ვკითხულობთ: „1994 წლის იანვრის თვეში

მეუღლესთან, მათემატიკოს კახაბერ კორძაიასთან გავემგზავრე იაპონიაში და იქ 1998 წლის გაზაფხულამდე დავყავი. შორეულ კუნძულებზე გატარებულმა წლებმა საოცარი შთაბეჭდილებებით ამაღვსო. წყნარი ოკეანესავით ღრმა და ამომავალი მზესავით ელვარე იაპონურმა კულტურამ მართლაც რომ წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემს ცნობიერებზე“ (რატიანი 2000: 4).

აი ამ წარუშლელი შთაბეჭდილების ერთი შედეგი:

კიკანომოტო

•
ო, რა გრძელია ქარვისფერი ხოხობის კუდი –
ლერწმის ტოტივით იდრიკება მაღლა ფრენისას,
მაგრამ, გარინდულს მიუსაფარ მარტოობაში,
მე მაკროთობს ფიქრი:
მასზედ გრძელი და უსასრულო არის ეს ღამე...
(ასი ... 2008: 3).

„ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ გამორჩეული გამოცემაა იმიტაც, რომ თარგმანებს ახლავს ორიგინალებიც (ლათინური ანბანით წარმოდგენილი), კომენტარები ავტორებისა და ტექსტების თაობაზე და მე-18 საუკუნის იაპონური გრაფიკული მხატვრობის ნიმუშები. მთარგმნელის წინათქმაში კი ვეცნობით იაპონური ტანკას ისტორიასა და პოეტიკას უფრო სრულად, ვიდრე ქართულ წყაროებში მანამდე იყო ეს შესაძლებელი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იაპონური პოეზიისთვის დამახასიათებელი რთული, აზრობრივი და ემოციური ასოციაციებით დამუხტული მხატვრული სახეების ერთ-ერთ საფუძველზე – სიტყვათა პოლისემიურობაზე – ყურადღების გამახვილება:

„იაპონურ პოეზიაში სიტყვის მნიშვნელობა იშვიათად არის ერთი და სწორხაზოვანი, სიტყვა თითქმის ყოველთვის ბუნდოვანია, დატვირთული ორმაგი, ხშირად სამმაგი და მეტი მნიშვნელობით. [...] სიტყვის პერსპექტივათა ორაზროვანი თამაში და კონტექსტუალური განპირობებულობა არის იაპონური პოეზიის პირველი და უმთავრესი კანონი...“ (ასი ... 2008: VIII-IX).*

* იაპონური ლექსის ამ უმნიშვნელოვანესი თავისებურების გამო ი. ა. ბორონინას წიგნში „კლასიკური იაპონური ლექსის პოეტიკა“ ვკითხულობთ: „ემოციური შინაარსის, გრძნობისა და აღქმის უდახვეწილესი ნიუანსების გამოსახატავად გამოიყენება მრავალპლანური, მრავალმნიშვნელოვანი სახეები, სახე-ასოციაციები“ (ბორონინა 1978: 28).

ეს ქმნის სპეციფიკურ სირთულეს იაპონური ლექსის შინა-არსობრივი პლანის თარგმანში გადმოტანისას.

მთარგმნელის განმარტებით, იაპონური ლექსის „კონცეპტუალური და ემოციური სიღრმე ემყარება ე. წ. „ილუზორულ დისკურსს“, სიტყვათა თამაშს, ხშირად ალტერნატიულ მნიშვნელობათა პაექრობას, რაც ძალზე რთულად ემორჩილება თარგმანის პროცესს“ (ასი ... 2008: X).

ამას ისიკავა ტაკუბოკუს ლექსთა ქართული თარგმანების 1970 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში პნკარედის ავტორი მიაიაც აღნიშნავს:

„კლასიკურ იაპონურ პოეზიას არ ახასიათებს მალაღფარდოვანება, გადაჭარბებული ემოციურობა. როგორც წესი, პოეტი პირდაპირ არ გამოთქვამს თავის გრძნობებს. ერთი პატარა დეტალით იგი ცდილობს შექმნას წარმოდგენა მთელ სურათზე. სულიერი განწყობილების შეცნობა ხშირად ძნელი ხდება ძალიან რთული და თავისებური ქვეტექსტების გამო“ (ტაკუბოკუ 1970: 20-21).

სხვა სპეციფიკური სიძნელე ელოდება მთარგმნელს ტანკას სალექსო ფორმის რეპროდუცირებისას.

ირმა რატინის წინასიტყვაობაში ამის თაობაზე ნათქვამია:

„სირთულეებთან არის დაკავშირებული თარგმანის შესრულების თეორიული პრინციპიც. უძველესი იაპონური ლექსი, ტრადიციულად, განთავსებულია გარკვეული სალექსო საზომის ფარგლებში. მარცვლების რაოდენობა ოცდათერთმეტია, ხოლო განლაგება – ამგვარი 5-7-5-7-7. თარგმანის პროცესში ჭირს ამ განლაგების დაცვა: ის, რაც იაპონურ ენაზე შეიძლება გადმოიცეს ლაკონიურად, ერთი სიტყვით ან ფრაზით, ქართულ ენაზე ხშირად განმარტებებს მოითხოვს. შესაბამისად, ავტორი აღმოჩნდება არჩევანის წინაშე: მან ან უნდა დაარღვიოს მარცვალთა რაოდენობის სტანდარტი, ან – უარი თქვას თარგმნილი ვერსიის აზრობრივ სრულყოფილებაზე“ (ასი... 2008: XII).

ამავე აზრის არის ამ საკითხზე მურმან ლებანიძეც, რომელიც თავისი რჩეული თარგმანების წინათქმაში წერს:

„რაც შეეხება აქ წარმოდგენილ... ტანკას და... ხოკუს, სტრიქონების დედნისეულ რაოდენობას – პირველში ხუთს და მეორეში სამს – ვიცავ. ვესწრაფი ლაკონიურობას, რიტმების მრავალფეროვნებას, აზრის სინათლეს, მაგრამ არა დაღეჭვას აზრისას,

რაც დიამეტრულად ეწინააღმდეგება ხოკუს და ტანკას ხასიათს. ხოლო დამეცვა მარცვლების რაოდენობა – ტანკაში ოცდათერთმეტი ($5+7+5+7+7=31$) და ხოკუში ჩვიდმეტი ($5+7+5=17$) – აზრადაც არ მომსვლია. [...] სათარგმნი მასალისადმი მსგავსი პედანტური მიდგომა მხოლოდ ერზაცებს შობს“ (ლუბანიძე 1988: 13).

მთარგმნელების ამ თვალსაზრისს იზიარებს თეიმურაზ დოიაშვილიც, ლიტერატურის თეორიის სპეციალისტი, ლექსმცოდნე:

„ქალბატონმა ირმამ, ვფიქრობ, სწორად აირჩია კომპრომისის გზა ორივე – იაპონური და ქართული – პოეტური ტრადიციის გათვალისწინებით. მაგალითად, მან უარი თქვა ტანკასათვის სავალდებულო 31 მარცვლის დაცვაზე, რაც ქართულ თარგმანში მხოლოდ ტექნიკური ამოცანის ფორმალური დაძლევა იქნებოდა, რეალურად კი – არაფრისმომცემი მეტრული თვალსაზრისით. სამაგიეროდ, შენარჩუნებულია ტანკას ხუთტაეპიანობა, რასაც ქართულშიც აქვს შორეული ანალოგი იამბიკოს ფორმაში. ეს, ცხადია, უნებლიე დამთხვევაა, მაგრამ ქართული ტრადიცია მაინც ქმნის ნიადაგს უცხო ფორმის „მოსათვინიერებლად“ (დოიაშვილი 2013: 344).

ამავე აზრის არის ამერიკელი პოეტი ჯეკ კერუაკიც (1922-1969), რომლის თვალსაზრისს ქვემოთ, უფრო შესაფერის ადგილას, დავიმონებთ.

განსხვავებული შეხედულება აქვს ამ საკითხზე პაატა ნაცვლიშვილს, რომელიც კანონიკურ ტანკასა და ჰაიკუს წერს ქართულ ენაზე, ანუ ინარჩუნებს იაპონური ტანკასა და ჰაიკუსათვის აუცილებელ მარცვალთა რაოდენობას ამ მყარი სალექსო ფორმებით დაწერილ თავის ორიგინალურ ქართულ ლექსებში. მოვუსმინოთ:

„სამწუხაროდ, ქართულ და იაპონურ ლექსთწყობათა პრინციპული განსხვავებულობისა თუ იაპონური ენის მეტი ლაკონიურობის მომიზეზებით, დღემდე ცნობილი არცერთი ქართული თარგმანი არ იცავს ტანკისა თუ ჰაიკუს დაკანონებულ ფორმებსა და სტანდარტებს. [...] მე თითოეულ ჩემს ტანკასა და თითოეულ ჰაიკუში მკაცრად ვიცავ ლექსების ამ ფორმისათვის აუცილებელ მარცვალთა რაოდენობასა და განლაგებას. **არ ვიცი, რამდენად ძნელი გასაკეთებელია ეს თარგმანში, მაგრამ ორიგინალურ ლექსებში ადვილი ნამდვილად არ გახლავთ**“ (ნაცვლიშვილი 2010: 24. – ხაზგასმა ჩვენი. – ლ. ბ.).

2010 წელს გამოვიდა პაატა ნაცვლიშვილის წიგნი-ალბომი, იაპონიისადმი მიძღვნილი, სათაურით „ნამდვილი ქალაქის წერო“, ქვესათაურით – „იაპონური შთაბეჭდილებანი ავტორისავე ლექსებითა და ფოტოებით“. და ამ ლექსებში მკაცრად არის დაცული კანონიკური ტანკასა და ჰაიკუსათვის აუცილებელი მარცვალთა რაოდენობა სტრიქონებში:

ტანკა _ 019

რომ დამინახეს, (5)
ჩრდილნი დამიგეს ფეხქვეშ. (7)
ბებური მუხა, (5)
ნორჩი ნაძვი და ფიჭვი (7)
მელოდებოდნენ თურმე. (7)
(ნაცვლიშვილი 2010: 47).

და

ჰაიკუ _ 001

ცხადშიაც გხედავ, (5)
სიზმარშიც გხედავ ცხადად. (7)
მაინც დაგეძებ. (5)
(ნაცვლიშვილი 2010: 28).

იმავე 2010 წელს გამოვიდა ნინო დარბაისელის წიგნი „ვიტა ბრევის“, რომელშიც ცხრა კანონიკური ჰაიკუა დაბეჭდილი. ერთი წლით ადრე ავტორმა ისინი ინტერნეტში განათავსა „თბილისის ფორუმის“ ვებგვერდზე (დარბაისელი 2009ა). ცხრავე ჰაიკუ დასათაურებულია. აი ერთი მათგანი:

მიუწვდომლობა

ზამთარი. თოვლი. (5)
კარალიოკი ისევ (7)
ხის წვერზე დარჩა. (5)
(დარბაისელი 2010: 94).

ქართულ ენაზე კანონიკური ტანკასა და ჰაიკუს გამოჩენა უთუოდ საყურადღებო მოვლენაა, მით უფრო, რომ სხვა ენებზეც არსებობს ამის პრეცედენტები, მაგრამ რაკილა ქართული პოეზია არ იცნობს ისეთ მყარ სალექსო ფორმას, რომლისთვისაც ჰეტეროსილაბურობა რელევანტური ფაქტორი იქნებოდა, მით უმეტეს იმგვარი ჰეტეროსილაბურობა, რომელიც მკაცრად მოითხოვს ტაქტების მარცვალთა განსაზღვრულ რაოდენობას, ამიტომ საკამათოა აუცილებელია თუ არა ქართულ თარგმანებში ტანკასა და ჰაიკუს ტაქტთა კანონიკური მარცვალთა რაოდენობის შენარჩუნება.

2014 წელს „ინტელექტმა“ გამოსცა მე-17 საუკუნის იაპონელი პოეტის მაცუო ბაშოს, ჰაიკუს ჟანრის ერთ-ერთი დამამკვიდრებლის, ლექსთა კრებული, თარგმნილი ზაალ ჩხეიძის მიერ. მანამდე მაცუო ბაშოს ლექსთა თარგმანები ზაალ ჩხეიძემ დაბეჭდა ჟურნალ „ლიტერატურული პალიტრის“ 2013 წლის № 9 (108)-ში და 2014 წლის № 2 (113)-ში.

სანიმუშოდ ეს წავიკითხოთ:

- ლამე. გომური.
სად მიიკარგნენ კოლოები?
ეჰ, წასულია ზაფხულის საქმე.
(ბაშო 2014:).

2015 წელს მიხეილ ანთაძემ თარგმნა რუსი პოეტის ოლეგ ბარუშკოს მისტიფიკაციები – მე-10-11 საუკუნეების გამოგონილი იაპონელი ავტორის რუბოკო შოს „ეროტიკული ტანკები“, რომლებიც წიგნად გამოვიდა 1991 წელს (გამომცემლობა „პანორამა“, მოსკოვი). ვნახოთ ერთი ტანკა ამ კრებულიდან:

- გახსენი ფარდა,
შემიპატიჟე
ქარიან ღამით
და ჩემს მკლავებზე გადამდინარე ციდან
ნება-ნება დაეშვა მთვარე.
(შო 2015: 8).

* * *

1968 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა ოთარ ჩხეიძის რომანი „აღმართ-დაღმართი“. აი ფრაგმენტი რომანის მე-13 თავიდან:

– აოკურა გეკაი ვილა არის?!

– ჰა, ჰა, ჰა... რა თქმა უნდა, თქვენთვის ვილაა! ის კი ყოფილა, ასეთი ლექსი დაუნერია:

„ადვილად, მჩატედ ბეჭედს მიასვამს

თხელ ფურცელს...

და გასრესს კაცსა, როგორც ჭიასა“.

– ლექსია?!

– რა თქმა უნდა! იაპონური პოეზია თავისებურია. ერთი სტუდენტი თარგმნის, ალტაცებუღია“ (ჩხეიძე 1968: 16).

აოკურა გეკაი – ასეთი პოეტი ინტერნეტსივრცეში ვერ აღმოვაჩინეთ (ვერც ჩვენი იაპონელი მეგობრის, ქართველოლოგ ჰაიატე სოტომეს დახმარებით). თუ ასეთი ავტორი მართლა არსებობს, შესაძლოა ეს იაპონური ჰაიკუს ერთ-ერთი პირველი თარგმანი იყოს ქართულ ენაზე, ხოლო თუ მისტიფიკაციაა, მაშინ ეს ალბათ პირველი ორიგინალური, თუმცა მისტიფიკაციის საბურველში გახვეული, ქართული ჰაიკუ იქნება.

მომდევნო წელს იმავე ჟურნალ „ცისკარში“ ამერიკული ე. წ. არაკანონიკური ჰაიკუს თარგმანი გამოჩნდა: 1969 წლის ჟურნალ „ცისკრის“ მე-9 ნომერში ამერიკული პოეზიის სხვა ნიმუშებთან ერთად დაიბეჭდა ეზრა პაუნდის ეპიტაფიური ხასიათის ჰაიკუ „ლი პო“, ზვიად გამსახურდიას მიერ თარგმნილი (შემდგომ იგი შევიდა ზვიად გამსახურდიას თარგმანების კრებულში „ამერიკელი პოეტები“, რომელიც 1971 წელს გამოიცა):

ლი პოც ნასვამი დაიღუპა, –

იგი მთვარეს გადაეხვია

ყვითელ მდინარეში.

(პაუნდი 1969: 115).

ამ თარგმანის გამო ნინო დარბაისელი შენიშნავს:

„ჩინურად ყვითელ მდინარეს „ხუან-ხე“ ეწოდება. საკმარისი იყო აქ მდინარის ჩინური სახელის ჩასმა, მცირეოდენი ცვლილება, რომ თარგმანი ასეთი გამოსულიყო:

ლი პოც ნასვამი დაილუპა, –
იგი მთვარეს
ხუან-ხეში გადაეხვია.

მაგრამ მთარგმნელმა პაუნდის მოდერნისტული ჰაიკუს ხასიათის შესანარჩუნებლად უარი თქვა ქართული ტრადიციული ლექსის რიტმზე და ამით თავისუფალი ლექსის კიდევ ერთი სახეობა გააცნო მკითხველს“ (დარბაისელი 2009ბ: 186).

* * *

პირველ რუსულ ორიგინალურ ჰაიკუდ ნიკოლაი გუმილიოვის ლექსი ითვლება, რომელსაც სათაურად „Хокку“ უზის და 1917 წლით არის დათარიღებული. ქართულ ენაზე მოგვეპოვება ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ შესრულებული მისი თარგმანი:

აი, ლამაზი ქალიშვილი, ნუკრისთვალეობა,
ცოლად მიჰყვება ამერიკელს. ნეტავ კოლუმბმა
ეს ამერიკა რა ჯანდაბად აღმოაჩინა?!

(კოტეტიშვილი 2006: 3).

ტანკებისა და ჰაიკუების თარგმანები გამოქვეყნებული აქვთ აგრეთვე: გივი ციციქიშვილს („იაპონური პოეზიიდან: ტანკა, ხაიკუ, გენდაისი“, გამომცემლობა „ნაკადული“, 1989), ზეინაბ სარაძეს (ყ. „გრაალი“, 1994, № 1), მანანა კობაიძეს (ყ. „ჩვენი მწერლობა“, 2010, № 25), დალილა გოგიას (ყ. „ლიტერატურული პალიტრა“, 2011, № 8), ლელა მეტრეველს („ლიტერატურული გაზეთი“, 2012, № 88); თამარ კოტრიკაძეს (ყ. „ახალი საუნჯე“, 2016, № 9).

* * *

ახლა რაც შეეხება ორიგინალურ ქართულ ტანკასა და ჰაიკუს. პირველად ქართული ჰაიკუ/ჰოკუ გამოჩნდა და მერე ტანკა. ვგულისხმობ ლექსებს, რომლებიც თვით ავტორების მიერ იწოდება ასე.

ჩვენი გამოძიებით, პირველი ქართული ჰოკუ გამოაქვეყნა ტარიელ ბიბილურმა „ნობათის“ 1990 წლის № 3-4-ში. აქ სხვა ლექსებთან ერთად 54-55-ე გვერდებზე დაბეჭდილია 4 ჰოკუ საერთო სათაურით „მენამული უსაზმნოების ჰოკუ“:

არ ედგომებათ ქალაქში ხეებს,
მათ არნახული სიჩუმისკენ
მიუწევთ გული.
(ბიბილური 1990: 54).

1992 წელს გამოსცემს დავით ჩიხლაძე წიგნაკს სახელწოდებით „8 ჰაიკუ“. ვნახოთ ერთი ნიმუში:

•
შემოდგომის ფოთლებით მოფენილი ღამის ქუჩა
დაღლილი ვფიქრობ შორეულ ზაფხულზე
აქვე მატარებლების სადგომია.*
(ჩიხლაძე 1992: 2).

1994 წელს გამოდის შოთა იათაშვილის წიგნი „სადეჭი რეზინა“. მასში შესულია 8 ჰაიკუ (გვ. 13-14), მათ შორის არის ლექსი ასეთი სათაურით: „დიდი ქალაქის არაკანიკური ჰაიკუ“, ამგვარი მიძღვნიტ: „ვუძღვნი მეგობარ პოეტებს: დავით ჩიხლაძეს და ტარიელ ბიბილურს“ (ეს მიძღვნა იმით არის განპირობებული, რომ დასახელებული პოეტები პირველი ორიგინალური ქართული ჰაიკუს ავტორები არიან):

•
მონვიმა ღამემ...
ბნელ ქუჩებში მგლებივით დანანწალებენ
სველზურგიანი მანქანები და აჭყეტენ თვალებს...
(იათაშვილი 1994: 13).

1997 წელს დიანა ვაჩნაძისა და შოთა იათაშვილის ავტორობით გამოსულ წიგნში** „მსუბუქი, ძალიან მსუბუქი და არც ისე მსუბუქი“ საერთო სათაურით „ეროტიკული ჰაიკუ“ დაბეჭდილია 29 ლექ-

* დავით ჩიხლაძის სიტყვით, მისი ეს ჰაიკუები წიგნად გამოცემამდე 1990 წელს დაბეჭდა ჟურნალ „იახსარში“. ეს ჟურნალი არც ბიბლიოთეკებში აღმოჩნდა და ვერც პირად კოლექციებში მივაკვლიეთ მას. თუ დავით ჩიხლაძის მიერ მოწოდებული ინფორმაცია დადასტურდა, მაშინ გამოვა, რომ პირველი ორიგინალური ქართული ჰაიკუები მასა და ტარიელ ბიბილურს თითქმის ერთდროულად გამოუქვეყნებიათ.

** დიანა ვაჩნაძე შოთა იათაშვილის ფსევდონიმია.

სი (გვ. 28-31) და კიდევ „7 ჰაიკუ“ (გვ. 31-32) და „25 ტანკა“ (გვ. 32-36). ვნახოთ ყოველი მათგანის თითო ნიმუში.

ეროტიკული ჰაიკუ:

- შავ ღვინოს ვწრუპავთ.
ფეხი ფეხზე გადაიდო და
მუხლისთავმა გამოანათა.
(იათაშვილი 1997: 31).

„ჩვეულებრივი“ ჰაიკუ:

- პირველად რომ შეგეხე,
რატომღაც გამახსენდა
სიტყვა პორცელანი.
(იათაშვილი 1997: 32).

და ერთი ტანკაც „25 ტანკადან“:

- თაფლი ისე ბლანტი ისე რომ
იზმორება ზანტად ტანს მიარხევს
როგორც თაფლი ბლანტი ისე რომ
ვამბობთ მეზარება ყველაფერი დავიძინებ
ბლანტი ძილით ამას ვამბობთ ბლანტად ბლანტად.
(იათაშვილი 1997: 35).

იაპონური მყარი სალექსო ფორმების გამოყენებით დაწერილი ლექსები შოთა იათაშვილის სხვა წიგნებშიც შეიძლება ვიხილოთ. „ტყუპი ჰაიკუ“ არის დაბეჭდილი 2000 წელს გამოსულ წიგნში „ბენ-ზინის ყვავილები“ (ორი წლით ადრე ისინი გაზეთ „ალტერნატივაში“ დაიბეჭდა):

- იქნებ ქინქლასაც უნდა, თავისი ნიჟარა ჰქონდეს?
დაუცველი და დამფრთხალი ბზრიალებს შლეგივით,
თითქოს, რომ გაჩერდეს – მოკვდება.

- იქნებ სპილოსაც უნდა, თავისი ნიჟარა ჰქონდეს?
შეიყუჩებოდა და იდღესასწაულებდა თავისთვის, მოუხეშავად.
ხორთუმებო, წამოიცვით გირლიანდები!

(იათაშვილი 2000: 40).

ასე რომ, გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულში გამოჩნდა პირველი ორიგინალური ქართული ტანკები და ჰაიკუები, ყოველ შემთხვევაში – ლექსები, რომელთაც აქვთ პრეტენზია ასე იწოდებოდნენ.

21-ე საუკუნეში ამგვარი ვითარებაა:

2006 წელს გამოცემულ შოთა იათაშვილის წიგნში – „სანამ დროა“ – ჰაიკუების სამი თემატური ციკლია შესული: „ბუშტის ჰაიკუ“ (ოთხი ლექსი), „დღის ჰაიკუ“ (სამი ლექსი), „ღამის ჰაიკუ“ (სამი ლექსი). ნავიკითხოთ ერთი „დღის ჰაიკუ“:

- ფანჯრებს რეცხავენ...
დაბანილი შუქი
შემოდის ოთახში.

(იათაშვილი 2006: 61).

2007 წელს გამოდის კრებული „ვარდისფერი ავტობუსი“, რომელშიც შესულია ამავე სახელწოდების პოეტური ორდენის ნევრთა ლექსები. მათ შორის არის ალექსა ჩიღვინაძისა და შოთა დიღმელაშვილის (შოთა გაგარინის) ჰაიკუები. ალექსა ჩიღვინაძის ჰაიკუს სათაურია „მონატრების ჰაიკუ“:

- შენს მიერ ზაფხულში გარეცხილ
მარწყვზე
ფვიქრობ დღეს.

(ვარდისფერი ... 2007: 10).

შოთა დიღმელაშვილის ორი ჰაიკუც დასათაურებელია: „სიყვარულის ჰაიკუ ციკლიდან „საუბარი ჯიზისთან“ და „სიცოცხლის ჰაიკუ ციკლიდან „საუბარი ჯიზისთან“. მეორე ასე ჟღერს:

ღრმად ჩაისუნთქე გაქვავებული მზერა
სუიცოდი უზრდელობაა, როგორც
უხეირო საჩუქრის დაბრუნება
(ვარდისფერი ... 2007: 75).

(ამ ლექსის და, საზოგადოდ, ჰაიკუს ჟანრის გამო საინტერესო კამათი გაიმართა ინტერნეტსივრცეში, რასაც ქვემოთ შევხვებით).

ამის შემდეგ ქრონოლოგიურად ნინო დარბაისელისა და პაატა ნაცვლიშვილის ტანკები და ჰაიკუები მოდის (2009/2010), რომლებზეც ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ.

2012 წელს ირაკლი კაკაბაძემ განახორციელა წარმატებული მისტიფიკაცია: იაკი კაბეს ფსევდონიმით გამოსცა საკუთარი 100 ტანკა (კაბე 2012), რამაც ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

მაკა ყიფიანთან ინტერვიუში, რომელიც გაზეთ „ახალ განათლებაში“ დაიბეჭდა, ირაკლი კაკაბაძე ამბობს:

„სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ ეს არც ტანკაა და არც ჰაიკუა, ეს არის მინიმალისტური ლექსი, მაგრამ ძალიან ახლოსაა ტანკასთან. ეს არის იაპონური კულტურის, პოეზიისა და ესთეტიკის გავლენით დაწერილი მინიმალისტური, ხუთსტრიქონიანი ლექსები და ამიტომაც სიმბოლურად ვუნოდე ტანკა“ (ყიფიანი 2012: 5).

იქვე ირაკლი კაკაბაძე გვიამბობს იაპონიით, იაპონური კულტურით თავისი გატაცების შესახებ:

„...ჯერ კიდევ სკოლის ასაკში ვიყავი შეყვარებული იაპონურ ანიმაციებზე. მერე იყო იშკავა ტაკუბოკუს ტანკების ქართული თარგმანები (რუსული გავლენით ჩვენთან, მას ისიკავა ტაკუბოკუდ იცნობენ). ფაქტობრივად, ეს იყო ავტორი, ვინც ჩემთვის იაპონური პოეზიის კარიბჭე გააღო, აღმომაჩენინა სამშობლო, სადაც გადავეყარე საკუთარ თავს და მშობლიურ შეგრძნებებს სამყაროსთან, ბუნებასთან და საკუთარ თავთან ურთიერთობისა. ეს იყო ჩვენი ხალხისთვის გაუსაძლისი და უმძიმესი წლები, მორალური და სულიერი კატასტროფის ხანა, ხოლო ამ სიტუაციაში იაპონური პოეზია ჩემთვის ყოფითობაზე და ცხოვრებისეულ ტრაგედიებზე ამაღლების საუკეთესო გზად იქცა. ამ პერიოდში გავიცანი საქართველოში მცხოვრები იაპონელი ქართველოლოგი იასუჰირო კოჯიმა, რომელმაც თავის თავში გააცოცხლა

ყველა ჩემი წარმოდგენა იაპონელ ხალხზე – ზრდილობის, ადამიანური ურთიერთობების კულტურისა და თავმდაბლობის საოცარი მაგალითები. თამამად შემიძლია ვთქვა, როცა „იაპონური ფონდის“ გაცვლითი სასწავლო პროგრამის ფარგლებში იაპონიაში მოვხვდი, საფუძვლიანად ვიცნობდი იაპონურ ყოფას, კულტურას, ტრადიციებსა და წესებს, მაგრამ ნანახმა ყველა მოლოდინს გადააჭარბა“ (ყიფიანი 2012: 4).

წავიკითხოთ იაკი კაბეს, იგივე ირაკლი კაკაბაძის, ორი ტანკა ამ კრებულიდან:

- როგორ ურცხვად გატყუებდი,
ყოველ ღამე,
ძვირფასო დედა –
ვითომ მეძინა,
რომ მიკოცნიდი შუბლსა და ხელებს.
(კაბე 2012: 8).

- ზამთარში, როცა
ცეცხლს ვუზივარ და ვამზადებ ჩაის,
საშველს არ მაძლევს
ბიჭის თვალები,
ოსაკაში ტროტუარზე გაყინულისა...
(კაბე 2012: 62).

იაპონური პოეზიის ყაიდაზე დაწერილ ლექსებს შევხვდებით ირაკლი კაკაბაძის სხვა ნიგნშიც – „სახელმწიფო სახრჩობელას-თან“. ერთი ნიმუში:

- რა ხანმოკლეა
სიცოცხლე ჩვენი –
ჰაიკუსავით სამ სტრიქონად წარმოსათქმელი...
(კაკაბაძე 2013: 70).

ქართული ტანკები და ჰაიკუები გამოქვეყნებული აქვთ აგრეთვე: ომარ გვეტაძეს (ჟ. „პოეზიის დღე“, 2001, № 6), ფირუზ

ჩხეიძეს (პოლილოგი, 2010, გვ. 29-33), გიორგი კობახიძეს (ჟ. „ცხელი შოკოლადი“, 2012, № 79, გვ. 97), აჩი ბერიძეს (ნიგნში „ქაოსი“, 2014, გვ. 7-8), ლევან მაისურაძეს (ჟ. „ახალი საუნჯე“, 2016, № 3, გვ. 36)...

* * *

როგორც ვთქვით, 2007 წელს საინტერესო და ცხარე კამათი გაიმართა ინტერნეტსივრცეში, კერძოდ, „თბილისის ფორუმზე“ კანონიკური და არაკანონიკური ჰაიკუს თაობაზე. კამათის საბაზი გახდა შოთა დიღმელაშვილის ზემოთ მოყვანილი ლექსი „სიცოცხლის ჰაიკუ“, რომელიც ფორუმის მონაწილემ, რომლის ფსევდონიმია ლინგვისტუსი (linguistuss), არ მიიჩნია ჰაიკუდ და ასეთი არგუმენტები მოიხმო ამის დასამტკიცებლად:

„...კი, ბატონო, ჰაიკუში სამი სტრიქონია, ამ ლექსშიც სამი სტრიქონია და რა ვუყოთ იმას, რომ ჰაიკუში აუცილებლად 17 მარცვალა უნდა იყოს 5-7-5 პრინციპით გადანაწილებული? [...] დავუშვათ და ამ მოთხოვნაზე თვალები დავხუჭეთ, რაც ერთობ ფორმალური და ტექნიკური ხასიათის პრობლემა სჩანს ერთი შეხედვით, მაგრამ რა ვუყოთ უმთავრეს ნორმას, რომლის დაუცველობა ამ ლექსს ჰაიკუდ არ აქცევს და ეს არის მთხრობელის დამოკიდებულება აღწერილი გარემოსადმი. საუბარია იმაზე, რომ ჰაიკუს ჟანრში მთხრობელი [...] არ უნდა ჩანდეს, არ უნდა მოქმედებდეს, საკუთარ აზრებს არ უნდა გამოთქვამდეს. ჰაიკუს მთავარი არსი რაიმე ერთი წამის შეჩერებაა, ერთი ამოსუნთქვის დაფიქსირებაა, ამ ერთი თრთოლვის 17 მარცვალში გაქვავებაა და მეტი არაფერი, სადაც მხოლოდ და მხოლოდ იქნება გარემო, ანუ, თანამედროვე ტერმინებით რომ ვთქვათ, გონზოს იდეის დაშვება ჰაიკუში მას ჰაიკუობას უკარგავს. [...] ზედმეტად ვთვლი იმაზე საუბარს, რომ ჰაიკუში აუცილებელია [...] ე. წ. კიგოს, სეზონური ელემენტის აღმნიშვნელი სიტყვის არსებობა, რომელზეც, როგორც ხერხემალზე, გადის 17 მარცვალში ჩატეული ხსენებული ერთი ამოსუნთქვა“.

შოთა გაგარინის (დიღმელაშვილის) პასუხი:

„კი, მაგრამ არსებობს არაკანონიკური ჰაიკუც. სან ფრანცისკოს სკოლა და, სანამ ქართულ ვიკიპედიას მეორედაც დამიკოპირებდე, კერუაკის არაკანონიკური ჰაიკუები წაიკითხე. რატომ მთხოვ, რომ

ვნერო ისე, როგორც მე-18 საუკუნეში? [...] ჰაიკუ არ არის მარტო იაპონური, ჰაიკუს მრავალი სკოლა არსებობს, ამიტომ რაღაცის ფუნდამენტის სწავლა და მერე „ვიცი-ვიცის“ ძახება მთლად კაი საქმე ვერაა. ამ ფესვზე (ჰაიკუს ფესვზე. – ლ. ბ.) ბევრი რამ გაიზარდა მეთვრამეტე საუკუნის შემდეგ.

შეგვეშვით, ბატონო, და ნუ გვთხოვთ ვნეროთ, როგორც წერდნენ მეთვრამეტე საუკუნეში. მე მეოცე საუკუნეში დავიბადე, სადაც „ულისე უკვე მოცემულობაა“. [...] თქვენ კი ჯეკ კერუაკის არაკანონიკური ჰაიკუები წაიკითხეთ, სანამ პრეტენზია გექნებათ, რომ ჰაიკუ „ოტი დო“ იცით. იაპონურ ჰაიკუს დოგმად ნუ მიიღებთ. არსებობდნენ ბიტნიკები და არსებობს სან ფრანცისკო. [...] მე არ ვამბობდი, რომ კლასიკურ იაპონურ ჰაიკუებს ვნერ. [...] მე ვიცი რა არის ჰაიკუ და ვიცი რა არის არაკანონიკური ჰაიკუ, შენ იცი რა არის ჰაიკუ, მაგრამ არ იცი რა არის არაკანონიკური ჰაიკუ. ამიტომ შენ ბრალს მდებ იმაში, რომ მე არ ვიცი რა არის ჰაიკუ, რომ აინაზღაურო შენი არცოდნა არაკანონიკური ჰაიკუსი“ (ფორუმი 2007).

„ლინგვისტუსმა“ ციტირებულ ფრაგმენტში არსებითად სწორად დაახასიათა კლასიკური ჰაიკუს როგორც ფორმისმიერი, ასევე შინაარსობრივი თავისებურებანი, მაგრამ არაკონიკური ჰაიკუს არსებობაც ფაქტია, რაც, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, იმით არის გამოწვეული, რომ იმგვარი ჰეტეროსილაბურობა, რომელიც მკაცრად მოითხოვს ტაეპებში მარცვალთა განსაზღვრულ რაოდენობას, ევროპულ ლექსწყობებში რელევანტური ფაქტორი არ არის. ამას შოთა გაგარინის (დილმელაშვილის) მიერ დასახელებული ჯეკ კერუაკიც აღნიშნავს:

„ამერიკული ჰაიკუ მკვეთრად განსხვავდება იაპონური ჰაიკუსგან. იაპონური ჰაიკუ მკაცრად განსაზღვრულ წესებს ემორჩილება – ის აუცილებლად ჩვიდმეტმარცვლიანია. თუმცა, იაპონური და ამერიკული ენების სხვადასხვა სტრუქტურის გამო, არა მგონია, ამერიკული ჰაიკუ [...] ამავე წესებს უნდა ემორჩილებოდეს“ (კერუაკი 2011: 97).

რაც შეეხება იმას, რომ „ჰაიკუს ჟანრში მთხრობელი [...] არ უნდა ჩანდეს, არ უნდა მოქმედებდეს, საკუთარ აზრებს არ უნდა გამოთქვამდეს“, მართლაც ასეა ჰაიკუთა უმეტესობაში და (იქნებ) სასურველია ყოველთვის ასე იყოს, მაგრამ ეს წესი, ეტყობა, დოგმად არ მიიჩნევა, ვინაიდან იაპონურ ჰაიკუშიც კი ზოგჯერ ირღვე-

ვა, მით უფრო – არაკანონიკურ ჰაიკუში. ნავიკითხვით, მაგალითად, ჯექ კერუაკის ეს უსათაურო ჰაიკუ – ვერ ვიტყვით, რომ მასში ავტორი არ ჩანს, არ მოქმედებს:

- ჩემი კრუტუნა კატა
მთვარემდე ავნიე და
ამოვისუნთქე.
(კერუაკი 2011: 97).

აშკარაა, რომ ჰაიკუს (ისევე, როგორც ტანკას) ზუსტი ანალოგების შექმნა ევროპულ ენებზე (მათ შორის ქართულადაც) პრობლემატურია. მან უმაღლ შინაარსობრივი პლანის მეოხებით მოიპოვა ესოდენ დიდი პოპულარობა მსოფლიოში, ვიდრე ვერსიფიკაციული თავისებურებების გამო. კვლავაც ჯექ კერუაკს დავიმონებთ: „უპირველეს ყოვლისა, ჰაიკუ უნდა იყოს ძალიან მარტივი [...], უნდა ქმნიდეს პატარა სურათს და ამავე დროს იყოს ისეთი ჰაეროვანი და ნატიფი, როგორც ვივალდის პასტორალი“ (კერუაკი 2011: 97).

აღბათ ამიტომაც თემურ ჩხეტიანი თავის სამტაეპიან ლექსებს „ჰაიკუს მცდელობას“ უწოდებს. გთავაზობთ ერთ მათგანს ციკლიდან „ზამთარი“:

- რამდენად მეტია
პანია ბელურა
ხანგრძლივ ზამთარზე!...
(ჩხეტიანი 2017: 11).

ჩვენ აქ მხოლოდ იმ ლექსებს შევეხებით, რომელთა ჟანრი თვით ავტორების მიერ არის განსაზღვრული როგორც ტანკა ან ჰაიკუ. მაგრამ ქართულ ენაზე ბევრი ხუთტაეპიანი და სამტაეპიანი ლექსი არსებობს, რომლებიც შინაარსობრივად ტანკასა და ჰაიკუს მიმართ ნაყენებულ მოთხოვნილებებს, ჩვენი აზრით, აკმაყოფილებენ, თუმცა ჟანრებზე მინიშნებანი არ ახლავთ, რის გამოც მათ აქ ვერ განვიხილავთ. დავასახელებთ მხოლოდ ამ ყაიდის ლექსთა რამდენიმე ავტორს: გურამ პეტრიაშვილი, გურჩა კვარაცხელია, ვაჟა ხორნაული, თემო ჯავახიშვილი, მაია სარიშვილი, პაატა შამუგია, გიორგი კეკელიძე...

* * *

უბერებელი გამოდგა ტანკა და ჰაიკუ!

მართებულად შენიშნავს თამარ ბარბაქაძე: „თანამედროვე ლექსის ტექნიკის გაფართოების ფონზე, საოცარია, რომ არ ნელდება ინტერესი უძველესი იაპონური სალექსო ფორმების: ტანკა-სა და ჰაიკუს მიმართ. XXI საუკუნის მსოფლიო კვლავ წარმოშობს კადინს – ანუ ტანკას მთხზველს“ (ბარბაქაძე 2012: 12), ამჯერად უკვე საქართველოშიც.

მაკა ჯოხაძე კი ირმა რატიანის წიგნის „ასი უძველესი იაპონური ლექსის“ თაობაზე გამოქვეყნებულ ესეში წერს: „თანამედროვე ქართული პოეზიისათვის ძალზედ ახლობელი გამოდგა იაპონური ლექსის სახეობა – ტანკა. სამყაროსთან მშვიდი მიახლების ის სისადავე, უბრალოება, რომელიც იაპონელი პოეტების წყალობით ლექსისათვის ყველაზე შთამბეჭდავი სამკაული აღმოჩნდა, ჩვენთვისაც ორგანული და ძვირფასია“ (ჯოხაძე 2008: 31).

დამონშებანი:

ასი ... 2008: ასი უძველესი იაპონური ლექსი. თარგმანი იაპონურიდან ირმა რატიანისა. თბილისი: „სიესტა“, 2008.

აღმოსავლური ... 1981: აღმოსავლური პოეზია. თარგმანი თამაზ ჩხენკელისა. თბილისი: „მერანი“, 1981.

ბარბაქაძე 2012: ბარბაქაძე თ. „ლექსი პოეზიის შვილია“. „ლიტერატურული გაზეთი“, 2012, № 87.

ბაშო 2014: მაცუო ბაშო. ნიოს ტბისაკენ. თბილისი: „ინტელექტი“, 2014.

ბიბილური 1990: ბიბილური ტ. მენაშული უსაზმნოების ჰოკუ. ფ. „ნობათი“, 1990, № 3-4.

ბორონინა 1978: Боронина, И. А. *Поэтика классического японского стиха (VIII-XIII вв.)*. Москва: «Наука», 1978.

ბუაჩიძე 1985: ბუაჩიძე გ. *ეტიამბლის საბედნიერო სხვაობანი*. აღმ. „კრიტიკა“, 1985, № 2.

დარბაისელი 2009ა: <https://forum.ge/?f=18&showtopic=33836566&st=255> (ბოლო ნახვა: 02.03.2018).

დარბაისელი 2009ბ: დარბაისელი ნ. „ზვიად გამსახურდია – ამერიკული ლიტერატურის მკვლევარი და მთარგმნელი“. *სჯანი*, 2009, № 10.

დარბაისელი 2010: დარბაისელი ნ. *ვითა ბრევის*. თბილისი: „სიტყვა“, 2010.

დოიაშვილი 2013: დოიაშვილი თ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013.

ვარდისფერი ... 2007: ვარდისფერი ავტობუსი. თბილისი: „სიესტა“, 2007.

იათაშვილი 1994: იათაშვილი შ. საღეჭი რეზინა. თბილისი: გამომცემლობა „ნიგნი“, 1994.

იათაშვილი ... 1997: ვაჩნაძე დ., იათაშვილი შ. მსუბუქი, ძალიან მსუბუქი და არც ისე მსუბუქი. თბილისი: 1997.

იათაშვილი 2000: იათაშვილი შ. ბენზინის ყვავილები. თბილისი: „კავკასიური სახლი“, 2000.

კაბე 2012: იაკი კაბე (ირაკლი კაკაბაძე). ლექსები. თბილისი: „ინტელექტი“, 2012.

კაკაბაძე 2013: კაკაბაძე ი. სახელმწიფო სახრჩობელასთან. თბილისი: „ინტელექტი“, 2013.

კერუაკი 2011: ჯეკ კერუაკი. ამერიკული ჰაიკუ. თარგმნა დალილა გოგიაშვილი. „ლიტერატურული პალიტრა“, 2011, № 8 (83).

კოტეტიშვილი 2006: კოტეტიშვილი ვ. ვერცხლის საუკუნე + ბროდსკი. თბილისი: 2006.

ლებანიძე 1988: ლებანიძე მ. უკვდავი ყვავილები. რჩეული თარგმანები. თბილისი: „მერანი“, 1988, მეორე გამოცემა.

ლიტ. გაზეთი 1956: „ლიტერატურული გაზეთი“, 1956, № 18.

ლიტ. საქართველო 1984: გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1984, № 13 (2298).

ნაცვლიშვილი 2010: ნაცვლიშვილი პ. ნამდვილი ქალაქის წერო. თბილისი: პაატა ნაცვლიშვილის გამომცემლობა, 2010.

პაუნდი 1969: ეზრა პაუნდი. ლი პო. ზვიად გამსახურდიას თარგმანი. ფ. „ცისკარი“, 1969, № 9.

რატინი 2000: რატინი ი. იაპონური დღიურები. თბილისი: 2000.

საბჭ. აფხაზეთი 1968: გაზ. „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1968, № 4 (8115).

საუნჯე 1985: აღმ. „საუნჯე“, 1985, № 5.

ტაკუბოკუ 1970: ისიკავა ტაკუბოკუ. ასი ტანკა. თარგმნა კონსტანტინე ლორთქიფანიძემ. თბილისი: „ნაკადული“, 1970.

ფორუმი 2007: <https://forum.ge/?s=73d4b79d99eeb332669b192a93e14634&f=18&showtopic=33767992&hl=%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%93%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%A4%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98%20%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%A2%&st=540> (ბოლო ნახვა 02.03.2018).

ციფიანი ... 2012: ციფიანი მ., კაკაბაძე ი. „ტანკა ჩვენი სიცოცხლესავით პატარაა, მაგრამ სიცოცხლესავით სავსე“. გაზ. „ახალი განათლება“, 6-12.12.2012, № 37 (591). <http://axaliganatleba.ge/upload/newspaper/1372145593.pdf> (ბოლო ნახვა 02.03.2018).

შო 2015: რუბოკო შო (ოლეგ ბარუშკო). *ეროტიკული ტანკები. კომატის ლამეები*. თარგმნა მიხეილ ანთაძემ. თბილისი: „პეგასი“, 2015.

ჩიხლაძე 1992: ჩიხლაძე დ. *მ ჰაიკუ*. თბილისი: 1992.

ჩხეიძე 1968: ჩხეიძე ო. *ალმართ-დაღმართი*. თ. „ცისკარი“, 1968, № 2.

ჩხეტიანი 2017: ჩხეტიანი თ. „ჰაიკუს მცდელობა“. *„ლიტერატურული გაზეთი“*, 2017, № 5 (189).

ცისკარი 1957: თ. „ცისკარი“, 1957, № 4 (შდრ. ნოდარ დუმბაძე. თხზულებანი ოთხ ნიგნად, წ. 4. თბილისი: „მერანი“, 1992, გვ. 384-287).

ცისკარი 1980: თ. „ცისკარი“, 1980, №4.

ხომლი 1969: ალმ. „ხომლი“, 1969, № 3.

ჯოხაძე 2008: ჯოხაძე მ. *დემონები და მფარველი ანგელოზები*. თ. „ჩვენი მწერლობა“, 2008, № 26 (78).

მუხამბაზი ქართულ პოეზიაში

*მუხამბაზი არს არაბული, ხოლო ქართულად ითქმის ხუთმუხლოვანი.
დავით რექტორი*

მყარი სალექსო ფორმები სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ხალხის პოეზიაში წარმოიშვა და მეტ-ნაკლებად გავრცელდა მსოფლიო ნყოზილსიტყვაობაში.

აღმოსავლური წარმოშობის სალექსო ფორმებია: არაბული ბეითი, მუხამასი, მუსტაზადი, მაჯამა, მუნასიბი, კაფია, ყაზალი, თეჯნისი, თახმისი, მუსალასი, როზაი, მურაბაჰი, მისრა, სპარსული ხანა, თურქული ბაიათი, ყოშმა, უჩლამა და სხვ.

შუა საუკუნეები უალრესად ძნელბედითი იყო ჩვენი ქვეყნისათვის; სპარსეთის შაჰებისგან არაერთგზის აოხრებული და ანიოკებული აღმოსავლეთ საქართველო გამაჰმადიანებას ძლივს გადაურჩა. სამხრეთ დასავლეთში XVI საუკუნიდან იწყება ოსმალთა დამპყრობთა ინტენსიური თარეში და ქართული მიწების მისაკუთრება; საინგილოს ისლამიზაციის პროცესიც ამ ეპოქას უკავშირდება. ეს შავზნელი ხანა (ყიზილბაშთა და ოსმალთა ძალმომრეობა საქართველოზე) XVIII საუკუნეშიც გრძელდებოდა. ამის თანამდევი იყო ქართულ ყოფასა და წეს-ჩვეულებებში აღმოსავლური ელემენტების უზვად შემოჭრა, ჩვენი გამაჰმადიანებული მეფეების ცხოვრების წირი, რაზეც დაუფარავად მიანიშნებს „ქართლის ცხოვრებაც“: „...მოიქცნენ სრულად წესსა ზედა ყიზილბაშისასა“ (ქართლის ცხოვრება 1959: 424). მართალია, არჩილ მეფემ ირანულ-ოსმალურ გავლენებს ლიტერატურულ სფეროში ბრძოლა გამოუცხადა, მაგრამ XVI საუკუნიდან მოყოლებული XIX საუკუნის პირველ მეოთხედში ქართველთა სულიერებაში ძლიერად იგრძნობა სპარსული ლიტერატურული ტენდენციების მოზღვავება. ეს ის დროა, როცა ითარგმნა „ბახთიარ ნამე“, „ბარამგულანდამიანი“, „ყარამანიანი“ და მრავალი სხვა; ქართულ ყოფიერებაში აღმოსავლური ელემენტების დანერგვას, ნებსით თუ უნებლიეთ, თბილისის ფაქტორიც უწყობდა ხელს: აქ მოსახლე სომხების, სპარსელების, აზერბაიჯანლების წეს-ჩვეულებანი და ფოლკლორული ტრადიციე-

ბი ზეპირი გზით ვრცელდებოდა თბილისურ ყოფაში აღმოცენებულ აშულთა მიერ. ისიც ფაქტია, რომ XVIII საუკუნიდან მოყოლებული საქართველოში პროფესიონალი აშულები ქართულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ ენებს ერთნაირად ფლობდნენ.

ქართველი პოეტები ძველთაგანვე იცნობდნენ სპარსული ლიტერატურის ძეგლებს; XI-XII საუკუნიდან მოყოლებული XIX საუკუნის დასაწყისამდე არ შენელებულა ინტერესი სპარსული მხატვრული სიტყვისადმი. თუმცა უნდა ითქვას, რომ მშობლიური ლიტერატურის ისტორიამ სპარსული ლირიკის ნიმუშების გადმოთარგმნის არც ერთი შემთხვევა არ იცის. ქართული და სპარსული პოეზიის მკვლევარი დ. კობიძე წერდა: „ჩვენს ძეგლებს, ჩანს, უფრო საგმირო, რომანტიკული და დიდაქტიკურ-მორალური თხზულებები აინტერესებდათ, ვიდრე ლირიკა (კობიძე 1969: 246).

მუსლიმანურ სამყაროსთან ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ხან მტრულ, ხან მეგობრულ ურთიერთობათა შედეგად, მეტწილად აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში შემოჭრილია სხვადასხვა სალექსო ფორმა, პოეტური ხერხი თუ ლექსთწყობის ტერმინი. ამათგან ერთი წყება ნასესხობებისა ლექსის არქიტექტონიკის კომპონენტებს წარმოადგენს, რამდენიმე სიტყვა სალექსო ფორმის სახელდებაა, ხოლო ზოგი ცნება მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხთა კატეგორიას განეკუთვნება. „კალმასობის“ ავტორი აღნიშნავს, რომ ქართველთ ძველადაც სცოდნიათ „სპარსთა ხმათ სიმღერა“ (ზაგრატიონი 1936: 296).

ამ ჯერზე წარმოვაჩინთ აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმების ერთი სეგმენტს – მუხამბაზს – ქართულ პოეზიაში.

სახელწოდება მუხამბაზი მომდინარეობს არაბული /muhammas/-იდან, რაც ხუთნაწილიანს, ხუთის შემცველს ნიშნავს. იგი წარმომდგარია სიტყვისაგან /hams/ ‘ხუთი’. ქართულ პოეტიკურ სივრცეში ამ აღმოსავლური სალექსო ფორმის სახელწოდება მუხამბაზის ფორმით დამკვიდრდა რამდენიმე ფონეტიკურ-ფონოლოგიური პროცესის გამო. კერძოდ, წყაროენისეული სიტყვაში გემინირებული /mm/ დისიმილირდა, რის შედეგადაც მივიღეთ /მბ/ და /ნბ/ კომპლექსები. ქართულში /მ/ თანხმოვანთან /ბ/ თანხმოვანი არაერთგზის ჩნდება. შდრ. კამეჩი – კამბეჩი; ხურმა – ხუმბრა (ძნელაძე 2004: 253), გვიმრა – გვიმბრალა (ცხადაია 2011:291), თურქულიდან ნასესხებია ლექსემა damla ‘წვეთი’, რომელსაც ქართულში დამკვიდრებისას

/ბ/ განუვითარდა – დამბლა და სხვ. /muhammas/-ის ბოლოკიდური /s/ ხმოვნის მეზობლობაში გვაძლევს /ზ/-ს: /მუჰამმას/ > მუხამბაზი. შდრ. სპარს. /sarhoš/ > ზარხოში, არაბ. /surnay/ > ზურნა და სხვ.). ეს სიტყვა ქართულში მუხანბაზის (ბაგრატიონი 1954:53), მულანბაზის (კობიძე 1969:267) და მულამბაზის (ბაგრატიონი 1954: 69; ჩუბინაშვილი 1954:94) სახითაც შემოსულა. /h/-x /-γ/ ბგერათშესატყვისობასაც არაერთი მაგალითი ეძებნება.

სპარსული პოეზია უმდიდრესია ლექსთა სხვადასხვა ფორმის, სახეობისა და მუსიკალობის თვალსაზრისით. სპარსული ლიტერატურის კლასიკურმა ხანამ (X-XVსს.) არ იცის ერთსა და იმავე პოეტურ თხზულებაში, რაგინდ დიდი მოცულობისაც არ უნდა იყოს ის, სალექსო საზომთა და ფორმათა ცვალებადობის შემთხვევები.

როგორც ჩანს, სპარსული ძეგლების ეს თავისებურება კარგად ჰქონია შეთვისებული „ჭაშნიკის“ ავტორს მამუკა ბარათაშვილს, რომლის მართებული აზრითვე „სპარსის მოშაირეთში“ მათი არევა უკადრისია, „ამბავი ერთი რიგი ხმა უნდა იყოს“ (ბარათაშვილი 1920: 3).

მუხამბაზი ეკუთვნის სპარსული ლექსთნყოობის იმ გვარს, რომელსაც ეწოდება მუსამმათი „დაფზე ასხმული მარგალიტები“. იმ გვარში შემოდის ლექსთნყოობის სხვა სახეებიც და ყოველ მათგანს გარკვეული სახელწოდება აქვს მინიჭებული. ასე, მაგალითად /musallas/ მუსალლას სამსტრიქონიანია, /murabba'/ მურაბბაყ – ოთხიანი, /muhammas/ მუხამმას – ხუთიანი, /musaddas/ მუსადდას ექვსიანია, /musabba'/ მუსაბბაყ – შვიდიანი, /musamman/ მუსამმან რვიანია, /mutassa'/ მუთასასაყ – ცხრიანი, /mu'aşşar/ მუქაშშარ კი ათსტრიქონიანია. მუსამმათის ტიპის ლექსებში რითმთა განლაგების პრინციპები იგივეა, რაც მუხამბაზში. განსხვავებას ქმნის მხოლოდ ხანაში შემავალ ტაეპთა რაოდენობა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ტიპის ლექსებში მტკიცედაა განსაზღვრული თითოეულ ხანაში შემავალ ტაეპთა რაოდენობა და არა ხანათა რაოდენობა. მაგალითად, ჰაფეზის (XIV ს.) ცნობილი მუხამბაზი 12 ხანისაგან შედგება, ყანის (XIX ს.) მუხამბაზი კი 25 ხანას შეიცავს. სამაგიეროდ მუხამბაზის თითოეულ ხანაში ხუთ-ხუთი ტაეპი გვაქვს მოცემული და ამით განისაზღვრება მისი სახელწოდებაც (კობიძე 1969: 267).

ამდენად, კანონიკური მუხამბაზი აგებულია ხუთშეკარიანი სტროფებით (ბენდებით, ხანებით). რომელთა რაოდენობა არ იზღუ-

დება, უპირატესად მერყეობს ოთხიდან შვიდამდე. პირველი სტროფის ხუთივე სტრიქონი (მისრა) ერთი რითმით ბლოვდება, მომდევნო ბენდების ოთხი მისრა სხვა რითმითაა განწყობილი, ოღონდ მეხუთე მისრაში ძირითადი რითმა მეორდება, რაც კომპოზიციურად კრავს ლექსს:

a a a a a,
 b b b b a,
 c c c c a,
 d d d d a,
 e e e e a.

ქართულ პოეზიაში მუხამბაზური სტილის ლექსების შემოსვლა-დამკვიდრებას ჰქონდა სოციალური სარჩული და ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებითაც იყო გამოწვეული. საყურადღებოა, რომ ამის თაობაზე ჯერ კიდევ „კალმასობის“ ავტორი მსჯელობდა: ... „ოდეს როსტომ მეფემ მიიღო ქართლი, ამან დასდო სრულიად სპარსთ კანონნი და წესნი ეგრეთვე სახლების მოფენა, ძირჯდომა, მოხელებების სახელის შეცვლა, სპარსთა ენითა წოდება სახელოთა და, ამასთანა, საკრავნიცა და სიმღერაცა მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა; ამისა შემდეგ ვახტანგ მეფემან, მერეთ მეფე თეიმურაზმან, შემდგომად მეორემან მეფე ირაკლიმ, ვინაიდგან იყო ესეცა სპარსეთსა და ინდოეთსა შინა, გაზრდილი ნადირ-შაჰისაგან, თვითცა კარგად ჰსწავლული თათრული-სა და სპარსთა ენისა და საკრავთა და მულამებთა, ანუ ხმებთა. და ამის მიბაძვით ეცადნენ რაოდენნიმე გვამნი და გააკეთეს ქართულის ლექსებით ხმასა ზედა და დაემღერებოდნად და ანცა არს ხშირად ესე ჩვენშია... ..ბესარიონ გაბაშვილი, პირველი მესტიხე და უცხო მთხვეელი... ხოლო ბესარიონისგან თქმული ხმა, რომელ არს მუხანბაზად წოდებული სპარსის ენითა“ (ბაგრატიონი 1954: 52-53).

ამ აღმოსავლური სალექსო ფორმის საუკეთესო ნიმუშია ბესიკის „ტანო ტატანო“:

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო,	a
ზილფო-კავებო, მომკლავებო, ვერ საკარებო!	a
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!	a
ძონ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ-წამარებო!	a
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!	a

თვალთა ნარგისი, დამდაგისი, შეგშვენის მწველად, b
 ყელსა ბროლებსა, უტოლებსა, გველი გყვა მცველად, b
 გესხნეს ხალები, მაკრძალები, ამარტის ველად, b
 ნარინჯნი ორნი, ტოლნი, სწორნი, მიქმოდენ ხელად, b
 მიწვევდენ შენად შესამკობლად, დამამწარებო! a

ალვაო, გესხნეს ორნი ნორჩნი მოსარხვევლნი, c
 მკლავნი მომკლავნი, თითნი თლილნი მოსახვეველნი, c
 ზარიფსა წელსა დაეკვირვნეს ქვეყანად მვლელნი; c
 ოდეს განახვიდი, შევიმატნი ათასნი წელნი. c
 ან დამლევინა ყოვლნი დღენი, უცხოდ ვარებო! a

ბაგე მდუმრიად გაილერსებ, ბაგეო ვარდო! d
 თვალთა ჰსურინან ხილვა შენი, კეკელა მარდო! d
 გულსა სწყურინან დამაშვრალსა; რას შეგაფარდო? d
 თუმცა შენ დაგთმო, ვინლა ვჰპოვო, სად გავიზარდო? d
 შენოდ ხილვა არვისი მსურს, შევიზარებო! a

შენმა გონებამ მიმამსგავსა მილეულს მთვარეს: e
 სიცოცხლის ნაცვლად მოვინატრი სიკვდილსა მწარეს! e
 მოდით, მიჯნურნო, შემიბრალეთ, მოვლეთ ჩემს არეს, e
 მკვდარი მიჯნური დამიტირეთ, დამფალთ სამარეს! e
 ვამ, სიცოცხლეო უკულმართო, დანაცარებო! a

მგოსნის განუმეორებელი პოეტური ხელოვნება და ორიგინალური სტილი, ბესიკური საზომი – 5/4/5, მუხამბაზის ხუთტაეპიანი სტროფები და გართიმვის ხერხი ამ ლექსშია დაუნჯებულის. გართიმულია პირველივე საზღვრულ-მსაზღვრელი, შეთავსებული რითმა ალიტერირებულია, რასაც მოსდევს კიდევ ერთი შიდა რითმა და იხატება ქალის სხეულის სრულყოფილი სილამაზე – რხევადი და მომწუსხველი

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო,

რასაც მოჰყვება ულამაზესი ქალის დეტალიზებული პორტრეტი:

ზილფო-კავებო, მომკლავებო, ვერ საკარებო!
 წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!

ძონ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ-ნამარებო!
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო!

ბოლო სტრიქონი დასკვნაა, ამიტომ სავალდებულო შიდარიით-
მა, წინა ოთხი ტაეპისათვის აუცილებელი, აღარ გვხვდება (ბარ-
ბაქაძე 2013:103).

ა. ხინთიბიძის აზრით, ბესიკის ამ ლექსში მკაცრადაა რეგლა-
მენტირებული შიდარიითების გამოყენება. იგი შეფარდებულია
სათქმელის ხასიათთან, მის ფორმა-შინაარსთან (ხინთიბიძე 2000:
103).

ბესიკის ლექსებიდან კანონიკური მუხამბაზის ფორმისაა შემ-
დეგი ლექსები: „მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა“, „ბულბულის შურსა“,
„მე შენი მგონე“, „ცრემლთა ისარნი“, „მოვედ ან, ძმაო“, „ეტრფის
მთიებსა“, „მოით, მიჯნურნო“, „ცრემლთა ისხარნი“, „მზე-ჭაბუკ
ორბელიანზედ“.

ვნახოთ ლექსი „მე შენი მგონე“

მე შენი მგონე, ჭირს შემკონე, დამნვი, მალ ალო,	a
ზილფო ნაშალო, შემაშალო, მკველელო დალალო,	a
მთიებო პირო, მიჯნურთ მჭირო, ბროლო და ლალო,	a
კეკლუცო, ნაზო, შენ ლამაზო, ბროლ-ფიქ ალალო!	a
მე შენსა ყარიბს და მიჯნურსა მაქეს სავალალო.	a

ჰხამს, შენთვის ხელმა, სოფელს მვლელმა, თავი ჭირს აროს, b
შენნი უწყალო ჰინდთ ლაშქარნი გარ-შეისაროს, b
მათგან დაზიდულს მშვილდსა უძლოს, გულსა ისაროს, b
დაჭრილი ჰრბოდეს, ცხოველობა გაიმქისაროს! b
მაგრამ უბრალოდ სისხლი შენზედ არს საალალო! a

როს მოგიხილე, მყის შევიქენ თავისა მტერი: c
რად არ ვიცოდი, არა გყვანდა შენი საფერი?! c
ყოვლი მოყვარე შენგან ჩივის: ყმაა თუ ბერი. c
რა გაიმების – არვინ იცის: ვსცან ვერა ვერი! c
დროა, თუ მომკლავ შენ, სიკეთე დაუთვა ლალო! a

ძნელი ყოფილა, დამაშვრალსა შეხვედეს წყურვილი, d
 რა მზის სიცხოვლე მირასჭირდეს, შექმნას ურვილი! d
 ვა ჩემსა ბედსა! იცი, მე ვარ სულ მიწურვილი; d
 მიკვირს, რად აღარ დამაკარვენ სათნი ბურვილი?! d
 ჰგავს, რომ მოყვარე არად გინდა, მიუთვალალო! a

მე შენმა თვალმა გარდმიბირა, როს გნახე მთვარე: e
 შვიდნი ციურნი მოციმციმედ არ შეგადარე. e
 შენის ბაგისა ორნი მეცნეს: ტკბილი და მწარე, e
 ორკეცად შენი სიყვარული თავს დამაფარე! e
 შენი მიჯნური რად დამაგდენ, შეუბრაალალო! a

ლექსი „სევდის ლაშქარი“ მუხამბაზური სტროფიკის მქონეა, ოლონდ რითმული სტრუქტურა მესამე სტროფში პირველისა მეორდება:

სევდის ლაშქარი შემომიხდება, a
 სურვილის ცეცხლი მომეკიდება, a
 სულთქმა და ტირილი გამიხშირდება, a
 საყვარლისა ჭვრეტა დამიძვირდება, a
 სიცოცხლის ფრინველი გამიფრინდება! a

სად მიდრკების მზე, სად უჩინარობს? b
 სად სთოვს ნათელსა, სად მონარნარობს? b
 სად იშლები ვარდი, სად მოცინარობს? b
 სად ნეკტარებს წყარო, სად მომდინარობს? b
 სად მნათობს მნათობი, სად გაბრწყინდება? a

დავკარგე სატროფო ჩემი ცხოვრება! a
 დავკარგე სამოთხე და უკვდავება! a
 დავკარგე მთოვარე, – ვის ემთვარება? a
 დავკარგე განცხრომა და გახარება! a
 დავკარგე მინერვა, სიბრძნის დიდება! a

მომაკლდა უებრო კეთილობანი, c
 მომაკლდა ალერსი და ზრდილობანი; c
 მომაკლდა აშიკთა მორთულობანი, c
 მომაკლდა მუზიკა და გალობანი! c
 მომაკლდა შექცევა, – გაცამშორდება! a

გამოჩნდა კომეტა ქუფრ-ბინდობისა,	d,
გამოჩნდა სოფელი უბედობისა;	d
გამოჩნდა შემთხვევა ძნიადობისა,	d
გამოჩნდა ჭალადი სულთ-მხედლობისა!	d
განშმაგდა ქვეყანა, ველად განხდება!	a

ხოლო ლექსში „შეყრილან ერთად მკრთოლვარენი“ მეორე-სტროფისეული რითმა (-ახნი) ემთხვევა პირველსტროფისეულ სარიტმომ (-ათნი) სეგმენტს და /თ/-ს რეგულარულად ენაცვლება /ხ/ თანხმოვანი. ამდენად, ხანა კი არის ხუთტაეპიანი, ოღონდ I და II სტროფის რითმა თითქმის იდენტურია:

შეყრილან ერთად მკრთოლვარენი უზადოდ მნათნი,	a
ვარდნი, ზამბახთა ნამკ-ნაზავნი, და გიშრის სათნი,	a
ლალნი, შემცველნი მარგალიტთა, მკველელ ეშყნი მათნი,	a
ფშვიან სუმბულთა, სუნნელება მჰსგავს კასიათნი.	a
ვაჟ, ან ვსცან ამ სოფლის საქმენი და ხასიათნი!	a

განვჰკრთი, რა ვნახე, რომელს მდიდრად ჰშვენიან თალხნი,	A
მისთვის შეუცავ ან სევდასა, მაქვს სულთქმა-ახნი!	A
მას ვევედრები: ვებრალოდე, მცეს მუფარახნი!	A
ესრეთ განვსრულ-ვარ, განვაკვირვნი პირველნი მნახნი!	A
მოღით მის ხმოზად ყოვლნი ბრძენნი ხმელთა და ზღვათნი!	a

ვეტრფი სურვილით, ვის შვიდნივე არა ჰყავს სწორნი!	b
ოდეს ვიხილე, მყის გაცუდნეს მნათობნი ორნი!	b
ჰხამს, გენყალვოდეთ, ვისცა გესმნესთ, ახლო და შორნი!	b
ამად ვსტირ, მისნი ვერა რა ვჰსცან საქმენი სწორნი!	b
უმისოდ მყოფსა ან მომძულდეს მიდამო სრათნი!	a

მოი, მთვარეო, შემიბრალე, სახმილს ვჰზი მწველსა!	c
სწყლავს ყელსა ესდენ, ჰკლავს სიშორე შმაგსა და ხელსა!	c
ცნობა მიმელო, ვედარ შლენ გჭვრეტ, ტრფიალთ ნათელსა!	c
ვჰსწყევ ეტლსა ჩემსა: მარად მიმცა მახვილს მწველ-მჭრელსა!	c
საჯე, მუშთარო, მსწრაფლ მესიენეს მისნი ჯალათნი!	a

ჰე სანუთროო! რად ჩამაგდე ესოდენ ჭირსა!	d
დატყვევდა გული, მოუთმენლად ნიადაგ ტირსა	d
ვერ ვჰპოვე შემნე, მან ნუგეშს-მჰცეს სიცოცხლეს მწირსა;	d
ამად მივეცი დაუცდელად სულთქმასა ხშირსა!	d
ჰოი, უწყალოვ, გაქვს ქცევანი ცუდნი და ხლათნი!	a

ბესიკმა დაძლია სპარსული ლექსის ზეგავლენა და ეროვნულ პოეზიაში დაამკვიდრა ორიგინალური ლირიკა. იგი საზრდოობდა აღმოსავლური (სპარსული) ლირიკული პოეზიის მოტივებითა და სახეობრივი სისტემით, თუმცა ამას ბესიკისთვის არ შეუშლია ხელი, ახალი ქართული ლექსი დაეფუძნებინა (ბარბაქაძე 2010:97). აქამდე ბესიკის მუხამბაზები მაღალი პოეტური ოსტატობითაა შესრულებული. ყოველი ტაეპი შინაგან რითმებს შეიცავს.

მუსიკალობის, ალიტერაციებისა და, საერთოდ, პოეტური შემოქმედების თვალსაზრისით, მუხამბაზის ფორმით დაწერილი ეს ლირიკული შედეგები შორს იტოვებენ სპარსულ მუხამბაზებს.

ქართულად ლექსის თხზვისას ამ ფორმას ხშირად მიმართავდა საიათნოვა. მისი 34 ქართული ლექსიდან ათი ლექსი კანონიკური მუხამბაზის ფორმის მქონეა. ეს ლექსებია: „***სოფელსა და სოფელს შუა“, „***ხარ ტურფა საკრავი, საზებიანო“, „გულიდან არა მშურს“, „ბალი ბულბულით ავსილა“, „რა სარგოა“, „*** შუალამის ვარსკვლავით“, „***სამართალი მიყავ“, „მტკვარო აღრეულო, არაზიანო“, „ქამანჩა ხარ, ტაში ხარ“, „*** დამეხსენი, ავკაცობა არ მინდა“ (საიათნოვა 2005).

ნიმუშად ავიღოთ „ბალი ბულბულით ავსილა“:

ბალი ბულბულით ავსილა, ვარდს ავაზი არ აკლია,	a
გაფენილა ია-ვარდი, ზედ ლამაზი არ აკლია,	a
უცხოოდ ხარობს იასამინი, პირსა რაზი არ აკლია...	a
წმინდა სანთლები შამდანში, ზირანდაზი არ აკლია,	a
მეიდანნი გამართულია, ქანდირბაზი არ აკლია!	a
არ გენყინოს, ჩემო კარგო, სიტყვაშია იგავი მაქვს,	b
რომელ ერთი განაცვალო, განა რამდენი თავი მაქვს?	b
მუდამ შენს სამსახურში ვარ, არა სთქვა პირი შავი მაქვს,	b
ამალამ ჩვენსა მობრძანდი, ერთი კარგი ამბავი მაქვს,	b
სულ ქვეყანა ჩვენსა არის, რომ ბაზაზი არ აკლია!	a

რახან სოფელს ასე მოზღვევს, უღბენოთ აღარ იქნება,	c
შენი ქება და ხვეწნა უენოთ აღარ იქნება,	c
მარანისა ტუმბო სავესე უღვინოთ აღარ იქნება,	c
მეჯლიში გამართულია, უშენოთ აღარ იქნება,	c
ტრიალებს ოქროს თასები, ლეილუმ ნაზი არ აკლია!	a
ხელმწიფესაც არ უქნია როსტომი-ზაალისათვინა,	d
ნიშნობა, კაი ქორწილი თავისი ქალისათვინა!	d
რაც რომ გადამხდა თავზედა, ტანათ მალალისათვინა:	d
ნეისა ქამანჩისათვინ დაულ-ყავალისათვინა, –	d
გარს უსხედან მომღერალნი, სანთურ-საზი არ აკლია!	a
ტურფა ტანი ლერნამს გიგავს – მორთული თირმა შალშია,	e
კბილები მარგალიტშია ინდის პილპილი ხალშია,	e
ნარჩევი ხარ იაგუნდშია, აღმასშია და ლალშია,	e
თუ ჩვენსა არ მოზძანდები, ნავიდეთ სამართალშია...	e
საიათნოვას ხემწიფე, ხან-შაჰბაზი ირაკლია!	a
(საიათნოვა 2005: 35-36)	

ან კიდევ

ხარ ტურფა საკრავი

ხარ ტურფა საკრავი, საზებიანო!
 მიჯნურისა მკვლელი, ხაზებიანო,
 ალვის ხეე გასულო, ვაზებიანო,
 დაუშრელი ზღვა ხარ, მაზებიანო,
 ოქროს თვალში ზიხარ, რაზებიანო!

ნადირში ნაქებო რაშო, ჯეირანო!
 ვარსკვლავსავით ბრწყინავ ლალო, მარჯანო,
 უსანთლოდ ანათებ, ბროლის შამდანო,
 ხმალი ხელთ გიჭირავს, ერეკლე-ხანო!
 ფეჰლის ფანჯის ოინბაზებიანო!

ანათებ ქვეყანას, მთვარე და მზე ხარ!..
 ნეტავი არ დაღამდე, რა კაი დღე ხარ,
 შტოები ასული, რა ტურფა ხე ხარ,
 ტრიალი მინდორი, რა შავი ტყე ხარ,
 შიგ ნადირი სავსე ბაზებიანო!..

გაზაფხულის ია ამოსული ხარ!
 ასლი საყვარელი თაიგული ხარ...
 ერთგული მოსამსახურე, ყული ხარ,
 საიათნოვავ! რა ყარიბ ბულბული ხარ!
 დილ- დილით ჭიკჭიკებ, ნაზებიანო!

საიათნოვა ორ ლექსში „ღალატობს“ მუხამბაზის ხუთსტრიქო-
 ნიანობას და მესამე-მეოთხე სტროფები ექვსტაეპიანია:

გიხდება ზარი

- | | |
|---|---|
| გიხდება ზარი, ოქროს ღილი, თანა შენია, | a |
| ვინც დაგინახამს, ვერსად წავა, მონა შენია! | a |
| მოდ, ნუ მამკლავ, ხელთ გიჭირავს დანა შენია! | a |
| ბულბული სტირის, დაგიცია მანა, შენია, | a |
| მიჯნურსა სძინავს, შესმენია ნანა შენია! | a |
|
 | |
| გაშლილა ვარდი, გამო ბაღში მოახლებითა! | b |
| ბულბული ლხინობს, მოგახსენებს: „დილა ნებითა!“ | b |
| რამ გაგაჩინა მაგრე ტურფა, ტანდიდებითა? | b |
| ბევრი მოგიკლამს, მეც მომღალე შენის ქებითა, – | b |
| ლექსები კარგი ასორმოცი ხანა შენია! | a |
|
 | |
| უსიკვდილოთ ხო არ იქნება ჩემი მორჩომა! | c |
| ნეტავ ვიცოდე, ვინ გასწავლა აგრე მორთომა, | c |
| ყალამქარისა, ატლასისა, ზარბაბის ზომა?... | c |
| სულ ქვეყანა რომ ჩემი იყოს, არა მაქვს ნდომა, – | c |
| ირან–თურანი, ადარბიჯან, ფანა შენია! | a |
|
 | |
| ბროლის ყარყარა მინას აგავს შენი ყელია! | a |
| რათ გინდა სარკე? სახე–სავსე მთვარე მთელია! | a |
| ზილფებისათვის ხელთ გიჭირავს მაკრატელია! | a |
| ზილფევისათვის ხელთ გიჭირამს მაკრატელია. | a |
| მე რა განყინე, რათ მიწყრები, რა სახელია, | a |
| ან რაზედა მკლავ, ჩემი თავი განა შენია? | a |

არ მომიპარავს, მიპოვნია შანა შენია!	a
ნაღმართი სიტყვა არ ვიცოდი, ვინ მოგაჩვენა,	d
ვინ მოგიტანა, ვინ გაჩვენა, ვარდის გაფენა?	d
ტურფათ ლამაზო, შენსა ქებასა ვერ იტყვის ენა!	d
მო, საიათნოვავ, რა გატირებს, ვინ მოგცემს შენა?	d
ტახტი – თოუზი ინდის მეფის ანაშენია!	a

(საიათნოვა 2005: 41-42)

იცი განა?

რა ზარბაზი, რა ატლასი, რა ზარი ვარ, იცი განა?	a
იასა, ვარდს ენატრება, რა ქარი ვარ, იცის განა?	a
ნიადაგ საზით ხელშია ნოქარი ვარ, იცი განა?	a
დედას, მამას შეუტყვია, თითონ კი არ იცის განა?	a
მაშ, არ შეუტყვია განა? მაშ არ შეუტყვია განა?	a

ახლა მოდი, მოგახსენოთ, ქვეყანაზედ რა ვიარე,	b
ლეილუმ ტოლი დამეკარგა, მეჯღუმითით დავიარე!	b
ბულბულივით ვარდს ვეძებდი, ავდეგ, ჭალას ჩავიარე,	b
ვარდის კვალი ვერ ვიპოვე, ტურფასასა გავიარე,	b
მზესავით პირი მაჩვენა, დამწვარი ვარ, იცი განა?	a

ეს ჩემი გულის ნაღველი ვატყობინე ირანელთა,	c
აღმოსავლეთ–დასავლელთა, ხელმწიფეთა, ერთა, ბერთა,	c
ამის მეტი რა ღონე მაქვს, თავს მოვიკლავ ტურფას გვერთა!	c
ხვეწნაც ასეთი იქნება? ვამბობ: მე ვარ დედისერთა!	c
დამადნო და დამანავლა, შაქარი ვარ, იცი განა?	a
თითონ არა იცის განა? მაშ არ შეუტყვია განა?	a

შემოდგომა შემოვიდა, მე რალა უკან ვიქნები!	d
მინდა გული ზედ ავაგო და ხმალი ვერ მიშოვია,	e
მისი უბნის ბრონეულის ნამალი ვერ მიშოვია,	e
თავი მტკივა, გული მტკივა, წამალი ვერ მიშოვია,	e
მომაქვს ზარის ხელმანდილი, ხუმარი ვარ, იცის განა?	a
თითონ არა იცის განა? მაშ, არ შეუტყვია განა?	a

ორივე ლექსის მეოთხე - მეხუთე სტროფებში მუხამბაზური აღნაგობა რითმის თვალსაზრისითაც აღრეულია.

კანონიკური მუხამბაზებია სოლომონ ალექსი-მესხიშვილის, სტეფანე მელიქიშვილის, შამჩი მელქოს, დავით ორბელიანის ლექსები (ანთოლოგია 2014: 44-45; 55-56; 125; 275,) ლეონ ბაგრატიონის, იოანე ორბელიანისა და ოთარ ქობულაშვილის, გიორგი თუმანიშვილის მუხამბაზის ფორმის ლექსებს თახმისი კი აქვთ სათაურად (ანთოლოგია 2014: 57, 64-65; 73-74; 266), თუმცა მუხამბაზებია. ასევეა თეკლე ბაგრატიონის “რომელთაგან მქონდა სიამე, შვების ხმა“ (ანთოლოგია 2014: 151); დავით რექტორს ეკუთვნის ერთი მუხამბაზი, რომლის სათაურიც მუსტაზადია (ანთოლოგია 2014: 170). ასევე მუსტაზადს უწოდებენ მუხამბაზური წყობის ლექსებს დავით და გრიგოლ ბაგრატიონები, დავით თუმანიშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე (ანთოლოგია 2014: 181-182; 257-258; 308-310; 331-332). მუსტაზადიც ლექსის ერთ-ერთი სახეობაა. არაბული წარმომავლობის სიტყვა მუსტაზადი ნიშნავს დამატებას, მომატებას, მომატებულ სიმღერას, მისამღერს. იგი XIII საუკუნიდან გვხვდება სპარსულ პოეზიაში: ლექსის ყოველ ან ყოველ მეორე სტრიქონს მოსდევს მისამღერი. ლექსის ეს სახეობა არაბუნებრივი აღმოჩნდა ქართველთა პოეტური შემოქმედებისათვის.

იდენტურ სალექსო ფორმათა წყვილებს ვხვდებით სპარსულსა და ქართულ პოეზიაში: სპარსულ მუხამმასსა და ქართულ მუხამბაზს, სპარსულ მუსთაზად-მუხამმასსა და ქართულ მუსთაზად-მუხამბაზს. ამ საკითხს სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა აღმოსავლეთმცოდნე ნინელი თარგამაძემ, ოღონდ მისი გამოკვლევა ოდენ კანონიკურ მუხამბაზს მოიცავს (თარგამაძე 1990).

ტერმინი მუხამბაზი ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებისთანავე გულისხმობდა როგორც კონკრეტულ სალექსო ფორმას, ასევე აღმოსავლურ, თავისებურ, სტილიზებულ კილოს. ბესიკისა და საიათნოვას შემდეგდროინდელ პოეტებს სულ სხვაგვარად გაუგიათ მუხამბაზის ბუნება. ამით აიხსნება, რომ მათთან მუხამბაზებად გაგებულ უფრო სხვა სახისა თუ ფორმის ლექსებთან გვაქვს საქმე, ვიდრე ნამდვილ მუხამბაზებთან. ზოგჯერ ქართველი პოეტები მუხამბაზს ისეთ ლექსებად არქმევენ, რომლებშიაც დაცული არ არის მუხამბაზის ფორმა, მაგრამ გადმოცემულია აღმოსავლური, ბოჰემურ-დარდიმანდული განწყობილება (ხინთიბიძე

2009:315-316). შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ქართველ პოეტებსა და ქართული პოეზიის მკვლევართ მუხამბაზებისა და სხვა ასეთი სახის ლექსების მთავარ დამახასიათებელ ნიშნად რითმათა განლაგების ერთგვარობა ჰქონდათ მიჩნეული და სწორედ ამიტომ ამ ტიპის ყველა ლექსი მუხამბაზად მიუჩნევიან. მათ მხედველობაში არ მიუღიათ, რამდენ ტაეპიანი სტროფისგან (ხანისაგან) შედგება ეს ლექსები. სინამდვილეში კი ამ ტიპის ლექსების ფორმათა სახელწოდებას სტროფში (ხანაში) შემავალ ტაეპთა რაოდენობა განსაზღვრავს. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მუხამბაზად ჩავთვალოთ ალ. ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსი „მუხამბაზი ლათაიური“. ამ ლექსს „გარეგნულად“ არაფერი საერთო არა აქვს მუხამბაზთან.

ამ სალექსო ფორმამ ქართულ პოეტიკურ სივრცეში წარმოშვა სრულიად ახალი ტიპის ეროვნული მხატვრული მოვლენა. აღმოსავლური სტილის ტრანსფორმირებამ ქართულ მუხამბაზს იმთავითვე გაუჩინა მიდრეკილება გარკვეული საზომებისადმი. ბესიკის მუხამბაზების უმეტესობა დაწერილია 14-მარცვლიანი საზომით (5/4/5). გრიგოლ ორბელიანი კი მუხამბაზებს უპირატესად 11-მარცვლიანი საზომით წერდა. სათაურად მუხამბაზის გამოტანა, ფორმის დომინანტურობისაგან გამომდინარე, მკითხველს ორიენტირად აღმოსავლურ გარემოს უსახავს, რომელშიც უცილობლად სუფევს ქართული მენტალობა. ამ ერთგვარი სიმბიოზის მანიფესტანტია გრიგოლ ორბელიანის მუხამბაზად სახელდებული ძალზედ პოპულარული ლექსები.

აი,ზოგი მათგანი:

მუხამბაზი (1833)

არავისთვის მე დღეს არა მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!
ამას ვამბობ მე ბეჟანა მკერვალი,
ქალებისა ლხინი და თაიგული.
შვენებითა, საცა ვინ არს ქებული,
მისი კარი ჩემთვის არს გაღებული;
საცა მივალ, თან მიმაქვს სიხარული.
მარამა დღეს არავისთვის მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!

მისი სახე, ვით მთვარე გაბადრული,
ბროლის მკერდზე მზის შუქი მოფენილი,
„ჩემო ბეჟან!“ – მისგან სინაზით თქმული,
როს მაგონდეს, როგორ არ მოკვდეს გული.
ესდენ ხანი მისთვისა დადაგული?
ამიტომ დღეს არავისთვის მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!

ხშირად ხილვა ემხის ძალსა გვაკლებენ.
მისთვის გუშინ თუმცა სურვით მელოდნენ,
მარამ, გინა ცრემლებითა აივსნენ,
არც დღეს გავალ გარეთუბანს, მომწყინდნენ:
სხვა ტურფანი მარად მათ მაყვედრებენ...
მარამა დღეს არცა მათთვის მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!

ვით პეპელა სხვადასხვა ყვავილისა
ზედ დაჰფრინავს და ჰსვავს მათგან სუნნელსა,
მეცა, ზოგთან შევექცევი სადილსა,
ზოგთან ვახშამს, ხშირად ღამესაც მთელსა...
ჩემს ქეიფში ვინ იყოს ამ სოფელსა?!
მარამა დღეს არავისთვის მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!

ქალებზე ვარ ასე ფიქრით მოცული,
ხელში ქობა დამრჩების მოუვლელი!
მებლანდების თვალებში ზოგის წელი,
ზოგის ხვევნა, ზოგის ალერსი ტკბილი!
ნეტარ მათთან ლხინში აღმომხდეს სული!
მარამა დღეს არავისთვის მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!

ბედმან დაამხო რაყიფი დიდ-კაცნი,
მარამ მე კი ისევ ის ვარ, ბეჟანი,
რომელს დარჩა ბურთი და მოედანი.
ახ, რა რიგად ვიჭიკჭიკებთ დღეს ორნი!
შახტი, ბეჟან, შენია დრო და ლხინი!
დამეხსენით, დღეს მე არა მცალიან,
სალომესთან სადილად მეძახიან!

(ორბელიანი 1989: 141-142)

გვერდაუფლელი და ძალზედ „მუხამბაზურია“

მუხამბაზი (1861)

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ!
თვალოთ ავახელ, ზედ წამნამზედ მიზიხარ!

ყმასავითა მე ერთგული შენი ვარ,
გინდა მკლავდე, არას გეტყვი – შენი ვარ.
სადაც წახვალ, მე მაშინვე იქა ვარ,
გინდ ვერ მნახო, იცოდე რომ იქა ვარ,
რას განუხებ? მე ჩემთვისა იქა ვარ!
ჩემთვის ჩუმად ვამბობ: „რა ლამაზი ხარ“!

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ!
თვალოთ ავახელ, ზედ წამნამზედ მიზიხარ!

რტო აღვისა, შენი წელი მგონია,
მაგ წელზედა ცისარტყელა მგონია,
ეგ თვალები – ცაში ელვა მგონია.
ვარდის სუნთქვა – შენი სუნთქვა მგონია.
როს მელირსოს, ვჰსთქვა: „გეთაყვა, ჩემი ხარ“!

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ!
თვალოთ ავახელ, ზედ წამნამზედ მიზიხარ!

ათი გზა მაქვს, ათივე შენკენ მოდის!
ფიქრები მაქვს, წინ შენი სახე მოდის!
მინდა რამ ვჰსთქვა – შენი სახელი მოდის!
ჩემს გულში რა ამბებია, რა მოდის?
ერთხელ მაინც მკითხე: „აგრე რათა ხარ“?

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ,
თვალოთ ავახელ, ზედ წამნამზედ მიზიხარ!

ჩემს დარდებსა ვინ ინაღვლის, ვინ არის?
ვის რათ უნდა, ლოპიანა ვინ არის?
მკვდარია თუ ცოცხალია, ვინ არის?
ქვეყანაში აბა რაა, ვინ არის?
შენ არ მეტყვი, ვიცი სულით ნაზი ხარ!

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ,
თვალთ ავახელ, ზედ ნამნამზედ მიზიხარ!

ორთაჭალის ბალში მნახე, ვინა ვარ,
დარდიმანდის ლხინში მნახე, ვინა ვარ!
ჯამით ტოლუმბაში მნახე, ვინა ვარ!
აბა მუშტის კრივში მნახე, ვინა ვარ! —
მაშინ შეგიყვარდე, სთქვა: „ძვირფასი ხარ“!

გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ,
თვალთ ავახელ, ზედ ნამნამზედ მიზიხარ!
(ორბელიანი 1989: 161-163)

გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედებაში მუხამბაზად სახელდებული ლექსებიდან კიდევ აღსანიშნავია „***ნუ მასმევ ღვინოს“ (ორბელიანი 1989: 116-117), „***სულით ერთნო, მოლხინენო, ან შეკრბით“ (ორბელიანი 1989: 150-151) და სხვ.

არც აკაკი წერეთლის ამავე სათაურით ცნობილი ლექსები არ ავლენს ახლობლობას მყარ სალექსო ერთეულთან. აი, აკაკის მუხამბაზად სახელდებული ორი ლექსი:

მუხამბაზი

რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები,
გეფიცები, ტურფავ, შეგიყვარდები!
ცაზედ მზეა, ქვეყანაზედ შენა ხარ!
შეცდომით ძირს ჩამოსული ზენა ხარ.
შაქრის გულო, ბულბულისა ენა ხარ!
სიხარულო, ჩემის ცრემლის დენა ხარ!
ეკლით ნუ მჩხვლევ... დამიბრუნე ვარდები!
რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები!
გეფიცები, ისევ შეგიყვარდები!

სიყვარული ისა სჯობს, რაც ძველია:
საუკუნო მეგობრობის მცველია!
ახალი კი დროებითად მწველია
და ყმანვილთა მხოლოდ სანატრელია.
შენ ერიდე!.. მოიფარე ფარდები!

რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები,
გეფიცები, ქალო, შეგიყვარდები!

ჩემსავით რომ შეგიყვაროს, ვინ არი?
ვინ გაღმერთოს ციურად მომცინარი,
თუ არ მევე?.. გინდა ვიყო მძინარი,
შენი სახე მაინც ჩემ თვალთ-ნინ არი;
თუ გამიქრა, კლდეზედ გადავვარდები!
რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები,
გეფიცები, ისევ შეგიყვარდები!

ან რალა ვარ, შენგან ტრფობას ჩვეული?
ვეხეტები გზა-და-კვალდაბნეული!
ლხინს ვშორდები, ჭირისაგან წვეული!
გაყრის წამი ჩვენი იყოს წყეული!..
სჯობს, შევრიგდეთ!.. ფეხ-ქვეშ დაგივარდები!
რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები,
გეფიცები, ისევ შეგიყვარდები!
(წერეთელი 1950:343–344)

მუხამბაზი

ნახევარი ცხოვრების გზა გავლიე,
სიტკბოზედა მწარე მეტი დავლიე.

არ მშორდება მწუხარება და ჭირი,
მაგრამ მაინც სულ ვიცინი, არ ვტირი.

რას მიქვიან პირადი მწუხარება?
მოკვდეს კაცი, თუ პირუტყვს ედარება!
ვილას ახსოვს თავისი სატკივარი,
თუ სატრფოც ჰყავს იმ დროს მას ცოცხალ-მკვდარი?

მაგრამ იცით, ჩემი სატრფო ვინ არი?
ძველი ტურფა, დღეს მკვდარივით მძინარი!

ფეხშიშველა, თავზე ლეჩაქმობდილი,
უგრძობლად ჰხდის სანყალს სალათას ძილი!

თავს ვადგივარ მისი ჭირისუფალი,
თუმცა გულს მწვავს მწუხარების მე ალი,

მაგრამ მაინც ვიციანი სამნაირად,
და მჭვრეტელთაც ესა აქვთ გასაკვირად:

„ჭირისუფალს მხოლოდ ცრემლი შვენისო!
ეს იცინის!.. როგორ არა რცხვენისო?!“

რა იციან, რომ ეს გული მკვდარია!..
რომ სიცილი ბევრჯელ ცრემლზე მწარია!..

მე ვიციანი იმის გამო სამგვარად,
რომ სატრფოზედ ვფიქრობ უსუსტრად, მარად:

მის წარსულსა ვიგონებ და გულსა მწყვეტს,
ანმყო მტანჯავს და გულს მინვავს, ვით აბედს!

მომავალი კი მპირდება მე იმედს
და სამგვარად მით დავსციანი ამის ბედს!

თორემ ჩემთვის ტყუილია სიცილი,
პირადს ვნებას არა აქვს ჩემთან ხელი!

მხოლოდ ამის გაღვიძებას მე ვუცდი,
თუ ლოდინში უდროვოდ არ მოვხუცდი!

მოვესწრები, რომ გამიფრთხოს მან ძილი
და მამლეროს მისი ტურფა ქორწილი!

როდის იქნეს, სვიმონივით მეცა ვსთქვა:
„განმიტევე“! და მღვიძარი მივირქვა!

მაშინ მხოლოდ მე გულით გავიციინებ,
მოსვენებით საფლავშიც დავიძინებ!

(წერეთელი 1950: 255–256)

აკაკის ლირიკაში კიდევ ერთი მუხამბაზური მხოლოდ სახელდებისა და განწყობილების და არა აგებულების ლექსია „***ფუჰ! ჩემს ვარსკვლავს და ჩემს ბედის-ნერასა“ (ნერეთელი 1950: 347).

აეთივეა ნიკოლოზ ბარათაშვილის, მარიამ ბაგრატიონის, დავით ბაგრატიონის, ანონიმის, ილია ბაგრატიონის, იოანე ბაგრატიონის, ელიზბარ ერისთავის, იოსებ მელიქიშვილის, პეტრე ორბელიანის, გრიგოლ ბაგრატიონის, სვიმონ წინამძღვრიშვილის, პეტრე ლარაძის ლექსები (ანთოლოგია 2014: 88-89; 121,122-123,124; 128-129;141-142; 179-181; 184-185;190-191; 194; 204-205; 212-213; 219-220, 220-221; 234-235, 248-249; 259-260; 278-279; 288-289).

მუხამბაზების მიმართ საქართველოში ორგვარი, ურთიერთდაპირისპირებული დამოკიდებულება იყო. ერთი, დადებითი კონოტაციით: რომანტიკოსმა გრიგოლ ორბელიანმა თავის „მუხამბაზს“ ეპიგრაფად წაუძღვარა შამჩი მელქოს „მუხამბაზის“ პირველი სტრიქონი – მუხამბაზო, უცხო ტკბილი ხმა ხარო. მეორე – უარყოფითი კონოტაციით: ასევე რომანტიკოსი პოეტი ვახტანგ ორბელიანი წერდა: მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა, კინტოთ კილო, კილო შუაბაზრისა. ფაქტია, რომ ეროვნული და თანაც ქრისტიანული ნაკადი ამ პოეზიაში არ დომინირებს. მაგრამ ერთი რამ უცილოა: მუხამბაზმა განაპირობა ქართულ ლექსთწყობაში არსებული პოტენციალის ახლებურად ამოქმედება (კენჭოშვილი 2014: 357).

დამონშეხანი:

ანთოლოგია 2014: ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825) (შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

ბაგრატიონი 1936: იოანე ბატონიშვილი. კალმასობა, ტ. I. კ. კეკელიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბილისი: სახელგამი, 1936.

ბაგრატიონი 1954: იოანე ბაგრატიონი. „პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის“. ქართული პოეზიის ქრესტომათია (XVIII-XIXსს.) (გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით). თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ბაგრატიონი 1954: თეიმურაზ ბაგრატიონი. გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა – ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIXსს.), გვი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ბარათაშვილი 1920: ბარათაშვილი მ. *ჭაშნიკი* (გიორგი ლეონიძის რედაქციით). თბილისი. 1920.

ბარბაქაძე 2013: ბარბაქაძე თ. „ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციული სისტემა“. სჯანი, 14. თბილისი: 2013.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995.

თარგამაძე 1990: თარგამაძე ნ. *სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1990.

კენჭოშვილი 2014: *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825)* (შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

კობიძე 1969: კობიძე დ. *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*. II. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1969.

ორბელიანი 1989: ორბელიანი გრ. *საღამო გამოსალმებისა*. თბილისი: „მერანი“, 1989.

საიათნოვა 2005: საიათნოვა. *ქართული ლექსები*. თბილისი: „კავკასიური სახლი“, 2005.

ქართლის ცხოვრება 1959: *ქართლის ცხოვრება* (ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ). ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ცხადაია 2011: ცხადაია პ. „რაჭის ტოპონიმების სტრატეფიკაცია“. კრ-ში: *ქართველური ონომასტიკა*, V. თბილისი: „უნივერსალი“, 2001.

ძნელაძე 2004: ძნელაძე რ. „ბოტანიკური ლექსიკა გურიის ტოპონიმიაში“. *ქართველური ონომასტიკა*, II. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004.

წერეთელი 1950: აკაკი წერეთელი. *ლექსები*. ტ. I, ტ. II, თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე აკ. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

პოეტური ნაწარმოების ფორმები კლასიკურ ეპოქაში

„აბდულმესიანი“, „თამარიანი“, „ვეფხისტყაოსანი“ ქართული ლიტერატურის ისტორიაში საეტაპო თხზულებებს წარმოადგენენ. ერთ გარკვეულ კონტექსტში ერთად განხილულნი, ისინი ქმნიან აგრეთვე ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიის მეტად საინტერესო ფრაგმენტს.

1. ქართული კლასიკური პოეზიის ვერსიფიკაციული რეპერტუარის შესახებ წარმოდგენას გვიქმნის ჩახრუხაძე, როდესაც „თამარიანის“ ფორმას სამი საზომის მონაცვლეობით ხმარებაზე აგებს. ეს არის: ფისტიკაური 5+5+5+5 სქემისა, დაბალი შაირი („გრძელი შაირი“ – მამუკა ბარათაშვილის ტერმინოლოგიით) 5+3+5+3 სქემისა, მაღალი შაირი („შაირი“) 4+4+4+4 სქემისა.

ერთ თხზულებაში იმ დროის პოეტურ მიმოქცევაში არსებული ყველა მეტრის წარმოდგენა (იამბიკოს გამოკლებით) აშკარად საგულისხმო ფაქტია. ერთი მხრივ, ეს, როგორც ჩანს, მიუთითებს იმას, რომ „თამარიანი“ თავისი მეორე, არაპირდაპირი ფუნქციით, წარმოადგენს სალექსო საზომების (და აგრეთვე გარითმვის სახეობების) ქრესტომათიასაც (დანვრილებით იხ. სილაგაძე 1984). მეორე მხრივ, ყველა საფუძველი არსებობს იმ დასკვნის გამოსატანად, რომ ერთ პოეტურ თხზულებაში ყველა არსებული საზომის (და გარითმვის სახეობების) პრეზენტაცია არის იმდროინდელი ლიტერატურული ნორმა (იხ. სილაგაძე 2000: 20-23). ეს ნორმა, რომელიც წესად ხდის, იამბიკოს გარდა, ყველა მეტრის წარმოდგენას, შემდეგ შინაარსს გულისხმობს: ხაზგასმითი აღიარება ქართული (resp. ქართული წარმოშობის) საზომებისა და უარყოფა არაქართული (resp. არაქართული წარმოშობის) საზომისა (ალტერნატიული ნორმა სინქრონიულად მოქმედებდა საეკლესიო ლიტერატურაში; იგი არ აწესებდა სალექსო მეტრების გამოყენების რეგლამენტირებას ერთი თხზულების ფარგლებში, მაგრამ, იამბიკოს სასარგებლოდ, საერთოდ უარყოფდა ქართული საზომების – ფისტიკაურის და ორივე შაირის – გამოყენებას; იხ. სილაგაძე 2000: 12-16).

ამ ნორმის დაცვას ჩვენ ვხედავთ „ვეფხისტყაოსანშიც“ (სილაგაძე 2000: 20), რომელიც დაბალი და მაღალი შაირის ფაკულტატურ მონაცვლეობაზეა აგებული, მაგრამ ერთხელ, დაახლოებით ტექსტის შუა ადგილზე, გვაძლევს ფისტიკაურის ერთ ოთხსტრიქონედს („შეკრა წითელი ასი ათასი“...). ამ შემთხვევაში საინტერესო ისაა, რომ ნორმა აქ მხოლოდ ფორმალურადაა დაცული: ავტორი, მიზნად აქვს რა მისდიოს მოცემულ ნორმას, ან ხაზი გაუსვას მასში ნაგულისხმევ იდეას, მესამე მეტრს მხოლოდ ერთხელ მიმართავს, ხოლო ნაწარმოების ფორმას აგებს არა სამ, არამედ ორ მეტრზე; შედეგად ვიღებთ ორსაზომიან ნყობას, რომლის გამოყენებისასაც ამ კონკრეტულ თხზულებაში მხოლოდ ერთხელაა წარმოდგენილი მესამე საზომი.

ორსაზომიანი ნყობა ლექსითი თხზულების ფორმაა. ჩვენ უნდა განვასხვავოთ ლექსითი თხზულების ფორმა საზომის ფორმისგან, რომლის აგებაში მონაწილეობს მეტრის სქემა და გარითმვის სქემა (აგრეთვე სტროფული კომპოზიციის სქემა).

თხზულების (ლექსითი ტექსტის, სალექსო ნაწარმოების) ფორმას რაც შეეხება, ის განისაზღვრება მოცემული საზომით და ტექსტი ამ დროს შეიძლება იყოს ან მონომეტრი ან პოლიმეტრი. ორშაირიანი ნყობა, რომელიც რუსთველური ფორმაა (რუსთველური ლექსი, რუსთველური შაირი), ნაწარმოების პოლიმეტრული ვერსიფიკაციული სახეობაა (იხ. სილაგაძე 1986: 155). ეს არის პოლიმეტრია, დამყარებული ორი საზომის – მაღალი შაირის და დაბალი შაირის – ფაკულტატურ მონაცვლეობაზე. უფრო ზუსტად: ეს არის მაღალი შაირის და დაბალი შაირის მონომეტრული სტროფების (ოთხსტრიქონედების) მონაცვლეობა. „ვეფხისტყაოსანი“ მთლიანად და მისი ყოველი მონაკვეთი (თავი) სათითაოდ ორსაზომიან ნყობაზეა აგებული.

2. ამგვარად, კლასიკური პოეზია (პირობითად – ეპოქა რუსთველის ჩათვლით) იცნობს არა მარტო რამდენიმე საზომს, არამედ აგრეთვე მათ ბაზაზე შექმნილ სპეციფიკურ ფორმებს პოეტური ნაწარმოებისა.

ამის თქმის საფუძველი მით უმეტეს არსებობს იმის გამო, რომ ამ ეპოქაში ჩვენ უნდა დავინახოთ სალექსო ნაწარმოების კიდევ ერთი ფორმა, რომელსაც ჩახრუხაული შეიძლება ვუწოდოთ (სილაგაძე 2000: 36).

რა თქმა უნდა, არ იგულისხმება ჩახრუხაული როგორც საზომი (საზომი ჩახრუხაული, მამუკა ბარათაშვილის აღწერიდან გამომდინარე, ეს არის მონორითმული ოთხსტრიქონედი, რომლის 16-მარცვლიანი სტრიქონი ოთხი 4-მარცვლიანი მუხლისგან შედგება, ყველა მუხლი ერთმანეთანაა გართმული; ამის გვერდით არსებობს მეორე ჩახრუხაული – გრძელჩახრუხაული, ეს არის მონორითმული ოთხსტრიქონედი, რომლის 20-მარცვლიანი სტრიქონი ოთხი 5-მარცვლიანი მუხლისგან შედგება, ყოველი სტრიქონის პირველ ნახევარში საკუთარი შიდა რითმებია; იხ. ბარათაშვილი 1981: 11-14).

პოეტური ნაწარმოების (ლექსითი თხზულების) ჩახრუხაული ფორმა, ეს არის ფორმა, აგებული ყველა საზომის პრეზენტაციის ნორმაზე; იმ ეპოქის მოცემულობიდან გამომდინარე, ეს არის თხზულების ვერსიფიკაციულ სტრუქტურაში სამი საზომის – ფისტიკაურის, დაბალი შაირის, მაღალი შაირის – მონანილეობა. ამასთან, გართმვა სხვადასხვა სახისა შეიძლება იყოს, კერძოდ („თამარიანის“ მიხედვით):

1) მაღალი შაირისთვის გართმვა ყველა მუხლზე გადის („ჩახრუხაული“):

$$4a + 4a + 4a + 4a$$

$$4a + 4a + 4a + 4a$$

$$4a + 4a + 4a + 4a$$

$$4a + 4a + 4a + 4a;$$

2) ფისტიკაურისთვის გართმვის ერთ ფორმას ქმნის სტრიქონთა პირველ ნახევარში საკუთარი შიდა რითმები („გრძელ-ჩახრუხაული“):

$$5a + 5a + 5 + 5b$$

$$5c + 5c + 5 + 5b$$

$$5d + 5d + 5 + 5b$$

$$5e + 5e + 5 + 5b;$$

3) ფისტიკაურისთვის გართმვის მეორე ფორმაში სტრიქონთა პირველ ნახევარში პირველი მუხლები ერთმანეთს ერითმება, მეორე მუხლები – ერთმანეთს:

$$5a + 5b + 5 + 5c$$

$$5a + 5b + 5 + 5c$$

$$5a + 5b + 5 + 5c$$

$$5a + 5b + 5 + 5c;$$

4) კიდევ ერთ გართმევას ქმნის სტროფის ფარგლებში მხოლოდ გარე რითმები:

$5 + 5 + 5 + 5a$

$5 + 5 + 5 + 5a$

$5 + 5 + 5 + 5a$

$5 + 5 + 5 + 5a;$

5) დაბალი შაირისთვის გართმევის ორი სახე გვაქვს, თუმცა მათი განხილვა ერთ სახედ თავისუფლად შეიძლება:

$5 + 3a + 5 + 3a$

$5 + 3 + 5 + 3a$

$5 + 3 + 5 + 3a$

$5 + 3 + 5 + 3a;$

$5 + 3 + 5 + 3a$

$5 + 3 + 5 + 3a$

$5 + 3 + 5 + 3a$

$5 + 3 + 5 + 3a.$

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ, საერთოდ, დასაშვებია გართმევის სხვა შესაძლებლობებიც, ხოლო ჩახრუხაულის ფორმის განმსაზღვრელი ნიშანი სამი მეტრის მონაწილეობაა.

ჩახრუხაული და რუსთველური, ორივე ეს სახეობა ნანარმოების პოლიმეტრული ფორმაა, პირველი – სამი მეტრის, მეორე – ორი მეტრის მონაწილეობაზე აგებული; მაგრამ „თამარიანი“ და „ვეფხისტყაოსანი“ მათ შორის ერთ პრინციპულ განსხვავებას გვიჩვენებს. ჩახრუხაულში თითოეული მეტრის ხმარების არე ზუსტადაა არის განსაზღვრული მოცემული მონაკვეთით („თავით“), რომელიც ფორმალურად არის დადგენილი გართმევის სტრუქტურით, – თითოეული თავი მონორიმია, მასში თავიდან ბოლომდე ერთი რითმაა გატარებული (რითმას ამ თხზულებაში საერთოდ აქვს საზღვრის დამდგენი ფუნქცია, კერძოდ, ის არის მოცემული ტექსტის დაწყებისა და დასრულების განმსაზღვრელი სიგნალი, რადგანაც პირველ და ბოლო თავებს ერთნაირი რითმა აქვთ). ამდენად, ჩახრუხაულის ფორმაში ერთმანეთს ენაცვლება არა სხვადასხვა მეტრის სტროფები, არამედ გარკვეული სიგრძის (სტროფთა სხვადასხვა რაოდენობისგან შემდგარი) მონომეტრული მონაკვეთები; სხვა სიტყვებით: მთლიანად ნანარმოები სხვადასხვა სა-

ზომის შემცველია, მაგრამ ყოველი (დამოუკიდებელი) მონაკვეთის ფორმა მონომეტრულია.

„ვეფხისტყაოსანში“ სხვა ვითარებაა. აქ, სტროფის გარდა, არ გამოიყოფა არავითარი მონორითმული მონაკვეთი; ნებისმიერ მონაკვეთში („თავში“) წარმოდგენილია ორი სხვადასხვა საზომი, რომელთა მონაცვლეობა თავისუფალია. როგორც ითქვა, „ვეფხისტყაოსანი“ მთლიანად და მისი ყოველი მონაკვეთი სათითაოდ ორსაზომიან (ორშაირიან) წყობაზეა აგებული. ეს არის პოეტური ნაწარმოების რუსთველური ფორმა.

3. რუსთველური ფორმა ასე თუ ისე ცნობილია და აღწერილი (უფრო მეტიც – ტრადიცია აქვს მეტრთა მონაცვლეობასთან დაკავშირებით სემანტიკის საკითხის დასმის ცდებსაც, იხ. ბერაძე 1938), თუმცა კვალიფიკაცია, როგორც წესი, არ არის ზუსტი, რაც ძირითადად დაკავშირებულია მაღალი შაირისა და დაბალი შაირის განსაზღვრებაში ამორფულობასთან (იმის შესახებ, რომ ეს ორი სხვადასხვა მეტრია, იხ. სილაგაძე 1987: 69-70; აგრეთვე სლივინა-კი 1985: 51, და სხვ.; სანინალმდეგო აზრი, რომლის მიხედვითაც გვაქვს ერთი და იმავე მეტრის ორი რიტმი, იხ. ნერეთელი 1973: 50 და სხვ.). რეალურია თუ არა ამ ასპექტში ჩახრუხაულის ფორმის გამოყოფა? ამ კითხვას დადებითი პასუხი უნდა გაეცეს, თუ გავითვალისწინებთ შემდეგ გარემოებას.

ჩახრუხაულის ფორმა „თამარიანის“ შემდეგ არ გავრცელებულა, რისი მიზეზიც რუსთველისეული ორშაირიანი წყობაა, რომელიც რუსთველის ინოვაციის განხორციელების შემდეგ მე-18 ს.-მდე გაბატონებული, ფაქტიურად ერთადერთი, ფორმა გახდა. ამ კანონიზების პროცესს, ბუნებრივია, უნდა მოჰყოლოდა შემდგომი პროცესი მისი ნეიტრალიზებისა. რუსთველური ფორმის ჰეგემონობის (ან: ერთადერთობის) უარყოფის პროცესი დაიწყო მე-17 ს.-ში თეიმურაზ I-თან (სილაგაძე 2000: 43-52), რომელიც, სხვა საინტერესო ნიმუშების გვერდით, ქმნის მთლიანად მონომეტრულ, ერთ შაირზე – დაბალ შაირზე აგებულ, ნაწარმოებს – „გრემის სასახლეზე“ (მასვე ეკუთვნის სხვა მონომეტრი – ფისტიკაურზე აგებული ანბანთქება „ანო ალვისა“).

მაგრამ უარყოფის პროცესი, ეს არის არა უბრალოდ უარსაყოფის დაძლევა, არამედ – ბუნებრივად – იმ მდგომარეობის აღდგენა, რომელიც წინ უსწრებდა უარსაყოფ მდგომარეობას; ჩვენს

შემთხვევაში იმ მდგომარეობის აღდგენა, რომელიც რუსთველური ფორმის გაბატონებამდელია. ამ ასპექტში სრულიად ბუნებრივია შემდეგი „საექსპერიმენტო“ საკითხის დასმა: თუ მართლაც არსებობდა ჩახრუხაული, როგორც ლექსითი ნაწარმოების ფორმა, იგი უნდა გამოჩნდეს აღდგენილ მდგომარეობაში.

ჩახრუხაული მართლაც ჩანს ამ აღდგენილ მდგომარეობაში. კერძოდ, მას ოთხჯერ მიმართავს ბესიკი: „რძალდედამთილიანი“, „დედოფალს ანაზედ“, „ან“-ზე სით მოხვალ“, „რუხის ბრძოლა“.

„რძალდედამთილიანი“: მაღალი შაირის 34 ოთხსტრიქონედი სტროფი, გარე რითმებით განწყობილი (ერთის გამოკლებით, რომელშიც ყველა სტრიქონში გარიტმვის სქემაა 4 + 4a + 4+ 4a); დაბალი შაირის 51 სტროფი (მათგან ორში გარიტმვის სქემაა 5 + 3a + 5 + 3 a); ფისტიკაურის 15 სტროფი, ამათგან რვაში გარიტმვის სქემაა:

$$5 + 5a + 5 + 5a$$

$$5 + 5a + 5 + 5a$$

$$5 + 5a + 5 + 5a$$

$$5 + 5a + 5 + 5a;$$

ხუთში გარიტმვის ჩახრუხაული სქემაა:

$$5a + 5a + 5 + 5b$$

$$5c + 5c + 5 + 5b$$

$$5d + 5d + 5 + 5b$$

$$5e + 5e + 5 + 5b;$$

ორში გარიტმვის სქემაა:

$$5a + 5a + 5a + 5a$$

$$5b + 5c + 5b+ 5a$$

$$5c + 5d + 5c+ 5a$$

$$5d + 5e + 5d+ 5a.$$

„დედოფალს ანაზედ“: მაღალი შაირის ერთი სტროფი (ოთხსტრიქონედი, გარე რითმებით); დაბალი შაირის სამი სტროფი (ოთხსტრიქონედი, გარე რითმებით); ფისტიკაურის ორი სტროფი ჩახრუხაული გარიტმვით.

„ან“-ზე სით მოხვალ“: მაღალი შაირის 19 სტროფი (ოთხსტრიქონედი გარე რითმებით); დაბალი შაირის 13 სტროფი (ოთხსტრიქონედი გარე რითმებით); ფისტიკაურის 3 სტროფი, აქედან ერთში გარიტმვის სქემა ყოველ სტრიქონში არის 5a + 5a + 5a + 5a, ორში გარიტმვის ჩახრუხაული სქემაა.

„რუხის ბრძოლა“: მაღალი შაირის 26 სტროფი; აქედან 23 – ჩვეულებრივი, გარერითმიანი ოთხსტრიქონედია; ერთის გართმვაა:

$$4a + 4a + 4b + 4b$$

$$4c + 4c + 4b + 4b$$

$$4d + 4d + 4b + 4b$$

$$4e + 4e + 4b + 4b;$$

ერთში წარმოდგენილია მაღალი შაირის განახევრებული სტრიქონი (ამ მოვლენის შესახებ იხ. სილაგაძე 1987:71):

$$4 + 4 a$$

$$4 + 4 a$$

$$4 + 4 a$$

$$4 + 4 a;$$

დაბალი შაირის 11 სტროფია; 10 ჩვეულებრივი ოთხსტრიქონედია გარე რითმებით, ხოლო ერთის გართმვის ფორმაა:

$$5 + 3a + 5 + 3a$$

$$5 + 3 + 5 + 3a$$

$$5 + 3 + 5 + 3a$$

$$5 + 3 + 5 + 3a;$$

ფისტიკაური წარმოდგენილია რვაჯერ; აქედან ერთი ჩვეულებრივი გარერითმიანი ოთხსტრიქონედია, სამში გართმვის ჩახრუხაული ფორმაა, ორში ერთ რითმაზეა გართმული ყველა ხუთმარცვლიანი სეგმენტი, ერთში ყველა სტრიქონი $5a + 5a + 5b + 5b$ გართმვითაა, ერთი წარმოადგენს ერთსტრიქონიან ლექსს – „ტაეპს“ $5 + 5a + 5 + 5a$, ერთში ოთხივე სტრიქონი სიგრძეშია განსხვავებული:

$$5 + 5a$$

$$5 + 5a$$

$$5 + 5a$$

$$5 + 5a.$$

(„რუხის ბრძოლის“ სპეციფიკას წარმოადგენს ის, რომ, გარდა ამ ლექსითი სტროფებისა, იგი შეიცავს პროზაულ მონაკვეთებსაც).

ბესიკის წარმოდგენილი თხზულებების ფორმა შემთხვევით მოვლენათა კატეგორიას ვერ განკუთვნება – არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამგვარ თხზულებათა რაოდენობა ბესიკთან ერთზე მეტია, არამედ იმიტომ, რომ ჩახრუხაულის (როგორც ნაწარმოების ვერსიფიკაციული ფორმის) უფლებებში აღდგენის პროცესი ბესიკამდე

დაინყო, ბესიკი ფაქტიურად ამ პროცესის ბოლო სტადიაა, ხოლო ამგვარი ფორმის ნაწარმოებების მონახვა შეუძლებელია თეიმურაზ I-თან ვახტანგ VI-თან, არჩილთან.

თეიმურაზ I: „ანბანთეება“ („აღმართა მხსნელმან“) – მაღალი შაირის 19 და დაბალი შაირის 15 სტროფის გვერდით წარმოდგენილია ფისტიკაურის ორი სტროფი.

ვახტანგ VI: მაღალი შაირის 7 და დაბალი შაირის 29 სტროფი + ფისტიკაურის ერთი სტროფი ბოლოში (შდრ. ფისტიკაურის ერთი სტროფი „ვეფხისტყაოსანში“).

არჩილი: „მეფეთა საქებელნი და სამხილებელნი“ – ფისტიკაურის (ჩახრუხაულის გართმევით) 92 სტროფი + მაღალი შაირის 8 სტროფი + დაბალი შაირის 4 სტროფი.

საბოლოოდ: ნაწარმოების მონომეტრული ფორმის გვერდით აღდგენილ მდგომარეობაში ჩახრუხაულის გამოჩენა მიუთითებს იმას, რომ ჩახრუხაული ისეთივე სრულუფლებიანი ფორმაა პოეტური ნაწარმოებისა, როგორც მონომეტრული (და რუსთველური).

ამავე დროს ყურადღების ღირსია შემდეგი გარემოება. ზემოთ წარმოდგენილი თხზულებები საინტერესოა იმით, რომ ყოველი მათგანი, ერთი მხრივ, არის რა აგებული სამი მეტრის მონაცვლეობაზე, მეორე მხრივ, არ იცავს „თამარიანის“ სტრუქტურის იმ წესს, რომლის მიხედვითაც თითოეულ საზომს თავისი მონაკვეთი, „თავი“, განეკუთვნება, – ამ თხზულებებში სამი საზომის ისეთივე თავისუფალი მონაცვლეობაა, როგორც ორი საზომისა „ვეფხისტყაოსანში“ (რუსთველური ფორმა).

ამ კონტექსტში, როგორც ჩანს, შემდეგი დასკვნის გაკეთება შეუძლებელია. სამიდან თითოეული საზომისთვის ტექსტის ცალკე მონაკვეთის გამოყოფა „თამარიანის“ ფორმის სპეციფიკაა; რაც შეეხება თვითონ ჩახრუხაულს, როგორც ლექსითი თხზულების ფორმას, იგი სამი საზომის – ფისტიკაურის, დაბალი შაირისა და მაღალი შაირის – თავისუფალ მონაცვლეობას გულისხმობს. საზომების ფაკულტატური მონაცვლეობა, როგორც ჩანს, პოლიმეტრული ნაწარმოებისთვის მიღებული, ჩვეულებრივი წესი იყო: ასე იგებოდა რუსთველური ორსაზომიანი ფორმა, ასევე იგებოდა სამსაზომიანი ჩახრუხაული ფორმა.

ამ უკანასკნელი ფორმის ამსახველი პოეტური ნაწარმოები ჩახრუხადის და რუსთველის ხანაში არ ჩანს; ჩანს უფრო გვიან,

მე-17-18 ს.-ში. მაგრამ ამ ეპოქაში ჩამოყალიბებული ვერსიფიკაციული სურათი, კერძოდ, მისი ის ნაწილი, რომელიც ნაწარმოებთა ვერსიფიკაციულ კომპოზიციას ასახავს, როგორც ითქვა, წარმოადგენს აღდგენას იმ სურათისა, რომელიც ამ ნაწილში ჩახრუხადის და რუსთველის ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი. ამიტომ შესაძლებელია ჰიპოთეტური დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, რომ იმ ეპოქაში ამგვარი ფორმის ნაწარმოები არსებობდა.

3. თუ დავუბრუნდებით ზემოთ განხილულ ავტორებს და გავითვალისწინებთ იმას, რომ აღდგენილ მდგომარეობაში მონომეტრული ფორმის და ჩახრუხაულის ფორმის შემცველი ნაწარმოებების გვერდით ბუნებრივად კვლავ გვხვდება რუსთველური ფორმაც (ყველა დასახელებულ ავტორთან, აგრეთვე გურამიშვილთან; აღსანიშნავია, რომ ხანდახან მოკლე პოეტურ თხზულებებშიც კი – ბესიკის „სტვენს ბულბული“), მაშინ მთლიანობაში აღდგენილი მდგომარეობა შემდეგი ფორმების შემცველია: ა) მონომეტრული, ბ) რუსთველური ორშაირიანი, გ) ჩახრუხაული სამსაზომიანი.

საბოლოოდ, მე-18 ს.-თვის აღდგა ნაწარმოების ფორმასთან დაკავშირებული ის ვერსიფიკაციული სურათი, რომელიც წინ უსწრებდა რუსთველური ორშაირიანი წყობის გაბატონებას, ანუ სურათი, რომელიც დამახასიათებელი იყო რუსთველის ეპოქისათვის.

ამგვარად, კლასიკური ხანის – რუსთველის, ჩახრუხადის, შავთელის ეპოქის – პოეზია ნაწარმოების მონომეტრულ და პოლიმეტრულ ფორმებს იცნობს. სულ სამი ასეთი ფორმაა: 1) მონომეტრული, 2) პოლიმეტრული – ჩახრუხაული წყობა, 3) პოლიმეტრული – რუსთველური წყობა.

ამ სურათის ამსახველია ეპოქის სამი ფუნდამენტური თხზულება: შავთელის „აბდულმესიანი“ – მონომეტრი, ჩახრუხადის „თამარიანი“ – ჩახრუხაული სამსაზომიანი პოლიმეტრი, რუსთველის „ვეფხისტყაოსანი“ – რუსთველური ორსაზომიანი პოლიმეტრი.

ამ სურათის წინ დროში უნდა აღდგეს ვითარება (ჩახრუხადის და რუსთველის ინოვაციამდელი), როდესაც ლექსითი ნაწარმოები ეყრდნობოდა მონომეტრულ წყობას – ერთსაზომიანობას. ეს ბუნებრივი დინამიკაა, რადგანაც საზომების შერევას ერთი თხზულების ფარგლებში წინ უნდა უსწრებდეს მდგომარეობა, როდესაც ეს საზომები ცალ-ცალკე, დამოუკიდებლად მკვიდრდება, რაც გულისხმობს მხოლოდ ერთი მოცემული საზომის გამოყენებაზე აგე-

ბულ ლექსით თხზულებას. გარდა ამისა, არგუმენტს სასულიერო პოეზია იძლევა, რომელიც რუსთველამდელ და ჩახრუხაძემდელ ეპოქაში მონომეტრულ ლექსებს გვანვდის თავის ტიპიურ (იამბიკოები) და არატიპიურ (ფილიპეს „ფესვთა მათგან ოქროანთა“-ს სახისა) ნიმუშებში.

დამოწმებანი

ბარათაშვილი 1981: ბარათაშვილი, მ. *სწავლა ლექსის თქმისა* (რედაქცია და გამოკვლევა ა. ხინთიბიძისა). თბილისი: 1981.

ბერაძე 1938: ბერაძე, პ. „რუსთაველის ლექსის რიტმი“. *რუსთაველის კრებული 750. თბილისი:* 1938.

სილაგაძე 1986: სილაგაძე, ა. კვლავ რუსთველური ლექსის ახალი კონცეფციის შესახებ. *ჟ. მნათობი*, № 4, 1985.

სილაგაძე 1987: სილაგაძე, ა. *ლესმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*. თბილისი: 1987.

სილაგაძე 1984: სილაგაძე, ა. *პოეტიკური თეორიის ტრადიციების შესახებ ძველ საქართველოში*. „ჭაშნიკი“, 1984.

სილაგაძე 2000: სილაგაძე, ა. *ქართული ლიტერატურის ისტორია როგორც სისტემა და ლიტერატურული ნორმების საკითხი*. თბილისი: 2000.

სლივნიაკი 1985: სლივნიაკი, დ. დაბალი და მაღალი შაირის დაპირისპირების ფუნქციისათვის „ვეფხისტყაოსანში“, *მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია*, № 4, 1985, გვ. 43-53.

წერეთელი 1973: წერეთელი, გ. *მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“*. თბილისი: 1973.

თურქული სალექსო ფორმა – ყოშმა – ქართულ პოეზიაში

XVIII საუკუნეში აღმოსავლეთიდან ჩვენში შემოვიდა სრულიად ახალი ლიტერატურული სახე ქართული ყოფისა და მწერლობისათვის. ეს არ იყო „ვარდულებულიანის“ უილაჯო, ქანცმილეული ბუტბუტი, თუმცა ზოგჯერ არც ის აკლდა. უნდა ითქვას, რომ ახალი ნაკადი გამოირჩეოდა აღმოსავლური მცხუნვარებით, ვარვარა ვნებითა და უდარდელობით. ეს იყო აშუღური პოეზია, რომელმაც სულ რაღაც ერთ საუკუნეში ისე გაიდგა ფესვები, რომ ქართული რომანტიზმის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი გრიგოლ ორბელიანი ერთგვარად თავისი გავლენის ქვეშ მოაქცია. პოეტმა უაღრესად შთამბეჭდავ ლექსებთან, როგორიც არის თუნდაც „ჩემს დას ეფემიას“, ერთად დაგვიტოვა ჰედონისტური ლექსები, რომელთა პერსონაჟებია მირზაჯანა, ლოპიანა, დიმიტრი ონიკოვი, ბეჟანა მკერვალი, ხოლო საბრძანისი – ორთაჭალის ბალები, დარდიმანდული ლხინი თუ მუშტი-კრივი (შაყულაშვილი 1970: 20-21).

ბოლო სამი საუკუნის განმავლობაში პოეტიკის ქართველი მკვლევრები დაინტერესებულნი იყვნენ სალექსო ფორმებისა თუ პოეტური ხერხების აღმნიშვნელი იმ აღმოსავლური ტერმინების ახსნით, რომლებიც მეტწილად აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის პოეზიაშია დამკვიდრებული, თუმცა არც ქართული კლასიკური პოეზიისათვისაა უცხო.

წინამდებარე წერილში თურქული წარმომავლობის მყარი სალექსო ფორმების ერთ სახეობას – ყოშმას – წარმოვაჩინთ ქართულ პოეზიაში.

ყოშმა ყველაზე გავრცელებული და უძველესი ფორმაა თურქულ ხალხურ ლიტერატურაში. იგი ეროვნული პოეზიის ხერხემალს წარმოადგენს. ყველა აშუღი პოეტი ეტანებოდა ლექსის ამ სახეობას.

რაც შეეხება ტერმინის ეტიმოლოგიას: ერთნი ფიქრობენ, რომ koşma მოდის koşmak-იდან, რაც ნიშნავს მიმატებას, დამატებას, ჰარმონიის მინიჭებას. ზოგიერთის აზრით, ამ სიტყვის ძირი koş-

უკავშირდება koşuk-ს, რაც საცეკვაო მელოდიას ნიშნავს (ჯავახიშვილი 1988: 80-81). ისე კი koşma პოლისემიური ლექსემაა და სალექსო ფორმის გარდა აღნიშნავს სირბილს, მუსიკალური კომპოზიციის სახეობას, სათადარიგო ბაგირს და ბოდს.

დღესდღეობით ყოშმა არის ოთხტაეპიანი ლექსის სახეობა შემდეგი ტიპური რითმული კონსტრუქციით:

-----	a
-----	b
-----	a
-----	b
-----	c
-----	c
-----	c
-----	b
-----	d
-----	d
-----	d
-----	b
-----	e
-----	e
-----	e
-----	b

ქართულმა სიტყვიერებამ XVIII საუკუნემდე არ იცის ლირიკულ ნაწარმოებთა ყოშმური აღნაგობა. ამ სალექსო ფორმას ბესიკმა გაუღო ჩვენი ეროვნული პოეზიის კარი. მანამდე კი ყოშმა აშუღლთა შემოქმედებაში გამოჩნდა და საიათნოვას სახელს უკავშირდება.

ბესიკისა და საიათნოვას გარდა ლექსის თხზვისას ქართველ პოეტთაგან ყოშმას იყენებდნენ მირიან ბატონიშვილი, დავით ბატონიშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, გიორგი თუმანიშვილი, პეტრე ლარაძე, იოსებ მელიქიშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე და სხვანი. იგივე მუსიკალურ-პოეტური ფორმა განუხრელად ბატონობს აშუღლთა ლექსებში. სტეფანე ფერშანგოვანი, დავით გვიშვილი,

გიორგი სკანდაროვა, ბეჩარა, ჰაზირა, ეთიმ გურჯი ზედიზედ წერენ ყოშმებს, რომელთაც თვითონვე ამღერებენ, ანდა სხვა მოსაკრავენი ასრულებენ.

არსებობს ყოშმური კომპოზიციის რამდენიმე ძირითადი სახეობა.

ყოშმის პირველ სახეობაში სანყისი სტროფი ჯვარედინად ირითმება. დანარჩენ სტროფებში ძირითადი რითმა, როგორც წესი, საერთო რითმით შეკრული სამი ტაეპის შემდეგ მეორდება და პირველი სტროფის ლუნ ტაეპებს ეწყობა. ამ სახეობის სტროფულ-რითმული მოდელია: abab cccb dddb....

სწორედ ასეთი რითმული აღნაგობისაა ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსი „ედემს რგულსა“:

„ედემს რგულსა საროს მაშორვა ბედმან,	a
აროდეს ნუგეშს მცა მასთან დაზმითა.	b
მიმუხთლა სოფელმან რისხვითა მხედმან,	a
ან ხმეული მშთარ-ვარ სურვილის სმითა.	b
ნათელსა ჰსცემს მრჩობლი ბროლის ფიცარსა	c
ზილფნი ამშვენებენ ყელს საფიცარსა;	c
ვეშურე რაყიფს, მას სიახლეს ვინც არსა.	c
გლახ მონყლულ მაქვს გული წყვდიადსა ბმითა!	b
ერთი იგი ვნახე ლახვარ ჭურვილი,	d
მიჯნურთ გული მოსრვისა აქენდა სურვილი.	d
მეც მხვდა მისგან წყლული, მექნა ურვილი,	d
ან, ენა ო, რა გენამლოს ჭირთ თქმითა!“	b

(ჭავჭავაძე 1986: 42-43)

ყოშმის პირველ სახეობას ემყარება მირიან ბატონიშვილის (1767-1831) „მოვედით, მოყმენო“ – abab cccb dddb eeeb ffff (რუხაძე 1954: 95-96), გიორგი თუმანიშვილის (?-1837) „ბულბულს მხვდა გულსა ლხენანი“ – abab cccb dddb eeeb ffff gggb hhhh iiii kkkb) (რუხაძე 1954: 190-191), ალექსანდრე ჭავჭავაძის „არვის ჰმართებს“ – abab cccb dddb eeeb ffff (ჭავჭავაძე 1986: 40), იოსებ მელიქიშვილის (?-1830), „დამლაშქრა სევდის ლაშქარმან ასე“ და სხვ. ყოშმის ამ სახეობაში სამი ქვესახეობა გამოიყოფა რეფრენის, რედიფისა და ომონიმური რითმების შესაბამისად.

1. **რეფრენიანი ყოშმა.** რეფრენი ლექსის ბგერითი ორგანიზაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. სალექსო ქსოვილის სეგმენტი კანონზომიერად – უცვლელი ანდა რამდენადმე ცვალებადი სახით – მეორდება სალექსო ტექსტის მანძილზე და მსმენელის ყურადღება ძალაუწებურად გადააქვს აშულის მიერ წარმოჩენილ თემატურ-ლოგიკურ ცენტრზე. ამასთანავე, რეფრენი საგრძნობლად აძლიერებს მუსიკალურ მხარეს (ბერიძე 1954: 313). შესაძლოა ერთმა სიტყვამ იტვირთოს „რეფრენობა“. რითმად სიტყვა-რეფრენის ნიმუშია ეთიმ გურჯის ცნობილი ლექსი „გამარჯობა, ჩემო თბილის ქალაქო“:

„გამარჯობა, ჩემო თბილის ქალაქო,	a
დაკარგული შენი შვილი მოვედი,	b
საქართველოს მინა-წყალო, ალაგო,	a
თორმეტი წლის დატანჯული მოვედი.	b

მთაო წმინდავ, მამა დავითისაო,	c
შენ, დარაჯო ქალაქ თბილისისაო,	c
წმინდა მინავ უკვდავ მწერლებისაო,	c
მათ საფლავზე სალოცავად მოვედი.	b

ჩვენო ციხევ, ძველო ნარიყალაო,	e
საქართველოს ძველო მკვიდრო ძალაო,	e
შენი შვილიბოლშის ციხემ მძალაო,	e
სისხლგამშრალი საჩივლელად მოვედი.	b

დიდო ზარო ჩვენი სიონისაო,	d
ნატრული ვარ შენ დიდებულ ხმისაო,	d
ჩვენო მტკვარო, ძმაო რიონისაო,	d
ნანამები საბანაოდ მოვედი.	b

ძმანო ჩემნო: ჰაოს, ქართლოსისაო,	f
გატანჯულსა მიცნობთ დიდი ხნისაო,	f
გაყიდული ორპირ მეგობრისაო,	f
გამარჯობათ! ეთიმ- გურჯი მოვედი! “	b

(ლექსები თბილისზე 1990:15-16)

ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსში „***ანაზღად ხილვამან მე შენმან“ რეფრენის ფუნქციით გვხვდება ტაეპი:

„ანაზღად ხილვამან მე შენმან, მზეო, a
ასე მძლია და წარმტაცა გლახ გული b
ტანო ალვაჲ, წვლილო, სინაზით მრხეო a
სიგრილესა შემვივრდომე დაგული! B

უსერავს გლახ გული შენთ ისართ პირსა, c
ან გენუკვი ნამლად მას ძვირ-სალირსა; c
გთხოვ, გულს ვაბგერ მწარისოხვრის საყვირსა, c
სიგრილესა შემვივრდომე დაგული! B

ვაიმე თუ არ მისმინო ღმობითა, d
სევდის ჭური მით მრჩობლ შექმნა თმობითა d
შემინყალე, შენ მიერ ვარ თრობითა, d
სიგრილესა შემვივრდომე დაგული! B

(ჭავჭავაძე 1986: 42)

სარეფრენო ტაეპი – „სიგრილესა შემვივრდომე დაგული“ – ყოველი სტროფის მეოთხე სტრიქონია. ამგვარივე ხერხით არის დანერილი ბეჩარას „ერთი დროება ვის შერჩენია“ (ტაეპ-რეფრენი: „არც შენ შეგრჩება ეგ ავკაცობა“), ჰაზირას „სუ ყველა მხრივ ავი კაცი“ (ტაეპ-რეფრენი: „სჯობს, მოკვდეს, აღარ იცოცხლოს“), გაბრიელ ჯაბუშანურის „თარზე დასამლერი“ (ტაეპ-რეფრენი: „ვით მყინვარი თერგზე არ ნაიქცევა“) და ასე შემდეგ.

2. **რედოფიანი ყოშმა.** საკმაოდ ხშირია შემთხვევები, როცა ყოშმის რითმას რედოფი მიაცილებს. პოეტური ხელოვნების სახეობა – რედოფი – რითმიან პოეზიაში სიტყვის ფუძის შემდგომ ერთი და იმავე აფიქსების ან სიტყვების, ან სიტყვათა ჯგუფის გამეორებაა. რედოფი სპარსული სიტყვაა და დამატებას ნიშნავს. რითმას ემატება უცვლელი მონაკვეთი – ერთი ან რამდენიმე სიტყვა. ამნაირ ყოშმაში სიტყვა (ზოგჯერ – ფრაზა) უშუალოდ უსწრებს ანდა უშუალოდ მიჰყვება სარიტმო სიტყვას და კანონზომიერად მეორდება ტექსტის გარკვეულ ადგილებში, რის შედეგადაც ლექსის მუსიკალური მხარე მკაფიოვდება. რითმისწინა რედოფი იშვი-

ათად შეინიშნება ხოლმე. რაც შეეხება რითმის მიმყოლ რედიფს, იგი ხშირად ვლინდება როგორც აშულურ, ისე კლასიკურ ლიტერატურულ შემოქმედებაში. ეს პოეტური განმეორება აძლიერებს განწყობილების წარმოსახვის მომენტს. ლექსი აიგება სიტყვათა თამაშის მაჯამურ ფლერადობაზე, რაც მუსიკალობას ჰმატებს რითმას, აძლიერებს ლექსის კეთილხმოვანებას.

ერთსიტყვიანი რედიფი გვხვდება საიათნოვას ლექსში „მოდი, საყვარელო“:

მოდი, საყვარელო, ბაღში შავიდეთ, –	a
ბაღი კარგი, ვარდი კარგი, ხე კარგი!	b
სიკვდილამდინ გარეთ აღარ გავიდეთ, –	a
სახე კარგი... მთვარე კარგი... მზე კარგი!	b
დავლიოთ ღვინო – არაყი ჩვენია,	c
მეჯლის-საზანდარი – საღი ჩვენია	c
გავაგდოთ მებაღე, ბაღი ჩვენია!	c
ლხინი კარგი... დრო კარგი... დღე კარგი!	b
მე, საიათნოვას, ხმაში მაქვს ძალი!	d
დაბძანდი, დაგიგო ხორასნის ხალი!	d
მიჯნურმა ლობიდამ არა გკრასთვალი,	d
საზი კარგი, შენ კარგი, მე კარგი!	b

როგორც ვხედავთ, პირველი სტროფის ლუნ ტაეპებში ნახმარ რითმას (ხე – მზე) და მომდევნო სტროფთა ბოლო ტაეპების ერთმარცვლიან რითმებს (დღე – მე) უშუალოდ მიჰყვება სარედიფო სიტყვა „კარგი“. ანალოგიურ სურათს გვიხატავს საიათნოვასივე „დამიჯერე“, ჰაზირას „უცხო, ამაყ, ამპარტავან გვარზედა“, დავით გივიშვილის „საყვარელს ვუთხარ: კოკორი ვარდი ხარ“ და სხვ.

არსებობს აგრეთვე ორსიტყვიანი რედიფის შემცველი ყოშმები; არაა იშვიათი არც ნაწილობრივ რედიფიანი ყოშმა.

3) **ომონიმური ყოშმა.** ომონიმურ რითმას ორი ანდა ორზე მეტი სიტყვა ქმნის. ისინი ერთნაირად ფლერენ, მაგრამ შინაარსი სხვადასხვანაირი აქვთ. ომონიმია, საზოგადოდ, ბგერწყობის ერთერთ საშუალებად გვევლინება, ტროპული ხასიათის მქონეა და, ამასთანავე, საგრძნობლად ამკვეთრებს ტექსტის მუსიკალურ

მხარეს (ბერიძე 1954: 314). თვალსაჩინოებისათვის დავიმონმოთ ბესიკის „შავ გლახ გულო“:

შავ გლახ გულო, ვისთვის იწვი მუდამით?	a
მიჯნურთ ეშხი ესოდენს ხანს რიდებით!	b
ვისთვის ხელობ, ვის[თვის] შმაგობ მუდამით?	a
მნათობთ სახეს გარდიფარე რიდებით!	b
მშვენს სახეს იფარამ, მუნ დარიდა რა!	c
ტრფიალთ ცეცხლს უგზავნი მუნ დარი დარა!	c
ვით მზემან ღრუბლითა მუნ დარი დარა!	c
მას მზეს სხივსა ვსჭვრეტდეთ კრძალვით, რიდებით!	b
მკრა ეშხის ლახვარი დანასობითა,	d
დასჭრა შავ-გლახ გული დანა-სობითა,	d
მან სევდა მიმტაცა დანასობითა!	d
ვინვი მარად მიჯნურთ ეშხში რიდებით!	b
კეკლუც-ნაზი ტანად მან ისაროსა	e
ნარბი წვრილი წამნამმან ისაროსა!	e
სცან, იგი ბესიკი მან ისაროსა;	e
სუნით ტურფათ დააშვენოს რიდებით!	b

ყოშმის ომონიმურ ქვესახეობას განეკუთვნება ბესიკისავე „ხმა სირინოზს“:

ხმა სირინოს, თმა-ლულამბარ-წინამოს,	a
დამქროლო ნიავო, არვედ ვარე!	b
მზე-აპოლოს, დისკო უძღვენ წინამოს,	a
შვიდთა მთენთა ერთი ხლებად ვარე!	b
ვინ სულთ ბაზრად შეაშენენ შენები,	c
მუნ სადალნი შავად საგნად შენები!	c
მეტყვი: “მოი, გულო შავ-გლახ, შენ ები,	c
ძვირად სადმე საფარდულად ვარე!	b
თეთრთა ზღვათა შავნი ნავნი მანავნი,	d
ესრეთ ვჰგონე, მან განავნა მანავნი;	d
არ იკადრა ლიმენს ტევრი მან ავნი.	d
შავნი ჰინდნი მას დარაჯად ვარე!	b
ვსთქვი: რა ვნახე უცხო სახე დარანი,	e

მიესხივნეს გულთ სათენი დარანი.	e
ლალს მოეცვა ბარაინის დარანი,	e
სადაფს ვარქვი: „შენ ტიელად ვარე! “	b
ვარდსა ბალი გაენითლა არვებით;	f
თუ შევეხით, არ უეკლოდ, არ ვებით.	f
მისს მაჯუნუნსა რამცა ჰქონდეს არ ვებით!	f
ჰხამს ეკალი ზედან გულზედ ვარე.	b

ასეთივე რითმული სტრუქტურისაა მისივე „რა გული დავაგე შენად სარებლად“:

რა გული დავაგე შენად სარებლად,	a
მუნიტგან ვარდს გიფენ მითამ არებით!	b
ვიცი, დლენი მისხენ შენდა მარებლად,	a
მისთვის თავს შეგწირავ მითამ არებით!	b
როს ვარდი მიშალე და მანდარია,	c
მით მოჰკალ ბულბული და მან დარია;	c
კვლავ ემი სალბუნი დამანდარია;	c
თუ მწყლავ, ნუ განმაგდებ მითამარებით!	b
მე იგი ვარ, ოდეს ამარეს არა,	d
არ იდრიდი მთენთა ამარეს არა.	d
ან არლა მომხედე ამარეს არა,	d
მე სხვათ მიცნობ სხვისა მითამარებით!	b
ან არ მნახო მრხეო დაიარედა,	e
ვინ უწყალოდ გული დაიარედა!	e
შენთვის მკვდარს ყარიბზედ დაიარედა,	e
ნუთუ კვლავ მაცოცხლო მითამ არებით!	b

წინა ასნლეულში აღმოსავლური ხმებისგან სავსებით განთავისუფლებული ყოშმის უმშვენიერესი ნიმუშები შექმნა გალაკტიონ ტაბიძემ. მის შემოქმედებაში არაერთგზისაა გამოყენებული ამ მყარი სალექსო ფორმის როგორც ტიპური რითმული კონსტრუქცია – abab cccb dddb, ასევე მისი ოდნავ სახეცვლილი სქემებიც (ჯაველიძე 1988: 81). საილუსტრაციოდ რამდენიმეს მოვიხმოთ.

„აურქარა ცხენმა გზაში“:

აუჩქარა ცხენმა გზაში,	a
ქიმერებმა დაჰკრეს ტაში,	a
დააკივლა ელვამ ცაში	a
და ღრუბლებმა შეაჯერა.	b
აჰა, ბრძოლა დაათავა,	c
ნაპოვნია მზის სათავე,	c
დაუჭირა რაშს სადავე.	c
ხედავთ? იგი შეაჩერა!	b

(ტაბიძე 1988: 256)

* * *

მოგონებათა თოვის	a
მოჰქრის ნიავე შოვის	a
სხვა სიშორეთა შორის	a
ალიმართება ბუბა.	b
მოშორებული ტფილისს,	c
ნაცნობს ავეყვები ბილიკს,	c
მოგონებების ტკბილის	c
რომ გაიშალოს ქუჩა.	b

(ტაბიძე 1988: 528)

* * *

მე მივდიოდი ერთი,	a
სადაც მაღალი ფერდი,	a
ვით უძველესი ღმერთი,	a
ამართულიყო ცადა .	b
ჩვენ მივდიოდით ორი,	c
განვვლეთ ჭალა და გორი,	c
შორი მთებიდან ქორი	c
თან მოგვყვებოდა გზადა .	b
ჩვენ მივდიოდით სამი,	d
გზებზე დაეცა ნამე,	d
იყო სალამო ნამი,	d
გამჭვირვალე და სადა .	b

(ტაბიძე 1988: 591)

ლექსი „ადამიანი“ ასეთი ყოშმური კონსტრუქციისაა: aaab ccCb
dddb eeEb fffb gggb hhhb iiib jjjb.

რომ უვალი გზა ეტეხნათ,	a
რომ მხნედ ეთესათ და ეხნათ,	a
უხსოვარ დროით ამ ქვეყნად	a
იბრძოდა ადამიანი .	b
იმ გზა და გარემოიდან,	c
იმ უხსოვარი დროიდან	c
კაცი მე ბევრი ვპოვე და	c
მიყვარდა ადამიანი .	b

(ტაბიძე 1988: 482-483)

ტაეპ-რეფრენის ხერხით არის დაწერილი „მრავალჟამიერ გუ-
გუნებდეს ხმა!“:

მრავალჟამიერ გუგუნებდეს ხმა	a
„მუმლი მუხასა“ და „ლილეოსი“,	b
ეს გმირთა ჩვენთა არის სიმღერა, –	a
ეს სიმღერაა საქართველოსი.	b
მოაპობს მკერდით ზღვას მეზღვაური,	c
გესმის არაგვის ხმა საცნაური?	c
გესმის თერგის და მტკვარის ხმაური? –	c
ეს სიმღერაა საქართველოსი!	b
მიარღვევს რისხვა აწყვეტის ავის,	d
რომ არ უდრკება ქვეყნად არავის.	d
გესმის გრიალი მთებიდან ზვავის? –	d
ეს სიმღერაა საქართველოსი!	b
თავისუფლების მოყვარე ერებს,	e
ვით ზღვას, ვერარა ვერ შეაჩერებს.	e
მთა რომ იმღერებს, ტყე რომ იმღერებს, –	e
ეს სიმღერაა საქართველოსი!	b

აქ გამარჯვების დროშად წერია:	f
სამშობლო ჩვენთვის ყველაფერია!	f
თუ რამ სიმღერა გულს უმღერია, –	f
ეს სიმღერაა საქართველოსი!	b
გმირებით სავსე სამშობლო მხარევ,	გ
დღეს გამარჯვების გულით მღელღარევ,	გ
იდიდე. ამ ხმას სხვაში ვერ გარევ, –	გ
ეს სიმღერაა საქართველოსი!	b
(ტაბიძე 1988: 479-480)	

ამრიგად, განხილული მყარი სალექსო ფორმა – ყოშმა – ახალი ფორმების ძიების კვალობაზე თურქულ-აზერბაიჯანული პოეტიკიდან არის გადმოღებული და ქართულ ლექსით სივრცეში დამკვიდრებული მოელის დაწვრილებით კვლევას.

დამონებიანი:

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995.

კენჭოშვილი 2014: *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825)* (შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა). თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

ლექსები თბილისზე 1990: „მთანმინდის მთვარე“. *ქართველი პოეტების ლექსები თბილისზე*. თბილისი: „საქართველო“, 1990.

რუხაძე 1954: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

შაყულაშვილი 1970: შაყულაშვილი გ. *საიათნოვას აზერბაიჯანული ლექსები თეიმურაზისეული დავთრის მიხედვით*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1970.

ტაბიძე 1988: ტაბიძე გ. *ლექსები. თხზულებანი ორ წიგნად*, წიგნი I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

ჭავჭავაძე 1986: ჭავჭავაძე ალ. *თხზულებები (ლექსები, ნარკვევები, დრამების თარგმანები, წერილები)*. თბილისი: „მერანი“, 1980.

ჯაველიძე 1988: ჯაველიძე ე. *თურქული პოეტიკა*. თბილისი: „განათლება“, 1988.

უჩლამა ქართულ პოეზიაში

ახლო აღმოსავლეთის ხალხთა პოეტური სამყარო ჩვენთვის, სულ მცირე, ორი თვალსაზრისით არის საყურადღებო: ის, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, თავისთავად ძალიან საინტერესოა, მას აქვს დიდი ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობა. ამავდროულად, ჩვენი ერის სულიერი ცხოვრება ისე ვითარდებოდა, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ლიტერატურული აზრის განვითარებაში თავს იჩენს მსგავსი მოვლენები თუ მოდელები, აზრობრივი პოსტულატებისა თუ გამოსახვის საშუალებათა დამთხვევა (ჯაველიძე 1988: 5).

ამ წერილში უჩლამას განვიხილავთ.

უჩლამა თურქული ფოლკლორის ტერმინია, წარმომდგარია სიტყვისგან /üç/ „სამი“ და ნიშნავს სამნაწილიანს, სამი სეგმენტის შემცველს. ქართულ პოეტიკურ სივრცეში ამ აღმოსავლური სალექსო ფორმის სახელწოდება უჩლამის (<თურქული /üçlümə-ს/ ფორმით დამკვიდრდა რამდენიმე ფონეტიკურ-ფონოლოგიური პროცესის გამო. კერძოდ, თურქულ ენათა /ü/-ს ქართული /უ/ ხმოვანი შეეფარდა, ხოლო წყაროენისეულ /ə/-ს – ქართული /ა/. ამდენად თურქული üçleme ქართულში უჩლამას ფორმით არის წარმოდგენილი. ამ ტერმინით ისეთი ლექსი ივარაუდება, რომლის თითოეული სტროფი სამი ტაეპისაგან შედგება, ხოლო ყოველ სტროფს, ჩვეულებრივ, ორტაეპიანი რეფრენი ემატება (ბერიძე 1995: 309). თვით ტერმინი უჩლამა სპეციალისტებისთვის არის ცნობილი და პოპულარობით დიდად ჩამორჩება მუხამბაზს, ყაზალსა თუ როზაიას... იგი არც სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონშია, არც მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ არ განიხილება, არც ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ფიგურირებს და არც ლიტერატურათმცოდნეობის ლექსიკონში, არც ამ ორი საჩინო ლექსიკონის დროით ინტერვალში გამოცემულ სხვა ლექსიკონში.

ქართული მწერლობის პერიოდს დაახლოებით XVIII საუკუნის 60-იანი წლებიდან მომდევნო საუკუნის პირველი მეოთხედის დამლევამდე გარდამავალ ხანას უწოდებენ. ბესიკისა და ალექსანდრე ჭავჭავაძის თაობათა პერიოდი ამ გარდამავალი ხანის

უკანასკნელი სტადიაა, რომლის უმთავრესი თავისებურება არის „ცოტაი ლექსის“, ლირიკის ზეობა. პოეტური სიტყვა მიემართა პირადულ თემებს, მოკლედ თქმას; გზა გაეხსნა რიტმულ მრავალფეროვნებას, გარითმვის სხვადასხვა სქემას (კენჭოშვილი 2014: 352).

ლექსის თხზვისას ქართველ პოეტთაგან ამ ფორმას მიმართავდნენ: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გიორგი თუმანიშვილი, დავით ბატონიშვილი (გიორგი XIII-ის ვაჟი), იოსებ მელიქიშვილი, თამაზ ქობულაშვილი, თეკლა ბატონიშვილი, რაფიელ ერისთავი, ილია ჭავჭავაძე და სხვანი.

აღმოსავლური წარმომავლობის წყაროებთან ქართული მყარი სალექსო ფორმების დაკავშირების კონტექსტში აპოლონ სილაგაძე რამდენიმე შემთხვევას განიხილავს (სილაგაძე 2016:124), რომელთაგან უჩლამას შემდეგი მიესადაგება: ტიპოლოგიურად აღმოსავლური ფორმის მსგავსი ფორმა არსებობს ქართულში და მას აღმოსავლური სახელი შეერქვა. თუმც ამოსავალ ენაში ამ სიტყვით ნაგულისხმევ ლექსით ნიმუშს სხვა სახელით აღნიშნულ ფორმად განიხილავენ.

ამ სიტუაციამ გაგვახსენა ნომადი ბართაიას შემდეგი დაკვირვება: არაბული წარმომავლობის მაჯამა წყაროენაში ნიშნავს შეკრებას, შეკრების ადგილს, ქართულში კი მაჯამა პოეტიკური ტერმინია. ასევეა მუნასიბი, რომელიც არაბულად ნიშნავს მოუმზადებელს, უცვებს, ხოლო ქართულში ლექსმცოდნეობის ტერმინად გადააზრებულა. აღვნიშნავთ, რომ ი. გრიშაშვილს მუნასიბის სახელწოდებით ერთი ლექსიც აქვს (ბართაია 2013: 49-50).

აი რას ნერს ამავე საკითხზე ლუკა ისარლიშვილი: „ქართულს ენაზედ არიან მრავალნი ლექსნი, რომელთაც ჰქვიათ სხვადასხვა სპარსული ანუ ოსმალური სახელები. ამ სახელებით ჰსწერდნენ ჩვენი მწერალნი, პოეტნი წარსულ საუკუნეში, რადგანაც ქვეყანა ოსმალოს და სპარსეთის უფლებაში ბევრჯერ იყო და ამის გამო მათი სიმღერები და სახელები იყო გავრცელებული საქართველოში... სახელები ამგვარ ლექსთა არიან შემდგომნი: მუხამბაზი, მუსტაზადი, თახმისი, გარიელი, თეჯლისი, ბაიათი, გაფი, ყაიდა, გუშა... მაგრამ ყოველნივე ზემოხსენებულნი გვარნი ლექსებისა ეთანხმებიან ქართული ლექსების გვარსა ზომითაც, როგორც სიმღერას მოუხდებოდა“ (ისარლიშვილი 1954: 149-150).

რადგან საანალიზოდ თურქული დასახელების სალექსო ფორმა გამოგვაქვს, მოკლედ მიმოვიხილავთ თურქულენოვანი ხალხების სალექსო ფორმებს. თურქული ეთნოსის პოეტიკაში ბატონობდა ორი ურთიერთისაგან განსხვავებული, დამოუკიდებელი მხატვრული სისტემა: პირველი – ეს იყო ხალხური ლიტერატურა, რომელშიც პირობითად სამ მიმართულებას გამოყოფენ. ესაა ანონიმური ხალხური ლიტერატურა, აშულური ლიტერატურა და დერვიშული ლიტერატურა. მეორეა მკაცრად კანონიკური ხასიათის დივანის ლიტერატურა, რომელიც ისლამური იდეოლოგიით საზრდოობდა (ჯაველიძე 1988: 8-9).

თურქულ ხალხურ პოეზიაში ლექსის ფორმები ზუსტად განსაზღვრული და ჩამოყალიბებული არ არის. უძველესი და გავრცელებული სახეობაა მანი, ყოშმა და თურქუ (türkü). ამ ჯერზე თურქუზე შევჩერდებით.

ლექსის ამ სახეობის არსებითი სპეციფიკურობა სიმღერით შესრულებაა. მისი კომპოზიციური სქემა მრავალნაირია. ძირითადი მახასიათებელია სტროფი (ბენდი) და მაკავშირებელი სტრიქონი – კავუშტუკი (რეფრენი). ელიზბარ ჯაველიძის „თურქულ პოეტიკაში“ თურქუს, ამ ხალხური ლექსის, ჩვიდმეტი სახეობიდან მე-10 ნაირსახეობის სქემა ჩვენთვის საინტერესო ფორმას ემთხვევა, თუმცა უჩლამით სახელდებული არაა:

- a
- a
- a
- B
- B
- c
- c
- c
- B
- B

(ჯაველიძე 1988: 107)

აქვეა მოცემული სამსტრიქონიანი თურქუები ერთი, ორი, სამი და ოთხ-ტაეპიანი კავშიტუკით. აშუღური პოეზიის მკვლევრის, გიორგი შაყულაშვილის აზრით, თურქუს ასეთი მრავალსახეობა სასიმღერო მელოდიის დომინანტურობას უნდა უკავშირდებოდეს.

üçleme პოლისემიური სიტყვაა, განიმარტება როგორც: სამყურა, სამად დანანილება, გასამება, ტრილოგია, წმინდა სამება, ინსტრუმენტული ტრიო და ხალხურ პოეზიაში სამსტრიქონიანი სტროფებით რეალიზებული თურქუ.

აზერბაიჯანულ პოეტიკაში ტერმინი üçləmə არ არსებობს, თუმცა ამ ფორმას არცთუ იშვიათად იყენებენ. მოვიძიეთ გამოჩენილი აზერბაიჯანელი პოეტის, მირზა ალექბერ საბირის (1862-1911) ლექსი „Qurban bayramı“ (ყურბან ბაირამი). ირანის აზერბაიჯანში მოღვაწე ცნობილი პოეტის, მეჰმედ ჰუსეინ შაჰრიარის (1906-1988) პოემა „Heydər babaya salam“ (სალამი ჰეიდარბაბას), რომელიც სრულიად თურქული პოეტური სამყაროს უსაჩინოეს თხზულებად ითვლება, ამ ფორმითაა დაწერილი.

ქართულ ლექსმცოდნეობაში ეს ტერმინი პირველად როლანდ ბერიძესთან შეგვხვდა ასეთი განმარტებით: უჩლამა აზერბაიჯანული ფოლკლორის ტერმინია და სამეულს ნიშნავს. ამ ტერმინით ისეთი ლექსი ივარაუდება, რომლის თითოეული სტროფი სამი ტაეპისაგან შედგება, ხოლო ყოველ სტროფს, ჩვეულებრივ, ორტაეპოვანი რეფრენი ემატება (ბერიძე 1995:309). თვალსაჩინოებისათვის მკვლევარი იმონუმებს დიმიტრი თუმანიშვილის (გარდაიცვალა 1821 წელს) ლექსს „ახალ აღნაგო სულო და“:

ახალ აღნაგო სულოდა,	a
ედემში აღმოსულო და,	a
ჩემს ეტლზედ დანერგულო და,	a
სიცოცხლეს შენგან მოველი,	B1
უკვდავება ხარ ცხოველი.	B2

ორის კვირისა მთვარეო,	c
ნათელბრწყინვალე არეო,	c
ანგელოზთ მიწყევ მდარეო,	c
სიცოცხლეს შენგან მოველი,	B1
უკვდავება ხარ ცხოველი.	B2

პირის კამკამით ელვარებ,	d
შვენებით მეტრფეს ახარებ,	d
ნაზის ქცევით მიმოარებ,	d
სიცოცხლეს შენგან მოველი,	B1
უკვდავება ხარ ცხოველი.	B2

(თუმანიშვილი 1954: 178-179)

დიმიტრი თუმანიშვილის ლექსი იმღერებოდა და ნოტებზედაც იყო გადაღებული (რუხაძე 1954:174). ამ ლექსის შთაბეჭდილებით შეუქმნია გიორგი თუმანიშვილს „ახალ აღნაგოს ხმაზედ სათქმელი გაფი“. სათაურით იგულისხმება, რომ დიმიტრის ლექსი უცილოდ არის გაფი, რაც სრულად ემთხვევა ჩვენს საკვლევ სალექსო ფორმას. მის „ხმაზედ სათქმელიც“ გაფი უნდა იყოს და ეს ასეცაა:

ვჰფუცავ კრონოსს დიადა,	a
კრთოლვით პირს გმონებიადა,	a
ლანვს ვარდი გარდაგშლიადა.	a
ნეტარ მას ვინ ებაგოსდა,	B1
თავი არ გაიშმაგოსდა.	B2

ბაგემან ლალი დანასა,	c
ვიცი, გულს გმირავს დანასა,	c
სად ვჰპოებ სხვასა მისთანასა,	c
ნეტარ მას ვინ ებაგოსდა,	B1
თავი არ გაიშმაგოსდა.	B2

ნელი სინაზით მრხეველი,	d
საროს სინულილით მიღვეველი,	d
სლვით სურნელების მფრქვეველი,	d
ნეტარ მას ვინ ებაგოსდა,	B1
თავი არ გაიშმაგოსდა.	B2

ნარგისთა გარე გიშერნი,	e
მდგომნი ტურფად შვენერნი,	e
მკლავს მე სენი მის მიერნი.	e
ნეტარ მას ვინ ებაგოსდა,	B1
თავი არ გაიშმაგოსდა.	B2

(თუმანიშვილი 1954: 189-190)

გაფი ალექსანდრე ჭავჭავაძის ერთი ლექსის სათაურია. გავიხსენოთ ტიცვიან ტაბიძის:

შეიბნენ ერთად შაშვი, კაკაბი,
ბესიკის გაფი და საათნოვა.
(ტაბიძე 1985: 203)

თავის ნარკვევში „საზომი ლექსთა“ დავით ჩუბინაშვილი წერს: გაფი ან რვამარცვლიანი ლექსი, თვითო ტაეპში 5 ლექსია (სტრიქონი. – მ.ჯ.), პირველსა სამსა აქვსთ ერთი რიფმა და ორს უკანასკნელს – სხვა. მკვლევარს გაფის ნიმუშად დ. თუმანიშვილის „ახალ აღნაგო სულოდა“ მოჰყავს (ჩუბინაშვილი 1954: 9 4). აშკარაა, რომ თურქული ხალხური ლექსის, თურქუს, ერთ-ერთი სახეობა და სალექსო ფორმის დავით ჩუბინაშვილისეული აღწერილობის ობიექტი ერთი და იგივე ოდენობაა. მაგრამ ლუკა ისარლიშვილის გაფი სხვა სტრუქტურის მქონე ჩანს: „გაფი – იგივე წყობილია ანუ თეჯლისის ზომა და ანუ შერეული, როგორც სიმღერას მოუხდებოდა“ (ისარლიშვილი 1954: 152).

ქართული ლექსწყობის შესახებ XVIII-XX საუკუნეებში შექმნილია შემდეგი შრომები: მამუკა ბარათაშვილის „ლექსის სწავლის წიგნი“, ევგენი ბოლხოვიტინოვის „ქართული ლექსწყობის შესახებ“, იოანე ბაგრატიონის „პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის“, თეიმურაზ ბაგრატიონის „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა“, ლავრენტი არდაზიანის „პროსოდია“, კოტე დოდაშვილის „ქართული ლექსწყობა“, არქიმანდრიტ კირიონისა და გრიგოლ ყიფშიძის „ლექსთწყობა“, მელიტონ კელენჯერიძის „ლექსწყობა ანუ წყობილსიტყვაობა“, გრიგოლ ყიფშიძის „ქართული ლექსწყობა (ვერსიფიკაცია)“, აკაკი განერელიას „ქართული კლასიკური ლექსი“, აკაკი ხინთიბიძის „ქართული ლექსის ისტორია და თეორია“, თამარ ბარბაქაძის „ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია“, აპოლონ სილაგაძის „ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ“ და სხვ. ამ სავარაუდოდ არასრულ ჩამონათვალში გაფზე და უჩლამაზე არაფერია ნათქვამი.

ქართულ ლექსით სივრცეში, რითმათა განლაგების მხრივ, არსებობს უჩლამის ორი ძირითადი სახეობა: I. უჩლამის პირველ სა-

ხეობაში სტროფის პირველი სამი ტაეპი საერთო რითმას ემყარება, სარეფრენო ორტაეპედი კი განსხვავებულ რითმას მოითხოვს. მისი სტროფულ-რითმული მოდელია: aaaB1B2, cccB1B2, dddB1B2... (ბერიძე 1995: 309).

ასეთი ნყობისაა შემდეგი ლექსები:

მსურდა ოხვრა

მსურდა ოხვრა ჩემი დუმით მეკრძალა,	a
რომელ მსმენელთ გული არ შემეძალა;	a
მაგრამ, გლახ, ვჰსთქვი, გულმან ველარ დამალა!	a
რომელთაგან მქონდა სიამე, შვება,	B1
ან მეცა მათ უქმენ თავშემოვლება!	B2
ვაჰ, საჭმუნვოს ფიქრით შეინრებულსა,	c
ვაჰ, მეცნთაგან შორ-ქმნის იძულებულსა,	c
ესლა მრჩა ნუგეშად მწარედ ვნებულსა:	c
რომელთაგან და სხვა...	B1
ყოველთ კეთილთაგან იავარქმნილი	d
ვზი და ვსტირ ჩემს ბედსა ცრემლით თვალვსილი.	d
ზოგჯერ ესრეთ ვიტყვი გულ-ამოსკვნილი:	d
რომელთაგან და სხვა...	B1

(ჭავჭავაძე 1992: 46-47)

რეფრენის მეორე სტრიქონის მოკვეცა და პირველი სტრიქონის დასაწყისით წარმოჩენა დამახასიათებელია ალექსანდრე ჭავჭავაძისათვის. ამ ხერხით დაკლებული სტრიქონი საპირისპირო ეფექტის მატარებელია: იგი ძალიან ადვილად აღდგენადია ლექსის წარმოთქმისას.

ქენებით ვხმოვნებ

ქენებით ვხმოვანებ, მისმინე მვედრსა,	a
ნუ მიმცემ სიკვდილსა მსწრაფლ შესახვედრსა,	a
ალერსთ დაძვირებით რად მტაცებ ხვედრსა.	a
მან მომწყლა უცილოდ, – გარნა ვითარ მან!	B1
აჰა, განცვიფრებამ მიჰყრა ვითარმან.	B2

თერისტროთი სახე შენი იფარე,	c
დასჯა ჩემი ამითაც არ იკმარე,	c
ქსენონს მსხვერპლად მაგდე, არ შეიზარე,	c
მან მომწყლა უცილოდ, – გარნა ვითარ მან!	B1
აჰა, განცვიფრებამ მიპყრა ვითარმან.	B2

ვანდე შენებრს მოყვასს გული მჭნობარე,	d
მას ჰრიდე არ და ეც ცეცხლი მგზნობარე,	d
ანაზდად მქმენ მე, გლახ, შენი მკლობარე!	d
მან მომწყლა უცილოდ, – გარნა ვითარ მან!	B1
აჰა, განცვიფრებამ მიპყრა ვითარმან.	B2

(ჭავჭავაძე 1992: 41-42)

დავით ბატონიშვილს ამ საზომით ერთი ლექსი აქვს დანერვილი:

ესე ხელხლება

ესე ხელხლება მომენება,	a
ხელჰყყო კალამს, ვინყო ქება,	a
მისთვის მოცლილი ვჰყო გლახ გონება.	a
მისთვის ხელმან, ზალუმ, ზალუმ...	B1
და ველად მვლელმან, ამან, ამან.	B2

როს დამესხა თვალნი მთვარე,	c
მან განაბრწყინა არემარე,	c
პლანეტის მგ ზავსად მიმომარე...	c
მე მჭვრეტი გავჰკრთი, ზალუმ, ზალუმ...	B1
და ელდით შევკრთი, ამან, ამან.	B2

ვის ძალუცს ჭვრეტა ცხარისა მზისა,	d
მას შეედრება კლება დღისა,	d
ან გამოჩენა კომედისა.	d
მინვევს სამარეს ზალუმ, ზალუმ,	B1
და ადგილს მწარეს ამან, ამან...	B2

როს ვნახე შორით ალვა რგული,	e
ყარიბმან უძღვენ სული და გული,	e
თუ ვიქმენ მისგან განხვებული,	e
მოვიკლავ თავსა, ზალუმ, ზალუმ...	B1
ამავე წამსა ამან, ამან.	B2

(დავით ბატონიშვილი 1954: 120)

თამაზ ქობულაშვილის (1782-1828) ლექსი „ნუ ჰსტირ, საყვარელო“ ხელნაწერში ასე სათაურდება: „აღლამუ იარუმ გულმარის ხმაზედ. თათრულია“. სავარაუდოდ, გულმარის ხმაში მოტივია ნაგულისხმევი, ხოლო „ნუ ჰსტირ, საყვარელო“ (აღლამუ იარუმ) თურქ.-აზერბ. Ağlama yarım-ის ზუსტი თარგმანია.

ნუ ჰსტირ, საყვარელო

ხელმწიფა წიგნს იწერება,	a
მისგან ვარდი იფერება,	a
მით გულ შვებას იღერებ,	a
ნუ ჰსტირ, საყვარელო, მოვალ.	B1
არ გყოფ მარად ნახვის მთოვარ;	B2
სოფლის საქმეს უპყარ ყური,	c
არვინ გვიდგას მახით შური,	c
სხვა მიჯნურთან დასაშური.	c
ნუ სტირ...	B1
მთვარე მნათი ბნელისა,	d
ალვებრ მანძრევი წელისა,	d
ნახვით მკურნალი სენისა.	d
ნუ სტირ...	B1

(ქობულაშვილი 1954: 234-235)

უჩლამის ამ სახეობის ნიმუშია რაფიელ ერისთავის უკვდავი ლექსი „სამშობლო ხეცსურისა“:

სადაც ვშობილვარ, გავზრდილვარ და მისროლია ისარი,	a
სად მამა-პაპა მეგულვის, იმათი კუბოს ფიცარი,	a
სადაც სიყრმითვე ვრეველვარ, — ჩემი სამშობლო ის არი.	a
არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა,	B1
არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა!..	B2

მე მირჩევნია შავი კლდე, თოვლიან-ყინულიანი, c
 ორბი რომ ბუდობს, ჩანჩქერი გადმოჰქუხს ბროლინყლიანი, c
 ჯიხვი და არჩვი მეყოფა, ხორცი აქვს მარილიანი... c
 არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, B1
 არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა!.. B2

ბარად რომ ვიყო ლაღადა, სული მთისაკენ იხარის, d
 სალი კლდე ანდამატივით გულს სულ იქითკენ იხარის, d
 იქ მიჯობს შავი სიკვდილი, ბარში სიცოცხლეც იმწარის!.. d
 არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, B1
 არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა!.. B2

ბარად რომ მომცე დიდება, ქონება უთვალავია, e
 სასახლე ოქროს ტახტითა, ჯარი და ზღვაზე ნავია, e
 არა ვინდომო ეგენი, არ მოკვდეს ჩემი თავია... e
 არ გავცვლი სალსა კლდეებსა უკვდავებისა ხეზედა, B1
 არ გავცვლი მე ჩემს სამშობლოს სხვა ქვეყნის სამოთხეზედა!.. B2

(ერისთავი 1994: 244-245)

უჩლამის მეორე სახეობაში პირველი სტროფის ყველა ტაეპი საერთო რითმას ემყარება მეორე და შემდგომ სტროფთა პირველი სამი ტაეპი თავ-თავის რითმას ეფუძნება: ამასთანავე, მათი ბოლო ორტაეპედები უცვლელად ანდა მეტ-ნაკლები ცვალებადობით იმეორებს პირველი სტროფის ორ უკანასკნელ, სარეფრენო სტრიქონს: aaaA1A2, bbbA1A2, cccA1A2. ამ სქემითაა განყოფილი თეკლა ბატონიშვილის „მოგახსენებთ ყოველთა ამერ-იმერთა“.

უჩლამის მეორე სახეობის ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ“ – ქართული პატრიოტული ლირიკის უბრწყინვალესი ქმნილება:

ჩემო კარგო ქვეყანავ, რა ზედ მოგიწყენია!.. a
 ანმყო თუ არა გვწყალობს, მომავალი ჩვენია, a
 თუმცა ძველნი დაგშორდნენ, ახალნი ხომ შენია... a
 მათ ახალთ ალგიდგინონ შენ დიდების დღენია, A1
 ჩემო თვალის სინათლეც, რა ზედ მოგიწყენია? A2

წვრილ-შვილნი წამოგესწრნენ ნაზარდნი, გულმტკიცები,	b
მათის ზრუნვის საგანი შენ ხარ და შენ იქნები,	b
არ გიმტყუნებენ შენა, თუ-კი მათ მიენდები.	b
მათის ღვანლით შეგექმნეს სახე ბედით მთენია,	A1
ჩემო თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია?	A2
მათი გული შენისა ტრფობის ფართო ბუდეა,	c
მათი გულთა ფიცარი შენი მტკიცე ზღუდეა...	c
ვერ ნაბილწავს მათს გრძნობას სიმუხთლევ, სიმრუდეა!	c
მათ თვის მკერდით შეჰმუსრონ მტერთა სიმაგრენია,	A1
ჩემო კარგო ქვეყანავ, მაშ, რად მოგიწყენია?	A2
(ჭავჭავაძე 1985: 115)	

განხილული მყარი სალექსო ფორმა – უჩლამა – ახალი ფორმების ძიების კვალობაზე გადმოღებული იქნა თურქულ-აზერბაიჯანული პოეზიიდან, რომელშიც თურქუს ერთ სახესხვაობას წარმოადგენს. ქართულ სინამდვილეში მეტწილად აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის პოეზიაში გვხვდება. ამ წყობის ლექსებს გაფისაც უწოდებდნენ. უჩლამა აგებულია სამბზკარიანი სტროფებითა და ორსტრიქონიანი რეფრენით და ორი სახეობისა გვხვდება რითმების მიხედვით.

დამონეზბანი:

ბართაია 2013: „ქართულში შემოსული ზოგიერთი არაბულ-სპარსული სიტყვის შეძენილი სემანტიკური დატვირთვანი იოსებ გრიშაშვილის „ქალაქური ლექსიკონის“ მიხედვით“. *ლექსმცოდნეობა*, VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995.

დავით ბატონიშვილი 1954: „დავით ბატონიშვილი“. წიგნში: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა. 1954.

ერისთავი 1994: „რაფიელ ერისთავი“. წიგნში: *შედეგები*. თბილისი: „საქართველო“, 1994.

თუმანიშვილი 1954: „გიორგი თუმანიშვილი“. წიგნში: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

თუმანიშვილი 1954: „დიმიტრი თუმანიშვილი“. წიგნში: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ისარლიშვილი 1954: ისარლიშვილი ლ. „მოკლე კანონი ქართულის პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებისანი“. წიგნში: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIXსს.)* (გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით). თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

კენჭოშვილი 2014: *ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825)* (შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ი. კენჭოშვილმა). თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

რუხაძე 1954: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

სილაგაძე 2016: სილაგაძე აპ. ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები. *სჯანი*, 17, 2016.

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

ქართლის ცხოვრება 1959: *ქართლის ცხოვრება* (ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ). ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ქობულაშვილი 1954: „თამაზ ქობულაშვილი“. წიგნში: რუხაძე ტრ. *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*. თბილისი: საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ჩუბინაშვილი 1954: ჩუბინაშვილი დ. „საზომი ლექსთა“. წიგნში: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIXსს.)* (გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით). თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ჭავჭავაძე 1992: ჭავჭავაძე ალ. „ლექსები“. *ქართული მწერლობა*, ტ. 9. თბილისი: „ნაკადული“, 1992.

ჭავჭავაძე 1985: ჭავჭავაძე ი. „ლექსები, პოემები, თარგმნილი ლექსები და პოემები, სცენები, პიესა“. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*, ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

**მყარი სალექსო ფორმები აშუღურ პოეზიაში
(მუხამბაზი, დუბეითი, ყოშმა)**

ნაშრომში განხილულია აშუღურ პოეზიაში აღმოსავლეთიდან შემოსული და დამკვიდრებული სამი მყარი სალექსო ფორმა (მუხამბაზი, დუბეითი, ყოშმა), რომელთაგან ყველაზე გავრცელებულია მუხამბაზი და ამიტომაც მას მეტი ადგილი ეთმობა. საუკეთესო ქართული მუხამბაზების უმეტესობა ჩვენს ქალაქურ პოეზიაში საიათნოვას ეკუთვნის და წინა პლანზეც იგი დგას. ნაჩვენებია, თუ რა მრავალფეროვნებას იჩენს იგი მუხამბაზების წერისას. ასევე გამოცალკევებულია კიდევ ორი დიდი ფიგურა – ჰაზირა და იეთიმ გურჯი, რომელთაც ღრმა კვალი დაატყვევს ჩვენს ქალაქურ პოეზიას. წინამდებარე ნაშრომი ერთგვარ წარმოდგენას ქმნის აშუღურ პოეზიაში მყარი სალექსო ფორმების მრავალფეროვნებაზე.

გასული საუკუნის ოთხმოციან წლებში, როცა „ნაკადულში“ ქართული პოეზიის ანთოლოგიის მეთექვსმეტე ტომად „ქალაქური პოეზია“ უნდა გამოცემულიყო, ჩემს მეგობართან, განსვენებულ გივი გეგეჭკორთან ერთად ხანგრძლივი მუშაობა მომიხდა აშუღური პოეზიის მასალებზე. თვეების მანძილზე დავდიოდით იოსებ გროსაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში, ლიტერატურის მუზეუმსა და ხელნაწერთა ინსტიტუტში; მრავალი საყურადღებო ცნობა და ლექსი მოვიპოვეთ. დავით რექტორის კრებულის გარდა, დიდად გამოგვადგა სკანდარნოვას შედგენილი „სალხინო საზანდარი, უქმ-დროების შემაქცევარი“. თვით სათაურმა გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი შედევრი „თეთრი პელიკანი“ გამახსენა, რომლის ერთი სტრიქონი, საზანდარზე ნათქვამი („უქმი, შემაქცევარი“) სკანდარნოვას კრებულიდან იღებს დასაბამს. სკანდარნოვასეულ კრებულში არის, აგრეთვე, მივიწყებული თელაველი აშუღის შაქარ-ოღლანის სამსტროფიანი ლექსი, როგორც ჩანს, რეალურად არსებულ პიროვნებაზე, ხეივარზე. პირველი სტრიქონი ასე გამოიყურება: „კოჭლი საჰაკ დადის დალახლახითა“... ამ „კოჭლმა საჰაკმა“ გადაინაცვლა და ერთობ ბუნებრივად ჩაჯდა გალაკტიონის იმავე „თეთრ პელიკანში“. მარტო ამისთვისაც გვინდოდა თელაველი

აშულის ლექსის შეტანა მეთექვსმეტე ტომში, მაგრამ გამომცემლობის დირექტორი, ჩვენი უფროსი მეგობარი და შესანიშნავი პოეტი არჩილ სულაკაური არ დაგვეთანხმა – ეგ შაქარ-ოღლანი გაურკვეველი წარმომავლობისას გავს და არ გვინდაო. შევეკითხე თელავში მცხოვრებ მეცნიერს გიორგი ჯავახიშვილს და მითხრა – უთუოდ შაქარაშვილი იქნებოდაო. მართლაც, ძველი აშულები, მათ შორის ქართველები, თათრულ ყაიდაზე წარმოადგენდნენ თავიანთ ვინაობას – ბოლოში „ოღლანს“ (შვილს) ურთავდნენ. ამას თვით იეთიმ გურჯიცი აკეთებდა, არაერთ ადრინდელ ლექსში იეთიმ-ოღლიანად იხსენიება.

მოპოვებულ მასალებში იყო უცნობი ავტორის მშვენიერი ლექსი საქორწინო რიტუალზე, ნეფე-დედოფლის დალოცვა (ბერძნული „ჰიმენ-ჰიმენის“ მსგავსი), მაგრამ არჩილმა იმაზედაც თავი შეიკავა, რაც, ვფიქრობ, არ იყო გამართლებული.

ხსენებულ ტომს ჩემი მოზრდილი წინასიტყვაობა აქვს წამძღვარებული. მინდოდა გამოკვლევა დაენერა ამ საქმის საფუძვლიან მცოდნეს გიორგი შაყულაშვილს, მაგრამ გივი შემენიანალმდეგა, საკითხავად შენი დანერილი უფრო ივარგებს, სამეცნიერო ნაშრომი აქ არ გამოდგებაო.

რამდენიმე თვე შევალე იმ წერილს; უპირატესად ავტორთა მხატვრულ ოსტატობაზე, ტროპულ აზროვნებასა და ზემოქმედების ძალაზე გავამახვილე ყურადღება, ვეცადე, მაქსიმალურად გადმომეცა ემოციური დამოკიდებულება აშულური პოეზიისადმი, საგანგებოდ არ დავკვირვებოვარ სალექსო ფორმებს და ამ ხარვეზის თუნდაც ნაწილობრივ გამოსწორებას ამჟამად შევეცდები.

ცნობარისა და ლექსიკონის შესადგენად მოვიწვიეთ საუკეთესო მთარგმნელი და მეცნიერი ზეზვა მედულაშვილი, ვინაც კარგად იცის პოეტური სიტყვის ფასი. მან ჯეროვნად გაართვა თავი ამ ძნელ საქმეს.

ეჭვს გარეშეა, რომ აშულურ პოეზიაში წარმმართველია მუხამბაზი და მუხამბაზური კილო. ასევე გაზიარებულია ალექსანდრე ბარამიძის მიერ გამოთქმული აზრი (ეს მხოლოდ მისი შეხედულება არ გახლავთ), რომლის მიხედვითაც ეს ფორმა და კილო „...საიათნოვასთან ერთად ბესიკმა დაამკვიდრა“ (ბესიკი 1962: 278).

მკვლევარი იქვე აღნიშნავს: „ბესიკის ბევრი საუკეთესო ლექსი მუხამბაზური ყაიდისაა. თავისი ლექსებით ბესიკმა დიდი გავლენა

მოახდინა როგორც მისდროინდელ პოეზიაზე, ისე XIX საუკუნის პირველი ათეული წლების პოეტების შემოქმედებაზე“ (ბესიკი 1962: 27).

ალექსანდრე ბარამიძე არ ერიდება იმის თქმას, რომ ბესიკის ენაში მრავლად გვხვდება ხელოვნური და არქაული ფორმები, შეგნებულად გართულებული პოეტური სახეები, „წერს მაღალფარდოვნად და ღვარჭნილად“. გამოჩენილი მეცნიერი იმავე ნარკვევში სიამაყით აცხადებს:

„ბესიკი იყო ქართული პოეზიის მშვენება. მის შემოქმედებითს მემკვიდრეობაზე იზრდებოდა და ინაფებოდა ქართველ პოეტთა მთელი თაობები“ (ბესიკი 1962: 28).

ბესიკი სრულყოფილად, ვირტუოზულად ფლობდა აღმოსავლური პოეზიიდან მომდინარე მრავალ სალექსო ფორმასა და ხერხს, მაგრამ იგი იყო უაღრესად დახვეწილი შემოქმედი, ევროპულად განათლებული და აღზრდილი პიროვნება. ამდენად, ცხადია, მას აშუაღრ პოეზიას ვერასგზით ვერ მივაკუთვნებთ. საითნოვასთან და სხვებთანაც მხოლოდ ცალკეული, სასიმღერო კილოზე, აწყობილი სატრფიალო მოტივები ანათესავებდა.

აშუღები არასოდეს მდგარან ქართული პოეზიის მთავარ გზაზე, მაგრამ მათ ისეთი ცხოველმყოფელი განშტოებები ჰქონდათ, მძღავრი ზეგავლენა მოახდინეს მომდევნო თაობების პოეტებზე. აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ გრიგოლ ორბელიანი. მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობის ყველაზე დიდი მცოდნე აკაკი განერელია თავის მრავლისმომცველ ნარკვევში სამართლიანად წერს:

„გრ. ორბელიანი იცნობდა არა მარტო ბესიკის, საიათნოვას, დიმიტრი და გიორგი თუმანიშვილების აღმოსავლურ-მუხამბაზურ პოეზიას, არამედ საერთოდ აღმოსავლური, სპარსულ-აზერბაიჯანული პოეზიის ბევრი ცნობილი წარმომადგენლის შემოქმედებასაც... გრ. ორბელიანს იზიდავდა მუხამბაზი, როგორც ერთ-ერთი ტრადიციული ფორმა ქალის ფიზიკური ხოტბისა და ანაკრეონტული განწყობილებების გადმოსაცემად. ამ ჟანრის საუკეთესო ნიმუში „გინდ მეძინოს“ ყურადღებას იქცევს ძალზე დახვეწილი სახეებით და ფაქიზი გრძნობით გამთბარი შედარებით. XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში აღნიშნულმა ჟანრმა არც იცის, მაგალითად, ასეთი, ემოციურადაც სუფთა სტრიქონები:

რტო ალვისა შენი წელი მგონია,
მაგ წელზედა ცისარტყელა მგონია,
ეგ თვალები ცაში ელვა მგონია,
ვარდის სუნთქვა – შენი სუნთქვა მგონია.“
(ორბელიანი 1989: 63)

შემდეგი პოეტი, ვის ლექსებშიც ასევე გამოკვეთილად ისმის „მუხამბაზის კილო“, აკაკი წერეთელია. თავის უკვდავ წიგნში „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა“ იოსებ გრიშაშვილი საგანგებოდ ეხება აკაკი წერეთლის ორჭოფულ დამოკიდებულებას ქალაქური პოეზიისადმი. თავდაპირველად მოაქვს აკაკის ახალგაზრდობისდროინდელი შეხედულება, სადაც ირონიულად არის მოხსენიებული „ბესიკისა და მისი ჰამქრების ლექსები“, რომლითაც ადრე აღტაცებული იყო, შემდეგ კი მოცლილებისათვის დაწერილად მიიჩნია. უფრო მოგვიანებით „სულიკოს“ ავტორმა შეიცვალა აზრი და იოსებ გრიშაშვილიც სწორედ ამის გამო დაასკვნის:

„როცა აკაკი ამ სტრიქონებსა სწერდა, ოცდახუთი წლის ჭაბუკი იყო, რამდენიმე ათეული წლის მერე კი, აკაკიმაც „იპოვა დრო“ იმისთვის, რომ ამ სასიმღერო ლექსების ავტორებისთვის წაებაძა და შეექმნა საგომამანო მუხამბაზები: 1. „ჩემო თავო, ბედი არ გინერია“, 2. „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“, 3. „დარდებისა ამშლელი ჩემი გულის ხაზი ხარ.“ 4. „ფუ ჩემს ვარსკვლავს და ჩემს ბედისწერასა“ და სხვ.“ (გრიშაშვილი 1927 179).

აშულურ პოეზიაში ყველაზე მეტად გავრცელებული სალექსო ფორმა რომ მუხამბაზია, ეს ზემოთ ითქვა და წინა პლანზე ჩვენც სწორედ იგი უნდა დავაყენოთ. მუხამბაზი და მისი ნაირსახეობა მუსთაზიდი საფუძვლიანად, მთელი სისრულით შეისწავლა აღმოსავლეთმცოდნე ფილოლოგმა ნინელი თარგამაძემ, დაწერა მეტად საჭირო და სასარგებლო ნაშრომი „სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები“, რომელზედაც ორიოდ სიტყვა მაინც უნდა ითქვას.

ერთ-ერთ თავს „ქართული მუხამბაზი“ ჰქვია. ეს გამოთქმა შემთხვევით, ვინმეს მოწადინებით არ შექმნილა. ჩვენებურ მუხამბაზს არაერთი თავისებურება ახასიათებს, რაც მას სხვა, აღმოსავლურ ენებზე დაწერილი მუხამბაზებისაგან აშკარად გამოარჩევს. ხსენებულ თავში მკვლევარს მითითებული აქვს დრო, როცა ჩვენთან ეს ფორმა მკვიდრდებოდა.

„XVIII–XIX საუკუნის ქართულ ხელნაწერებში ჩნდება აღმოსავლურ სალექსო ფორმათა გავლენით დაწერილი ქართული ლექსები, რომლებიც დასათაურებულია აღმოსავლურ სალექსო ფორმათა ტერმინებით. ამ ლექსებში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს მუხამბაზებად სახელდებულ ლექსებს, რომლის სახელწოდების მიხედვითაც ამ პერიოდის ქართულ პოეზიაში იკვეთება გ ა ნ ს ა - კ უ თ რ ე ბ უ ლ ი მუხამბაზური კილო ანუ მუხამბაზური სტილი.

ქართულ პოეზიაში მუხამბაზური სტილის გაჩენა ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით იყო გამოწვეული“ (თარგამაძე 1990: 21).

აქვე ვხვდებით რეალური ვითარების ამსახველ საგულისხმო, ანგარიშგასანევ დაკვირვებას:

„ქართულ პოეზიაში ტერმინი „მუხამბაზი“ უფრო ფართოა, ვიდრე სალექსო ფორმის სახელწოდება; მუხამბაზებად დახასიათებული ლექსი შეიძლება მხოლოდ სტილის მიხედვით იყოს მუხამბაზი, ან მუხამბაზის სალექსო ფორმასაც წარმოადგენს“ (თარგამაძე 1990: 22).

დიდალი მასალის განხილვისა და შეჯერების შემდეგ ნაშრომის დასასრულს, დასკვნის ბოლო, მეჩვიდმეტე პუნქტში ნათქვამია:

„ქართულ პოეზიაში მუხამბაზისა და მუსთაზადის (მუსთაზადი – მუხამბაზის) სალექსო ფორმები სპარსული ღაზელის მუსამმათებისა და მათი მუსთაზადების გავლენით წარმოქმნილი, მაგრამ მათგან თვისობრივად განსხვავებული სალექსო ფორმებია“ (თარგამაძე 1990: 81).

ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის მეშვიდე ტომში წარმოდგენილია მუხამბაზის ძალზე ზუსტი და მარჯვე განმარტება:

„მუხამბაზი, მუხამასი (არაბული მუხამას – ხუთეული), სპარსულ პოეტიკაში მუსამათის (ძაფზე ასხმული მარგალიტი) ტიპის სტროფული სალექსო სახეობა. ყოველი სტროფი შედგება 5 სტრიქონისგან. პირველი სტროფის ერთიანი რითმა მეორდება მომდევნო სტროფების მეხუთე სტრიქონში (aaaaa, bbbba, cccca და ა.შ.) სტროფების რაოდენობა განსაზღვრული არ არის...“ (ქსე 1984: 228).

ხშირად არათუ სტროფების, სტრიქონთა რაოდენობაც დარღვეულია. ეს გარემოება ჩვენს ლექსთმცოდნეობაში შეუმჩნეველი არ დარჩენილა:

„...მუხამბაზმა ქართულში გარკვეული მეტამორფოზაც განიცადა. საიათნოვას მუხამბაზები ზოგჯერ ოთხტაეპიანი სტროფებითაა დაწერილი. ოთხტაეპიანობით ხასიათდება აკაკის მუხამბაზებიც, მაგრამ ყველა შემთხვევაში პირველი სტროფის რითმა გადადის მეორე და მომდევნო სტროფების ბოლო ტაეპებში: aaaa, bbba, ccca“ (ხინთიბიძე 1991: 116).

მეთექვსმეტე ტომს, „ქალაქურ პოეზიას“, სრულიად სამართლიანად, ღირსეულად წინამძღოლობს საიათნოვა – „საქართველოს მეფის საზანდარი“, ვინაც, ამავე დროს, აშულების მამათავარიცაა. ტყუილად როდი ამბობდა იგი: „სიტყვაშია იგავი მაქვს“... – ძალიც შესწევდა ქადილისა. შევეცდები, რამდენადმე მაინც, ისეთი მაგალითები შევარჩიო, სადაც უფრო იგრძნობა მისი ლექსის ძალმოსილება და ფრაზის მარჯვედ მოქნევის იშვიათი უნარი, სისხარტე. ერთ-ერთ ასეთ ლექსად მეგულება სატრფიალო მუხამბაზი „ხარ ტურფა“. მართალია იგი ოთხსტროფიანია, კანონიკურს ერთი სტროფი აკლია, მაგრამ ეს ნაკლად სრულიადაც არ აღიქმება. ხუთტაეპიანობა კი ზუსტადაა დაცული. მოვიტან სამ სტროფს, რითაც ცხადი ხდება მთელი ლექსის მშვენიერება:

ხარ ტურფა საკრავი, საზებიანო,
მიჯნურისა მკვლელი, ხაზებიანო,
ალვის ხევ– გასულო ვაზებიანო,
დაუმშრალი ზღვა ხარ, მაზებიანო,
ოქროს თვალში ზიხარ, რაზებიანო!

ნადირში ნაქებო რაშო, ჯერანო!
მასკვლავივით ბრწყინავ, ლალო, მარჯანო!
უსანთლოდ ანათებ, ბროლის შამდანო!
ხმალი ხელთ გიჭირავს, ერეკლე ხანო,
შეშუ ფანჯის ოინბაზებიანო!

ანათებ ქვეყანას, მთვარე და მზე ხარ,
ნეტავ არ დაღამდე, რა კაი დღე ხარ!
შტოები ასული, რა ტურფა ხე ხარ!
ტრიალი მინდორი, რა შავი ტყე ხარ,
შიგ ნადირი საესე, ბაზებიანო!..

თვალის უბრალო გადავლებითაც ცხადი ხდება, რა ალღოს იჩენს იგი ეპითეტის შერჩევაში („მიჯნურისა მკვლელი“), როდენ ლაღია მისი შედარება („ალღის ხევ – გასულო ვაზებთანო“...), ძველ ტრადიციულ მეტაფორებს („მთვარე“, „მზე“) ახალ ელვარებას ანიჭებს. სითამამე ძირიდანვე მოსდგამს და ამას ეს სტრიქონიც გვიმხელს: „უსანთლოდ ანათებ, ბროლის შამდანო!“ მუხამბაზი უთუოდ ახალგაზრდობისდროინდელია, როცა „პატარა კახი“, მტრების რისხვა, მასზე ჯერ კიდევ არ იყო შემომწყრალი. სხვანაირად ვერ იტყოდა: „ხმალი ხელთ გიჭირავს, ერეკლე ხანო“. საყვარლის მომხიბლაობა რომ დაეხატა, „ტრიალი მინდორი“ და „შავი ტყე“ გააერთიანა. თუ რარიგ ენანება პოეტს სილამაზის დაჭკნობა, ამას ეს გამაოგნებელი შეძახილი, მთელი ლექსის მწვერვალი, გვამცნობს: „ნეტავ არ დაღამდე, რა კაი დღე ხარ“. ასე ბაჯღალო ოქროში გავლებულ („ოქროს თვალში ზიხარ“...) სტრიქონებს დროის ჟანგი ვერასოდეს მოეკიდება.

შემდეგ მუხამბაზში – „ქამანჩა ხარ, ტაში ხარ“ – ყველა სავალდებულო წესი (ხუთსტრიქონიანობა და ხუთი სტროფი, თავდაპირველი რითმის ბოლომდე გადევნება) დაცულია, მაგრამ ეს ოდნავადაც ვერ ზღუდავს საიათნოვას შესაშურ სილალეს, მის უკიდევანო წარმოსახვას. აქაც სამი სტროფის მოტანა მოგვიწევს:

შუალამის მასკვლავით ცაში ხარ!
ნითელ ვარდო, ყანაში ხარ, მკაში ხარ!
გაზაფხულის იასავით მთაში ხარ!
სანთური ხარ, ქამანჩა ხარ, ტაში ხარ!
ზღვის პირველი ჯერანი ხარ, რაში ხარ!

განა შენ არა გყოლია მოძღვარი? –
რაზედ მოჰკალ ჩემისთანა საპყარი?
წამლისთვის მასწავლეს შენი ჯადვარი...
შენსა სახეს ვერ გადმოსწერს მხატვარი,
ინდოეთის ყალამის ნაყაში ხარ!..

ჩემი სიცოცხლე უშენოდ ძნელია,
რაზედ გამათავე, რა საქნელია?!
შენი ეშხი ბორკილია, წნელია...
შენ მე მხედავ, მე ვერ გხედამ – ბნელია.
ბროლის ყუთში, სარკისა უჯრაში ხარ!

პირველივე სტრიქონი („შუალამის მასკვლავით ცაში ხარ!“) აღტაცების მომგვრელია – უმაღლესი თვალწინ ნარმოგვიდგება ცის თაღზე აბრდვიალებული, ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავი, რომელსაც სიყვარულის ქალღმერთის სახელი – ვენერა – ჰქვია. შმაგი მიჯნური სატრფოს ბრწყინვალეების ასე ელვარედ ნარმოსახვას არ ჯერდება და ციდან მიწისკენ ინაცვლებს – „წითელ ვარდსა“ და „გაზაფხულის იას“ ადარებს სანუკვარ არსებას, მერე კი მისთვის ძვირფას საკრავებთან („სანთური“, „ქამანჩა“) აიგივებს.

შემჩნეულია, რომ მუხამბაზების უმეტესობას ელეგიის იერი დაჰკრავს და საითნოვას არც ეს ავინყდება („რაზედ მოჰკალ ჩემისთანა საჰყარი?“, „რაზედ გამათავე, რა საქნელია?!“). თუმცა კი ამბობს: „შენსა სახეს ვერ გადმოსწერს მხატვარი...“, მაგრამ ამ უძნელეს ამოცანას მაინც არ ეპუება და ბოლომდე ხასხასა ფერებით ამკობს სატრფოს, ვისი სილამაზეც მისგან დაფარული, გამოკეტილია: „ბროლის ყუთში, სარკისა უჯრაში ხარ!“

საიათნოვას მუხამბაზებიდან ფორმის სრულყოფილებითა და სასიმღერო ტონალობით ამკარად გამოირჩევა „მტკვარო ამღვრეულო“, რომლითაც ეს მიმოხილვა უნდა დაგამთავრო: ავტორისეული სილადე, ფრაზის მოქნილობა, მიმოხრა აქ მწვერვალს აღწევს. წინა შემთხვევების დარად, კვლავ სამი სტროფი შეირჩა და ეს არ ტოვებს უკმარისობის გრძნობას, არ ირღვევა კომპოზიციური მთლიანობა:

„მტკვარო ამღვრეულო, არაზიანო,
მე შენ ვერ გაგიძლებ, მიზეზიანო!
დიბისა, ლობდანის ბაზაზიანო,
სირმა-აბრეშუმის ყაზაზიანო,
მე რა მაზადია, რა მაზიანო?!

ზოგი კაცი ღვინის სმას ეხვეწება,
ზოგი მეჯლისისა ზმას ეხვეწება,
ჩემი ენა გამოთქმას ეხვეწება!
ბულბული მას ტირის, მას ეხვეწება, –
დაეხსენ ჩემს ვარდსა, კრაზანიანო!

* * *

მოდის და მიაბზე ბაღდადის წერო,
ინდოეთის თუთისავით იმღერო!..
რა იქნება, ერთხელ მეც დამიჯერო,
ფარჰადის ბებერო, შირინის მტერო,
შე ავო მიჯნურო, შე ბრაზიანო!

დავაკვირდეთ, რა მომხიბლავი ირონიაა თავისი თავის მიმართ. ამ ელევანტურ სტრიქონში: „მე რა მაბადია, რა მაზიანო?!“ არაფრის მქონეს რა უნდა წამართვაო, ღიმილმორეული ეკითხება სატრფოს. მეორე სტროფში მიჯრით არის ნათქვამი, ვის რისკენ აქვს მიდრეკილება. იქვე საკუთარ მისწრაფებასაც გვამცნობს: „ჩემი ენა გამოთქმას ეხვეწება...“ ეს პირდაპირი გადაძახილია რუსთაველთან: „ან ენა მინდა გამოთქმად...“

დაუვინყარია მიმართვა, მოჩვენებითი გაკიცხვა, მესამე სტროფს რომ აბოლოვებს: „შე ავო მიჯნურო, შე ბრაზიანო!“ ეს შეფარულად გამოხატული აღერსია, ყოველგვარ მოფერებაზე მეტი. ამ კონტრასტულ ხერხს, ძლიერი ზემოქმედების მოსახდენად, მარჯვედ იყენებენ პოეტები (გავიხსენოთ საყვარელ ქალზე ნათქვამი გიორგი ლეონიძისა: „დასათხრელი თვალები“...).

შეგვეძლო ერთი ამდენი და კიდევ მეტი გაგვეხსენებინა საიათნოვას საუკეთესო მუხამბაზებისა, მაგრამ იმის შესაგრძნობად, თუ რა სრულყოფილად ფლობს იგი სიტყვის იგავურად თქმის ხელოვნებას, ესეც საკმარისია.

უხერხული იქნება, სრულიად არაფერი ვთქვათ მუხამბაზის ისეთ თავგადაკლულ ქომაცსა და მოტრფიალზე, როგორც შამჩი მელქო იყო. იმისდა მიუხედავად, მისი დანატოვარი, რაოდენობის მხრივ, ერთობ მცირეა, შამჩი მელქოს ლექსებში ხალასი ნიჭიერება იგრძნობა. აქ სანიშნოდ უნდა მოვიტანო მისი ძალზე პოპულარული მუხამბაზის ორიოდე სტროფი. წინასწარ უნდა განვაცხადო – მეორე სტროფში მშვენიერია სავსე მთვარეზე განზრახ ნათქვამი არალიტერატურული ფორმა: „ღამე ა მ ო ს უ ლ ა ხარ“ – ეს პოეტური ლიცენცია ნამდვილად გამართლებულია, რადგან „ამოსულასთან“ ბუნებრივად არის შერითმული – „ქულა“, „ლულა“, „კულა“. ამაში თვით ლექსის წაკითხვა დაგვარწმუნებს:

მუხამბაზო, უცხო, ტკბილი ხმა ხარო,
მორთულო მეჯლიშო, ღვინის სმა ხარო,
შავნო წარბნო და წამწამნო, თმა ხარო,
საყვარელო, მარტო ჩემთვის კმა ხარო,
ღვთის წინაშე შემოგფიცავ, ძმა ხარო!

ჰე, ნათელო, თეთრის ბამბის ქულა ხარ,
გავსილ მთვარევე, ღამე ამოსულა ხარ,
უკვდავების წყაროვე, ოქროს ლულა ხარ,
მოვერცხლილი, მოჭედილი კულა ხარ,
არ ილევინ, უღვეველი ზღვა ხარო.

აქვე დავამატებდი – არაფერი შავდება იმითაც, „გავსილოს“ მაგივრად „გავსილ მთვარევე“ რომ არის. ამ ლექსის თავისებური გამოძახილია იეთიმ გურჯის მუხამბაზის ტონალობით დაწერილი „ვინ დამწყევლა“, სადაც ოთხივე სტროფი კატრენს წარმოადგენს, ყოველ მათგანში ერთნაირი აგებულების რითმებია და სათქმელი ერთი წერტილისკენაა მიმართული:

სიყვარულო, ვინ რა იცის, რა ხარო,
უხილავი სატკივართ ბრმა ხარო,
დამილამდა, გული რითლა ვახარო,
ისლა დამრჩა, თავი ქვაზედ ვახალო.

ზედმეტი არ გამოვა, რომ ვახსენო ერთ-ერთი დიდი აშულის ჰა-ზირას ნაკლულევანი მუხამბაზი, სადაც ხუთი ტაეპის ნაცვლად ოთხია და სტროფების რაოდენობაც ამდენივეა. მოვიტან პირველ ორ სტროფს იმის ნათელსაყოფად, სტყვადქმნადობაში, შედარებებში რაოდენ სითამამეს იჩენს იგი:

მოდინ ერთი, გნახო ჩემო დაროჯან,
დილის მზისა სხივთან დასადაროჯან,
სამოთხისა უკვდავების წყაროჯან,
ამ დაკოდელ გულზე მისაკაროჯან.

შენი მსგავსი ან არის და ან არო,
იტყვი, მკერდზე მზის ნათელი დამდგარო,
ვთქვი, ესდენი ხვევნა არა მაკმარო,
ჩემებრივ ეშხისაგან დამწვაროჯან.

იოლი მოსახვედრია, რომ აქ ყარაჩოღელთა მეტყველება ზედ-მეტად მიშვებული, გაღალბებულია, მაგრამ ასეთი ცალკეული ეგ-ზოტიკური შემთხვევები ბევრს ვერაფერს დააკლებს ქართულ ენას, რომლის ზმნა უჩვეულოდ მოქნილია და ყველაფერს ინელებს. მოჩვენებითი საფრთხის გამო ჯერ კიდევ იოსებ გრიშაშვილი გვაფრთხილებდა:

„არვინ უნდა შეშინდეს ქალაქური ენის სიჭრელით. უხსოვარ დროთაგან მიღებულ ლექსიკურ მასალას ვერ შეუძლიან დაამა-ხინჯოს ენა, რომლის სილამაზეც ჩვენ უნდა ვეძებოთ მის საერთო აგებულებაში, მის საერთო ბუნებაში, მის საერთო სინტაქსში“ (გრიშაშვილი 1921: 15).

ჩვენი აშულებიდან ეროვნული ნერვი ყველაზე მძლავრად ჰაზირას თვითმყოფად შემოქმედებაში ფეთქავს. „ქალაქური პოეზიის“ წინასიტყვაობაში ხაზგასმულად ვწერდი:

„მისი ფიქრი ყველგან და ყოველთვის საქართველოს დასტრია-ლებს, ყოველ ქართველს ჩააგონებს უძველეს ქემშარიტებას – არა-ვითარი კეთილდღეობა და განძი არ ამჯობინოს სამშობლოში თუნ-დაც ბოგანოდ ყოფნას...“

ჰაზირას მთელი პოეზია განუწყვეტელ მოთქმას ჰგავს საქართველოზე, მაგრამ სასონარკვეთას არასოდეს მისცემია, იცოდა – მის ერს სახელოვანი წარსულის გარდა საიმედო მომავალიც რომ ჰქონდა“ (ქალაქური პოეზია 1985: 37-38).

გრიშაშვილის მუზეუმში ყოფნისას მომისმენია ჰაზირას გამ-ყივანი ხმის უხარისხო ხარვეზებიანი ჩანანერი, მაგრამ, მიუხედა-ვად ამისა, იმ სევდიანი ბაიათის გაგონებაზე ტანში უეჭველად ჟრუანტელი დაგივლით.

თბილისელ აშულთა შორის საკმაოდ გავრცელებული იყო აღ-მოსავლური პოეზიიდან შემოსული მყარი სალექსო ფორმა დუ-ბებითი. მას ყველაზე ხშირად იეთიმ გურჯი იყენებდა. შესანიშნავმა აღმოსავლეთმცოდნემ გიორგი შაყულაშვილმა საგანგებო ნაშრომი მიუძღვნა მის შემოქმედებას – „ეტიუდების ძველი თბილისის პოე-ზიიდან (იეთიმ გურჯი)“. გიორგი შაყულაშვილი უკმაყოფილებას გამოთქვამს, რომ იეთიმ გურჯის პოეზიის განხილვისას ნაკლებ ყუ-რადღებას აქცევენ მხატვრულ ოსტატობას, რაც მკვლევართა ნაკ-ლად მიაჩნია. იგი საგანგებოდ ჩერდება ამ პრობლემაზე და გამოთ-ქვამს განზოგადოებულ შეხედულებას, მხოლოდ ერთ პოეტს რომ არ შეეხება:

„ტრადიციულ-კომპოზიციურსა და ჟანრობრივ ფორმათა ჩარჩოებით შეზღუდული აღმოსავლური პოეზია თავისუფლებას პოეტური ტექნიკის სრულყოფილებაში ჰპოვებდა. ვერსიფიკაციული ხელოვნების ფლობის ხარისხი შემოქმედისთვის გარანტია იყო პოეზიის მოყვარულთა შორის აღიარებისთვის და ამ პრინციპმა განაპირობა კიდევ აღმოსავლური სალექსო ფორმების სიუხვე და სტრუქტურულ-არქიტექტონიკური მრავალფეროვნება“ (შაყულაშვილი 2009: 96).

მკვლევარი ასახელებს იეთიმ გურჯის ადრინდელ ლექსს „დუბეთის ხმაზედ“, რომელიც „შედგება ექვს-ექვს სტრიქონიანი სამი სტროფისაგან, დაწერილია 1899 წელს“ (შაყულაშვილი 2009: 96).

იქვე მოტანილია ამ სალექსო ფორმის წარმომავლობა და განმარტება:

„დუ“ – სპარსული სიტყვაა, რიცხვითი სახელია და „ორს“ ნიშნავს.

„ბეთი“ არაბულია, მისი მნიშვნელობაა „კარავი“. პოეტიკური ტერმინის საფუძვლად ორთანაბარსტრიქონიანი ლექსის ორთანაბარგვერდიან კარავთან მსგავსება იქცა. მაშასადამე, დუბეთი არის ორბეთიანი ანუ ორჯერ ოთხსტრიქონიანი ლექსი. იგი ფართოდ იყო გავრცელებული მახლობელი აღმოსავლეთის და შუა აზიის ქვეყნების ხალხთა სიტყვაში. ვერსიფიკაციული სქემა ასეთია: aaxa an aaaa“ (შაყულაშვილი 2009: 97).

აღსანიშნავია, თვით ეს სქემაც ხშირად იცვლება – სხვადასხვა აშუღთა შემოქმედებაში სხვადასხვა თანმიმდევრობა აქვს. ამის გამო მეცნიერი ერთ-ერთ შენიშვნაში თავად ამბობს: „განსაკუთრებით აშუღთა, ასევე არაკლასიკოსთა პოეზიაში ყოველთვის დაცული და მყარი არ არის ლექსის კანონიკური ვერსიფიციული სტრუქტურა“ (შაყულაშვილი 2009: 97).

გიორგი შაყულაშვილს მოაქვს ნაწყვეტი იეთიმ გურჯის ახალგაზრდობისდროინდელი ოსტატობასმოკლებული, გაუნაფავი ხელით დაწერილი დუბეთიდან:

„აი, გაიგეთ ძებო,
რაზედ გავხდი სოფლად ყბედი,
უეჭველად შემბრალებთ,
თქვეგანა მაქვს მე იმედი,
იმ დალოცვილ გამჩენ-ლმერთმა
ნამდვილად არ მომცა ბედი.

იმ თავითვე ობლათა მყო,
ერთი დღე არ გამახარა,
თვალში ცრემლი არ მომაკლო,
იმის გარდა სხვაც შამყარა,
მიჯნურობამ ხო სუ დამწვა,
იმან სულ ოხრათ მათარა.“
(შაყულაშვილი 2009:101)

ნათელი რომ გახდეს, შემდგომში როგორ სრულყო და დახვეწა იეთიმ გურჯმა პოეტური ოსტატობა, უნდა მოვიხმოთ ძალზე პოპულარულ სიმღერად ქცეული ერთი ძლიერი, არაკანონიკური, სამსტროფიანი დუბეითი. პირველი და მესამე სტროფი ექვს-ექვსი სტრიქონისგან შედგება, ხოლო შუა ოთხსტრიქონიანია. უმჯობესად მივიჩნიეთ, სწორედ ეს ექვსსტრიქონიანები ამოგვეწერა:

კარგი იყო, არ გამეცნე თავიდან,
შუა წყალში გადამაგდე ნავიდან.
ჩემი გული შენ დაკოდე, დახიე,
ხელებს ითბობ, ცეცხლის ალში გამხვие.
დამიმონე, შენი შიშით ვკანკალე,
მომერიე, გიხარიან, ხარხარებ.

...

თვალეხს დამთხრი – ფეხქვეშ ჩაგივარდები,
რაგინდ მტანჯო, უფრო შემეყვარდები,
სულ არ გესმის ჩემი წერა-კითხვები,
რად მიყვარხარ, რატომ არ მეკითხები?
რომელ მსაჯულს ვთხოვო სამართალია,
ვის შევჩივლო, რუსთაველი მკვდარია!

ცნობილია, რომ გალაკტიონ ტაბიძეს ახლო, მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა იეთიმ გურჯთან (ეს გიორგი შაყულაშვილის ზემოთ ნახსენები წიგნიდანაც ჩანს) და დიდადაც აფასებდა მას. გალაკტიონის არქივში აღმოჩნდა მისი ხელით გადანერილი იეთიმ გურჯის რამდენიმე ლექსი. რასაც „ეფემერას“ ავტორი იშვიათად აკეთებდა.

გამოჩენილ სწავლულს, ერთ-ერთ საუკეთესო აღმოსავლეთ-მცოდნეს დავით კობიძეს აქვს მეტად საყურადღებო გამოკვლევა –

„გალაკტიონ ტაბიძე და აღმოსავლური ლექსთნყოფის საკითხები“, სადაც იგი წერს:

„გალაკტიონი, როგორც მისი ლექსებიდან ჩანს, პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით იცნობდა აღმოსავლური ლექსთნყოფის სახეებს. ერთგან მაგალითად, ის ამბობს – „გაჰქრა ძველი დუბეითიო“ (ლექსი „ავდარი“). ცხადია ამ სტრიქონების ავტორმა იცის, რომ „დუბეითი“ ძველი არაბული სალექსო ფორმაა, რომელიც აღმოსავლეთს უკავშირდება“ (კობიძე 1969: 354).

საფიქრებელია და ეს არავითარი მოულოდნელობა არ გახლავთ, ხსენებული ლექსის „ძველ დუბეითში“ გალაკტიონი სწორედ იეთიმ გურჯის პოეზიას გულისხმობდეს, რის გამოც ალბათ ნაღველი მოეძალა.

იმავე ნაშრომში დავით კობიძე განაგრძობს მსჯელობას ამ თემაზე:

„ჩვენს განკარგულებაში არსებული მასალების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ გალაკტიონ ტაბიძის სალექსო ფორმები, მთელი მისი შემოქმედება ქართული პოეტური კულტურის მონაცემებს ემყარება და ამავე დროს მის განვითარებას წარმოადგენს. აღმოსავლური ლექსთნყოფის სახეებსაც, რომელთაც ზოგჯერ ის იყენებს, ქართული პოეზიის გზით იცნობს“ (კობიძე 1969: 354).

მესამე სახეობა, რომელსაც წინამდებარე ნაშრომში განვიხილავთ, გახლავთ ასევე აღმოსავლეთიდან შემოსული მყარი სალექსო ფორმა ყოშმა (იგივე ქოშმა). იგი ფრიად გავრცელებული იყო ჩვენს აშუღურ პოეზიაში და მის ხმაზე, მელოდიაზე მრავალი ლექსი იმღერებოდა.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ყოშმა (ქოშმა) თურქული ხალხური პოეზიის ძირითადი საზომია და დიდი მრავალგვარობით გამოირჩევა. ზოგადად იგი ასეა განმარტებული:

„დღესდღეობით ქოშმა არის ლექსის სახეობა, რომელიც შედგება რამდენიმე ოთხხეხარედისაგან და გააჩნია განსაზღვრული რითმული ინსტრუქცია: aaab; cccb; egeb“ (ჯაველიძე 1982: 81).

არსებობს ამ საზომის უფრო განვრცობილი განმარტებაც, რომელიც აქვე მოგვაქვს: „ეს ლირიკული სახეობა უძველესია თურქულენოვანი ხალხებისათვის. ამ ფორმით იწერებოდა როგორც კლასიკური, ისე აშუღური პოეზიის ნიმუშები. მისი ტექნიკური აღნაგობა ასეთია – სტრიქონი თერთმეტმარცვლიანია, ყო-

ველი სტროფი შედგება ოთხი სტრიქონისაგან, უმეტესად ხუთ-სტროფიანია. სართმო კონსტრუქცია ასეთი აქვს: abab, zzzb, cccb და ა.შ. თემატიკის მხრივ შეუზღუდავი, მხოლოდ უპირატესად სატრფიალოა. ეს სახეობა ლექსისა აზერბაიჯანული პოეზიის უმთავრესი ფორმათაგანია, რომელიც შემდგომ სხვადასხვა სახით განვითარდა“ (შაყულაშვილი 2009: 101).

ამ საზომს საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა აღმოსავლეთ-მცოდნე მარია ჯიქიამ – „თურქული სალექსო ფორმა – ყოშმა – ქართულ პოეზიაში.“ მას დიდი და სასარგებლო შრომა გაუწევია რათა ქართველი პოეტების (ბესიკი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გალაკტიონ ტაბიძე) შემოქმედებაში გამოეველინა ყოშმის ყაიდაზე დაწერილი ლექსები. გალაკტიონთან დაკავშირებით მეცნიერი აღნიშნავს:

„ნინა ასწლეულში აღმოსავლური ხმებისაგან სავსებით განთავისუფლებული ყოშმას უმშვენიერესი ნიმუშები შექმნა გალაკტიონ ტაბიძემ“ (ჯიქია 2017: 57).

ნაშრომში მოტანილია მაგალითები, მათ შორის გალაკტიონის ერთი საუკეთესო, სამსტროფიანი უსათაურო:

* * *

მე მივდიოდი ერთი,
სადაც მაღალი ფერდი,
ვით უძველსი ღმერთი,
ამართულიყო ცა და

ჩვენ მივდიოდით ორი,
განველეთ ჭალა და გორი,
შორი მთებიდან ქორი
თან მოგვევებოდა გზადა.

ჩვენ მოვდოდით სამი,
გზებზე დაეცა ნამი,
იყო საღამო ნამი,
გამჭვირვალე და სადა.

(ჯიქია 2017: 589)

ლექსი კი მისდევს ყოშმის რითმულ სქემას (ეს შეიძლება უბრალო დამთხვევაც იყოს), მაგრამ არა გვგონია, როცა პოეტს ეს სტრიქონები უტრიალებდა გონებაში, ეფიქროს, ქართულ ყოშმას ვწერო. ის კი უდავოა – გალაკტიონ ტაბიძის ამ ტიპის ლექსებიც, ე.წ. „ყოშმურ კონსტრუქციისა“, „აღმოსავლურ ხმებისგან სავსებით განთავისუფლებულია.“

საერთო აზრია, რომ იეთიმ გურჯის ერთ-ერთი უძლიერესი ლექსი – „გამარჯობა, ჩემო თბილის ქალაქო“ – ყოშმის ყველა წესის დაცვითაა შექმნილი. ამ ლექსზე ბევრი თქმულა და კვლავაც ითქმება. მასში ზომიერადაა გაბნეული ბიოგრაფიული დეტალები. ადვილი წარმოსადგენია, წლების მანძილზე ციხეში ნაწამები პოეტი რა განცდით უახლოვდებოდა თავის საფიცარ ქალაქს. ზედმეტი არ იქნება, ერთხელაც შევავლოთ თვალი ამ ათრთოლებულ, მღელვარე სტრიქონებს, საიდანაც ნაპატიმრალის გახშირებული სუნთქვა ისმის, შევხედოთ როგორ ეფერება იგი უძვირფასეს, შეგულებულ ადგილებს. იეთიმ გურჯი ისე ესაღმება ქალაქს, როგორც დიდი ხნის უნახავ, მონატრებულ ადამიანს:

გამარჯობა, ჩემო თბილის ქალაქო,
დაკარგული შენი შვილი მოვედი,
საქართველოს მიწა-წყალო, ალაგო,
თორმეტი წლის გატანჯული მოვედი.

მთაო წმინდავ, მამა დავითისაო,
შენ, დარაჯო ქალაქ თბილისისაო,
წმინდა მიწავ, უკვდავ მწერლებისაო,
მათ საფლავზე საჩივლელად მოვედი.

ჩვენო ციხევ, ძველო ნარიყალო,
საქართველოს ძველო მკვიდრო ძალო,
შენი შვილი პოლშის ციხემ მმალო,
სისხგამშრალი საჩივლელად მოვედი.

დიდო ზარო, ჩვენი სიონისაო,
ნატრული ვარ შენ დიდებულ ხმისაო,
ჩვენო მტკვარო, ძმაო რიონისაო,
ნაწამები საბანაოდ მოვედი.

ძმანო ჩემნო: ჰაოს, ქართლოსისაო
გატანჯულსა მიცნობ დიდი ხნისაო,
გაყიდული ორპირ მეგობრისაო,
გამარჯობათ! იეთიმ გურჯი მოვედი!

უპირველეს ყოვლისა, პოეტის თვალი მიპყრობილია მთანმინ-
დისაკენ, სადაც ერის საამაყო შვილები განისვენებენ. მერე მზერა
ნარიყალას ციხის ბურჯისკენ ინაცვლებს და იქვეა ნახსენები უცხო
„პოლშის ციხე“, სადაც მუხთალი ადამიანისაგან დანაბეზღები,
თორმეტი წელი გმინავდა.

გადასახლებიდან დაბრუნებულს უთუოდ უნდა გახსენებოდა
სიონის ტაძარი, მისი მოგუგუნე „დიდი ზარი“ რომლის მსგავსადაც
რეკავს პოეტის განუმეორებელი ხმა და ამას, ძირითად რეფრენად
გამოყენებული სიტყვა („მოვედი“) აკეთებს. სწორედ ამ შემთხვე-
ვის გამო ამბობს მარიკა ჯიქია: „შესაძლოა ერთმა სიტყვამ იტვირ-
თოს „რეფრენობა“.

აქ ერთი რამეც მაგონდება. დიდი ამერიკელი მწერალი ჯონ
სტეინბეკი უსაზღვროდ იყო შეყვარებული საქართველოსა და მის
დედაქალაქზე. ჩვენთან რამდენიმედღიანი სასიამოვნო სტუმრო-
ბის შემდეგ, სამშობლოში დაბრუნებულმა, ბარათი გამოუგზა-
ვნა უშუალოდ თბილისს, ქალაქს. ასეთი შემთხვევა ისტორიას არ
ახსოვს. ზემოთ აღინიშნა – იეთიმ გურჯიც ისე ესალმება თბილისს,
როგორც მონატრებულ ადამიანს. სტეინბეკს რომ სცოდნოდა ეს
ლექსი, უეჭველად იმ უგულთბილეს ბარათში მოიხსენიებდა მის
ავტორთან ერთად.

ჩვენს ქალაქურ პოეზიაში „ყოშმას ხმაზედ“ დანერილი მრავალი
ლექსია. „რედიფიან ყოშმად“ ითვლება, მაგალითად, საიათნოვას
ერთ-ერთი უმშვენიერესი, ძალზე თავისებურად აგებული სატრ-
ფიალო ლექსი „მოდო, საყვარელო“ (მარიკა ჯიქია), მაგრამ მის
ღირსებებზე სხვა დროს ვაპირებ ზოგი რამის თქმას. ამჟამად მხო-
ლოდ იეთიმ გურჯის შედეგს დავჯერდი.

დაბოლოს, მოკრძალებით მინდა განვაცხადო – ეს წერილი არის
ზოგადი შთაბეჭდილების შესაქმნელად აღებული მცირე სინჯი.
სამომავლოდ კი, ახალი თაობების მიერ ბევრი უნდა გაკეთდეს,
რათა ჩვენი აშუღური (ქალაქური) პოეზიის სიმდიდრე და ნაირგვა-
რობა, რაც შეიძლება სრულად იქნეს წარმოჩენილი.

დამონეგვანი:

ბესიცი 1962: ბესიცი. *თხზულებანი*. თბილისი: 1962.

გრიშაშვილი 1927: გრიშაშვილი ი. *ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა*. თბილისი: „სახელგამი“, 1927.

თარგამაძე 1990: თარგამაძე ნ. *სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები*. თბილისი: 1990.

კობიძე 1969: კობიძე დ. *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*. I. თბილისი: 1969.

ორბელიანი 1989: ორბელიანი გრ. *საღამო გამოსაღმებისა*. თბილისი: 1989.

ქალაქური პოეზია 1985: *ქალაქური პოეზია*. ტ. 16. თბილისი: 1985.

ქსე 1981: *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*, ტ. 7. თბილისი: 1981.

შაყულაშვილი 2009: შაყულაშვილი გ. *ეტიუდები ძველი თბილისის პოეზიიდან (იეთიმ გურჯი)*. თბილისი: 2009.

ხინთიბიძე 1991: ხინთიბიძე აკ. *ქართული ლექსმცოდნეობა (ლექციების შემოკლებული კურსი)*. თბილისი: 1991.

ჯაველიძე 1982: ჯაველიძე ე. *თურქული პოეტიკა*. თბილისი: 1982.

ჯიქია 2017: ჯიქია მ. *თურქული სალექსო ფორმა – ყოშნა – ქართულ პოეზიაში*. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი, №5-6. თბილისი: 2017.

თამარ ბარბაქაძე

გალაკტიონ ტაბიძის მყარი სალექსო ფორმები

ქართული მყარი სალექსო ფორმების მიმართ გამძაფრებული ინტერესი XX ს. 10-იან წლებში, მოდერნიზმისა და ეროვნული ლექსის რეფორმაციის ფონზე, ზოგადი სემანტიკური ფუნქციის მაუწყებლად უნდა ვაღიაროთ: გალაკტიონი, „ცისფერყანწელები“ და მოდერნიზმის ეპოქის სხვა ქართველი პოეტები (იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი, ტერენტი გრანელი, სიმონ ჩიქოვანი, სანდრო შანშიაშვილი, კოტე მაცაშვილი და ა. შ.) ლექსის სტრუქტურის განახლების გარეშე შეუძლებლად მიიჩნევდნენ ეროვნული პოეზიის (იდეურ, თემატურ) მოდერნიზაციას.

გალაკტიონი ლექსის „შემოქმედებითი და ტექნიკური მხარის“ საიდუმლოთა წვდომისათვის აუცილებლად თვლიდა მყარი ფორმების: სონეტის, რონდოს, ოქტავის, ტერცინის, ტრიოლეტის, სექსტინის, ბალადის, გაზელის, სიცილიანის, პანტუმის, კანცონის, ვილანელის და ა.შ. როგორც თეორიის, ასევე, პრაქტიკის ათვისებას.

ქართული მყარი სალექსო ფორმების უცხოურ წყაროებს მეტნაკლები სიზუსტით ითვალისწინებდნენ ქართველი მოდერნისტები. თარგმნილსა თუ ორიგინალურ ლირიკაში ბევრი არაკანონიკური, სახეშეცვლილი სონეტი, ტრიოლეტი, რონდო, ოქტავა და ა.შ. გვხვდება.

გალაკტიონის მყარი სალექსო ფორმების შესწავლა გვარწმუნებს, რომ პოეტი ზედმინევენით ღრმად, საფუძვლიანად ეცნობოდა უცხოურ ორიგინალს, ხანგრძლივად ეუფლებოდა და ხვენდა წერის ტექნიკას: თუ 1908-1914 წწ. დაწერილი მყარი ფორმები ჯერ კიდევ არაკანონიკურია, 1915-1922 წლებში გალაკტიონმა დაწერა კანონიკური: ტერცინებით („აივანზე“), ვილანელი („ყოველივე, ქარია და ჩვენება“), ტრიოლეტი („ლაზანთან“), კანცონა, ოქტავა, გაზელა და ა.შ. სალექსო ტექნიკის საკითხები განიხილა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალმა“ (1922). ჩვენ მივაკვლიეთ, აგრეთვე, გალაკტიონის ცნობილი ლექსის „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია“ უცნობ სონეტურ ვარიანტს, რომელიც 1922 წლით თარიღდება (ბარბაქაძე 2009: 93-99).

გალაკტიონის „ერთი ლექსის“ საღამოზე წარმოთქმული სიტყვა (1956) ნათლად წარმოგვიდგენს პოეტის განუწყვეტლივ ზრუნვას „პოეზიის ტექნიკის“ დაუფლებისათვის. მას ეჭვი არ ეპარებოდა, რომ „მიღწევები დიდი პოეტებისა, გენიალური პოეტების ტექნიკური ოსტატობისა ხანგრძლივი, გულმოდგინე, თავდადებული მუშაობის შედეგია... მაგრამ ისინი შესწავლილნი არ არიან“ (ტაბიძე 1975: XII, 202).

ცნობილია, რომ გ. ტაბიძეს პირველ წიგნში (1914) ორი ევროპული მყარი სალექსო ფორმა შეუტანია: „ლაურა. სონეტი“ და „მე მესიზმრები“ (რონდო). მყარი სალექსო ფორმების ქართველი მკვლევარი როლანდ ბერიძე გ. ტაბიძის რონდოებს: „ჩვენი ჟურნალი“, „სდგას ხეივანი“, „არიან დღენი“ და „ქარი მოგონებათა“ კლასიკურ რონდოებად მიიჩნევს (1927 წ. კრებული). რ. ბერიძემ პირველმა მიაქცია ყურადღება, აგრეთვე, გალაკტიონის ხელნაწერს, რომელსაც შემოუნახავს პოეტის ე.წ. „რონდო უბოლოო...“ მკვლევარი გალაკტიონის ლექსებს „დღეთა კარებთან ვდგავარ ნუხილით“, „ზღვას ცისფერად ედებოდა შუქი...“ პანტუმებად მიიჩნევს (ბერიძე 2010: 292-303).

გალაკტიონის პირველი სონეტი „ლაურა“ ე.წ. „საარქივო გამოცემაში“, სამწუხაროდ, შეცვლილი სათაურითა („ჟამსა სევდისას“) და გრაფიკით არის დაბეჭდილი (ვარიანტი ა: 28898-50, გვ. 49) (ტაბიძე 2005: I, 259) და არა პირველი პუბლიკაციის მიხედვით (ტაბიძე 1914: I, 86). ამგვარი დაუდევრობა აძნელებს ჭეშმარიტების დადგენას მყარი სალექსო ფორმების ისტორიისა და თეორიის საკითხების კვლევისას.

გალაკტიონმა, ჩანს, 1914 წელს პირველი სონეტი იტალიური წარმომავლობის მყარ ფორმად გაიაზრა, ამიტომაც უწოდა მას „ლაურა“. ამ სათაურის შეცვლა დაუშვებლად მიგვაჩნია; მით უფრო, რომ ქართულ პოეზიაში სონეტის შემოტანისა და დამკვიდრების პირველი ეტაპიც (XIX ს. 30-იანი წლები) ლაურას სახელს უკავშირდება: ამ დროს გიორგი ერისთავმა თარგმნა პეტრარკას LXI სონეტი „კურთხევა“, აგრეთვე, ადამ მიცკევიჩის „ყირიმული სონეტების ციკლიდან“ – „მოგონება“ (1838), რომელიც ლაურას ეძღვნება.

გალაკტიონმა პირველ კრებულში ორი ევროპული მყარი სალექსო ფორმის ინვარიანტული სახე წარმოგვიდგინა, რომელთა არაკანონიკურობა მოსალოდნელი იყო.

სონეტი, როგორც ორიგინალური ფორმა ლექსისა, ყურადსაღებად მიუჩნევა გალაკტიონს თავისი ლექსების I კრებულის განხილვისას: „ნიგნში არის სონეტი“, – წერდა პოეტი 1950 წლის 17 ნოემბერს წერილში „საკუთარი ლექსების შესახებ“ (ტაბიძე 1975: 152).

გ. ტაბიძის ორიგინალურსა და თარგმნილ სონეტებს საგანგებოდ განვიხილავთ სონეტისადმი მიძღვნილ ჩვენს ნაშრომში (ბარბაქაძე 2008: 138-153).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ერთი ლექსის“ საღამოზე წარმოთქმულ სიტყვაში გ. ტაბიძე საგანგებოდ აღნიშნავდა უცხოური მყარი სალექსო ფორმების წერის წესების შესწავლის აუცილებლობას: „და ჩვენ მოვალენი ვართ, ვიცოდეთ კანონები ყველა ფორმებისა, კანონები, რომლებიც უბრალოდ არ დამკვიდრებულან. ჩვენ უნდა ვიცოდეთ ყველაფერი“ (ტაბიძე 1975: 203). ცნობილია, რომ გალაკტიონ ტაბიძე საგანგებოდ მსჯელობდა „ბალადის“, როგორც ევროპული მყარი სალექსო ფორმის, თავისებურებასა და მისი დამკვიდრების აუცილებლობაზე ქართულ პოეზიაში. გ.ტაბიძემ ოდნავ სტილიზებული სახით შექმნა ფრანგული ბალადის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში: „***აკ მარმარილოს მალალი სვეტი“ (ტაბიძე 2005: III, 239). საგულისხმოა, რომ ამ ბალადის პირველი ვარიანტი 1916 წელს არის შესრულებული, სახელწოდებით: „ბალადა დაწერილი ბაგრატის ტაძრის ნანგრევებში“. ეს ლექსი 1916 წელს დაუწერია გ. ტაბიძეს, რომელსაც ფრანგული ბალადის სტროფიკა და გარიტმის სისტემა მხოლოდ 1927 წლის კრებულში შესული ზემოხსენებული ლექსისათვის მოურგია (ტაბიძე 2005: III, 433).

ევროპული მყარი სალექსო ფორმების მიმართ ინტერესი გალაკტიონმა განსაკუთრებული სიღრმით გამოამყლავნა 1935-1939 წლების უბის წიგნაკებსა და ჩანაწერებში. საარქივო გამოცემის ოცტომეულის XV წიგნი ადასტურებს პოეტის დაუცხრომელ ზრუნვას ფრანგული ლექსის თეორიის ასათვისებლად. მას კონსპექტურად დაუმუშავებია (რუსულ ენაზე) 1938 წელს, მოსკოვში გამოცემული წიგნი: „Хрестоматия по западно-европейской литературы. Литература средних веков (IX-XV вв.) Сост. проф. Р.О. Шор.“ გალაკტიონს გადმოუწერია ფრანსუა ვიიონის ბალადები, „დიდი ანდერძის“ ნაწყვეტები, რონდო და ა. შ. (ტაბიძე 2008: 251-

259). საარქივო გამოცემის მეოხებით მივაკვლიეთ გალაკტიონის ბალადას, სახელწოდებით „გორი“. კერძოდ, „დ-127(293)“-ში, ანუ გალაკტიონის ნაცრისფერყდიან უბის წიგნაკში, რომელიც 30 გვერდს მოიცავს (1939 წ.), პოეტის ამგვარ ჩანაწერს ვკითხულობთ: „ტეხნიკურად რა არის ამ წიგნში ახალი?..

4. ახალია ფორმა თანამედროვე ბალადას. ლექსში „გორი“ (ამ ფორმით იგი პირველი ქართული ლექსია)... ახალია ფორმა ბალადას – (შესავალი „გორი“-ს) (ტაბიძე 2008: 607). ამ ჩანაწერის გაცნობის შემდეგ დავინყე ძებნა გალაკტიონის ლექსისა „გორი“, რომელსაც მალე წავეანყდი ამავე წიგნში, 313-ე გვერდზე:

ჩვენი ლიახვი, თხრობის
გადაქცეული ჟინად,
დიდი ბელადის ყრმობის
მხარეს ამშვენებს წინად
აქ ცეცხლში ბრძმედილ რკინად
იდგა ტოლი და სწორი
ომი მიაჩნდათ ლხინად,
ასეთი იყო გორი.

გზებად – ველები მტრობის,
ციხის კედლები – ბინად,
აღყა მრავალი სნობის
დარტყმა მეხად და გვრგვინვად,
ძვლებს, აქ მიმოყრილს ზვინად
ფრთებს აზომებდა ქორი
ომი მიაჩნდათ ლხინად,
ასეთი იყო გორი.

ალბათ, უყვარდა კობას
აქ დაფიქრება ხშირად
სამშობლო მხარის, ძმობის
მცველებს სამარედ სძინავთ!
მტერთან გარედ და შინად
არა ერთი და ორი,
თავს დასტეხია გმინვა,
ასეთი იყო გორი.

კაცობრიობის ბრწყინვად
სჩანდა ვარსკვლავი შორი,
ყრმა გასცქეროდა: „სძინავთ“.

ასეთი იყო გორი.

(ტაბიძე 2008: XV, 313-314)

ამ უბის წიგნაკის ხელნაწერი ოლღა დარიუსს ეკუთვნის, ალ-ბათ, ამიტომაც ლექსის ბოლოს ინიციალებია: „ლ. დ.“.

როგორც ჩანანერი გვაუწყებს, გალაკტიონის აზრით, „გორი“ თანამედროვე ბალადის ახალი ფორმაა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ გალაკტიონს 1938 წელს პროფ. რ. შორის მიერ გამოცემული ქრესტომათიის მიხედვით, „ბალადის“ განმარტება ჩაუნერია, „გორის“ კომპოზიციასა და სტრუქტურაში უნდა არეკლილიყო იგი. „ბალადა-ლექსი, რომელიც სამი სტროფისაგან შედგება, უკანასკნელი სტროფი (envoy) შედარებით მოკლეა, გამართულია სამჯერადი რითმით, აუცილებელია რეფრენი, ტაეპების რიცხვი სტროფში უნდა დაემთხვეს მარცვალთა რაოდენობას ტაეპში (8-10)“ (ტაბიძე 2008: XV, 251). გალაკტიონის „გორი“ 3 სტროფისაგან შედგება. თითოეულ სტროფში 8 ტაეპია, რომელთაგან თითოეული 7-მარცვლიანია (5/2). რითმები: თხრობის – ყრმობის, ჟინად – წინად – რკინად – ლხინად, სწორი – გორი, მტრობის – სწობის, ბინა – გრგვინვად – ზვინად – ლხინად, ქორი – გორი და ა. შ. ე. ი. ჯვარედინად განლაგებული სამკეცი რითმის მიხედვით არის გართმული. ბალადის რეფრენია: „ასეთი იყო გორი“. ბალადის 3 სტროფი მთავრდება გზავნილი (envoy):

კაცობრიობის ბრწყინვად
სჩანდა ვარსკვლავი შორი,
ყრმა გასცქეროდა: „სძინავთ“.

ასეთი იყო გორი.

როგორც ვხედავთ, გ. ტაბიძე თავის „ბალადას“ სახელწოდებით „გორი“ სახელმძღვანელოში მოცემული განმარტების დაცვით წერს. გ. შენგელის აზრით, „ფრანგული ბალადის“ განვითარების ადრინდელ საფეხურზე, envoy, ანუ გზავნილი მიმართული იყო

პრინციპადმი, ვისაც პოეტი თავის თხზულებას უძღვნიდა. გზავნილის სამი ტაეპი წინა სამი სტროფის შინაარსიდან გამომდინარეობს და განმტკიცებულია შემაჯამებელი სტრიქონით (შენგელი 1960: 297).

გალაკტიონს „გორი“ 1939 წლის 30 აგვისტოს უკვე ამგვარი ფორმით ჩაუწერია: „ბალადა, დანერილი გორის ციხესთან“:

ბალადა, დანერილი გორის ციხესთან

– მითხარ, ლიახვო, გრძნობის, გადაქცეულო ჟინად,
დიდი ბელადის ყრმობის არე რა იყო წინად?
– წინად? ფოლადის რკინად იდგა ტოლი და სწორი,
ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი.

გზნებათ ველები გზნობის, ციხე-კედლები ბინად,
ალყა მრავალი ხნობის, დარტყმა მეხად და გრგვინვად,
ძვლებს აქ მიმოყრილს ზვინად, ფრთას აზომებდა ქორი.
ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი...

გულანთებული კობა აქ ოცნებობდა ხშირად,
სამშობლო მხარის, ძმობის მცველებს სამარედ სძინავთ.
მტერთან – გარედ და შინად, არა ერთი და ორი
ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი.

კაცობრიობის ბრწყინვად სჩანდა ვარსკვლავი შორი.

1939, 30 აგვისტო
5 საათი დილის
(ტაბიძე 2005: VIII. 519)

პირვანდელი ვარიანტი ბალადისა 14-მარცვლიანი საზომით (5/2//5/2) შესრულებულ მყარ ფორმად გარდასახულა, რისთვისაც 8-ტაეპიანი სტროფები კატრენებად გადაქცეულა. ყოველი კატრენი, ძველი ვარიანტის მიხედვით, ბოლოვდება რეფრენით: „ომი მიაჩნდათ ლხინად... ასეთი იყო გორი...“ შეცვლილია „ბალადის“ საბოლოო ვარიანტის „გზავნილი“: „კაცობრიობის ბრწყინვად სჩანდა ვარსკვლავი შორი“.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონი ბევრს ფიქრობდა, სწავლობდა და პრაქტიკულად ხვეწდა „ბალადის“ მყარ სალექსო ფორმას. თუ 1927 წლის კრებულში დაბეჭდილი პირველი ბალადა „***აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“ სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული სამი რვატაეპედისგან შედგება, რაც, ნაწილობრივ, „გორის“ სტროფიკაშიც განმეორდა, „ბალადა, დანერილი გორის ციხესთან“ – კატრენებით არის შესრულებული...

როგორ უკვე ვთქვით, ბალადის თეორიაზე საგანგებოდ მსჯელობს გალაკტიონი 50-იან წლებში. „დღიური – 269“, რომელიც 1951 წლით თარიღდება, გვაცნობს გ. ტაბიძის ჩანაწერს: „პირველი ქართული ბალადები“ (ტაბიძე 2008: XVIII, 166-167).

გალაკტიონი საგანგებოდ ემზადებოდა სალამოსათვის, რომელიც „ბალადას“ მიეძღვნებოდა.

გალაკტიონის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ 1922 წელს ქართულ პოეზიაში ვილანელისა და გაზელის//ლაზელის შემოტანა.

XIX ს. 10-20-იანი წლების ქართული პოეზიის თავისებურებას განსაზღვრავდა ე.წ. ნეოორიენტალიზმი, რაც ახალი დასავლურ-აღმოსავლური სინთეზი იყო (კენჭოშვილი 1999: 59). ვიზიარებ ი.კენჭოშვილის აზრს, რომ ქართული პოეზიის განვითარებაზე, ლექსის ფორმის გააზრებაზე ზეგავლენა იქონია სპარსულმა პოეზიამ, რომლის ნიმუშები „სიტყვებისაგან შედგენილი ნამდვილი მუსიკალური კომპოზიციებია“ (ო. სენკოვსკი). ისევე, როგორც არაბულმა პოეზიამ ხელი შეუწყო დანტეს ტერცინების სამმაგ რითმებს, ასევე უდავოა აღმოსავლური, უპირველესად – სპარსული პოეზიის წვლილი ქართული სრულყოფილი, ზუსტი, იდენტური რითმის დამკვიდრებისას.

როგორც ფრანგი პოეტები მიუბრუნდნენ რონდოს, ტრიოლეტებს, ვილანელსა და დიდი ხნის წინათ მივიწყებულ სხვა „მუსიკალურ“ სალექსო ფორმებსა და საზომებს, ასევე, გალაკტიონმა დაიწყო ზრუნვა ქართულ პოეზიაში ვილანელისა და გაზელას, მისი ვარიაციების დამკვიდრებისათვის.

„გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ პირველსავე ნომერში გამოქვეყნებულია წერილი „გაზელა“ და ამ აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმის ნიმუში: „არა ზეცა, არა ლანდი, არაფერია“; ჟ. „კანდელის“ 1-2 ნომრების ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვისას კი საუბარი ვილანელზე („გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“ 1922: I, 33, 39)

გვიდასტურებს პოეტის დაუმცხრალ ძიებას ქართული პოეზიის ახალი ფერისცვალების გზისა. შეიძლება, თამამად ითქვას, რომ გალაკტიონის დაკვირვებანი გაზელაზე//ღაზელზე დღესაც საყურადღებოა და განსაკუთრებით კი გასათვალისწინებელია პოეტის მოსაზრება უცხოურ სალექსო ფორმაში ქართული სულის ჩანერგვის“ თაობაზე. გ. ტაბიძე ბესიკის პოეზიის თავისებურებად მიიჩნევს სულის, ტემპერამენტის გადმოტანასა და ფორმის უგულვებელყოფას (დოიაშვილი 2003: 42).

ცალკე საკითხია გალაკტიონის პოეზიაში ოქტავების დამკვიდრების საკითხი. ტრადიციულად, ისტორიულად, ცნობილია, რომ ოქტავა, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, მსოფლიო პოეზიაში ჯერ ეპიკურ ჟანრში – პოემაში – გამოჩნდა. ოქტავებით პოემის წერა ტრადიციულად იქცა ევროპაში (ჯოვანი ბოკაჩო, ლუიჯი პულჩი, მათეო ბოიარდი და ა.შ.), ხოლო შემდეგ ლირიკაშიც დამკვიდრდა (ბერიძე 1995: 323). გალაკტიონიც ამაყოფიდა: „ოქტავებით ვწერ პოემას...“, თუმცა მისი საუკეთესო ოქტავები ლირიკული ლექსებია („ლილიან ფრთებით“, „ოქტავები“). „ლილიან ფრთებით“ თავდაპირველად „ლურჯ ხომალდთან“ ერთად იყო დაბეჭდილი. 1927 წლის კრებულში კი დამოუკიდებელ ლექსებად წარმოადგინა ორივე. „ლილიან ფრთებით“ კლასიკური ოქტავაა: ჯვარედინად გართმული ექვსტაეპედი და მოსაზღვრე, ნყვილადი რითმით გამართული ორტაეპედი: abababcc. ასეთივე კანონიკური სამი ოქტავა დაუწერია პოეტს 1935 წლის 2 დეკემბერს სათაურით „ოქტავები“ (ტაბიძე 2006: V, 71). ერთ-ერთი, შუა ოქტავა გვაუწყებს:

ამოიწურა ის ფანტაზია,
მასთან ყოველი და ყველაფერი,
გარემო თითქოს ისევ ნაზია,
მაგრამ სიკვდილით არის ნაფერი.

ცხოვრება ისევ ქვეყანაზედა –
არ არის ნიჭი ცით მონაბერი.
არს კარიერა ახალი რასის –
ჰკლავს სევდა, როგორც ოდესმე რასინს.

„გაზელა“ კი 1925 წელს დაწერილ ლექსშიც „ჩვენი დრო ისევ რუსთაველს ელის“ გაიხმიანებს:

შორეულ დღეებს მახლობლად უზის
მცოდნე ჰაფიზის, მცოდნე გაზელის
ცივი ოცნება შხეფავს აუზის
ჩვენი დროც ისევ რუსთაველს ელის.
(გალაკტიონი 2005, III: 142)

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2008.

ბარბაქაძე 2009: ბარბაქაძე თ. „გალაკტიონ ტაბიძის ცნობილი ლექსის უცნობი სონეტური ვარიანტი“. *სჯანი*. 10. თბილისი: 2009.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

ბერიძე 2010: ბერიძე რ. „შენ ზღვის პირად...“. *გალაკტიონოლოგია*. ტ. V. თბილისი: 2010.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „არტისტული ყვავილების“ პროლოგი“. *გალაკტიონოლოგია*. ტ. II. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, გალაკტიონის კვლევის ცენტრი. თბილისი: 2003.

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

ტაბიძე 1914: ტაბიძე გ. *ლექსები*. ტ. I. თბილისი: 1914.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი* თორმეტ ტომად. ტ. XII. თბილისი: 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა 25 ნიგნად*. ნიგნი I, ნიგნი V, ნიგნი VIII. თბილისი: „ლიტერატურის მატეიანი“, 2005.

ტაბიძე 2008: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა 25 ნიგნად*. ნიგნი XV (დღიურები. უბის ნიგნაკები. ჩანაწერები. 1935-1939). ნიგნი XVIII (1950-1954). თბილისი. „ლიტერატურის მატეიანი“, 2008.

შენგელი 1960: Шенгели Г. *Техника стиха*. Москва: 1960.

ევროპული მყარი ფორმები ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში

ალექსანდრე აბაშელის – ქართველი პოეტისა და ქართული ლექსის მკვლევრის – სახელი თანაბრად ძვირფასია თანამედროვეობისათვის. ეროვნული ლექსის უკანასკნელი რეფორმის შემდეგ ზუსტად ასი წელი გავიდა და დრომ მეტი ღირებულება შესძინა საუკუნის წინანდელ არჩევანს: ქართული ლექსის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის ცდა წარმატებით განხორციელდა და 1915 წელს გალაკტიონ ტაბიძის შედეგებით დაგვირგვინდა.

გალაკტიონ ტაბიძის, XX ს. ქართული ლექსის რეფორმატორის, გვერდით, „ცისფერყანწელების“, იოსებ გრიშაშვილის, ტერენტი გრანელიისა და ალექსანდრე აბაშელის პოეზიას უთუოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული ლექსის ძირეული განახლების გზაზე.

ალექსანდრე აბაშელმა შეძლო ქართული კლასიკური ლექსის დახვეწილობა, აკაკის პოეზიის სისადავე და სიღრმე შეერწყა თანამედროვეობასთან; უპირველეს ყოვლისა, რითმის თაყვანისმცემელი პოეტის პოზიციიდან აფასებდა ალექსანდრე აბაშელი ეროვნული ლექსის განახლების პროცესს. რითმაზე გამიჯნურებული პოეტი იმზირება დონალის ფსევდონიმით გამოქვეყნებულ თავის წერილში „პოეტი და რითმა“ (ყ. „ხომალდი“, № 3, 1922): „ქართულ ლექსს უფრო ემარჯვება ჯვარედინი რითმა. პირველი-ორი სტრიქონი მოლოდინის მყუდროებით არის მოცული. სტრიქონების ბოლოს პატარძლებივით სხედან ნიღაბფარებული სიტყვები და არავინ იცის, ვის უძახიან, ან საიდან ელიან გამოძახილს. ეს მოლოდინი განსაკუთრებული ცნობისმოყვარეობით აცხოველებს პოეტის ინტერესს. ერთი წამიც – და უცნობ სამყაროდან მოჰქრიან საქმრო-რიტმები და მესამე და მეოთხე სტრიქონებს საქორწილო მუსიკით ახმაურებენ!“ (დონალი 1922: 25). ალექსანდრე აბაშელის აზრით, რითმას ლექსში, გარდა „მუსიკალური ეფექტისა“, „სახეთა და იდეათა“ ფერისცვალება შეაქვს. ავტორი აქვე საუბრობს სტროფში რითმების განლაგებაზე, სემანტიკაზე, ტრადიციულსა და ახალ რითმებზე ქართულ ლექსში. განსაკუთრებით საგულისხ-

მოა ალექსანდრე აბაშელის დაკვირვება რითმის ინტონაციაზე; მკვლევარი ფიქრობს, რომ ლექსის თარგმნა სწორედ ამიტომ არის ძნელი და ხანდახან შეუძლებელიც სხვა ენაზე: „ვერცხლის ეფენებით აწკრილებული რითმები ხშირად ითარგმნება დამუნჯებული ან ხრინწიანი სიტყვებით“ (აბაშელი 1986: 267).

ქართული რითმის მკვლევრები განსაკუთრებული ინტერესით განიხილავენ ლექსის ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობით გართმვის ხელოვნებას. გრიგოლ რობაქიძეს ეს ხერხი გამოუყენებია თავისი სონეტის „აქლემი“ დაწერისას. აკაკი ხინთიბიძე მიუთითებს (ხინთიბიძე 2009: 197), რომ ალექსანდრე აბაშელს თითქმის მთლიანად ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობით აქვს გართმული რვასტროფიანი ლექსი „აკაკის“:

ჩონგურს რომ შენი ცრემლი დასცვივა,
შუქი იელვებს თვალებში წამსვე,
დგას საქართველო ოქროს თასივით
შენი ლექსების ნექტარით სავსე.
(აბაშელი 2008: 140)

1915 წელს ალ. აბაშელი განსაკუთრებით ინტერესდება ლექსის ფორმითა და რითმის ხელოვნებით. აკაკი ხინთიბიძე წერს: „იგი რითმის მიმართ გულგრილი არასოდეს არ ყოფილა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც აბაშელმა ყურადღება გაამახვილა გ. ტაბიძის ახალ, კეთილხმოვან რითმებზე (სატურნი (აბაშელი), ახალი პოეტიკა, ყ. „ახალი ცისკარი“, 1916, № 1), მის ლექსებშიც მუსიკალური დატვირთვა რითმას დაეკისრა.

საგულისხმოა, რომ ა. აბაშელი, გ. ტაბიძის მუსიკალური მეტყველების იმ მხარეს წამოწევს, რაც მისთვისაც მნიშვნელოვანია: შიდარიტმა, რითმის თამაში, ინსტრუმენტირება და სხვ. (ხინთიბიძე 1991: 93-94).

ალექსანდრე აბაშელის ლექსს „სმენა – მათრობელი“ უწოდა 1913 წელს გრიგოლ რობაქიძემ, რომელმაც აღნიშნა ახალგაზრდა პოეტის რიტმის ხელოვნება: „აბაშელის ბუნებაში დიდძალი რიტმია დაბუდეებული და ყოველს მის ლექსში თავისუფალი ნავარდით იშლება იგი რიტმი“ (რობაქიძე 2012: 498).

როგორც ცნობილია, გრიგოლ რობაქიძემ უარყოფითად შეაფასა ალ. აბაშელის პირველი კრებულის „მზის სიცილის“ რითმა (რო-

ბაქიძე 1913: 2), თუმცა მერე, მოგვიანებით, ემიგრაციაში ყოფნისას, აღნიშნა თავისი აზრის გადასინჯვის აუცილებლობის თაობაზე. გრ. რობაქიძემ თავის „ფოთლებში“ („უსახელოს“), უკვე 1914 წელს სცადა სამართლიანობის აღდგენა: „...აბაშელი ზოგიერთ ლექსში მძლავრი ხელოვანია... აბაშელს მე კარგად ვიცნობ, მის ნიჭსაც ვაფასებ, – და სწორედ ამისთვის დავახასიათე მისი რითმა...“ (რობაქიძე 1914: 3-4).

რითმით გატაცებული პოეტი მყარი სალექსო ფორმებით XX ს. 10-იანი წლების დამდეგს დაინტერესდა და, კოტე მაყაშვილისა და მელიტონ გობეჩიას სონეტებთან ერთად, მალე, 1912 წელს, ალ.აბაშელის სონეტიც „მე თვალს გარიდებ“ გამოიჩნდა იმდროინდელ პრესაში.

მყარი ფორმები ისეთი ლექსებია, რომლებშიც სხვადასხვა ხარისხის სიმკაცრით არის კანონიზებული არა მხოლოდ სტროფების წყობა, არამედ მოცულობა. სტროფებსა და მყარ ფორმებს შორის არის გარდამავალი საფეხურები: ერთი ნაწილის სტროფები და მოცულობა საერთოდ არ არის კანონიზებული (კანცონა); მეორე ნაწილის მოცულობა კანონიზებულია, ხოლო სტროფი – ნაწილობრივ (ვილანელა); ან სტროფიც და მოცულობაც კანონიზებულია (სონეტი, რონდო, ტრიოლეტი, სექსტინა). მყარი ფორმები ძალიან ჰგავს სტროფებს, რადგან როგორც ყოველი წაკითხული სტროფის სტრუქტურის აღქმა შეესაბამება ადრე წაკითხულის ხსოვნას, ასევე, წაკითხული სონეტისა (და სხვა მყარი ფორმებისა) შეესაბამება ადრე წაკითხული სონეტების სტრუქტურის ხსოვნას. იქაც და აქაც იგრძნობა გამეორებისაკენ ლტოლვა, თუმცა სტროფში ეს პროცესი შიდატექსტურია, ხოლო მყარ ფორმებში – ტექსტთა-შორისი (გასპაროვი 2003: 124).

ალექსანდრე აბაშელის პოეზია გამორჩეულად მდიდარია იმგვარი მყარი ფორმებით, რომლებშიც კანონიზებულია სტროფიც და მოცულობაც. კერძოდ, ევროპული მყარი ფორმებიდან განვიხილავთ: სონეტებს, ტერცინას, სექსტინას, რონდოს, რონდელს, ტრიოლეტს.

განსაკუთრებით დიდი წვლილი მიუძღვის ალექსანდრე აბაშელის მყარი სალექსო ფორმების შესწავლაში ბატონ როლანდ ბერიძეს, რომელმაც პირველმა გამოამზეურა გაზ. „თანამედროვე აზრში“ (1916. 27.X. 239) გამოქვეყნებული პოეტის: ტერცინა, სექსტინა, რონდელი, რონდო.

XX ს. 10-იანი წლების ქართულ პოეზიაში სრულიად გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ალექსანდრე აბაშელის სონეტებმა. მისი ლექსების კრებული „მზის სიცილი“, რომელიც 1913 წელს გამოვიდა თბილისში, მნიშვნელოვანი მოვლენა აღმოჩნდა ქართული ლექსის ტექნიკის თვალსაზრისითაც. ერთი მხრივ, პოეტმა გააგრძელა ტრადიციული ვერსიფიკაციის გზა, აკაკის ლექსის სისადავე, მელოდიურობა და სინათლე დაუდო საფუძვლად თავის პოეზიას, მეორე მხრივ კი, პირველივე კრებულმა მკვეთრად გამოამყვანა ალ. აბაშელის სერიოზული გატაცება რუსული სიმბოლიზმის თემატიკითა და ევროპული სალექსო ფორმებით. „ალექსანდრე აბაშელი ჩვენი საუკუნის ქართული ლექსის აკვანთან დგას და ახალფეხადგმული ქართული პოეტიკის პირველი მეგზურთაგანია. უნდა ითქვას მხოლოდ, რომ თავისი პოეტური ბუნებით ის ერთგვარად გამოირჩევა იმ შემოქმედთა შორის, რომლებმაც ძირეული გარდატეხა მოახდინეს ქართულ პარნასზე. კერძოდ, „ცისფერყანწელთაგან“ განსხვავებით, „მზის სიცილის“ ავტორს ნაკლებად მიუწევდა გული სიმბოლიზმის (უფრო ზუსტად პოსტსიმბოლისტების) მიერ ესთეტიზირებული დისჰარმონიისაკენ. ის არასოდეს არ დაუთვრია ნიღბებს, არსებითად, არასდროს არ ჩაჰყოლია ფსკერამდე სასონარკვეთილების მღვრიე მორევს. მის შეკრთობას, მის მწუხარებით შემფოთებულ სულს ყოველთვის აწონასწორებდა ლტოლვა კლასიკური პოეტური აზროვნებისაკენ, სილამაზის კლასიკური იდეალისაკენ, გამოხატვის კლასიკური ფორმებისაკენ“, – წერდა გ. ასათიანი (ასათიანი 1983: 93).

ალ. აბაშელის ერთგულება აკაკის ლექსისადმი, გადმოცემის თანახმად, გაზ. „თემის“ რედაქციას იმით აღუნიშნავს, რომ მისთვის პრემიად აკაკის ოქროს კალამი მიუნიჭებია: „ალ. აბაშელი იყო ზუსტი, მკაცრი პოეტური აზრის ოსტატი. იგი ხშირად ქრესტომათიული სიზუსტით წერდა ლექსებს და პოეზიაში მაღალ სისადავეს ამკვიდრებდა. უყვარდა ლექსის კლასიკური ფორმა და ძალზე გარანდული სტრიქონი“ (ჩიქოვანი 1963: 466).

ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციების ერთგულებასთან ერთად, როგორც ვთქვით, პოეტი გატაცებული იყო კ. ბალმონტის შემოქმედებით. მზითა და სინათლით არის გასხივოსნებული ალ. აბაშელის მეორე კრებულიც „ანთებული ხეივანი“ (1923), რომელშიც სონეტის ბევრი სახესხვაობა შეიტანა პოეტმა. ალ. აბა-

შელის სონეტები, ტექნიკის თვალსაზრისით, საგანგებო დაკვირვებას იმსახურებს. შეიძლება ითქვას, 10-20-იანი წლების ქართულ პოეზიაში არცერთ სხვა პოეტს არ შეუქმნია იმდენი სახეშეცვლილი სონეტი, რამდენიც – ალ. აბაშელმა დაწერა. მის პოეტურ ხელოვნებას სათანადოდ აფასებდნენ თანამედროვეებიც. კ. ჭიჭინაძე წერდა: „მისი პოეტური მეტყველება თავისუფლად იშლება რიტმის, ორკესტრალობისა და ენობრივი ნორმების დაურღვევლად; არსებითად, ეს ის ოსტატობა არის, რომელიც უნდა ახასიათებდეს შემოქმედების პირველი ფაზიდან გამოსულ ყოველ ნამდვილ პოეტს“ (ჭიჭინაძე 1959: 2).

ასევე საგულისხმოა კ. გამსახურდიას დაკვირვებანი ალ. აბაშელის ვერსიფიკაციაზე. ალ. აბაშელის რითმის ორიგინალობაზე მიუთითებს ავტორი, როდესაც წერს: „ალ. აბაშელმა შექმნა მთელი ლეგიონი სავსებით ახალი სახეებისა, იგი გაურბის ტრივიალურ ბოლორითმას, ბრმად როდი მიჰყვება ქართული ენის იმანენტურ რითმიანობას და მუსიკალობას“ (გამსახურდია 1940: 3).

სონეტის სახეცვლილებათა შორის ცნობილია ნახევარ-სონეტი. ე.წ. სონეტ-სეპტეტი, რომელიც 7 სტრიქონისაგან შედგება: ა) ერთ კატრენსა და ერთ ტერცეტს შეიცავს, ან ბ) კატრენი შუაზე გაყოფილია ტერცეტით.

სონეტ-სეპტეტის პირველ სახეობას განეკუთვნება: ალ. აბაშელის „უბრალო ამბავი“ და „პირველი სხივი“:

მთამ დილის შუქსა ვარდისფერი ფიფქი მოჰფინა.
ჩვენ მთის მწვერვალზე მზის ამოსვლას ვეგებებოდით
და წითლად ნაფერ ცის გალავანს ვაკვირდებოდით,
უცებ გულისთქმამ თვალი შენსკენ ამაპყრობინა.
და დავინახე შენს სახეზე სხივი პირველი.
შენი თვალიდან ამოფრინდა ლურჯი ფრინველი
და სიყვარულის დაბადება შემატყობინა.

(1916)

სონეტ-სეპტეტის მეორე სახეობის ნიმუშს წარმოადგენს ალ. აბაშელის „ცისარტყელა“:

მზემ პირბადე გადაიძრო, გაუცინა ღრუბელს მტირალს, –
ჰგავდა ქალწულს ოქროსთმიანს, ლურჯ სარკმლიდან გამომზირალს.

ღრუბელს ცეცხლი წაუკიდა, ფრთა შეასხა ალისფერი.
თმაყუყუნა თეთრ წვიმაში ამოავლო სხივით წვერი
და აჰკინდა ცეცხლის ძაფით ლექსი ცაზე დასანერი.

ღრუბელს მკერდზე დაეკიდა შვიდფერ მელნით აღბეჭდილი
მზის სონეტი შუქმრავალი, შვიდ სტრიქონად დაწერილი.
(1915. XI)

საგულისხმოა, რომ ეს სონეტ-სეპტეტი 16 მარცვლიანია. მა-
ღალი შაირით არის დაწერილი მისი ყველა სტრიქონი; არაკანონი-
კურია კატრენისა და ტერცეტის გართმვის სქემა: aa ccc bb.

აღ. აბაშელი ამკვიდრებს ქართულ პოეზიაში „სონეტების ციკ-
ლებს“, რაც დასავლეთ ევროპის პოეზიაში ალორძინების პერი-
ოდიდან არის ცნობილი; „ციკლი“ წარმოადგენს ერთგვარ მაკ-
როსამყაროს, რომელშიც თითოეული სონეტი – მიკროსამყაროა.
„წამია“ დიდი ფორმის სისტემაში. ამიტომაც არ იყო შემთხვევითი,
რომ ა. შლეგელი პეტრარკას სონეტების ციკლს ჭეშმარიტ და სრუ-
ლყოფილ ლირიკულ რომანებს უწოდებდა (ტინიანოვი 1965: 18).

სამი სონეტ-სეპტეტისაგან შედგება აღ. აბაშელის სონეტების
ციკლი „არწივის ფრთები“, სადაც თითოეული ნახევარსონეტი
ტრადიციული თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5), კატრენისა და ტერ-
ცეტისა და გართმვის სქემით (abba cdc) არის შესრულებული.

აღ. აბაშელს ჩვეულებრივი სონეტების ციკლიც დაუწერია: „ცე-
ცხლის მახვილი“ (1917) სამი სონეტისაგან შედგება, ხოლო „არწივი
ჰაერში“ (1918) – 2 სონეტისაგან. „ჩემი გზა“ 8 სონეტს აერთიანებს,
„ცისფერი ყვავილები“ – 14 სონეტს. „სონეტების ციკლიზაცია“
ქართული პოეზიის ისტორიაში ყველაზე ფართოდ აღ. აბაშელის
ლექსთა კრებულებშია წარმოდგენილი.

აღ. აბაშელს ეკუთვნის, აგრეთვე, სახეშეცვლილი სონეტის ერთი
საინტერესო სახეობა – ე.წ. „შებრუნებული სონეტი“ – „სიცილი“:

ბაღში ბნელოდა. და სიჩუმე თითქოს ტიროდა.
ჩემი ოცნება შენს გარშემო დასრიალებდა,
მე შენ გელოდი. და ლოდინი ფიქრს მიალებდა.

დრო ისვენებდა. მე სიჩქარე მისი მჭიროდა,
უცებ ჩემს ახლო ანკრიალდა შენი სიცილი.
ვერცხლის ეფუნებად ხეივანში მიმოიფანტა.

და ჩრდილს ეკვეთა ხმის ისარი, აღმასით თლილი.
რომ ეგ სიცილი ასე უცბად არ მოსულიყო
მე შენს დაფარულს სულის ნადებს ვინ მომიტანდა?
თურმე შენს სულში სხვა ყვავილი ამოსულიყო.

უკან დავბრუნდი შავ ფიქრების სანადიროდა.
ეჟენის წკრიალი თან მომდევდა და მანვალებდა.
უარყოფილი სიყვარული მსხვერპლს მავალებდა,
მაგრამ შენს ღალატს მსხვერპლი აღარ შეენიროდა.

აღ. აბაშელი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა ლექსის კეთილხმოვანებას

კ. ბალმონტის პოეზიის თაყვანისმცემელი, რომელიც 1914 წელს გაზ. „Закавказская речь“-ის ფურცლებიდან მიესალმა კ. ბალმონტის ჩამოსვლას საქართველოში (გიორგობიანი 1979: 41), თვითონაც ხშირად წერდა სონეტებს, რომლებიც ბერათა ალიტერირების პრინციპით იყო აგებული. ამგვარი სონეტია აღ. აბაშელის „შავი თმა“ (ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 23, 1916, გვ. 5):

შენ სიშავე შენი თმისა შავ შადრევნად გადმოშალე
შავ არშიად შეეთვისა ყელს მარმაში მოშრიალე,
შადრევანი შავად ჰკოცნის შავი ელვით აზავებულს,
ორ შავ გიჟრის ორ შავ კოცონს, ორ შავ ნიშში შუქანებულს.

და ა.შ.

საგულისხმოა, რომ ეს სონეტიც, ზემოთ დასახელებული სონეტ-სეპტეტის „ცისარტყელას“ მსგავსად, 16-მარცვლიანია (4/4/4/4). გართმვის სისტემაც კატრენებისა არ არის კანონიკური (aab aab ccd eed), 16-მარცვლიანია პოეტის სონეტი „თეთრი თმა“.

აღ. აბაშელს ეკუთვნის, აგრეთვე, საერთოორიომიანი სონეტი (aaaa aaaa bba cca) (გაზ. „შადრევანი“, 1916, 6 აპრილი, № 16) და კოჭ-ლი სონეტი „გამოუთქმელი“:

ვნახე მთის ნოხზე ყვავილების ბრილიანტები
ჰგავდა დამსხვრეულ ცისარტყელას მთაზე დაყრილსა.
აფერადებდნენ ცისფერ ყვავილს, ღერო-დახრილსა
ფოთლის ლანდები.

მიველ, მოვსწყვიტე მთის ყვაილი სხივ-ანანები
და ავეყე მალლა ველურ ბილიკს, მთაზე აჭრილსა.
ყვაილს დაეხედე: სულ ჩაექრო ჭკნობის აჩრდილსა
ბრილიანტები...

აღ. აბაშელის პირველი სონეტი „მე თვალს გარიდებ“ 1912 წლით თარიღდება, ხოლო ერთ-ერთი უკანასკნელი სონეტი „გაბ-ზარული სარკე“ 1929 წელს არის დაწერილი. თუ პირველ სონეტში აღ. აბაშელი „დემონს – რღვევის ანგელოსს“ ემიჯნებოდა, უკანასკნელ სონეტში მას ბოროტ აჩრდილებთან პირისპირ დარჩენილს ხედავთ (ბარბაქაძე 2008: 103).

1915 წელს დაწერილი მისი სონეტ-სეპტეტი, ნახევარსონეტი, კი ერთ-ერთი პირველია ქართულ პოეზიაში არაკანონიკური სონეტების რიგიდან. ალექსანდრე აბაშელმა „ცისარტყელა“ უწოდა ამ შვიდტაეპიან სონეტს (2+3+2), რომელმაც სტრუქტურული და სემანტიკური ჩანაფიქრი გააერთიანა:

ღრუბელს მკერდზე დაეკიდა შვიდფერ მელნით აღბეჭდილი
მზის სონეტი შუქმრავალი, შვიდ სტრიქონად დაწერილი.

საგაულისხმოა ისიც, რომ ეს სონეტი მაღალი შაირით არის შესრულებული, თუმცა 1912 წელს პოეტს უკვე ჰქონდა 5/4/5-ით დაწერილი სონეტი „მე თვალს გარიდებ“. ჩანს, აღ. აბაშელი სახეცვლილი სონეტის მეტრად განსხვავებულ საზომს ირჩევს. ჩვეულებრივი სონეტ-სეპტეტები (4+3) კი აღ. აბაშელს 1916 წ. 14-მარცვლედით (5/4/5) აქვს შესრულებული. „არნივის ფრთები“ სამი ნახევარსონეტისაგან შედგება, ხოლო „ჩემი გზა“, შეიძლება თამამად ითქვას, ქართულ პოეზიაში პირველი „სონეტების გვირგვინია“, ანუ როგორც მას სერგი გორგაძე უწოდებდა: „სონეტების გრეხილი“ (გორგაძე 1930: 122), ოღონდ ეს „გრეხილი“ – სეპტეტია, ანუ 14-ის ნაცვლად, 7 ნახევარსონეტისაგან შედგება.

ვეროპული მყარი სალექსო ფორმების მკვლევარს, ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის შესწავლისას, უპირველეს ყოვლისა, როლანდ ბერიძის ნაშრომების გაცნობა მოუწევს. მყარი სალექსო ფორმების დახასიათებისას ბატონი როლანდი ხშირად აღნიშნავს, რომ პირველი ნიმუში ამა თუ იმ ვეროპული „ლირიკული ჟანრისა“ (სერგი გორგაძე) ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში

გვხვდება. მაგალითად, რ. ბერიძის დაკვირვებით, ტერცინას პირველი ნიმუში – ალექსანდრე აბაშელის „მჭკნარი ფოთლები“ – 1916 წლის 27 ოქტომბერს დაბეჭდილა გაზ. „თანამედროვე აზრის“ 239-ე ნომერში:

მე ვსეირნობდი და ტყე შორით ისე მოჩანდა, a
როგორც ცხედრის წინ ჭირისუფალთ შავი ყრილობა b
მე იმ ტყის გარდა ჩემს იარას სხვა ვინ მომბანდა? a

მე მომეწონა მდუმარ ხეთა დაღვრემილობა b
და, ვით ტუსალი, შეუმჩნევლად გამოპარული, c
მე ტყეში შეველ, ტყეს ვუჩვენე ჩემი ჭრილობა. b

საამო იყო იქ დუმილი და სიარული, – c
იქ ყოველი ხე ისე იდგა, როგორც აჩრდილი d
და ყოველ ფოთოლს ათრთოლებდა სევდა ფარული. c

მე ჩემი ფიქრის შავი ნისლი, შავად აშლილი d
აფერადებულ სტრიქონებად გადავაქციე e
და ავამღერე მწარე სევდა, ცრემლად დაღვრილი d

მაგრამ წყეული შავი ფარდა ველარ ავნიე, e
ვერ განვიახლე დაღლილ სულის შემოქმედება, – f
სიკვდილის ლანდი, ჩემთან მდგომი, ვერ გავაქციე. e
ქარი მოვიდა, ვის ესმოდა ფოთოლთ ვედრება! f
მჭკნარი ფოთლები ბუმბულივით სცვიოდა ხეებს... s
და მე ვფიქრობდი: ჩემი სულიც ტყეს შეედრება, – f

და ქარს ვაძლევედი, ვით მჭკნარ ფოთლებს, ლექსის ნახევებს. s

აღ. აბაშელის „მჭკნარი ფოთლები“ კლასიკური ტერცინაა: სამტაეპოვანი სტროფებით არის აგებული, I-III ტაეპები ერთმანეთს ერითმება, ხოლო ყოველი სტროფის შუა სტრიქონი – მომდევნო სამტაეპედის გარემომცველ სტრიქონებს; ლექსის ფინალური ტაეპი-დასკვნა განცალკევებით დგას და წინა სტროფის შუა ტაეპთან არის გართიმული (ბერიძე 1995: 318).

ამ განკერძოებული ტაეპით არის დაბოლოებული დანტეს „ღვთაებრივი კომედის“ სამივე ნაწილი – ჯოჯოხეთი (ინფერნო): „და გამოვედით, რომ გვეხილა კვლავ ვარსკვლავები“; „სალხინე-ბელი“ (პურგატორიო): „ცად აღსავლენად, მისანენვად ვარსკვლავებისა“; სამოთხე (პარადიზო): „იმ სიყვარულით, რაც აბრუნებს მზეს და ვარსკვლავებს“.

შეუძლებელია, გულისტკივილით არ აღვნიშნოთ, რომ ეს პირველი ნიმუში ქართული ტერცინისა არ შეუტანიათ ალექსანდრე აბაშელის თხზულებათა ორტომეულში (თბ., 1958), ახლახან, „ინტელექტის“ მიერ გამოცემულ პოეტის „100 ლექსში“ (აბაშელი 2008: 48), კი დაუბეჭდავთ იგი, მაგრამ ლექსის ფინალური ტაეპი განცალკევებული არ არის, იგი მიუერთებიათ უკანასკნელი სამტაეპედისათვის. ჩანს, რედაქტორმა არ გაითვალისწინა ამ მყარი სალექსო ფორმის სპეციფიკა.

ალექსანდრე აბაშელის სახელს უკავშირდება, აგრეთვე, ქართულ პოეზიაში პირველი სექსტინას გამოჩენაც. მისი „სულის შემოდგომაც“ იმავე გაზეთ „თანამედროვე აზრის“ 1916 წლის 13 ოქტომბრის 227-ე ნომერში დაბეჭდილა. ქვესათაურად ალექსანდრე აბაშელს „სექსტინასათვის“ ქართული შესატყვისი: „ექვსეული“ მიუწერია:

ახალგაზრდობის გავიარე დილა მზიანი	a ₁
და შემომაცვდა ალისფერი ტანსაბურავი.	b ₁
უცებ გადატყდა ჩემი ჩანგი ხალისიანი,	a ₂
და უნაყოფო წარსულისა ვთქვი სამდურავი.	b ₂
ანმყოს შევცქერი თავდახრილი და ნაღვლიანი	a ₃
და მესიზმრება მომავალი, ცრემლში მცურავი.	b ₃
მახსოვს ოცნება, მთის არწივად ცაზე მცურავი	b ₃
გრძნობა – ყვავილით შემოსილი, ფიქრი მზიანი	a ₁
სმენას არ ჰქონდა ჯერ ნაპოვნი ხმა ნაღვლიანი	a ₃
თვალს არ ენახა დაჩრდილული ტანსაბურავი	b ₁
არსად მესმოდა არც ყვედრება, არც სამდურავი	b ₂
დღე თამაშობდა ჩემ გარშემო ხალისიანი.	a ₂
ახლა სადღაა ცის გალობა ხალისიანი,	a ₂
ოქროთ შეჭედელ ღრუბლის ფრთებით დაღმა მცურავი	b ₃
როგორ არა ვთქვა ბედის მიმართ მე სამდურავი?	b ₂

ასე უეცრად დამინისლა გული მზიანი! a₁
 სული შეიქმნა შავი ძაძის დასაბურავი b₁
 და რეკა მესმის უნუგეშო და ნალვლიანი. a₃

სევდის ნაორთქლით იმოსება ცა, ნალვლიანი a₃
 და ჩრდილს უძახის ტყე, ოდესღაც, ხალისიანი, a₂
 მთამ წამოისხა შავი ნისლის ტანსაბურავი b₁
 დაღვრემილ ცის ქვეშ გლოვის ნიშნად ზანტად მცურავი b₃
 ნეტავ არასდროს არ მენახა ზეცა მზიანი! a₁
 არავინ მექო და არ მეთქვა არც სამდურავი! b₂

ჟამსა ყრმობისა თუ რამ მქონდა მე სამდურავი b₂
 და ქნარს ხანდახან თუ დაჰკრავდა ხმა ნალვლიანი, – a₃
 ეს იყო სევდა სხვანაირი, სევდა მზიანი, a₁
 იმედახსნილი და თვით ცრემლში ხალისიანი a₂
 ამაყი სულით ბედს ვებრძოდი, ცაში მცურავი b₃
 და დროშად მქონდა მზის წითელი ტანსაბურავი. b₁

ახლა მაცვია შემოდგომის ტანსაბურავი b₁
 და გულს მიღონებს სხვა ნალველი, სხვა სამდურავი b₂
 და ჩემი დროშაც ძირს აგდია სისხლში მცურავი b₃
 სული შემექმნა უიმედო და ნალვლიანი a₃
 არ დაბრუნდება სიჭაბუკე ხალისიანი a₂
 არ აყვავდება მეორეჯერ დილა მზიანი. a₁

ალექსანდრე აბაშელის „სულის შემოდგომა“ კლასიკური, კანონიკური სექსტინაა: ექვსი სტროფისაგან შედგება და თითოეული – ექვსტაეპიანია.

I სტროფი ჯვარედინად არის გართმული (ababab), ხოლო მომდევნო ექვსტაეპედებში რითმული კონფიგურაცია გარკვეულ კანონზომიერებას ემორჩილება:

II სტროფი: 6 – 1 – 5 – 2 – 4 – 3;

III სტროფი: 3 – 6 – 4 – 1 – 2 – 5;

IV სტროფი: 5 – 3 – 2 – 6 – 1 – 4;

V სტროფი: 4 – 5 – 1 – 3 – 6 – 2;

VI სტროფი: 2 – 4 – 6 – 5 – 3 – 1.

როგორც ვხედავთ, ყოველი ექვსტაეპედის I სტრიქონი იმავე სიტყვებით ბოლოვდება, რომლითაც წინამავალი სტროფის უკანასკნელი რიტმული ერთეული თავდება; ბოლო სტროფი კი პირველი ექვსტაეპედის სანყისი სტრიქონის დამამთავრებელი სიტყვით სრულდება („მზიანი“).

ცნობილია, რომ სალექსო ტექნიკა სექსტინას მეტად რთული აქვს. ამ მყარ სალექსო ფორმას აუცილებლად სჭირდება სარიტმო სიტყვებად მხოლოდ ექვსი ლექსიკური ერთეული. ექვსი ტაეპი და ექვსი სარიტმო სიტყვა – აი, მკაცრი მოთხოვნა სექსტინასათვის! ალექსანდრე აბაშელი სრულყოფილად ფლობს ამ რთულ ტექნიკას და ზემოხსენებულ ლექსში მხოლოდ ექვს სარიტმო ერთეულს გვთავაზობს: მზიანი – ხალისიანი – ნაღვლიანი – ტანსაბურავი – სამდურავი – მცურავი – თანაც ისე, რომ აზრი, შინაარსი, განწყობილება არც ფერხდება და არც ხელოვნურ სახეს იღებს.

სამწუხაროდ, არც ქართული სექსტინას პირველი ნიმუში, ალექსანდრე აბაშელის „სულის შემოდგომა“ არ გვხვდება ზემოხსენებულ თხზულებათა კრებულში, ორტომეულში (1958-1960 წწ.) და არც „100 ლექსში“ (2008) გაუთვალისწინებიათ იგი გამომცემლებს.

ბატონ როლანდ ბერიძეს უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ალექსანდრე აბაშელის მყარი სალექსო ფორმების რიცხვს არ გამოაკლდა კიდევ რამდენიმე ნიმუში: მაგალითად უნდა მოვიხმოთ ერთ-ერთი პირველი ქართული ნიმუში რონდელისა, ალექსანდრე აბაშელის მიერ შეთხზული: „მინა ატირდა“.

მინა ატირდა სისხლდანთხეული,	A ₁
ცეცხლმა დაჰხაზა ძუძუ მშობლისა,	B ₂
შურმა ჩააქრო სხივი სოფლისა,	b
სული გაიხრწნა, დალპა სხეული	a
ინვის ტაძარი კლდეშენგრეული	a
სისხლმა დაჰფარა ცვარი ოფლისა.	b
მინა ატირდა სისხლდანთხეული,	A ₁
ცეცხლმა დაჰხაზა ძუძუ მშობლისა.	B ₂
და მზის სინათლე ცხოველმყოფლისა	b
მინას ვერ იტანს კომლგახვეული	a
ჰგოდებს ჰაერში ცრემლად ფრქვეული	a
კვნესა დედისა, ოხვრა ობლისა, –	b
მინა ატირდა სისხლდანთხეული.	A ₁

ალექსანდრე აბაშელის „მინა ატირდა“ კლასიკური, კანონიკური რონდელია. I – VII–XIII ტაეპები იდენტურია, ხოლო II – VIII მეორდება. სამივე სტროფი ორჯერადი რითმით არის გამართული, თან I კატრენში – რკალური რითმა, მეორეში – ჯვარედინი, ხოლო ბოლო ხუთტაეპედი, ნაწილობრივ, რკალური რითმით არის შესრულებული, თუმცა გამეორებული ტაეპი ბოლ სამტაეპედის ჯვარედინი რითმითაც კრავს.

ასევე კანონიკური რონდელია ალექსანდრე აბაშელის „ისფერი თვალები“ (1916).

რონდელი ძველფრანგულ ფოლკლორში აღმოცენდა: რეფრენიანი ხალხური ლექსის წიაღში, XIV-XV სს-ში, შემდეგ კვლავ აღორძინდა XIX ს. ფრანგულ პოეზიაში და სხვა ქვეყნების პოეტებმაც აითვისეს ამ მყარი ფორმის ტექნიკა. ცნობილია, აგრეთვე, „ორმაგი რონდელი“, რომლის ქართული ნიმუში ჯერჯერობით არ ჩანს.

ალექსანდრე აბაშელის კანონიკური **რონდოც** შეუქმნია 1916 წელს და გაზეთ „თანამედროვე აზრში“ გამოუქვეყნებია (1916, 24 ნოემბერი, № 262):

	(A ₁)
სული ეული, უთვისტომო, კრული, წყეული,	a
ფრთადაშვებული ლანდად დაჰქრის მიუსაფარი.	b
მის მქუხარ გრძნობას შავად ჰბურავს შავ ფიქრთ ფაფარი,	b
გულის სიმებზე შავ გველებად შემოხვეული.	a
და მის მქრალ თვალებს ესიზმრება ნავი მსხვრეული.	a
მზე არ უნათებს მას სავალ გზას, ფერფლად ქცეული,	a
დიდი ხანია მან ჩააქრო თვისი ლამპარი.	b
ქვეყნის ბინდივით დაჰქრის, დაჰქრის ფრთაშერხეული	a
სული ეული.	A ₁
მან დაივიწყა, ვით წარსული, თვისი სხეული,	a
წყევით აავსო უარყოფილ ლოცვის ტაძარი.	b
მის სმენას იპყრობს მხოლოდ რღვევის ხმა შესაზარი,	b
მის თვალს აჩერებს მხოლოდ ხმალი სისხლდაფრქვეული.	a
ვით ქვეყნის ცოდვა, დაჰქრის, დაჰქრის გზადაბნეული	a
სული ეული.	A ₁

კლასიკური რონდო 15 სტრიქონს შეიცავს და 3 სტროფისგან შედგება: 5+4+6-ტაეპიან მონაკვეთებს აერთიანებს. ლექსის პირველი სიტყვა, ან სიტყვები მოკლე ტაეპებად მეორდება II და III სტროფების ბოლოს და რეფრენი გამოკვეთს აზრობრივ ცენტრს ლექსისას. რითმების განლაგება შეიძლება შეიცვალოს, თუმცა მთავარია, შენარჩუნდეს რეფრენის ინტონაციურ-სინტაქსური წრიულობა. ამგვარია ე.წ. ინტერვალური რონდო, რომელიც ქართულ პოეზიაში ჯერჯერობით არ დანერგია.

უინტერვალო რონდოში კი, რომელიც XIX ს-დან გამოჩნდა ევროპულ პოეზიაში, რეფრენი გართმულია და ეს კლასიკური მყარი სალექსო ფორმა თავიდან ბოლომდე რითმით არის შეკრული. სწორედ უინტერვალო რონდოს ნიმუშია ალექსანდრე აბაშელის „სული ეული“. საფიქრებელია, რომ ქართველი პოეტი ითვალისწინებდა იგორ სევერიანინის, ვალერი ბრიუსოვის, მიხეილ კუზმინის და სხვათა უინტერვალო რონდოებს.

ცნობილია, აგრეთვე, „შემოკლებული რონდო“, „სრულყოფილი რონდო“ და „გასამმაგებული რონდო“.

შემოკლებული რონდოს მაგალითად ლექსმცოდნენი ასახელებენ ფრანსუა ვიიონის „დიდი ანდერძიდან“ – „შთავიდეს სული მისი სამოთხედ“ (რუსულად თარგმნა ილია ერენბურგმა), ასეთივეა ფრანსუა ვიიონის „განუსვენე და ულხინე ღმერთო“ (ქართულად თარგმნა დ. წერედიანმა) (ვიიონი 1986: 140) და ტრისტან კორბიერის „სტვირი“.

გასამმაგებული რონდოს ქართული ნიმუშია გალაკტიონ ტაბიძის „ჩვენი ჟურნალი“ (1927) (5+4+4), „სდგას ხეივანი“ (1927), „არიან დღენი“, „ქარი მოგონებათა“.

როლანდ ბერიძეს ქართული სრულყოფილი რონდოს ნიმუშად მიაჩნია ალექსანდრე აბაშელის „მზე ჩადიოდა“ (1916), რომელიც პირველად გაზ. „თანამედროვე აზრის“ 218-ე ნომერში დაიბეჭდა:

მზე ჩადიოდა თმაგაშლილი და სხივმფინარი,	A ₁
ღრუბლის ქარავანს ლალ-ზურმუხტის მტვერი სცვიოდა	B ₂
მთა დაგრეხილი, უკაეშნო და უწყინარი,	A ₂
თითქოს შორეულ ბურუსიდან ამოდიოდა.	B ₄
ღრუბლის თეთრ სვეტებს ერდნობოდა სხივნართი ოდა,	b
და შინ ელავდა სახე უცხო და უჩინარი,	a

და იმ კოშკიდან ცეცხლის კიბე ჩამოდიოდა, მზე ჩადიოდა თმაგაშლილი და სხივმფინარი.	b A ₁
მთა კითხულობდა: ამ ოდაში ნეტა ვინ არი? მაგრამ პასუხი არსაიდან არ მოდიოდა. ვერცხლის ვარდებში დასცურავდა ცა პირმცინარი ღრუბლის ქარავანს ლალ-ზურმუხტის მტვერი სცვიოდა.	a b a B ₂
და მექარავნე მთიდან მთაზე გადადიოდა ვით ცეცხლის ზოლი, ციდან ოქროდ ჩამომდინარი, მაგრამ ითმენდა ცეცხლის შოლტებს და არ ჩიოდა მთა დაგრეხილი, უკაეშნო და უწყინარი.	b a b A ₃
ოქროს სიზმრებში ისვენებდა მინა მძინარი, ცა ფერს ჰკარგავდა და ვარკვლავებს თითქოს სციოდა და ჩასული მზის კიდობანი, წითლად მჩინარი, თითქოს შორეულ ბურუსიდან ამოდიოდა.	a b a B ₄

ქართული „სრულყოფილი რონდოს“, ალექსანდრე აბაშელის ზემოთ მოხმობილი რონდოს „მზე ჩადიოდა“, თაობაზე დაწვრილებით საუბრობს რ. ბერიძე (ბერიძე 1995: 332), ამიტომ ჩვენ აღარ განვიხილავთ მას; აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ რონდო გამორჩეულია შიდარიტმების სიმრავლით: I სტროფი: ჩადიოდა – სცვიოდა – ამოდიოდა; II სტროფი: უყრდნობოდა – ოდა – კოშკიდან – ჩამოდიოდა – ჩადიოდა და ა.შ.

რ. ბერიძეს „სული ეული“ მიაჩნია XX ს. 10-იანი წლების სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების უშუალო ანარეკლად. მე კი ვფიქრობ, რომ იგი ერთგვარი გამოძახილია, რიმეიქია ბარათაშვილის „სული ობოლისა“, ამასთანავე, უინტერვალო რონდო „სული ეული“ გამდიდრებულია ალუზიებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის სხვა ლექსებიდან. მით უფრო სარწმუნოა ჩვენი ვარაუდი, რომ 1912 წელს ალ. აბაშელს დაუწერია ლექსი „ობოლი სული“, სადაც ვკითხულობთ:

სულო ობოლო, ცათა მპყრობელო!
სულო ეულო, სოფლით ლტოლვილო!
შავბნელ ცხოვრების უარყოფელო
თვის ცხოვრებისგან უარყოფილო!

(აბაშელი, I 1958: 99)

რვატაეპიანი სტროფის გართმვის თავისებური კომბინაციით შექმნილი კიდევ ერთი პოპულარული ევროპული მყარი ფორმის – ტრიოლეტის – კანონიკური ნიმუშები შექმნა ალექსანდრე აბაშელმა. 1915 წელს დაწერა პოეტმა ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთი პირველი ტრიოლეთი: „მწუხრის ფსალმუნი“.

მწუხრის ფსალმუნი

ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე
ვიხილე ერთხელ გზად მიმავალმა...
მას შემდეგ ვძებნე და ვერსად ვნახე
ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე,
და სევდის კუბოთ გულში დავმარხე,
რადგან ვერ ვპოვა მტირალმა თვალმა
ღვთიურის ცეცხლით მოსილი სახე,
ერთხელ რომ ვნახე გზად მიმავალმა.

ღამემ ჩამიქრო შუქი ზეცისა,
გზა გადამიტყდა მთაზე აჭრილი, –
შორის მომესმა წყევა მხეცისა.
ღამემ ჩამიქრო შუქი ზეცისა,
ჩრდილი შავ ფრთისა, მთად ნაკეცისა.
წინ მომეფარა ჩემსკენ დახრილი...
ღამემ ჩამიქრო შუქი ზეცისა,
გზა გადამიტყდა მთაზე აჭრილი.

მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო,
საწუთროს მსჯავრით წუნდადებული.
ჩემი მფარველი არავინ იყო:
მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო,
და შუალამის სევდამ მიმიხმო
გმირი, დილითვე დამარცხებული.
მინას გავექეც, ცამ არ მიმილო,
საწუთროს მსჯავრით წუნდადებული.

გაჰქრა ნისლივით ჟამი ყრმოზისა,
ან მომავლისგან აღარას ველი.
გულში მარხია ფერფლი გრძნობისა,
გაჰქრა ნისლივით ჟამი ყრმოზისა,

ცად აღვავლინე სიტყვა გმობისა,
ვით ღალადისი უკანასკნელი.
გაჰქრა ნისლივით ჟამი ყრმობისა
და მომავლისგან აღარას ველი.

უსამკაულო, შემოძარცული,
შიშით გავსცქერი ცის დასავალსა,
ჩრდილით ვიმოსვი, ვით მზე ჩასული,
უსამკაულო, შემოძარცული;
და უნუგემო ჩემი წარსული
ეკლით მიქარგავს მე გზას სავალსა...
უსამკაულო, შემოძარცული
შიშით გავსცქერი ცის დასავალსა.

მარტი, 1915 (აბაშელი 1967: 109)

ქრესტომათიულ ნიმუშებად ხშირად ასახელებენ ალექსანდრე აბაშელის „ტრიოლეტებს“:

მსოფლიო ციხეა საზარი,
და ტყვეა არსება ყოველი
და სასჯელს არა აქვს საზღვარი,
მსოფლიო ციხეა საზარი
დარაჯად სიკვდილი მზად არის.
მის ძახილს ყოველ წამს მოველი.
მსოფლიო ციხეა საზარი
და ტყვეა არსება ყოველი.

სიკვდილი ყოველ წამს უძახის
მისგანვე უაზროდ არჩეულს
მძიმეა ლოდინი ტუსადის.
სიკვდილი თავის მსხვერპლს უძახის.
იღვებს ბრმა თვალი ყრუ სახის
და ძაძა დაჰფარავს ფარჩეულს.
სიკვდილი ყოველ წამს უძახის
მისგანვე უაზროდ არჩეულს.

(აბაშელი 2008: 67)

1919 წლით დათარიღებული ეს კლასიკური ტრიოლეტი ცხრა-მარცვლედის იმ სქემით არის დაწერილი (3/3/3), რომელიც გალაკტიონმა დაამკვიდრა ქართულ პოეზიაში („შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“); 1915 წელს დაწერილი პირველი ტრიოლეტი კი ალექსანდრე აბაშელს სხვა საზომით აქვს გამართული: „მწუხრის ფსალმუნის“ მეტრი ტრადიციული, სიმეტრიული ათ-მარცვლედია (5/5).

ალექსანდრე აბაშელის გატაცება ევროპული მყარი სალექსო ფორმებით თვალსაჩინოდ ადასტურებს ნიჭიერი პოეტისა და ლექსმცოდნის ბედნიერი შეხვედრის ფაქტს: მთხზველი და ლექსის თეორეტიკოსი ბუნებრივად შეერწყა ერთმანეთს ალექსანდრე აბაშელის სონეტებსა, ტრიოლეტებსა, რონდოებსა და რონდელელებში, სექსტინასა და ტერცინაში. მართებულად აფასებდა ალ. აბაშელს გრიგოლ რობაქიძე: „...პოეზიის კულტურა ახასიათებს ს. აბაშელს. ერთი პრობლემა, რომელიც საგულისხმოა მთელი ევროპის პოეზიისათვის, ს. აბაშელზე ცხადდება ჩვენში. ხშირად ხდება, რომ პოეტურ ქმნილებაში პოეტური სახეები ერთიმეორეს ედავებიან სიჭარბით და სიუხვით. ხოლო თვითონ „დენა“ ამ სახეების, ასე ვთქვათ, „ღერი“, მოითხოვს მეტ ირრაციონალურ ხვეულს. ეს ემჩნევა ისეთს დიდ პოეტს, როგორც არის ემილ ვერჰარნ. ს. აბაშელის პოეზიაში არის ასეთი ხაზი. შესაძლოა, ეს იმიტაც აიხსნებოდეს, რომ იგი პოემებსა სწერს, საცა მართლა ძნელია ირრაციონალური დენა. „შორეულ ნაპირებში“ არის ერთი პასაჟი, რომელიც განსაკუთრებით მოქმედებს ჩემზე. ეს არის ოთახის მოგონება და შიგ – ძველად განცდილის. აქ მართლაც გძლევს „მინა“ თავის ინტიმუ-რობით“ (რობაქიძე 1923: 2).

დამონებიანი:

აბაშელი 1986: აბაშელი ა. „პოეტი და რიტმა“. 96 ესე. თბილისი: „მერანი“, 1986.

აბაშელი 1967: აბაშელი ა. *ლექსები*. თბილისი: 1967.

აბაშელი 2008: აბაშელი ა. *100 ლექსი*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2008.

ასათიანი 1983: ასათიანი გ. *თანამდევნი სულელები*. თბილისი: 1983.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2008.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. „მყარი სალექსო ფორმები“. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1995.

გამსახურდია 1940: გამსახურდია კ. ესკიზური პორტრეტი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 15, 20 მაისი, 1940.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерк истории Европейского стиха*. Москва: „Фортуна Лимитед“, 2003.

გორგაძე 1930: გორგაძე ს. *ქართული ლექსი*. ტფილისი: სახელგამი, 1930.

გიორგობიანი 1979: გიორგობიანი ნ. *ალექსანდრე აბაშელი*. თბილისი: 1978.

დონალი 1922: დონალი (აბაშელი ა.). პოტი და რითმა. ხომალდი, № 3. 1922.

ვიიონი 1986: ვიიონი ფ. *მცირე ანდერძი. დიდი ანდერძი. ლექსები*. თბილისი: „მერანი“, 1986.

რობაქიძე 1913: რობაქიძე გრ. „ფოთლები“. აბაშელის რითმა. გაზ. „სახალხო გაზეთი“, № 1056, 30 ნოემბერი. 1913.

რობაქიძე 1914: რობაქიძე გრ. „ფოთლები“. „უსახელოს“. გაზ. „სახალხო გაზეთი“, № 1094, 19 იანვარი. 1914.

რობაქიძე 1923: რობაქიძე გრ. „დაბრუნება მიწასთან. როგორც კერძო ბარათი“. გაზ. „რუბიკონი“, № 4, 11 თებერვალი. 1923.

რობაქიძე 2012: რობაქიძე გრ. „აბაშელის საღამო“. რობაქიძე გრ. ნაწერები. ნიგნი II. თბილისი: „ლიტერატურის მუზეუმი“. 2012.

ტინიანოვი 1965: Тинянов Ю. *Проблема стихотворного языка*. Москва: «Советский писатель», 1965.

ჩიქოვანი 1963: ჩიქოვანი ს. „ალექსანდრე აბაშელის გახსენება“. *რჩეული წერილები*. თბილისი: 1963.

ჭიჭინაძე 1959: ჭიჭინაძე კ. ლექსის შესანიშნავი ოსტატი. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, № 49, 4 დეკემბერი, 1959.

ხინთიბიძე 1992: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები*. თბილისი: „გულანი“, 1992.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2009.

უჩვეულო სალექსო ფორმები ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაში

ალექსანდრე აბაშელის ნოვატორული ძიებების თაობაზე გერმანისტი ვიოლა ფურცელაძე ნიგნში „ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი გაცხადება“ წერს:

„XX საუკუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის ალექსანდრე აბაშელის შემოქმედებაში ბევრი შესანიშნავი ლექსია, რომლებშიც გაბნეულია ახალი პოეტური ფორმები და განუმეორებელი მხატვრული სახეები. შესაძლოა მოდერნისტული პოეზიით დაინტერესების გამოხატულება იყოს მის პოეზიაში შეჭრილი „ვერსიფიკაციულ-ტექნიკური“ ხერხები, რომლებიც ტექსტის ბათიზმატურ^{*} ველს სერავს (პოეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, სტრიქონებს „კუნავს“), მაგრამ ფაქტია, რომ ამით გრაფორიტორიკის თვალსაზრისით არაორდინარული ტექსტები იქმნება. ამის ნიმუშია ლექსი „პოეტებს (თვითკრიტიკა)“, რომლის შუა მონაკვეთი ასე გამოიყურება:

.....

რკინის რითმებში დინამიტი ჩაანყვეთ ბლომად,
მაგრამ... სტრიქონებს ნუ აკუნავთ ჰონორარისთვის.
თორემ არა ჩანს, ლექსში ზომა არის თუ არა,
დგას რითმა ყალყზე, ან კუტივით წამოჩოქილი.
ყოველი

სიტყვა

ცალკე

გარბის

დამფრთხალ

ჯოგივით,

თითქოს სტრიქონებს ორთქლმავალმა გადაუარა.
რათ გინდათ განგებ აურიოთ მკითხველს გზაკვალი
და ყასაბივით კეპოთ ლექსი გულასარევად!

.....

* ბათიზმატიკა – ვ. გ. ადმონის ტერმინი (Адмони, Владимир Григорьевич), რომლითაც აღინიშნება სინტაქსურ მიმართებათა ბადე.

ლექსის ქვესათაური „თვითკრიტიკა“ მიგვანიშნებს, რომ პოეტს არ მოსწონს ლექსის „კეპვა ყასაბივით“, მაგრამ იმის საჩვენებლად, რაც არ მოსწონს, თავადაც კუნავს სტრიქონებს“ (ფურცელაძე 2014: 288-289; შდრ. აბაშელი 1958: 309).

ჩვენ აღ. აბაშელის ლექსის ეს მონაკვეთი სტატიაში „სემიოტიკური ეტიუდები“ (ბრეგაძე 2003: 22) ჩარლზ სანდერს პირსის თეორიის თვალსაჩინოებად მოგვყავს, ანუ იმის ნათელსაყოფად, თუ როგორ შეიძლება მხატვრულ ტექსტში ორი სახის ნიშანი – (ენობრივი) სიმბოლო და იკონი (პირსის ტერმინებია) ერთმანეთს შეერწყას. სემიოტიკის ფუძემდებლის, ჩარლზ სანდერს პირსის, გენიალური მიხვედრის თანახმად, ნიშანთა სამი სახეობიდან, რომელთაც მან იკონი, ინდექსი და სიმბოლო უწოდა, არცერთი არ არსებობს წმინდა სახით, ყოველი ნიშანი შეიცავს სამივეს ელემენტებს, ოღონდ ერთ-ერთი დომინირებს; მისივე დაკვირვებით, „ყველაზე სრულყოფილი ის ნიშნებია, რომლებშიც იკონური, ინდექსური და სიმბოლური თვისებები რაც შეიძლება თანაბრად არიან ერთმანეთს შერწყმული“ (იაკობსონი 1992: 106), ასეთი რამ კი უპირველეს ყოვლისა ხელოვნების ქმნილებაში შეიძლება განხორციელდეს. ჩვენთვის აღ. აბაშელის ეს ლექსი არის მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება სიტყვამ, ენობრივმა სიმბოლომ, იკონის ფუნქციაც იკისროს (შეიძინოს), რაც ე. წ. კონკრეტული პოეზიის საფუძველია – ამ დროს ენა აღარ არის მარტოოდენ აზრის ან მდგომარეობის / განწყობილების გადმოცემის საშუალება, იგი თვითონ იქცევა ლექსის საგნად. კერძოდ, აღ. აბაშელის ამ ლექსში სიტყვათგანლაგება მოგვევლინა გამოსახვის მიმეტურ საშუალებად, ანუ სიტყვათგანლაგება ლექსის საგნად იქცა.

სხვა ლექსში, 1917 წლით დათარიღებულში, რომლის სათაურია „დაგვიანებული რითმა“ (აბაშელი 1958: 185), აღ. აბაშელს ლექსის საგნად გართიმვის სისტემა უქცევია. ეს მაგალითი კონკრეტული პოეზიის ნიმუშად ვერ ჩაითვლება, ვინაიდან ის უცნაურობა, რასაც პოეტი აქ მიმართავს, თვალთ ალსაქმელი არ არის, ანუ სიმბოლოსა და იკონის ერთ ნიშნად შერწყმა აქ არ ხორციელდება, მაგრამ ავტორი იმ კომენტარით, რომლითაც ამ ლექსის ვერსიფიკაციულ ანომალიას განმარტავს (ლექსშივე განმარტავს), ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთ უადრეს მეტატექსტს ქმნის და ამით მომავალ პოსტ-მოდერნისტულ პოეზიას უმზადებს საფუძველს გაგანია მოდერნის ხანაში.

ეს 30-სტრიქონიანი ლექსი სამი ნაწილისაგან შედგება. პირველ ნაწილში (სტრიქონები 1-6) გვეუწყება, რომ სიჭაბუკეში ლექსის ლირიკული გმირის ოცნების ქალიშვილი მის გრძნობებს უპასუხოდ ტოვებდა („შენი სურვილი ჩემს ოცნებას ეურჩებოდა, / და ჩემი გრძნობა უკუქცეულ ლოცვად რჩებოდა“).

მეორე ნაწილში (სტრიქონები 7-18) ნათქვამია, რომ ლირიკული გმირის სიყვარულს დიდი ხნის შემდეგ მაინც უპოვია გამოძახილი („მოულოდნელად გავიგონე გამოძახილი / შენს ყრუ დუმილში დამარხული ჩემი ლოცვისა“), მაგრამ გვიანია – პოეტის გული სიყვარულისათვის ველარ აღევზნება („ყვავილს ვერ გაშლის მზე ზამთრისა სხივგაძარცული“).

მასამე ნაწილში (სტრიქონები 19-30) პოეტი გვიმხელს, როგორ გამოიგლოვა თავის დროზე უპასუხოდ დატოვებული სიყვარული („შავი ჩაიცვა ჩემმა თვალმა, შენმა მნახველმა, / მე ჩემს ხსოვნაში შენს აჩრდილსაც შავი ჩავაცვი“).

სამივე ნაწილში გართმვის სხვადასხვა სისტემაა გამოყენებული.

პირველ ნაწილში მოსაზღვრე რითმებია – ყოველი კენტი სტრიქონი მომდევნო ლუნ სტრიქონს ერთიმეხა ურთიერთგანსხვავებული რითმებით.

მეორე ნაწილში გართმულია მე-7 ტაეპი მე-8-სა და მე-10-სთან (სახელი : გამომსახველი : გამოძახილი – ანუ სამჯერადი რითმა გვაქვს), მე-9 – მე-11-სთან (სამსხვერპლოსთვისა : ლოცვისა), მე-12 – მე-17-სთან (ვნება : ოცნება), მე-13 – მე-16-სა და მე-18-სთან ([თვის] ივნებს : ქვითინებს : გაიცინებს – აქაც სამჯერადი რითმა გვაქვს), ხოლო მე-14 – მე-15-სთან (წარსული : სხივგაძარცული). ანუ გართმვის სისტემა აჭრილია. აღსანიშნავია მოზრდილი ინტერვალი ერთმანეთთან გართმულ მე-12 და მე-17 სტრიქონებს შორის – 4 ტაეპი აცილებს მათ ერთიმეორეს, რაც შესაძლოა რაღაცის მომასწავებელი, რაღაცის სიგნალი იყოს. ვითომ ამის გამო ჰქვია ლექსს „დაგვიანებული რითმა“? არა, ცხადია, გართმული ტაეპების ოთხი სტრიქონით ერთმანეთს დაცილება სათაურში გასატანი მოვლენა არ არის (მუხამბაზშიც ხუთტაეპიანი სტროფების ბოლო, ერთმანეთთან გართმული სტრიქონებიც ხომ ამავე მანძილით არიან ერთუროს დაშორებული). ოღონდ მეორე ნაწილის გართმვის სისტემაში თავჩენილი „უნესრიგობა“ ერთგვარად გვამზადებს

იმ უცნაურობისთვის, რომელიც ბოლო, მესამე, ნაწილში გველის. ხოლო მე-3 ნაწილში კი, რომელიც 12-ტაეპიანია, ასეთი ვითარებაა:

მე-2-დან მე-11 ტაეპის ჩათვლით მოსაზღვრე რითმა გვაქვს, ისევე, როგორც პირველ ნაწილში გვეკონდა (aa bb cc...), ხოლო პირველი ტაეპი მე-12-ს ერითმება, ანუ მათ შორის 10 სტრიქონია. ამის გამო ამ რითმას (და დაზიანდა : დაავიანდა) ვერც შევამჩნევდით, რომ არა ავტორის კომენტარი, კერძოდ, ლექსის ბოლო სამი ტაეპი ასე უდერს:

დიდხანს ვუცადავ ტრფობის გვირგვინს სხივდაფრქვეულსა,
მაგრამ, ხომ ხედავ, შენს სიყვარულს, უცბად წვეულსა,
როგორც ამ რითმას, მეტისმეტად დაავიანდა.

ეს კომენტარი, სრულიად აუცილებელი იმისათვის, რომ ფორმისმიერი უცნაურობის დანიშნულება გავიგოთ, ფორმა-შინაარსის ურთიერთმიმართების ირონიზების ნიმუშია, ანუ იმგვარ ლიტერატურულ თამაშთან გვაქვს საქმე, როგორსაც ამ ლექსის დაწერიდან რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ სისტემატურად მიმართავენ პოსტმოდერნისტები.

* * *

აქვს ალექსანდრე აბაშელს 1915 წლის იანვრით დათარიღებული ლექსი „ზამბახების ფოთლებში“ (აბაშელი 1958: 175):

მე შენ გეძებ, **შენთან** ერთად მსურს ვუცქირო უნისლო ცას.
მე **ვარ** ჩრდილი **შენი ფიქრის**, – რად მიმაღავ სულის ლოცვას?
შორით მათრობს შენი სახე, თვალთა შუქი, თმის ჩანჩქერი,
ვით პეპელას – **ყვავილებში ჩაკმეული** ოქროს მტვერი.

და ჰა, ხედავ? მეც გავექვავდი, **ვით ეს ჩუმი** მათა ზღუდე,
და უაზრო **სტრიქონები** კიდევ უფრო გავამრუდე!
მაგონდება **შენს სიტყვებში** ჩანანვეთი ცრემლის ჟღერა, –
ინვის გრძნობა **დამწყვედელი**, გული შხამით დაიფერა.

ვით სინაზე თეთრ **ზამბახის**, მზის ჩასვლის ჟამს თავდახრილის,
ვით სინათლე **თეთრ ფოთლებში** შუქად ჩამდგარ მთვარის ჩრდილის, –
სათუთია ჩემი გრძნობა სულის ნიაღს **ჩაქარგული**,
უფრო ნაზი, ვინემ **ღამის** თეთრი **ცვარი** შუქ-ასხმული.

ჩემი ფიქრი ვით ვადარო **შენს** უცოდველ ტკბილ **ოცნებას**? –
მნარე ცრემლით **ვასაზრდობ** მე ჩემს სევდით მოცულ ვნებას.
მხოლოდ **შენთან** დაისვენებს ავად **მყოფი** ჩემი სული.
მაგრამ, ვაგლახ! ველარ გპოვე, **უჩინარი**, მიმალული!..

– მე შენთან ვარ, შენი ფიქრის ყვავილებში ჩაკმეული,
ვით ეს ჩუმი სტრიქონები, შენს სიტყვებში დამწყვედეული,
ვით ზამბახის თეთრ ფოთლებში ჩაქარგული ღამის ცვარი,
შენს ოცნებას ვასაზრდობ შენთან მყოფი, უჩინარი...

ლექსი ორნაწილიანია. პირველი ნაწილი ოთხი ოთხტაეპიანი სტროფისგან შედგება და სატროფოს ძიების მოტივს შეიცავს. იწყება ასე: „მე შენ გეძებ, შენთან ერთად მსურს ვუცქირო უნისლო ცას“ და ამგვარად მთავრდება: „მაგრამ, ვაგლახ! ველარ გპოვე, უჩინარი, მიმალული!..“

მეორე ნაწილი ერთსტროფიანია – ოთხი ტაეპია – და ძებნილი, უჩინარი სატროფოს პასუხს წარმოადგენს (სტროფის თავში ტირეა დასმული, რაც მიგვანიშნებს, რომ აქედან ლექსის სხვა პერსონაჟის ტექსტი იწყება), იგი მის მძებნელს უმხელს თავის ადგილსამყოფელს – შენთან ვიმყოფები, ოღონდ უჩინრად, და შენს ოცნებას ვასაზრდობ; შენი ფიქრის ყვავილებში ვარ ჩაკმეული, „ვით ეს ჩუმი სტრიქონები (თავის ტექსტზე, ანუ ლექსის ბოლო სტროფზე, ამბობს), შენს სიტყვებში დამწყვედეულიო“ („შენს სიტყვებში“ ლექსის პირველ ნაწილს, პირველ ოთხ სტროფს გულისხმობს, რომელშიც მართლაც არის „ჩაკმეული“ ავტორის მიერვე მუქი შრიფტით გამოყოფილი სიტყვები, რომელთა თანმიმდევრობით ნაკითხვა ლექსის ბოლო სტროფს იძლევა).

რა სახის ლექსთან გვაქვს საქმე?

ანდრო და რამაზ ჭილაიების „ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებებში“ ეს ლექსი მოყვანილია **მესოსტიქის** ნიმუშად, ხოლო მესოსტიქი იქვე ასეა განმარტებული:

„**მესოსტიქი** (ბერძნ. mesos – შუა, stichos – ლექსი), ისეთი ლექსია, რომლის ტაეპებში ჩართული სიტყვები ქმნიან დამოუკიდებელ ლექსს“ (ჭილაია 1984: 202).

მიხელ ჭაბაშვილის „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში“ მესოსტიქის ორი მნიშვნელობაა წარმოდგენილი: „1. ლექსი, რომელშიც

თითოეული ტაეპის შუა ასოებისგან (ზევიდან ქვევით) გამოდის სიტყვა ან ფრაზა (შდრ. აკროსტიქი)“ (ჭაბაშვილი 1989: 306).

ასევე განიმარტება მესოსტიქი უცხოურ ლექსიკონებში. იგი აკროსტიქისა და ტელესტიქის გვერდით მოიხსენიება ხოლმე (ტელესტიქი ისეთი ლექსია, რომელშიც სტრიქონის ბოლო ასოებისგან გამოდის სიტყვა ან ფრაზა).

მ. ჭაბაშვილის ლექსიკონში მესოსტიქის მეორე მნიშვნელობად ჭილაიების „ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებებისეული“ განმარტებაა მოყვანილი და იქვე სამაგალითოდ აღ. აბაშელის ეს ლექსია დასახელებული.

ჩვენი აზრით, „ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებებში“ (და მისი გავლენით მ. ჭაბაშვილთანაც) ეს ლექსი არასწორად არის კვალიფიცირებული ვითარცა მესოსტიქი. მესოსტიქის ისეთ განმარტებას, როგორც „ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებებშია“ მოცემული, უცხოური ლექსიკონები არ იცნობენ.

როგორც ვთქვით, მესოსტიქი აკროსტიქისა და ტელესტიქის მსგავსი მოვლენაა. სამივე მათგანის ნიმუშები მოიპოვება ძველ ქართულ ჰიმნოგრაფიულ პოეზიაში.

მაგრამ ჯერ მესოსტიქის უცხოენოვან ნიმუშებს გავეცნოთ:

* * *

Хороший Месостих приятно
Любому чЕловеку посвятить.
Поэта месСедж – звучно! внятно!
В нем тень Орфея, Ариадны нить,
В нем лоСк античности, песнь лиры;
Любой эстеТ найдет душе приют.
Слова сИяют, как сапфиры...
Стихи своиХ читателей найдут.
(გონსალესი ინტ. 1)

* * *

Mit Krallen
BerAckt
TreTen
TatZen
So IEise.
(მესოსტიქი ინტ. 2)

* * *

the b Eautiful
o Xen are
ro Aming
a Mong us
op Portunity is
be Laboring
th Em

(მესოსტიქი ინტ. 3)

ახლა მე-12 საუკუნის ქართველი ჰიმნოგრაფის იამბიკო ვნახოთ, რომელშიც ერთად არის წარმოდგენილი მესოსტიქიც და ტელესტიქიც:

იეზეკიელისგან უბადრუკისა

იძღვენ საცემნ	ი	ორფევის ჳმათ დამჳსნენლი	
ნათელ მყოფელ	ო	ალთა გულისათა	ო
ნივთთ კერძოდ	ხ	მუსიკთ ჳმათასა ზესთ	ა
ესე მიიღ	ე	აღმონაშუნი მშობელმა	ნ
შენნი იოხე	ნ	მამაო იოან	ე

(ძველი... 1946: 379)

ამრიგად, აშკარაა, რომ ალექსანდრე აბაშელის „ზამბახების ფოთლებში“ მესოსტიქი არ არის. აბა რა არის? რა ეწოდება ასეთ ლექსს? ჯერჯერობით არაფერი არ ეწოდება, ვინაიდან ამგვარი ლექსი ალექსანდრე აბაშელის გარდა, როგორც ჩანს, არავის დაუწერია. ჩვენთვის ხელმისაწვდომ ვერცერთ ენაზე ვერცერთ ლექსიკონში მსგავსი ვერაფერი ვნახეთ.

ეს უნიკალური ტექსტი აშკარად არ არის **შუალექსი** ანუ **მესოსტიქი**, ეს უფრო **შიგა**, **შიგნითა** ლექსია – ლექსი ლექსის შიგნით. **შიგნით** ძველბერძნულად არის **ესო** (ἔσω) ან **ეისო** (εἰσω). ანუ ასეთ ლექსს შეიძლება ეწოდოს **ესოსტიქი** ან **ეისოსტიქი**. ვინაიდან **ესოსტიქი** უღერადობით ძნელი გასარჩევი იქნება **მესოსტიქისაგან**, ამიტომ უმჯობესია **ეისოსტიქი**.

დამონეგანი:

აბაშელი 1958: აბაშელი ალ. *თხზულებათა კრებული ორ ტომად*. ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

ბრეგაძე 2003: ბრეგაძე ლ. *სემიოტიკური ეტიუდები*. „გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი“. ქუთაისი: №1, 2003.

გონსალესი ინტ. 1: Гонсалес С. (Евгений Сидоров). Западные твёрдые поэтические формы (8 часть) http://gonzalez.ucoz.ru/index/zapadnye_tverdye_poeticheskie_formy_8_chast/0-62

იაკობსონი 1992: Jakobson R. Semiotik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

მესოსტიქი ინტ. 2: <http://www.wort-satz-buch.de/lyrische-textformen/mesostichon/>

მესოსტიქი ინტ. 3: http://www.collisiondetection.net/mt/archives/2006/08/youve_probably.php

ფურცელაძე 2014: ფურცელაძე ვ. *ტექსტი როგორც ენობრივი მოლვანობის ნერილობითი გაცხადება*. მეორე შევსებული გამოცემა (პირველი გამოცემა – 1998). თბილისი: „უნივერსალი“, 2014.

ძველი ... 1946: *ძველი ქრთული ლიტერატურის ქრესტომათია*, I; შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1946.

ჭაბაშვილი 1989: ჭაბაშვილი მ. *უცხო სიტყვათა ლექსიკონი*. მესამე შესწორებული და შევსებული გამოცემა. თბილისი: „განათლება“, 1989.

ჭილაია 1984: ჭილაია ა., ჭილაია რ. *ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984.

ალექსანდრე აბაშელის ერთი ლექსი (ყაზალის ფორმისა)

ზოგად ლექსმცოდნეობაში სალექსო კომპოზიციათა მრავალი სახეობაა აღნუსხული. მათ შორის აღსანიშნავია ე. წ. მყარი ფორმები, რომლებიც გამოირჩევიან რითმების განსაზღვრული რაოდენობითა და თავისებური განლაგებით, ან განსაკუთრებული საზომით, ან გარკვეული რაოდენობის ტაეპებით, ან კიდევ ტაეპების აუცილებელი გამოვლით. ეს კომპოზიციები სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ხალხის პოეზიაში წარმოიშვა და მეტ-ნაკლებად გავრცელდა მსოფლიო წყობილსიტყვაობაში. მყარ სალექსო ფორმებს მიეკუთვნება, მაგალითად, ანტიკური (ბერძნულ-ლათინური) პოეზიიდან მომდინარე საფოს სტროფი, ალკეოსის სტროფი, არქელოქეს სტროფი, აღმოსავლური წარმოშობის ყაზალი, უჩლამა, მუსალასი, ყოშმა, რობაი, მურაბაჰი, მუხამბაზი, მალაიური პანტუმი, ევროპული წარმომავლობის ვილანელა, ტერცინა, სექსტინა, ოქტავა, სიცილიანა, ტრიოლეტი, სპენსერის სტროფი, რონდელი, რონდო, ფრანგული ბალადა, სონეტი და სხვ. (ბერიძე 1995: 308).

ყაზალის (<არაბ./qazal/) სამშობლო არაბეთია. არაბულში /qazal/-ს ორი მნიშვნელობა აქვს: 1. ტრფიალი, 2. ლირიკული ლექსი. სპარსულმა პოეზიამ ფართოდ გაუღო კარი ლირიკული ნაწარმოების ამ მოქნილ ფორმას. მისი სტროფულ-რიტმული მოდელია: aa xa xa xa (x აღნიშნავს გაურითმავ ტაეპს). ყაზალი ბეითებისაგან (ანუ ორტაეპოვანი სტროფებისაგან) შედგება, და ერთ საზომსა და რითმს ემყარება. პირველი ბეითის ორივე ტაეპი გართიმულია, დანარჩენ ბეითებში კი მხოლოდ ლუწი ტაეპები ირიტმება (ბერიძე 1995: 308). ქართულ სინამდვილეში ამ მყარი სალექსო ფორმის სახელწოდების ფონეტიკურ-ფონოლოგიურად შეპირობებული მცირედ განსხვავებული ვარიანტებია: ყაზალი (კობიძე 1969:252; გვახარია 1957:75-78; ბერიძე 1995: 308), გაზელა (ტაბიძე 1975:160-161), ყაზელი (ჯაველიძე 1988:136), ლაზელი (თარგამაძე 1982: 441-443; ქეგლი). იგი ერთგვარი ლექსია, რომლის ყოველი ლუწი სტროფის ან სტრიქონის დაბოლოება ისეთივეა, როგორც პირველი სტროფის ან სტრიქონის დაბოლოება. მახლობელ აღმოსავლეთში გავრცელებული

პოეტური ფორმა – მოკლე, სამიჯნურო ხასიათის მონორითმული ლექსი – შეიქმნა ხალხურ სანწყისებზე VI-VII საუკუნეებში არაბეთში. პირველი ბეითი (მათლა) წყვილადაა გართმული, შემდეგ რითმა მეორდება ყოველი მომდევნო მისრის (ტაეპის) გამოტოვებით (aa, ba, ca). შედგება 4-12 ბეითისაგან. ბოლო ბეითში (მაკთა) ჩვეულებრივ მოხსენიებულია ავტორის სახელი ან ზედწოდება (თახალუსი). შინაარსის მიხედვით ყოველი ბეითი დამოუკიდებელია და დასრულებულ აზრს შეიცავს.

ყაზალის ჟანრი განსაკუთრებით პოპულარული გახდა სპარსულ-ტაჯიკურ პოეზიაში X საუკუნიდან, რაც, უნდა ითქვას, რომ დღემდე გრძელდება. ყაზალი, ძირითადად, ლირიკული ლექსია. ყაზალის რითმა საფუძვლად დაედო სხვა ლირიკული ლექსების სახეობებს. მისი თემატური რკალი, უმთავრესად აშიკ-მაშუყის სემანტიკურ ღერძზეა აგებული, აღმოსავლური ლირიკის ორ უმთავრეს ფიგურას – განცდასა და ურთიერთდამოკიდებულების წარმოსახვას – ეთმობა ხოლმე ყაზალის უმეტესი და უმთავრესი ნაწილი; გარდა ამისა, მასში ხშირად არის ასახული რინდისა და ზაჰიდის ურთიერთშეპირისპირებული სახეები, რომლებიც, აგრეთვე, ფართოდ გავრცელებული და დამკვიდრებული ფენომენებია აღმოსავლურ პოეზიაში. ამ თემატურ რკალში წინა პლანზე წამოიწევეს ფილოსოფიურ-რელიგიური და სოციალური პრობლემები. ყაზალში ხშირად გადმოცემულია ბუნებისა და სხვადასხვა დროის აღწერის სურათები (ჯაველიძე 1988:138).

ცნობილი ორიენტალისტის, ევგენი ბერტელსის, მიხედვით: ყაზალი ეწოდა ყასიდის შესავალს, ნესიბს (ბერტელსი 1948: 207). თავისი დამოუკიდებელი, უმეტესწილად, სამიჯნურო, შინაარსის გამო, ხშირად ყასიდის ამ ნაწილს კითხულობდნენ თუ მღეროდნენ. დროთა განმავლობაში, ყასიდის სრული ჩამოყალიბების შემდეგ, დაახლოებით XII საუკუნისათვის, ეს ყაზალად წოდებული ნესიბი მოწყდა ყასიდას და დამოუკიდებლად იწყო არსებობა (ბერტელსი 1935: 32).

ყასიდის გენეზისის საკითხი ჯერჯერობით ბუნდოვანი რჩება. თითქოს ლიტერატურული ტრადიცია მიუთითებს მის ირანულობაზე, აკად. ე. კრაჩკოვსკი კი შესაძლებლად მიიჩნევს, დაუკავშიროს მისი გაჩენის ფაქტი არაბულ ლიტერატურაში ისლამამდელ სპარსულ გავლენას (კრაჩკოვსკი 1924:104).

სამანელთა ეპოქის დიდი პოეტის რუდაქის (X ს.) ყაზალებს ახლაც შესტრფიან. საადი (XII-XIII სს.) ყაზალის უდიდეს ოსტატად გვევლინება, ხოლო განვითარების უმაღლეს საფეხურს ყაზალმა მიაღწია ჰაფეზის (XIV ს.) შემოქმედებაში.

1922 წელს გალაკტიონი წერდა თავის ჟურნალში: გაზელა, როგორც ფორმა, ეკუთვნის სპარსეთის პოეზიას და ითვლება მის ერთ დამახასიათებელ ფორმად: მთელი პოეზია სპარსეთისა, განსაკუთრებით მეორე პერიოდი (1106-1203) ერთი განუწყვეტელი დითირამბია უნაზესი გრძნობების (ტაბიძე 1975:160).

ყაზალი არ არის მხოლოდ ორტაეპედი, მრჩობლედის მსგავსი ლექსი, რომ მისი წყვილ-წყვილ სტრიქონად დანაწევრება შეიძლებოდა. ყაზალისათვის შესაძლებელია ყოველგვარი ზომა იქნას გამოყენებული.

აგებულების მიხედვით, რითმები ორ კატეგორიად იყოფა: შედგენილად და შეთავსებულად. შედგენილი რითმა ისეთ რითმას ეწოდება, რომლის ერთი წევრი მაინც ორ ან რამდენიმე სიტყვას აერთიანებს. აქ მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო ერთი რამ: სპარსული კლასიკური რითმის ვახუშტი კოტეტიშვილისეულმა კვლევამ საშუალება მისცა აკაკი ხინთიბიძეს, რომ გამოეყო რედიფიანი რითმა, როგორც შედგენილი რითმის ნაირსახეობა. ამდენად, იგი აკაკი ხინთიბიძის მიერაა სახელდებული (ხინთიბიძე 2009:201).

რედიფი სარითმო პოეზიაში არსებული სიტყვის ფუძის შემდგომ ერთი და იმავე აფიქსის, ან სიტყვის, ან სიტყვათა ჯგუფის უცვლელი მონაკვეთის – ერთი ან რამდენიმე სიტყვის – დამატებაში ვლინდება.

ყაზალის რითმა საფუძვლად დაედო სხვა ლირიკული ლექსების სახეობებს.

აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები, და მათ შორის – ყაზალი, ქართველ აღმოსავლეთმცოდნეებს – ვლადიმერ ფუთურაძეს, დავით კობიძეს, კონსტანტინე ფალავას, ალექსანდრე გვახარიას, ვახუშტი კოტეტიშვილს, აპოლონ სილაგაძეს, ელიზბარ ჯაველიძეს, ინგა კალაძეს, ნონა თარგამაძეს და სხვებს – გამონწვლილვით აქვთ შესწავლილი.

ყაზალის ფორმის მიბადვისა და გამოყენების ცალკეულ ცდებს ვხვდებით ქართულ პოეზიაშიც – დავით ბატონიშვილი, გიორგი

თუმანიშვილი, იოსებ მელიქიშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გალაკტიონ ტაბიძე... (სრული ჩამონათვალი, რა თქმა უნდა, არ არის) საკმაოდ ხშირია შემთხვევები, როცა ყაზალის რითმას რე-იფი მიაცილებს.

ქართული ლექსის მოამაგე მკვლევარმა როლანდ ბერიძემ დააფიქსირა ალექსანდრე აბაშელის რედიფიანი ყაზალით დაწერილი ერთი ლექსი, რომელშიც ძირითად სარიტმო ერთეულს – **-ინა-**ს – უშუალოდ მიჰყვება ორსიტყვიანი რედიფი „მზე ამოდის“, რაც 1916 წლის ივლისში დაწერილი ლექსის სათაურად არის გატანილი (ბერიძე, 1995:308).

აი, ეს ლექსიც:

- (I) სიომ სარკმელს შეჰსის**ინა**: მზე ამოდის. 2/2/4/1/3
 - (II) გააცინა ფანჯრის მ**ინა**: მზე ამოდის! 4/2/2/1/3
 - (III) შემომძახა: ცისკიდეზე ქორნილია, 4/4/4
 - (IV) და შენ რალამ დაგაძ**ინა**: მზე ამოდის! 1/1/2/4/1/3
 - (V) მინამ თმები გაიშალა ზურმუხტისა, 2/2/4/4
 - (VI) ცამ ღრუბლები აფერ**ინა**: მზე ამოდის! 1/3/4/1/3
 - (VII) ცის ასული ისე მოჩანს ცეცხლის ნავში, 1/3/2/2/2/2
 - (VIII) ვით ქალწული პანან**ინა**: მზე ამოდის! 1/3/4/1/3
 - (IX) დღე ებრძოდა ღამის თავადს და ქალწული 1/3/2/2/1/3
 - (X) მან საცოლედ დაირჩ**ინა**: მზე ამოდის! 1/3/4/1/3
 - (XI) დღე ჯვარს იწერს ცის ასულზე დილით ადრე, 1/1/2/1/3/2/2
 - (XII) ლაყვარდს ოქრო დაეფ**ინა**: მზე ამოდის! 2/2/4/1/3
 - (XIII) აჰა, საქმრო მოახლოვდა ღრუბლის ჯარით 2/2/4/2/2
 - (XIV) და მონახა ქალის ბ**ინა**: მზე ამოდის! 1/3/2/2/1/3
 - (XV) ცეცხლის ტურით ჰკოცნის ვაჟკაცს პატარძალი. 2/2/2/2/4
 - (XVI) კოცნამ ცეცხლი გააჩ**ინა**: მზე ამოდის! 2/2/4/1/3
- (აბაშელი 2008:50)

რაც შეეხება საზომს:

ურედიფო სტრიქონთა საზომი 12 მარცვლის ფარგლებში სხვადასხვაა:

- III. 4/4/4
- V. 2/2/4/4
- VII. 1/3/2/2/2/2
- IX. 1/3/2/2/1/3
- XI. 1/1/2/1/3/2/2
- XIII. 2/2/4/2/2
- XV. 2/2/2/2/4

რედიფიანი სტრიქონთა საზომიც განსხვავებულია:

- I. 2/2/4/ 1/3 (XII, XVI)
- II. 4/2/2/ 1/3
- IV. 1/1/2/4/ 1/3
- VI. 1/3/4/ 1/3 (VIII, X)
- VIII. 1/3/4/ 1/3 (VI, X)
- X. 1/3/4/ 1/3 (VI, VIII)
- XII. 2/2/4/ 1/3 (I, XVI)
- XIV. 1/3/2/2/ 1/3
- XVI. 2/2/4/ 1/3 (I, XII)

ავტორი ხდება ქორწინების მოწმე: დღე ჯვარს იწერს ცის ასულზე, რომელიც ღამის თავადთან ბრძოლაში დაინარჩუნა.

ლექსში უცილოდ მძლავრობს დღე: მიწის თმა ზურმუხტისფრად მხოლოდ დღისით ჩანს; ცა თავისი ქაღალდის გათხოვების სამახარობლოდ ღრუბლებს აფრენს და ღრუბლებისავე ჯარია საქმროს მაყარი, ეს ყველაფერი კი მხოლოდ დღისით თუ აღიქმება...

თუმცა მთელი ლექსის დომინანტური მუხტი, საოცარი ლტოლვა თანაგანცდისა მზის ამოვლათა. ალექსანდრე აბაშელი ხომ მზის თაყვანისმცემელი და მომღერალია. ამის თაობაზე ვ. პაიკიძეს მოჰყავს ბესარიონ ჟღენტის გამონათქვამი: ალექსანდრე აბაშელი ადიდებს მზეს, როგორც კოსმიურ, ზექვეყნიურ სანყისს, რომელსაც ვერ წვდება ჟამთაბრუნვის უკუღმართობა, მზე მაღლა დგას სიკვდილ-სიცოცხლეზე, დროთა ცვალებადობაზე, მასში მარადიულობა და უკვდავება განხორციელებული.

ამიტომაც მიელტვის მას ჟამთაბრუნვის სუსხით დაწყლულე-ბული, ქვეყნად გაბატონებული ბოროტებისა და უკუღმართობის გამო აღმფოთებული სული (პაიკიძე 2008: 5).

დამოწმებანი:

აბაშელი 2008: აბაშელი ა. *100 ლექსი*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2008.

ბერიძე 1995: ბერიძე რ. *ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები*. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1995.

ბერტელსი 1935: Бертельс Е.Э. *Персидская поэзия в Бухаре X в.* Москва:1935.

ბერტელსი 1948: Бертельс Е.Э. «Персидская литература в Средней Азии: Советское Востоковедени. V. Москва: 1948.

გვახარია 1957: გვახარია ალ. „რუდაქის პოეტიკა“. *რუდაქი – 1100*. თბილისი: „სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1957.

თარგამაძე 1982: თარგამაძე ნ. *ლაზელის რითმული სპირალი*. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 106, № 2, თბილისი: „მეცნიერება“, 1982.

კობიძე 1957: კობიძე დ. „რუდაქი (ცხოვრება და შემოქმედება)“. *რუდაქი – 1100*. თბილისი: „სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1957.

კრაჩკოვსკი 1924: Крачковский И. *Арабская поэзия. Восток*, кн. 4. Москва: 1924.

პაიკიძე 2008: პაიკიძე ვ. *ალექსანდრე აბაშელი – შვის მომღერალი* (წინასიტყვა ალ. აბაშელის კრებულისა 100 ლექსი). თბილისი: „ინტელექტი“, 2008.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებები* თორმეტ ტომად. ტ. XII. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2009.

ჯაველიძე 1988: ჯაველიძე ე. *თურქული პოეტიკა*. თბილისი: „განათლება“, 1988.

**იოსებ გრიშაშვილის „აღმოსავლური მოდერნიზმი“ და
მისი უცნობი ლექსი „ქალს უღვაშებით, კეპით და ჯოხით“**

საქართველოს დამოუკიდებლობის ეფემერული სამი წელი 1922 წელს ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის არნახული გამარჯვებით დამთავრდა. ამ წელს საგანგებოდ დაინერა წერილები: ვალერიან გაფრინდაშვილის „რითმა 1922 წელში“, „ახალი 1922 წლის ქართულ პოეზიაში“, „შენიშვნები ლირიკაზე“, ვახტანგ კოტეტიშვილის „1922 წლის მწერლობის მიმოხილვა“, გალაკტიონ ტაბიძის წერილი „გაზელა“ და მისი ნიმუში: „***არა ზეცა, არა ლანდი, არაფერია!“, ს. ცირეკიძის „რიტმი პროზაში“, შ. აფხაიძის „თავისუფალი ლექსი“, გრიგოლ ცეცხლაძის „თავისუფალი ლექსი“, დონალის (ალექსანდრე აბაშელი) „პოეტი და რითმა“. 1922 წელს დაინერა ქართული ტერცინას ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუში, გალაკტიონის „აივანზე“ (პირველი ტერცინა „მჭკნარი ფოთლები“ 1916 წელს ალ. აბაშელმა დაწერა!). გამოვიდა იპოლიტე ვართაგავას მიერ შედგენილი „სიტყვიერების თეორიის“ სახელმძღვანელო, რომელშიც განხილულია ლექსწყობის სისტემები, საზოგადოდ და, გამოთქმულია მოსაზრება ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე; მოცემულია განმარტებანი: რითმისა („რითმა ეწოდება დაბოლოების თანხმოვანებას“), თავისუფალი ლექსისა („...რომელშიც სტოპების რაოდენობა სხვადასხვაა“), თეთრი ლექსისა და ევროპული მყარი სალექსო ფორმებისა: სონეტის, ოქტავასი, ტრიოლეტისა და რონდოსი. უცხოურ მყარ სალექსო ფორმებს იპ. ვართაგავა საგანგებოდ განიხილავს „სიტყვიერების თეორიის“ თავში: „ლირიკული ნაწარმოებების დაყოფა ვერსიფიკაციის ანუ ლექსთწყობის სხვადასხვაობის მიხედვით“.

ტიციან ტაბიძის მეტრიკის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ 1922 წელს მართლაც ბევრი სიახლე დამკვიდრდა ქართულ ლექსწყობაში: ტ. ტაბიძის „სეზონის ფალავანი“, ჰეტეროსილაბურობის უნიკალური სქემით შესრულებული ლექსი (I სტროფი ოთხსაზომიანია: 13/12/14/10, II – სამსაზომიანი – 10-11-12, III სტროფიც სამსაზომიანია – 11-12-13, IV-V სტროფები თანაბარმარცვლიანია, ბესიკური

თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) შესრულებული, VI სტროფი სიმეტრიული ათმარცვლედით დაუნერია პოეტს (5/5), ფინალური, VII სტროფი კი ისევ ორსაზომიანი, ჰეტეროსილაბურია (14: 12 – 5/4/5 – 2/4/2/4; 2/4/2/6). „ასე გაუგებრალ წერდა ტიციან ტაბიძე“, – ასეთია ამ ლექსის უკანასკნელი ტაეპის სათქმელი, რაც გულისხმობდა დისჰარმონიის, სალექსო რიტმისა და მეტრის რღვევის მემკვიდრით მძიმე სულიერი განცდის, ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვით გამოწვეული გრძნობის გადმოცემას. 1922 წლით თარიღდება გალაკტიონის „ეფემერების“ ციკლი, რომელსაც აკაკი ხინთიბიძემ „ეფემერების ეროვნული დაკონკრეტება“ უწოდა და „მშობლიური ეფემერას“ „დარიალიდან ზარავდა ზარა“ ქართული ლირიკის გლოვის ხმად აღიქვა.

1922 წელს თბილისში, ხელოვნების სასახელში, „ცისფერი ყანების“, კერძოდ, ტ. ტაბიძის ინიციატივით, დაარსდა პოეზიის აკადემია. გაზეთ „ბარრიკადში“ გამოქვეყნებული ინფორმაცია გვაუწყებს, რომ 1922 წელს, ზაფხულის ორი თვის განმავლობაში აკადემიაში, 17 მოხსენება წაუკითხავთ...

1922 წელს მკაფიოდ გამოიკვეთა იოსებ გრიშაშვილის ლექსის ორიენტირი: ტფილისის და ევროპა. „მსურს ევროპა გარდავქმნა მე ტფილისის უზნებად“ („მე და ევროპა“. გრიშაშვილი 2012, I: 311).

სწორედ 1922 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ილიონში“ (აგვისტო, №1, გვ. 5) იოსებ გრიშაშვილის ტერცეტებით დაწერილი ლექსი „ქალს უღვაშებით, კეპით და ჯობით“, რომელიც პოეტის თხზულებათა კრებულების არცერთ გამოცემაში, არც მის „დაუბეჭდავ ლექსებში“ (გამომცელობა „ნობათი“, თბ., 1992) არ არის შესული:

მე რომ მიწოდონ ფადიშახი, დიდი თამაზი,
ძველ მინარეთში, სადაც ჩემთვის სუფევს ნამაზი,
პოეზიისთვის შენი სახე გაიმეფება.

ჩვენს სიახლეზე კვლავ დაიწყებს მტერი მასლაათს,
ტერცინებისთვის გამოვიწვევ ჰაფიზს და სააღს
და ჩემი ლექსიც მხოლოდ შენთვის დაიყვება.

გიყვარს ოპერა და ბიჭურად როცა ირთვები
მკერდის დარაბით გეხურება ვერცხლის ბირთვები
შენში დავლექე ჩემი ლექსი – გრძნობის ნაჟური.

მაღელვებს შენი – არა, უნდა დავასახელო –
ულვაში. ქუდი. ლურჯი კაშნე. რბილი საყელო
და გამოხედვა ვნებიანი, ცელქი, ვაჟური.

ტფილისელი ვარ! არ გამკიცხავ, ვიცი, ამაზე
რომ შენი სტილი დღეს ამ ლექსით ავალამაზე –
ხარ უსათუოდ პოეტური, კობტა, ფარეზი.

მსურს შენ – უცხოელს – აზიელზე დაგწერო ჯვარი.
მსურს, უცხოთათვის საქართველოს მიჯნა და ზღვარი
იყოს ტფილისი – ეს ირაკლის ძველი ზღაპარი.

ლექსი სამტაეპიანი სტროფებით, ტერცეტებით, არის დანერ-
ლი. I-IV ტერცეტები სამ წყვილად ერთიანდება მესამე ტაეპის
რიტმათა მეშვეობით: I-II – aab ccb; III-IV – dde – ffe; V-VI ტერ-
ცეტები კი მოსაზღვრე რითმით არის გამართული (aaa).

იოსებ გრიშაშვილის ტერცეტებით დანერილი პირველი ლექსი
1909 წლით თარიღდება („ია“); „ალარ მიყვარხარ“ და „მაისი“ (aaa)
პოეტს 1910 წელს დაუწერია; „გელოდებოდი“ (abc-abc, dec-dec; kc-kc).
საგულისხმოა, რომ „გელოდებოდი...“, ჩვენი საანალიზო ლექსის
მსგავსად, ექვსი ტერცეტისგან შედგება და 3 წყვილურად ლაგ-
დება. განსხვავდება მესამე ტაეპის რითმით: აქ ექვსივე ტაეპს
მონორიმი აქვს: II – IV – VI ტაეპების რითმა.

გრიგოლ რობაქიძე იოსებ გრიშაშვილის პოეზიას „უცნაურ
ფენომენს“ უწოდებდა: „ჩვენს უახლოეს მწერლობაში ყველაზე
უფრო უცნაური ფენომენი გრიშაშვილია უთუოდ, შესახებ მისა
ქართული საზოგადოება ორ ბანაკად არის გაყოფილი: ერთს მოს-
ნონს იგი და გუნდრუკს უკმევს მას, მეორე უარყოფით ხვდება და
ხანდახან გინებთაც იხსენიებს; ასეთი შედავება მწერლის შესახებ
თავისთავად უკანასკნელის ნიჭის მაჩვენებელია: გვერდს მხოლოდ
უნიჭოს აუვლიან ხოლმე; და გრიშაშვილი რომ ფრიად ნიჭიერია, ეს
მგონი მისი მტრებისათვისაც არ უნდა იყოს უცხო; ვინც რა უნდა
თქვას, ერთი უცილობელია: გრიშაშვილის მუზა კეკლუცი ქალწუ-
ლია, რომლის მზიური კისკასი ხალისიან რითმებად იფრქვევა.

გრიშაშვილი, პირველ ყოვლისა, პირწავარდნილი დეკადენტიცა;
არ იფიქროთ, ვითომ ევროპაში შობილს მოდერნიზმს მასზე გავ-
ლენა ჰქონოდა: იგი არც ბოდლერსა და ვერლენს იცნობს და

არც ბალმონტს და ბრიუსოვის სმენია რა მას; იგი პირმშო შვილია აღმოსავლეთისა.

„ამ რამოდენიმე წლის წინათ სალიტერატურო საღამო გავმართე ტფილისში; ასეთი საღამო პირველი იყო ჩვენში. სხვა მწერლებთან ერთად გრიშაშვილიც მონაწილეობდა; მან წაიკითხა თავისი მხიარული ლექსი „ბარაშკა-ჯან“; მეორე დღეს საყვედურით ამიკლეს (ზოგიერთმა გაზეთმაც კი): როგორ წაიკითხა ასეთი უმსგავსო რამო, მე არ ავლელვებულვარ, რადგან ვიცოდი, არცერთი მოსაყვედურე ხელოვნების ტაძარში არ ყოფილა; თორემ, როგორ დაინუნებდნენ ხსენებულ ლექსს, რომელიც საუცხოო სტილიზაციაა ავლაბრის ხალხური პოეზიისა!“ (რობაქიძე 1913: 2-3).

პოეტის მოდერნიზტობას ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევარი აღმოსავლური ლექსის ფორმასთან იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის სიახლოვით ხსნიდა. ევროპის მოდერნიზმი კი, თავის მხრივ, გრ. რობაქიძის აზრით, „ზოგჯერ მოტივებით, უფრო კი ტექნიკის ხერხით, აღმოსავლეთს დაუახლოვდა“. ქალაქური პოეზიის („ავლაბრის ხალხური პოეზია“ – გრ. რ.) სტილიზაცია, ვულგარულობის თავიდან აცილების მეშვეობით, მკვლევარს ი. გრიშაშვილის ორიგინალურ ნოვაციად და „ევროპული მოდერნიზმის“ დასტურად მიაჩნია. ქართველი ლექსმცოდნე ი. გრიშაშვილს აფრთხილებს: რითმის მთლიანობის დარღვევის, ზოგჯერ აბსურდული, გაბედული შედარებებისა და სიტყვების, ფრაზების ჭარბი გამეორების გამო.

ვახტანგ კოტეტიშვილი სრულიად გულწრფელად და სამართლიანად აცხადებდა: „...მეოცე საუკუნემ კაცობრიობის ოკეანეში შეგვათრია. და აქ ან დაღუპვა ან გამარჯვებაა. დღეს ჩვენთვის უცხო აღარ არის ის ქართველი, რომელიც უქრის მთელ კულტურულ კაცობრიობას... პოეზიის ძველი ფორმა ვერ უძლებს ახალი სულის მოტივების გადმოცემას... მრავალი ხმა არის საჭირო, რიტმის მრავლსახეობა, რომ შესაძლებელი გახდეს განცდების ფიქსაცია. უცხოეთის თანამედროვე ლიტერატურაში ლექსი მტკიცდება. მას უკვე აქვს დიდი რიტმო-მეტრული ვარიაცია. აქ ბოლო წყობა (რითმა) რუდიმენტით უყურადღებოდ რჩება. ასონანსი და უფრო კი სრული ურითმობა ეუფლება პოეზიას“ (კოტეტიშვილი 2016: 176-177).

იოსებ გრიშაშვილმა შესანიშნავად აულო ალლო თანამედროვე ქართული ლექსის განახლების პროცესს: ერთი მხრივ, სონეტისა და

ტრიოლეტის კანონიკურსა თუ სახეშეცვლილ ფორმებს ითვისებდა, სონეტის რაობაზე გამართულ დისკუსიაში აქტიურად მონაწილეობდა, მეორე მხრივ კი, ილია ჭავჭავაძეს იმონებდა და აღნიშნავდა, რომ „ილიას ლექსი ისე არ ესმის, როგორც რითმის მიგნება... მას სწამს ლექსი ჭეშმარიტი, უბრალო, მაგრამ სიტყვა რიტმიულად გამოკვეთილი“ (გრიშაშვილი 2012, IV: 65), ხოლო მისი 1915 წელს დაწერილი თეთრი ლექსი “ჩემი საღამო. რომანი თეთრ ლექსად” ერთგვარი მცდელობაა ლექსისა და პროზის დაახლოების გზაზე, სტროფიკის უარყოფითა და სიუჟეტის სიცხადით, განსაკუთრებული, ორიგინალური რიტმით (ბარბაქაძე 2013: 39-40).

იოსებ გრიშაშვილის ტერცეტებით დაწერილი, საანალიზო ლექსი, გამოირჩევა პოეტის თეორიული ნააზრევისა და სამტაეპიანი სტროფების გართიმვის იშვიათი სქემების შერწყმით: იოსებ გრიშაშვილის, „კოცნის პოეტის“, ეს ლექსი, ტრადიციულად, ქალს ეძღვნება, მაგრამ თვით ეს ტრფობის ადრესატი არის ახალი ყადისა: ქალი უღვაშით, კეპით და ჯოხით, ამიტომ ფორმა ლექსისა, ევროპული ტრადიციული ტერცეტის//ტერცინას, დისპარმონიული ფორმით, აღმოსავლური თავდავინყებით ხოტბას უძღვნის ევროპული მისტიფიკაციით გარდაქმნილ ნილაბმოფარებულ „ქალს“:

... ჩვენს სიახლეზე კვლავ დაიწყებს მტერი მასლაათს,
ტერცინებისთვის გამოვიწვევ ჰაფიზს და საადს.
და ჩემი ლექსიც მხოლოდ შენთვის დაიყვება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, I-II ტერცინები ერთმანეთთან საერთო რითმით (aab-cbb) არის დაკავშირებული, ხოლო რიტმი – ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) შესრულებული.

1922 წელს იოსებ გრიშაშვილმა ორი ტრიოლეტი მიუძღვნა ნინო თარიშვილს, ცნობილ პოეტ ქალს: მეორე ტრიოლეტში სამგზის გამეორებული ტაეპია: „რა ნახეთ ქალში, – მაცყედრიან; – ქალში რა ჰპოვეთ!“ ჩანს, ამ სიტყვებში გამოძახილია იოსებ გრიშაშვილის კრიტიკოსებისა, რომლებიც დაცინვით „კოცნის პოეტს“ უწოდებდნენ მას და ზოგჯერ სერიოზულად არ აღიქვამდნენ მის ლირიკას. ამ ტრიოლეტში ვკითხულობთ:

ამბობენ, თითქოს გასართობად გეძახდე პოეტს,
რომ მერე ლექსში ავაკივლო **სხივი და ფორმა** (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.)

ჩვენი საანალიზო, ტერცინებით დაწერილი ლექსი ყურადღებას იქცევს სწორედ „სხივითა და ფორმით“, ანუ სათქმელის ახალი კუთხის გაშუქებითა და მისთვის ორიგინალური ფორმის მორგებით:

ტფილისელი ვარ! არ გამკიცხავ, ვიცი, ამაზე,
რომ შენი სტილი დღეს ამ ლექსით ავალამაზე –
ხარ უსათუოდ პოეტური, კობტა, ფარეზი.

სიტყვა „ფარეზი“ იოსებ გრიშაშვილის „ქალაქურ ლექსიკონში“ ასეა განმარტებული: „2. თავისთავის მოვლა, თავის პატივი. ფარეზობა“. ვფიქრობ, ამ ლექსში სწორედ ეს მეორე მნიშვნელობა იგულისხმება, თორემ „ფარეზის“ პირველ ახსნა „დიეტა“ (გრიშაშვილი 1997: 214).

იოსებ გრიშაშვილი უკანასკნელ ტერცეტში, წინამავლის მსგავსად, სამჯერად მოსაზღვრე რითმას მოიხმობს: aaa და თავის მიზანს ამჟღავნებს:

მსურს შენ – უცხოელს – აზიელზე დაგწერო ჯვარი,
მსურს, უცხოთათვის საქართველოს მიჯნა და ზღვარი
იყოს ტფილისი – ეს ირაკლის ძველი ზღაპარი.

„უცხოელი“ გმირი ამ ლექსისა – ქალი უღვაშებით, კეპით და ჯოხით – ის ევროპული ბოჰემაა, რომელიც, როგორც ცნობილია, „შექმნა ქალაქმა და მისი ისტორია გადაბმულია ქალაქის ისტორიასთან. შუა საუკუნეების მინეზინგერები, ტრუბადურები, ტრუვერები, ჩვენში კი აშუღები შეადგენენ ბოჰემის გაფანტულ ოჯახს.

„გაფიზი აძღვეს სპარსულ ბოგემას ღვინის, სიყვარულის და მზიური ქეიფის კოლორიტს...“, – წერს ვალერიან გაფრინდაშვილი, რომლის აზრით, ვიქტორ ჰიუგოს „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის“ პერსონაჟი პოეტი გრენგუარის სახე მოგვაგონებს ფრანსუა ვიიონისა და პოლ ვერლენის პორტრეტებს: მონმარტრი მისი კაფეებითა და ლათინური უბანი წარმოადგენენ სცენას, რომელზეც ბოგემა ქმნის თავის ლეგენდას“... (გაფრინდაშვილი 1990: 510). შესაძლოა, საანალიზო ლექსის ტაეპი: „გიყვარს ოპერა და ბიჭურად როცა ირთვები“ ავხსნათ მიუჩუეს ცნობილი წიგნის „ბოჰემას“ წინასიტყვაობისა და დედააზრის ფონზე.

ცნობილია, რომ ბოჰემა ქმნის სიმახინჯის კულტს (როდენის „კაცი გატეხილი ცხვირით“, ლუვრის „უხელო ვენერა“, რემბოს „თმებში მაძიებელნი“, როლინას „ბოგემა“, ლოტრეამონის „მალდარორი, ვიონის „დიდი ანდერძი“, კორბიერის „საზიზღარი პეიზაჟი“. ვალერიან გაფრინდაშვილი ქართული ბოჰემის ისტორიას აშუღეზიდან იწყებს (საიათნოვა)). „არისტოკრატიულ ბოჰემას“ უწოდებს: გურამიშვილს, ბესიკს, მამია გურიელს, გრიშა აბაშიძეს, აკაკის. თანამედროვე პოეტებიდან: პაოლო იაშვილს („წერილი დედას“), ტიციან ტაბიძეს („ბირნამიის ტყე“), სანდრო ცირეკიძეს („მთვარეული“), ქუჩიშვილს („მეძავი“), გალაკტიონის („მერი“), „ცისფერი ყანწების“ იდეა ქუჩაში დაიბადა. ყანწლებმა ქართულ ბოგემაში შეიტანეს ახალი შესტი და ინტონაცია. ამიერიდან ქართული ბოგემა იქნება უფრო კულტურული, ასკარას – გრიშაშვილის მაგივრად ჩვენ მოგვევლინება ჟერარ დე ნერვალი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 511), – წერდა 1920 წელს ვალერიან გაფრინდაშვილი.

იოსებ გრიშაშვილის ორიგინალური პოეზია ჯერ კიდევ XX ს. 10-იან წლებში იწვევდა კონტრასტულ შეფასებას, ამ „უცნაური ფენომენის“ ახსნა გრიგოლ რობაქიძემ, როგორც ვთქვით, პირველმა სცადა 1913 წელს.

„1922 წლის მწერლობის მიმოხილვისას“ ვახტანგ კოტეტიშვილი თითქოს ცდილობს ამ ორი უკიდურესობის ახსნა-მორიგებას: „იოსებ გრიშაშვილი იშვიათი ბედის პოეტია. იგი ან მთლიანად არის მიღებული, ან ასევე უარყოფილია. მგონი, რომ ორივე შეხედულება მცდარია: პოეტური გზნება და შეგრძნება მასში უეჭველად დიდია, მაგრამ არის აგრეთვე ცარიელი ადგილები მის შემოქმედებაში. ბრჭყვიალა და უსისტიემო სიტყვებით არ შეიძლება მათი დაფარვა. არც თუ უგუნურ სიტყვების ლექსიკონია დასაშვები, მით უმეტეს, უცხო და უკულტურო წარმოშობისა. ამ წლის მის ლექსებში განსაკუთრებით აღსანიშნავია არა ერთი, მაგრამ საკმაოდ უნდა ითქვას, რომ იგი თავის ორბიტში მაინც თავისებურად წინ მიდის, და როგორც განსაკუთრებული ტონის პოეტი ქართული ლიტერატურის შესამჩნევი წევრია“ (კოტეტიშვილი 2016: 216).

საგულისხმოა, რომ 1922 წელს იოსებ გრიშაშვილი – ქართული ლექსის თეორეტიკოსი – ასე ახასიათებს და აფასებს საკუთარ დამსახურებას ეროვნული ლექსის განახლების პროცესში:

არა მყოლია ლექსში სეხნია.
ძველი სიტყვები ვერ მომესალმა.
მაგრამ არასდროს დამიკვეხნია,
რომ დაფნის ნაცვლად მეხურა ჩალმა.

რითმებს ვსრუტავდი ხარბად და მკაცრად,
ვით იოჰანეს ტუჩებს სალომე
და ძველი ქვეყნის ხმის დასაკანრად
ვიყავ თამამი, ნაზი, ძალუმი.
(„ჩემს სანეტაროს“. გრიშაშვილი 2012, I: 309)

„აღმოსავლური მოდერნიზმის“ საუკეთესო დასტურად გამოდგება ეს ორი სტროფიცი სიყვარულის თემის ახლებური გააზრებით ევროპული მოდერნისტული ბოჰემის მსგავსად და მდიდარი, უცხო, ჯვარედინი რითმების კასკადით (სეხნია – დამიკვეხნია, ვერ მომესალმა – მეხურა ჩალმა, სალომე – ძალუმი, მკაცრად – გასაკანრად). „ძველი ქვეყნის ხმის გასაკანრად“ სითამამე არ დაკლებია პოეტს, რომელმაც 1928 წელს გაბედა და „შენ გაირყვნები“ დაწერა.

იოსებ გრიშაშვილს არ დაკლებია კომუნისტური პერიოდიკის ლანძღვა: „...მისი პოეზია გახრწნას განიცდის. „ლამაზი ფეხები“ მან შეცვალა რუსის ჩექმებზე“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1921, № 89); „თბილისი ისევ გაირაკლდება და ნაგუბარში ჩადგება წყალი“, – ასეთი სასაცილო, საზიზღარი და უბადრუკი იმედი ამჟღავნებდა იმდროინდელი ქართველი მწერლების სულისკვეთებას“ („მნათობი“, 1928, № 7). „გრიშაშვილი „ქართული რომეოსა და ჯულიეტას წმინდა წარსულის მომღერალი“ ცხარე ცრემლით დასტირის ბაზარზე გასაყიდად გამოტანილ ნათავადარ წიგნებს... ყველაფერი ეს ძალზე კურიოზულ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ეს ნაციონალიზმი ახასიათებს გრიშაშვილის იმ სექსუალურ მოტივებთან ერთად, რომელიც მისი პოეზიის დასაწყისსა და დასასრულს შეადგენს. შენდება ახალი ქვეყანა და გრიშაშვილი კი ისევ მიკიტინების ლიკვიდაციას დასტირის“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 1935, 25 თებერვალი) – ეს ამონარიდები ნოდარ გრიგორაშვილს „დაუბეჭდავი ლექსების“ წინასიტყვაობაში აქვს დამოწმებული (გრიშაშვილი 1991: 5-6).

„აღმოსავლური მოდერნიზმის“ საინტერესო ნიმუშად მიგვაჩნია იოსებ გრიშაშვილის 1918 წლით დათარიღებული ლექსი „ცალთვა-

ლახვეულს“, რომელსაც ახლავს მიძღვნა: „ნანინ, შენ გიძღვნი, შენ!“ შეყვარებული ვაჟის მიერ ირონიულად დანახული მიზეზი სატრფოს სიმახინჯისა უნებურად გვახსენებს ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსს „ქალს ჩაჯენილი თვალით“:

... თვალის მაგივრად შენ ძვირფას თვალს მუდამ ატარებ
რომ მე ყოველთვის ვიოცნებო ხელოვნურ თვალზე
შეშლილ ქალაქის ავხორციან სფინქსს შეგადარებ
და გული ლექსში ატირდება თავის ფრიალზე.
(გაფრინდაშვილი 1990: 64)

საყვარელი ქალი, სამშობლო, ლექსი – აი, სამი „სანატრიონი“, ანუ იდეალი თბილისის ყავლგაუსვლელი პოეტისა, იოსებ გრიშაშვილისა, რომელმაც საქართველოს დედაქალაქს შეუდარებელი, უკვდავი ლექსები უძღვნა, ხოლო საქართველოს გამძლეობა უსურვა:

ხოლო ჩემი სამშობლო, – ვიტყვი, რა გაეწყობა, –
თუ იქნება ისე მძლე, ვით სონეტის ლექსწყობა
თუ სხვის ჩალახეშებში არ იქნა გათანგული
თუ აღნუსხა თვის წიგნში ყველა დამწვარ-დაგული –
ამ ანანერ ნუსხაში, – სწორედ, არა ყალბადვე –
ნამწვი საუკეთესო მე ვიქნები, ალბათა.
1918. დედაქალაქი. შუალამე
(გრიშაშვილი 2012, I: 263-264)

იოსებ გრიშაშვილის ამ ლექსს „ნამწვი“ ჰქვია. იგი ოთხი სექსტეტით – ექვსტაეპიანი სტროფით – არის დანერილი, 14-მარცვლიანი მეტრით, თუმცა ბესიკური საზომისაგან განსხვავებული ვარიაციით: 2/5//2/5; 3/4//4/3. პირველივე ექვსეულში განიხიანებს ჩვენი საანალიზო ლექსის იშვიათი ლექსიკური ერთეული – „ფარეზად“:

შენ კი, თვალმუედგამო, ახალ მოასპარეზად
იმყოფები საგრილოდ! განისვენებ ფარეზად!

იოსებ გრიშაშვილს უსაზღვრო სიყვარული სამებისადმი (სამშობლო. სატრფო. ლექსი) ამ, ე.წ. „დიალექტიკურმა ლექსმა“,

ანუ ლექსმა პოეტის, ლექსის შესახებ, თავისებურად აირეკლა: გაუცხოებულ სიტყვა „ჩალახეშები“ – ასეა განმარტებული „ქალაქურ ლექსიკონში“ – მაფრაშის დასახვევი თოკი (აკვნისაც). ი.გრიშაშვილი „საიათნოვაში“ წერს: „...ესეთეტიური გრძნობა ჩალახეშებში ინაკვთება“ („საიათნოვა“, გვ. 63). აღმოსავლური ჭარბი მეტაფორიზმი, ზღაპრული ფერები და სიყვარულით თავდავიწყება, რითმით შეკრული, აღმოსავლური თუ ევროპული მყარი სალექსო ფორმების არტახებში, „თოკებში“ მოქცეული, იოსებ გრიშაშვილის ლექსს დღემდე ანიჭებს „გამოუცნობი ფენომენის“ ღირებულებას და მისი ტაეპების ტყვეობისათვის ამზადებს მკითხველს.

იოსებ გრიშაშვილის ღვანლი ქართული ლექსის რეფორმის პროცესში, უდავოა. ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები და სტროფები (სონეტი, ტრიოლეტი, ტერცეტი/ტერცინა, მუხამბაზი, თეჯნისი, მაჯამა და სხვ.), თეორიული ნაშრომები („ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა“, „საიათნოვა“, დისკუსია სონეტის თაობაზე, „ქალაქური ლექსიკონი“ და ა.შ.) გვიდასტურებს, რომ იოსებ გრიშაშვილის ღვანლი ამ მხრივ ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ გაანალიზებული.

P.S. თემატურ სამეცნიერო-საგრანტო კონფერენციაზე: „ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში (ისტორია. თეორია, ქრესტომათია)“ 2017 წლის 3 ნოემბერს წაკითხულ ამ მოხსენებას დიდი ინტერსით მოუსმინეს და გამოითქვა საგულისხმო მოსაზრება: ცნობილმა ჟურნალისტმა, ფილოლოგმა, იოსებ გრიშაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევარმა პაატა ნაცვლიშვილმა მიიჩნია, რომ პოეტის თხზულებათა კრებულებში დღემდე დაუბეჭდავი ლექსი: „ქალს უღვაშებით, კეპით და ჯოხით“ პაოლო იაშვილის მისტიფიცირებულ ორეულს – ელენე დარიანს“ უნდა ეძღვნებოდეს. პაოლო იაშვილი//ელენე დარიანი – „ცისფერყანწელთა“ ბოჰემის განუყოფელი ნაწილი – ჩვენი აზრითაც, არის სწორედ იოსები, გრიშაშვილის ამ ლექსის მუზა (თ. ბარბაქაძე).

დამონებიანი:

ბარბაქაძე 2013: ბარბაქაძე თ. „იოსებ გრიშაშვილის ურითმო (თეთრი) ლექსები“. *ლექსმცოდნეობა*, VI. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2013.

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

გრიშაშვილი 1992: გრიშაშვილი ი. „დაუბეჭდავი ლექსები“. თბილისი: „ნობათი“, 1992.

გრიშაშვილი 1997: გრიშაშვილი ი. *ქალაქური ლექსიკონი*. თბილისი: გამომცემლობა „სამშობლო“, 1997.

გრიშაშვილი 2012, I: გრიშაშვილი ი. *პოეზია*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

გრიშაშვილი 2012, IV: გრიშაშვილი ი. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

კოტეტიშვილი 2016: კოტეტიშვილი ვ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016.

რობაქიძე 1913: რობაქიძე გრ. „ფოთლები. იოსებ გრიშაშვილი“. *გაზ. „სახალხო გაზეთი“*, 27.X, 2(1028). 1913.

მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ სონეტები და სხვა ლექსები

მირზა გელოვანის პოეზია, „ახალგაზრდა მწერლების კრებულში“ (1937) წარმოდგენილი, გაბრიელ ჯაბუშანურის აზრით, ცხადად მეტყველებდა, რომ ქარ-თულ მწერლობაში ახალი, მეტად საიმედო ძალა შემოდიოდა (ჯაბუშანური 2008: 287). მანამდე მხოლოდ ერთი ლექსით („თეთრი მიწა“) იცნობდა ქართველი მკითხველი მირზა გელოვანს, რომელიც რაჟდენ გვეტაძეს თავის რომან „ლაშაურ სალამოებში“ ჰქონდა შეტანილი, გრიგოლ ცეცხლაძის წყალობით (მირზა გელოვანი რომ ასე მიმართავდა მისადმი მიძღვნილ ლექსში: „თქვენ მასწავლებლად შეიმედებით“ – 1935 წ.).

თითქმის 70 წელი დასჭირდა მირზა გელოვანის ლექსებს, რომ ისინი სრული კრებულის სახით ეხილა ქართველ მკითხველს: პირველად 2008 წელს დაუბრუნდა პოეტი თავის სამშობლოს გამომცემლობა „აბულის“ მიერ (პროექტის ავტორები: ციციწო გაბიდაური, მანანა ზარიძე), შემდგენელ-რედაქტორი – ემზარ კვიციანი (ვილი) დასტამბული კრებულით: „ივრისპირელი მზეჭაბუკი. მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი“; ხოლო ერთი წლის მერე, 2009 წელს, ქარ-თული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობამ „ლიტერატურის მათიანემ“ მკითხველს წარუდგინა მირზა გელოვანის თხზულებათა კრებული „დაბრუნება“ (საარქივო გამოცემა).

ზემოხსენებული ორივე კრებული ფასდაუდებელია მირზა გელოვანის ლექსის მკვლევრისათვის, რომელიც აქამდე ვერაფერს იტყოდა: პოეტის სონეტებზე, ვერლიბრზე, მირზა გელოვანის პოეტურ ტექნიკაზე ლექსების ვარიანტებისა და დაუმთავრებელი ლექსების მიხედვით და ა.შ.

2008 წელს გამოცემულ წიგნში „სონეტი ქართულ მწერლობაში“ არაფერი მითქვამს მირზა გელოვანის სონეტებზე სწორედ იმიტომ, რომ არც ერთი სონეტი პოეტისა არასოდეს წამეკითხა. უკვე შვიდი წელიწადი იწურება, რაც მირზა გელოვანის სონეტები, სხვა ლექსებთან ერთად, დაუბრუნდა თავის მკითხველს, რომელიც მალე

„ჭაბუკად დარჩენილი“ (ნიკა აგიაშვილი) პოეტის ნეშტსაც სამშობლოს წიაღში დაამკვიდრებს.

ვფიქრობ, დადგა დრო მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ ლექსების შეფასებისა და ქართული ლექსის ისტორიაში მათი ადგილის დამკვიდრებისათვის; მირზა გელოვანის პოეტური შედეგები („თეთრი მინა“, „მარმარილო“, „დამშვიდება“, „განმორება“, „ცხრა-კარა“, „მელოდე“, „ო, მაპატიეთ“, „***მე თქვენ გიგონებთ, მეტიჩარა ხე“, „მწყემსის მუქარა“, „***მთვარე წყალზე დასაღევად ჩავიდა“, „მთანმინდიდან მოლენსკამდე“, „ნუ მწერ“, „ოი, ბავშვობის დღეები“, „***მე მინდოდა იაენანა“, „***იქ, სადაც სხვები ქვებს დაემსგავსნენ“, „მათე ზალკას“, „ჩემი ლექსი“, „***თოვლი მოვიდა“, „დედას“ და მრავალი სხვა) კარგა ხანია შეიყვარა და შეითვისა ქართველმა საზოგადოებამ; 2008 წლამდე უცნობი რამდენიმე ლექსი შესანიშნავად გააანალიზა ცნობილმა მეცნიერმა, პოეტმა, მთარგმნელმა ემზარ კვიციანიშვილმა ზემოხსენებული კრებული ნინასიტყვად ნამძღვარებულ გამოკვლევაში „ივრისპირელი მზეჭაბუკი. მირზა გელოვანის ლიტერატურული პორტრეტი“; მიუხედავად ამისა, როგორც ვთქვით, აუცილებლად მიგვაჩნია, საგანგებოდ ვიმსჯელოთ მირზა გელოვანის სონეტებსა და სხვა, ჯერჯერობით ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის ნაკლებად ნაცნობი, ლექსების თაობაზე.

1936 წელს დაწერილ ერთ ექვსტაეპედში მირზა გელოვანი წერდა:

ჩვენი თვალები ვით ვარსკვლავები
ცას ალისფერი შუქით აღებენ,
შემოგვხვევიან ლექსის მკლავები
და პატრონობას შეგვგაღადაბენ.
(გელოვანი 2009: 147)

ციტირებული სტრიქონები ოდნავი სახეცვლილებით მეორდება 1938 წელს გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილ ვრცელ, ორნაწილიან ლექსში:

რომ სტრიქონები, ვით ვარსკვლავები
ცას ალისფერი შუქით აღებდნენ.
კვლავ გეხვეოდნენ ლექსთა მკლავები
და პატრონობას შეგაღადაბდნენ.
(გელოვანი 2009: 205)

გალაკტიონის სახელი და მისი ლექსები, როგორც საოცნებო, იდეალური, 1943 წელს, ფრონტზე დაწერილ ლირიკულ შედევერში „ღალადებს“ მირზა გელოვანის სტრიქონებში:

მე თქვენ გიგონებთ კრძალვით და რიდით,
თქვენს მშვენიერ ხმას, **ქართულის მალლობს** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)

.....
არ შეედრება ის ქარი ამ ქარს,
როგორც ვერასდროს ვერ შევედრებით –
თქვენს ძვირფას სახელს, **უზომოდ მალალს** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)
და თქვენს ხმებს მე და ჩემი ლექსები.
თქვენ გიგონებთ და ცას, იმერეთის,
ბრძენო, **მალალო**, ცაო ძვირფასო! (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)

(გელოვანი 2009: 249)

„შეგვღალადებენ, „შეგღალადებდნენ“, „მალლობს“, „მალალს“, „მალალო“ – ის საკვანძო სიტყვებია, რომელთაც ევალებათ პოეტის დამოკიდებულების ჩვენება ქართული ლექსისა და გალაკტიონის მიმართ; თუ გავიხსენებთ პოლ ვალერის აზრს, რომ პოეზია „რხევაა უღერადობასა და აზრს შორის“ (Valery 1958: 45) და ვერწმუნებთ დიდ პოეტსა და ლექსის თეორეტიკოსს, რომ პოეტის მიზანი ის არის, რომ „გვაგრძნობინოს სიტყვისა და აზრის ინტიმური კავშირი“ (ვალერი 2010: 60), არ გაგვიჭირდება იმის მტკიცება, რომ ალიტერირებული, უღერადი „ღ“ ბგერა მირზა გელოვანის ციტირებულ, ზემოთ მოხმობილ სიტყვებში, მიგვანიშნებს XX ს. 30-იანი წლების ქართული პოეზიის პარნასის ავტორისეულ აღქმავზე: ახალბედა ჭაბუკი პოეტი შეუდარებელ, მიუწვდომელ სიმალლეზე ხედავს გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებს. პლასტიკურად აღქმული „ლექსთა მკლავები“ ხომ ტაეპების გამომხატველი გრაფიკული მეტაფორაა, „პატრონობას“, დაცვას, გადარჩენას – „შეღალადებენ“ ავტორებს, რომელთაც სოციალისტური რეალიზმის, ტოტალიტარული რეჟიმის იდეური წნეხის იმპერატივს უნდა გამოსტაცონ „სტრიქონები, ვით ვარსკვლავები“. „გათენების მომლოდინე“ სულები საკუთარი შემოქმედებით ქმნიან ერის განთიადსაც და „ქართულის მალლობსაც“. მირზა გელოვანისათვის გალაკტიონი არის „ბრძენი“ და „მალალი“ პოეტი, „ლურჯზარნიშინი“ წიგნის ავტორი, რომლის სახელზეც ლოცულობს; თავის ლექსებს გალაკ-

ტიონის პოეტური ცის ქვეშ ასახლებს, თითქოს, ერთგვარად ეპასუხება გალაკტიონის სტრიქონებს: „ქარი არა სჩანს...“

... და ჩანს ის ქარი, როგორც ჩემი ხმა,
თქვენი ძვირფასი ხმების მახლობლად.
(გელოვანი 2009: 249)

გალაკტიონის სახელსა და პოეზიასთან მირზა გელოვანის დამოკიდებულებაზე საგულისხმო ინფორმაციას გვანვდის გაბრიელ ჯაბუშანურის მოგონება, რომელიც რუსუდან ჭანტურიშვილმა გამოაქვეყნა 1982 წელს „ლიტერატურულ მატთანში“ (№7-8): „... იმ ხანებში გალაკტიონზე დანერა ერთი ლექსი. ბევრი ელოდა, მაგრამ დაბეჭდვა ვერ მოახერხა. რედაქტორები თავს იკავებდნენ. გალაკტიონისადმი უღრმესი სიყვარული და მოკრძალება სიკვდილამდე გაჰყვა მირზა გელოვანს, ამას ადასტურებს მისი მეორე ბრწყინვალე ლექსი, რომელიც სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე, ფრონტზეა დანერილი“ (გელოვანი 2008: 297). როგორც ჩანს, გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილი მირზა გელოვანის ზემოხსენებული ლექსი, რომელსაც რედაქტორები არ ბეჭდავდნენ, 1940 წელს, ჟურნ. „ჩვენს თაობაში“ დაბეჭდილა (№2, თებერვალი, 1940, გვ. 14), თუმცა მირზა გელოვანმა გალაკტიონს 1935 წელსაც დაუწერა ლექსი, რომელიც, ასევე, თაყვანისცემას გვიდასტურებს: „ძველი გზა გელის, გალაკტიონ!“ (გელოვანი 2009: 100). ეს პირველი მიძღვნა, მართლაც, ბავშვური უშუალობითა და გალაკტიონის მხატვრულ სახეთა აღწერით იქცევეს ყურადღებას, თუმცა მის დაბეჭდვას მირზა გელოვანი, ალბათ, არც შეეცდებოდა.

ცნობილია შალვა რადიანის მოგონება გალაკტიონის მიერ მირზა გელოვანის ნიჭიერების აღიარების თაობაზე: „მირზა გელოვანი ნიჭიერი ახალგაზრდაა, – უთქვამს ხშირად, – მისგან ნამდვილი პოეტი დადგება“... (გელოვანი 2008: 250).

მირზა გელოვანმა სონეტი „ტიციანს“ 1938 წელს დანერა და შინაგანი პროტესტი და სიყვარული ტრაგიკული ეპოქის მსხვერპლი უფროსი სულიერი ძმის მიმართ ამ მყარი სალექსო ფორმით გამოხატა. ამ სონეტის შეთხზვას ემზარ კვიტიანიშვილი პოეტს მართებულად მიუთვლის „მოქალაქეობრივ გამირობად ჯალათების მიერ წამებით მოკლულ ტიციან ტაბიძეს, დალუპვის წლისთავზე რომ მიუძღვნა და „სისხლში შეცურებული ეპოქის მთელი საშინელება და ვერაგობა გვაგრძნობინა“ (გელოვანი 2008: 9).

მირზა გელოვანის მეგობრის, ნათელა ბერძენიშვილის, მოგონებაში ვკითხულობთ: „... მირზა ჯარში რომ უნდა წასულიყო, ამან ძალიან იმოქმედა ჩვენზე. წასვლის წინ სურათები ერთად გადავიღეთ. **თეთრი მიხაკის დაბნევა უყვარდა მკერდზე. ამ სურათებშიც თეთრი მიხაკი უკეთია** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.) (გელოვანი 2008: 358). ნათელა ბერძენიშვილის არქივში შენახული ეს სურათი ამჟამად ყველასთვის თვალსაჩინოა. მასზე აღბეჭდილნი არიან: ნონა ლასხიშვილი, შოთა რევიშვილი, თეთრმიხაკიანი მირზა გელოვანი, თინა მაქსიმელაშვილი, ნათელა ბერძენიშვილი. სურათს გადაღების თარიღიც უზის: 1936 წლის 19 ნოემბერი. ჩანს, ქალბატონი ნათელა ბერძენიშვილის მოგონებაში მცირეოდენი უზუსტობაა. ფოტოსურათი უფრო ადრინდელია, ვიდრე მირზა ჯარში წავიდოდა (ან: კიდევ არსებობს სხვა ფოტო, მართლაც, 1939 წელს გადაღებული, სადაც მირზა კვლავ თეთრი მიხაკით არის). 1936 წლის 19 ნოემბერს გადაღებული თეთრმიხაკიანი მირზა გელოვანის მეორე ფოტოც არის ცნობილი პოეტის 2009 წლის გამოცემის მეოხებით (გელოვანი 2009: 654-655).

მირზა გელოვანის თეთრი მიხაკი რომ ტიცინან ტაბიძის წითელი მიხაკის გამოძახილია, – ეს უეჭველია, მაგრამ ასახსნელია თეთრი ფერის მიმართ განსაკუთრებული თაყვანისცემა პოეტურ სარბიელზე ახალგამოსული ჭაბუკისა: გავიხსენოთ, რომ უკვე დანერილია შედეგრი, რომელსაც „თეთრი მინა“ ჰქვია. 1935-36 წლებში მირზა გელოვანს უკვე შექმნილი აქვს „თეთრი მინაც“ და „მარმარილოც“. თოვლის, მინის თეთრი სამოსელისა და სატრფოს – მარმარილოს მეტაფორებით გაცხადებული სიყვარული, გალაკტიონის „თოვლის“ მერე, დამწყები პოეტისაგან დიდ სითამამეს მოითხოვდა. მირზა გელოვანს არ აკლდა ეს თავდაჯერება და რწმენა: მისი სურვილი, „სისპეტაკით შემოსილი ვით ეს თოვლი წმინდა“ და სატრფო „მარმარილო, მარმარილო ნათალი“ სითეთრის აპოლოგიაა. ამიტომაც არის მირზას მიხაკი თეთრი. მირზა გელოვანის ლექსებში თეთრი ფერის სიყვარული სრულიად აშკარაა.

ცნობილი ენათმეცნიერი ფერდინანდ დე სოსიური „ზოგადი ენათმეცნიერების კურსის“ მეოთხე თავის – „ლინგვისტური ტალღების გავრცელების“ – პირველ პარაგრაფს ასე ასათაურებს: „ურთიერთობის ძალა“ და „საკუთარი სამრეკლოს სული“. სტრუქტურული ლინგვისტიკის ფუძემდებლის აზრით, „ენობრივი ფაქტების

გავრცელება იმავე კანონს ექვემდებარება, რასაც ნებისმიერი ჩვევა, თუნდაც მოდა. ადამიანთა ნებისმიერ ჯგუფში მუდმივად მოქმედებს ორი ერთდროული და სანინააღმდეგო მიმართულების ძალა. ერთი მხრივ, პარტიკულარისტული, „საკუთარი სამრეკლოს სული“, მეორე მხრივ კი, „ურთიერთობის ძალა“, რომელიც ადამიანთა შორის ურთიერთობის საფუძველს ქმნის... თუ „საკუთარი სამრეკლოს სული“ ადამიანებს ერთ ადგილას ბინადართ ხდის, „ურთიერთობის ძალა“ მათ ურთიერთკავშირს აიძულებს... ერთი სიტყვით, ეს გამაერთიანებელი პრინციპია და ეწინააღმდეგება „საკუთარი სამრეკლოს სულის“ გამთიშველ მოქმედებას“ (სოსიური 2002: 213).

1936-37 სასწავლო წელს მირზა გელოვანი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის თავისუფალი მსმენელი იყო. მირზა გელოვანის მეგობარი გაბრიელ ჯაბუშანური იგონებს, თუ როგორ სცადა მირზამ ერთხელ თავის მოკვლა ქალაქ ორჯონიკიძეში; ნასვამმა, სასტუმროს ნომერში სარკესთან პირისპირ დარჩენილმა, როგორ მოინადინა, ეხილა – თავისმკვლელს როგორი გამომეტყველება ექნებოდა სიკვდილის წინ – „ჩვენ გავკირდით და ნამბობი კიდევ დავიჯერეთ. მკერდში გავლილი ტყვიის კვალს საკუთარი თვალით ვხედავდით და ისლა დარჩენოდა, მირზას ცოცხლად მორჩომის გამო ღვთისთვის მადლი შეგვეწირა. თანაც, დიდ ლიტერატურაში მაშინლა ფეხადგმულებს, ზოგი წინაპარი მწერლის მსგავსი საქციელით, **ცისფერყანწელთა აპოლოგიით რომანტიკულად განწყობილებსა და თავგაბრუებულთ** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.), მირზას მოქმედება ჭეშმარიტად პოეტური გვეჩვენა. ისე, მირზასაგან ყველაფერი იყო მოსალოდნელი – ძალიან უცნაური ხასიათის კაცი გახლდათ და იოლად შეეძლო ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნილიყო“ (ჯაბუშანური 2008: 196).

მირზა გელოვანის პოეტური გზისა და პიროვნული არჩევანის ჩამოყალიბებაში უთუოდ უდიდესი როლი შეასრულა ტიცციან ტაბიძის პოეზიამ და მისმა ტრა-გიკულმა ბედმა: ტიცციანის ნითელი მიხაკის ნაცვლად, თეთრი მიხაკით გამოჩენა 19 წლის მირზა გელოვანისაგან დიდ გაბედულებაზე, რწმენასა და თავდაჯერებულობაზე მეტყველებს. მირზა გელოვანის 2009 წლამდე გამოუქვეყნებელ ლექსში „სადღეგრძელო“, რომელიც, ალბათ, ტიცციანის ტრაგიკული დაღუპვის მერე დაინერა, სავარაუდოდ, როდესაც სონეტი „ტიციანს“ შეიქმნა, ვკითხულობთ:

ეს სადღეგრძელო იდუმალ ხმისა
დალიე, ნუ გსურს, რომ აიცილო,
რა პატარაა ჩვენი ტფილისი,
რა პატარა და რა სასაცილო.
დალიე, მაინც ხომ სულ-ერთია,
ჩვენს ლოთობაზე რას იტყვის ხალხი
რაც არი, არი, მაშ, გავათიოთ,
დალიე-მეთქი, ნუ დაითალხე.
და ტიცინი რომ სვამდა ღვინოს,
სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება,
ძმებო, ჩემსავით ვინ შეაგინოს
ჩვენი სამშობლოს ეს გაბერნება.

(გელოვანი 2009: 380)

მირზა გელოვანის ეს, აქამდე უცნობი, ლექსი ტიცინ ტაბიძის რამდენიმე ლექსს გაგვახსენებს: უპირველეს ყოვლისა, ტიცინის 1926 წელს დაწერილი, ნიკო ფიროსმანისადმი მიძღვნილი, „იმათი იყოს ეს სადღეგრძელო“ წამოტივტივდება, რომელშიც ტიცინის სხვა ლექსებშიც არაერთგზის გამოთქმული წინათგრძნობა ჟღერს:

... გაიარს კიდევ ათიოდე წელი
და ჩვენ ცხოვრებას უფრო მიქელავს,
ჩვენი იქნება შესანდობელი,
შეგვაბრალებენ სანყალ ნიკალას.

(ტაბიძე 1985: 133)

მირზა გელოვანის ზემოხსენებული ლექსის ტაეპები: „და ტიცინი რომ სვამდა ღვინოს, / სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება“, ერთი მხრივ, ტიცინის ლხინის, ბოჰემური ცხოვრებისა და ტრაგიზმის ამსახველია, მეორე მხრივ კი, ტიცინის „რია-რიას“ რემინისცენციაა:

ვარ გაუთლელი ლერწამის ღერი
ტუჩმიუდებლად რომ იკოცნება.

(ტაბიძე 1985: 150)

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის, „სადღეგრძელოს“, ვარიანტი დაუწერია პოეტს და ჩანს, რომ მას დასრულებული სახე არ ჰქონია (გელოვანი 2009: 298).

მირზა გელოვანის „სადღეგრძელოში“ ტიცციანზე ნათქვამი „სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება“ პოეტის შემოქმედებით განპირობებული ტრაგედია იგულისხმება: ტიცციან ტაბიძის საშინელი აღსასრული მისმა „ლერწმის ღერის“ სიმღერის სიმართლემ და სიმძაფრემ განსაზღვრა: საკუთარი ლექსების გამო დასჯილი პოეტის საუკეთესო მხატვრული სახე შექმნა მირზამ ზემოხსენებული ტაეპით. საგულისხმოა ამავე ლექსში მირზა გელოვანის მიერ შექმნილი სარიტმო წყვილის „ხალხი-დაითალხე“ სემანტიკა: ეს კონსონანსური რითმა გვიმჟღავნებს მირზას ქვეცნობიერ სურვილს: ტიცციანის ტრაგიკული აღსასრული უთუოდ მოითხოვდა ხალხის დათალხვას, სახალხო გლოვას, რაც, სამწუხაროდ, არ აღსრულებულა, რასაც მირზამ „სამშობლოს გაბერნება“ უწოდა. ჭეშმარიტად, როდესაც „გლოვის დროა“ და ხალხი ვერ გლოვობს, უნაყოფობა და უბედურებაა ერისათვის. გავიხსენოთ სვიმონ ჩოფიკაშვილის სიტყვები „ელგუჯადან“: “გლოვის დროა და ვიგლოვოთ ძმებო!” 1804 წლის გლოვის უფლებას მაინც უტოვებდნენ ქართველებს, რომელთაც საუკუნე-ნახევრის მერე, სამწუხაროდ, საზეიმო ტაშის მქუხარებით უნდა აღენიშნათ თავიანთი მამულიშვილების უსამაროდ დარჩენა!..

„საკუთარი სამრეკლოს სული“ და „ურთიერობის ძალა“ გამთლიანებულად წარმოგვიდგენს ტიცციან ტაბიძისა და მირზა გელოვანის საერთო ტკივილის წყაროს ლექსებში: ერთი მხრივ, ტიცციანის „რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“ და, მეორე მხრივ, მირზას მიერ ციტირებული, ტიცციან ტაბიძის ლექსის სათაურითა და შინაარსით შთაგონებული, ამავე დასახელების თხზულება:

გზა გაივაკეს თერგის ნაპირას
და მყინვარწვერი ცრემლით ატირეს
არწივმა კლდეზე მოიკლა თავი
ჩვენც სიმწუხარემ ჩამოგვათოვა.
მინის სიღრმეში კვნესა გაისმა,
დე, ჩემი კვნესა იყოს მესაე,
ლურჯი ქვეყანა ბინდმა დანისლა,
ბინდმა დანისლა და დარჩა ასე.
წამოდგა ხევი, ფშავი და თრუსო,
წამოდგა ქართლი და დანარჩენი...

– ჰეი, სად მოხვალ, შეჩერდი, რუსო! –
მაგრამ მოვიდნენ და ჩაგვაჩუმეს.
მაგრამ მოვიდნენ, რამდენიც გინდა,
როგორც ტალღები ჩამონადენი.
მე უფრო მეტი ცრემლი დამდინდა
„რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“.
(გელოვანი 2009: 321)

მირზა გელოვანის ლექსების 2009 წლის კრებულში ეს ავტოგრაფი (სლმ. №28041) პირველად დაიბეჭდა. კომენტარებში მითითებულია, რომ ლექსის ავტოგრაფის ფურცლის ბოლო მოხეულია. ისედაც აშკარაა, რომ ეს პოეტური თხზულება დასამუშავებელი და დაუსრულებელია, თუმცა უეჭველია, რომ მირზას სურს, ამ ლექსით ტიცციანის 1932 წელს დაწერილ ცნობილ ლექსს „რომ იყოს თერგი ორი ამდენი“ უპასუხოს:

სტიროდნენ მაშინ აქ პოეტები
გზა გადარჩენის რომ არსად ჩანდა
ამაზე იტყვის ცრემლის მოდებით
ი. ჭავჭავაძის სტუდენტის ჩანთა.
.....
დგას ლანქერების კორიანტელი,
მთა მთას მოსდევს და კლდეებს აწყდება
რომ იყო თერგი ორი ამდენი,
თვალეებს ცრემლებად ველარ განვდება.
(ტაბიძე 1985: 178-179)

ი. ჭავჭავაძის „მოხვევის გზას“ ტიცციანთან ერთად მიუყვება მირზა გელოვანიც, რომელიც XX ს. მრისხანე 30-იან წლებში, „კაენის სულის“ აღზევებისას, თავდაჯერებით აცხადებდა თავის პოზიციასა და პროტესტს ტიცციანისა და საქართველოს მტრების მიმართ:

უფრო ძნელია კაცში მოხდეს რევოლუცია,
ვიდრე რუსეთის აყირავება
ტყვილად ირჯებოდით, მეგობრებო,
მე ვრჩები ისევ

მე ვრჩები ისევ თქვენი საქმის მტრული მდევარი
და მაღალ მთაზე მარტოდ მარტო ღამე მთევანი
ამ საუკუნეს ფაშატივით მოვუგრებ კისერს.
(გელოვანი 2009: 322)

მირზა გელოვანის 1939 წელს დაწერილი „ცხრაკარა“ უძველესი ქართული ციხის სუნთქვას გვასმენინებს:

და ღამღამობით ცხრაპირად ქროდა
ცხრაკარებიდან ამდგარი ქარი...
(გელოვანი 2009: 219)

„ცხრაკარება“ – ცა 1937 წელს, აგვისტოში ტიცციანის ლექსში გამოჩნდა, რომელსაც „განთიადისას“ ჰქვია:

დედას რომ ბავშვი გაეპარება,
გზააზნეული ბორგავს ცისკარი,
დგას ცა, გახსნილი, ვით ცხრაკარება
და ძირს შეჰყურებას მას ტაშისკარი.
(ტაბიძე 1985: 217)

ტიციან ტაბიძის ცნობილი ლექსის „სერგეი ესენინს“ წინასწარ-მეტყველური სტრიქონები:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ლელეში
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს,
ყველამ იცოდეს – სხვა პოეტებში
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს!..
(ტაბიძე 1985: 120)

მირზა გელოვანის კატრენში ტიცციან ტაბიძის დახასიათებლად იქცევა:

მას ესენინის აჩრდილი სდევდა
ან ვიონის ლანდს ვხედებოდი მარტოს
და დოსტოევსკის დაღვრილი ბნედა
ასჯერ ერჩინა აღდგომის ავტორს.
(გელოვანი 2009: 32)

საგულისხმოა კიდევ ერთი შეხვედრა მირზა გელოვანისა ტიცინ ტაბიძესთან. ტიცინის სიტყვა „აშულური“

აშულმა თავის სიტყვა **აშულური**

სხვა სათქმელი აქვს ამ ჩვენს სამებას...

(ტაბიძე 1985: 154)

მირზა გელოვანის ლექსის „აშულურის“ შთაგონებად იქცევა და აღმოსავლური ჰანგის, მუხამბაზის, ფორმით ამეტყველდება:

იფქილივით იზარდე და იზარე

მცხელა, ჩრდილად ჩემკენ გადმოიხარე.

სიცვივსაც მარტო შენ თუ მაშორებ

ახლოსა ხარ, შენი ქცევით გაშორებ.

ან მომკალი, კარგო, ან დამიფარე.

(გელოვანი 2009: 94)

მირზა გელოვანის ლექსი „აშულური“ ერთგვარი სავარჯიშოა, ცდაა უცხოური სალექსო ფორმებისა და მელოდიების შესასწავლად ისე, როგორც „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალიდან“ გადმონერა მირზამ ერთხელ „უბის ნიგნაკში“ დიდი პოეტის „გაზელა“: „არა ზეცა, არა ლანდი – არაფერია...“, მერე მირზას კუთვნილად რომ მიიჩნია ზოგიერთმა მკვლევარმა თუ გამომცემელმა და დაბეჭდა სათაურით „ირანული მოტივებიდან“. ტიცინ ტაბიძე აშულური ლექსების წერას განსაკუთრებულ დამსახურებად მიუთვლიდა ნინო ორბელიანს, რომელიც, საიათნოვას გავლენის მიუხედავად, „ქალური ინსტინქტით“ ავსებდა ლექსის ამ სახეობას (ტაბიძე 2008: 66). „მეარღნეებისა“ და „პოეტების“, „საიათნოვას სიმღერებით აყვანილი დუქანი“ და „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“ ტიცინ ტაბიძის – ქართული ლექსის მკვლევრისა და ესთეტიკის – მიერ აღქმული და შეფასებული ქართული პოეზიის აღმოსავლური ნაკადია, რომელიც შესწავლასა და გაანალიზებას ითხოვდა. „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემის“ ავტორმა, იოსებ გრიშაშვილმა შეავსო მერე ეს დანაკლისი. მირზა გელოვანი კი „აშულურს“ ქართული მუხამბაზისათვის შერჩეული საზომით: თერთმეტმარცვლედით (4/4/3) და ხუთტაეპიანი სტროფებით მართავს, თუმცა რითმათა კომბინაცია დარღვეულია: სავალდებულო რითმა მეხუ-

თე ტაეპისა გადადის მეორე სტროფშიც. მუხამბაზის ეს ნიმუში მირზა გელოვანის შემოქმედებაში სწორედ ტიცთან ტაბიძის პოეზიით გატაცების ანარეკლია და არა აღმოსავლური ფორმებით პოეტის დაინტერესებისა.

გავლენის თეორიის, „გავლენის შიშის“ ჰაროლდ ბლუმისეული კონცეფცია პოეზიას თეორიის საგულისხმო ცოდნით ამდიდრებს, თუმცა კონკრეტულად, მირზა გელოვანის პოეზიაში ტიცთან ტაბიძის პიროვნებისა და ლექსის ხატზე როდესაც ვსაუბრობთ, შეუძლებელია, მისი მეშვეობით ავხსნათ ორი პოეტის ურთიერთკავშირი. მირზა გელოვანისათვის ტიცთან ტაბიძე აღმოჩნდა ის იდეალური სულიერი წინაპარი, ნებაყოფლობით მსხვერპლშეწირვის მაგალითი რომ უჩვენა შეშინებულსა და უზნეო საზოგადოებას და ამით „ლირიკის ელიზუმს“ უბოძა თავისი ბედისწერა. ტიციანის ცხოვრებამ და ლექსებმა კი, ბაძვისა და გამეორების კეთილი სურვილით, მკაფიო ანაბეჭდი დატოვა, ასევე, ეპოქისა და „მძლავრ კაცთაგან“ განწირული პოეტის, მირზა გელოვანის, შემოქმედებაში.

„მე მზრდიდა წიგნი ლურჯი ზარნიშნით“, – აღიარებს მირზა გელოვანი, რომლის ლირიკა, თვითნაბად ნიჭიერებასთან ერთად, გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელების“, ეროვნული ლექსის კლასიკოსთა ნაწერებით იკვებებოდა. „დაბრუნების“, მირზა გელოვანის საარქივო გამოცემის კითხვისას, სასიამოვნო გაცემამ მომიცვა: ერთ-ერთი პირველი სონეტი პოეტს 1935 წელს დაუწერია! მაშინ, როდესაც სონეტების წერაც და ბეჭდვაც საქართველოში პოპულარული აღარ იყო; უფრო მეტიც, ზოგჯერ ამ მყარი სალექსო ფორმით დაწერილ პოეტურ თხზულებას ბურჟუაზიული კულტურის გადმონაშთად და ფორმალიზმით გატაცებად მიიჩნევდნენ „ძლიერნი ამა ქვეყნისანი“. მირზას სონეტი „მე სიზმარეთში გადავესახლე“ 1935 წლის 23 მაისს, თიანეთში, დაუწერია და იგი 2009 წლამდე ავტოგრაფის სახით ინახებოდა (სლმ. № 280343); კანონიკური სტროფიკით, ქართული სონეტისათვის ტრადიციული მეტრიკით (5/4/5), კატრენების რკალური (abba) და ტერცეტების სამჯერადი, კანონიკურისაგან ოდნავ განსხვავებულად განლაგებული, რითმებით (cdd eec), 18 წლის მირზა გელოვანის მიერ დაწერილი ეს პირველი სონეტი 30-იანი წლების ქართული ლირიკის მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან, როგორც ვთქვით, ამ დროს სონეტები საქართველოში თითქმის აღარ იწერებოდა.

სავარაუდოა, რომ ამავე, 1935 წელს დაენერა მირზას სონეტი „ვაჟას კრიალოსანი“, რომელიც სონეტის ფორმით არ გამოქვეყნებულა; იგი სამსტროფიანი ლექსის სახით დაიბეჭდა, ამავე სათაურით, მხოლოდ 1964 წელს (გელოვანი 1964: 2-3). დღეს, როდესაც „დაბრუნებულია“ მირზა გელოვანის სონეტი „ვაჟას კრიალოსანი“, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ეს ორი დამოუკიდებელი ლექსია. ნაწილობრივ მეორდება რამდენიმე ტაეპი მეორე კატრენისა; შესაბამისად, მეორე სტროფისა (ნაბეჭდ ლექსში) და ბოლო ტერცეტისა და ლექსის უკანასკნელი ორტაეპედი. სონეტის პირველი კატრენი კი, პირველ ტერცეტთან ერთად, ორიგინალური სახისმეტყველებით იქცევა თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას:

მდინარე ძალად ჩაახველებს მოქუშულ ხევში,
ქარი შეარხევს პატარა ქუჩს კლდეების მხევალს,
ვიღაც უცქერის დაჟინებით უცხოდ ნახელავს
ღრუბელს დაფლეთილს და განაბულს სხივების შქერში.
მეხი ზღვებს იქით გააშიშვლებს ელვის სატევარს,
გადაჰკრავს შოლტს და გაირეკავს ღრუბლების ყვეარს
და ღრუბელივით გამოჰყვება ბილიკს მგოსანი.

(გელოვანი 2009: 374)

სამსტროფიანი ლექსი „ვაჟას კრიალოსანი“ და სონეტი „ვაჟას კრიალოსანი“ – ორივე – კომპოზიციურად, სიუჟეტის განვითარების ხაზით, ამბის გადმოცემას ეყრდნობა: ვაჟა-ფშაველა უცხო სილამაზის კრიალოსანს უჩვენებს „ფშავლის გოგოს“, თუმცა, სონეტის მეშვეობით, ეს კონკრეტული ფაბულა უფრო ფართოდ განზოგადდება და დიდი პოეტის უკვდავებას მარადიული დროის სიმბოლური გამოხატულებით – კრიალოსანისა და ღრუბლების – მეტაფორებით შევიცნობთ.

სონეტი „ლანდი-დირიჟორი“ (1936) „ცისფერყანნელთა“ მხატვრულ სახე-ნიღბებითა და თავისმკვლელის სულიერი ფორიპქით არის აღსავსე. რკალურად გართიმულ კატრენებს abba abba, ტერცეტების გართიმვის განსხვავებული, მირზასთვის დამახასიათებელი სქემა მოსდევს: cdd eec (გავიხსენოთ მ. გელოვანის „მე სიზმარეთში გადავესახლე“); ვინ არის ლანდი, რომელიც დირიჟორია პოეტის ცხოვრებისა? სონეტის მიხედვით, ლირიკული გმირის ოთახის კარებზე „სოველი ჭინკა“ აკაკუნებს და მთელი ღამის გან-

მავლობაში, განთიადამდე, გრძელდება ავსულთა, ლანდთა, შემოსევა, რამაც, შეიძლება, თვითმკვლელობამდე მიიყვანოს პოეტი. „სიმღერა, სადაც დირიჟორად შენი ლანდია“, ალბათ, ტიცციან ტაბიძეს ეძღვნება. მირზა გელოვანის მიერ ამ სონეტში ნახსენები „სოველი ჭინკაც“ ტიცციან ტაბიძის „პრინცი მაგოგის“ სტრიქონებიდან გვეცნობა:

ჩემთან მოვიდა ნოემბრის ჭინკა
ხელში მას ღვინის ეჭირა ჭიქა,
იზმორებოდა და მოკლე ყბები
მეკითხებოდა: ხომ წამომყვებით?!
რად დავდიოდით, მე ეს არ ვიცი,
დავძრნოდით, როგორც დამფრთხალი კვიცი.
სიჩუმე რაშიც უკან მოგვდევდა,
სიჩუმეს გულში ეხუტა სევდა.
(ტაბიძე 1985: 69)

ტიცციან ტაბიძის ტრაგედია, რომელიც ეპოქის მიერ მოტანილი ცხოვრების – „ბლუსა და ლამესავით გაფითრებულის“ – შავბნელ სიმბოლოდ იქცა, იშვიათი მხატვრული სიღრმითა და ფსიქოლოგიზმით აისახა მირზა გელოვანის სონეტში „ტიცციანს“ (1938):

როგორც ცისკარი ხის ტოტებში დაკიდებული,
ისე ანათებს სიჭაბუკეს ერთი დროება
მერე დადგება სისადავე და მყუდროება,
ცხოვრება ბლუ და ლამესავით გაფითრებული.
(გელოვანი 2009: 210)

ეს ეპითეტი – „ბლუ“ – ცხოვრების ნაცვლად, ფიქრებს მიემართება, ასევეა იგი, ახლახან „დაბრუნებულ“ მირზას ლექსში: „***ტივზე არღანი მეარღნის ხელა“, სადაც ისევ ტიცციან ტაბიძის პოეტური სახე ხმიანობს:

...ამ ღვინოშია ჩვენი ბოლო და
დაუბეჭდავი ჩვენი წიგნები...
დალიე, ყველა ჩვენგანმა იცის
ფიქრები ბლუ და უნაპირონი...
(გელოვანი 2009: 352)

საგულისხმოა, რომ მირზა გელოვანის სონეტი „ტიციანს“ (1938) უფრო ადრე შექმნილი ლექსის გადამუშავების შედეგია: „ხატის დამსხვერვეა“ მირზას 1936 წელს დაუნერია (სლმ. 28068); ამ ლექსის ავტოგრაფს ემატება კიდევ ერთი სტროფი:

ეხლაც, შუა-ღამეში, გაქროლება მომინდა,
თითქოს გული მტკივანი აფართხალდა ბუდეში,
შენობა ვერ გასნიეს, თუმცა ბევრი მოვიდა,
ზოგი შენზე სათუთი, ზოგი შენზე უხემი.

(გელოვანი 2009: 362)

სრულიად გამორჩეულია არა მხოლოდ მირზა გელოვანის სონეტებში, არამედ ქართველ პოეტთა სონეტებში, 1942 წელს, ფრონტზე დაწერილი მირზას „სურათი“:

ბავშვი ეკითხებოდა მამას: – როდის წავალთ სახლში?
ღრუბლები არა ჰგვანდნენ ღამურებს, –
ღრუბლებს შეეჭამათ ცა.
და მტირალა ბავშვი, როგორც მოლალური
ეკითხებოდა ხმას საკუთარს:
– როდის წავალთ სახლში?
იმ ღამეს მზის გარდა არაფერს ეძინა.
– გვიშველეთ, გვიშველეთ, – ჰკიოდა გრიგალი.

– გვიშველეთ: ხეებმა შეიბეს ფეხები,
რომ, როგორც ჭინკებმა,
იქროლონ ცაში!
– არ გესმით? როგორც ბალახის
ჩურჩული, კითხულობს ხმა:
– როდის წავალთ სახლში?!

(გელოვანი 2009: 245)

„ტირის არღანი და მოლალური / და სადღაც თვალში ცრემლები ჩანან“... (გელოვანი 2009: 352), – წერდა მირზა ზემოხსენებულ ლექსში: „***ტივზე არღანი...“ და აქაც მოლალური ცრემლთან, მწუხარებასთან, ბავშვის უსასოობასთან არის დაკავშირებული. სონეტად პირობითად თუ მივიჩნევთ ამ, ვერლიბრით შესრულებულ

ბულ, ორ სტროფულ მონაკვეთად (8+6) გაყოფილ პოეტურ ტექსტს, რომელშიც სამგზის მეორდება სასონარმკვეთი კითხვა, ხმა ბავშვისა: „როდის ნავალთ სახლში?“ და თხოვნა-ვედრება: გვიშველეთ! გვიშველეთ! გვიშველეთ!

სონეტი „სურათი“ ფანტასმაგორიულ, საშინელ პეიზაჟს ხატავს, სადაც ცა და მიწა გაერთიანებულია: მიწა – სახლი დაკარგულია, ცა კი – გადაგვარებულია: „ღრუბლებს შეეჭამათ ცა“, „ხეებმა შეიბეს ფეხები, რომ, როგორც ჭინკებმა, იქროლონ ცაში!“ ბავშვი – ბალახი კი ჩურჩულებს მხოლოდ და შინ დაბრუნებას ითხოვს. ამ საშინელ „სურათში“ მზეს სძინავს მხოლოდ 1942 წელს, ფრონტზე დანერილი ამ არაკანონიკური სონეტით, მირზა გელოვანმა ადეკვატური სურათი დახატა იმისა, სადაც ღმერთს, მზეს აღარ სურს, თვალი ადევნოს თავის მიერ შექმნილი სამყაროს დამახინჯებულ სახეს. იძულებითი, ხმაურიანი და საშიში ხმების ფონზე მხოლოდ ბავშვები ჩურჩულებენ და სიმშვიდეს, სახლს, ითხოვენ. მირზა გელოვანის „ომის ლირიკაში“, ვფიქრობ, ეს სონეტი გამორჩეულია პოეტის ბავშვური გულწრფელობითა და პრინციპულობით.

საბედნიეროდ, გამართლდა „ჭაბუკად დარჩენილი“ პოეტის ნატვრა:

... მაგრამ ჩემს ლექსში ჩამრჩალ თვალებზედ
ვინმე შეკრთება გრძნობებით სავსე...
... როგორც ყოფნაში შეუხვედრელთა
მოუხუცებელ ლექსში შეხვედრა.

(გელოვანი 2009: 247)

ქართული ხმები: „მტირალა ბავშვი, როგორც მოლალური“, „ბალახის ჩურჩული“ და ბავშვისა და მამის დიალოგი – ქართული ხალხური ზღაპრებისა და ტკბილად მოსაგონარი წარსულის სახსოვარი – ფრონტის საშინელი და მახინჯი ხმების დათრგუნვაში ეხმარებოდა პოეტს, რომელსაც არ ეეჭვებოდა, რომ მისი ლექსები მკითხველთან მარადიული შეხვედრების მონანილენი იქნებოდნენ. მირზა გელოვანის ცნობილი შედეგის: „***იქ, სადაც სხვები ქვებს დაემსგავსნენ“ თემაც ეხმაურება ამ სონეტის სათქმელს:

... და სასიკვადილო ტყვიების ფარფატს
ღამეში განვდილთ ცეცხლის ენებად,
მე ვუცქეროდი როგორც სანახავს

ხანძრებს ღამეთა კალთაზედ გაშლილთ,
გზებზედ ჩახერგილ ღამეთა ლოდებს
მე ვუცქეროდი თვალებით ბავშვის,
რომელნიც ასე გიყვარდენ ოდეს.
(გელოვანი 2009: 262)

კიდევ ერთი სონეტი, რომელიც მირზას ფრონტზე, 1943 წელს, დაუნერია, 1958 წელს დაიბეჭდა ჟურნ. „ცისკარში“ (№ 2, გვ. 100), თუმცა 2009 წლამდე იგი მირზა გელოვანის ლექსთა კრებულებში აღარ შესულა. სონეტი „***არ არის ძნელი ითამაშო ოტელოს როლი“ (გელოვანი 2009: 261) კანონიკურია: abba abba ccd eed გართმვის სქემით, 5/4/5 საზომითა და კლასიკური სიუჟეტური ხაზით: თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის ერთიანობას რომ გულისხმობს, სამიჯნურო ხასიათისაა. 1943 წელს, ფრონტზე დანერილი ეს სონეტი მირზა გელოვანს ნიკოლოზ მიქავასათვის გამოუგზავნია იმავე წლის 13 თებერვალს: „მე გადავწყვიტე, არავის მივწერო წერილი, მხოლოდ შენ მიიღებ ჩემს წერილებს და დარწმუნებული ვარ, რომ გამიგებ... გიგზავნი „სონეტს“. აი, ხომ ხედავ, მომავალზე ვფიქრობ, სიყვარულზე“ (გელოვანი 2009: 519).

ვფიქრობ, სონეტად უნდა მივიჩნიოთ „დაბრუნებაში“ დაბეჭდილი კიდევ ერთი ლექსი „***გარშემო ინვწენ ლურჯი ქედები“ (სლმ. 28035):

გარშემო ინვწენ ლურჯი ქედები,
ტბას დასცქეროდნენ – ხელივით გაშლილს.
აქ, ყოველ ზაფხულს, თეთრი გედები
მოდიოდნენ და ბუდობდნენ ტბაში.
(გელოვანი 2009: 272)

სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული, ჯვარედინი რითმით გამართულ ამ კატრენს (abab), მოსდევს ე.წ. სონეტის გასაღები, ორტაეპედი:

და სძულდა ზეცას სილურჯე ტბისა,
სიკამკამე და თეთრი გედები.

ამ ორტაეპედს აგრძელებს ორი კატრენი:

და რომ შეფიცულ ღრუბლებს და ქარებს
მობეზრებოდათ ლაჟვარდი წმინდა
ცაც დასაქცევად გახსნიდა კარებს
და ნისლიანში თვეობით წვიმდა,
მაშინ სტოვებდნენ ტბის სუფთა სარკეს
შეშფოთებული თეთრი გედები
და ისველებდნენ ფრთებს უსპეტაკესს
და მიფრინავდნენ ვით იმედები.

მშობლიური გარემოდან იმედის წასვლის, უფრო სწორად, შემ-
ფოთებული გაქცევის სურათია აღწერილი ზემოთ მოხმობილ ლექ-
სში, რომელიც, პირობითად, შეიძლება არაკანონიკურ სონეტად
მივიჩნიოთ.

მირზა გელოვანს, პოეტს, აწუხებდა და გულს უკლავდა ომი,
რომელიც ნელ-ნელა სპობდა მასში სინმინდესა და სინაზეს, ამიტო-
მაც მოითხოვდა:

დააჩუმეთ ზარბაზნები,
გულმა უნდა იმღეროს.
(გელოვანი 2009: 354)

მირზა გელოვანისათვის მომაბეზრებელი, მოსაწყენი, არასა-
სურველი იყო სამხედრო სამსახური, რომელიც მასში, როგორც
ვთქვით, კლავდა პოეტს. „... დაე, ვინვები და აღარ ავდგები, ოღონდ
მწყობრში ნუ ჩამაყენებენ, ნუ მათვლევინებენ საკუთარ ნაბიჯებს.
ვერ წარმოიდგენ, როგორ ვპატარავდები მწყობრში...“

აქ რაც ჩამოველ, არც ერთი მზიანი დღე არ მინახავს... არსად
არაფერი მოსჩანს, შენ სდგეხარ და გგონია, შენიდან იწყება უსას-
რულობა... ძვირფასო მეგობარო, ყოველდღე ვფიქრობ: რატომ არ
არის ადგილი, სადაც დავწვები, თავისუფლად გავეკვრები მინას
და ვიყვირებ: – ვარსკვლავები დავინახე-მეთქი!“ – წერდა მირზა
გელოვანი გიორგი შატბერაშვილს (გელოვანი 2009: 509-510).

მირზა გელოვანის ნაწერების საარქივო გამოცემა უამრავ სა-
ფიქრალსა და სათქმელს აღძრავს. ზოგიერთი რამ ამ წერილით
ითქვა, მაგრამ უფრო ბევრი – გამოსაკვლევი და საანალიზო – ელის
მკვლევარსა და კრიტიკოსს.

დამონშეპანი:

ვალერი 1958: Valery, P. *The Art of Poetry*. Bollingen series, 45. New York: 1958.

ვალერი 2010: ვალერი პ. „პოეზია და აბსტრაქტული აზრი“. *ლიტერატურის ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

გელოვანი 1964: გელოვანი მ. „უბის წიგნაკიდან“. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

გელოვანი 2009: გელოვანი მ. „დაბრუნება“. თბილისი: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინე“, 2009.

სოსიური 2002: სოსიური ფ.დ. *ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი*. თბილისი: „დიოგენე“, 2002.

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

ტაბიძე 2008: ტაბიძე ტ. *ახალი ქართული ლიტერატურა XIX ს. – XX ს. 30-იან წლებამდე (მოკლე ნარკვევი)*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008.

ჯაბუშანური 2008: ჯაბუშანური გ. მწერლობაში მოვიდნენ მირზა და ლადო. წიგნში: *მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი „ივრისპირელი მზეჭაბუკი“*. თბილისი: „აბული-7“, 2008.

მყარი სალექსო ფორმები გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიაში

გაბრიელ ჯაბუშანური (1914-1968) XX ს. იმ ქართველი პოეტების ხვედრით ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, რომელთაც საბჭოთა ეპოქამ შემოქმედების მკაცრი ჩარჩოები დაუნესა, ხოლო ტოტალიტარულმა რეჟიმმა საკუთარ თავზე გამოაცდევინა ბელადებისა და საბჭოთა ცენზორების მიერ დადგენილ აკრძალვათა სუსხი.

გაბრიელ ჯაბუშანური დუშეთის რაიონის სოფელ არხოტში დაიბადა. 1936 წელს ჭაბუკი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დასავლეთ ევროპის ფაკულტეტზე გერმანული ენისა და ლიტერატურის შესწავლას შეუდგა; მანამდე ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ ფურცლებზე (1935 წ.) მისი პირველი ლექსი („ცხენი“) დაიბეჭდა. პირველი პოეტური კრებული, „არაგვიანი“, 1940 წელს გამოსცა, ხოლო შემდეგ მისი ლექსებისა და პოემების რამდენიმე წიგნი დაისტამბა („ნათელი მთაში“, „ლირიკა“, „მაღალი მთვარე“, „მზეთა ქვეყანა“). პოეტის გარდაცვალების შემდეგ, 1977 წელს, გამოვიდა რჩეული ლექსების წიგნი „ლირიკა“. 1984 წელს თბილისში გაიმართა მისი 70-ე წლისთავის აღსანიშნავი საიუბილეო საღამო.

2014 წელს გაბრიელ ჯაბუშანურის დაბადებიდან ასი წელი გავიდა. საუკუნის გადასახედიდან მკითხველმა მკაფიოდ და ობიექტურად დაინახა უკომპრომისო პოეტის თანამედროვე რეჟიმთან შეურიგებელი ცხოვრების ქრონიკა; დღეს ეგზოტიკური ინდივიდუალობით იქცევს მკვლევრის ყურადღებას გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკის ხმა, მის მიერ გაკვალიანი ბილიკი, რომელიც უკვე ფართო, საინტერესო გზად გადაქცეულა და თანამედროვე ლექსმცოდნის მიერ შესწავლა-გაანალიზებას ითხოვს.

ავტოგრაფიული ჩანაწერების მეშვეობით ცხადდება გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეტური გზის დასაწყისი: „ჩემზე განსაკუთრებით კეთილისმყოფელი გავლენა მოახდინა მირზა გელოვანის ბრწყინვალე ლექსებმა... 1937-38 წლებში მაინცდამიანც ბევრი არ მიწერია, არ მცალოდა: ძალიან ბევრს ვმუშაობდი გერმანული ენის დაუფლებაზე, თანაც ფრიადოსან სტუდენტად ვითვლებოდი...“ XX ს.

30-იანი წლების მეორე ნახევარში ახალგაზრდა პოეტების „ხელმძღვანელობის საქმე მინდობილი ჰქონდა პაოლო იაშვილს. ის ახალ ნაწარმოებთა კითხვა-განხილვის დროს დამწყებ მწერლებს გვაძლევდა უაღრესად საყურადღებო რჩევა-დარიგებებსა და შენიშვნებს...“, – წერს გ. ჯაბუშანური 1958 წელს (ჯაბუშანური 2010: 244). ერთი მხრივ, „ცისფერყანწელთა“ პოეზია და მათი პიროვნული ავტორიტეტი, მეორე მხრივ, თანამედროვე ნიჭიერი პოეტების (მირზა გელოვანი, ლადო ასათიანი, ალექსანდრე საჯავია და სხვ.) კეთილისმყოფელი გავლენა და ევროპული კულტურის, გერმანული ენის საფუძვლიანი ცოდნა აყალიბებდა გამორჩეულ ხელწერას ხევსურეთში გაზრდილი ქართველი პოეტისას: ქართული ლექსის არქაულ რიტმსა და მეტრს აცოცხლებდა ევროპული ენების კულტურისა და სალექსო ტრადიციის მცოდნე ნიჭიერი მელექსე, მთქმელი, „თალხი მგოსანი“.

2010 წელს გამომცემლობა „უნივერსალმა“ დაბეჭდა გაბრიელ ჯაბუშანურის ლექსების, პოემების, ბალადებისა და ჩანაწერების კრებული, რომელსაც რედაქტორის, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის, ამირან არაბულის ვრცელი, საინტერესო გამოკვლევა უძღვის.

ამირან არაბული თავის ნაშრომში გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიის თემატიკას, ძირითად სათქმელს აანალიზებს; სათანადო ადგილს უთმობს ლირიკოსის ლექსის თავისებურებებსაც, თუმცა, კრებულის წინასიტყვაობის სპეციფიკის გამო, ფორმისეული ძიების თაობაზე ნაკლებად ამახვილებს ყურადღებას.

გაბრიელ ჯაბუშანურის თხზულებათა უახლესი გამოცემა („უნივერსალი“, 2010) ლექსის თეორეტიკოსთა ინტერესს იწვევს მყარი სალექსო ფორმების შესწავლის თვალსაზრისითაც: მასში ეროვნული ლექსის სახეობასთან, მთიბლურთან ერთად, გვხვდება ევროპული მყარი სალექსო ფორმები: სონეტი, ტრიოლეტი...

საგულისხმოა, რომ დღემდე გამოუცემელია და პოეტის პირად არქივში (გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი, № 25969) ინახება გაბრიელ ჯაბუშანურის „თარგმანების წიგნი“, რომელიც მოიცავს ევროპული, რუსული, დაღესტნური პოეზიის წარმომადგენლების: შექსპირის, თავორის, გოეთეს, ვერლენის, პუშკინის, ლერმონტოვის, ბლოკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ბუნინის, პასტერნაკის, ახმატოვას, ეს-

ენინის, სოლოგუბის, მარტინოვის, ლუკონინის, ტიხონოვის, გამზათოვის და სხვათა შედეგების თარგმანებს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეტურ თარგმანებზე ქვემოთ კვლავ ვისაუბრებთ, ამჯერად გვინდა მხოლოდ ყურადღება გავამახვილოთ მის მიერ სათარგმნი მასალის შერჩევის პრინციპზე და ნათარგმნ ლექსთა შორის მყარი ფორმების არსებობის თაობაზე: „ვთარგმნიდი მხოლოდ და მხოლოდ იმას, რაც მომწონდა და რომ არ მეთარგმნა, არ შემეძლო. მათ დაბეჭდვაზე არც მიფიქრია. ახლა კი, როცა თარგმანები ერთად გადავწერე და თანაც გავაშალაშინე, ვფიქრობ, შეიძლება, მათგან ამოირჩიეს რამდენიმე ფორმიანი ნიგნის შესადგენად“ (ჯაბუშანური 2010: 25).

გაბრიელ ჯაბუშანურის ხელნაწერ კრებულში, „თარგმანთა ნიგნში“, ჩვენი ყურადღება მიიქცია უილიამ შექსპირის 66-ე სონეტის თარგმანმა, რომელიც დღემდე არ დაბეჭდილა, ამიტომ ვთავაზობთ სრულად:

გვემულს ყოველი არსებულით, მოვკვდე, მე მინდა,
არ მსურს ვუყურო, როგორ წვალობს მწარედ ღარიბი,
არ მსურს ვუყურო გალალეულს ბედისგან მდიდარს,
არ ღირს მინდობა, არც ცხოვრება დავიდარაბით.

არ მსურს ვხედავდე: მზეზე როგორ მოძვრება ზაკვა,
როგორ ეშვება უფსკრულისკენ ქალაქი კდემა.
არ მსურს, ვსცნო როგორ სრულქმნილებებს უხშობენ გზა-კვალს
და ძლიერება უძღურების ქუსლის ქვეშ კვდება.

არ მსურს გახსოვდეს, რომ სდუმს აზრი ბაგედახშული,
იტანს გონება კილვა-გმობას უგუნურების,
რომ გულწრფელობა აჯამობად არის განთქმული

და მაღლი უგვან ბოროტებას ემსახურება
ერთ დღესაც აღარ ვიცოცხლებდი ყოვლით ნაგვემი,
მაგრამ უჩემოდ დალონდება ძვირფასი ჩემი!

14 სექტემბერი, 1917 წელი

სალამო მზისპირეში

(ჯაბუშანური სსლმ: № 25969(3))

ცნობილია, რომ შექსპირის სონეტების პირველი სრული თარგმანი ქართულ ენაზე გივი გაჩეჩილაძეს (1914-1974) ეკუთვნის. შექსპირის „სონეტები“ ჩვენს ქვეყანაში პირველად კრებულის სახით 1952 წელს გამოიცა (გაჩეჩილაძე 2013: 67).

სხვათა შორის, შექსპირის ამ, საყოველთაოდ ცნობილი, სონეტის პირველი თარგმანის – 1897 წელს იგი თარგმნა ქუჯმა (შალვა დადიანმა) (ჟ. „მწყემსი“, 1897, № 2, გვ. 13) – შემდეგ, გივი გაჩეჩილაძის ცდა მეორეა მისი ქართულად ამეტყველების ისტორიაში, ამიტომ გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ თარგმნილი, აქამდე გამოუქვეყნებელი და, ამდენად, უცნობი თარგმანი შექსპირის 66-ე (LXVI) სონეტისა საყურადღებოა მკვლევართათვისაც. მით უფრო, რომ უკვე არსებობს მეტად საჭირო გამოცემა: „სამოცდამეექვსე სონეტი. ერთი შედეგის თერთმეტი ქართული თარგმანი“ (2011). ამ წიგნის შევსება და სრულყოფა აუცილებელია: უკვე ცნობილ ნიმუშებს უნდა შეემატოს გაბრიელ ჯაბუშანურისა და სხვა ქართველი მთარგმნელების სახელებიცა და თარგმანებიც ამ სონეტისა. „ერთი შედეგის თერთმეტი ქართული თარგმანის“ ბოლოსიტყვაობაში ცნობილი მთარგმნელი და ლიტერატორი, მეცნიერი პაატა ჩხეიძე აღნიშნავს: “LXVI სონეტის შინაარსი და კონცეპტი ოდითგანვე და დღესაც არსებულ ვითარებას ეხმაურება... შექსპირი ოსტატურად უქცევს გვერდს სალექსო ოსტატობას LXVI სონეტში და ეს პარადოქსი კიდევ ერთხელ მიუთითებს მის დიდ ოსტატობაზე ამ სონეტში ისეთი უხვი წარმოსახვა და ვნებათა სიმძაფრე, რომ მხოლოდ სონეტი კი არა, პატარა პიესაა“ (ჩხეიძე 2011: 15, 16, 18, 20).

ვფიქრობ, გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ ამ სონეტის თარგმნა განაპირობა გივი გაჩეჩილაძის მიერ უკვე თარგმნილმა შექსპირის სონეტების გაცნობამაც, ალბათ, ან პერიოდიკაში, ან – ზეპირი გზით, ან – ხელნაწერის სახით, რადგან 1947 წელს უთარგმნია გაბრიელს იგი, ხოლო გივი გაჩეჩილაძის მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტები 1952 წელს გამოიცა, უფრო მეტად კი, გ. ჯაბუშანურის ლირიკის საზრისის სიახლოვემ ამ ცნობილი სონეტის სათქმელთან: „თალხი მგოსანი“ უნოდა საკუთარ თავს პოეტმა და, მართლაც, გაბრიელის პოეზია, ნაადრევად შეწყვეტილი სიცოცხლისა და სილამაზის გამო წუხილით გამორჩეული, სატრფოს, სამზეოდან უდროოდ წასული, მზექალის, მონატრებითა და თაყვანისცემით, ერთგვარად, შექსპირის ზემოხსენებულ სონეტის სულისკვეთებას ენათესავება.

გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ თარგმნილი შექსპირის 66-ე სონეტი ყურადღებას იქცევს ძირითადი სათქმელის გამოკვეთისათვის საჭირო რამდენიმე გამეორებული ლექსიკური ერთეულის შერჩევის პრინციპით: ტრადიციისამებრ, ამ ცნობილი სონეტის ქართველი მთარგმნელები ეფექტის მისაღწევად განმეორებას მიმართავენ: შალვა დადიანის თარგმანში (1897) ამგვარი განმეორებული სიტყვაა: „ვიხილე“. იგი სონეტის ყოველ სტროფში მეორდება.

დამსახურება, მე **ვიხილე**, რომ იგი ქვეყნად
ვითა გლახაკი – უბინაო ხეტილობდა...

ვიხილე, ვითა გარყვნილებას, ბინიერებას,
რომ გაეხადათ მათ სათრევად უმანკოება...

ვიხილე, თუ ვით სიყვარულსაც, პატიოსნებას,
რაგვარად გმობდნენ და ჰკიცხავდნენ...

ვიხილე კიდევ, რომ სიკეთე ბორკილი იყო,
და ბოროტება – თავისუფლად გაშვებულიყო...

გივი გაჩეჩილაძის თარგმანში ამ ფუნქციას ასრულებს კავშირი „და“:

და დევნილია ჭეშმარიტი სრულყოფილება,
და უბინობა გათელილა უხეშად, მკაცრად
და ძლიერება უძლურებას ემორჩილება,
და ხელოვნებას ბრძანებებით დაბმია ენა,
და ბრძნად გვაჩვენებს თავს რეგვენი გამობრძმედილი,
და სისულელედ ერვენება სიმართლე სმენას
და თავის მონად უქცევია ბოროტს კეთილი.

(გაჩეჩილაძე 2011: 5)

რევაზ თაბუკაშვილი ამგვარ საყრდენ სიტყვად თერთმეტჯერ განმეორებულ კავშირს „რადგან“ გვთავაზობს:

ყველაფრით დაღლილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,
რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება...

(თაბუკაშვილი 2011: 6)

გაბრიელ ჯაბუშანურის ზემოხსენებულ თარგმანში ხუთგზის მეორდება უკუთქმითი წინადადება: „არ მსურს“, რაც აძლიერებს პოეტის ზიზლსა და მიუღებლობას რეალობის უკეთურების მიმართ. პაატა ჩხეიძე შექსპირის 66-ე სონეტის თაობაზე საუბრისას საგანგებოდ განიხილავს ჰარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორის, ჰელენ ვენდლერის, შეხედულებას შექსპირის პოეტური ოსტატობის თაობაზე ამ სონეტში. ჰელენ ვენდლერის დაკვირვებით, 66-ე სონეტში ცხრა შემთხვევა მაინც მოჩანს პოეტური ხელოვნების დარღვევისა, და მაინც, ამავე დროს, შექსპირი მკითხველის ინტერესს არ კარგავს. იგი ძლევს პრობლემებს ტემპის აჩქარებით, მკითხველის გონებაში კითხვების აღძვრითა და მძაფრი ემოციის გამოხატვით. და ყოველივე ამას მხატვრულობას მოკლებული ტექნიკით ახორციელებს...

პაატა ჩხეიძე მიუთითებს, რომ შექსპირის მკვლევრები ამ სონეტს სენდვიჩს ამსგავსებენ. პირველი და ბოლოდან მეორე სტრიქონები ერთნაირად იწყება, შუაში კი უსამართლობის სარჩები ჩალაგებულია:

14. Save that to die leave my love alone. საყვარელი არსების გამო ვერ ტოვებს სიცოცხლეს წუთისოფლით დაღლილი პოეტი. გ. ჯაბუშანურს კი წუთისოფლის გაძლება, სამზეოზე ყოფნა აუტანლად გადაჰქცევია, მზექალის გარეშე დარჩენილს:

შენ უმზექალოდ კაცი არ გქვია,
ქვა ხომ ქვა არის, – ეგ გულიც ქვაა, –
ჩამოხეთქილი სალის იარუსს...
(ჯაბუშანური 1977: 87)

– მოთქვამს გაბრიელი ორი ტრიოლეტისაგან შემდგარ ციკლში: „შენ, გაბრიელ“.

პაატა ჩხეიძე შენიშნავს, რომ 66-ე სონეტის თარგმნისას ქართველ მთარგმნელს უნდა გაეთვალისწინებინა და შეენარჩუნებინა: 1. ძირითადი შინაარსი; 2. გამოკვეთილი არა სწრაფი, არამედ ჩეხასავით რიტმი; 3. სენდვიჩის ფორმა. მკვლევარი პაატა ჩხეიძე ამ პრინციპების მიხედვით განიხილავს: გივი გაჩეჩილაძის, რევაზ თაბუკაშვილის, კოტე ყუბანიშვილის, ინესა მერაბიშვილის, გენადი მარგველაშვილის, მაია ჯიჯეიშვილის, ლელა სამინიაშვილის, მე-

დეა ზაალიშვილის, ალექსანდრე ელერდაშვილის, ანი კოპალიანის თარგმანებს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის მიერ თარგმნილი შექსპირის 66-ე სონეტი, ვფიქრობ, პაატა ჩხეიძის მიერ გამოკვეთილ სამივე მოთხოვნას აკმაყოფილებს: ა) ძირითადი შინაარსი შენარჩუნებულია; ბ) რიტმი, მართლაც, არ არის სწრაფი. ამ შენელებულ ტემპს მთარგმნელი აღწევს: I. კატრენში ქორეული და ზედაქტილური (ორმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი) რითმების მონაცვლეობით; II. კატრენში მხოლოდ ორმარცვლიანი რითმების გამოყენებით, ხოლო ექვსტაეპედში არაიდენტური რითმების სიხშირით; გ) სენდვიჩის ფორმისათვის აუცილებელი – I და ბოლოდან მეორე ტაეპების შინაარსის იდენტურობით: I. „გვემულს ყოველი არსებულით, მოვკვდე, მე მინდა“; XIII. „ერთ დღესაც აღარ ვიცოცხლებდი ყოველით ნაგვემი“. გაბრიელ ჯაბუშანური ოსტატურად ცვლის I-სა და XIII ტაეპებში წარსულის მიმღეობის ფორმებს: „გვემულს“ და „ნაგვემი“. მართლაც, ჰელენ ვენდლერი მიიჩნევს, რომ შექსპირის 66-ე სონეტის წარმმართველი გრამატიკული ფორმებია წარსულის მიმღეობა და ანმყოს მიმღეობა (ჩხეიძე 2011: 17). ჰ. ვენდლერი მიუთითებს შექსპირის სონეტში სამ და ოთხმარცვლიან რითმებზე, როგორც კონკრეტულ შეცდომებზე, რაც განპირობებულია პოეტის ჩანაფიქრით: ემოციურად ნააკითხოს მკითხველს ლექსი. ამ მხრივ, სათანადო ეფექტს აღწევს მთარგმნელი გაბრიელ ჯაბუშანური მეორე კატრენში, რომლის რითმა არ იცავს კანონიკური სონეტის გარიტმვის პრინციპებს: ჯვარედინად არის გარიტმული 2-მარცვლიანი ერთეულები, ნაცვლად დაქტილური, ან ზედაქტილური რითმებისა:

არ მსურს ვხედავდე: მზეზე როგორ მოძვრება ზაკვა,

როგორ ეშვება უფსკრულისკენ ქალური კდემა.

არ მსურს, ვსცნო როგორ სრულქმნილებებს უზშობენ გზა-კვალს
და ძლიერება უძღურების ქუსლის ქვეშ კვდება.

კანონიკურ სარიტმო ერთეულებს, ორიგინალის მსგავსად, აქაც ენაცვლება ალიტერაცია და ასონანსი: „ქალური კდემა“, „ქუსლის ქვეშ კვდება“.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ამიერიდან შექსპირის 66-ე სონეტის ზემოხსენებულ 11 თარგმანს უნდა მიემატოს გაბრიელ

ჯაბუშანურის თარგმნილი სონეტიც (აქვე დავძენთ, რომ ასევე გასათვალისწინებელია მურმან კიკვაძის (1977), ოთარ ცისკაძის (2011) თარგმანებიც (ბარბაქაძე 2013: 29-31).

გაბრიელ ჯაბუშანურის ინტერესი ევროპული მყარი სალექსო ფორმების მიმართ, ალბათ, მისი მომავალი პროფესიული დაოსტატების გზამაც განაპირობა. დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის სტუდენტი, ბუნებრივია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სწავლის წლებში საფუძვლიანად ეცნობოდა, აანალიზებდა, თარგმნიდა უცხოელი და ქართველი პოეტების სონეტებს, ტრიოლეტებს, ტერცინებს და თვითონაც თარგმნიდა; „ცისფერყანწელთა“ აპოლოგიით რომანტიკულად განწყობილი და გაბრუნებული“ (ჯაბუშანური 2008: 296), შეუძლებელია, ყურნ. „ჩვენი თაობის“ ახალგაზრდა პოეტებს სონეტიც არ შეჰყვარებოდათ, ტრაგიკულად დაღუპული უფროსი თაობის თანამოძმეების მსგავსად.

გაბრიელ ჯაბუშანურმა სონეტი „სამება“ თავის მეგობრებს, „ჭაბუკებად დარჩენილ“ (ნ. აგიაშვილი), უდროოდ, ტრაგიკულად დაღუპულ პოეტებს: ლადო ასათიანს, მირზა გელოვანსა და ალექსანდრე საჯაიას მიუძღვნა:

პოეზიის ბჭეს მიეჭერთი ჭაბუკურ რიხით,
გაიხსნა კარი და მუხების რული დაირღვა
წინ ახასხასდა საბალახო – ლექსების ლიხი,
ამღერდით სამნი და თქვენი ხმა ექოდ დაირხა.

ოქროს სიტყვები დაიხსენით უბრობის ციხით,
მოყვასმა მყისვე მოუსმინა ნაირ-ნაირ ხმას,
მაგრამ, უხანოდ შეგეჩეხათ არყოფნის ჩიხი
და ქარქაშები შეაგება შიშველ შაირ-ხმალს...

(ჯაბუშანური 2010: 62)

სონეტისათვის ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებული ტრადიციული საზომით (5/4/5), ჯვარედინი რითმით (abab) გამართული კატრენები მდიდარი ალიტერაციით (ჭ, ხ, შ თანხმოვნები, თითქოს ამ სამეულის ქართულ პოეზიაში ჭექა-ქუხილით შემოსვლასა (ჭ, ხ-) და ტრაგიკულ შეჩერებას (ს) განასახიერებენ) იქცევს ყურადღებას და უაღრესად უცხო, მოულოდნელი მეტაფორით გამახსოვრდება:

„...უხანოდ შეგეჩეხათ არყოფნის ჩიხი და ქარქაშები შეაგება შიშველ შაირ-ხმალს“. „შაირ-ხმლით“ მეზრძოლი ქართველებისა და პოეტების სამების ავტორისეულ მონატრებას ამ სონეტის ტერცეტებში ორიგინალური კონსონანსურ-ასონანსური რითმებით ვეზიარებით: ოქრო-ნაყოფი – როგორ ეყოფა, სამღერო – სამხარი, აღარ ჩაიარა – და საჯაია (cdc dee).

გართმვის განსხვავებული სქემით არის აგებული გაბრიელ ჯაბუშანურის სონეტი „შეთხზული მიზეზები“: ჯვარედინი რითმის ნაცვლად, აქ უკვე კატრენებისა და ტერცეტების რკალური და ორიგინალური სართმო ერთეულები იქცევეს ყურადღება (abba abba cdd cee). ეს სონეტი წ, ზ, ჭ თანხმოვნების ალიტერირებას ეყრდნობა და სამივე ბგერას მეტაფორულ-სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. პოეტის სატრფოს, მზექალას (ზ), მის აულში წასვლას არწასვლას (წ) „ჭმუნვის ჭუნირს“, ანუ პოეზიის სევდიანი ხმის სიმბოლოს (ჭუნირი – ლირა) განასახიერებს.

ქართულ პოეზიაში სონეტის მეტრისათვის მეორე, მისაღები და პოპულარული საზომით, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის გამართული გაბრიელ ჯაბუშანურის სატრფოსადმი მიძღვნილი სონეტი „დაშლილი ციხე“. რკალური (abba) რითმებით შეკრულ კატრენებში უჩვეულო, ორიგინალური სიტყვებია, რომელთა საყრდენი თანხმოვანი „ხ“ ამთლიანებს: ძახილადა – ძახველი, ახეთქებს – ახვითქულს, მძახალი – მძახველი, ახვათ ქალს – არხვატსაც.

ამ სონეტში კონტრასტულად უპირისპირდება ერთმანეთს თეზა და ანტითეზა: ვაჟკაცური ძახილი სატრფოდაკარგული ვაჟკაცისა და მოლანდება თეთრი ასულისა, რაც ნარნარა ბგერების (ნ, რ, ლ) ალიტერირებით ცხადდება:

მომელანდები ... მაგრამ დამიშლის

მირაჟის ციხეს ნისლი – ავსული.

(ჯაბუშანური 2010: 75-76)

სონეტის მეტაფორული სათაურის მხატვრული სახის საიდუმლოც „სონეტის გასაღებში“ იხსნება; ორთაეპედი ანჟამბემანით არის გადაბმული: „...დამიშლის // მირაჟის ციხეს“. საგულისხმოა, რომ სონეტ „დაშლილი ციხის“ I-II ტერცეტები ანჟამბემანითა და ომონიმური რითმით (დამიშლის – დამიშლის) პოეტი შინაგან დისჰარმონიას ებრძვის:

შემომიქროლებს შლეგი ქარიშხლის
შავი ფრთა თარსი და თავგასული,
ის შენთვის შანთვას შმაგად დამიშლის
და თეთრ მწვერვალზე თეთრი ასული
მომელანდები ... მაგრამ დამიშლის
მირაჟის ციხეს ნისლი – ავსული.
(ჯაბუშანური 2010: 75)

ვირტუოზულად ფლობს გაბრიელ ჯაბუშანური ქართული სიტყვის უმდიდრეს ლექსიკურ არსენალს, ამიტომაც გრამატიკული ფორმებისა და სემანტიკური შესაძლებლობების მიმოხრით მოულოდნელი კონსონანსური შიდარიტმაც აახშიანებს I ტერცეტის ბოლო ტაეპს: შენთვის – შანთვას და ზმნა „დამიშლის“ ორივე შინაარსი: ნებელობითი (დამიშნის – ნებას არ მომცემს) და ფიზიკური (დამიშლის – დამინგრევს) – ამეტყველდება „დაშლილ ციხეში“.

გაბრიელ ჯაბუშანურის ტრაგიკული ბიოგრაფიის ნაწილია სონეტი „მწუხრი მიტოვებულ აულში“. ეს სონეტი გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიისა და ცხოვრების ანარეკლია. გ. ჯაბუშანური თვითმხილველი და თანაგანმცდელი იყო ინგუშთა ტრაგედიის, როცა საჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის გადაწყვეტილებით, ღილღვები (ინგუშები) გადაასახლეს და იქ ხევსურები ჩაასახლეს. აქ შეუყვარდა პოეტს მზექალი, რომელიც უდროოდ დაიღუპა. ინგუშები გაბრიელს „თავიანთი ქვეყნის ცამეტწლიანი დაკარგული ისტორიის მემატეიანედ მიიჩნევენ და მას სიყვარულით „ღილღვ ჯაბრაილს“ უწოდებენ (ქაძოვეი 2017: 90).

პოეტის ლირიკას გამუდმებით კვებავს ორი მოტივი: სატრფოს – მზექალის – დაღუპვის მოუნელებელი დარდი და ღილღო – ინგუშთა უბედურების მოწმე, დაცარიელებული აულეები. მწერალი ისა ქაძოვეი (იისა კოაზოი), თბილისის საპატიო მოქალაქე, ინგუშეთის საზოგადოებრივი მოძრაობა „ნიისხოს“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი, ქართველი პოეტს უძღვნის ესეს სახელწოდებით „გაბრიელიადა“, რომელიც 1917 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ (№1-2) დაიბეჭდა (თარგმნეს ქეთევან ქურდოვანიძემ და გია ჯოხაძემ). ისა ქაძოვეი ესეს დასასრულს ასე მიმართავს გაბრიელ ჯაბუშანურს: „შენ, რა თქმა უნდა, კარგი ქართველი პოეტი ხარ, თუმცა შენი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი მათ მიუძღვნე, რომელ-

თაც ღილღვებს ეძახდი – ჩვენ, ქისტებს... შენ შეგვაყვარე ხევსურები. ბედისწერამ უძველეს ღილღურ სოფელ ხამხში მოგახვედრა. ღილღოს ასული გახდა შენი პოეტური მუზა, უფლის ნყალობით.

ხევსურად დაიბადე, მაგრამ ქისტების ბედი გაიზიარე“ (ქაძოვეი 2017: 103).

სონეტი „მწუხრი მიტოვებულ აულში“ ათმარცვლიანი (5/5) და უაღრესად მდიდრული, ეგზოტიკური, ზედაქტილური რითმებით გამოირჩევა, განსაკუთრებით პირველი კატრენი. ალიტერირებული „ხ“ თითქოს სოფელ ხამხის სახელწოდებას აჟღერებს:

თავს აწევს მწუხრი, ვით ბეჰემოთი, –
ბინებს გაძარცვულს, პარტახს და ოხერს,
ხევსურულ რიხით, ფხით და გემოთი
ან ხმა მწყემსისა არ დაიქუხებს.

(ჯაბუშანური 1977: 76)

საბჭოთა რეჟიმის მეტაფორა „მწუხრი“ და მისი ბეჰემოთთან შედარება, სარიტორიკული ნიშნით მისი გატანა (ვით ბეჰემოთი – ფხით და გემოთი), მართლაც, კანონიერი საფუძველი უნდა ყოფილიყო გმირი ღილღვებისათვის გაბრიელის შეყვარებისათვის. ლეგენდები თუ ისტორიული ფაქტები, ისა ქაძოვეი რომ აცოცხლებს თავის ესეში, გვიმონუმებს, რამდენჯერ იხსნეს „შიშველი ხელებით გველეთაპთან მებრძოლი“, ღილღვების უფლებების დამცველი პოეტი ჯაბრაილი ქისტმა აბრაგებმა (ქაძოვეი 2017: 100-102). ზემოხსენებულ სონეტში გ. ჯაბუშანური ნუხს ქისტებისა და ხევსურების ტრადიციული ბედის გამო:

აულში ფარა აღარ შემოდის
და არც ნახირი შებლავის ქოხებს,
შავ-შავთა წარბთა მშვილდურ შემოხრით
ხევსური ქალი არ უხმობს ძროხებს...

როგორც ქისტებმა, კარგა ხნის წინათ, –
დატოვეს ღილღო არხოტელებმა.
ჰოი, მზექალო, ჭერხოს დერეფანს

აღარც ეგ მწველი ღიმილი ბრწყინავს,
არც გაბრწყინდება ან არასოდეს,
რომ მზედ დაადგეს ამ გულის კბოღეს.

(ჯაბუშანური 1977: 76)

უნიკალური პოეტური ტექნიკით იქცევს ყურადღებას გაბრიელ ჯაბუშანურის ათმარცვლედით (5/5), ჯვარედინი რითმით (abab), სამი კატრენითა და ორტაეპედით გამართული სონეტი „მქონებელი და უქონელი“.

პოეტი პირველი კატრენის მესამე ტაეპში რითმის ცალსა და მეორე კატრენის სარითმო წყვილს ფრჩხილებში ჩასმულს წარმოგვიდგენს და თითქოს ამგვარად ფარავს მათს შესაძლებლობას – აღმოჩენამდე, პოვნამდე, როგორც ზღვა – თავის განძს:

მოდი და ხელი შავ ზღვის ლაყურებს
მოვდოთ და ვუთხრათ სადა კაფია,
ის მიგვახვედრებს (და მიგვაყურებს),
სად ქაფია და სად სადაფია.

ყველა ნადავლს და ყველა ნაქურებს.
ზღვა მოგვაჩერებს (ის სულსწრაფია)
და როცა ყველა განძს მოგვაჩუქებს, –
სხივზე ავასხათ (შუქი ძაფია!).

(ჯაბუშანური 1977: 136)

ვფიქრობ, ამ სონეტში ალეგორიულად არის გადმოცემული პოეტური შემოქმედების, სიტყვათხზვის პროცესი, როდესაც პოეტი ცხოვრების ზღვაში ეძებს თავის საგანძურს და სინათლეზე (სხივის ძაფზე) გამოაქვს ლექსი – ცხოვრებისაგან ნაჩუქარი და მოძმეთათვის მისაჩუქებელი:

და უმაღ ვუძღვნათ მოძმეთ უპოვართ,
გავუნანილოთ სუყველას სწორად,
რომ მათაც კაცნი შეუპოვარნი
ერქვათ და სიტყვა ჩაიცვან თორად,
რადგან უგანძო ხევისბერიც კი
უენოა და ხეიბარია.

სონეტი, როგორც ნადავლი, „ტროფეი“, ხოზე მარია დე ჰერედიას მიერ სახელდებული და მისი სონეტების კრებულის „ტროფეების“ ქვაკუთხედი. შესაძლოა, გ. ჯაბუშანურისათვის ცნობილი იყო მიქელ პატარიდის მიერ თარგმნილი ხოზე მარია დე ჰერედიას

სონეტები და თვითონაც, ერთგვარად, „დიდაქტიკური სონეტის“ დანერა სცადა: სამ კატრენად დაყოფილი თორმეტტაეპედითა და აფორიზმად ქცეული „სონეტის გასაღებით“: სიტყვა განძია და ნამდვილად მდიდარი, „მქონებელი“ მხოლოდ ლექსად სიტყვათა შემკრები კაცია.

სამ– და ორმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობით არის აგებული გაბრიელ ჯაბუშანურის სონეტი „ჭერი“, რომელიც პოეტმა დაღუპულ სატროფოს – მზექალს – მიუძღვნა:

შენზე ზარმა იმ ზომამდის დამღალა
ისე მტკივა უშენობის ჭირი,
რომ, მზექალო, მილამურო ჩაღმელო, –
მენატრება შენი კუბოს ჭერი
მოზღვავედა და გაიზარდა ნალველი,
მოზღვავედა და გაიზარდა ჭორი!
რაც შენ ჩემგან სამუდამოდ ნახველი,
შემეზიზლა ეს ქვეყანა – ჭური...
(„ჭერი“. ჯაბუშანური 2010: 84)

გარითმული კონსონანსები (ჭირი – ჭერი – ჭორი – ჭერი); დამღალა – ჩაღმელო – ნალველი) უზადო პოეტური ტექნიკის დასტურია.

ევროპულ მყარ სალექსო ფორმათაგან ყველაზე ხშირად ტრიოლეტი გვხვდება გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკაში, თუმცა, ვიდრე ტრიოლეტებზე ვისაუბრებთ, ერთი, ტერცეტებით დაწერილი ლექსი უნდა გავიხსენოთ, რომელსაც „სიმღერა სანიაზო“ ჰქვია. ოთხი ტერცეტი, სამჯერადი რითმითა (aaa) და მაღალი შაირით (44/44) გამართული, ვაჟა-ფშაველას სულიერ მემკვიდრედ წარმოგვიდგენს პოეტ გაბრიელ ჯაბუშანურს, რომელიც თავის ერთ-ერთ საპროგრამო ლექსში აცხადებს:

იცით, მე ვინ ვარ? – რომ არ ვსთქვა ბევრი, –
მცირე მტვერი ვარ შოთას კალმისა,
გურამიშვილის ვარ ცოტა ცრემლი
და ერთი თასმა ვაჟას ქალმნისა...
(ჯაბუშანური 2010: 53)

ტერცეტებით დაწერილი „სიმღერა სანიაზო“ (ანუ სიმღერა მოსაფერებელი, მოსაფრთხილებელი, ფაქიზი) გაბრიელ ჯაბუშანურისათვის ერთგვარი პოეტური მანიფესტია, რომლითაც თავის შემოქმედებით კრედოს განუცხადებს თანამემამულეებს:

არ მიმტყუნო, ჰე, ჩონგურო, – ვაჟასაგან ნაჩუქარო,
მომეც შენი გამძლეობა, კლდეც, ცალმუხლზე ნაჩოქარო,
გამალაღე, იალაღო, ხარლალების ნაჯოგარო!
(ჯაბუშანური 2010: 54)

გაბრიელ ჯაბუშანური ვირტუოზია ქართული რითმისა. ასონანსებისა და კონსონანსების ფეიერვერკია ზემოხსენებული ტერცეტის სამივე სართმომ ერთეულში: ნაჩუქარო – ნაჩოქარო – ნაჯოგარო; ტერცეტების ბოლო ტაეპი კი, ოთხსიტყვიანი, სამ-სამ, ერთი ფუძისაგან ნაწარმოებ სიტყვას უყრის თავს: გამალაღე, იალაღო, ხარლალების.

ვაჟა-ფშაველას „სიმღერების“ მსგავსად, გაბრიელ ჯაბუშანურიც ლექს-სიმღერების შეთხზვით იწონებს თავს – ხევსურული პოეზიის კილოსა და ევროპული სალექსო ფორმების შერწყმით ცდილობს, ახლებური, ორიგინალური, თანამედროვე ჟღერადობა მისცეს ქართულ ლექსს; ოთხმარცვლიანი, ზედაქტილური რითმებით გვიმჟღავნებს პოეტი თავისი ანდერძის დედააზრს:

ოლონდ სიტყვის ჭემმარიტის მეც დავტოვო შინ მარცვალი,
მერე აქვე დავიმარხო, თუ მომცემენ ფირმანს მთანი,
ოლონდ წარვდგე დიდ ფშაველის წმინდა ლანდთან პირმართალი!

შინ მარცვალი – ფირმანს მთანი – პირმართალი – შედგენილი რითმის საუკეთესო მაგალითებია, სადაც რითმის კეთილზმოვანება და ალიტერაცია ერთმანეთს გასჯიბრებია.

„სიმღერა“, როგორც განსაკუთრებული სახე ქართული ლექსისა, ხევსურული პოეზიის ჰანგით ნაკვები, ვაჟა-ფშაველას „სიმღერების“ მსგავსად, განსხვავებული რითმითა (უფრო ხშირად მონორითმით) და სიუჟეტურობით იქცევს ყურადღებას. საგულისხმოა, რომ გაბრიელ ჯაბუშანურმა ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ 1938 წლის მარტის ნომერში „არხოტული სიმღერები“ დაბეჭდა: „სულ ორი ლექსი იყო: „მწყემსები“ და „ხმალი“. კორექტურის მიზეზით

პირველ ლექსს სათაური არ ჰქონდა და გამოდიოდა, თითქოს ამ ლექსს „არხოტული სიმღერები“ ერქვა; იქ კი მწყემსებზე იყო ლაპარაკი. ამ სადებიუტო მარცხმა გული მატკინა, მით უმეტეს, რომ ამაში ბრალი არ მიმიძლოდა“, – იგონებს პოეტი (ჯაბუშანიური 2010: 245).

გაბრიელ ჯაბუშანიური წერს, რომ მან, სოფლიდან (თელავის რაიონის ერთ-ერთი სოფლის სკოლის მასწავლებელი იყო იმჟამად – თ.ბ.) რევაზ მარგიანს, თავის მეგობარ პოეტს, რამდენიმე ლექსი გამოუგზავნა. 1935 წლის თებერვლის ნომერში ჟურნალ „ჩვენს თაობაში“ დაიბეჭდა გ. ჯაბუშანიურის „ცხენი“, თუმცა დებიუტად პოეტი თავის „არხოტულ სიმღერებს“ მიიჩნევს.

გაბრიელ ჯაბუშანიურის პოეზიაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ეროვნულმა სალექსო ფორმამ – მთიბლურმა. სწორედ „მთიბლური სიმღერები“ უწოდა პოეტმა უძველესი ეროვნული სალექსო საზომით – მთიბლურის მეტრით, ასიმეტრიული ცხრამარცვლიანი ტაეპით – 5/4-ით გამართულ ლექსებს: 1. „ქუჩი“; 2. „გველი“; 3. „ლურჯაის თვალი.“

როგორც აკაკი შანიძემ მიუთითა, მთიბლური ხალხური ლექსის სახეობაა (შანიძე 1959, I: 54).

მთიბლურს ფშავ-ხევსურულ პოეზიასთან აკავშირებენ. ამ არქაულ ფორმას აუცილებლად ახასიათებს ორმუხლიანობა და მუსიკალური პაუზა. აკაკი შანიძის აზრით, მთიბლური ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში უნდა იყოს ქართული ლექსისა. იგი დაკავშირებულია ხმით ნატირლებთან: ორივეს ერთი და იგივე რიტმი აქვს. აკაკი ხინთიბიძის აზრით: „ერთი და იგივე არ არის მთიბლური – თიბვის დროს შესრულებული ლექს-სიმღერა, ან მიცვალებულის დატირება – და მთიბლური, როგორც სალექსო ფორმა“ (ხინთიბიძე 2009: 133).

ცნობილია, რომ „მთიბლურ“ სიმღერებში ხშირად ცელია ნახსენები: „ცელო, გამიჭერ, გზის პირია...“, „ცელცუდაო და ცოლცუდაო...“ „ცელამაზო და ცოლამაზო...“; გაბრიელ ჯაბუშანიურის სამივე მთიბლურ სიმღერაში ცელია ნახსენები:

1. რად სტირი, ქუჩო, ქალივითა

ცელს მოჰყევ, საგონს გაუჯავრდი...

(„ქუჩი“. ჯაბუშანიური 1977: 8)

2. **ცელსა** მცურავი მოეხვია
ორტოლი ენით ითხოვს ზავსა
გაჰკვეთე, **ცელო**, მტერი ჰქვია
შემპარავია ჯადოს მსგავსად.
(„გველი“. ჯაბუშანური 1977: 8)

3. **ცელო**, მოუსვი ბარაქითა,
თორემ ლურჯაი შემოგვწყრება...
(„ლურჯაის თვალი“. ჯაბუშანური 1977: 9)

გაბრიელ ჯაბუშანურის „მთიბლური სიმღერები“ რითმიანია და ხმით ნატირალების მსგავსი:

მე მზერა მისი დამანწყლულებს,
გული გლოვითა ატირდება.
(„ლურჯაის თვალი“)

მთიბლურისა და ხმით ნატირლების მიმართ გ. ჯაბუშანურის დამოკიდებულებას კარგად გადმოგვცემს მისი ერთი წერილის ნაწყვეტი: „მაგ ხევსურული ხმითნატირლებს მეც ბევრჯერ ავუფორიაქებივარ... მე ბევრი ლექსი მაქვს ამ მეტრით და იმიტაცით დანერილი“ (ჯაბუშანური 2010: 302).

ქართულ პოეზიაში ევროპული მყარი სალექსო ფორმებით „ცისფერყანწელთა“ შემდეგ, XX ს. 30-50-იან წლებში, შედარებით ნაკლებად ინტერესდებოდნენ ცნობილი მიზეზების გამო: „ფორმალისტური გატაცების“ იარლიყის მიწებების შიშით პოეტები ერიდებოდნენ: სონეტების, ტრიოლეტების, ოქტავებისა თუ რონდოების წერას. გაბრიელ ჯაბუშანური, ცნობილი ანტისტალინისტი, სოციალისტური დიქტატურის მოწინააღმდეგე, რომლის ანტისაბჭოური ლექსების ინგუშური ვერსიებიც კი არსებობს (ქაძოვეი 2017: 99-100), სონეტებისა და ტრიოლეტების სიმრავლითაც ებრძვის სოციალისტურ რეალიზმს. ევროპულ სალექსო ფორმათაგან, ჩანს, ყველაზე მეტად ტრიოლეტის რვატაპედმა გაიტაცა ქართველი პოეტი. გ. ჯაბუშანურის ლექსთა კრებულებში ლამის ოცი ტრიოლეტი მოვიძიეთ.

გ. ჯაბუშანურის ტრიოლეტი, თემატიკის მიხედვით, შეიძლება, რამდენიმე მოტივად დავაჯგუფოთ. უპირველესად, პოეტი სა-

კუთარ ვინაობას, წინაპრებს, მიწას უძღვნის ტრიოლეტებს, სადაც სამგზის ხმიანობს ერთი და იგივე ტაეპი, რომელიც მთავარ სათქმელს ასე კარგად გამოკვეთს: „არხოტის მთებს“, „მამისახლი“, „მორყეული მიწური“. მეორე წყება ტრიოლეტებისა გაბრიელმა მზექალს მიუძღვნა, გარდაცვლილ სატრფოსა და მუზას: „მიპასუხე“, „ვარაუდი“, „შენ, გაბრიელ“, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ორ ტრიოლეტს აერთიანებს: 1. „ჯარჯი“, 2. „იარე, კაცი შენ აღარ გქვია...“, „გაკენტება“, „ობელისკი“. რამდენიმე ტრიოლეტით გაბრიელ ჯაბუშანურმა მზის მიმართ თავისი თაყვანისცემა გამოხატა „მზე და ჩვენ“, „მზე ამოვიდა, აღსდექი!“

გაბრიელ ჯაბუშანურის ტრიოლეტი „ახალუხლები“ ერთგვარი გზავნილია მომავალი თაობის ქართველებისათვის, ახალი თაობის პოეტების მისამართით, იმ ჭაბუკების გასაგონად, სიცოცხლის ჟინი და ხალისი რომ ამღერებთ:

ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუყარეს ახალუხლებმა,
სალამი თქვენდა, ჭაბუკებო უდარდელეებო!
გაიჟრიალეს როკვის ჟინით კვალად მუხლებმა...
ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუარეს ახალუხლებმა...
ნუთუ გაბრიელს გახარება აღარ უხდება
რად გეკრძალებათ ტაშის დაკვრა, ჩემო ხელებო...
ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუარეს ახალუხლებმა,
სალამი თქვენდა, ჭაბუკებო უდარდელეებო!
(ჯაბუშანური 2010: 12)

„თალხი მგოსანი“ უხერხულობას გრძნობს ახალი თაობის წინაშე, რომ ჯერ კიდევ მხნე და ჯანსაღი პოეტი ხალისითა და სიცოცხლის სიხარულით მხარს ველარ უბამს ჭაბუკ პოეტებს: ცხოვრებისაგან ნაგვემი და სატრფოსგან მიტოვებული პოეტი მხოლოდ „მითნატირლებისა“ და „მთიბლურების“ მსგავს მელოდიებს ელტვის. ტრიოლეტის ფორმის სიმრავლეც გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკაში, ალბათ, ამ ძიებამ განაპირობა: ეროვნული არქაული ფორმის, მთიბლურის, სასიმღერო, მელოდიური ნყოფა, გვრინის, „ხმითნატირლების“ რეფრენულობა, განმეორებადობა სტრიქონებისა ევროპულ ტრიოლეტს ყველაზე კარგად ესადაგება: სამგზის გამეორებული (1, 4, 7) რეფრენული ტაეპები გამოკ-

ვეთს სევდის, მწუხარების მოტივს. ზემოხსენებულ ტრიოლეტში ეს სათქმელი გადმოცემულია ტაეპით:

ჩემს სახლს სიმღერით ჩაუარეს ახალუხლებმა!

გაბრიელის „გლოვის სახლი“ ტრიოლეტების ფორმითაც შენდება და ეს უცვლელი, მარადიული მარტოსულობა ობელისკად აღმართულა მზექალის ხსოვნის უკვდავსაყოფად:

ვარ შენს საფლავზე შემართული, ვით ობელისკი
და ცივად გავცქერ გაცრეცილი საოცარ სივრცეს.
დანაცრდა გული, ვიქმენ უტყვი, უგრძობელიც კი...
ვარ შენს საფლავზე შემართული, ვით ობელისკი,
აღარ ეღირსა შენს ცივ ნაცარს ხვითო ფენიქისი,
ნუთუ სიცოცხლე ვერ დაცარავს სიკვდილის ცივ ცელს?
ვარ შენს საფლავზე შემართული, ვით ობელისკი
და მკაცრად გავცქერ გადაცრეცილ და გულცივ სივრცეს.
(„ობელისკი“. ჯაბუშანური 2010: 84)

ტრიოლეტიც, შექსპირის 66-ე სონეტის მსგავსად, „სენდვიჩის“ ფორმას მოგვაგონებს: ბოლო და თავიდან მეორე ტაეპები იდენტურია, თუმცა ზემოხსენებულ ტრიოლეტში ოდნავ განსხვავებულია გამეორებული ტაეპები „და ცივად გავცქერ გაცრეცილი და საოცარ სივრცეს“ და: „და მკაცრად გავცქერ გადაცრეცილ და გულცივ სივრცეს“. ერთი შეხედვით, ანალოგიურ ტაეპებში მხოლოდ: „და“, „გავცქერ“ და „სივრცეს“ არის, იდენტურად გამეორებული დანარჩენი სიტყვები: „ცივად“/„მკაცრად“, „გაცრეცილი/გადაცრეცილი“, „საოცარი/გულცივი“ პოეტის გადაღლილი და მარტოსული სამყაროს უდაბნოდ გადაქცევის საფრთხეს მიგავნიშნებს: „ც“ ბგერის ალიტერირებით „ცელის“, სიკვდილის ანალოგიურობის გადმოცემას ემსახურება.

გაბრიელი მთის პოეტია და, ამიტომაც მკითხველი გამუდმებით გრძნობს მზისა და სიცოცხლის მოჭარბებულ ჟინს მის ლექსებში, რომლებიც ძლიერი ემოციური მეხსიერებით შენარჩუნებული, ბუნების დღესასწაულის შემყურე და მისი მადიდებელი ქართველი კაცის თვალთ არის დანახული, ტრიოლეტი „მზე ამოვიდა, აღსდექ!“ მცირეოდენი მოდიფიკაციით გამეორებული ტაეპებით, სიმეტრიული ათმარცვლედით, კანონიკური რითმით (AbaAabAB),

თითქოს, პირველყოფილი სიხარულით განგვაცდევინებს ახალი დღის დაწყების სიხარულს:

ლილღოს მღვრიე ცას ღველფი ეღვრება,
მთა თავზე ინთებს წითელ ათინათს,
აღსდექ, ღრუბლებით ღუის მაღრიბი,
ლილღოს მღვრიე ცას ღველფი ეღვრება,
მზემ თეთრ მწვერვალსაც ცეცხლი ახვრიპა
და ზურგზე ოქროს მტვერი ადინა,
აღსდექ, მღვრიე ცას ღველფი ეღვრება,
მთა თავზე ივლებს პირველ ათინათს!

(„მზე ამოვიდა, აღსდექ“. ჯაბუშაბური 1977: 144)

ტრიოლეტის სულისკვეთება, თითქოს, ამ ორი სიტყვით კონდენსირდება: „ლილღო, აღსდექ!“ – ეს შექაზილი მაღრიბისაკენ მიაპყრობს მზერას.

მაღრიბი – დასავლეთია არაბულ ენაზე და ქართული ტრადიციით, მაშრიყი და მაღრიბი – გულისხმობს არაბული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნებს. „ღრუბლებით ღუის მაღრიბი“ – დასავლეთით იმზირება ტრიოლეტის მესამე ტაეპში პოეტი, რომელიც კარგად იცნობს ევროპულ, დასავლურ კულტურას და მისი ათვისება-გაზიარებაც სავალდებულოდ მიაჩნია კავკასიის მთის მოსახლეობისათვის, თანამოძმეებისათვის.

მთაში დაბადებული და გაზრდილი პოეტი XX ს. 30-40-იანი წლების თბილისში ეზიარა ევროპულ ენებსა და პოეზიას, გაეცნო, ათვისდა, თარგმნა ევროპული მყარი სალექსო ფორმები, თანამედროვე სალექსო ტექნიკასაც აულო ალლო და მიმდინარე სალიტერატურო პროცესიც გაათავისა: „ლექსთა დატეხის“ თავისებური, ორიგინალური მეთოდიც შეიმუშავა. „დამდორება“ (1954) „დატეხილი ლექსია“, რომელიც გაბრიელ ჯაბუშაბურის პოეტური ტექნიკის სიახლეზე მიგვანიშნებს. ავტორი თვითონვე ხსნის ამ ლექსის „დატეხის“ აუცილებლობას: „...თვით ნაწარმოებია ისეთი ხასიათისა, რომ წერის მანერას, სტილს და მეტრსა თუ რიტმს თვითონ კარნახობს, ეს კი ლექსის აუცილებლობად დატეხას მოითხოვს; არის მასში დაუტეხავი ტაეპიც და ერთი ასეთივე სტროფიც. ეს ტაეპი და სტროფი დატეხას არ საჭიროებენ არც აზრობრივი და არც აკუსტიკური თვალსაზრისით... ტაეპთა დატეხისას მაიაკოვსკიც,

ძირითადად, ამ პრინციპს ემყარებოდა, მაგრამ მას ... გადაჭარბებული ჰქონდა, რაც მე სწორად არ მიმაჩნია“, – წერდა გაბრიელ ჯაბუშანური (ჯაბუშანური 2010: 246). პოეტის მიერ ამ წერილში მოხმობილი ეს ვრცელი ლექსი „დამდობა“, ერთი შეხედვით, ვერლიბრია, მაგრამ დასაწყისშივე არის არაიდენტური რითმა: „გაქრა – ახლა“ და მდიდარი ალიტერაციაც („გ“ და „დ“ ბგერების ალიტერირება):

და მე დავმდორდი ...
იმ პირველ დღეთა
ციებ-ცხელება
და
დარ – ავდარი
სიშმაგე,
ხანაც:
უსასო სევდა
გაქრა
და ახლა,
ვით ნაზავთარი
თერგი
ნათანგი
კლდოვან
დარიალს
და
დიდ
მინდვრებზე
დავაკებული, –
მშვიდი ვარ ისე,
თითქოს დარია
ჩემთვის
და გრძნობადაოკებული
მივდივარ
დინჯი
და უგრძნობელი,
საით?
არ ვიცი
და ცოდნაც არ მსურს...

დიახ,
დავმლორდი:
იმ პირველ დღეთა
გაქრა
სიშმაგე
და
დარ-ავდარი...

(„დამლორება“. ჯაბუშანური 2010: 246-250)

ეს „დატეხილი ლექსი“ გაბრიელ ჯაბუშანურის ცხოვრებისა და შემოქმედების განსაზღვრულ ეტაპს, XX ს. 50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანი წლების დასაწყისს აჯამებს: ამ დროს პოეტმა დაასრულა ქართული კლასიკური და ევროპული სალექსო ფორმების ათვისება, საკუთარი სათქმელის ამ მყარი ფორმებით („მთიბლური“, „შაირი“, „სონეტი“, „ტერცეტი“, „ტრიოლეთი“) გადმოცემა წარმატებით შეძლო და დაიწყო ახალი ფორმის ძიება, რომელიც ვერბლანი, ვერლიბრი, „დატეხილი ლექსი“ უნდა ყოფილიყო...

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2013: ბარბაქაძე თ. „შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანთა ლექსნყობა“. „შექსპირის სამყარო“. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2013.

გაჩეჩილაძე 2013: გაჩეჩილაძე გ. „შექსპირის სონეტების სრული თარგმანი ქართულად“. „შექსპირის სამყარო“. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2013.

ქაძოვეი 2017: ქაძოვეი ისა. გაბრიელიადა. ჟ. ცისკარი, № 1-2. 2017.

ჩხეიძე 2011: ჩხეიძე პ. „უილიამ შექსპირის სამოცდამეექვსე სონეტი“. წიგნში: უილიამ შექსპირი. სამოცდამეექვსე სონეტი. ერთი შედევრის თერთმეტი ქართული თარგმანი. თბილისი: „ინტელექტი“, 2011.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2009.

ჯაბუშანური 1977: ჯაბუშანური გ. ლირიკა. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ჯაბუშანური 2010: ჯაბუშანური გ. ლექსები. პოემები. ბალადები. ჩანაწერები. თბილისი: „უნივერსალი“, 2010.

ჯაბუშანური: ჯაბუშანური. სსლმ: № 25969(3).

სონეტი და რობაი რაულ ჩილაჩავას შემოქმედებაში

რაულ ჩილაჩავას მდიდარი და მრავალმხრივ საინტერესო შემოქმედება ორიგინალურ, თამამ, მახვილგონივრულ მეტაფორულ მხატვრულ აზროვნებასთან ერთად დახვეწილი სალექსო ტექნიკით შესრულებული პოეტური ტექსტებითაც იქცევა ყურადღებას. ენის არაჩვეულებრივი გრძობა და ვერსიფიკაციული ოსტატობა პოეტს საშუალებას აძლევს წარმოაჩინოს ქართული სიტყვისა და ლექსის მოულოდნელი შესაძლებლობები და პოეტური ხელოვნების მაღალესთეტიკური ნიმუშები შექმნას.

საუკუნოვანი ტრადიციების მქონე მყარი სალექსო ფორმებიდან რაულ ჩილაჩავას განსაკუთრებულ ინტერესს ევროპული სონეტი და აღმოსავლური რობაი იწვევს. მას რამდენიმე ათეული სონეტი და რობაი აქვს დაწერილი, რომელთაგან ჩვენ ამჟამად იმათ გამოვარჩევთ, რომლებსაც ჩვენი ეპოქის დალი ატყვიათ, ფორმით ან შინაარსით რამდენადმე განსხვავდებიან ტრადიციული სონეტისა და რობაისაგან.

რაულ ჩილაჩავას ზოგიერთი სონეტის უკვე სათაური მეტყველებს, რომ უძველესი სალექსო ფორმის ახლებურ ვერსია-ვარიაციასთან გვაქვს საქმე: „ტკბილქართული სონეტი“, „გამომწვევი სონეტი“, „უსასოო სონეტი“, „მოკლე სონეტი ახოვან ქრისტავს“ და სხვ.

ერთობ ორიგინალურ მხატვრულ იდეას ეფუძნება „ტკბილქართული სონეტი“. ბოლო სტრიქონის, ანუ ე. წ. „სონეტის გასაღების“ გამოკლებით, იგი მთლიანად ქართული ტოპონიმების ჩამონათვალს წარმოადგენს. ლექსში არ არის არცერთი ზმნა-შემასმენელი, არც „გასაღებში“ (ცხადია, სოფლების სახელები – *აშენდა* და *არაშენდა* – ზმნებად არ ჩაითვლება!), რის გამოც ამ სონეტს მეტსახელად „უზმნო სონეტი“ შეიძლება ეწოდოს*:

* უზმნო ლექსი ქართულად ადრეც დაწერილა. ასეთია ნოე ზომლეთელის (1889-1938) ცხრასტროფიანი ჯვარედინად გართმული „საქართველო (მოზაიკური სურათი)“, რომლის პირველი სტროფი ასე ჟღერს: „ბრინჯაო. კრამიტი. ვაზი და სურო. / შავი ქვა. ნახშირი. კვარი და ნავთი. / მარხილი. ურემი. ცული და ურო. / ნავი და ბორანი. ტივი და კავთი“ (ქართული... 1971: 48).

აბასთუმანი, აბედათი, დვირი, დმანისი,
დიკლო, დიდგორი, დიხაზურგა, როშკა, კლდეკარი,
სვირი, სუჯუნა, სართიჭალა, ზენი, ზეკარი,
ზანა, ზუგდიდი, ზენობანი, კურზუ, კრწანისი,

თაბორი, თაგო, თარიგონი და თამარისი,
ურბნისი, ურთა, უშაფათი, ოხვამეკარი,
ბაში, ბარლები, ბალმარანი, ბაბალეკარი,
აფშო, აშენდა, არაშენდა, არბო, აბისი,

თბილისი, თეზი, თეძმისხევი, თხინა, თაია,
რუხი, მარტვილი, ჭითანყარო, ხეთა, ალერტი,
გრემი, იყალთო, ბახტრიონი და ალავერდი,

დიოსკურია, ვანი, გოჯი და ქუთაია,
გაუნყინარი, გახომელა, თორსა, თონეთი
და, ჰა, ყველაზე ტკბილქართული ჩემი სონეტი!

(ჩილაჩავა 2012: 305)

ეს სონეტი უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, ლექსიკური თვალსაზრისით იქცევს ყურადღებას. ტოპონიმების თავისთავადი პოეტურობა კარგა ხანია შემჩნეულია. ამ თვალსაზრისით მეტადრე ის ტოპონიმები ჩანს შთამბეჭდავი, რომელთა სემანტიკა ბუნდოვანი ან სულაც უცნობია, რის გამოც ისინი იდუმალების ბურუსით არიან მოცულნი. ლადო ასათიანს ერთი ასეთი ჩანაწერი აქვს:

„კარგი სიტყვებია: ლაჯანური, ლაბეჭინა, ლეხიდრისთავი, ლემკაში, ლალუმელა, ლეხიდარი, ლაილაში, ლარჩვალი, ლაჯანა, ლასხანა, ლახეფა, ლასურაში, – მთელი ლეჩხუმი“ (ასათიანი 1979: 264).

აქ ამ ტოპონიმებს, გარდა ლეჩხუმური წარმომავლობისა, „ლ“ ბგერაზე დაფუძნებული ალიტერაციაც აერთიანებს, რაც მაგიური ტექსტების მსგავს ზემოქმედებას ახდენს მსმენელზე. ამ მიზნით ალიტერირებას რაულ ჩილაჩავაც მიმართავს განსახილავ ლექსში: „ბაში, ბარლები, ბალმარანი, ბაბალეკარი“, „თბილისი, თეზი, თეძმისხევი, თხინა, თაია“ და სხვ., აქაც, გარდა კეთილზმოვანებისა, ალიტერაციები ირაციონალური განწყობის გაჩენასაც ემსახურება, ისევე, როგორც მაგიურ ტექსტებში ხდება ეს (მაგალითად, „სანავთე, სოფუთე, ჯანაფთა, ასამთა, თოფთა, თაქარ...“, „...ანთე,

მანთე, სანთე, ხანთე, ოხტურ, ტაბახტურ...“ (გაგულაშვილი 1986: 139).

ზემოთ ტოპონიმების თავისთავადი პოეტურობა ვახსენეთ. მათი ერთი ნაწილის სემანტიკის ბუნდოვანებით გამოწვეული იდუმალების გარდა, რაზეც ახლახან ვილაპარაკეთ, იგი (ეს პოეტურობა) ტოპონიმებთან დაკავშირებულ / ასოცირებულ ისტორიულ მოვლენებსაც ეფუძნება, რომელთა ოდენ გახსენებაც კი ემოციათა ნაკადს აღძრავს (გავიხსენოთ ისევ ლადო ასათიანის „თორემ მტრებს ისიც კი შეაშინებს, / ერთხელ ხმამაღლა რომ ვთქვათ – „მარაბდა““. – ასათიანი 1979: 132).

ტოპონიმთა ამ თავისებურებებს თუ შესაძლებლობებს ეფუძნება რაულ ჩილაჩავას ეს ორიგინალური ლექსი შინაარსობრივად.

ფორმით კი ის ყოვლად ნესიერი სონეტია:

ტაეპები თოთხმეტმარცვლიანია (5/4/5), რაც ყველაზე შესაფერისი საზომია ქართული სონეტისთვის, კატრენები რკალური რითმითაა შესრულებული (abba) და მათში ორი სახის რითმაა გამოყენებული, ანუ ოთხ-ოთხი რითმა-ტოპონიმია დაძებნილი, ტერცეტები კი ასეა გართმული: cddcee; ყველა რითმა დაქტილურია, ისინი ან ზუსტია, ან ზუსტ რითმას მეტად მიახლოებული ასონანსებია; არცერთი სიტყვა არ მეორდება (ამასაც ექცევა ყურადღება სონეტის შეფასებისას), სტრიქონის ბოლო ამავედროულად სინტაქსური პერიოდის ბოლოც არის, ანუ არ ხდება გადატანა, ანუანბმანი (თუმცა ეს პირობა ძნელი დასაცავი არ იყო ლექსში, რომელიც ტოპონიმების ჩამონათვალაია). სონეტს აქვს ჩინებული „გასაღები“ – ბოლო სტრიქონი – რომელიც სავსებით ნათელს ჰფენს ამ უცნაური ლექსის მხატვრულ იდეას: „და, ჰა, ყველაზე ტკბილქართული ჩემი სონეტი!“.

თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ამ ლექსის ავტორი 20 წლის ასაკიდან უკრაინაში ცხოვრობს, ეს ბიოგრაფიული მომენტი დამატებით აზრობრივ-ემოციურ ნიუანსს შეჰმატებს ამ ორიგინალურ პოეტურ ქმნილებას.

აი ასეთი უჩვეულო ფორმით შეიძლება პატრიოტული მოტივის თემატიზება მოდერნის შემდგომი ხანის პოეზიაში. ცხადია, საქმე გვაქვს პოეტურ თამაშთან, იმის მსგავს თამაშთან, „ფაზლი“ რომ ჰქვია: თითქოს ყუთში გვიწყვია ქართული ტოპონიმები, რომელთაგან უნდა შეირჩეს სათანადო სიგრძისა და ჟღერადობის სიტყ-

ვები და მათგან აიწყოს კარგად ალიტერირებული, ჩინებულად გართმული და, ცხადია, მეტრულად გამართული ისეთი მკაცრად მონესრიგებული ფორმის ლექსი, როგორიცაა სონეტი.

* * *

უნინარეს ყოვლისა ლექსიკური თვალსაზრისით იქცევს ყურადღებას რაულ ჩილაჩავას ის სონეტიც, რომელსაც „გამომწვევი სონეტი“ ჰქვია:

ანყურე ნიშნო კვადრიკულის ცისფერი სურით,
სად უჟმურ ჟამთა დაჟანგული ჟღრო ავჟანდები
ჟუჟავენ ჟალტამს ჟანდარმების ჟღალი შანთებით
და ნორჩ ნიამორს გასკდომია რძით საესე ცური.

გინევს აფრეშით ფლანგებიდან ცოდვა ციური,
ფასკუნჯის ფრთებქვეშ დაიფიცე, რომ გაფშანდები
შოთხვის შრიალში, როცა შენთან შორი ანდები
შენაქოს შურით გახდებიან ტენდენციური.

ბიადროს ბარდა ბარბადურის ნაბორბლარშია,
ბრბოს გაბრუებულს თვალს უბნელებს შავი არშია,
არ ეყურება აყლაყუდას ძახილი: „სწორდით!“

შესძულდა ყველა, ვინც ყვავ-ყორნებს ყანჩებად რაცხდა
და ვერ შენიშნა, მზის ჩასვლისას თუ როგორ განყდა
თინა ტერნერის ძუძუებზე აზღუდის ზორტი.

(ჩილაჩავა 2012: 341)

კითხვაზე – არსებობს თუ არა ავანგარდისტული (ვთქვათ, ფუტურისტული ან დადაისტური) სონეტი? – პასუხი ალბათ უარყოფითი იქნება და მართებულადაც – ფუტურისტები და დადაისტები კატეგორიულად უარყოფდნენ ყოველივე ძველს, ენაც კი ახალი შექმნეს, და უძველეს სალექსო ფორმებს როგორ მიმართავდნენ! ფუტურისტისა თუ დადაისტისთვის ეს სალექსო ფორმა ვერაფრით იქნებოდა მიმზიდველი, ვინაიდან ყოველივე არსებულით უკმაყოფილო ავანგარდისტების მიზანი ცხოვრების წესის ძირეული შეცვლა იყო, სონეტი კი სიმყარის, ტრადიციების ერთგულების,

მონესრიგებულობის, დისციპლინის, ჰარმონიის სიმბოლოდ და განსახიერებად აღიქმება. (გავიხსენოთ იოანეს ბეხერის, სონეტის ცნობილი პრაქტიკოსისა და თეორეტიკოსის, ერთი სონეტი სათაურით „სონეტი“ [1945], რომელიც ასე მთავრდება: როდესაც ქვეყნად არეულობა, სასონარკვეთა სუფევს, „მაშინ გამოჩნდება თავისი მძიმე სიმკაცრით, ვითარცა მომნესრიგებელი ძალის სიმბოლო, როგორც ქაოსისაგან გადარჩენა – სონეტი“ [ბეხერი 1971: 332]).

იმას არ ვამბობთ, რომ ფუტურისტ ან დადაისტ პოეტებს არასოდეს, თავიანთი შემოქმედების არცერთ ეტაპზე არ დაენეროთ სონეტი. სონეტებს წერდნენ ინოკენტი ანენსკი, სემიონ კირსანოვი, იგორ სევერიანინი, ტიციან ტაბიძე და სხვა ავანგარდისტებიც, მაგრამ ეს სონეტები ავანგარდისტული სონეტები არ არის, ჩვეულებრივი სონეტებია. (ავანგარდისტული სონეტის არარსებობაზე როდესაც ვლაპარაკობთ, ცხადია, მხედველობაში გვაქვს ვერბალური სონეტი და არა ვიზუალური, რომელსაც დღემდე ქმნიან კონკრეტული პოეზიის წარმომადგენელი).

მაგრამ ავანგარდისტული სონეტის დაწერა შესაძლებელი ხდება ავანგარდიზმის შემდგომ ანუ პოსტავანგარდისტულ ხანაში, უფრო გავრცელებული ტერმინით პოსტმოდერნიზმს რომ უწოდებენ, ოღონდ ეს იქნება სალექსო და მხატვრულ-გამომსახველობითი ფორმებით თამაში, ესოდენ დამახასიათებელი პოსტავანგარდისტული ეპოქისათვის, რომელიც უწინარეს ყოვლისა სწორედ თამაშის ელემენტის წინ წამოწევით განსხვავდება წინამორბედი ერთობ სერიოზული, მეტიც – მკაცრი, პირქუში და ელიტარული ავანგარდიზმისაგან.

როგორც ვთქვით, ავტორს ამ სონეტისთვის „გამომწვევი სონეტი“ უწოდებია.

რით არის იგი **გამომწვევი**? ცხადია, არა იმ ეროტიკული სურათით, რომელიც ბოლო სტრიქონებშია წარმოდგენილი („და ვერ შენიშნა, მზის ჩასვლისას თუ როგორ განყდა / თინა ტერნერის ძუძუებზე აზღუდის ზორტი“), ვინაიდან ასეთი ეროტიზმი პოეზიაში კარგა ხანია „გამომწვევად“ ველარ ჩაითვლება. გამომწვევი აქ უთუოდ უცნაური სიტყვები და ბუნდოვანი თუ სულაც გაუგებარი შესიტყვებებია, რომლითაც ეს ლექსია დაწერილი – *კვადრიკული, ყლრო, აფრეში, ბიადრო, ბარბადური, „ფასკუნჯის ფრთებქვეშ დაიფიცე, რომ გაფშანდები“*, „შორი ანდები შენაქოს შურით

გახდებიან ტენდენციური“ და სხვ. გაგახსენდება ასეთი „ზაუმური“
 ენით დაწერილი ლექსები: „ბადე ბაიდებს, / ბუდე ბაიდებს, / ცირა
 მუხლებზე გულ-ფილტვს დაიდებს, / აიდა ბაიდებს, აიდო ბაიდებს,
 / ცირა ციბა, ცირა წარბი, / ცირა წაბლი წარბენილი...“ [სიმონ
 ჩიქოვანი, „ცირა“ (ინტერნეტი 1)]; „Динь-динь-динь, / Дини-дини...
 / Дидо Ладო, Дидо Ладო, / Лиду диду ладили, / Дида Лиде ладили, /
 Ладили, несладили, / Дидунадосадили...“ [Иннокентий Анненский,
 „Колокольчики“ (ინტერნეტი 2)]. **უფრო კი ის არის გამომწვევი, რომ
 ულტრაავანგარდისტული შინაარსი ულტრაკლასიკური სალექსო
 ფორმით არის მოწოდებული**, ორივე ამ ურთიერთდაპირისპი-
 რებული მოვლენის მოულოდნელი შერწყმით ერთდროულად მახ-
 ვილდება ყურადღება მათზეც და ლიტერატურული პროცესის
 განვითარების პარადოქსულ ბუნებაზეც; ცხადია, არა მარტო ამაზე
 – ძველი ფორმისა და ახლებური შინაარსის სიმბიოზი ააქტიუ-
 რებს ე. წ. პოსტმოდერნისტულ მგრძნობელობას, რის შედეგადაც
 მრავალი ძნელად გამოსათქმელი ნიუანსით მდიდრდება ამ ლექსის
 ნაკითხვით აღძრული შთაბეჭდილება.

* * *

რობაის არსებობა ქართულ და, საზოგადოდ, ევროპულ პო-
 ეზიაში მთლად უცილობელი ფაქტი არ არის, იმის გამო, რომ
 სონეტთან შედარებით ბევრად მარტივი ეს სალექსო ფორმა,
 სამჯერადი (aaba), იშვიათად კი ოთხჯერადი რითმითაც (aaaa)
 არაბულ-სპარსული პოეზისაგან დამოუკიდებლადაც შეიძლება
 გაჩენილიყო ამა თუ იმ ქვეყანაში. მრავალი ხალხის პოეზიისთვის
 ერთობ ჩვეულებრივ ოთხჯერადრითმიან სტროფზე რომ აღა-
 რაფერი ვთქვათ, ქართულ ხალხურ პოეზიაში, მაგალითად, სამ-
 ჯერადი (aaba) გართიმვის წესით შესრულებული სტროფების ნაკ-
 ლებობა არ შეინიშნება, ზოგი მათგანი ფილოსოფიური განსჯის
 შემცველიც არის, მაგრამ რა აუცილებელია მათ ამის გამო რობაი
 დაერქვათ? (მაგალითად: „*წუთისოფელი რა არი? / აგორებული
 ქვა არი. / რა წამს კი დავიბადებით, / იქვე საფლავი მზა არი*“. –
 კოტეტიშვილი 1961: 25).

მაშ, რა საფუძველი აქვს ევროპულ პოეზიებში რობაის არსებო-
 ბაზე ლაპარაკს? მაგალითად, რა საფუძველით ლაპარაკობენ გერ-
 მანული რობაის შესახებ?

ერთ-ერთ გერმანულ ლიტერატურულ ლექსიკონში ვკითხულობთ:
„რობაი – არაბულ და სპარსულ ლიტერატურებში გავრცელებული სალექსო ფორმა, ამალღებული, მახვილგონივრული და ეპიგრამატული ხასიათისა, შეგონებითი (აფორიზმული ხასიათის) ლექსი, მე-11-15 საუკუნეებში აყვავებას მიაღწია სპარსულ ლიტერატურაში, მეტადრე აბუ საიდისა და ომარ ხაიამის შემოქმედებაში. **გერმანულ ლიტერატურაში ფრიდრიხ რიუკერტი იყენებდა**“ (ლექსიკონი ... 1986: 451. – ხაზგასმა ჩვენი. ლ. ბ).

მე-19 საუკუნეში მოღვაწე პოეტი ფრიდრიხ რიუკერტი (1788-1866) გერმანული ორიენტალისტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და აღმოსავლური პოეზიის მთარგმნელი რომ არ ყოფილიყო, სამჯერადი რითმით შესრულებული მისი ერთსტროფიანი ლექსები შესაძლოა არც არავის მიეჩნია რობაიდ.

ჩვენი აზრით, არააღმოსავლურ ლიტერატურებში ფილოსოფიური შინაარსის მქონე, მახვილგონივრული შეგონებითი ოთხტაეპიანი aaba სისტემით გართმული ერთსტროფიანი ლექსის რობაიდ აღიარებას ამ აღმოსავლური სალექსო ფორმის კარგი ცნობადობა და რობაის დიდოსტატის, გენიალური ომარ ხაიამის პიროვნებით დაინტერესება უნდა უძღოდეს წინ აუცილებელ პირობად. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ევროპაში ომარ ხაიამის პოეტური და არა მხოლოდ პოეტური შემოქმედებით დიდი დაინტერესება ფაქტია.

ახლა საქართველოში გადმოვინაცვლოთ.

ომარ ხაიამის რობაიების პირველი ქართული პოეტური თარგმანი ამბაკო ჭელიძეს ეკუთვნის და მან ის 1936 წელს გამოსცა წიგნად, რის შემდეგაც ომარ ხაიამი ერთ-ერთი უპოპულარესი უცხოელი პოეტია საქართველოში. დღემდე ითარგმნება ომარ ხაიამი შესანიშნავი მთარგმნელების მიერ, მაგრამ, რამდენადაც ვიცი, მათგან საკუთარი რობაის დანერა არავის უცდია. პირველი ორიგინალური ქართული რობაიები ნოდარ დუმბაძეს ეკუთვნის. უფრო სწორად, ესენი რობაიების პაროდიებია, რომლებიც 60-იან წლებში გამოქვეყნდა ჟურნალ „ნიანგში“, – სატირული ლექსები გახლავთ, გამოგონილი ავტორის ომარ ხალიანის (სრულად: კაუჩუკ-რატინ-ომარ-ჯანსაღოლ ხალიან-ზემელელი) სახელით შეთხზული. სატირა მიმართულია თბილისელი სტილიაგების წინააღმდეგ.

ერთს გავიხსენებ:

ისე არ წავალ, მიწას კვალი არ დავაჩინო,
ჯერ უნდა ღვინო დამმარებას გადავარჩინო.
მე ქვეყნად მოსვლა არავისთვის არ მითხოვია
და სანამ წავალ, მამაჩემმა უნდა მარჩინოს.
(დუმბაძე 1984: 379)

ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ, სონეტის მსგავსად, ქართულ რობა-
ისაც ძალიან უხდება განსჯითი (ფილოსოფიური) მსჯელობისთვის
ერთობ შესაფერისი ინტონაციის მქონე საზომი 5/4/5.

იმ ქართველი პოეტების რობაიების მნიშვნელოვან ნაწილს,
რომლებმაც ამ ფორმას მიმართეს, ნოდარ დუმბაძის რობაიების
გავლენა ატყვია – მათში ძლიერია სატირულ-გროტესკული ელე-
მენტი. ჩვენი დაკვირვებით, ეს განასხვავებს ქართულ რობაის
კლასიკური და ევროპული რობაისგან. ეს ეხება როგორც რაულ
ჩილაჩავას, ასევე ჯემალ ცერცვაძის, ლადო მრელაშვილისა და
ელგუჯა მარლიას რობაიათა მნიშვნელოვან ნაწილს.

ქართულ რობაიში, ჩვენი აზრით, აღმოსავლური რობაისა და
დასავლური ეპიგრამის შერწყმა მოხდა. აღმოსავლურ რობაისთან
ქართულს საერთო აქვს სამყაროს ფილოსოფიური ჭვრეტა, და-
სავლურ ეპიგრამასთან – მოვლენათა სატირული თვალთ აღქმა
და გროტესკული ფორმით გამოსახვა. შედეგად ირონიულ-პარო-
დიული ყაიდის ლექსს ვღებულობთ.

ამის დასტურად რაულ ჩილაჩავას ეს რობაი წავიკითხოთ:

პოეტი იყო, ლექსს ანრთობდა სულის ქურაში,
არ მოუკლია პეგასისთვის ქერი, ფურაჟი,
ოლონდ ეგაა, რომ ვარსკვლავებს არ სწყვეტდა ციდან,
გავაფუჭოო, ვაჰ, თუ უცებ ცის ანტურაჟი.

(ჩილაჩავა 2012: 434)

იდიომური გამოთქმის „ციდან ვარსკვლავებს წყვეტს“ გადა-
ტანითი და პირდაპირი მნიშვნელობებით თამაშის მეოხებით მშვე-
ნიერი გროტესკი შეიქმნა.

მხატვრული აბსურდის ჩინებული ნიმუშია ეს ეპიგრამა:

თუმცა დაბერდი, თაღლითობას მაინც არ იშლი,
შენ ამ ბოლო დროს აგერია მთლად ანგარიში.

რათა მარილი წონით მეტი გამოსულიყო,
გამშრალი თოვლი გააზავე თურმე მარილში.
(ჩილაჩავა 2012: 420)

რაულ ჩილაჩავა ლექსის ვირტუოზი გახლავთ და მის რობაიებში
სახალისო განწყობა მოულოდნელი და კალამბურული რითმითაც
ხშირად იქმნება:

შენი სახელი რომ არ იყოს მტერთა **სამიზნე**,
უნდა უთუოდ მოიცილო (თუ გჭირს) **სამი ზნე**:
გაუტანლობა, უნდობლობა და სიძულვილი...
ანგელოსებმა მე სიზმარში ასე ამიხსნეს.
(ჩილაჩავა 2012: 417)

გადამთელს, რომელსაც მისი მთაგორიანი სამშობლოს დაუფ-
ლების დიდი სურვილი აწვალებს, პოეტი ასეთ რობაის უწერს (კა-
ლამბურულ რითმას მიაქცით ყურადღება!):

ჩვენი კბოდენი, ციცაბონი, ჩვენი **პლატონი**,
შენთვის შორია, ვით ბრიყვთათვის ბრძენი **პლატონი**.
მაგრამ ნიადაგ მაინც იქით გიჭირავს თვალი,
რადგან ამაყად ჟღერს ტიტული: „მთათა ბატონი!“
(ჩილაჩავა 2012: 426)

ვნახოთ კლასიკური ყაიდის რობაიც, რომელიც ეპიგრამად ვერ
ჩაითვლება, მაგრამ მახვილგონივრული შეფასება ვითარებისა, რაც
ესოდენ ამშვენებს აღმოსავლურ რობაის, აქაც დაგვხვდება:

თეთრს დავეძებდი, საბოლოოდ ხელთ შემრჩა შავი,
კეთილს ველტვოდი – საბოლოოდ ხელთ შემრჩა ავი,
თითქოს განგება ჩემს სურვილებს შიფრავს უკუღმა:
კვამლს გავექეცი – ამოვყავი ხანძარში თავი.
(ჩილაჩავა 2012: 409)

პოეტი თვითონვე განამტკიცებს თავისი ამგვარი ლექსების
რობაიობას იმით, რომ ზოგჯერ ტექსტშივე ახსენებს ლექსის
სახელწოდებასაც და ამ ყაიდის ლექსების ყველაზე პოპულარულ
ავტორსაც:

როცა ჩვენ შორის მოისპობა ქიშპი, მტრობაი,
არ გაგვანამებს ჯანდაბაი და ოხრობაი,
როცა ქართველი დაიფიცებს ქართველის სახელს,
იმ დღეს შეჰხარის, ხოტბას ასხამს ჩემი რობაი.

(ჩილაჩავა 2012: 425)

და

სერს თოვლშემომდნარს, სალამიო, გასძახა იამ,
ყვითელი ნოხი დაუფინა ზაფხულს ხაიამ.*

რა იყო იგი: შენმა სულმა ამოაშუქა

თუ სიყვარულმა იყვავილა, ომარ ხაიამ!

(ჩილაჩავა 2012: 426)

ზემოთ სონეტზე ვთქვი და ახლაც, რობაიზე საუბრისას, უნდა გავიმეორო:

ძველი ფორმისა და ახლებური შინაარსის სიმბიოზი ააქტიურებს ე. ნ. პოსტმოდერნისტულ მგრძნობელობას, რის შედეგადაც მრავალი ძნელად გამოსათქმელი ნიუანსით მდიდრდება ლექსის ნაკითხვით აღძრული შთაბეჭდილება.

მაგალითად:

ერთხელ შეცდომით ტელეფონზე მე მოვხვდი სხვასთან
და გამიხარდა იდუმალი აღრევა ხაზთა.

გოგონას სუნთქვამ, ო, ისეთი განცდით ამავესო,

არ მეორდება ცხოვრებაში იმგვარი განცდა.

(ჩილაჩავა 2012: 409)

ეს კონტრასტი – ძველი და სახელოვანი ტრადიციების მქონე მყარი სალექსო ფორმით გადმოცემული თანამედროვე თემატიკა (ტელეფონი, სატელეფონო ხაზთა აღრევა) ანუ უგულვებელყოფა შეგონებისა – „არავინ ასხამს ახალ ღვინოს ძველ ტიკებში“ – ირონიულ-პაროდიულ შეფერილობას სძენს ლექსს და მრავლისმეტყველ ქვეტექსტებსა თუ ასოციაციებს აჩენს. ერთი მათგანი, შესაძლოა, დროთა იდუმალ კავშირზე მიინშნებაც იყოს. და თუ ამ ლექსის ნამკითხველი ან მსმენელი წარმოიდგენს ომარ ხაიამს ტელეფონის ყურმილით ხელში, ეს ეკლექტიკურ-ანაქრონისტული სურათი ჩვენი ეპოქის სავსებით შესატყვისი სტილისტური წარმონაქმნი იქნება.

* ხაია (პოტან.) – ისლი.

დამონეზანი:

ასათიანი 1979: ასათიანი ლ. *ერთტომეული*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ბეხერი 1971: Becher J. R.. *Werke in drei Bänden*, B. 1. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.

გაგულაშვილი 1986: გაგულაშვილი ი. *ქართული მაგიური პოეზია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1986.

დუმბაძე 1984: დუმბაძე ნ. *რჩეული ნაწერები სამ ტომად*, ტ. 3. თბილისი: „მერანი“, 1984.

ინტერნეტი 1: <http://litklubi.ge/biblioteka/view-nawarmoebi.php?id=12174>

ინტერნეტი 2: <http://www.stihi-rus.ru/1/Annenskiy/119.htm>

კოტეტიშვილი 1961: კოტეტიშვილი ვ. *ხალხური პოეზია*. თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

ლექსიკონი ... 1986: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Herausgegeben von Claus Träger. Leipzig: Bibliografisches Institut, 1986.

ქართული ... 1971: *ქართული საბჭოთა პოეზიის ანთოლოგია*. თბილისი: „მერანი“, 1971.

ჩილაჩავა 2012: ჩილაჩავა რ. *შნო*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2012.

* * *

ლანა გრძელიშვილი

**მირზა გელოვანის ერთი მრჩობლელი
(„შენზედ ვფიქრობდი წვიმაში“)**

შენზედ ვფიქრობდი წვიმაში

შენზედ ვფიქრობ და გული ოხრავს შენამკრთალივით,
ბავშვობის მოჩვენება გამირბენს სიზმარივით.

გარედ ქარი ფოთლებში ცეკვავს უზუნდარასა,
თითქოს ავარჯიშებსო საბრძოლველად ძალასა.

შენზედ ვფიქრობ და გული კვნესის უცხო ხმაურით,
გარედ წვიმის წვეთები ცვივა აურ-ზაურით.

მეხის დაძახებაზედ ხევებმა უპასუხეს,
გულს კი შენ აგონდები, გულს ფიქრები აწუხებს.

ღამე დაიჩადრება, მთვარეც დაიგვიანებს,
ო, ღრუბლებიც მოდიან, სადღაც ელვა იალებს.

მე ხომ შენზედ ვფიქრობდი, როცა ცაზე ელავდა,
და ამ ლექსის წერაში ეგ სახე მომელანდა.

(გელოვანი 2009: 65)

ქართულ პოეზიაში ხშირად გვხვდება ლექსის სახე, რომელსაც მრჩობლედს უწოდებენ. თავად სიტყვა ორს, წყვილს ნიშნავს. იგი ორსტრიქონიანი სტროფებისგან შემდგარი ლექსია. მისი რითმა წყვილადია: aa bb.

მრჩობლედის საკითხთან დაკავშირებით გივი მიქაძე წერდა: „ლექსს მრჩობლელი ეწოდება იმიტომ, რომ მასში რითმები განლა-

გებულა მრჩობლად, წყვილ-წყვილად“ (მიქაძე 1974: 38). აკ. ხინთიბიძის აზრით, რითმის გარდა, სტროფიკაზე მითითებაც აუცილებელია, რადგან მრჩობლედის განმსაზღვრელი რითმის ორჯერადობასთან ერთად სტროფების ორსტრიქონიანობაცაა. მრჩობლედი ერთდროულად გულისხმობს ერთსაც და მეორესაც. ლექსსა და მრჩობლედს შორის განსხვავება ისაა, რომ ლექსი ორი სტრიქონით იფარგლება, მრჩობლედი კი ნებისმიერი სიგრძისა შეიძლება იყოს. როგორც იგი აღნიშნავს, „ე.ნ. ალორძინების ხანაში მრჩობლედის მრავალტაეპიანი ნიმუშები ყოველთვის წყვილი ტაეპებით იყო წარმოდგენილი. ლექსი ორ-ორ ტაეპიან სტროფებად ნაწილდებოდა, თავისთავად, მრჩობლედი ჩახრუხაულის არსებობა, რომელიც აერთიანებს ჩახრუხაულის ორ, შიდარიტმიან ტაეპს, იმაზე მიუთითებს, რომ ორტაეპიანობა მრჩობლედის სტროფის დამახასიათებელი თვისებაა“ (ხინთიბიძე 1965: 123).

მრჩობლედებს წერდნენ სულხან-საბა ორბელიანი, ნ. ბარათაშვილი („ჩემს ვარსკვლავს“), ი. ჭავჭავაძე („იანიჩარი“), აკ წერეთელი („აღმართ-აღმართ“) და სხვები.

აკ. ხინთიბიძისავე თქმით, სულხან-საბას მიერ შემოტანილი ზოგიერთი ლექსის ფორმა საზომის (მეტრის) მიმართ ინდიფერენტულია, მათ შორისაა მრჩობლედი. საბასავე ლექსიკონის მიხედვით, მრჩობლი ორს ნიშნავს და მრჩობლედიც ლექსის იმ სახეობას დაერქვა, რომლის სტროფები ორ-ორი ტაეპისაგან შედგება და გამართულია ორჯერადი, წყვილადი რითმით. მრჩობლედის მეტრი განსაზღვრული არ არის. აქ საბა გვთავაზობს თექვსმეტმარცვლიან და ოცმარცვლიან საზომებს. ზოგჯერ იგი საგანგებოდ მიგვანიშნებს კიდევ, რომ მრჩობლედი დანერილია შაირის მეტრით („მრჩობლედი შაირი“) ან ჩახრუხაულის ფორმით („ჩახრუხაული მრჩობლედი“) თუ ამ მეტრულ მონაცემებს შიდარიტმითა კომბინაციებს დავუმატებთ, მივიღებთ მრჩობლედის 5 სახეობას: 1) 53/53 – ორტაეპიანი სტროფებით და წყვილადი რითმით, 2) 44/44 – ორტაეპიანი სტროფებით და წყვილადი რითმით, 3) 55/55 – ორტაეპიანი სტროფებით და წყვილადი რითმით და წინაცეზურული შიდარიტმით, 4) 53/53 – შუა რითმით და 5) 44/44 – წინაცეზურული რითმით. ერთ მრჩობლედს, რომელიც დაბალი შაირით არის დანერილი, ბოლო სტროფი მაღალი შაირისა აქვს (ხინთიბიძე 1965: 123). მრჩობლედში სტროფთა რაოდენობაც ნებისმიერია. გამორიცხულია მხოლოდ

ორსტრიქონიანი სტროფი, რომელიც ლექსმა დაისაკუთრა. „ქილი-
ლა და დამანაში“ ვხვდებით სხვადასხვა რაოდენობის სტრიქონიან
მრჩობლებებს.

„ქილილა და დამანაში“ ეს ფორმა ხშირად გვხვდება. აქ იკითხე-
ბა ექვსი, რვა და ათ სტრიქონიანი მრჩობლებები (C I, 395; C I, 395;
C I 355) (თოდუა 1967: 126).

აღსანიშნავია, იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ მოცემული
მრჩობლების განმარტებაც, სადაც ავტორი ლექსის საზომის
დახასიათებისას, ხმოვნებთან ერთად თანხმოვნებსაც ითვლის:
„მრჩობლენი უკვე შედგება ოცისა უხმოს ასოთი. ხოლო ხმოვანი-
თა თექვსმეტით, ოროლ ტრიქონად, თითოს მძიმით განყოფილ და
დაბოლოებით ერთსახე მარცვლებითესრეთ:

ბუნებავ ცოტას დასჯერდი, / ითმინე მოუთმენარე,
რომ ნდომისაგან პატიჟი / მოგხვედების მოსანყინარე,
კაცსა ხარბობა შეარცხვენს, /უკუაწილებს სახითა,
თუ სიბრძნე გინდა, სიხარბე /ყოლე ნუ გინდა ნახითა“.

(ბატონიშვილი 1936: 278)

ავტორი ასახელებს მრჩობლების რამდენიმე ვარიანტს: შა-
ირულს, შერეულს, ჩახრუხაულს, მრჩობლედ-ფისტიკაურს. აღ-
ნიშნავს, რომ შაირული მრჩობლენი ორსტრიქონიანია და ჩვიდ-
მეტი მარცვლისგან შედგება, შერეული „თექვსმეტი ხმოვნით და
ოცდაერთის უხმოთი, ერთის მძიმით განყოფების ტრიქონი, ხოლო
ორის ტრიქონის ბოლოები არიან თანასწორენი დაბოლოებით, და
მესამე სხვა დაბოლოებით, ხოლო მეოთხე პირველისავე მსგავსი“
(ბატონიშვილი 1936: 279). აქვე ახასიათებს მრჩობლების ზემოხ-
სენებულ ვარიანტებსაც.

მირზა გელოვანის 1935 წლის 3 ივნისით დათარიღებული ლექსი
„შენზედ ვფიქრობდი წვიმაში“, სტროფიკისა და გართმვის სისტე-
მის მიხედვით, მრჩობლენია. იგი ექვსი ორსტრიქონიანი სტროფის-
გან შედგება და მისი რითმაც წყვილადია, ამასთან, ასონანსური.
მიუხედავად იმისა, რომ რითმა არ არის იდენტური, ხმოვნებთან
ერთად, ხშირად მეორდება თანხმოვნებიც, რაც, თავის მხრივ,
ალიტერაციასაც განაპირობებს. (შენამკრთალივით – სიზმარი-
ვით; უზუნდარასა – ძალასა; ხმაურით – აურზაურით; უპასუხებს

– ანუხებს...). თითოეულ სტროფში შემავალი ტაეპი სტრუქტურულად თანაბარუფლებიანია და არაა იერარქიულად განლაგებული. გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ მეორე სტროფი, სადაც ორი ტაეპით ერთი წინადადებაა გადმოცემული და ტაეპობრივ ანჟამბემანს ქმნის.

„გარედ ქარი ფოთლებში ცეკვავს უზუნდარასა,
თითქოს ავარჯიშებსო საბრძოლველად ძალასა“.

(გელოვანი 2009: 65)

ლექსი თოთხმეტმარცვლიანი საზომის რამდენიმე ვარიაციით არის შესრულებული (5/4/5; 34/34; 34/25; 25/52; 25/34; 25/25; 34/43), რაც კიდევ უფრო მოქნილს ხდის მის სტრუქტურას. აქ მკვეთრად გამოხატული პარალელიზმია, მარცვალთა გარკვეული თანამიმდევრობით განმეორების თვალსაზრისით.

მრჩობლელი საინტერესოა ევფონიის მხრივ: მასში ალიტერირებულია „შ“ და „ზ“ გრაფემები, რომელთა გამეორება გავლენას ახდენს ლექსის ტემპზე. აღნიშნულ ბგერათა ალიტერაცია სტროფიდან სტროფში გადადის და ევფონიურად აკავშირებს ერთმანეთთან ლექსის ორტაეპედებს. ამასთან, სათაურის სინტაგმა – „შენზედ ვფიქრობდი“ – მეორდება მეექვსე მრჩობლედში რომელსაც ეხმიანება I და II მრჩობლედების დასაწყისი სინტაგმა – „შენზედ ვფიქრობ“. ამგვარი ხერხი აძლიერებს პოეტურ პარალელიზმს, როგორც ლექსის სტრუქტურაში, ასევე შინაარსობრივი თვალსაზრისითაც.

პარალელიზმზე საუბრისას, აღსანიშნავია, რომან იაკობსონის აზრი, რომ პოეზიაში მეზობელი ელემენტები ურთიერთმსგავსების ტენდენციებს ავლენენ, რის გამოც ეკვივალენტურობა აქ წყვილური სტრუქტურების აგების პრინციპის სახით გვევლინება და შესაბამისად, განმეორებადობა მხატვრულ ხერხად იქცევა (იაკობსონი 2010: 153). იური ლოტმანი კი „პოეტური ტექსტის ანალიზში“ მიუთითებს, რომ „პარალელიზმში იგივეობისა და სრული ურთიერთგამიჯნულობისაგან განსხვავებით, ხაზგასმულია ანალოგია“, მასვე მოჰყავს რ. აუსტერლისტის განსაზღვრება აღნიშნულთან დაკავშირებით, „ორი სეგმენტი (ტაეპი) პარალელურია, თუ ისინი იგივეობრივია; განსხვავდება მხოლოდ მათი ესა თუ ის ნაწილი,

რომელსაც ამ სეგმენტებში დაახლოებით ერთი და იგივე პოზიცია უკავია... პარალელიზმი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც არასრული განმეორება“ (ლოტმანი 2015: 336). შესაბამისად, მირზა გელოვანის ამ მრჩობლებში, ქვემოთ მოყვანილი ტაეპები ქმნიან აღნიშნულ განმეორებებს:

„შენზედ ვფიქრობ და გული ოხრავს შენამკრთალივით. . .“

„შენზედ ვფიქრობ და გული კვნესის უცხო ხმაურით. . .“

„მე ხომ შენზედ ვფიქრობდი, როცა ცაზე ელავდა“

(გელოვანი 2009: 65)

საინტერესოა, რომ მრჩობლების ორტაეპედებს შორის განწყობა ცვალებადია. თუ პირველი ორი სტრიქონი ლირიკული გმირის მშვიდ, დაფიქრებულ, სევდიან განწყობას გადმოგვცემს, მესამე და მეოთხე სტრიქონები, ამ განწყობისგან განსხვავებულად აღწერს ბუნების ბოზოქრობას, რაც მეორდება მომდევნო სტრიქონებშიც. აქ შინაგან და გარეგან სამყაროს შორის აშკარა დაპირისპირებაა. თუ დაფიქრებულ ლირიკულ გმირს სიზმარივით გაურბენს ბავშვობის მოჩვენება და ლექსის წერისას ელანდება მისი სახე, ვისზეც ფიქრობს, ქარი „უზუნდარას“ ცეკვავს, საბრძოლველად ემზადება, მეხი ვარდება, ცა ელავს. მსგავსი განწყობათა მონაცვლეობა კი, თავის მხრივ, ერთგვარ დინამიურობას სძენს ლექსს.

განწყობის ცვალებადობასთან ერთად, დროც იცვლება. დასაწყისში ავტორი ანმყოში გვესაუბრება. აღგვიწერს განცდებს და მოვლენებს, რაც თხრობის პროცესის თანადროულია, შემდეგ კი მოულოდნელად მომავალ დროში გადაინაცვლებს და მოსალოდნელ პროცესებს აღგვიწერს:

„ღამე დაიწადრება, მთვარეც დაიგვიანებს,

ო, ღრუბლებიც მოდიან, სადღაც ელვა იალებს“.

(გელოვანი 2009: 65)

ბოლოს კი წარსულად მოიხსენიებს მას, რასაც ლექსის დასაწყისში ანმყო დროში გადმოგვცემდა:

„მე ხომ შენზედ ვფიქრობდი, როცა ცაზე ელავდა,

და ამ ლექსის წერაში ეგ სახე მომელანდა“.

(გელოვანი 2009: 65)

ლექსი მიმართვის ფორმითაა წარმოდგენილი. მასში ლირიკული გმირი ეხმიანება ადრესატს, რომელზეც გამუდმებით ფიქრობს. ამასთან, ეს ორი პერსონა თავისებურად აირეკლა ორმა ტაეპმა ე.წ. მრჩობლედმა, რომელმაც გააერთიანა სიჩუმე (ფიქრი) და წვიმის რიტმთან მოზიარე უცხო ხმაური (გულის კვნესა).

დამონემზანი

ბატონიშვილი 1936: ბატონიშვილი ი. *კალმასობა*, ტ. I (კ. კეკელიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით). ტფილისი: „სახელგამი“, 1936.

გელოვანი 2009: გელოვანი მ. *დაბრუნება*. საარქივო გამოცემა. თბილისი: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა, „ლიტერატურული მატრიანე“, 2009.

თოდუა 1967: თოდუა მ. *„ქილილა და დამანას“ საბასეული ვერსია*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1967.

იაკობსონი 2010: იაკობსონი რ. *„გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა“*. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ლოტმანი 2015: ლოტმანი ი. *„პოეტური ტექსტის ანალიზი“*. ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია. III. თბილისი: "GCLAPress", 2015.

მიქაძე 1974: მიქაძე გ. *ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1974.

ხინთიბიძე 1965: ხინთიბიძე აკ. *ლექსმცოდნეობის საკითხები*. თბილისი: 1965.

**აღმოსავლური და დასავლური მყარი სალექსო ფორმები
იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებაში**

იოსებ გრიშაშვილი ქართულ მწერლობას ორიგინალური და საინტერესო პოეტური აღმოჩენებით მოეწვინა. ბევრი საუბრობდა მასზე, როგორც სიტყვის დიდოსტატზე, წერდნენ მისი რითმის მრავალფეროვნებასა და განსაკუთრებულობაზე. რაც მთავარია, მის შემოქმედებაში ფორმა და შინაარსი ჰარმონიულ ურთიერთკავშირშია. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ მასში დომინანტური ესთეტიკური ფაქტორის როლს რიტმი და მელოდია ასრულებს.

როგორც გაიოზ იმედაშვილი აღნიშნავს, „გრიშაშვილის მოსვლამ ქართულ პოეზიაში ნათელი გახადა, რომ მეტ სრულყოფას საჭიროებდნენ მხატვრული აზროვნებისა და მეტყველების, ლექსის ტექნიკის, ვერსიფიკაციული ფორმების შესაძლებლობანი. მან შექმნა საკუთარი პოეტური ენის ფრაზეოლოგია. მის ლექსში ყოველთვის იგრძნობოდა ფორმების დაძაბული ძიება. ალიტერაციული ხშიერებისაკენ სწრაფვა. სიტყვებისათვის მანამდე უცნობი შინაარსის მინიჭება, რითაც იზრდებოდა მათი მხატვრული გამომსახველობა და მასთან ერთად მისი სიტყვა და თქმა სახის შიდა ფორმაში გვახედებდა“ (იმედაშვილი 1968: 5).

აღსანიშნავია, რომ გრიშაშვილი ქართული ლექსის რეფორმის სათავეებთან დგას. პოეტმა გამოავლინა ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული შესაძლებლობანი და ამასთანავე, გაზარდა რითმის მუსიკალური ფუნქცია; თავი დააღწია პოეტურ ერთფეროვნებას და შექმნა საკუთარი სტილი.

ჩვენ ყურადღებას გავამახვილებთ გრიშაშვილის პოეზიაში ორი ნაკადის – აღმოსავლურის და დასავლურის – ერთ მთლიანობად შერწყმაზე, რასაც საფუძველს საკუთრივ ქართული კლასიკა უქმნიდა:

მიყვარს ლექსის სიცხარე, – თემა აღმოსავლური,
მაგრამ მუდამ მაღელვებს მე ევროპა სწავლული.

ჩემში ორი გრძნობაა, ორი დაუდევრობა

სინაზე და სიტლანქე, ტფილისი და ევროპა.

1922 (გრიშაშვილი 2012: 310)

ბესარიონ ჯორბენაძის თქმით, იმდროინდელი „თბილისი თავისი კულტურული ცხოვრებითაც მრავალფერადი იყო და ეს მრავალფერადობა საკუთარ ნიადაგზე იხვეწებოდა, იერს იცვლიდა და ახალი სულისკვეთებით იმუხტებოდა.

თბილისი კონტრასტების ქალაქია.

ჩოხა, დომლულიანი ახალუხი და ევროპული სმოკინგი.

ზურნა და ვიოლინო.

ჭიანური და როიალი.

ჯაზი და ოპერა. აზიური დუქნები და ევროპული მაღაზიები.

დარბაისლური ქართული და კინტოთ კილოს ჟარგონი.

პოეტური აღმადრენა და უკიდურესი პრაგმატიზმი

რაინდული შემართება და ლაჩრული დაუნდობლობა.

ვინრო ქუჩაბანდები და ფართო პროსპექტები.

ევროპული ყაიდის სასახლეები და მოხარატებული აივნებით დახუნძლული, ერთმანეთზე მიყრილი შენობები (ჯორბენაძე 1987: 204).

და რა გასაკვირია, რომ ეს ყოველივე პოეტთა შემოქმედებაშიც ასახულიყო.

ზოგადად, მე-19 საუკუნე ე.წ. თბილისური და ქართული კულტურების დაპირისპირების ხანადაცაა მიჩნეული ამაზე მეტყველებს ვახტანგ ორბელიანის ლექსიც:

მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა,
კინტოთ კილო, კილო შუა-ბაზრისა,
იმ კილოთი რა იმღერო, პოეტო,
თუ არ ღვინო, ტოლუბაში და კინტო . . .

როგორც ზაზა შათირიშვილი აღნიშნავს, ვახ. ორბელიანის ამ ლექსში, „არა ოდენ ფეოდალური (არისტოკრატიულ-გლეხური) კულტურის წარმომადგენლის მწარე ირონია გამოსჭვივის ქალაქური პლემბის (ბურჟუაზიათა და ვაჭარ-ხელოსანთა) მიმართ, არამედ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ქართული კულტურის უპირატესობა და აღმატებულება ტფილისურ კულტურასთან მიმართებაში“ (შათირიშვილი 2005: 72) აღსანიშნავია, რომ თავად ეს ლექსიც ორბელიანმა მუხამბაზური მეტრით დანერა, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მის რომანტიკულ ირონიას.

მიუთითებენ, რომ გრიშაშვილი მაინც აღმოსავლურ ცხოვრებასა და აზროვნების ნესს ანიჭებდა უპირატესობას, მაგრამ მის შემოქმედებაში ევროპულ სალექსო ფორმებსაც არა მცირე ადგილი უკავია.

ვისაუბრებთ სალექსო ფორმაზე: მუხამბაზზე, ტრიოლექტზე, სონეტზე, მაჯამასა და მრჩობლედზე.

მუხამბაზი აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმაა. მას მკაცრად განსაზღვრული სტროფიკა და გართიმვის სისტემა ახასიათებს. თავად სახელწოდება არაბული სიტყვიდან მომდინარეობს და ხუთეულს ნიშნავს. მისთვის ნიშანდობლივია სტროფთა ხუთტაეპიანობა რითმათა შემდეგი კომბინაციით: aaaaa bbbba cccca.

მუხამბაზური სტილი ი. გრიშაშვილის მიერ თბილისის თემაზე დაწერილ ბევრ ლექსს გასდევს, მაგრამ ისინი არ არიან ტიპური მუხამბაზები. მუხამბაზის ფორმას ყველაზე უფრო ამავე სათაურის ლექსი იცავს, რომლის სტროფები ხუთსტრიქონიანია და პირველი სტროფის რითმა დანარჩენი სტროფების ბოლო ტაეპებში მეორდება.

მუხამბაზი

დავით სასუნცის 1000 წ. საიუბილეოდ

და ჩამოდგნენ ბიჭები, და ჩამოდგნენ ქალები;
დავით, ჩვენო დევგმირო, მკლავში გენაცვალე,
ვინც დაგრიხა ურმის მსხვილი ჭალები,
აამლერა გლეხკაცი სევდით ნაფერმკრთალები:

მზე ჩრდილეთით აღმოხდა, არა აღმოსავლითა,
ველარავინ დაგჩაგრავეთ სატარულოდ, გავლითა.
განახლდით და აფეთქდით, შებურვილნო ნავლითა,
თექვსმეტ თანავარსკვლავეში პირს იმშვენებთ სწავლითა,
მინას აღარ ატყვია სისხლიანი ხალები.

რა დრო დადგა! ნინათ მეფის ჰაიასტანიდან
მესისხლენი გრგვინავდნენ ამოღებულ დანითა,
დღეს სიმღერით ვძმობილობთ საზის ჰადანდანითა.
აღსდგა გმირი დავითი გოლიათის ტანითა,
ირგვლივ შემოიკრიბა ახალგაზრდა ძალები...

(გრიშაშვილი 2012: 69)

თოთხმეტმარცვლიანი საზომით 43/43 განყოფილი მუხამბა-
ზი სამმარცვლიანი, ან ხუთმარცვლიანი იდენტური რითმებითაა
გამართული. (ქალები-გენაცვალები-ჭალები-ნაფერმკრთალები),
(აღმოსავლითა-გავლითა-ნავლითა-სწავლითა-ხალები), (ჰიასტა-
ნიდან-დანითა-ჰადანდანითა-ტანითა-ძალები) და ა.შ.

ეს მუხამბაზი მიძღვნილია. ავტორი მიმართავს დავით სასუნ-
ცის და გამოხატავს მისდამი უდიდეს პატივისცემას.

ნინელი თარგამაძის მითითებით, „ქართულ პოეზიაში ტერმინი
„მუხამბაზი“ უფრო ფართოა ვიდრე სალექსო ფორმის სახელწოდება;
მუხამბაზებად დასათაურებული ლექსი შეიძლება მხოლოდ
სტილის მიხედვით იყოს მუხამბაზი, ან მუხამბაზის სალექსო ფორ-
მას წარმოადგენდეს“ (თარგამაძე 1990: 22).

როგორც უკვე ითქვა, გრიშაშვილიც არ წერდა კლასიკურ მუ-
ხამბაზებს; მათ შორის ერთ-ერთზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

ცრემლის ისარით

ცრემლის ისარით სული ჩემი დავეჭერ, დავცხრილე.
დავეჭერ დავცხრილე სული ჩემი მაშინ, როდესაც
სატრფოს ციური სილამაზე ჩრდილავდა მზესაც. . .
დღეს ვის რად უნდა ჩემი ლექსის სიცხე, სიგრილე?
ცრემლის ისარით სული ჩემი დავეჭერ, დავცხრილე!

ოჰ, გადმოხურე ეგ ქუთუთო! ნუ, ნუ მიცქერი!
მე წყევლა მქვიან მე ოცნება, ოცნება მწვავე
სევდის ზვირთებში სინამდვილედ დავასაფლავე,
მეტი ვარ ქვეყნად, არარა ვარ, მიწა, და მტვერი
ოჰ, გადმოხურე ეგ ქუთუთო! ნუ, ნუ მიცქერი! . . .

1912 (გრიშაშვილი 2012: 114)

აღნიშნული მუხამბაზი, მართალია, თოთხმეტმარცვლიანი სა-
ზომით (5/4/5) არის გამართული და თითოეული სტროფი ხუთტა-
ეპიანია. მაგრამ რითმის თვალსაზრისით, მუხამბაზის გარითმვის
სისტემას არ ემორჩილება. პირველსა და მეორე სტროფში პირველი,
მეოთხე და მეხუთე ერიტმება ერთმანეთს, ხოლო მეორე მესამეს.
(დავცხრილე-სიგრილე; დღესაც-მზესაც); (მციქერი-მტვერი; მწვა-

ვე-დავასაფლავე) აქ, პირველი ტაეპი სტროფთა ბოლოსაც მეორედება. გამეორება თავად სტრიქონებშიც გვხვდება:

ოჰ, გადმოხურე ეგ ქუთუთო! ნუ, ნუ მიცქერი!
მე წყევლა მქვიან მე ოცნება, ოცნება მწვავე

და კიდევ:

სად არის, სადა, სიყვარულის ტურფა ამური?
ვტირი ამოსკვნით, ვტირი გულით, ოჰ, ვტირი ისე,

და ასევე:

არა ვარ ღირსი მაგ სიტყვების, მაგ ფეხთა მტვერის,
არა ვარ ღირსი ალერსიან თანაგრძნობისა

აკ. ხინთიბიძის შენიშვნით, თავდაპირველად, მუხამბაზს პოეტი ხშირად მიმართავდა, შემდეგ კი აღმაცერად დაუნყო ყურება. „მუხამბაზი „თუ კარგად დანერილი არ არის, ყბედი კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებსო“, – წერს ი. გრიშაშვილი. ამიტომ მას აღარ მოსწონს საიათნოვას „მუხამბაზური ყაიდის“ ლექსები; ხოლო ნიკოლოზ ბარათაშვილის დამსახურებად მიიჩნევს, რომ მან მთლიანად უარყო მუხამბაზური ფორმა“ (ხინთიბიძე 1956: 160).

გრიშაშვილი დასძენს, რომ სამ ქართველ რომანტიკოსთაგან, მხოლოდ ბარათაშვილმა უარყო სპარსული ფორმა და მშობლიურ ლიტერატურას დაუბრუნა რუსთველისა და გურამიშვილის გამლილი ლექსი, „შეუწონა იგი ევროპელ კლასიკოსებს და ჩვენი პოეტების თაობა გადაარჩინა მუხამბაზების ქარიშხალს, რომელიც ასე ონავრულად დანავარდობდა როგორც მე-18 საუკუნის მეფეების დარბაზებში, ისე დაბალი ხალხის ხეივანებში“ (გრიშაშვილი 1945: 14).

აქვე, საინტერესოა, რომ „ძველი თბილისის ლიტერატურულ ბოჰემაში“, ჰაზირას პოეზიაზე საუბრისას, გრიშაშვილი მის მუხამბაზზეც ამახვილებს ყურადღებას. აღნიშნავს, რომ პოეტს მუხამბაზური ფორმისთვის არ უღალატია და რომ მისი ყველა ლექსი სასიმღეროდაა დანერილი. შემდეგ დაწვრილებით მიმოიხილავს მის მუხამბაზებს და ზოგადად, ამ სალექსო ფორმის მოკლე ისტორიასაც მოგვითხრობს. „მუხამბაზი, პლატონ იოსელიანის განმარტე-

ბით, აგებულია ცოცხალი და ლაკონური სიტყვებით, იგი მოქნილი და დანურული ლექსის ფორმაა“ (გრიშაშვილი 1963: 294; საბჭ.საქ, ბოჰემა), აღნიშნავს იგი და მკლვევარი მუხამბაზური ლექსების სხვა ავტორებსაც ასახელებს. მათ შორის: გრიგოლ ორბელიანს, აკაკი წერეთელს, რაფიელ ერისთავს, ნინო ორბელიანს და სხვა.

აკ. ხინთიბიძე აღნიშნავს, რომ ი. გრიშაშვილმა თოთხმეტმარ-ცვლიანი ლექსი (5/4/5), რიტმული მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, ახალ საფეხურზე აიყვანა. თოთხმეტმარცვლიანი საზომით წერდა ის სონეტებს და ტრიოლეტებს. მისი ტრიოლეტები განსაკუთრებული თავისებურებით ხასიათდებიან. საყურადღებოა, „ტრიოლეტები შეითანბარში“, რომლის თითოეული ნაწილი ცხრატაეპიანია ნაცვლად რვისა. სხვა მხრივ, მას შენარჩუნებული აქვს ტრიოლეტის სახე. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ სწორედ ცხრატაეპიანობის გამო პირველი ტაეპი მეშვიდეს ნაცვლად მერვეში მეორდება. ამასთან დაკავშირებით, გრიშაშვილი თავად საუბრობს, „საიათნოვას“ შენიშვნაში: „უნდა გამოვტყდე, რომ აქ ტრიოლეტის წესი დარღვეული მაქვს ყასიდად: თითო ხანა ცხრა სტრიქონისგან შესდგება. ან უკვე კანონად აღიარებულ ტრიოლეტს კი 8 სტრიქონი სჭირია; აზრის გასავითარებლად მეშვიდე პწკარი ჩამატებული მაქვს. თუ გსურ, იხილოთ ევროპის პოეტთა მსგავსი ტრიოლეტი: გამოსტოვეთ ჩემს ტრიოლეტში (მესამე ხანაში) მეშვიდე სტრიქონი, მოაცალეთ მეოთხე სტრიქონს ფრჩხილები და მიიღებთ ნამდვილ ტრიოლეტს. მართალია, ჩემს ტრიოლეტში ლექსის აღნაგობა დავარღვიე, მაგრამ ტრიოლეტის სული კი დაცული მაქვს სასტიკად. მე მხოლოდ მსურდა ქართული ტრიოლეტი შემექმნა, რომლის ძეობის დროს, მუხამბაზის ფორმაც მოვიწვიე ნათლად“ (გრიშაშვილი 1963: 98).

აქვე დავაკვირდეთ თავად დასახელებულ ტრიოლეტებს:

ტრიოლეტები შეითანბარში

შეითანბარს რომ გასცდება თათრის ფოლორცი,
ტრიოლეტივით დავყიალობ გაღმა-გამოღმა,
და, ვით აშოლლარს ეტმასნება ქალი ავხორცი
(შეითანბარს რომ გასცდება თათრის ფოლორცი)
არც მე მასვენებს საქართველოს დარდი და ბოღმა:

რად დასჭკნა სიტყვა თბილისისა, რისთვის ჩამოხმა,
სიტყვა – მზის ნალმით ნარიყალის ნაშთზე ნატყორცნი?
შეითანბაზარს რომ გასცდება თათრის ფოლორცი,
ტრიოლექტივით დავყიალობ გაღმა-გამოღმა,
(გრიშაშვილი 2012: 168)

ტრიოლექტის თემა ძველი თბილისია. სწორედ ამ თემატიკის გამო მოიშველია ავტორმა, ალბათ, ზემოთ ხსენებული მუხამბა-ზური სტილი, რაც გახდა, ტრადიციული ტრიოლექტის ფორმის დარღვევის მიზეზი.

საქართველოს დარდით დამძიმებული ავტორი თავს ტრიოლექტს ამსგავსებს.

გრიშაშვილი დიდ ყურადღებას უთმობს რითმას, მისი აზრით, ქართული ლექსი ურითმოდ მოსაწყენია, თუმცა მხოლოდ რითმის ძიების გზად ლექსი არასოდეს მიუჩნევია. „საიათნოვაშივე“ იგი აღნიშნავს, რომ არაა სასურველი რითმა, რომელშიც ფორმა და შინაარსი ერთმანეთს არ შეესატყვისება.

როგორც აღვნიშნეთ, მის პოეზიაში მრავალფეროვან რითმებს ვაწყდებით. აღნიშნულ ტრიოლექტში ორ და სამმარცვლიანი რითმები მონაცვლეობს (ყალამქარი-გრიგალი-ქარი, გადანამწკრივი-ჰანგლვთაებრივი-კრივი).

კიდევ ერთი ტრიოლექტი, რომელსაც ამავე სახელით წარმოგვიდგენს, სრულად აკმაყოფილებს ამ სალექსო ფორმის მოთხოვნებს. რვასტრიქონიანია, პირველი სტრიქონი სამჯერ მეორდება და, პირველი ორი ტაეპი ბოლოს, მეშვიდედ და მერვედ ისევ გვხვდება. რითმა სამმარცვლიანია, იდენტური.

აღსანიშნავია, რომ გრიშაშვილი ტრიოლექტებში, ძირითადად, თბილისურ ლექსიკას იყენებს. სიტყვათა უმრავლესობას, თავადვე განმარტავს ქალაქურ ლექსიკონში. მაგალითად: მოედანზე გასული ადამიანი, რომელსაც მოკრძალება დაკარგული აქვს. ფოლორცი – ცბიერი თვალთმაქცი ადამიანი. აფოლორცებუღი – სახელგატეხილი, ნაძრახი ქალი.

აშოლლარი – არშიყი ბიჭი

ყალამქარი – ლამაზი დაჩითული აბრეშუმის მატერია, რომელსაც საბნის პირისთვის ხმარობენ

მურაზი – გულის სურვილი, გულის სიყვარული, ნანდაური, ნაინატრი

მურაზი-თუ რაზი-თეიმურაზი
ქმრად-საომრად მარად (გრიშაშვილი 1997: 219).

... ამ ქუჩაბანდში მე მინახავს ძველი ამქარი,
ხელში დროშებით გადაჭდობილ-გადანამწკრივი,
უსტაბაშს ჰშვენის მოფარფარე მზის ყალამქარი
(ამ ქუჩაბანდში მე მინახავს ძველი ამქარი),
და ჰგალობს ზურნა დილის საარს ჰანგლვთაებრივი.
დღეს კი ამოტყდა მეყვსეულად გრიგალი-ქარი
და სადღა არი ყარაჩოღელთ ლხინი თუ კრივი?...
ამ ქუჩაბანდში მე მინახავს ძველი ამქარი,
ხელში დროშებით გადაჭდობილ-გადანამწკრივი . . .
1918 (გრიშაშვილი 2012: 168)

როგორც მუხამბაზებზე საუბრისას აღვნიშნეთ, გრიშაშვილი, ტრიოლეტებშიც ხშირად იყენებს პოეტურ გამეორებას. ის არა თუ სიტყვებს და ასოებს იმეორებს, არამედ, თავს უყრის ფონეტიკურად მსგავს ბგერებს, რაც თავის მხრივ განსაკუთრებულ ყღერადობას სძენს მის პოეზიას. მისი სტროფები მუსიკალურია, რასაც ბგერათ-შეთანხმება განაპირობებს. ხშირად იმეორებს ქ, ჩ, ხ, ღ, ძ ბგერებს და ამით აღწევს ალიტერაციას. მის სტროფებს ხშირად ერთგვარი მუსიკალური საფეხურები აქვს, იწყება მაღალი რეგისტრებით და ეშვება დაბლა, რაც ქართული ენისთვის ბუნებრივია.

როდესაც გრიშაშვილის სონეტზე ვიწყებთ საუბარს, აუცილებელია აღვნიშნოს ამ სალექსო ფორმის ირგვლივ არსებული პოლემიკა, რომელიც XX საუკუნის 10-იან წლებში დაიწყო. რაც მოჰყვა გრ. რობაქიძის მიერ საკუთარი სონეტის („სონეტი სიმონს“) ქართულ ენაზე შექმნილ პირველ ნამდვილ სონეტად სახელდება. 1918 წელს ი. გრიშაშვილი „საიათნოვას“ სქოლიოში აღნიშნავს, რომ სონეტი ქართულ სინამდვილეში მანამდეც არსებობდა. ამრიგად, ქართველი პოეტები, რომლებიც სონეტებს წერდნენ, მის ვერსიფიკაცი-აზეც მსჯელობდნენ.

კლასიკური სონეტი 14 სტრიქონიანია. შედგება ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისგან (44 33), თუმცა ინგლისურ სონეტში სტროფები სხვაგვარად ნაწილდება (4 4 4 2). გარიტმის სისტემა შემდეგნაირია: abba abba cdc dee. კატრენები შესაძლოა ასეც გაირითმოს: abab abab, ტერცეტები კი სხვადასხვაგვარად.

განვიხილოთ გრიშაშვილის სონეტი სახელწოდებით „სონეტი“, რომელიც აღიშნულ პოლემიკამდე, 1910 წელსაა დაწერილი:

ღრუბლის ნაგლეჯით ცას წაგრაგნულს ისრით ვსერავდი,
არ დავემონე ჯოჯოხეთის სასტიკ ქარტახილს.
ჩანგს ჟანგმოდებულს ნათელ ოქროს სხივით ვფერავდი,
ნიავთან ერთად მეც ვარხვედი ოცნების ხეხილს.

ჯერ არ ვიცნობდი... და ვით აჩრდილს, ხშირად ვხედავდი.
ჩემს მუსიკის ჰიმნს არ სწყალობდა, ისმენდა მხოლოდ.
ყვავილებს ვკრეფდი, კალმის წვერით გვირგვინს ვუნწავდი.
წალკოტი დამრჩა გაძარცვული, მთლად უფოთოლოდ.

ვნახე სიზმარი: საფლავს ვინეკ და სატრფო მკვდარი
კუბოს მირეკდა: – „საყვარელო, გამიღე კარი!“

წამოვიწიე, ველარ აღვსდევ... და ღამის ბინდი
ყურს ჩამძახოდა, ვით დემონი განრისხებული:
„ნუ მიენდობი, ჩემო კარგო, ქალწულის გული
ცვალებადია, ვით გიჟმაჟი მარტის ამინდი!“

1910 (გრიშაშვილი 1980: 58)

ლექსი ოთხი 14 მარცვლიანი სტროფისგან შედგება (5/4/5), მათ შორისაა სამი კატრენი და ერთი ორტაეპედი. პირველი ორი კატრენი ჯვარედინი ორმარცვლიანი იდენტური რითმითაა გართმული (abab acac). ორტაეპედის სტრიქონებიც გართმულია (მკვდარი – კარი). რაც შეეხება ბოლო კატრენს, აქ რკალური ორმარცვლიანი რითმაა წარმოდგენილი (ბინდი – განრისხებული – გული – ამინდი).

სონეტში ლირიკული გმირი გვესაუბრება საკუთარ განცდებზე წარსულში, გვიყვება, ერთი მხრივ, ფიქრსა და წარმოდგენაში არსებულზე და, მეორე მხრივ, სიზმარში ნანახზე. წარმოდგენის მთავარი გმირია სატრფო – ქალი, რომელსაც ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც არ იცნობდა, ხშირად ხედავდა აჩრდილად. ქალი, რომელსაც გულგრილობაში ადანაშაულებს, რომლისთვისაც ყველაფერს იმეტებს და თავად გაძარცვული რჩება. სიზმრად, თითქოს, ყველაფერი სხვაგვარად ხდება. თავად საფლავში წევს, მკვდარი სატრფო კი კარის გაღებას სთხოვს. ცდილობს, მაგრამ ადგომა არ შეუძლია, აქ მესამე პერსონაჟი ჩნდება, ღამის ბინდი, რასაც განრისხებულ დემონ-

თან ადარებს და რომელიც ჩასძახის, არ ენდოს ქალს ცვალებადი ბუნების გამო.

საინტერესოა, რომ ლექსის დასაწყისში ლირიკული გმირი ჯოჯოხეთის სასტიკ ქართველს არ დამონებულად, ყველაფერის სასიკეთოდ შეცვლის მსურველად და მეოცნებედ გვევლინება. დასასრულს კი თითქოს მრისხანე დემონის ხმას ისმენს და იზიარებს.

პირველი სტროფი მთლიანად მეტაფორითაა წარმოდგენილი. აქ ღრუბლის ნაგლეჯი ისართანაა გაიგივებული, რომლითაც ლირიკული გმირი ცას სერავს. გმირივე გვევლინება ოქროს სხივით ჟანგმოდებული ჩანგის დამფერავად და ოცნების ხეხილის ნიავეთან ერთად მრხველად. ბოლო სტროფში კი ავტორი ტაეპობრივ ანჟამბემანს იყენებს.

1918 წელს გრიშაშვილი უკვე კლასიკურ სონეტთან მიახლოებულ ლექსს წერს, სახელწოდებით „თათრის ქალი სუბსარქისში“, და მასაც სონეტს არქმევს. იგი ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისგან შედგება, თუმცა გართმვის სისტემით კლასიკური სონეტის ნიმუშს არ ემთხვევა. წარმოდგენილია abba acca dde ffe რითმით.

შენმა ყაბარჩამ უცხო ქოში ვერ შეითვისა,
დადიხარ მუდამ სუბსარქისში, ჩემო ლამაზო,
ინახავ წუმსა, რომ სიზმრებით შემოიკაზმო,
მაგრამ რად გიყვარს შენ, თათრის ქალს, ხატები სხვისა?

შენი კბილები მძივებია სუბსარქისისა,
თვალი – მაშხალა, ფეხი – ყანნი, ხმა მუხამბაზი,
შენს დასაპყრობად ვედარ მოვა აქ შახ-აბაზი,
რომ ტკბილი ნუღლით ამოგივსოს მკერდი ქისისა.

როცა გიყურებ, შენი თვალი არ ტოკავს, არ თრთის,
ღვთისმშობლის წინ კი შენ ყვითლდები, ვით დოში თათრის, –
ო, შენმა ჩადრმა გული ჩემი ორად გახია.

შევსცქერ შენს წარბებს – სახარების წაშლილ სტრიქონებს,
შენ მგოსნებისგან მოგიმზადებ ჩემნაირ მონებს,
და რაც მომივა... დე, მოვიდეს, ჩემზე ახია!

1918 (გრიშაშვილი 1980: 235)

სონეტი, როგორც სათაურშივე სჩანს ქალს ეძღვნება. აღწერს მის გარეგნობასა და ხასიათს.

ფორმის თვალსაზრისით საინტერესოა „პატარა სონეტი“, რომელიც ერთი კატრენისა და ერთი ტერცეტისგან შედგება. გარიტმულია სამმარცვლიანი იდენტური რითმით, abba ccd გარიტმვის სისტემით.

დაბალქუსლიან ფეხსაცმელს მუდამ ატარებს.
როგორ უხდება ჩვენი ცეკვა, ცეკვა დავლური.
თვით სიარულიც ქართული აქვს, აღმოსავლური,
დადის და მუხლებს ხან ანელებს, ხან ალადარებს.

სულ ფეხით დადის და მით მიკლავს გულსა იარულს.
მე ხომ ჩემს ლექსებს არ ვაკადრებ ფეხით სიარულს –
მაშ ის ამ ქცევას რომელ მგოსნის ლექსებს ადარებს!
1919 (გრიშაშვილი 1980: 237)

გრიშაშვილის პოეზიაში ხშირად გვხვდება ლექსის სახე, რომელსაც მრჩობლედს უწოდებენ. მრჩობლედი ორს, წყვილს ნიშნავს. იგი ორსტრიქონიანი სტროფებისგან შემდგარი ლექსია. მისი რითმა წყვილადაა: aa bb. მრჩობლედის მეტრი განსაზღვრული არ არის.

განვიხილოთ, გრიშაშვილის მრჩობლედი „ჩუმად, ჩუმად!“

ჩუმად, ჩუმად, მთის ნიაგო! რა გატირებს, გავალალებს?
ნუ შეახებ ფრთას გულის სიმს, ნუ შეაშრობ ცრემლს ჩემს თვალებს.

შენ რა იცი, სული ჩემი რად იტანჯვის, ან რად სჩივის?
შენ რა იცი, თეთრი ვარდი ასე წითლად რისთვის ღვივის?...

ეჰ, ვინ მოსთვლის, სად არ ვიყავ, ვის გულს მე არ ჩავექსოვე,
მაგრამ მაინც ჩემი ღმერთი ვერსად ვნახე, ვერსად ვპოვე.

დღეს მსურს ძილი! გესმის, ძილი! ძილი ღრმა და საბოლოოვ,
რომ ამ ძილით ჩემს ოცნებას ფსკერით შხამი ამოვწოვო!

ჩუმად, ჩუმად, მთის ნიაგო! ფრთა, ფრთა ჩემს ტუჩს არ შეახო,
ეგებ ღმერთი ძილში მაინც დამესიზმროს, დავინახო.

1911 (გრიშაშვილი 1980: 76)

ლექსი 16 მარცვლიანია 44/44. გართმულია ორმარცვლიანი იდენტური რითმებით. მასში ხშირად, თითქმის, ყველა სტროფში გვხვდება პოეტური განმეორებები. ლექსის დასაწყისსა და დასასრულს აღნიშნული გამეორებები სიმშვიდის, ჰარმონიის განცდას აღვივებს. შიდა სტროფებში კი, სადაც რიტორიკული შეკითხვის სახეს იღებს, გრადაციის, ექსპრესიულობის გამომწვევია. ლირიკული გმირი მთის ნიავეს სიჩუმისკენ, სიმშვიდისკენ მოუწოდებს, რომ თავად მშვიდადვე შეძლოს ძილი და სიზმრად მაინც ნახოს ღმერთი, რომელიც, თითქოს, გადამრჩენად ესახება ცრემლიანს და ტანჯულს..

ისევ სიზმრის თემას ეხმიანება გრიშაშვილი მრჩობლედით „ტბის დედოფალი!“, რომელიც ორ ნაწილადა აქვს გაყოფილი. ლირიკული გმირი ორ სიზმარს გვიყვება, ორივე სიზმარში ის ტბის ქალს ხედავს. ერთში წარმოგვიდგენს ტბის ქაფისგან ყვავილების შემქმნელ მონარნარე, სახეზე შვების ღიმილგადაკრულ ქალს, რომელიც ვარდის სიტყვებს მღერის, თუმცა შინაარსს ვერ იხსენებს. მეორე სიზმარში კი იმავე ქალს მებრძოლად სახავს, ვინც ხმაღანვდილი მოუხმობს ნისლის ლანდებს და საბრძოლველად, გმირულად სისხლის დასაღვრელად მოუწოდებს. ხოლო ორტაეპედში კი სიზმრის თხრობას ასრულებს საკუთარი ქცევით, რომ აჰყვამ ქალის მონოდებას და არ იცის, რა ელის მომავალში ამის გამო, ქება თუ რისხვა.

1

დამესიზმრა: ტბის ასული ტბის ქაფთაგან ყვავილს ჰქმნიდა,
აბრეშუმის ჩამოქნილ თმებს მზის სავარცხლით ივარცხნიდა;

თეთრ ყირმიზის სახის ნაკვთზე ჩაჰკვდომოდა შვების ღიმი
და ცვარმოყრილ მკერდის ბროლით გამოჰკრთოდა ტბის ციმციმი;

კბილთა მძივი სხივანკარა სხივს აყრიდა მარჯნის თლილ ქვებს,
ფერხთ სამოსი განეძარცვა და მღეროდა ვარდის სიტყვებს.

ჰაეროვან ტანს არხევდა, ტანს მზის შუქით ნაქარგ-ნაქსოვს...
რას მღეროდა, ვერ გავიგე, რას მღეროდა, აღარ მახსოვს!

დამესიზმრა: კვლავ ტბის ქალი, ტბის ასული, ტბის აჩრდილი –
ნისლის ლანდებს მოუხმობდა და ჰყიოდა ხმაღანვდილი:

– შერცხვეს იგი, ვინც მტრის მიმართ შედრკეს, ქედი მოიხაროს
და გამირულ დროს გამირულადა გამირმა სისხლი არ დაღვაროს!

რას მიქვიან დანახება, რას მიქვიან შიში, ძრწოლა?
ჩემთან! ჩემთან! აჩრდილებო, აჩრდილებო, ბრძოლა, ბრძოლა!...

და მეც ავყევ ამ მებრძოლ ქალს, ჩავიქსოვე გულში ეს ხმა
და არ ვიცი, რა მომელის: ბრბოს მნიკვლი თუ ქების შესხმა!...

1911 (გრიშაშვილი 1980: 96-96)

მრჩობლედი გართმულია ორმარცვლიანი იდენტური რითმით. ავტორი იყენებს პოეტურ გამეორებებს, რისი წყალობითაც ემოციას ამძაფრებს. მაგ.: „და გამირულ დროს გამირულადა გამირმა სისხლი არ დაღვაროს!“, „ჩემთან! ჩემთან! აჩრდილებო, აჩრდილებო, ბრძოლა, ბრძოლა!...“

გრიშაშვილი წერდა ომონიმურ რითმებზე აგებულ ლექსებს, ე.წ. მაჯამებს. ეს სალექსო ფორმა უცხოურადაა მიჩნეული, თუმცა სპარსულში ლექსის ფორმად არ მოიხსენიებენ და მას ისეთ ლექსს უწოდებენ, რომელშიც სხვადასხვა საგნის აღმნიშვნელი სახელები ან აფორიზმებია.

საინტერესოა აღნიშნული სალექსო ფორმით დაწერილი გრიშაშვილის რამდენიმე ლექსი, რომელთაც სათაურად „მაჯამა“ ჰქვია. ლექსები ორტაყედებითაა დაწერილი და ყველა სტროფი ომონიმური რითმითაა წარმოდგენილი.

რა ლექსი გსურს, არ გამიჭრას მაჯამა,
მუხამბაზი, თეჯლისი თუ მაჯამა!

ეს გოგონა, საკადრისი მეფეთა,
აქ პირველად ქურციკივით მეფეთა.

სიხარულმა თვალი ცრემლით მონამა,
გავიმარჯვე სიყვარულის მონამა

ახ, ნეტავი, კიდევ ერთხელ მეხილე
შენ – მუშთარი, მე კი – შენი მეხილე.
1907 (გრიშაშვილი 1980: 9)

ოთხსტროფიანი ლექსის პირველ სტროფში, თავად სიტყვა მაჯამაა გართმული და მეორე ტაეპში სწორედ სალექსო ფორმის სახელადაა წარმოდგენილი მუხამბაზთან და თეჯლისთან ერთად.

ომონიმური რითმები კიდევ ერთი გამომწვევი მიზეზია ევფონიისა, რაც ბგერათა კეთილბოვანებას, მათ ჰარმონიულ დამოკიდებულებას გულისხმობს და ესმარება ავტორს იდეის უკეთ გამოხატვასა და ლოგიკურ-ემოციური ცენტრების ხაზგასმაში.

უდავოდ ავტორის ნიჭიერებაზე მეტყველებს პოეტური ხერხებისა და მეტყველების ისეთი მრავალფეროვნება, როგორიც, გრიშაშვილთან გვხვდება. ავტორი ახერხებს წეროს, აღმოსავლური და დასავლური სალექსო ფორმებით, ისე, რომ ეროვნული ღირებულებები გადმოიტანოს შემოქმედებაში და ყოველი შინაარსი, ნებისმიერ ფორმაში გამოხატული, სრულყოფილების ნიმუშად აქციოს.

დამონებიანი:

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. *სონეტი საქართველოში*. თბილისი: „უნივერსალი“, 2008.

ბარბაქაძე 2014: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

გრიშაშვილი 1963: გრიშაშვილი ი. „საიათნოვა“. *ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1963.

გრიშაშვილი 1980: გრიშაშვილი ი. *თხზულებანი 5 ტომად*. ტ. I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1980.

გრიშაშვილი 1997: გრიშაშვილი ი. *ქალაქური ლექსიკონი*. თბილისი: „სამშობლო“, 1997.

გრიშაშვილი 2012: გრიშაშვილი ი. *რჩეული ნაწარმოებები*. თბილისი: „პალიტრა“, 2012.

თარგამაძე 1990: *სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1990.

შათირიშვილი 2005: შათირიშვილი ზ. *ნარატივის აპოლოგია*. თბილისი: ქრისტიანული თეოლ. და კულტ. ცენტრის გამომცემლობა, 2005.

ხინთიბიძე 1956: ხინთიბიძე ა. *იოსებ გრიშაშვილი*. თბილისი: „ზარია ვოსტოკას“ სტამბა, 1956.

ხინთიბიძე 1965: ხინთიბიძე ა. *ლექსმცოდნეობის საკითხები*. თბილისი: „მეცნიერება“, 1965.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. თბილისი: 2000.

ჯორბენაძე 1987: ჯორბენაძე ბ. *ბალავარი მწერლობისა*. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

თანამედროვე ქართული ანბანთქებანი
(საბავშვო ანბანთქებანი)

ანბანთქება ანბანზე განყოფილი ლექსია და მას ხშირად სინონიმურადაც მოიხსენიებენ: „ანბანლექსნი“, „ანბანზედ თქმული ლექსები“, „ანბანთქმობა“, „ანბანთგალექსვა“, „ანბანთსიტყვა-მარჯვეობა“, „ანბანთზედაგალექსილი“, „ანბანზედ გალექსილი“, „ყოველი ანბანი გამოყვანილი“ და სხვ.

ანბანზე განყოფილი ლექსი მსოფლიო პოეზიაში უძველესი დროიდან არის ცნობილი. ლექსის თეორეტიკოსები მას ტერმინით “აბეცედარია”-თი მოიხსენიებენ, როგორც სასულიერო, ასევე საერო პოეზიაში გავრცელებულ მყარ ფორმას. XX ს. დამდეგს რუსულ პოეზიაში აბეცედარიებს თხზავდა ვალერი ბრიუსოვი; ცნობილია რუსეთში მოღვაწე ქართველი პოეტის დიმიტრი ავალიანის რუსულ ენაზე დანერილი, ანბანზე განყოფილი ლექსები. იგი გვხვდება ქართულ ხალხურ პოეზიაშიც, სასულიერო და საერო მწერლობაშიც (თეიმურაზ I-ის, ქეთევან დედოფლის, არჩილ მეფის, თეიმურაზ II-ის, ვახტანგ VI-ის, ბესარიონ გაბაშვილის, მზეჭაბუკ ორბელიანის, გიორგი ბაგრატიონის, დიმიტრი ორბელიანის, პეტრე ლარაძის, ანტონ I-ის, დავით რექტორის, დავით გურამიშვილის, სულხან-საბა ორბელიანის, ალ. ჭავჭავაძისა და სხვათა შემოქმედებაში).

ანბანთქების შინაარსი და სტრუქტურა განსაკუთრებით დაიხვეწა ალორძინების ხანის ქართულ პოეზიაში; სატრფიალო და სევდის გამომხატველი ანბანთქების გვერდით, ჩამოყალიბდა: ამოცანად ამოსახსნელი, ანბანის დასასწავლად შეთხზული და სხვა ხასიათის ანბანთქებანი. ამ მყარი ფორმის კომპოზიცია ზოგჯერ აკროსტიქულია (ე.წ. „ანბანისნი“): ა) ერთ სტროფში მთელი ანბანია მოცემული: სიტყვები ანბანის რიგზეა განყოფილი; ბ) ტაეპთა დასაწყისი ასოები ქმნის ქართულ ანბანს; გ) პირველი ტაეპის ყველა სიტყვა ანზე იწყება, მეორე – ბანზე და ა.შ.

ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევარი გ. მიქაძე მიიჩნევდა, რომ თანამედროვე მწერლობაში იშვიათად მიმართავენ ამ ფორმას; კომბინატორული პოეზიით გატაცებამ XX ს. მეორე ნახევრიდან

განსაკუთრებით მოამრავლა საბავშვო ანბანთქებანი. ვფიქრობ, დასაბამი ამგვარი შინაარსის ანბანთქებისა იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. 1929 წლით დათარიღებული მისი „ანბანთქება“, მაღალი შაირით (4/4), დაბალი შაირით (5/3), შვიდმარცვლედით (4/3), ექვსმარცვლედით (4/2), კატრენებით, ჯვარედინი რითმით არის გამართული და 33 სტროფისაგან შედგება (მიქაძე 1974: 95).

თანამედროვე ქართული ანბანთქების ისტორიისათვის საეტაპო მნიშვნელობა აქვს ანზორ სალუქვაძის 1962 წელს დაწერილ ლექსს: „ანი და ბანი. ვახტანგ VI-ის გახსენება“, რომელიც ასოთა ანაბანურ სახელწოდებათა გალექსვით იწყება:

„ანი, ბანი და განი და“
ნეტა რა მინდა, რა მინდა?
ან მინდა თავის სიკვდილი,
ანდა სხვა რაიმე მინდა.

ვფიქრობთ, რატი ამალლობელის ცნობილი ტექსტიც ამავე ლექსის რიმეიქია:

ანი ბანი და განი და
მართლა არ ვიცი რა მინდა,
ალბათ, პატარა და მინდა
ღმერთო, დამინდე, ამინ, და
ანი ბანი და განი და.

ამგვარ ანბანურ გალექსვას ალორძინების ხანის ქართულ ლიტერატურაში ვხვდებით, კერძოდ, ქეთევან დედოფლის ელეგიურ ლექსში, მხოლოდ აქ ანბანური გალექსვის პარალელურად მოცემულია ასოთა ანბანური სახელწოდებებიც:

ან, ამას ვსტირი, ბან, ბნელსა მჯდომი, გან გულთა
მღულრად, ღონ, დადაგული... (S 1512: 25-26)

ქეთევან დედოფლის ანბანთქების ტიპი მრავალგვარი სახეცვლილებით გვხვდება სხვადასხვა ავტორთან, მათ შორის, ბესიკთან.

ანბანთქების დაწერისას მთავარი ყურადღება ექცევა ანბანის სისრულის დაცვას. ცნობილი მკვლევარი გივი მიქაძე აღნიშ-

ნავს, რომ „ხშირად პოეტებს უძნელდებოდათ ანბანის ზოგიერთ ასოზე ლექსის განწყობა, რის გამოც ანბანთქება მოკლებულია სრულყოფილებას... იმ შემთხვევაში, თუ ანბანთქებას აკლდა რომელიმე ასოზე გამართული სტროფი, მას ანბანთქების გადამწერნი გალექსავდნენ ხოლმე“ (მიქაძე 1974: 93).

უნდა აღინიშნოს, რომ რატი ამალლობელის მოცემულ ლექსს, ანბანთქების ჟანრის მოთხოვნათაგან გამომდინარე, აქვს ხარვეზი. გარკვეულწილად, დარღვეულია ანბანთქების პრინციპი: **დონ**-ის შემდეგ **ენ** და **ვინ** ბგერები არ არის გალექსილი, ხოლო **თან**-ის შემდეგ გამოტოვებულია **ინ** ბგერა:

ვყვირივარ: ანი ბანი და
განი და დანი ზანი და
თანდათან თანი კანი და
ლანი და მანი მანი და
მე ნანი-ნანი-ნა მინდა.

მოცემული ლექსის ერთ მონაკვეთში კი **სან**, **ტან** და **უნ** ბგერე-ბია გამოტოვებული. **ქან** ბგერას კი ანბანის რიგის ადგილი აქვს შეცვლილი:

ანი და ჟანი რანი და
ფანი და ლანი ყანი და
შანი ჩანი და ქანი და
ეზო-კარიდან, ყანიდან
მუნ ჩემი ბალის ნაყოფის
მოტანა ქანაანიდან.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ, ამ ხარვეზის მიუხედავად, ჟღერადობა ლექსისა ისეთია, რომ მკითხველი ვერ შეიგრძნობს ანბანთქების პრინციპის დარღვევას.

ალორძინების ხანაში ანბანთქებებს ანბანის სწავლებისათვის იყენებდნენ. აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულია კრებული (332), რომელშიც შეტანილია სხვადასხვა სასწავლო-საფარჯიმო მასალა, აღ. ამილახვარის ანბანთქება „ანზე ვისი ყმა ხარ“. კრებულის შინაარსიდან ირკვევა, რომ იგი სასწავლოდ უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი. სასწავლო კრებულში კი ანბანთქების შეტანა მეტად საყურადღებო ფაქტია. მკვლევარ

გივი მიქაძის მოსაზრებით, ანბანთქების სწავლების მიზნით, გამოყენებული უნდა ყოფილიყო, უპირატესად, სულხან-საბა ორბელიანის მიერ შემოტანილი ერთსტროფიანი ანბანთქება (მიქაძე 1974: 101).

ანბანთქების სწრაფად შესწავლისა და სხარტად აზროვნების უნარის გამომუშავებაში დღეს ბავშვებს, უდავოდ, დაეხმარება ჩვენი თანამედროვე მწერლის, გივი ჩილვინაძის, ანბანზე განყობილი „ენის გასატეხი წინადადებები და რითმოცანები“:

ა

აპრილის ამინდმა ალუბალი ადრიანად ააყვავა.

რითმოცანა

განათლება რომ მიიღო,
გაიგო ქვეყნის ამბავი,
წერა-კითხვა რომ შეგეძლოს,
უნდა ისწავლო... („ანბანი“)

საბავშვო ანბანთქების ნიმუშს წარმოადგენს, ასევე, გივი ჩილვინაძის „ანბანთქება (ენის გასატეხი ლექსები)“, რომელიც კატრენებით დაწერილი 33 სტროფისაგან შედგება. ყოველი სტროფის თითოეული ტაქვი ქართული ანბანის თითოეულ ასო-ბგერას ეძღვნება:

ა

აელვარებს ალიონი
ალაგ-ალაგ ღრუბლის ფენას,
არწივებმა ადრიანად
ალმა-ალმა იწყეს ფრენა.
(ჩილვინაძე 2007: 52)

ავტორი ზუსტად იცავს ანბანურ რიგს და ანბანის რიცხობრივ სისრულეს. სტროფში მარკირებული ასო „ა“ აერთიანებს მთელ სტროფს.

თანამედროვე ქართული ანბანთქების შესწავლისას საყურადღებოა ლალი ჯაფარაშვილის „სახალისო ანბანთქება“, რომელიც სტროფული ნაირფეროვნებით გამოირჩევა: რვატაქვიან სტროფთან (ანზე ნათქვამი) ერთად, გვხვდება კატრენები და მრჩობლედები, რომელთა ალიტერაცია და ასონანსი გამორჩეულია: თითოეული სიტყვა ანბანის სათანადო ბგერით იწყება:

დეკაცი დევთან დავობდა,
დარდობდა დედა დევისა;
დეკაცმა დევი დაბეგვა,
დარდი დაუდგა დევგმირსა!
(ჯაფარაშვილი 2015: 10)

თამრი ფხაკაძის „ანბანთქება“ ექვსტაეპიანი სტროფებისა-
გან შედგება: უმთავრესად მაღალი შაირით არის შესრულებული,
თუმცა ხშირია 2/6 რიტმული ვარიაცია, გვხვდება 5/3-ით დაწე-
რილი ექვსტაეპედებიც; გარითმვის სისტემა ორივე სახის საზომით
დანერილ სტროფებში, უმთავრესად, ამგვარია: xaxaxa:

ბაკურიანში თოვლი დევს,
ბორჯომში უკვე დნებაო,
ბაგასთან ბღავის ბოჩოლა,
ბალახი ენატრებაო,
ბეკეკას ბიზინ-ბიზინა
მინდორი ესიზმრებაო.
(ფხაკაძე 2012: 3)

მაია მინდოდაურის (მზია ჩხეტიანის) „აკიდო. ანბანთქება (უმ-
ცროსკლასელთათვის)“ 2005 წელს დაისტამბა. პოეტს თითოეული
ასო-ბგერა წარმოდგენილი აქვს დამოუკიდებელი ლექსითა და მი-
სართმით ან გამოცანით. ამგვარი ანბანთქება, ბუნებრივია, მეტად
შრომატევადია და პოეტისაგან დიდ დახელოვნებასა და პროფე-
სიონალიზმს მოითხოვს.

მაია მინდოდაურის ანბანთქებიდან ნიმუშად შეიძლება მოვიყ-
ვანოთ ლექსი „ია“, რომელიც წიგნში „ი“ ასო-ბგერითაა წარმოდგენილი:

იას ცვარი დაეცა,
ცივი ცვარი, ცინცხალი...
სიომ მიუაღერსა, –
რა გატირებს, მითხარი...

ლექსს ბოლოში ახლავს ასეთი მისართმი:

ტოლს ხმოზდა...
ვიდრე დაბინდა,
მოვლო ტყეც,
ჭალის პირებიც,
მერე კი მთისკენ წავიდა
ბლავილით ცალი ირ...
(მინდოდაური 2005: 11).

საინტერესო ექსპერიმენტად გვესახება მარიამ წიკლაურის „მოგზაურობა ანბანის სამეფოში“. ავტორი პატარებს ეპატიჟება ზღაპარში, სადაც

ოცდაცამეტი დღე და
ოცდაცამეტი ღამე
ღია იქნება მხოლოდ
სამეფოს გზა და კარი!
(წიკლაური 2012: 2)

ბავშვებმა უნდა მოიპოვონ ჯადოსნური „კითხვის წამალი“. ანბანის სამეფო ათას საიდუმლოს მალავს მათთვის. ავტორი ანი-დან ჰოე-მდე, თითოეულ ასო-ბგერას დამოუკიდებელ ლექსს უძღვნის. „ა“ ბგერა ზღაპარში შემდეგი ლექსითაა წარმოდგენილი:

აყვავილდა ალუბალი,
ალუჩა და ატამი,
აი, იაც
ჩიტი გალობს:
ჩემი ბუდე აქ არის!
ანგელოზი აკვანს არწევს,
მზემ დაქარგა მთა-ბარი!
(წიკლაური 2012: 13)

შარლოტა კვანტალიანის „ანბანთქება-აკროსტიქი“ საგანგებოდ დაინერა წინამდებარე გამოკვლევებისთვის. ამ ლექსში ვერტიკალურად დაწერილი მთელი ანბანია გალექსილი (ტაეპების დასაწყისის ასოები გვაძლევს ქართულ ანბანს):

ა-ნბანს ვაქებ, ქართულ ანბანს,
ბ-ინა რომ აქვს ვარსკვლავეთში,
გ-ულის ძგერა დედისა აქვს
დ-აბადებულს დედის მკერდში.
ე-ლვარეა ელვის დარად,
ვ-არდის სურნელს აფრქვევს ველად...

ანბანის ზემოხსენებული ტიპი ქართულ ლიტერატურაში არ-
ჩილ მეფემ შემოიტანა. აი, ნაწყვეტი არჩილის ანბანთქება „ა სულ
ასულადან“:

ა სულ ასულა, მჭვრეტნი დასულა, ესე ვინაა ჩემი ასულა?
ბროლ-მინა რევით, მზისა მორევით, თვალნი მორევით მელნისა სულა.
გიმკობ ქებასა, შენ სამებასა, ხელთა შეგვედრებ ხვენნითა სულა.
დებორა ქველსა შენ სდგამ სარქველსა, თავს ხნარცვში მჯდომსა
კი დანასულა... (მიქაძე 1974: 102)

საბავშვო ანბანთქების მიმართ თანამედროვე ქართველი პო-
ეტების ამგვარი ინტერესი ადასტურებს კომბინატორული პოე-
ზიის შესაძლებლობის გაფართოებას. ე.წ. „ტექნეს ლიტერატურის“
მიმდევარმა პოეტებმა ანბანთქების შეთხზვისას მაქსიმალურად
ზუსტად მიაგნეს საზომის, სტროფიკისა და გარითმვის სისტემის
რაციონალურ სქემებს და მოქნილი, სხარტი ტაეპებით გამართული
ლექსები მიუძღვნეს ქართულ ანბანსა და ბავშვებს.

დამონებიანი:

მინდოდაური 2005: მინდოდაური მ. (მზია ჩხეტიანი). „აკილო“. ანბანთქება
(უმცროსკლასელთათვის). თბილისი: „ნაკადული“, 2005.

მიქაძე 1974: მიქაძე გ. *ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან*. თბილი-
სი: „მეცნიერება“, 1974.

ფხაკაძე 2012: ფხაკაძე თ. *ანბანთქება*. თბილისი: „პალიტრა“, 2012.

ჩილვინაძე 2007: ჩილვინაძე გ. *ანბანთქება* (ენის გასატეხი ლექსები). „საბავშ-
ვო ლიტერატურის აღმნახი“, № 2. თბილისი: 2007.

ნიკლაური 2012: ნიკლაური მ. *მოგ ზაურობა ანბანის სამეფოში*. თბილისი:
„საუნჯე“, 2012.

ჯაფარაშვილი 2015: ჯაფარაშვილი ლ. *სახალისო ანბანთქება*. უ. დილა, № 7.
თბილისი: საბავშვო გამომცემლობა „დილა“, 2015.

ტერენტი გრანელის სონეტები

სონეტი (იტ. sonetto, პროვანსული სიტყვიდან – sonet – სიმღერა) – ლექსი, რომელიც შედგება 14 სტრიქონისგან, ორი ოთხტაქედისა (კატრენი) და ორი სამტაქედისაგან (ტერცენი).

„სონეტის ძირითადი ჟანრული მახასიათებელი მოცულობაა, მისი, როგორც მყარი სალექსო ფორმის, სპეციფიკა ამგვარია. იგი 14 სტრიქონისგან უნდა შედგებოდეს. თუმცა, არსებობს სონეტის სხვა ნიშნებიც, ყოველი სტროფის ბოლოს წერტილი დაისმის, არც ერთი სიტყვა მეორდება, ამ მახასიათებლებს ყოველთვის არ იცავენ. კლასიკური სონეტი შედგება ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან. ტაქში საზომი ასე იკვეთება: 4/4 3/3. ინგლისურ სონეტში საქმე სხვაგვარადაა: 4/4 4/2. სონეტში მნიშვნელოვანი როლი აკისრია გართმვის სქემასაც: abba abba cdc dee. კატრენში დასაშვებია: abab abab. ტერცეტებში კი გართმვა სხვადასხვაგვარია“ (პრონინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php).

სონეტის თემატიკა მრავალფეროვანია – ადამიანი და მისი მოღვაწეობა, მისი გარემომცველი ბუნება, ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობა, გრძნობები, განცდები. ამ ლირიკული ჟანრის ფორმა წარმატებით გამოიყენება სასიყვარულო-ფსიქოლოგიური, ფილოსოფიური, პოლიტიკური, თუ სხვა თემების ასახვად. მას არაჩვეულებრივად შეუძლია გადმოსცეს ნაზი გრძნობებიც, მრისხანე პათოსიც და მძაფრი სატირაც (პრონინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php).

არსებობს სონეტის დარღვეული ფორმებიც: „კუდიანი სონეტი“ (ამ დროს სონეტი სრულდება დამატებითი სტრიქონით, ერთი, ან რამდენიმე ტერცენით), „უთავო სონეტი“ (პირველი კატრენი აკლია), „კოჭლი სონეტი“ (კატრენების მეოთხე სტრიქონი დანარჩენებზე მოკლეა) და ა. შ. (პრონინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php).

სონეტი გულისხმობდა აზრის გარკვეულ, თანმიმდევრულ განვითარებას: თეზისი – ანტითეზისი – კვანძის გახსნა. თუმცა, ეს პრინციპიც არ არის ყოველთვის დაცული (პრონინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php).

სონეტის მუდმივ მახასიათებელთა შორის, აღსანიშნავია, მუსიკალობა. იგი მიიღწევა ვაჟური და ქალური რითმების მონაცვლეობით. თუ სონეტი იწყება ვაჟური რითმით, აუცილებლად ქალურით უნდა დასრულებულიყო და პირიქით.

გამოყოფენ სონეტის სხვადასხვა სახეობას: სონეტი-მიძღვნა, სონეტი-პორტრეტი, სასიყვარულო სონეტი, ირონიული სონეტი, სონეტი-პოეტური მანიფესტი (პრონინი: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php).

სონეტის პირველ ავტორად ასახელებენ ჯაკომო დალენტინოს (მე-13 ს-ის 1-ლი ნახევარი). მოგვიანებით კი, ამ მყარ სალექსო ფორმას უამრავი პოეტი მიმართავდა: დანტე, ბოკაჩო, სერვანტესი, ფრანჩესკო პეტრარკა (ლაურასადმი მიძღვნილი „სიმღერათა წიგნი“. სწორედ მისი წყალობით გავრცელდა სონეტი ევროპაში).

რენესანსის ეპოქისთვის ერთ-ერთი ცენტრალური ჟანრი იყო სონეტი. მას წერდნენ შემდეგი ავტორები: ლოპე დე ვეგა, შექსპირი, მიქელანჯელო და სხვ.

ეს ჟანრი მოდერნისტულ ეპოქაშიც აქტუალური იყო. ფრანგი სიმბოლისტები ხშირად წერდნენ სონეტს, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი არღვევდნენ მის კანონიკურ ფორმას. მაგალითისთვის, ცნობილია პოლ ვერლენის „კოჭლი სონეტი“.

ქართულ მოდერნისტულ პოეზიაშიც არა ერთხელ მიუმართავთ ამ მყარი სალექსო ფორმისთვის. მის სტრუქტურას ხშირად არღვევდნენ, განსაკუთრებით მოდერნისტი პოეტები. ქართულ პოეზიაში სონეტს მრავალი ავტორი ქმნიდა (გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე და სხვ.), ხოლო მის დამამკვიდრებლად „ცისფერყანწელებს“ მიიჩნევენ. ისინი, ფრანგი სიმბოლისტების (მაგ. პ. ვერლენის „კოჭლი სონეტი“), მსგავსად არღვევდნენ ხოლმე სონეტის მკაცრ ფორმას. მათ არც ტერენტი გრანელი ჩამორჩებოდა „ახალი“, უცხო სალექსო ფორმის გამოყენებით.

ქართულ სონეტში, როგორც წესი (რამდენიმე გამონაკლისის გარდა), დაცულია თოთხმეტმარცვლიანი საზომი. თუმცა, ის კლასიკური სონეტისგან განსხვავებულად იყოფა: 5/4/5. საზომის ამგვარი გადაწინააღმდეგება უფრო ბუნებრივი აღმოჩნდა ქართული პოეტური ენისათვის. ეს მიგნება გრიგოლ რობაქიძეს ეკუთვნის (ხინთიბიძე 2000: 93).

ტერენტი გრანელს კარგად აქვს ათვისებული სონეტის სტრუქტურა, ეს ჩანს მის ლექსებში: „ფიროსმანაშვილს“, „სონეტი დედინაცვალს“, „საიდუმლო მისალმება ჭლეტიან სამრეკლოს“. სწორედ ამ სამი პოეტური ნიმუშის მიხედვით განვიხილავთ გრანელის სონეტს. ვეცდებით გამოვყოთ მისი როგორც ფორმალური, ისე თემატური მხარე. ასევე შევეხებით მის მიმართებას კლასიკურ სონეტთან, რამდენად ახლოს დგას მასთან. გრანელის სონეტები საინტერესოა შინაარსობრივი და რითმის თვალსაზრისითაც.

სონეტი „ფიროსმანაშვილს“ დაწერილია თოთხმეტმარცვლიანი საზომით (5/4/5). შედგება ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან (გარითმვის სქემა – abba abba ccd cee) (ბარბაქაძე 2015: 39). ეს არის სონეტი-მიძღვნა, რასაც სათაურიც მიუთითებს, ავტორი მეორე პირში მიმართავს ადრესატს:

„შენ დაგედევნა სამიკიტნო რკინის რაზებით...“
(გრანელი 1972: 5)

აქაც, ისევე როგორც ტერენტი გრანელის მთელ პოეზიაში, იგრძნობა მელანქოლიური განწყობა. ლექსში გადმოცემულია ფიროსმანის წინააღმდეგობრივი ბუნება, მისი დაპირისპირება შინაგან სამყაროსა და გარემოსთან.

გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც გარდა ბესიკური საზომის სონეტისთვის მორგებისა, თეორიულადაც განიხილავდა სონეტის კომპოზიციას, ფიქრობდა, რომ პირველი კატრენი ერთ თემაზე უნდა ყოფილიყო აგებული, მეორეში თემა დაკონკრეტებულიყო, ტერცეტებში კი, კომპოზიციური გარდატეხა გამოვლენილიყო (ხინთიბიძე 2000: 93). გრანელის „ფიროსმანაშვილი“ მსგავსი აგებულების არაა. მასში ერთი თემაა გაშლილი და დასასრულიც ლოგიკურია. თემა კი, როგორც აღვნიშნეთ, ფიროსმანის წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულებების წარმოჩენაა, იდეად ხელოვანის ხასიათის, მისი ტრაგიკული ცხოვრების პოეტური რეცეფცია უნდა მივიჩნიოთ:

„ცოდვილ ქალაქში დადიოდი ჩოხის ამარა,
საშინელებამ უცნაურად დაგასამარა“....
(გრანელი 1972: 5)

ამ სონეტში განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს პირველი ტერცეტი, რომელიც ერთგვარად ხსნის კომპოზიციას:

„ლოცვით ამსხვრევედი ზიარებას სასაფლაოზე.
სისხლიან მკერდით აიტანე ბროლის არმაზი.
ანთებულ მხატვარს საიქიო ალბათ გაოცებს“.
(გრანელი 1972: 5)

მოყვანილ მონაკვეთში ნათლად აისახება უმთავრესი შინაგანი დაპირისპირება: ზიარება წმინდა რიტუალია, ლოგიკურად ზიარებისა და ლოცვის ერთად ხსენება ჰარმონიას უნდა ქმნიდეს, მაგრამ აქ პირიქითაა. ფიროსმანის ლოცვა ამსხვრევს ზიარების საიდუმლოს. იქვე ნახსენებია „ბროლის არმაზი“, რაც წარმართულ ღვთაებას, არმაზს, უნდა გულისხმობდეს. საბოლოოდ გამოდის, რომ გრანელმა ფიროსმანის სახე წარმოადგინა როგორც ქართული კულტურის განმსაზღვრელი ორი ნიშნის, წარმართული და ქრისტიანული სამყაროს ერთიანობაცა და დაპირისპირებაც. ამგვარი ანტაგონიზმის ფონზე ლოგიკური ჩანს, მხატვარს აოცებდეს საიქიო.

„სონეტი დედინაცვალს“ ასევე მიძღვნა და ისიც მეორე პირშია დაწერილი:

„მამის საფლავთან აგატირებს ტკბილი წარსული,
სპეტაკ ცრემლებში დაეხვევი, როგორც ბანარი“.
(გრანელი 1972: 6)

საზომი აქაც თოთხმეტმარცვლიანია (5/4/5) (ბარბაქაძე 2015: 53). შედგება ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან (გარითმვის სქემა – abba abba cdc dee).

ზემოთ განხილული სონეტისგან განსხვავებით, აქ შეგვიძლია კომპოზიციის თვალსაზრისით გამოვყოთ თემის წარმოჩენა, დაკონკრეტება, გარდატეხა.

პირველი კატრენი აღწერს გარეგან მდგომარეობას, დედინაცვალს, რომელიც დასტირის გარდაცვლილ ქმარს,

„წვიმიან დღეში სასაფლაოს წყრომით გარს უვლი“.
(გრანელი 1972: 6)

ანუ წარმოდგენილია სურათი, რომელიც ერთგვარი შემზადებაა პერსონაჟის შინაგან განწყობაში შესაღწევად. მეორე კატრენი აკონკრეტებს და უფრო სიღრმისეულად აღწერს მგლოვიარე ქალის განცდებს, მწუხარებას. აღსანიშნია მეორე ოთხტაეპედის რამდენიმე სიტყვათშეთანხმება:

„კეთროვანებას რელიგია შენში ასრულებს,
ცივ სახარებას წაგიკითხავს მღვდელი ლაზარე“.
(გრანელი 1972: 6)

როგორც ცნობილია, კეთრით დაავადებულნი გარიყული იყვნენ საზოგადოებისგან. სავარაუდოდ, ლექსში ეს სიტყვა სწორედ ამ გაგებითაა გამოყენებული, ანუ ლირიკულ გმირში რელიგია ინვეეს სეპარაციას დანარჩენი სამყაროსგან. საგულისხმოა ასევე „ცივი სახარება“. „ცივ სახარებას წაიკითხავს მღვდელი ლაზარე“, – ეს ფრაზა გვაფიქრებინებს, რომ სიტყვა „ცივი“ გულისხმობს რაღაც დისტანციას, ერთგვარ სიშორეს მსმენელსა და მკითხველს შორის. ამას ადასტურებს ტერცეტებში გადმოცემული გარდატეხა, რომელიც შეეხება ლირიკული გმირის პირდაპირ, მედიუმის გარეშე კონტაქტს ზებუნებრივ ძალასთან:

„მწუხრის წირვებში აინთები, როგორც კანდელი,
გტანჯავს სიავე, ფერწასული მთვარის ანთება,
და შენს კალთებში ჩუმად იწვის კორიანტელი“.
(გრანელი 1972: 6)

ზემთ გამოთქმულ აზრს ადასტურებს პირველი ტაეპი, ანთებული კანდელი სიმბოლური გამოხატულებაა უზენაესთან პირდაპირი კავშირისა.

გრანელის პოეზიისთვის უცხო არაა იდუმალებით მოცული სათაურები, ასეთივეა სონეტი „საიდუმლო მისალმება ჭლექიან სამრეკლოს“. რა თქმა უნდა, ამ პოეტურ ნიმუშშიც თოთხმეტმარცვლიანი საზომია გამოყენებული. შედგება ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან (გარითმვის სქემა – abba abba cdc ede) (ბარბაქაძე 2015: 47).

ზემთ განხილული ორი სონეტისგან განსხვავებით, აქ გადმოცემულია პოეტის შინაგანი განცდები, კომპოზიციურად კი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს.

როგორც ცნობილია, სათაური შეიძლება იყოს ტექსტის გასაღები. „საიდუმლო მისალმება ჭლექიან სამრეკლოსთან“ უნდა გულისხმობდეს პოეტის დაფარულ, არა პირდაპირი მნიშვნელობით სალამს, არამედ რაღაც სათქმელს ჭლექიანი – დაავადებული, სიცოცხლეს მოკლებული სამრეკლოს – ლირიკული გმირის

სამყაროსადმი. ეს სონეტი პოეტის სატკივარის პროექციაა. სიტყვა „ჭლექიანი“ ავტორს სხვა ლექსშიც, „ფარულ ვედრებაშიც“ აქვს გამოყენებული:

„ჭლექიან ფერებით ბალებში თენდება
ჩემს ვინრო ოთახში წამები ქრებიან“.
(გრანელი 1972: 15)

აქაც სასიცოცხლო ძალების ნაკლებობას მიუთითებს, ახალი დღის გათენება პოეტისთვის არაა ახალი დასაწყისი, რადგან მის „ოთახში წამები ქრებიან“. სამრეკლოს ვუკავშირებთ ლირიკული გმირის შინაგან სამყაროს, ვინაიდან სონეტის მეორე კატრენის ბოლო ტაეპში მისი სახე შედარებულია ეკლესიას: „გაბრწყინებული ჩემი სახე, ვით ეკლესია“. ამასთანავე პოეტურ ნიმუშში არ ჩანს გარე სამყაროსადმი წყრომა, მისი აღწერა, ან თუნდაც, მისი ზემოქმედება ლირიკულ გმირზე. პირიქით, სამყაროს ინტროვერტული რეფლექსიაა წარმოდგენილი, რაც გარეთ ხდება აირეკლება ლირიკულ გმირში:

„ზარების რეკა წერტილებით შემომესია“.
ან „ჩემი სული უერთდება ქალაქს მტვერიანს“.
(გრანელი 1972: 293)

დასასრული კი, ნამდვილად გრანელისეულია, ერთგვარად კრავს და ასრულებს კომპოზიციას: „და ჩემი ტანი ცოდვებისგან დამძიმებული“. სწორედ ეს ფრაზა მიუთითებს იმას, რომ „ჭლექიანი“, დასწრებული (იგივე „ცოდვებისგან დამძიმებული“) მიემართება ლირიკული გმირის შინაგან მდგომარეობას.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტერენტი გრანელი საკმაოდ კარგად უსადაგებს პოეტურ სათქმელს მყარ სალექსო ფორმას. მართალია, გრიგოლ რობაქიძის მიერ დაკანონებულ კომპოზიციური აგების პრინციპს არ ითვალისწინებს, მაგრამ ეს მისი ლირიკის ნაკლად არ უნდა მივიჩნიოთ. ვინაიდან, მისი სონეტები კომპოზიციურად, თემატურად და იდეურად გამართულია, გართომვის სქემა და მარცვალთა რაოდენობა დაცულია.

დამონეშბანი:

ბარბაქაძე 2011: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

ბარბაქაძე 2011: ბარბაქაძე თ. „ტერენტი გრანელის სალექსო ფორმები (ვერსიფიკაციული ცნობარი) 1939 წ. „რჩეულის“ მიხედვით“. *ლექსმცოდნეობა*, VII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015.

გრანელი 1972: გრანელი ტ. *ლირიკა* (ლერი ალიმონაკის რედაქციით). თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ლეთოდიანი 2015: ლეთოდიანი გ. „ტერენტი გრანელის „ფარული ვედრება“. სტროფიკა და ქრონოტოპი“. *ლექსმცოდნეობა*, VII. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015.

პრონინი: Пронин В.А. *Теория литературных жанров*. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/04.php

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე აკ. *ქართული ლექსმცოდნეობა (ლექციების შემოკლებული კურსი)*. თბილისი: 2000.

სადიებლები

აბაშელი ალექსანდრე 28, 57, 154, 157, 237, 244, 260, 267, 268, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 450, 459, 462, 489, 490
აბაშიძე გრიგოლ 144, 152, 223, 224, 233
აბესაძე ნია 154
აბულაძე იუსტინე 18, 38
აბულაძე მირიან 152
აბუ ნუვასი, ალ-ჰასან ბენ ჰანი ალ ჰაკამი 21
აგიაშვილი ნიკა 504, 529
ადამია რეზო 304, 305
ადენე ლე რუა 175
ადმონი ვლადიმირ 478
ავერინცევი სერგეი 66, 67, 68, 77, 138
ავსაჯანიშვილი თენგო 19, 39, 186
აგარელი გობრონ79, 80, 85
ავალიანი დიმიტრი 340, 575
ავგუსტუსი 201
ავრელიუსი 197
ათონელი ზოსიმე 109
ათონელი გიორგი 109
ალ-ჰარირი მუჰამად 12
ალ ჰატი ალ თიბრიზი 29, 33, 41
ალექსი-მესხიშვილი სოლომონ 390
ალკეოსი 191, 192, 193, 197, 200-204, 206
ამალლობელი რატი 577
ამილახვარი ალექსანდრე 577
ამირეჯიბი შალვა 240
ანაკრეონტი 219
ანენსკი ინოკენტი 547
ანთაძე მიხეილ 364, 377
ანონიმი 397
ანტონ I 575
აოკურა გეკაი 365
არაბული ამირან 523
არდაზიანი ლავრენტი 425

არეშიძე ლიანა 357
არივარა ნარიჰარა 358
არიოსტოს ლუდოვიკო 264
არნდტი ერვინ 254, 260
არნო დანიელ 274, 275
არმსტრონგი ართურ ჰილარი 69, 75, 77
არქიმანდრიტი კირიონი (იხ.საძაგლიშვილი კირიონ)
არქილოქე 79
არჩვაძე-გამსახურდია მანანა 263
არჩილ მეფე (იხ. ბაგრატიონი არჩილ)
ასათიანი გურამ 155, 156, 462
ასათიანი ლადო 309, 310, 523, 529, 544, 545
ასკანელი ზურაბ 339, 340
აუსტერ ლისტი რ. 557
აფხაიძე შალვა 492
აქვინელი თომა 145, 146
აშ-შაბიბიუსტაფა 18, 29
ახმატოვა ანა 145, 185, 191, 215
ახალაია ბექა 19, 39
ახმეტელი სანდრო 329
აჯიაშვილი ჯემალ 154

ბაგრატიონი არჩილ 119, 121, 122, 123, 125, 132, 134, 142, 378, 406
ბაგრატიონი გიორგი (გიგა ბატონიშვილი) 13, 124
ბაგრატიონი გრიგოლ 17, 50, 390, 397
ბაგრატიონი დავით 28, 29, 50, 57, 283, 390, 397, 410, 421, 427, 428, 430, 489
ბაგრატიონი ერეკლე 381, 438
ბაგრატიონი ვახტანგ 381, 406, 575
ბაგრატიონი თეიმურაზ 11, 14, 29, 94, 106, 380, 398, 403, 406, 425, 575
ბაგრატიონი თეკლა 50, 390, 421
ბაგრატიონი ილია 23, 397
ბაგრატიონი იოანე 25, 26, 29, 50, 51, 379, 380, 381, 397, 425, 556, 559
ბაგრატიონი ლეონ 390
ბაგრატიონი მარიამ 50, 283, 397
ბაგრატიონი მირიან 283, 410, 411
ბაგრატიონი როსტომ 381

ბაგრატიონი ქეთევან 575, 576
ბაირონი ჯორჯ გორდონ 191, 198
ბალი ჰუგო 254
ბალმონტი კონსტანტინე 145, 176, 264, 275, 462, 465
ბანვილი თეოდორ დე 175, 289
ბარათაშვილი ბარამ 29, 50
ბარათაშვილი ზაალ 22, 25, 50
ბარათაშვილი მამუკა 11, 16, 29, 32, 41, 49, 59, 264, 380, 398, 401, 408, 420, 425
ბარათაშვილი ნიკოლოზ 51, 86, 92, 144, 164, 252, 283, 284, 473, 397, 555, 564
ბარამიძე ალექსანდრე 433, 434
ბარბაქაძე თამარ 48, 59, 143, 144, 156, 189, 256, 260, 375, 383, 386, 398 425, 573, 586, 588
ბარდაველიძე ჯონდო 264, 265
ბართია ნომადი 37, 41, 358, 421, 430
ბარნაველი ლამარა 144
ბარტი როლან 151, 156
ბარუშკო ოლეგ (რუბოკო შო) 364, 377
ბასილი 109
ბასიო 357, 358
ბატონიშვილი დავით (იხ. ბაგრატიონი დავით)
ბატონიშვილი თეკლა (იხ. ბაგრატიონი თეკლა)
ბატონიშვილი მირიან (იხ. ბაგრატიონი მირიან)
ბატონიშვილი პაატა 119
ბაუსანი ალესანდრო 54, 59
ბახი იოჰან სეზასტიან 145
ბედიანიძე დალილა 293, 294
ბეზარაშვილი ქეთევან 96, 97, 106
ბეთჰოვენი ლუდვიგ ვან 145, 219
ბელე იოაკიმ დიუ 219, 233
ბელი ანდრეი 230
ბერაძე პანტელეიმონ 85, 92, 96, 106, 403, 408
ბერიძე აჩი 372
ბერიძე როლანდ 10, 27, 28, 29, 58, 59, 143, 243, 245, 246, 247, 249, 260, 267, 286, 298, 398, 304, 313, 315, 412, 415, 419, 420, 423, 426, 430, 451, 461, 466, 467, 470, 472, 473, 489

ბერიძე ფილიპე 228
ბერნი ფრანჩესკო 264
ბერნსი რობერტ 218, 224-228, 233
ბერტელსი ევგენი 487
ბერძენიშვილი ნათელა 507
ბესიკი (იხ. გაბაშვილი ბესარიონ)
ბეტეა დევიდ 191
ბეჩარა 411, 413
ბენუკლიშვილი ვახტანგ 310, 318, 319
ბეხერი იოანე 547
ბიბილური ტარიელ 366, 367, 375
ბილინინი ვლადიმირ 110, 111, 117
ბიქსელი პეტერ 335, 337
ბლაშერი რეჟი 27, 30, 52, 59
ბლოკი ალექსანდრ 191, 264
ბლუმი ჰაროლდ 514
ბლუმფილდი ლეონარდ 46, 59
ბოდენშტედტი ფრიდრიხ ფონ 27, 54
ბოდლერი შარლ 148
ბოიარდი მათეო 457
ბოკაჩო ჯოვანი 253, 299, 457, 583
ბოლხოვიტინოვი ევგენი 425
ბონი რაინერ 332, 337
ბორენა დედოფალი 102, 103
ბორონინა ირინა 349, 353, 360, 375
ბოტიჩელი 199
ბრანდტი პაულ 90
ბრაუნი ედვარდ გრენვილ 14, 30
ბრეგაძე ლევან 107, 189, 291, 323, 332, 333, 337, 338, 354
ბრეგაძე რუსუდან 333, 335
ბრიუსოვი ვალერი 79, 145, 176, 264, 273, 275, 276, 286, 289, 300, 312, 473, 575
ბრიჯესი რობერტ 175
ბროდსკი იოსიფ 191, 217
ბუალო ნიკოლა 220, 233
ბუაჩიძე გასტონ 143, 354, 375

ბულმაისიმისძე არსენ 109

ბუნინა ანა 176

ბურდული იოსებ 318

ბაბაშვილი ბესარიონ 15, 26, 28, 29, 32, 50, 51, 52, 119, 124, 135, 142, 253, 270, 282, 283, 294, 306, 381, 382, 383, 386, 390, 391, 398 404, 405, 406, 410, 415, 420, 433, 434, 435, 446, 449, 457, 575, 576, 584

გაბიდაური ციციხო 503

გაბელი ემანუელ 88, 89

გამსახურდია ზვიად 152, 365

გამსახურდია კონსტანტინე 148, 150, 263, 463

გამყრელიძე თამაზ 45, 59, 106

გასპაროვი მიხაილ 60, 62, 63,77, 151, 241, 242, 260, 274, 289, 298

გაფრინდაშვილი ვალერიან 143, 145, 148, 150, 151, 154, 176, 180, 184, 189, 240, 242, 248, 253, 260, 285, 300, 301, 304, 309, 312, 313, 314, 316, 329, 492, 497, 498, 500

გაჩეჩილაძე გივი 227, 233, 525, 526, 527

განერელია აკაკი 61, 77, 94, 95, 100, 106, 264, 425, 434

გეგეჭკორი გივი 223, 234, 432, 433

გელერტი კრისტინან 253

გელოვანი მირზა 308, 309, 311, 503, 522, 554, 556, 557, 558, 559

გვახარია ალექსანდრე 488

გვეტაძე ომარ 371

გვეტაძე რაჟდენ 180, 503

გივიშვილი დავით 410, 414

გიორგი მეფე 108

გლდანელი კულა 329

გობეჩია მელიტონ 145, 461

გოგია დალილა 366

გოგიბერიძე მოსე 65, 66, 77

გოგიშვილი მაია 341

გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 27, 54, 79, 176, 264, 313

გოკიელი გიორგი 225, 233

გომანკოვი ვლადიმირ 114, 117

გორგაძე სერგი 466

გორდეზიანი რისმაგ 195, 201, 217

გოროდეცკი სერგეი 145
გრამონი ფერდინანდ დე 277
გრანელი ტერენტი 150, 154, 157, 168, 170, 175, 282, 450, 459, 582, 583, 584,
586, 587, 588
გრასიანი ბალტასარ 260
გრიგორიევა ტატიანა პ. 348, 353
გრიგორაშვილი ნოდარ 499
გრიფიუსი ანდრეას 254, 273
გრიშაშვილი იოსებ 52, 59, 145, 157, 163, 164, 166, 167, 168, 175, 186, 189,
198, 238, 252, 421, 432, 435, 442, 449, 450, 459, 493, 494, 495, 496, 498, 499,
500, 501, 513, 560, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573,
576, 583
გრძელიშვილი ლანა 554, 560
გუდავა ტოგო 33, 41
გულაკი ნიკოლაი 144
გუმილიოვი ნიკოლაი 312, 366
გურამიშვილი დავით 16, 50, 95, 119, 126, 130, 142, 236, 283, 305, 309, 407,
564
გურჯი იეთიმ 411, 412, 432, 433, 441, 442, 443, 444, 445, 447, 448

ღადიანი შალვა 329, 525, 526
დავით ბატონიშვილი 57
დავით რექტორი 17, 19, 32, 33, 50, 390, 432, 575
დანელია ბათუ 268
დანიელი არნო 272, 273, 274
დანიელა ურია 329
დანტე ალიგიერი 144, 237, 253, 262, 264, 273, 274, 275, 298, 299, 468, 583
დარბაისელი ნინო 362, 365, 366, 370, 375
დარიუსი ოლა 454
დედას ლევანა 329
დელვიგი ანტონ 79
დემეტრე მეფე 96, 97, 102, 104, 105
დერჟავინი გავრილ 229
დეშანი ესტაშ 246
დიასამიძე გიგო 255, 256, 326
დიონისე ჰალიკარანსელი 196

დიდმელაშვილი შოთა (გაგარინი) 369, 372, 373
დობსონი გ. 289
დოდაშვილი კოტე 425
დოდე ალფონს 175
დოიაშვილი თეიმურაზ 198, 205, 209, 237, 238, 240, 260, 362, 375
დოლიძე თინა 73, 77
დონატი ბ. 253
დონი ჯონ 191
დორა ჟან 219
დუმბაძე ნოდარ 355, 377, 549, 550

ქგეტაშვილი ნესტან 66, 77
ეზრა 109
ელერდაშვილი ალექსანდრე 528
ელიოტი თომას სტერნზ 237
ენუქიძე ქეთევან 167, 189
ერეკლე მეფე (იხ. ბაგრატიონი ერეკლე)
ერენბურგი ილია 246, 473
ერისთავი თამარ 225, 226, 228
ერისთავი ელიზბარ 17, 397
ერისთავი გიორგი 143, 144, 451
ერისთავი რაფიელ 329, 421, 428, 429, 430, 565
ერმაკოვა ლილია მ. 346, 353
ესენინი სერგეი 258, 512
ეტამბლი რენე 354
ეფრემ მცირე 68, 79
ეფთვიმე მთანმიდელი 109
ეშერი მორის 343

ჰაინრაიხი ოტო 88, 90, 91, 92
ვალერი პოლ 504
ვაჟა-ფშაველა 83, 226, 309, 310, 534, 535
ვარდოშვილი ხარიტონ 152
ვართაგვავა იპოლიტე 492
ვანნაძე დიანა 367
ვახტანგ მეექვსე 49, 119, 126, 135, 142, 236, 283, 406, 575, 576

ვეგა ლოპე დე 583
ვეკერლინი გეორგ რუდოლფ 241
ვეკუა ჯენეტ 154
ვენდლერი ჰელენ 526, 528
ვერგილიუსი 219
ვერლენი პოლ 218, 497, 583
ვიიონი ფრანსუა 237, 245, 247, 260, 309, 311, 312, 315, 452, 473, 497, 512
ვილანდი კრისტინ მარტინ 253
ვილარტი ადრიან 288
ვიპერი ი. 222
ვოლოშინი მაქსიმილიან 145
ვრუბელი მიხაილ 257, 258
ვუატიური ვენსან 246

ზაალიშვილი მედეა 528
ზავადსკაია ევგენია 345, 347, 348, 353
ზარიძე მანანა 503
ზიუმერი ფარუქ 29, 30
ზომლეთელი ნოე 543

თაბუკაშვილი რევაზ 526, 527
თათარაიძე ეთერ 270
თარგამაძე ნაზი 10, 14, 20, 22, 23, 30
თარგამაძე ნინელი 390, 398, 435, 436, 449, 563, 573
თარიშვილი ნინო 496
თევზაძე თინანო 151
თეიმურაზ I (იხ. ბაგრატიონი თეიმურაზ) 48, 119, 120, 132, 133, 134, 142, 236
თეიმურაზ II 118, 135, 142, 575
თიბილაშვილი ლალი 575
თვარაძე რევაზ 205, 217
თოდუა მაგალი 39, 556, 559
თუმანიშვილი გიორგი 22, 28, 50, 57, 58, 390, 410, 411, 421, 424, 430, 434,
თუმანიშვილი დავით 22, 390,
თუმანიშვილი დიმიტრი 29, 50, 283, 410, 423, 424, 425, 430, 43
თუმანიშვილი თიკო 253
თუხარელი დიმიტრი 143

ნათაშვილი შოთა 367,368, 369, 376
იაკამოჩი 351
იაკობი რენატე 53, 59
იაკობსონი რომან 62, 178, 479, 557, 559
იამაბე აკაპიტო 358
იამანოე ოკურა 358
იანარასი ხრისტოს 115, 117
იასვილი პაოლო 176, 180, 184, 239, 242, 340, 329, 501, 523
იეთიმ-ოლლიანი (იხ. გურჯი იეთიმ)
ივანოვი ვიარესლავ 145, 300
იანკო მარსელ 254
ი.კავთელი (ივანე ჯაჯანაშვილი) 144
იმედაშვილი გაიოზ 96, 106, 560
ინგოროყვა ნატო 186, 187
ინგოროყვა პავლე 38, 41, 95, 106
ინჯია ჯემალ 152, 154, 185, 187, 188
იოსელიანი პლატონ 564
ისარლიშვილი ლუკა 421, 425, 431
ისიო 358
ისსა 358
ისიკავა ტაკუბოკუ 355, 356, 358, 361, 376
იოანე ანჩელი 109
იოანე დამასკელი 97
იოანე-ზოსიმე 109
იოანე მტბევარი 94, 97
იოანე მინჩხი 97, 108
იოანე პეტრინი 65, 66, 78, 109, 110, 112, 115, 116, 11
იოანე სინელი 109, 117
იოანე შავთელი 48, 109, 407

ჰაკაბაძე ზურაბ 145, 155, 156
კალანდია გენო 154, 185, 187, 188, 281, 282, 304, 305, 306
კაკაბაძე დავით 323
კაკაბაძე ირაკლი (იაკი კაბე) 370, 371, 376
კალაძე ინგა 488
კალინე 79

კალინიკოვი ივან 176
კამონენსი ლუის დე 273
კაპანელი კონსტანტინე 147, 148
კარამზინი ნიკოლაი 176
კარლოს მეცხრე 221, 222, 223
კარმელი შალვა 176, 180, 240
კასირერი ერნსტ 149
კასრაძე დავით 285
კატულუსი გაიუს ვალერიუს 79, 90, 91, 197
კეკელიძე გიორგი 374
კეკელიძე კორნელი 59, 94, 106, 108, 117, 119, 132, 577
კელენჯერიძე მელიტონ 96, 106
კენო რაიმონ 277, 278
კენჭოშვილი ირაკლი 12, 13, 19, 22, 30, 32,41, 50, 51, 59, 286, 301, 304, 397,
398, 419, 421, 431, 456
კერი პატრიკ 17
კერუაკი ჯეკ 362, 372, 373, 374, 376
კვანტალიანი შარლოტა 292, 293, 295, 306, 307, 580
კვარაცხელია გუჩა 185, 187, 374
კვერენჩილაძე რევაზ 331
კვიატკოვსკი ალექსანდრ 177, 189, 218, 229, 233, 254, 260
კვიციანიშვილი ემზარ 191, 218, 235, 432, 503, 504, 506
კიკანომოტო 360
კიკვაძე მურმან 143, 144, 529
კი-ნო-ცურაიუკი 358
კიონენი კლაუს 112, 117
კი ტომონორი 358
კლაუდიუსი მათიას 89, 90
კლდიაშვილი სერგო 151
კობაიძე მანანა 366
კობახიძე გიორგი 372
კობიძე დავით 10, 14, 27, 30, 33, 41, 54, 57, 59, 379, 380, 398, 444, 445, 449,
488
კოკო (იმპერატორი) 350
კოლუმბი ქრისტეფორე 366
კონნე სპერელლი (კონსტანტინე გაჩეჩილაძე) 169

კოპალიანი ანა 528
კორბიერი ტრისტან 473
კორძია კახაბერ 360
კოსტავა მერაბ 153
კოტეტიშვილი ვახტანგ 492, 495, 497, 498
კოტეტიშვილი ვახუშტი 39, 155, 156, 156, 366, 376, 488
კოტრიკაძე თამარ 366
კრაჩკოვსკი ეგნატე 487
კუზმინი მიხაილ 242, 275, 273
კურდანაძე 109

ლარაძე პეტრე 19, 23, 29, 50, 397, 410, 575
ლასსო ორლანდი 288
ლასხიშვილი ნონა 507
ლათინი ბრუნეტო 262
ლაფონტენი ჟან დე 175
ლეზანიძე მურმან 152, 228, 356, 357, 361, 362, 376
ლევეკი ვილჰელმ 222
ლეთოდიანი გუბაზ 582, 588
ლენტინო ჯაკომო 583
ლეონ ბატონიშვილი 26, 27
ლეონიძე გიორგი 242, 257, 253, 398
ლერმონტოვი მიხაილ 230, 233
ლესბია 197
ლესკო პიერ 222
ლივშიცი ბენედიკტ 242, 260
ლილი დე ლეკონტ 289
ლინგვისტუსი 372, 373
ლი პო 365, 366
ლოლაშვილი ივანე 109, 110, 115, 118
ლომიძე თამარ 100, 106, 111, 118, 168, 157, 189, 344
ლორთქიფანიძე კირილე 14
ლორთქიფანიძე კონსტანტინე 356
ლოსევი ალექსეი 64, 65, 69, 72, 73, 77
ლოტმანი იური 316, 317, 557, 558, 559
ლ-ყაისიძე 26, 53

მაია 356, 361

მაიაკოვსკი ვლადიმერ 540

მაიკოვი აპოლონ 79

მაისურაძე ლევან 372

მალარმე სტეფან 148, 241

მამარდაშვილი მერაბ 155

მანდელშტამი ოსიპ 145, 258

მანი თომას 341

მანუჩიჭრი დამგანი 21

მარგველაშვილი გენადი 527

მარგიანი რევაზ 308, 536

მარენციო ლუკა 288

მარი ნიკო 61, 77

მარო კლემან 246, 311

მარშაკი სამუილ 228, 334, 335, 337

მარლია ელგუჯა 19, 39, 550

მარციალისი მარკუს ვალერიუს 79

მაყაშვილი კოტე 145

მაჭავარიანი გივი 102, 105

მარჯანიშვილი კოტე 329

მაქსიმელაშვილი თინა 507

მაყაშვილი კოტე 450, 461

მაშო გიიომ დე 246

მაჩაბელი ივანე 216

მაჩაბელი მართა 256

მაცუო ბაშო 364, 375

მაჭავარიანი მუხრან 336, 337

მეგრელიშვილი გრიგოლ (მთის ნიავი) 157, 173, 174, 175, 175

მედულაშვილი ზეზვა 29, 30, 40, 433

მეთიუზი ჰარი 277

მეი ლევ 273, 275, 276, 278

მელიქიშვილი გიორგი 58

მელიქიშვილი იოსებ 28, 29, 50, 397, 410, 411, 421. 489

მელიქიშვილი სტეფანე 22, 25, 29, 390

მერაბიშვილი ინესა 527

მერიმე პროსპერ 223

მეტრეველი ლელა 366
მიმინოშვილი რომან 79, 80, 87
მინამოტო სანეაკი 358
მინდოდაური მაია (იხ. ჩხეტიანი მზია)
მირცხულავა ალიო 19, 39
მიურჟე ანრი 497
მიუსე ალფრედ დე 241
მიქავა ნიკოლოზ 519
მიქაძე გივი 29, 119, 123, 134, 142, 143, 145, 151, 156, 398, 554, 555, 559, 575, 576, 577, 578, 581
მიქაძე ოთარ 355
მიქელანჯელო 583
მიცკევიჩი ადამ 143, 451
მინიშვილი ნიკოლო 242, 252, 260
მორე შმუელ 21, 30
მოცარტი ვოლფგანგ ამადეუს 145, 226, 250, 251
მრელაშვილი ლადო 19, 39, 40, 550
მჭედლიშვილი ლილი 358
მჭედლური დავით 154

ნაბოკოვი ვლადიმირ 230, 231, 234
ნადირაძე კოლაუ 240, 262, 268, 268, 281, 282, 329
ნაზიანზელი გრიგოლ 96, 97
ნაზონი პუბლიუს ოვიდიუს 79, 81, 82, 86, 87, 88, 90, 91, 93
ნაცვლიშვილი პაატა 333, 340, 362, 363, 370, 376, 501
ნაჭყებია მაია 286
ნიკატომი იაკამორი 358
ნიკოლაძე ნიკო 38
ნიკოლსკოი ალექსეი 143
ნიცშე ფრიდრიხ 147, 148
ნოლა ჯოვანი დომენიკო და 288
ნონეშვილი იოსებ 152
ნონოს პანოპოლისელი 66, 67

ოვიდიუსი 219
ონანა მდივანი (ქობულაშვილი) 122, 123

ოპიცი მარტინ 273
ორბელიანი გიორგი 575
ორბელიანი გრიგოლ 25, 51, 144, 283, 391, 394, 397, 398, 409, 434, 435, 449, 565
ორბელიანი დავით 390
ორბელიანი დიმიტრი 575
ორბელიანი ვახტანგ 397, 561
ორბელიანი იოანე 390
ორბელიანი მზეჭაბუკ 575
ორბელიანი ნინო 513, 565
ორბელიანი პეტრე 50, 397
ორბელიან სულხან-საბა 16, 49, 50, 56, 107, 118, 283, 420, 555, 575, 578
ორლუენელი კარლ 246
ოტომო იაკომოტი 345, 358
ოტომო ტაბიტო 357, 358

ჰაიკიძე ვახტანგი 490
პასერა უან 288
პატარიძე მიქელ 534, 535
პაული ჰერმან 46, 59
პაუნდი ეზრა 365, 366, 376
პეტრარკა ფრანჩესკო 144, 150, 230, 253, 273, 274, 275, 298, 451, 464, 583
პეტრე გელათელი 109
პეტრიაშვილი გურამ 374
პეტრონიუსი 211
პიზანელი ქრისტინა 246
პინსკი ლეონიდ 247, 260
პიროსი არქიმანდრიტი 116, 118
პლატენი ა. 298
პლატონი 79, 146, 222
პლოტინე 64, 69, 72, 78
პომაზანსკი მიქაელ 114, 118
პროკლე დიადოხოსი 65, 72, 73, 74, 75
პრონინი 582, 583, 588
პულჩი ლუიკი 457
პუშკინი ალექსანდრ 79, 82, 191, 206, 212, 225, 228-234, 264, 303

შოდელი ეტიენ 264

ჟუკოვსკი ვასილი 79, 311

ჟურული თამარ 225

ჟლენტი ბესარიონ 490

რაბლე ფრანსუა 211

რადიანი შალვა 506

რამზი ალან 225

რასინი ჟან-ბატისტ 250, 251

რასმანი ფრიდრიხ 176

რატიანი ზვიად 269

რატიანი ირმა 349, 350, 353, 359, 360-362, 375, 376, 235, 236, 260

რაჰმანი მუსტაფიზურ 14, 30

რევიშვილი შოთა 507

რიოუძენი 352

რიპკა იან 54, 59

რიუკერტი ფრიდრიხ 27, 542, 73, 298, 299, 549

რობაქიძე გრიგოლ 145, 146, 148, 149, 297, 460, 461, 476, 494, 495, 497, 498, 567, 583, 584

რომანიშვილი შალვა 285

რონსარი პიერ დე 206, 218-224, 234, 311

როსტომ მეფე (იხ. ბაგრატიონი როსტომ)

რუბო ჟაკ 354

რუკავიშნიკოვი ივან 176, 177, 190, 276

რუსთაველი შოთა 11, 48, 92, 93, 100, 160, 205, 209, 214, 329, 235, 236, 250, 259, 400, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 440, 564

რუხაძე ტრიფონ 411, 424, 431

საადი მოსლეჰ ედ-დინ აბუ მოჰამედ აბდ ალლაჰ იბნ მოშრეფ 55

სააკაძე გიორგი 329, 330

საბა სვინგელოზი 109

საბაშვილი საბა 270

საბირი მირზა ალექსერ 423

სადაიფე ფუჯიგარა 350

საიათნოვა (არუთიუნ საიათიანი) 51, 52, 283, 294, 306, 386, 387, 388, 390, 398, 410, 414, 432, 434, 437, 438, 439, 440, 448, 513, 564

საიგიო 358
საიდი აბუ 549
სალუქვაძე ანზორ 154, 576
სალუქვაძე ნინო 339
სამნიაშვილი ლელა 269, 527
სანანოისძე სტეფანე 109
სანუიე მიშელ 255, 260
სარაძე ზეინაბ 366
სარიშვილი მაია 374
სარუ მარუ 350
სასუნცი დავით 563
საფო/საპფო 191-202, 204, 206, 217
საძაგლიშვილი კირიონ 425
საჯაია ალექსანდრე 310, 523, 529
საჯაია გიორგი 186
სეე 352
სევერიანინი იგორ 145, 264, 276, 277, 472, 547
სეიდიშვილი ლადო 154
სემპილი რობერტ 225
სენტ-ბევი შარლ ოგიუსტენ დე 220
სერვანტესი მიგელ დე 264, 583
სიდნი ფილიპი 273
სიკისი 358
სილაგაძე აპოლონ 9, 13, 16, 30, 31, 32, 33, 41, 42, 48, 55, 59, 95, 97, 98, 99, 101, 106, 399, 400, 403, 405, 408, 421, 425, 431,
სიმონიდე კეოსელი 79
სირეიშჩიკოვა ელენა 242
სიხარულიძე ნათია 286
სკანდაროვა გიორგი 411, 432
სკოტი ვალტერ 260
სლივნიაკი დიმიტრი 403, 408
სოლოგუბი ფიოდორ 145, 176
სორინი საველი 256
სოსიური ფერდინანდ დე 46, 59, 507
სპენსერი ედმუნდ 191, 273

სპუნერი უილიამ არჩიბალდ 334
სტინბეკი ჯონ 448
სტურუა ლია 154
სუდეიკინი სერგეი 323
სულაკაური არჩილ 433
სულაკაური ბაკურ 195, 217, 260

ტაბიძე გალაკტიონ 28, 56, 58, 59, 82, 83, 84, 85, 86, 193, 50, 157, 158, 159,
162, 163, 175, 191, 198, 199, 203, 204-214, 216-218, 238, 239, 244, 245, 248-251,
256, 260, 265, 266, 267, 278, 285, 287, 294, 297, 301, 303, 310, 311, 313, 338,
341, 416, 417, 418, 419, 432, 444, 445, 446, 447, 450, 459, 460, 472, 488, 489,
492, 504, 505, 506, 513. 583

ტაბიძე ტიცვიან 145, 149, 240, 242, 254, 256-259, 261, 286, 323-326, 328-331,
425, 431, 492, 493, 506, 507, 508, 510, 511, 513, 514, 516, 547, 583

ტანტები (ძმები) 329

ტარაფა 53

ტენჩი (იმპერატორი) 350

ტერნეტი თინა 547

ტიარი პონტიუს დე 220, 264

ტინიანოვი იური 61, 62, 78, 128, 178, 182,

ტიო 358

ტიუტჩევი ფიოდორ 256, 326

ტირტეოსი 79, 81

ტიციანი (ტიციანო ვეჩელიო) 255, 326

ტომასი დილან 289

ტონია ნანა 194, 195, 196, 203, 217

ტრეგერი კლაუს 241, 253, 261, 273, 288, 298

ტრედიაკოვსკი ვასილი 151

ტურგენევი ივან 355

უბილავა ვლადიმერ 310

ულანდი ლუდვიგ 273

უოტსი ალან 352, 353

ურუმბაძე აკაკი 79, 80, 84, 85, 93, 193, 194, 202, 217

ფარზადი მაჰსუდ 30, 33, 41
ფალავა კონსტანტინე 488
ფაშალიშვილი სვიმონ (სიკო) 49
ფერგიუსონი რობერტ 225
ფერშანგიშვილი სტეფანე 50, 410
ფეტი ათანასე 79, 90
ფილიპე 109, 408
ფიროსმანაშვილი ნიკო 258, 584, 585, 509
ფიშარტი იოჰან 241
ფოგელვაიდე ვალტერ ფონ დერ 298
ფოგტი ერნსტ 111, 112, 118
ფოფანოვი კონსტანტინ 176
ფრანსი ანატოლ 150
ფროიდი ზიგმუნდ 327
ფრუასარი ჟან 175, 246
ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი 67, 68, 78
ფუთურიძე ვლადიმერ 488
ფუკო მიშელ 120, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142
ფურიუსი 197
ფურცელაძე ანტონ 144
ფურცელაძე ვიოლა 478
ფუმეკური შარლ-ანრი დე 33, 41
ფუძივარა იეტეკა 358
ფხაკაძე თამარი 579, 581
ფხოველი ჯარჯი 269

ქაძოვეი ისა (კოაზოი იისა) 531, 532, 537
ქეთევან დედოფალი 125
ქიქოძე გერონტი 147, 156
ქობულაშვილი თამაზ 50, 421, 428, 431
ქობულაშვილი ოთარ 50, 390
ქურდიანი მიხეილ 323, 327, 330-332
ქურდოვანიძე ქეთევან 531
ქუჯი (შალვა დადიანი) 144

ღარიბაშვილი მანანა 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 92, 197, 217

ქანჩელი ირაკლი 290

ყანჩელი სანდრო 255, 256, 326

ყაუხჩიშვილი სიმონ 65, 66, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 89, 93, 192, 193, 201, 202, 217, 398

ყიფიანი მაკა 370, 371, 376

ყიფშიძე გრიგოლ 425

ყორღანაშვილი გარსევან 23

ყუბანეიშვილი კოტე 527

ყუბანეიშვილი სოლომონ 108, 118

შათირიშვილი ზაზა 286, 561, 574

შალამბერიძე ოთარ 268

შამისო ადალბერტ 176

შამუგია პაატა 374

შამსი ყაისი 35

შამჩი მელქო 390, 397, 440

შანიძე აკაკი 103, 104, 106, 536

შანშიაშვილი სანდრო 450

შარტიე ალენ 246

შატბერაშვილი გიორგი 520

შაქარაშვილი (იხ. შაქარ-ოღლანი)

შაქარ-ოღლანი 432, 433

შაყულაშვილი გიორგი 409, 419, 423, 433, 442, 443, 444, 446, 449

შაჰრიარი აჰმედ ჰუსეინ 423

შეინა ი. 288

შენგელი გ. 454

შერვაშიძე მერი 255, 256, 326

შერვინსკი სერგეი 221, 222

შექსპირი უილიამ 144, 216, 229, 260, 524, 525, 526, 527, 528, 539, 583

შილერი ფრიდრიხ 79, 89, 90, 91

შიშმარიოვი ვლადიმირ 218, 219, 234, 313

შლავე ფრიც 241, 261

შლეგელი ავგუსტ 299, 464

შემანი ალექსანდრე 114, 118

შოლერი გრეგორ 20, 30
შონია ალექსანდრე 186
შორი რ. 454
შრაიტერი ინა 332, 337
შტოტცერი ვილემ 35, 41
შუბერტი ფრანც 250, 251

ჩარკვიანი ჯანსუღ 357
ჩახრუხაძე 12, 19, 48, 60, 69, 70, 71, 76, 77, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405,
406, 407, 408, 555, 556
ჩილაჩავა რაულ 19, 39, 291, 292, 295, 543, 550
ჩინჩალაძე ალექო 186
ჩიქობავა არნოლდ 101
ჩიქოვანი სიმონ 240, 259
ჩილვინაძე ალექსა 369
ჩილვინაძე გივი 578, 581
ჩიხლაძე დავით 367, 377
ჩოლოყაშვილი მელიტა 255, 256, 325, 326
ჩოსერი ჯეფრი 206
ჩოფიკაშვილი სვიმონ 510
ჩუბინაშვილი დავით 118, 380, 425, 431
ჩუბინაშვილი ნიკო 107, 118
ჩხეიძე ზაალ 364
ჩხეიძე ოთარ 365, 377
ჩხეიძე პაატა 525, 526, 527, 528
ჩხეიძე როსტომ 38, 41, 205
ჩხეიძე უშანგ 329
ჩხეიძე ფირუზ 372
ჩხენკელი თამაზ 152, 358, 359, 375
ჩხეტიანი მზია 579, 580, 581
ჩხეტიანი თემურ 374, 377
ჩხიკვაძე ნოე 305

ცარა ტრისტან 254, 326
ცედლიცი ი. 299
ცეზენი ფილიპ ფონ 241

ცერცვაძე ჯემალ 19, 39, 550
ცეცხლაძე გრიგოლ 231, 233, 234, 313, 314, 330, 492, 503
ცირეკიძე ალექსანდრე (სანდრო) 151
ცისკაძე ოთარ 529
ციციშვილი ევსტათი 29, 58
ციციშვილი გივი 366
ცუნენოგუ 352
ცხადაია პაატა 398

ძიგვაშვილი გიორგი 227, 228, 310
ძნელაძე რეზო 379, 380, 398

წერეთელი აკაკი 83, 86, 163, 216, 32, 9394, 397, 398, 435, 437, 459, 462. 555, 565
წერეთელი გიორგი 12,30, 61, 76, 78, 100, 403, 408
წერეთელი გრიგოლ 80
წერედიანი დავით 246, 260, 309, 315, 473
წერეთელი თამარ(თამუნია) 257-259
წერეთელი ნოდარ 186
ნიკლაური მარიამ 580, 581
ნინამძღვრიშვილი სვიმონ 397

ჭაბაშვილი მიხეილ 327, 331, 482, 483
ჭავჭავაძე ალექსანდრე 17, 18. 28, 29, 37, 50, 51, 58, 390, 391, 410, 411, 413, 419, 420, 421, 425, 426, 427, 431, 446, 489, 575
ჭავჭავაძე ილია 86, 163, 216, 329, 421, 429, 430, 431, 496, 511 555
ჭავჭავაძე ნინა 253
ჭანტურია ტარიელ 340, 341
ჭანტურიშვილი რუსუდან 506
ჭელიძე ამბაკო 18, 38, 549
ჭელიძე ოთარ 153, 154, 231, 233, 269
ჭილაია ანდრო 240, 331, 253, 261, 482, 483
ჭილაია რამაზ 240, 331, 252, 261, 482, 483
ჭიჭინაძე კონსტანტინე 263, 340, 355, 463

საიამი ომარ 19, 38, 549, 552

ხალვაში ფრიდონ 268

ხიმშიაშვილი დოდო 227

ხიმშიაშვილი კოტე 227. 310

ხინთიბიძე აკაკი 61, 78, 83, 84, 85, 86,93, 95, 106, 143, 151, 204-207, 217, 287, 383, 390, 398 425, 431, 437, 449, 460, 488, 493, 536, 555, 559, 564, 565, 574, 583, 584, 588

ხორნაული ვაჟა 374

ხრეველი იმერი 153, 338, 339, 340, 341

ჯაბუშანური გაბრიელ (ჯიბრაილი) 309, 310, 312, 413, 503, 506, 508, 522, 532

ჯავახაძე ვახტანგ 338, 340

ჯავახიშვილი გიორგი 433

ჯავახიშვილი თემო 374

ჯავახიშვილი ივანე 329

ჯაველიძე ელიზბარ 410, 419, 420, 422, 445, 449

ჯანაშია სიმონ 256

ჯაფარაშვილი ლალი 578, 579, 581

ჯიქია მარიკა 409, 446, 448, 449

ჯიჯეიშვილი მაია 527

ჯორბენაძე ბესარიონ 561, 574

ჯორჯანელი კარლო 341

ჯორჯაძე არჩილ 147, 156

ჯოხაძე გია 531

ჯოხაძე მაკა 375, 377

ჰაგედორნი ფრიდრიხ ფონ 176

ჰაიატე სოტომე 365

ჰაიდნი ფრანც იოზეფ 145

ჰაინრიჰი ვოლფჰარტ 28, 30

ჰაზირა 411, 441, 442, 564

ჰაფეზი შამს ედ-დინ მოჰამედ შირაზი 55


ჰენლი უილიამ ერნესტ 175

ჰენრის მესამე 221

ჰერედია ხოზე მარია დე 533

ჰიოლდერლინი 79
ჰიუგო ვიქტორ 219, 220, 497
ჰიულზენბეკი რიხარდ 254
ჰომეროსი 219
ჰორაციუსი 200, 201
ჰოპკინსონი ნილ 66

Damschen Gregor 110
Krumbacher Karl 110
Vogt Ernst 110
Weyh Wilhelm 110

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
თბილისი, ალ. ყაზბეგის გამზ., № 47
 239-15-22
E-mail: meridiani777@gmail.com