



შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი

თამაზ ბატბაძე

ვუძღვნი მამას –
გიორგი დიმიტრის ძე ბარბაქაძის
(1922-2001) – ხსოვნას

შესიკიდან შესატიღნამდე

თბილისი
2023

ეს წიგნი დაეხმარება ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტებს, მაგისტრანტებსა და ბაკალავრებს ქართული ლექსის პოეტიკის საკითხების ცოდნის გაღრმავებაში.

პოეტიკურ კვლევათა ქრონოლოგიური არეალი განისაზღვრა ქართული კლასიკური ლექსის დეკადანსის (ბესიკ გაბაშვილი) შემდეგ, ახალი (ნიკოლოზ ბარათაშვილი) და უახლესი (გალაკტიონ ტაბიძე) სალექსო რეფორმაციის ფონზე, ქართველ პოეტთა ვერსიფიკაციული პორტრეტებით.

აქვე გაეცნობით ცნობილ მკვლევართა (აკაკი ხინთიბიძე, ვახუშტი კოტეტიშვილი, როლანდ ბერიძე, მიხეილ ქავთარია) ღვაწლს ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში.

წიგნი სასარგებლო და საინტერესო იქნება ეროვნული პოეზიით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი

ირმა რატიანი

რეცენზენტები:

თამაზ ვასაძე

მაია ჯალიაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი

რევაზ მირიანაშვილი

© გამომცემლობა „მნიგნობარი“, 2023

ISBN 978-9941-508-05-9

შინაარსი

ბესიკ გაბაშვილის ვერსიფიკაციული სისტემა.....	7
ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსნყობა.....	26
ილიას დრამატული პოემების („ქართველის დედა“, „ირაკლი“) პოეტიკა და „ქართველის დედის“ მეტაფორა.....	69
აკაკი წერეთელი და „ქართლის ჭირი“.....	80
ნეოკლასიციზმი და აკაკი წერეთლის ჰეროიკული სტროფები.....	92
„ნაცარქექიას“ ორი გალექსილი ლიტერატურული ვარიანტი (აკაკი წერეთელი. მურმან ლებანიძე).....	119
ალექსანდრე ყაზბეგის ვერსიფიკაცია.....	137
ვაჟა-ფშაველას ლექსი.....	143
ვაჟა-ფშაველას „ღამე მთაში“ და „ვეფხისტყაოსანი“ (პოეზიის ბუნებრიობის საკითხისათვის).....	151
ოსებ გრიშაშვილის თეთრი (ურითმო) ლექსები.....	159

ზღაპარი/სიზმარი – იოსებ გრიშაშვილის პოეტური ინსპირაციის წყარო.....	176
გალაკტიონის „უცნაური სასახლე“, „სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გაესილი სილით“	186
გალაკტიონის ცნობილი ლექსის უცნობი სონეტური ვარიანტი.....	205
გალაკტიონის მონორიმი („იერი“, „ფერად-ფერადი“).....	216
„ცისფერყანელთა“ მეტრიკა (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, შალვა კარმელი).....	227
გიორგი ლეონიძის ლექსი.....	266
გიორგი ლეონიძის ლექსის ექო („მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს...“).....	274
ტერენტი გრანელის ლექსი.....	289
ლადო ასათიანის სონეტი და ტრიოლეტი.....	310
მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ სონეტები და სხვა ლექსები.....	317
მყარი სალექსო ფორმები გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეზიაში.....	343

პოლიკარპე კაკაბაძის „ბახტრიონის“ ლექსწყობა და მისი დევნა XX ს. 30-იან წლებში.....	372
სიმონ ჩიქოვანის ლექსის სტროფიკა და რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი.....	386
შოთა ჩანტლაძის ლექსი ტრადიციისა და ნოვაციის ფონზე.....	400
ოთარ ჭილაძის ლექსის „ექსპრესიული შარავანდედი“	408
ბიბლიის ანარეკლი ანას პოეზიაში.....	419
„უცნობი სუნთქვა“ („მუხრანულის“ ზოგიერთი ასპექტი).....	431
მურმან ლებანიძის სტროფიკისა და რიტმის ზოგიერთი თავისებურება.....	441
შოთა ნიშნიანიძის ლექსის რიტმისა და სტროფიკის ზოგიერთი თავისებურება.....	467
ნიკო სამადაშვილის მეტრიკისა და მეტაფორის ზოგიერთი თავისებურება.....	480
პანდემიური შიშის რეცეფცია (გალაკტიონ ტაბიძის „შიში“. ბესიკ ხარანაულის „ბოლოშემართული შაშვი გრძნობას ვერ აგნებს“.).....	493

ქართული კლასიკური ლექსის
სტრუქტურა – ბესიკ ხარანაულის
სულიერი თავშესაფარი
XX საუკუნის 90-იან წლებში.....505

ბესიკ ხარანაულის უახლესი მეტაპოეტური
წიგნები – ტრადიციისა და ნოვაციის
გზაჯვარედინზე.....514

ქართული ლექსის მკვლევარნი

გამზიარებელი
(აკაკი ხინთიბიძე).....527

აკაკი ხინთიბიძე –
ლადო ასათიანის ლექსის მკვლევარი.....540

ვახუშტი კოტეტიშვილი –
ლექსის მცნობი, პოეტი.....546

როლანდ ბერიძე –
ქართული ლექსის მკვლევარი.....563

მიხეილ ქავთარია – ძველი ქართული
პოეზიის ისტორიის მკვლევარი.....572

ბესიკ გაბაშვილის ვერსიფიკაციული სისტემა

ბესარიონ გაბაშვილის (ბესიკის) ვერსიფიკაციული სისტემა ერთგვარი შეჯამებაა XVI-XVIII სს. ქართული პოეზიის მეტრულ-რიტმული მონაცემებისა. ამასთანავე, თავად ბესიკმაც ბევრი ახალი სალექსო ფორმით გაამდიდრა ქართული პოეზია. პოეტის სახელი მიაკუთვნეს მის მიერ დამკვიდრებულ თოთხმეტმარცვლიან (5/4/5) საზომს. ამ სალექსო ფორმის კვალიფიკაციის პრიორიტეტი სერგი გორგაძეს ეკუთვნის: მან მიუთითა პირველმა „დიდბესიკური“ (5/5/5) და „მცირებესიკური“ (5/4/5) საზომების ორიგინალობის თაობაზე. ს. გორგაძის მიერ შერქმეული „მცირებესიკური“ XX-XXI სს.-ის ქართული ლექსის ისტორიასა და თეორიაში „ბესიკურის“ სახელით მოიხსენიება; იგი განსაკუთრებით პოპულარულია: ა. ჭავჭავაძის, გ. ორბელიანის, ნ. ბარათაშვილის, ი. ჭავჭავაძის, „ცისფერყანწელების“ პოეზიაში. ამ საზომით, ურითმო ლექსით თარგმნა ივანე მაჩაბელმა შექსპირი.

ბესიკმა, დავით გურამიშვილთან ერთად, დაძლია სპარსული ეპოსის ზეგავლენა და ეროვნულ პოეზიაში დაამკვიდრა ორიგინალური ლირიკა. ორივე პოეტი უცხოური – აღმოსავლური (სპარსული) და დასავლური (რუსულ-უკრაინული) ლირიკული პოეზიის მოტივებითა და სახეობრივი სისტემით საზრდოობდა, თუმცა უცხოური „ხმების“ გამოყენება („რასტი გუშა“ თუ „კაზაკ დუშა პრავდივია“) მათ ხელს არ უშლიდა, რომ ახალი ქართული ლექსი დაეფუძნებინათ.

ბესიკის რითმა იმდროინდელი ქართული პოეზიის აპოგეად არის მიჩნეული, იმდენად, რომ „ზეაღსვლა აღარ შეიძლებოდა, ამ ტკბილხმოვანებას სამანი უნდა დასდებოდა, ამიტომ ქვედასვლა დაიწყო. მომზადდა ნიადაგი რომანტიკოსთა ნაკლები რითმისათვის“ (ხინთიბიძე 2003: 109).

ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციული სისტემა ჯერ კიდევ იოანე ბატონიშვილმა შეაფასა, როგორც „უცხო“, ორიგინალური: „ბესარიონ გაბაშვილი იყო მეცნიერებასა შინა გამოცდილი და უცხო პიტიკოსი. მოშაირე, მჰსგავესი რუსთელისა, რომელმანც მრავალნი საამო შაირნი დასწერა სპარსთა ხმათა ზედა სამღერალი ქართულისა ენითა... გააკეთა სხვათა და სხვათა ხმათა ზედან სიმღერისა ლექსები“ (ბაგრატიონი 1954: 53).

ბესიკმა ბუნებრივი, ქართული ჟღერადობა მიანიჭა სპარსულ-არაბულ „მუხამბაზებსა“ და „მუსტაზადებს“.

ქართულ პოეზიაში მუხამბაზური სტილის ლექსების შემოსვლა-დამკვიდრება, ბუნებრივია, ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით იყო ნაკარნახევი. საყურადღებოა, რომ ამ ნოვაციის თაობაზე ჯერ კიდევ „კალმასობის“ ავტორი საუბრობდა: „სპარსთა ხმათ სიმღერა ისევ მათისავე ენითა და საკრავითაც არ იქნებოდა, რომ ძველადაც არ ჰსცოდნოდათ ქართველთა, მაგრამ არსად აცხადებს წერილი. ხოლო ოდეს როსტომ მეფემ მიიღო ქართლი, ამან დასდო სრულიად სპარსთ კანონნი და წესნი. ეგრეთვე სახლების მოფენა, ძირჯდომა, მოხელეების სახელის შეცვლა, სპარსთა ენითა წოდება სახელოთა და, ამასთან, საკრავნიცა და სიმღერაცა მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა. ამისა შემდეგ ვახტანგ მეფემან, მერე მეფე თეიმურაზმან, შემდგომად მეორემან მეფე ირაკლიმ, ვინაიდან იყო ესეცა სპარსეთსა და ინდოეთსა შინა, გაზრდილი ნადირ-შაჰისაგან, თვითცა კარგად ჰსწავლილი თათრულისა და სპარსთა ენისა და საკრავთა და მულამებთა ანუ ხმებთა. ამის დროს კიდევ უფრო განხირდა სპარსთა ხმებისა საკრავნი და სიმღერანი და ამის მიბაძვით ეცადნენ რაოდენნიმე გვამნი და გააკეთეს ქართულის ლექსებით ხმასა ზედა სპარსთასა და დაუკრევდიან ჩონგურსა და სხვათა საკრავთა ზედა და დაემღერებოდნან და ანცა არს ხშირად ესე ჩვენშია. ხოლო პირველ შემომღებელნი ამა ხმისანი ქართულად იყვნენ

სომეხთ მოსაკრავენი საათლამად წოდებული და სხვანი, მერეთ ბესარიონ გაბაშვილი, პირველი მესტიხე და უცხო მთხზველი... ხოლო ბესარიონისაგან თქმული ხმა, რომელ არს მუხამბაზად წოდებული სპარსის ენითა, არის ესე შემდგომი: „სევდის ბაღს შვეველ შენალონები“ (ბაგრატიონი 1954: 52-53).

ცნობილია, რომ ტერმინი „მუხამბაზი“ ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრებისთანავე, გულისხმობდა, როგორც კონკრეტულ სალექსო ფორმას, ასევე აღმოსავლურ, თავისებურ, სტილიზებულ კილოს (გავიხსენოთ ვახტანგ ორბელიანის განაცხადი: „მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა...“). ჟურნალ „ცისკრის“ 1858 წლის ნომრების მიმოხილვების კრიტიკოსი ნ. ბერძნიშვილი საუბრობს ბესიკის „მუსტაზადსა“ და „ბაიათზე“, რომლებიც ჟურნალის მე-3-4 ნომრებში იყო დაბეჭდილი და მიუთითებს: „ეს სახელწოდებანი აღმოსავლურია და აღნიშნავს ლექსების არა იდეას, არამედ სიმღერის გვარს, – უპირატესად სუფრულს“, მათთვის შეიძლებოდა ანაკრეონტულიც გვეწოდებინათ, – დასძენს ავტორი (ბერძნიშვილი 1859: 3-4).

როგორც ვხედავთ, XIX ს. II ნახევრის ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში უკვე შეინიშნება მცდელობა კომპარატივისტული შეხედულებების დაფიქსირებისა აღმოსავლური და დასავლური სალექსო ფორმების ნათესაობის თაობაზე. შეხედულება მუხამბაზის, როგორც ევროპული სუფრული, გასართობი, მსუბუქი შინაარსის გამომხატველი, ანაკრეონტული ლექსებისა, დღესაც მძლავრობს ჩვენში. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თვით ნ. ბერძნიშვილის განმარტებანი „ანბანთქებისა“, „მუსტაზადისა“ და „ბაიათისა“, ლექსის სტრუქტურის დახასიათების ნაცვლად, მათ შინაარსობრივ ახსნას ეფუძნება.

როგორც მიუთითებენ, ბესიკის სალექსო ფორმათა მრავალრიცხოვნება (70), ძირითადად, გაპირობებულია გარითმვის სისტემათა მრავალფეროვნებით (22); სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ მოცულობით სამჯერ დიდი დავით გურამიშვილის პოეზიაც თითქმის იმდენსავე სალექსო ფორმას იცნობს,

რამდენიც ბესიკის შემოქმედებაში გვხვდება (ხინთიბიძე 2009: 241).

ბესიკი, როგორც გამორჩეული ხმისა და „უცხო“ ლექსის შემომტანი, აღიარეს და დიდად დააფასეს თანამედროვეებმა: მას „მელექსეთაში“ უწოდეს და ხშირად რუსთაველსაც კი ადარებდნენ: „რუსთაველისებრ ხმატკბილობით არ აკლებდა არც ერთ გვარსო“. ბესიკის სასიამოვნო ხმა და გარეგნობა ერთიორად ზრდიდა პოეტის პოპულარობას: მთელ საქართველოში მას „აშულად“ მოიხსენიებდნენ და ბესიკის თარზე დაკრულ-ამღერებული ლექსები იპყრობდა მსმენელს. კ. კეკელიძე უარყოფითად აფასებს ბესიკის პოეზიის ამგვარი გავლენის ძალასა და მიმართულებას XVIII ს. ქართული ლექსის განვითარების გზაზე: „...სინანულს გამოვთქვამთ, რომ ბესიკი თავის ბრწყინვალე ნიჭს იმისთვისაც არ იშურებდა, რომ ჩვენს მწერლობაში გაეძლიერებინა აშულური პოეზიის ტრადიციები და ქართულ ცხოვრებაში შემოეტანა აღმოსავლეთის ბაზრის მელოდები, შეგნებულად „სპარსთა ხმათა ზედა“ წერდა და მღეროდა აშულური პოეზიის მუხამბაზებს, მუსტაზადებსა და ბაიათებს. ეს აშულური, „სპარსული ხმა“ არ იყო დამახასიათებელი წმინდა ქართული პოეზიისა, რომლის ბრილიანტები უხვადაა მიმოზნეული თვით ბესიკის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში“ (კეკელიძე 1981: 677). სწორედ ამ ეროვნულ, ქრისტიანულ სულისკვეთებას ხედავდა ბესიკის პოეზიაში ზემოხსენებული ვახტანგ ორბელიანი, რომელიც „მუხამბაზის კილოს“ იზუნებდა, როგორც ქართულისათვის მანენსა და საფრთხეს, მაგრამ ბესიკის პოეზიას კი უმაღლეს შეფასებას აძლევდა: „აქა ისმენენ ბესიკისას მღერას ციურსა“.

დ. კობიძე იწონებს ბესიკის მუხამბაზებს და აღნიშნავს: „ბესიკის, საიათნოვას შემდეგ მწერლებს სულ სხვაგვარად გაუგიათ მუხამბაზების ბუნება... მათთან მუხამბაზებად გაგებულ უფრო სხვა სახისა თუ ფორმის ლექსებთან გვაქვს საქმე“ (კობიძე 1955: 1). ავტორი გვანვდის მუხამბაზის სქემას (abaca)

და მისი შემოტანის პრიორიტეტს ბესიკ გაბაშვილს მიაკუთვნებს. დ. კობიძე მუხამბაზებად არ მიიჩნევს გრიგოლ ორბელიანის იმ ლექსებს, რომლებიც ამ სათაურით არის ცნობილი და, აგრეთვე, მუხამბაზად არ მიაჩნია ა. ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“.

ბესიკს სპარსულ პოეზიაში გავრცელებული სალექსო ფორმის – ლაზელის – შემომტანად მიიჩნევდა გალაკტიონი (ტაბიძე 1922: 18).

ბესიკის ლექსის შეფასებისას, მკვლევრები (კ. კეკელიძე, ა. განერელია, ა. ხინთიბიძე და სხვ.) საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ ბესიკის მნიშვნელობა უნდა გავიაზროთ იმ როლის სიმძიმით, რომელიც მას ერგო: ერთი მხრივ, ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაცია არის ანაბექტი და უკანასკნელი გამოძახილი საქართველოში აღმოსავლური სალექსო ფორმებისა და, მეორე მხრივ, ეპიგონების გარდა, იგი აფუძნებს, წარმოშობს ქართველი რომანტიკოსების ლექსის მუსიკალობას. სპარსულ-არაბული და აზერბაიჯანული პოეზიის გავლენით, ეროვნულ ვერსიფიკაციაში დამკვიდრებული საზომები და გარიტმის სისტემები ბესიკის შემოქმედებაში ძირეულ სახეცვლილებას განიცდის და ორიგინალურ, ქართულ სალექსო ფორმებად იქცევა.

როგორც აღვნიშნეთ, ბესიკის დამსახურებაა ქართული მუხამბაზის სალექსო ფორმის დამკვიდრება. „ქართულ პოეზიაში მუხამბაზის სალექსო ფორმა სპარსული ლაზელის, მუსამმათების გავლენით წარმოქმნილი, მაგრამ მათგან თვისებრივად განსხვავებული სალექსო ფორმაა. ქართულ პოეზიაში მუხამბაზის სალექსო ფორმის ნიმუშებია: ბესიკის – „სევდის ბალს შეველ...“; „მე მივხვდი მაგას...“; საიათნოვას – „მტკვარო ამღვრეულო, არზიანო...“; „დამეხსენი, აკაცობა არ მინდა...“; ალ. ჭავჭავაძე „ელების კარი გაზაფხულისა“, „უნყალო სიყვარულო...“ და სხვ. (თარგამაძე 1990: 53).

ქართულ ტრადიციულ ვერსიფიკაციაში მუსთაზადი-მუხამ-

ბაზის სალექსო ფორმა აღწერილი აქვს თეიმურაზ ბაგრატიონს: „თოთხმეტმარცვლიანი ლექსები, სიმღერის ხმაზედ სათქმელნი... ბესარიონ გაბაშვილისაგან მიწერილი საქართველოში თავის სწორთა და ამხანაგთა თანა, ოდეს სოფლის ვითარებისაგანა უცხოობა და მწირობა შეემთხვა“ (ბაგრატიონი 1954: 70):

ცრემლთა ისარნი, მოსისხარნი, ჩემდა არენით,
ილიმნით გულნი, ჭირნახულნი, შევიწყნარენით!
უცხონი თემით, სოფლის ცემით, გავიგარენით,
უჭკნობნი ვარდნი, ამა დარდით, დავიბძარენით –
არ ითქმის ენით, არცა სმენით, ეს იკმარენით.

აქ აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ XX ს. პირველ ნახევარში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი აღმოსავლური სალექსო ფორმების შესწავლისა და, კონკრეტულად, საინათნოვასა და ბესიკის ვერსიფიკაციული თავისებურებების კვლევის მიმართ. მიმოიხილავს რა ამ საკითხს, აკაკი განწერელია არ ეთანხმება კ.კეკელიძის თვალსაზრისს ქართული აშუღური პოეზიის თაობაზე და იზიარებს ტ. ტაბიძის შეხედულებას: „...წინააღმდეგი ვარ, აშუღური პოეზია დაყვანილ იქნას ყარაჩოღულ და კინტოს პოეზიამდე“ (ტაბიძე 1934: 3-4). ა. განწერელია ვრცელი წერილით გამოეხმაურა 1932 წელს ბესიკის თხზულებათა კრებულის გამოცემას და შენიშნა: „მან გაამახვილა ლექსის სიტყვიერი რიტმი და შეასუსტა ფაბულა და სიუჟეტი“ (განწერელია 1932: 185). განწერელიას აზრით, ბესიკის ლექსებში სიტყვის ფრაზობრივი მნიშვნელობა შესუსტებულია, სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდება „და“ კავშირის გარეშე: „სიტყვა მოქცეულია დამოუკიდებელი ტერფის ფარგლებში და ინტონაციური მიჯნები ემთხვევა სიტყვათა შორის არსებულ პაუზებს“ (განწერელია 1932: 189).

ბესიკის სალექსო მეტყველების იმ თავისებურებას, რომ ტაეპის დასაწყისში მდგომი სიტყვით ბგერით შედგენილობას

იგი მრავალგზის იმეორებს მომდევნო ერთეულებში, ა. განერელია ხსნის ბესიკის დროს ჩახრუხადის ოდების რესტავრაციით. იგივე მოვლენა მკვლევარს, უნებლიეთ, აგონებს რუსი პოეტის ველიმირ ხლენიკოვის სალექსო ტექნიკის ხერხს. ა. განერელია ყურადღებას ამახვილებს ბესიკის ლექსებში იმ სტროფულ სიახლეებზეც, რაც შემდეგ რომანტიკოსებმა განავითარეს. მართებულად შენიშნავს კრიტიკოსი: „ბესიკის რიტმული წყობის სიახლემ გამოიწვია სემანტიკური რიგების სიახლოვე, შედარებებს ჩამოსცილდათ ზოგადი მნიშვნელობა. იქცნენ საგნობრივ, კონკრეტულ ცნებებად“ (განერელია 1932: 191).

გრიგოლ რობაქიძე გვარწმუნებს, რომ პოეტური ტექნიკის მხრივ, ბესიკი „ნამდვილი ფენომენია და მთელი საუკუნით უსწრებს ფრანგ სიმბოლისტებს“ (რობაქიძე 1981: 263). რობაქიძე საგანგებოდ ამახვილებდა ყურადღებას საკუთრივ ბესიკის რითმაზე და სანიმუშოდ მოჰყავდა ბესარიონ გაბაშვილის სარიტმო წყვილი: „გამეც-ლამეც“, როგორც შინაარსითა და სტრუქტურით დაშორებულნი, განსხვავებული ერთეულები და მელოდიურობით, მუსიკალობით – უაღრესად დაახლოებული (რობაქიძე 1920: 3).

სიტყვის ესთეტიკის გამო შეიყვარეს „ცისფერყანწელებმაც“ ბესიკის ლექსი: იგი „განსაკუთრებით ძვირფასია ქართველი სიმბოლისტებისათვის იმდენად, რამდენადაც სწორედ აქ ხედავენ სიტყვის, როგორც ესთეტიკის ფენომენის სრულყოფის პრინციპს“ (წიფურია 1999: 101).

ტ. ტაბიძე წერდა: „რუსთაველის შემდეგ უდიდესი პოეტი იყო ბესიკი: თუ რუსთაველი თავის საგმირო მოტივებით იწვევს ანალოგიას ელინიზმის კლასიკურ პერიოდთან, ბესიკი ალექსანდრიული სკოლის პოეტია. ბესიკის ლირიკა ლიტურგიაა შეყვარებული გულის და საქართველოში გული უსულოდ არ იყო. აღმოსავლეთის ორგიაზმი და ავხორცობა ბესიკში შეყენებულია ქართული კეთილშობილებით. ბესიკი აგ-

რძელებს რუსთაველის პოეტიკას, არ არის სხვა პოეტი, რომელსაც ისე გაეწმინდოს ლირიკული თემა, როგორც ბესიკს. მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპითეტი, ნაჩრდილთა, ნიუანსთა გამოხმობა, ენის მუსიკალური ენერჯის ჯადოქრობა იმას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად, როგორც ფრანგმა სიმბოლისტებმა აიყვანეს რონსარი და რუსებმა თ. ტიუტჩევი. თუ რა სიტყვის ჟონგლიორი იმალებოდა ბესიკში, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ბესიკმა დაასწრო თეოდორ დე ბანვილს, ეთქვა: პოეტისათვის ყველაზე უფრო საინტერესო წიგნი ლექსიკონია...“ (ტაბიძე 1999: 102).

როგორც ვხედავთ, ქართველმა სიმბოლისტებმა ბესიკი აღიარეს თავიანთ ლიტერატურულ წინაპრად, ბესიკის ლექსის უმთავრესი საზომი (5/4/5) და მელოდიურობა, მდიდარი ალიტერაცია, ჟღერადი რითმა დაუდეს საფუძვლად თავიანთ პოეტიკას. „ცისფერყანწელებმაც“ გამიჯნეს და თანამედროვე ქართული ლექსის თეორეტიკოსებიც მკვეთრ სხვაობას ხედავენ ბესიკსა და მის თანამედროვე აშუღურ პოეზიას შორის: ქართული ლექსის მკვლევრები ხაზს უსვამენ, რომ ბესიკი ეროვნული პოეტია, უფრო მეტი სიახლოვე აქვს მეფე-პოეტების ეროვნულ სულისკვეთებასთან და ემიჯნება აშუღლებისა და საიათნოვას პოეზიას (ხინთიბიძე 2009: 241).

ეპიკური პოეზიის მიერ გაბატონებული, რუსთველური 16-მარცვლიანი შაირის (53/53, 44/44) დაძლევა და ლირიკული ლექსისათვის აუცილებელი მოკლესაზომიანობის დამკვიდრება, დავით გურამიშვილთან ერთად, ბესიკის სახელსაც უკავშირდება. ამგვარივე კანონზატორია ბესარიონ გაბაშვილი XVIII ს. ქართული სტროფიკის სფეროშიც: მის ლექსებში ვხვდებით სხვადასხვაგვარი აღნაგობის (განსაკუთრებით ხშირია კენტსტრიქონიანობა) სტროფებს, განსხვავებით რუსთველური კატრენისაგან.

ბესიკის რითმა, ერთი შეხედვით, მიჰყვება ტრადიციული ქართული რითმის კეთილხმოვანებას: იდენტურია და მელოდიური, თუმცა მის პოეზიაში უკვე ვხვდებით ნაკლებ რითმას,

ან ორმაცვლიანი და ერთმარცვლიანი სიტყვებით შერითმვას: ვსცნა – კოცნა („ეტლზედ“). აკაკი ხინთიბიძემ აღმოაჩინა ბესიკის ლექსში კონსონანსის ორი შემთხვევა: „და ციბა – დავეძებ“ („ტაეპნი“) და „ცნობამიხდილი – თავმოხდილი“ („რძალ-დედამთილიანი“). ასევე, მისი დამსახურებაა ბესარიონ გაბაშვილის პოეზიაში შიდარიტმის 13 სახეობის აღმოჩენა (ხინთიბიძე 2009: 242). შიდარიტმა სტრიქონიდან სტრიქონში გადადის და მთელ სტროფში ერთი რიტმა მოძრაობს. ზოგჯერ ეს გადასვლა კიბურია და ერთმანეთს ენაცვლება ცეზურული და წინაცეზურული რიტმები:

ზრდილობად კმარდის შეხედვა უსაქმოდ ოდენ **სახისა**,
სახისა დაუსახისა, ვერვისგან **დანაზრახისა**,
დანაზრახისა თუ სადმე, ბრძენთა საქებად **ახისა**,
ახისა მუფთარახისა, ვაი, ან განალახისა.
(„მირიან ბატონიშვილს“)

ბესიკის ლირიკა მნიშვნელოვანი ჟანრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა: მოკლე ლირიკული ლექსების გარდა, მას დაუნერია: ოდა, ელეგია, სატირა, ეპისტოლენი, იამბიკო, ზმა, ანაბანთქება. XVII ს.-დან ფეხმოკიდებული მოკლე ლირიკული ლექსები საბოლოოდ ბესიკის პოეზიით იმკვიდრებს ადგილს ჩვენში.

ქართული ლექსის ტრადიციული საზომებიდან ბესარიონ გაბაშვილი მიმართავს: 35/53-ს, 44/44, 55/55-ს და 5/7-ს. მისი თხზულებების უმეტესობა, მათ შორის, პოემები, ამ საზომებით არის დაწერილი. შაირისა (35/53 და 44/44) და ჩახრუხაულის (55/55) გამოყენება ეპოსში ტრადიციის გაგრძელებაა, „სამძიმარის“ იამბიკური ფორმა კი სიახლეა (5/7). ბესიკმა იამბიკო ცეზურასთან გატეხა და არათანაბარზომიერი ნაწილები რიტმით გადააბა ერთმანეთს:

მოვედინ, ევა,
ტირილთა არს მონევა,
განახლდა წყევა,
სამოთხით განმოსრევა...

... გტირ, სიცოცხლეო,
არ დროით მონასვლეო,
დავითის ძეო,
იდუმალთ განაძეო...
(„სამძიმარი“. ბესიკი 1967: 500,
503)

სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“ ლეონ ბატონიშვილის გარდაცვალების გამო დაუნერია პოეტს. ლექსი შენაცვლებული მოკლე და გრძელი ტაქტებითა და რითმათა ფიქსირებით (ათჯერადი რითმა) გლოვისა და მწუხარე განცდის სიღრმეს გვაზიარებს თითქმის 30 სტროფის განმავლობაში. სასულიერო საგალობლის – იამბიკოს – ფორმა კარგად ეხამება ოდის შინაარსს. ასევეა დაწერილი ბესიკის: „სოლომონ მეფის ეპიტაფია“, „ანტონ კათალიკოსზედ“, „წმინდა გიორგის შესხმა“, მირიან ბატონიშვილისადმი მიძღვნილი ზმა.

მიჩნეულია, რომ „ყველაზე ძვირფასი, რითაც ბესიკმა ქართული მეტრიკა გაამდიდრა, არის 14-მარცვლედის სახეობა: 5/4/5, ე.წ. „ბესიკური“. ყველაზე უკეთესი ლექსებიც ბესიკს ამ საზომით აქვს დაწერილი“ (ხინთიბიძე 2000: 123).

ბესიკისეული ჩანს შვიდმარცვლიანი საზომიც – 4 3 („იადონს ის ევარდა“) და ჰეტეროსილაბური – 4 3-ისა და 44-ის კომბინაცია („სტვენს ბულბული“).

ბესიკის ლექსი ამკვიდრებს ათმარცვლიან საზომს (5/5) დამოუკიდებელ ფორმად („მნათობისადმი“, „რძალ-დედამთილიანი“). „ტაეპად“ სახელდებული ათმარცვლიანი (5/5) ლექს-სტროფი ბესიკისა ასეთია:

გიორგი, გრიგოლ, ერთად თაფლი გოლ. (5/5)

ტიპური ათმარცვლედია (5/5) ბესიკის შედეგრი „სევდის ბაღს შეველ“:

სევდის ბაღს შეველ შენაღონები
მოკრეფად მსურდა ვარდის კონები.
ვარდმან შემრისხა თავმომწონები,
ისარი მტყორცა დასამონები,
სრულად მიმილო ყოვლი ღონები,
მითხრა: „იფიქრე გულს ნაქონები,
მისთვის იქმნები დასაყოვნები“.
ვერ მივხვდი მახვილგანანონები,
მისთვის შევიქმნენ ცრემლთა ფონები.
(ბესიკი 1976: 463)

ლექსი ხუთი ცხრატაეპიანი სტროფისაგან შედგება. კენტ-ტაეპიანობა, როგორც ცნობილია, ნაკლებად იყო დამახასიათებელი ამ პერიოდის ქართული პოეზიისათვის. მონორიმით გამართული ცხრატაეპედი, სიმეტრიულ ათმარცვლედით შესრულებული, ალიტერაციითა და მელოდიური ჟღერადობით, დღემდე ალაფრთოვანებს არა მარტო ქართველ მკითხველს: კ. კეკელიძე მიუთითებს, რომ „ბესიკის ლექსი „სევდის ბაღს შეველ შენაღონები“ თარგმნილია ფრანგულად მარი ბროსეს მიერ“ (კეკელიძე 1981: 671).

ბესიკის განუმეორებელი ვერსიფიკაციული ხელოვნება და ორიგინალური სტილი ყველაზე მეტად მაინც „ტანო ტატანომ“ აირეკლა: ბესიკური საზომი – 5/4/5, ხუთტაეპიანი სტროფები და გარიტმის ხერხი – aaaaa bbbba cccca. ეს სალექსო ფორმა გვხვდება ბესიკის სხვა ლირიკულ შედეგებშიც: „ვარდო სასურო“, „ცრემლთა ისხარნი“, „მე შენი მგონე“ და სხვ. „ტანო ტატანოს“ პირველივე საზღვრულ-მსაზღვრელი გარიტმულია: შეთავსებული რითმა ალიტერირებულია, რასაც მოსდევს კიდევ ერთი შიდა რითმა და იხატება ქალის სხეულის სრულყოფილი სილამაზე: რხევადი და მომწუსხველი:

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოოდ მარებო,

რასაც მოჰყვება ულამაზესი ქალის პორტრეტის დეტალიზაცია:

ზილფო კავებო, მომკლავებო, ვერსაკარებო,
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო,
ძონ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთნამარებო,
პირო მთვარეო, მომიგონე მზისა დარებო!

ბოლო სტრიქონი დასკვნაა, ამიტომ სავალდებულო შიდა-რითმა, წინა ოთხი ტაეპისათვის აუცილებელი, აღარ გვხვდება.

ა. ხინთიბიძის აზრით, ლექსში „ტანო ტატანო“ მკაცრადაა რეგლამენტირებული შიდარიტმების გამოყენება. იგი სათქმელის ხასიათთანაა შეფარდებული, მის ფორმა-შინაარსთან. კერძოდ, შიდარიტმები კონკრეტულ ჩამოთვლას ახლავს და არა ზოგად განცდა-განწყობილებას. ცხადია, ეს წესი მხოლოდ „ტანო ტატანოს“ პოეტიკისთვისაა დამახასიათებელი და არ ვრცელდება ამ სალექსო ფორმით დაწერილ სხვა ლექსებზე. ყველას თავისი საკუთარი პოეტიკა აქვს“ (ხინთიბიძე 2000: 128).

ბესიკის ვერსიფიკაციაში გამორჩეულ ადგილს იჭერს გართიმული ორტაეპედები, ე.წ. მრჩობლები („პირველ სიმდაბლეს ალექარ“). საგულისხმოა, რომ ბესიკმა მრჩობლების ფორმა მისცა იამბიკოსაც. სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარში“ რამდენიმე სტროფი წყვილადი რითმით არის შესრულებული (aabbccdde):

სადალა ცხენი,
არსადა შემრცხენი?
სადა აბჯარნი,
მაქებელთა დამჯარნი?
ერთი თუ ობლად,
ვად, მეორე უხმობლად!..

ა. ხინთიბიძის აზრით, ერთიანი რითმიდან წყვილად რითმაზე გადასვლა გამოწვეულია ჩამოთვლის პრინციპით, რაზეც ეს სტროფებია აგებული. ს. ცაიშვილი შენიშნავს, რომ ბესიკი ამ

შემთხვევაში ხალხური დატირების ხერხს მიმართავს (ცაიშვილი 1966: 669).

ბესიკის ლექსზე საუბრისას საგანგებოდ მიუთითებენ მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობაზე („სტვენს ბულბული“), როდესაც მესამე, გრძელი ტაეპის ბოლო ურითმოდ არის დატოვებული. მესამე ტაეპის ურითმოება თავიდან ბოლომდე გასდევს ლექსს „იადონს ის ევარდა“:

იადონს ის ევარდა
და სუმბულს ის ევარდა.
თქვა მაისმა. მე თქვენგან
დაბმულვარ, ისე ვარ და!

დ. კობიძე მიუთითებს, რომ მესამე, ურითმო ტაეპი ახასიათებს ლექსის აღმოსავლურ ფორმას – რობაის, თუმცა ა. ხინთიბიძე ფიქრობს, რომ ამგვარი ხერხი ძველთაგანვე იყო გავრცელებული ქართულ ხალხურ პოეზიაში.

ბესიკის იამბიკოების უმრავლესობა ურითმოა. რითმიანი იამბიკოებიდან ცნობილია „წმინდა გიორგის შესხმა იამბიკოდ“, რომელიც დამთავრებული არ არის. ანტონ კათალიკოსისადმი მიძღვნილი იამბიკოს („სამოთხით წულობს“) პირველი ნაწილი რითმიანია, მეორე – ურითმო.

ა. ხინთიბიძე ვერსიფიკაციულად განსაკუთრებით საინტერესოდ მიიჩნევს მირიან ბატონიშვილზე დაწერილ იამბიკოს, რომელსაც აქვს: თავრითმაც, ბოლორითმაც და შუარითმაც. სტრიქონის ოთხივე სიტყვა ვერტიკალურად ირითმება. ბოლორითმა ხუთჯერადია, იამბიკოს ხუთივე სტრიქონს აერთებს, თავრითმა – ოთხჯერადი, შუა რითმა – სამჯერადი. ამასთან, სტრიქონთა შიგნით, ხუთივე სტრიქონს ვერტიკალზე ჩართულია ზმა – მირიან:

სთენ და **მირიან** მზეობისა მლობანი,
სცენდა **გმირიან** მხნეობისა მხნობანი,
შვენდა **გმირიან** ფშვეობისა თნობანი, –

თქვენდამი რიან სუმბულ-კარდ-იობანი
გულთ განგმირიან უთქვენოდ მყოობანი.

ამ ზმას, ხოტბას, ამაღლებული განწყობილების გამომსახველ ლექსს, ა. ხინთიბიძის აზრით, სწორედაც შეეფერება „მაღალი ვერსიფიკაციული ხელოვნება, რომლითაც მიძღვნაა დაწერილი. ესეც მეგობრისადმი პატივისცემის დასტურია“ (ხინთიბიძე 2000: 131).

მიუხედავად იმისა, რომ ბესიკის პოეტური მემკვიდრეობა საკმაოდ მცირერიცხოვანია – 47 ლექსსა და 3 პოემას მოიცავს, ვერსიფიკაციული პარამეტრების მიხედვით, მრავალფეროვან სურათს წარმოგვიდგენს: 23 საზომს, გარითმვის 22 ხერხს, შიდარითმის 13 კომბინაციას და სტროფის 9 ნაირსახეობას; აგრეთვე, ანბანთქებანს, ზმებს, აკროსტიქებს. სულ კი ბესიკის პოეზია 68 სალექსო ფორმას გვაძლევს (ხინთიბიძე 2000: 135).

ამ სალექსო ფორმებიდან, როგორც უკვე მრავალჯერ აღვნიშნეთ, საუკეთესო მაინც ბესიკური საზომია (5/4/5), მისთვის დამახასიათებელი სტროფიკითა და გარითმვის კომბინაციებით. ეს სტრუქტურა მეტად ლალი აღმოჩნდა ბესიკის ლექსის შინაარსის გამოსახატავად. პარადოქსია ისიც, რომ ბესიკის მიერ მუხამბაზ-მუსთაზადების შესათხზველად შერჩეული სალექსო ფორმა ჯერ რომანტიკოსებმა აიტაცეს, ხოლო შემდეგ „ქართული პოეზიის ევროპული რადიუსით“ გამართვის მოსურნე „ცისფერყანწელებმა“ თავიანთი „ლექსის ხერხემლად“ აქციეს. ქართველი სიმბოლისტების მეტრიკის ძირითადი რეპერტუარი სწორედ ბესიკური თოთხმეტმარცვლედის (5/4/5) და ბესიკის მიერ შუაზე გაყოფილი ჩახრუხაული (5/5), ე.წ. სიმეტრიული ათმარცვლედისაგან შედგება.

ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში ბესიკის ვერსიფიკაციის შესწავლას სათანადო ადგილი უჭირავს: ბესარიონ გაბაშვილის რითმას საგანგებოდ იკვლევდა გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც თავის წერილში მოიხმო ბესიკის პოემა „რუხის ბრძოლის“ ერთმანეთზე გადაბმული, მრავალმარცვლიანი

რითმები: ავაზობდის – გავაზობდის, დაჰქროლვიდის – და
ჰსთროლოვიდის, ნავარდობდის – შავარდნობდის. „ცისფერ-
ყანწელთა“ მოძღვარსა და ლიდერს კარგად ჰქონდა გააზრე-
ბული ბესიკის აღმოსავლური ხმებისა და მოტივების მნიშვნე-
ლობა „ქართული პოეზიის რენესანსის“ გზაზე: ევროპული პო-
ეტიკური ნოვაციები ეროვნული პოეზიის უახლეს აღმოსავლურ
ხმასა და კილოში უნდა განზავებულიყო; ბესიკის ქალაქური
ყაიდის ლექსები ევროპული, მოდერნისტული, ურბანისტული
პოეზიის მოტივებსა და მელოდიას ქართული სინამდვილისათ-
ვის უფრო ბუნებრივსა და მისაღებს გახდიდა.

ბესარიონ გაბაშვილმა ახალი ფუნქცია მიანიჭა ალიტერა-
ციას. მის ცნობილ ანბანთექებებსა და სხვა ლირიკულ შედეგ-
რებში ალიტერაცია, მეტაფორა, ორიგინალურ საზომსა და
რითმასთან ერთად, ბესიკის ლექსის დაუფინყარ მელოდიას
ქმნიდა. ბესიკის ლექსის მკვლევარი ა. ხინთიბიძე საგანგე-
ბოდ ამახვილებს ყურადღებას პოლიასინდენტონის (ხშირკავ-
შირიანობა) და ბგერითი ანაფორის (სტრიქონთა დასაწყისის
ერთიანობა) შემთხვევებზე ბესარიონ გაბაშვილის თხზულე-
ბებში. ვახტანგ VI-ის „რანი და მოვაკანი და...“ იყო საწყისი
ქართულ ლექსში ხშირკავშირიანობის (პოლიასინდენტონის)
დამკვიდრებისათვის, მაგრამ ბესიკის პოეზიაში ეს ბგერწე-
რული ხერხი საგანგებო დატვირთვას იძენს („და ჰოჲ, ძნელი
ბნელია“); ხოლო „ყოვლად ნმიდის ქება“ – ოთხსტრიქონიანი
ლექსი, რომლის ყოველი ტაეპი ჯ- ბგერით იწყება (ჯერისაებრ,
ჯერ, ჯობს, ჯვარცმულისა) და 16-მარცვლიანი შაირით არის
გამართული, ღვთისმშობლის საგალობლის უნიკალურ ფორ-
მას ქმნის და მუსიკალურ თხზულებას ემსგავსება: „ჯვარ-
ცმულისა ქრისტეს დედავ, ცოდვილს მკურნე, დედოფალო!“

ბესიკის მუსიკალური ენის ანალიზისათვის ყველაზე მეტ
საფუძველს მაინც რითმა იძლევა. თუ გავიხსენებთ ფრანგი
სიმბოლისტების უმთავრეს მოთხოვნას, ვერლენის ცნობილ
ფრაზას: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ მაშინ სრულიად გამ-

ჭვირვალე იქნება „ცისფერყანწელების“ ასეთი სერიოზული დაინტერესება ბესიკის ლექსით.

ბესიკის რითმა, უმთავრესად, სალექსო სტრიქონის მუსიკალობისა და მელოდურობის სანინდარია, ამიტომაც ზუსტი, მრავალმარცვლიანი რითმა უმთავრესია მისი ლექსისათვის. არაიდენტური, ნაკლული რითმა, რომელიც არჩილ მეფისა და რუსთაველის ეპიგონების პოეზიაში გვხვდებოდა, ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციაში არ მოგვეძვევება: იდენტური რითმები ხშირად ომონიმების სახეს იღებს ბესიკის ლექსში, მაგრამ ომონიმური რითმის ძიება უცხოა ბესარიონ გაბაშვილისათვის, განსხვავებით მეფე-პოეტების (არჩილი, ვახტანგ VI) პოეზიისაგან. კომბინატორული პოეზია, რომელიც ევროპული და აღმოსავლური ლექსისათვის თანაბრად მიმზიდველი და საინტერესოა, ბესიკის ვერსიფიკაციაში მაინც ტაეპის მელოდიურობის ძიებით არის ნასაზრდოები.

ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაციულმა სისტემამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია მის თანამედროვე და შემდგომი ხანის ქართულ პოეზიაზე. ბესიკს ეპიგონთა მთელი ლაშქარი გამოუჩნდა, თუმცა ეს მიმბაძველობა მხოლოდ ფორმისეული, ლექსის სტრუქტურის გარეგანი მახასიათებლების უნიჭო გამეორებით ამოინურებოდა.

დამოწმებანი:

ბაგრატიონი 1954: ბაგრატიონი, თ. „გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა“. *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.)*. გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ბაგრატიონი 1954: ბაგრატიონი, ი. პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის“. *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.)*. გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბილისი: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ბერძნიშვილი 1932: Бердзнишвили, Н. *Белый обзор книжек*. журн. “Заря”...
газ. “Кавказ”, №12, 1932.

ბესიკი 1976: ბესიკი. *ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად*. ტ. 5. თბილისი:
გამომცემლობა „ნაკადული“, 1976.

განერელია 1932: განერელია, აკ. *ბესიკის თხზულებათა კრებულის გამოცე-
მის გამო*. ჟურნ. მნათობი, № 12, 1932.

თარგამაძე 1990: თარგამაძე, ნ. *სპარსული და ქართული მყარი სალექსო
ფორმები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1990.

კეკელიძე 1975: კეკელიძე, კ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II.
თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1981.

კობიძე 1955: კობიძე, დ. „მუხამბაზი“. გაზ. „ახალგაზრდა სტალინელი“, № 4,
11 თებერვალი, 1955.

რობაქიძე 1920: რობაქიძე, გრ. „ქართული რიტმიული“. გაზ. „საქართველო“,
№ 82, 1920.

რობაქიძე 1922: რობაქიძე, გრ. „ნარგი ზოვანის“ სტრიქონები ხალხურ სიმლე-
რაში“. „საბჭოთა ხელოვნება“, №4, 1981.

ტაბიძე 1922: ტაბიძე, გ. *გაზელა. გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი*, №2, 1922.

ცაიშვილი 1966: ცაიშვილი, ს. „ბესიკი“. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. II.
თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966.

წიფურია 1999: წიფურია, ბ. „კომენტარები ტიცციან ტაბიძის წერილისა „ცის-
ფერი ყანნები“. *ტაბიძე, ტიცციან. სონეტები, რჩეული ლექსები, ესე*. თბილისი:
გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1999.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე, აკ. „ბესიკის ვერსიფიციკაცია“. *ვერსიფიკაცი-
ული ნარკვევები*. თბილისი: 2000.

ხინთიბიძე 2003: ხინთიბიძე, აკ. „ბესიკის რითმა“. *სჯანი*, IV. თბილისი: 2003.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე, აკ. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*.
თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

Besarion Gabashvili's Versification System

Summary

Key words: Besikuri, “mukhambazi”, anacreontic, ode, iambic.

Besarion Gabashvili's versification system is a kind of summing up of the metro-rhythmic patterns of the so-called “renaissance period” poetry (16th -18th centuries). At the same time Besiki himself also enriched Georgian poetry with many new verse-forms. Besiki's name was given to fourteen-syllable (5/4/5) metre established by him: the priority of qualification of this verse-form belongs to Sergi Gorgadze. He was the first who indicated the uniqueness of the “didbesikuri” (5/5/5) and “smalbesikuri” (5/4/5) metres. In the history and theory of the Georgian verse “smalbesikuri” termed by S.Gorgadze is mentioned under the name of “besikuri” in the 20th and 21st centuries; it is especially popular in the poetry of A.Chavchavadze, G.Orbeliani, N.Baratashvili, I.Chavchavadze and Ivane Machabeli used this metre in the translation of Shakespeare.

Besarion Gabashvili's versification system was greatly appreciated by Ioane Batonishvili as “unusual” and original. A fine master of verse and an innovator, like Rustaveli, Besarion Gabashvili wrote many elegant verses.

As is known Besiki added natural Georgian melodiousness to Persian and Arabic “mukhambazi” and “mustazads”. The overcoming of Rustavelian shairi (sixteen-syllable: 4444, 5353) dominated by epic poetry and the establishment of short metre necessary for lyrical verse is also associated with the name of Besiki along with David Guramishvili. Besarion Gabashvili is also an innovator in the sphere of the eighteenth-century Georgian stanzaic prosody: in his verses we find strophes of various structure (both odd-numbered stanzas and even stanza), unlike Rustvelian quatrain.

Under the influence of Persian/Arabic and Azerbaijani poetry the metres established in the national versification and the rhythm system un-

dergo a substantial modification in Besiki's poetry and turns into original Georgian verse-form.

Besarion Gabashvili added new function to alliteration as well: in his known Abecedarian verse and other lyrical masterpieces, for instance, "Tano Tatano" ("Beauty's Stature"), alliteration, metaphor along with remarkable arrangement produce the unforgettable melody of Besiki's verse.

In the tenths of the 20th century while evaluating Besarion Gabashvili's verification system Grigol Robakidze states that from the viewpoint of poetic technique (he meant musicality of the verse) Besiki is a real phenomenon and passes ahead of French symbolists.

It is believed that the point of view about great influence of the mukhambazi motifs in Besiki's poetry is only partially true, and Besarion Gabashvili is chiefly a national poet: he is closely associated with Georgian poetry of the 16th and 18th centuries and dissociates himself from Sayat-Nova and ashugs.

Traditionally in the history of poetry Besiki is considered a lyric poet of love songs. In Besiki's love verses rich rhythms and inner rhythms are combined in a natural way. Rhythm is organically merged with genre specifics of Besiki's poetry: if in the poems verbal rhythms are dominant ("The Battle of Rukh", "The Mother-in-Law and the Daughter-in-Law"), in the love lyric gerundial rhythms attract attention (A.Khintibidze).

The rhythmic repertoire of Georgian verse of the renaissance epoch (16th -18th centuries) nourished with oriental poetics was enriched by Besiki with varieties of national rhythm. At that time (18th century) Guramishvili and Besiki better than others managed by inspiration with alien motifs create new Georgian verse, which was distinct with Georgian rhythm and intonation.

Besarion Gabashvili's versification system had a great impact on contemporary and subsequent Georgian poetry: there appeared numerous followers to Besiki, though was just imitation of a form, limited by untalented repetition of external characteristics of the verse structure.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსნყობა

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქართული ლექსის მესამე რეფორმატორია. რუსთველისა და გურამიშვილის შემდეგ სწორედ მან შეძლო ორი საუკუნის წინათ, რომანტიკული პოეზიის წინააღმდეგ, ახალი ქართული ლექსის დაბადება. გენიოსი ქართველი პოეტი ერთდროულად არქაისტიც იყო და ნოვატორიც: ძველი ქართული მწერლობის საგანძურში, ბიბლიის, ფსალმუნთა ენაში, რუსთველის პოეტურ მეტყველებაში, აღორძინების ხანის მეფე-პოეტა და ბესიკის შემოქმედებაში მოძიებული ფრაზების მელოდიით, რიტმითა და სინტაქსით მან მოგვცა სრულიად ახალი მეტრულ-რიტმული აკუსტიკა, სასაუბრო ინტონაცია ქართული ლექსისა: დიალოგური, ხშირად საპირისპირო შეხედულებათა ერთ ტექსტში მოქცევის ბუნებრივობით რომ გამოირჩევა: „მერანი“ და „შემოლამება მთანმინდაზედ“ საუკეთესო დასტურია არქაულისა და ნოვატორულის შერწყმისა. „შავთელურისა“ (55/55) და „ბესიკურის“ (5/4/5) მონაცვლეობით ნიკოლოზ ბარათაშვილი ქმნის მოულოდნელ რიტმულ მდინარებას, რომელიც პოეტის თანამედროვე საზოგადო ცხოვრების სულიერ შინაარსსაც აირეკლავს. ამ მხრივ, რომანტიკოსი ნ. ბარათაშვილი შოთა რუსთველის გაკვალულ გზას მიჰყვება: დაბალი და მაღალი შაირის მეტრის კანონზომიერი მონაცვლეობა ეპიკურ პოეზიაში რეფორმატორის გაბედულებით დაამკვიდრა მან ლირიკაში, რომელიც ეპიკური სიღინჯითა და ფილოსოფიური სიღრმით აღჭურვა.

* * *

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ვერსიფიკაცია არც ახალი საზომების დამკვიდრებით იქცევს ყურადღებას და არც რითმის კეთილხმოვნებით. პირიქით, ალიზიანებს კიდევ მათი არასრულფასოვნება პოეტის გენიალობაში დარწმუნებულ მკვლევ-

ვარს, თუმცა ვერავინ უარყოფს ბარათაშვილის ლექსის რიტმის მრავალფეროვნებისა და გართმვის სქემათა უჩვეულო სიხშირეს. „არც ერთ ქართველ პოეტს არა აქვს გამოყენებული თავის შემოქმედებაში ამდენი სხვადასხვა სალექსო ზომა, რამდენსაც ბარათაშვილის ლექსების პატარა კრებულში ვხვდებით. აქ არის სტრიქონები – ხუთმარცვლოვანი, ექვსმარცვლოვანი, თერთმეტიანი, თოთხმეტიანი ცეზურით შუაში, თოთხმეტიანი ჩვეულებრივი, თხუთმეტ-მარცვლოვანი, დაბალი შაირი, მაღალი შაირი და დასასრულ ოცმარცვლიანი“ (ჭიჭინაძე 1979: 25). რიტმულ მრავალფეროვნებას, კ. ჭიჭინაძის აზრით, განსაკუთრებით უწყობს ხელს „შერეული სალექსო ზომა“ შედეგებში „მერანსა“ და „შემოლამება მთანმინდაზედ“.

ბარათაშვილის პოეტიკის ცნობილი მკვლევარი „მერანსა“ და „შემოლამება მთანმინდაზედ“ ქართული ლირიკის მშვენიერებად („ორი პირველი ადგილი უჭირავს მთელს ჩვენს ლირიკულ პოეზიაში“ – კ.ჭ.) მიიჩნევს, „ღრმა შინაარსის გარდა, მათი საოცრად მდიდარი რიტმული ნყოფის“ გამოც (ჭიჭინაძე 1979: 27): „ეს ბრწყინვალე პოეტური ფორმა, რომელშიც პოეტის დიდი სულიერი მღელვარება სხვადასხვა ზომის რიტმულ ტალღებად და ბგერათა მდიდრულ ორკესტრად გაშლილა ისე, რომ ლექსი მთლიანად მუსიკალურ სიმფონიას დამსგავსებია, არასოდეს ბარათაშვილის შემდეგ ქართულ პოეზიაში აღარ განმეორებულა“ (ჭიჭინაძე 1979: 26).

* * *

ერთ-ერთი პირველი, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტიკაზე საუბარი რომ სცადა, ალექსანდრე ცაგარელი იყო: „ლექსწყობა შვენიერია, თუმცა არა სრული და ქართულ-ნაციონალური, რითმა გასაკვირველის ხელოვნებით არის გამოთქმული, მარცვლების რიცხვი ლექსში მტკიცედ არის დაცული“ (ცაგარელი 1870: 2). ევროპული პოეზიის შინაარსისა და თემატიკის,

ფილოსოფიური ლირიკის ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრების პრიორიტეტს ნიკოლოზ ბარათაშვილს მიაკუთვნებს ხომლელიც (რომანოზ ფანცხავა): „ჩვენმა პოეტმა (ნიკოლოზ ბარათაშვილმა – თ. ბ.) ქართულ პოეზიას შეუცვალა შინაარსი და ხასიათი, შეიგნო ნამდვილი დანიშნულება მოღვაწეობისა და სრულად აღნიშნა თავისი დრო“. ხომლელი გენიალურად მიიჩნევს ნ. ბარათაშვილის პოეზიას და იმონმებს დანიელი კრიტიკოსის, გეორგ ბრანდესის, სიტყვებს პოეზიაში გენიოსის ხვედრის შესახებ. რეცენზენტი „რად ჰყვედრი კაცსა“ მოიხსენიებს, როგორც „რითმებით მდიდარ, ხელოვნური ჰარმონიით ასხმულ ლექსს“ (ხომლელი 1896: 24-420).

XIX ს. II ნახევრის სალიტერატურო კრიტიკაში, არსებითად, ობიექტურად შეაფასეს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის ორიგინალური, ახლებური შინაარსი და ხალხური პოეზიის კილოს გავლენის უგულებელყოფა, აღმოსავლური სალექსო ფორმებისაგან თავის დაღწევის წარმატებული ცდა თუ ბესიკის მიერ დამკვიდრებული საზომისათვის (5/4/5) ახალი სათქმელის მისადაგება.

XX ს. 10-იანი წლებიდან გამოიკვეთა ინტერესი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ვერსიფიკაციის მიმართ: დაიწყო მზადება ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა გამოსაცემად, რისთვისაც საგანგებოდ შეუკვეთეს წერილები მეცნიერებს. 1922 წლის ამ ცნობილი გამოცემისათვის გამოკვლევა დაწერა დიმიტრი უზნაძემაც. ცნობილმა ქართველმა ფსიქოლოგმა თავისი სამეცნიერო მეთოდით შეძლო, დახმარებოდა თანამედროვე მკვლევარ-ლექსმცოდნეებს (პ. ინგოროყვას, ს. გორგაძეს, კ. ჭიჭინაძეს და სხვ.). პოეტის გენიალობის საიდუმლოების ამოხსნაში: „მართლაც და განა გასაოცარი არ არის, რომ ბარათაშვილის ლექსების სრული უხატოვნების მიუხედავად, მათი ესთეტიური ეფექტი ხშირად და სრულიად განსაკუთრებული ინტენსივობის დონეს აღწევს? მაშასადამე, არსებობს თუ არა აუცილებელი კავშირი მხატვრობასა და

თვალსაჩინოებას, ანდა სხვანაირად, ხატოვანებას შორის?“ (უზნაძე 2011: 651). დ. უზნაძემ შეისწავლა ბარათაშვილის ყველა ლექსი („ღამე ყაბახზედ“ და „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალის“ გამოკლებით) და „ბედი ქართლისა“ სიტყვები სმენითი (აკუსტიკური), მხედველობითი (ვიზუალური) და ემოციური ღირებულების თვალსაზრისით და პოეტის შემოქმედებითი ეტაპების (I. 1834-1837; II. 1837-1843; III. 1843-1845) მიხედვით დაასკვნა: ბარათაშვილი, უმთავრესად, „ემოციონალისტი“, სმენითი და მხედველობითი შეგრძნებები კი ნაკლებად მნიშვნელოვანია მისთვის: „ბარათაშვილისათვის გრძნობათა აღსაძვრელად გარე სამყაროს სურათებს თითქოს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს და მის ემოციურ ბუნებას, ალბათ, უფრო შინა სამყაროს პროცესები ალაგზნებენ“ (უზნაძე 2011: 652). დ. უზნაძის დაკვირვებით, „ჩვენი მგოსანი შედარებითს უპირატესობას შეგრძნებითი შინაარსის მასალაში მხედველობის არეს აკუთვნებს (სმენითი მასალა – 0,9%, მხედველობით – 1,9%, ე.ი. ვიზუალურ შეგრძნებებს ორჯერ უფრო ხშირად მიჰმართავს, ვიდრე – აკუსტიკურს“. საგულისხმოა, რომ სერგი გორგაძე 1918 წელს ჟურნალ „პრომეთეში“ აქვეყნებს გამოკვლევას „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა“, რომელსაც ახლავს შენიშვნა: ამ ნაშრომის მომზადება ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევრისათვის შეუკვეთია ნიკოლოზ ბარათაშვილის თხზულებათა გამომცემელ კომისიას. კრებულის დაყოვნების გამო მეცნიერმა ეს წერილი ჯერ ჟურნალ „პრომეთეში“ დაბეჭდა, ხოლო შემდეგ, პოეტის თხზულებათა 1922 წლის გამოცემას დაურთო. სერგი გორგაძე საგანგებოდ განიხილავს: საზომს, მუხლს, მახვილსა და რითმას.

ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ 1912 წელს სერგი გორგაძემ თავის ნაშრომში „ქართული წყობილსიტყვაობა“ ეროვნული სალექსო ფორმები: შავთელური, ჩახრუხაული, რუსთველური, ბესიკური ახალი სახეობებით გაამდიდრა: გურამული, ბარათაშვილური, აკაკური.

„ბარათაშვილური“, ს. გორგაძის აზრით, ისეთი ექვსმარცვლიანი ლექსია, რომლის ტაეპები შედგება ორი სამმარცვლიანი მუხლისაგან (დაქტილისაგან) და ერთმარცვლიანი რითმით არის გამართული:

ცისა ფერს, / ლურჯსა ფერს.

ს. გორგაძე ამგვარ სახეობას პირველად დავით გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსში“ პოულობს („ზაფხული / განახლდა, // საცმელი / თან ახლდა“), თუმცა იქ იგი ცალკე, დამოუკიდებელი საზომის მნიშვნელობას ვერ იძენს; რითმაც არ არის იქ ერთმარცვლიანი. „ამ ზომის ლექსი დამოუკიდებლად პირველად ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნაწერებში გვხვდება და ამიტომ სახელიც მისი გვარისა მიეცით“, – აღნიშნავდა ს. გორგაძე 1912 წელს, 1918 წელსაც ამ აზრს იმეორებდა: „ბარათაშვილური“ პირველად ჩვენი პოეტის ნაწერებში გვხვდება და ამიტომ სახელიც მისი დავარქვით“ (გორგაძე 1918: 60); თუმცა, მოგვიანებით, 1930 წელს, ეროვნულ ვერსიფიკაციაზე დაწერილ პირველ სახელმძღვანელოში – „ქართული ლექსი“ – სერგი გორგაძე „ცისა ფერს“ ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსის „ფერსა ბნელს“ „მიბაძვასა და განმეორებას“ უწოდებს (გორგაძე 1930: 49), ხოლო დაქტილური მეტრის პრიორიტეტს ამ ლექსში ახალევეროპული და, კერძოდ, რუსული მეტრიკის გავლენით ხსნის.

სერგი გორგაძის მიერ თავდაპირველად „ბარათაშვილურად“ მიჩნეული „ცისა ფერს“, როგორც აღვნიშნეთ, მოგვიანებით ალ. ჭავჭავაძის მიერ ნათარგმნი ლექსიდან „ფერსა ბნელს“ მომდინარედ მიიჩნეეს (ი. გრიშაშვილი, ს. გორგაძე). იშვიათი საზომი ლექსისა „ცისა ფერს“ (5/1), გარითმვის სისტემის მრავალფეროვნება ამ ლირიკულ შედეგში და ერთმარცვლიანი რითმა, რუსული რომანსიდან და ალ. ჭავჭავაძის თარგმანიდან იღებს სათავეს (დოიაშვილი 1999: 18).

რუსულ რომანს „Ключ“ უკავშირებენ ნ. ბარათაშვილის ლექსს „როს ბედნიერ ვარ“ (გ. ლეონიძე, „ბარათაშვილი, მოცარტი და ლევ ტოლსტოი“). „გ. ლეონიძის გამოკვლევით დგინდება, რომ ამ ლექსს საფუძვლად უდევს ძველი კვარტეტის „კლუჩ“-ის ძირითადი მელოდიის ერთ-ერთი ვერსია, რომელიც პოპულარული იყო და იმღერებოდა რუსულ არისტოკრატიულ წრეებში XIX ს-ში, ხოლო მისი მუსიკა შეუქმნია მოცარტს“ (კაკაბაძე 2010: 62). გ. ლეონიძე, ქართული და რუსული ტექსტების შედარებისას, აღნიშნავს „Ключ“-ის ვერსიის ზედმინევიანით მსგავსებას ბარათაშვილის ლექსთან – ნყოფითა და რეფრენით: „არ დაიჯერებ, არ დაიჯერებ, არ დაიჯერებ, თუ ვით სატრფო ხარ!“

ს. გორგაძემ თვალსაჩინოდ დაუდასტურა მკითხველს, რომ ბარათაშვილის ლექსის ტექნიკა და მელოდიურობა ნაკლოვანია, „მისი რითმა ლექსის საზომს იშვიათად შეეფერება“ და მაინც რუსთველის შემდგომ ბარათაშვილი პირველ მგოსნად მიიჩნია (გორგაძე 1918: 710. ქართულ ლექსზე დაწერილი პირველი მონოგრაფიის ავტორი ამ გენიალობის მიზეზს, საზომის, რითმისა და სტროფიკის მრავალფეროვნებითა და ორიგინალურობით კი არა, ბარათაშვილის პოეზიის შინაარსის სიღრმითა და იდუმალებით ხსნიდა.

XX ს. ბოლოსა და XX I ს. დამდეგს ერთგვარად შეჯამდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის სტრუქტურის მკვლევართა თანხმობა პოეტის რეფორმის თაობაზე: „ფორმის ნოვატორულობას მისი ამა თუ იმ ელემენტის სიახლე კი არ განსაზღვრავს, არამედ მათი მიმართება ახალ პოეტიკურ პრინციპთან, რომელიც ფორმაზე აზროვნების, განსჯის დიქტატს გულისხმობს“ (დოიაშვილი 1999: 27).

ქართველ რომანტიკოსთა პოეტიკას საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა თამარ ლომიძემ, რომელმაც შეისწავლა და გააანალიზა ნიკოლოზ ბარათაშვილის სალექსო სტრიქონის აგების განსხვავებული ხერხები. მეცნიერის აზრით, ნ. ბარათაშვილის

თაშვილის მიერ სარიტომო პოზიციაში უპირატესად სახელე-
ბისა და სახელზმნების გამოყენება გარკვეული მხატვრული
კონცეფციით უნდა იყოს ნაკარნახევი: „ლირიკული გმირისა
და ავტორის პოზიციათა განსხვავებულობა, რომელიც ბარა-
თაშვილის სალექსო სტრიქონის სპეციფიკურ სტრუქტურა-
ში აისახება, კიდევ ერთსელ მონშობს, რომ აქ ძირითადი და
წარმმართველი მნიშვნელობა ეკისრება აღქმისა და აზროვნე-
ბის მეტონიმიურ პოლუსს“ (ლომიძე 2014: 64).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ზემოქმედების ძალა, მი-
სი რეფორმატორული ბუნება ამგვარად ახსნა აკაკი ხინთიბი-
ძემ: „ზოგჯერ ლექსი ღარიბია მხატვრულ-გამომსახველობი-
თი საშუალებებით, მაგრამ მდიდარია ქეშმარიტი პოეზიით...
ბარათაშვილის მედიტაციური პოეზია, თავისუფალი გარეგ-
ნული, ბრჭყვიალა სამკაულებისაგან, ემოციურ ხარისხში აყ-
ვანილი ფიქრი და განსჯა მძლავრი ინტელექტის გულმხურვა-
ლე ღალადისია; ტალღასავით რხევადი რიტმი შეუმცდარი სი-
ზუსტით მიჰყვება პოეტის სულის ხვეულებს; დაკოჭლებული
რიტმა, როგორც დატეხილი რიტმის ლოგიკური კადანსირება,
გასაქანს არ აძლევს ფსევდოპოეტურ წარმოდგენებს. ბარა-
თაშვილი ევროპული ტიპის პოეტია და ეს არის მისი სალექსო
რეფორმის თავი და თავი“ (ხინთიბიძე 2009: 45).

აკაკი ხინთიბიძე დაასკვნის, ლადო ასათიანის ლექსზე დაყ-
რდნობით („შენი სტრიქონი – სააკაძის ხმალივით ბასრი“), რომ
„ბასრი სტრიქონი“ – ბარათაშვილის ლექსის ზედმინევენით
ზუსტი დახასიათებაა“ (ხინთიბიძე 2005: 90).

* * *

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში „ბესიკური“ თოთხმეტ-
მარცვლელი (5/4/5) გამორჩეული მეტრია; ამ საზომით არის
დანერილი: „ფიქრნი მტკვრის პირზედ“, „ჩემთ მეგობართ“,
„***აღმოხდა მნათი აღმოსავალს...“, „სუმბული და მნირი“,
„***რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტკიცობას“, „გპოვე

ტაძარი“, „სულო ბოროტო“, „საფლავი მეფის ირაკლისა“, „ნაპოლეონ“, „ლამე ყაბახზედ“; 5/4/5-ით იწყება „მერანი“ და „შემოლამება მთანმინდაზედ“: ორივე ლექსში ეს საზომი ენაცვლება ოცმარცვლედს (55/55). მონაცვლეობა 5/4/5-ისა და 55/55-ისა ორივე შედეგში თვალსაჩინოა და ფუნქციური დატვირთვაც აქვს: 5/4/5-ის რიტმი ჩქარია, დინამიკური, მაღალი შაირის (44/44) მსგავსი; ნიკოლოზ ბარათაშვილმა სულ სხვა ფუნქციით დატვირთა „ბესიკური“ საზომი, მაგრამ ხომ შეიძლება, ისიც ვიფიქროთ, რომ ეს მეტრი ბესიკის ლექსებშიც სასულიერო პოეზიიდან აღმოჩნდა ე.წ. „აბუკურასა“ და „ნინოს საგალობლის“ სტრიქონების გავლენით:

„და აბუკურა / ახალნერგი / საბანმიდისა“; 5/4/5

ან: „რომელსა შინა / მგალობელნი / განმადლიერენ“. 5/4/5

ან კიდევ: ნ. ბარათაშვილმა, ქართულ ჰიმნოგრაფიისა და, საზოგადოდ, საღმრთო წერილის საუკეთესო მცოდნემ, თვითონ მიაგნო ამ საზომს ბესიკისაგან დამოუკიდებლად?“ (ბარბაქაძე 2008: 308). ამ თვალსაზრისს გვიმყარებს აკაკი განერელიასეული ანალიზი ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტილისა. კერძოდ, მკვლევარი ერთმანეთს ანათესავებს შავთელის ოდებისა და რომანტიკოსი პოეტის „ჩემი ლოცვის“ ფინალურ ტაეპებს და აღნიშნავს: „ჩემს ლოცვაში“ იგი ადრესატს ცვლის შავთელთან შედარებით: ეს უკანასკნელი მინიერ სიუზერენს აღუვლენს ლოცვას, ბარათაშვილი კი – ღმერთს...“ (განერელია 1978: 186).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლს XIX ს. ქართული ლექსის რეფორმაციისას აღიარებს ყველა: ეროვნული ლექსის თეორიისა თუ ისტორიის მკვლევარი, პოეტი თუ კრიტიკოსი, მაგრამ სრულიად გამორჩეული ღირებულება ენიჭება ჩვენთვის გალაკტიონ ტაბიძის შეფასებას ამ ამხრივ. „ბარათაშვილმა, როგორც ყველა ბუნებით დაბადებულ მგოსანმა, იმთავითვე დაიმონა ფორმის სიძნელე და გახდა ბატონი თავისი სტილი-

სა...“ (ტაბიძე 1975: 62); „...ბარათაშვილის მიერ უარყოფილია რითმის ისე გაგება, როგორც ესმოდა რუსთაველს. ბარათაშვილი ეყრდნობა მხოლოდ და მხოლოდ შინაგან რიტმს“ (ტაბიძე 1975: 141).

* * *

პოეტის ვერსიფიკაციულ თავისებურებათა განხილვა, ბუნებრივია, მეტრიკის შესწავლა-ანალიზით იწყება. ამ მხრივ კი სათქმელი მართლაც ბევრია: ნიკოლოზ ბარათაშვილის 41 ლექსსა და ერთ პოემაში 14 სხვადასხვა საზომია აღნუსხული: 5/4/5; 5/5; 53/53; 4/43; 4/34; 55/55; 4/4; 5/3; 5/5/5; 5, 5/5/1/5; 5, 5, 5/5, 5, 5, 5, 5/5; 4/43, 5; 5/5, 5/5/5.

ზოგიერთი ლექსი („მერანი“, „შემოღამება მთაწმინდაზედ“, „ჩემს ვარსკვლავს“, „სული ობოლი“, „მიყვარს თვალები“, „ქეთევან“) და პოემა „ბედი ქართლისა“ ორი საზომით არის დაწერილი. ლექსების უმრავლესობა იზოსილაბური, ანუ თანაბარმარცვლიანია. ბარათაშვილის ვერსიფიკაციის თავისებურების კვლევა მეტრიკის, საზომების მიხედვით, პირველად სერგი გორგაძემ სცადა და პოეტის შემოქმედება ორ დიდ ნაწილად დაჰყო: ა) ორმუხლიან და ბ) სამმუხლიან ლექსებად და სათანადო სქემებით ჟურნ. „პრომეთეში“ გამოაქვეყნა:

ა) ორმუხლიანი ლექსები

1. „ბარათაშვილური“: – სს / – სს (6 მარცვალი)
2. „ბაიათი“: ს – სს / – სს (7 მარცვალი)
3. „რუსთველური“ (შაირი): სს – სს / – სს (8 მარცვალი)
4. „ჩახრუხაული“ (შაირი): ს – სს / ს – სს (8 მარცვალი)
5. „შავთელური“: სს – სს / სს – სს (10 მარცვალი)

ბ) სამმუხლიანი ლექსები

1. „თეჯლისი“: ს – სს / ს – სს / – სს (11 მარცვალი)
2. „მცირებესიკური“: სს – სს / ს – სს / სს – სს (14 მარცვალი)
3. „დიდბესიკური“: სს – სს / სს – სს / სს – სს (15 მარცვალი)

ს. გორგაძის კლასიფიკაციით, უგრძესი საზომი ბარათა-შვილის ლექსში 15-მარცვლიანია, უმოკლესი კი – 6-მარცვლიანი. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ პოეტი ზოგჯერ „რითმების გამოსაჩენად მეზობელ ტაეპებს აერთებს და ორ ტაეპს ერთ სტრიქონად სწერს“ („ბულბული ვარდზედ“, „ქეთევანის“ მეორე და უკანასკნელ ხანებში“, „შემოლამება მთანმინდაზედ“ – შავთელურ ხანებში, „ჩინარი“, „ძრწოდე, კავკასო“, „მადლი შენს გამჩენს“, „დამქროლა ქარმან“) (გორგაძე 1918: 56).

როგორც უკვე ვთქვით, ზოგიერთი ლექსი („მერანი“, „შემოლამება მთანმინდაზედ“) „ნარევიან“: 14- და 20-მარცვლიანი სტროფები ენაცვლება ერთმანეთს. პოემა „ბედი ქართლისას“ პროლოგი არის შესრულებული ე.წ. „დიდბესიკურით“ (ს. გორგაძე) – 5/5/5, ხოლო პოემა დაწერილია სიმეტრიული ათმარცვლედით – 5/5 (ს. გორგაძის კლასიფიკაციით „შავთელურით“). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ აკაკი ხინთიბიძე მიუთითებს „დიდბესიკურის“ (5/5/5) თაობაზე: იგი ბესიკზე ადრე გურამიშვილს აქვს გამოყენებული: „აღდგა ქრისტე და / აღმოიყვანა / ადამიანი“ / („აღდგომის დღეს ყრმათაგან სამღერალი“), მაგრამ ფართო რეზონანსი არა ჰქონია“ (ხინთიბიძე 2009: 152).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ადრეული, ყრმობისდროინდელი ლექსები, რომლებიც 1833-1834 წლებით თარიღდება („ვარდი და ია“, „ნარგიზი და ყაყაჩო“ – 1833, „ბულბული ვარდზედ“, „კავკასიური მოთხრობა“ – 1834), შინაარსისა და ფორმის მხრივ, კონტრასტულია: ლექსები, რომელნიც, სათაურების მიხედვითაც და პოეტის მკვლევართა (გ. ქიქოძე, გ. ასათიანი) აზრითაც, თეიმურაზის, ბესიკისა და ა. ჭავჭავაძის სკოლის პოეტიკას უკავშირდება, მეტრიკის მონაცემებით, სასულიერო პოეზიისათვის სპეციფიკური იამბიკური საზომით (5/7) არის დაწერილი („ვარდი და ია“, „ნარგიზი და ყაყაჩო“), მხოლოდ ცალკეულ სტრიქონებში გვხვდება: 42/42, 33/33.

საინტერესოა გიორგი ლეონიძის თვალსაზრისი (კაკაბაძე 2010: 650) „ბულბული ვარდზედ“ პირველი ვარიანტის ზოგა-

დი განწყობილების (1832 წლის შეთქმულების ზეგავლენის) თაობაზე:

მაქვნდა მცირე ნადილი, ვერ მივხვდი კი ძნელობას,
ესთ განზილდეს, ვინც იწყებს თვისგან შეუძლებლობას.

შდრ. ლექსის საბოლოო ვარიანტს:

მქონდა მცირე ნადილი, ვერ მივხვდი კი ძნელობას,
მსურდა გაშლა ვარდისა, არ ვჭფიქრობდი დაჭკნობას.

ამ ლექსის პატრიოტულ სულისკვეთებას აღნიშნავდა ვ. კოტეტიშვილიც (კოტეტიშვილი 1959: 123).

ბარათაშვილის ყრმობისდროინდელი ლექსების „უცნაური სიმბიოზი“, ანუ შერწყმა იამბიკური სასულიერო პოეზიისა და ბესიკის სკოლისა (ნ. ბარათაშვილი იამბიკურ საზომში ბესიკისათვის დამახასიათებელ შიდარითმას მიმართავს!), სავსებით მართებულად არის ახსნილი თეიმურაზ დოიაშვილის გამოკვლევაში, სადაც ყურადღება გამახვილებულია ამ უჩვეულო მოვლენაზე: „ყრმობისდროინდელი ლექსები ახალი ფორმის ძიებისაკენ მიმართული ექსპერიმენტებია. იგი ხან უცხო (რუსულ, ევროპულ) ტრადიციებზე იღებს ორიენტაციას – „კავკასიური მოთხრობის“ მეტრი, გარითმვის სისტემა და ნაკლული რითმა სწორედ ამის დასტურია, ხანაც უცნაური სიმბიოზის სახეს იძენს. შინაარსის პლანში იგი თავს იჩენს ტრადიციული სახეებისა და არატრადიციული იდეების ერთობაში, ფორმალურ პლანში კი იამბიკური საზომისა და რითმის მორგებაში. უცნაური სიმბიოზი ავლენს ყრმა პოეტის გაუცნობიერებელ ლტოლვას, შეაერთოს ეროვნული და არაეროვნული საწყისები ახალი სათქმელის, ახალი მსოფლალქმის გამოსახატავად, გასავლელია გზა სიმბიოზიდან სინთეზისაკენ“ (დოიაშვილი 1999: 9). ლექსს „ბულბული ვარდზედ“ ს. გორგაძე „ბაიათად“ (შვიდმარცვლოვან) მიიჩნევდა, კოტე დოიაშვილი კი აერთიანებდა ორ ტაეპს და თოთხმეტმარცვლედად

ნარმოადგენდა: 43/43. თ. დოიაშვილი საგანგებოდ განიხილავს ამ ლექსის სტრუქტურას (რიტმული მრავალფეროვნება – 3/4, 5/2 – მეტრის ფარგლებში, შიდარიტმაზე უარის თქმა, გარიტმების სისტემათა ნაირგვარობა – aaa, aabb, ნაკლები რითმების სიუხვე, ანჟამბემანი, მეტაფორულობის უარყოფა, ხაზგასმული თხრობითი ინტონაცია), რათა დაასკვნას: „ბუღბული ვარდზედ“ თემის ინტერპრეტაციით, პოეტური საზოგადოვნო სტილითა და ვერსიფიკაციულადაც თვისებრივად ახალი მხატვრული მოვლენაა“ (დოიაშვილი 1999: 12).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსების უმრავლესობა, თითქმის 70 პროცენტი, 5/4/5-ით, ანუ „მცირეხედიანით“ (ს. გორგაძე) არის შესრულებული. ეს საზომი, როგორც მრავალგზის აღნიშნულია პოეტის ვერსიფიკაციის მკვლევართა მიერ, ერთ-ერთი გამორჩეულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ოთხ ძირითად საზომს (5/4/5, 5/5, 55/55, 53/53) შორის. „ბესიკურმა“, ა. განერელიას დაკვირვებით, განვითარების ორი ეტაპი განვლო: შიდარიტმიანი და ამგვარი რითმისაგან გათავისუფლებული. ბარათაშვილის პოეზიაში ეს საზომი შიდარიტმის გარეშე გაბატონდა, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა: „შემოღამება მთანმინდაზედ“ სწორედ ამგვარად გარიტმული, 14-მარცვლიანი (5/4/5) სტროფით იწყება და სრულდება 20-მარცვლიანი (55/55), ასევე შიდარიტმიანი, მეხოტბეთა (ჩახრუხაძე, შავთელი) მსგავსი ტაქტებით:

ჰოი, მთანმინდავ, / მთაო წმინდავ, / ადგილნი შენნი...
ჰოი, საღამოვ, / მყუდროვ, საამოვ, / შენ დამშთი ჩემად /
სანუგეშებლად
მწუხრი გულისა / – სევდა გულისა / – ნუგეშსა ამას /
შენგან მიიღებს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ აღორძინებული „შავთელური“, „ჩახრუხაული“ თუ „ფისტიკაური“ და ეროვნული მყარი სალექსო ფორმებისათვის საგანგებო დანიშნულების ძიება,

აღმოსავლური, მუხამბაზური, აშუღური ხმების საპირისპიროდ, ერთგვარ რეაქციად მიაჩნია თ. დოიაშვილს (დოიაშვილი 1999: 15).

მეორე ძირითადი საზომი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსისათვის 55/55-ია, რომელიც ლექსებში: „მერანი“ და „შემოღამება მთანმინდაზედ“ „ბესიკურთან“ ერთად არის წარმოდგენილი, ხოლო თავიდან ბოლომდე ამ მეტრით არის გამართული „ჩინარი“:

მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსასაკოთაც და
უსულთ შორის
და უცხოველეს სხვათა ენათა არს მნიშვნელობა მათის
საუბრის.
შიდართმა ამ ლექსში მხოლოდ ერთ ტაეპში გაიხმინაებს.

მაგრამ **ჩინარი**, მალლად **მჩინარი**, დგას მედიდურად და
სიამაყით.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში 5/5 „შავთელურის“ მოდიფიკაციად აქვს მიჩნეული ს. გორგაძეს. შედეგები: „საყურე“, „თავად ჭ...ის ასულდ ეკ...ნას“, „ხმა იდუმალი“, „მიყვარს თვალები“, „შენნი დალალნი“, პოემა „ბედი ქართლისა“ (მიძღვნის გარდა), „შავთელურის“ ნახევარტაეპედებად უნდა ჩავთვალოთ.

ბარათაშვილის მეტრიკის ძირითადი საყრდენი, როგორც ვნახეთ, „ბესიკურთან“ (5/4/5) ერთად, არის 20-მარცვლელი (55/55), რომლის სამტაეპიანი მოდიფიკაცია (5, 5, 5/5) უკვე აღორძინების ხანის პოეზიიდან (თეიმურაზ I, „შიდთა კრებათათვის“, ბესიკი, გრ. ორბელიანი) იყო ცნობილი. ამ საზომებთან ერთად, პოეტი ზოგჯერ რუსთველურ დაბალ შაირსაც (53/53) მიმართავს; განსაკუთრებით შთამბეჭდავია იგი ლირიკულ შედეგში „***არ უკიჟინო, სატრფოო“: ლექსიკურ და გრამატიკულ არქაიზმებთან შერწყმული ეპიკური საზო-

მით გამართული ლირიკული ლექსის ტაეპები, რუსთველური კატრენების ნაცვლად, მრჩობლედებად არის წარმოდგენილი. პოეტური მიმართვის ფორმა ამ ლექსს გამორჩეულ ინტონაციას სძენს: შ, ც, რ, ლ – თანხმოვნების ალიტერირებით:

მინდა შენ იყო, სატრფოო, მშვენიერისა ცის ცვარი,
რომ განაცოცხლო შავარნო, მდელო სიციხითა დამჭკნარი...

მაშინ ვარდიცა განთიადს ვერლარა გარდაიშალოს
და ცისა ცვარმან მდელოი არლარა გააბიბინოს.

საინტერესოდ მსჯელობს სერგი გორგაძე ბარათაშვილის ლექსში ნახევარხმოვან იოტას გამოყენების სპეციფიკაზე. მკვლევარი დ-ს სიტყვაში „მდელოდ“ („და ცისა ცვარმან მდელოდ არლარა გააბიბინოს“) წყობილსიტყვაობის (სალექსო – თ. ბ.) ხერხად მიიჩნევს და მას მეტრიკაში არსებული ტერმინოლოგიით **დიერესისად*** მოიხსენიებს. „დიერესისი“, ანუ დიფთონგის დაყოფა ორ მარცვლად (იხ. აგრეთვე: „ჰოო, მთანმინდავ“). „აქ სიტყვებში: „მდელოდ“, „ჰოო“, „ვაა“, მათი ბუნებრივი გამოთქმით, ჩვენ საქმე გვაქვს დიფთონგებთან: ოა და აა, მაგრამ ლექსის მეტრის შესავსებად აქ იგინი გამოყენებულნი არიან, როგორც ორ-ორი მარცვალი: ო-ი, ა-ი... (გორგაძე 1930: 78). ს. გორგაძის აზრით, ამგვარად საზომში მარცვლის დაკლება თავიდან აიცილა პოეტმა. „დიერესისთან“ ერთად, ს. გორგაძე ყურადღებას ამახვილებს ნ. ბარათაშვილის ლექსში მარცვლების ხელოვნური შეკვეცის რამდენიმე მაგალითზე, ანუ „ელიდიაზე“:

* ტერმინი „დიერესისი“ (ბერძნ. დიერესის გაყოფა, დანაწილება) ვერსიფიკაციაში რამდენიმე მნიშვნელობით გვხვდება: 1) ანტიკურ ლექსწყობაში, დაქტილურ ჰექსამეტრში „დიერესისი“ იყო ცეზურის (სტრიქონში და პაუზის) ნაირსახეობა: დიერესისი დაქტილურ ჰექსამეტრს ჭრიდა მეოთხე ტერფის მოკლე მარცვლის შემდეგ: – სს – სს – სს – სს / – სს – ს; 2) „დიერესისი“ დიფთონგთან არის დაკავშირებული. სალექსო მეტყველებაში დიფთონგის ხმოვნები, მეტრული მოსაზრებით, გაითიშება და ორ მარცვლად გამოითქმის.

„ვარდო, ვარდო, / მტანჯავ ჩემო, / ვვედრებ გულით მტკინავი“.
„თუნდ კეთილ მეფე / როდის არის მოსვენებული“.

ს. გორგაძე დიერესისსაც და ელიდიასაც ტაეპის ჩამოყალიბების არაბუნებრივ, ხელოვნურ ხერხად მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ ამგვარი რამ ხშირად არ გვხვდება.

ვფიქრობთ, პოეტური ლიცენციის რამდენიმე მაგალითის (დიერესისი, ელიდია//ელიზია) აღნიშვნა ბარათაშვილის ლექსზე საუბრისას უპრიანია.

* * *

სახოტბო ლირიკისათვის კანონიზებული ოცმარცვლედის (55/55) ნახევარტაეპედი 5/5 (ს. გორგაძისეული „შავთელური“) ნ. ბარათაშვილმა სამიჯნურო ლირიკის სტრუქტურის საყრდენად აქცია და ორიგინალური სასიყვარულო ბარათებით გაამდიდრა ქართული პოეზიის ისტორია. ამ სამიჯნურო უსტარებში წარმატებით შეერწყა ერთმანეთს ძველი და ახალი; მნიგნობრული და ხალხური; „შავთელური“ (5/5) და „დიდბესიკური“ (5/5/5).

ათმარცვლედისა (5/5) და თხუთმეტმარცვლედის (5/5/5), კატრენისა და ორტაეპედის შერწყმით, ორი ექვსტაეპედით ინერება ლექსი „***მიყვარს თვალები მიბნედილები“:

* * *

მიყვარს თვალები მიბნედილები
ეშხისა ცეცხლით დაქანცულები;
მაგრამ როს ვუჭვრეტ, ზამბახ-ვარდთ ველად
განენონვიან მათი ისრები.

მივხვდი, თვალეზო, ჩემო მკვლელებო, მაგ თქვენსა ქცევას
მაგრამ ვით ელით თქვენგან კოდლის თქვენგან გაქცევას?

ვიცი, რომ მტრობენ გულსა მგრძნობელსა,
უნყალოდ ჰსტანჯვენ უენო მსხვერპლსა,

მაგრამ რა ისართ ზეცად აღმართვენ,
მათშივე ჰპოვებს საკურნებელსა!

თვალნო ლამაზნო, ვინ უძლოს თქვენსა ძლიერს ბასრობას
თუ არა სჭვრეტდეს თქვენგან სიკვდილში თვით
უკვდავებას!

ამ ექვსტაეპედეებში, რომლებსაც, შეიძლება, სექსტინები (იტალიურ პოეზიაში ექვსტაეპიანი სტროფი, რომლის I-IV ტაეპები ჯვარედინი რითმით არის გამართული, ბოლო ორი კი – მოსაზღვრე რითმით) ვუნოდოთ, ბარათაშვილი ერთმანეთს უნაცვლებს კატრენს და ორტაეპედს. კატრენები რობაის რითმით არის გამართული (aaba), ხოლო ორტაეპედი – მოსაზღვრე რითმით (aa).

1842 წელს დაწერილი ეს ლირიკული შედევერი, ორი სექსტინით გადმოცემული, შეიძლება თამამად ითქვას, პროვანსელი ტრუბადურების სამიჯნურო სიმღერების მსგავსად, ტრფობის, სიყვარულის გზით, უკვდავების ამქვეყნიური ფორმის მიგნების ერთი ცდაა.

* * *

ნიკოლოზ ბარათაშვილი – ახალი ქართული ლექსის რე-ფორმატორი – გამორჩეულია, როგორც ვთქვით, მეტრიკაში ტრადიციისა და ნოვატორულის შერწყმის იშვიათი გემოვნებითა და მოულოდნელობით. „ბესიკურის“ გარდა, პოეტი სრულიად ახლებურ ფორმასა და ძალისხმევას ანიჭებს რვამარცვლიანი შაირით დაწერილ ლექსებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ რუსთველურით, 16-მარცვლიანი შაირით, არის ნასაზრდოები, ხოლო მეორე მხრივ, ქართული ხალხური პოეზიის კილოთი (კაკაბაძე 1983: 60).

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა თავისი სამიჯნურო ლირიკის შედევერი „მადლი შენს გამჩენს“ ხალხური „მე ვარ და ჩემი ნა-

ბადის“ რიტმით აამეტყველა. გავიხსენოთ პოეტის წერილი მაიკო ორბელიანთან: „აი, ამ ქართულის ლექსს გიგზავნი (იგულისხმება „***მადლი შენს გამჩენს“) მდაბიურულად დაწერილს, როგორღაც ფიქრში მომივიდა – „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ – იმის ხმაზედ“ (ბარათაშვილი 1992: 623). ეს ლირიკული შედეგრი ნ. ბარათაშვილმა დაბალი შაირის მეტრით (5/3//3/5) გამართა, თუმცა გარიტმვის სისტემა შეცვალა (aabb) და „ვეფხისტყაოსნის“ მოსაზღვრე (aaaa) რითმა არ გაიმეორა თავის კატრენებში:

მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შავ-თვალებიანო,
დღისით მზევე, ღამით მთოვარევე, წყნარო და ამოდ-ხმიანო!
შენის ლოდინით ვსულდგმულვარ, თაყვანს ვსცემ შენსა
სახელსა,
დედის ერთა ვარ, ნუ მომკლავ, ნუ დამანანებ სოფელსა!
ყარიბი ვინმე მოვსულვარ, სოფლისა მუშა სანყალი,
ამხანაგად მყავს ნაბადი, ძმობილად – ბასრი ხანჯალი,
მე სხვა სიმდიდრე რად მინდა? მე შენი გულიც მეყოფის:
მის ფასი კიდევ საუნჯე ცას ქვეშეთ განა იმყოფის?

არქაიზმებისა („...ცას ქვეშეთ განა იმყოფის?“) და ხალხური გამოთქმების („დედის ერთა ვარ, ნუ მომკლავ...“, „ამხანაგად მყავს ნაბადი...“) შერწყმით პოეტმა შეძლო ახალი ქართული პოეტური ენის, სალექსო მეტყველების ინტონაციის დაბადება: რუსთველური დაბალი შაირის რიტმით გამართული კატრენის სარიტმო და ინტონაციური სტრუქტურის რეფორმირებამ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსს სიღრმე, ძალა, ეროვნული პოეზიის წიაღთან ჯანსაღი დიალოგის უნარი დაუბრუნა, ქართულ ლექსს მკითხველი და მსმენელი გაუმრავლა.

* * *

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სამიჯნურო ლექსების მეტრიკას უჩვეულო ორიგინალობასა და მოულოდნელ რიტმულ რხევას

სძენს ე.წ. „პეპელას“ ფორმის ლექსები: „საყურე“, „თავადის ქ...
დის ასულს ეკ...ნას“: „ჩახრუხაულის“ საზომის მოდიფიკაციით
სამ ტაეპად დატეხილი სტროფები (5, 5,

5/5), გრაფიკულადაც პეპლის ფრთას ჰგავს. ხუთმარც-
ვლიანი ტაეპებითა (5,5) და სიმეტრიული ათმარცვლედით
(5/5) ჩახრუხაულის სტრიქონის მოდიფიკაცია პირველად
გრიგოლ ორბელიანმა სცადა („სო... ორ...“, „ალბომში ღრაფინია
ოპერმანისა“);

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საყურე“, ჩახრუხაულის მსგავსად,
წინაცეზურულ შიდარიტმას ეყრდნობა და ექვსტაეპიან
სტროფებად წარმოგვიდგენს სათქმელს:

ვითა პეპელა
არხევს ნელ-ნელა
სპეტაკს შროშანას, ლამაზად ახრილს,
ასე საყურე
უცხო საყურე,
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს.

საინტერესოა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „საყურე“ ანა
კალანდაძემ 90-იანი წლების ბოლოს ამგვარი ვარიაციით
გაიხსენა:

მომცემს წყალობას ორივ სოფელი	(5/5)
სასწაული თუ იყო ცათანი	(5/5)
შენს ხსენებაზე	5
პეპლის მოფრენა...	5
(„მომცემს წყალობას“)	

ანა კალანდაძის ხუთმარცვლიანი ტაეპებით დაწერილი ლექსების
გრაფიკულ მსგავსებას ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირი-
კულ შედეგებთან ყურადღება მივაქციეთ წერილში: „ბიბლი-
ის ანარეკლი ანა კალანდაძის პოეზიაში“: „ნიკოლოზ ბარათა-
შვილის ლექსში პეპლის მსგავსი საყურის რხევა გრაფიკულა-

დაც პეპლის ხატით არის გადმოცემული ისე, რომ მკითხველი არა მარტო შეიტყობს ამბავს, არამედ ხედავს, კიდეც საყურე-პეპლის მოძრაობას... ეს მეტაფიზიკური სიახლოვე მეტრიკის, გრაფიკის მეშვეობითაც ხდება საცნაური: პეპელა, როგორც კავშირის საშუალება იმიერსა და ამიერ ქვეყნებს შორის“ (ბარბაქაძე 2008: 29).

განსხვავებულია მეტრიკა, მაგრამ გრაფიკა პეპლის ფრთის მსგავსია ლექსისა „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“: იგი თხუთმეტმარცვლედით (5/5/5) არის შესრულებული:

ხმა საკრავისა,
ნელ ნარნარისა,
სულს განახარებს,
და მშვენნიერის
ენა ამიშლის
გულისა ჭირებს!

„დიდბესიკურის“ დატეხილი ტაეპები შიდარიტმით არის ახ-მიანებული ამ ლექსში.

ბარათაშვილიდ ლექსის ამგვარ გრაფიკას ენათსავება გალაკტიონის ლექსი „ფარვანა“, რომელიც 1910 წელს დაიბეჭ-და ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრბა“ (1910, № 18, გვ. 2):

ნათელს, აღგზნებულს,
სხივით ანთებულს,
შეფერადებულს,
ჩემო ფარვანავ, თავზე ევლები,
მაგრამ ვინ იცის,
როდის დაიწვის,
გზნება შენი ფრთის,
სანთელთან რომ თრთის...
როდის მოვკვდები, ან რად გაქრები.
(ტაბიძე 1966, I: 95)

5-მარცვლიანი ტაეპები ერთმანეთს აქაც შიდარიტმით უკავ-
შირდება, ხოლო ლექსის სტროფები ექვსტაეპიანია (aabcbb) და
ხუთმარცვლიანი (1/4; 2/3). ხუთმარცვლიანია „კნიაზ ბარათა-
ევის აზარფეშაზედ“ (3/2; 2/3), რომელიც სამ ტაეპად არის
დაყოფილი:

ამავსებ ღვინით,
აგავსებ ღვინით.
შესვი? გაამოს.

ს. გორგაძეს მიაჩნდა, რომ ამ ლექსის საზომი „დიდბესი-
კურია“ (5/5/5) და იგი ერთსტრიქონიანი სალექსო ფორმაა,
ძველ ქართულ პოეზიაში გავრცელებული, „ტაეპი“ რომ ეწო-
დება და შინაგანი რითმები მისთვის აუცილებელია. პოეტმა
„დიდბესიკურით“ დაწერა: „კახთა მიმართ“ (პოემა „ბედი ქარ-
თლისა“ შესავალი), ლექსის „მიყვარს თვალები მიბნედილე-
ბი“ მრჩობლები და „ჩონგურს“ – სამი სამტაეპედისაგან
შედგენილი ჰეტეროსილაბური ლექსის სტროფების ბოლო ტა-
ეპები (5/5, 5/5, 5/5/5):

ჰოი, ჩონგურო, ნეტავი ოდეს
ხმა მხიარული შენგან მსმენოდეს
რომ უკუმყოდეს მე სევდიანსა გულისა სენი!

როგორც ცნობილია, აღმოსავლური სალექსო ფორმების
– მუხამბაზისა და თეჯნისისათვის – პოეტები (საიათნოვა,
გრიგოლ ორბელიანი) ხშირად თერთმეტმარცვლედსაც (4/43)
მიმართავდნენ. ნიკოლოზ ბარათაშვილმა 4/43-ით გამართა
თავისი შედეგები: „სული ობოლი“ და „ჩემს ვარსკვლავს“, რო-
გორც მიუთითებენ (ა. ხინთიბიძე, თ. დოიაშვილი), ნ. ბარა-
თაშვილმა ორივე საზომს (5/4/5, 4/43) სავსებით და სამუდა-
მოდ ჩამოაცილა მუხამბაზური აღმოსავლური შინაარსი.

* * *

სტროფიკა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსისა საგანგებო კვლევის საგნად არ უქცევიათ: სერგი გორგაძე, სტროფზე საუბრისას „ქართულ ლექსში“, „მერანის“ მხოლოდ ერთ კატრენს მოიხმობს ოთხტაეპიანი სტროფის სამაგალითოდ (გორგაძე 1930: 82-83). თეიმურაზ დოიაშვილი კი ბარათაშვილის ვერსიფიკაციული პორტრეტის შესწავლისას იკვლევს სტროფს და დაასკვნის, რომ სტროფული შედგენილობის მხრივ, ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში ექვს სახეობას ვხვდებით: სამტაეპედს, კატრენს, ხუთტაეპედს, ექვსტაეპედს და ასტროფულობას (დოიაშვილი 1999: 20).

ჩვენს ნაშრომში, ნაწილობრივ, რითმასა და მეტრზე საუბრისას, უკვე სტროფიკაზეც ვისაუბრეთ. ამჯერად საგანგებოდ აღვნიშნავთ „ბედი ქართლისას“ სტროფების თაობაზე გამოთქმულ ზოგიერთ მოსაზრებას. ცნობილია, რომ ამ ლირიკული პოემის კომპოზიცია გართიმულ მრჩობლედებს (aa) ეყრდნობა, თუმცა ხშირია ასტროფულობა. ე.წ. სტროფული პერიოდები: სალექსო მონაკვეთი ემორჩილება ნარატივის, ამბის სივრცეს, ფორმატს: მის შინაარსობრივ-თემატურსა და ინტონაციურ ერთობას. ამ პოემაში ორ სამტაეპედს ყურადღება მიაქცია პავლე ირგოროყვამ და აღნიშნა, რომ მათი ბოლო ტაეპები გამოტოვებულია ნაბეჭდ წყაროებში, რადგან ისინი „პოლიტიკურად განსაკუთრებით სახიფათო ყოფილა“ (ირგოროყვა 1922: 329). პ. ირგოროყვა, ხელნაწერებში დაცულ მეოთხე ტაეპს აღადგენს ერთ-ერთ სამტაეპედში:

ასე ირაკლი და მის მსაჯული,
მამულისათვის გულმტკივნეული,
ქართლისა ბედსა განსამართლებდნენ,
ხოლო ქართველნი მამულს გლოვობდნენ.

თ. დოიაშვილის აზრით, სამტაეპიანი სტროფი, ჰეტეროსილაბური საზომით (10, 10, 15) არის მხოლოდ „ჩანგურში“ და იგი გართიმვის ორ სისტემას ეყრდნობა: aax, aaa.

ბარათაშვილის კატრენები უფრო ორი მრჩობლედისაგან შედგენილი ოთხტაეპედებია, ვიდრე ქართული კლასიკური ლექსის ოთხტაეპიანი სტროფი. საექვოდ მიაჩნია მკვლევარს ხუთტაეპიანი სტროფის არსებობაც ლექსში („ფიქრნი მტკვრის პირზედ“).

* * *

ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმამ დიდი თავსატეხი გაუჩინა გენიალური პოეტის ვერსიფიკაციის მკვლევართ: ერთი მხრივ, არაიდენტური, ნაკლული, „უხეირო რითმა“ (ს. გორგაძე) და, მეორე მხრივ, გარითმვის სისტემათა მრავალფეროვნება და ნოვაციები (xaaa, abba...), განსაკუთრებით ახალი სქემის – რკალური (abba) რითმის – დამკვიდრება – ახსნას ითხოვდა.

სერგი გორგაძე წერდა: „ნ. ბარათაშვილის ლექსებში სულ 1154 რითმაა. ამ რიცხვში სამმარცვლიანი რითმა მხოლოდ 276-ის, დანარჩენი ორმარცვლიანი და ერთმარცვლიანი რითმებია, სახელდობრ: ერთმარცვლიანი არის 350, ხოლო ორმარცვლიანი – 528“ (ბარათაშვილი 1922: 233),

ს. გორგაძის გამოკვლევის გათვალისწინებით, ვახტანგ კოტეტიშვილი დაასკვნის, რომ ნ. ბარათაშვილის ლექსის მუსიკალურობაც არ უნდა იყო დიდი ღირსებისა, რადგან ერთმარცვლოვან რითმათა ასეთი სიუხვე, რაც ქართული ლექსისათვის სრულიად მიუღებელია, მუსიკას უშლის ხელს. „ნ. ბარათაშვილი ძლიერია რიტმით და წყობილების შეფარდებით ლექსის თემასთან თუ გუნება-განწყობილებასთან... მან აუარებელი ემოციური სიმდიდრე შესაფერ ზომამში მოაქცია და შემოქმედების მახვილი კი ემოციების სიღრმეზე დასტოვა“ (კოტეტიშვილი 1959: 146).

ცხადია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის რიტმული მრავალფეროვნება, აკუსტიკა, მდიდარი ევფონია, ბგერათა მუსიკალური შერჩევის პრინციპი ანაზალაურებს პოეტის ნაკლულ რითმას. კ. ქიქინაძის აზრით, „ნაკლული რითმა დაკანონდა

გრიგოლ ორბელიანისა და ბარათაშვილის პოეზიაში მათ მიერ ყალბად გაგებულ რუსული ერთმარცვლოვანი, ეგრეთ ნოდებული ვაჟური რითმის მიხედვით. მათ ეს რითმა აითვისეს, როგორც ეტყობა, თვალთ, ნამდვილად კი რითმა სმენისათვის არსებობს“ (ჭიჭინაძე 1979: 30). გავიხსენოთ დ. უზნაძის თვალსაზრისი: ნ. ბარათაშვილი მხედველობით შეგრძნებებს ორჯერ უფრო ხშირად მიმართავს სმენითთან შედარებით (უზნაძე 2011: 651).

არაიდენტური, არაზუსტი, ნაკლული რითმის გაბატონება რომანტიკოსთა პოეზიაში რუსული ვაჟური რითმის თვალთათვისებას მიაწერა ა. განერელიამაც, თუმცა ამგვარი დაბოლოებანი გაცნობიერებული, შეგნებული გავლენის ნიმუშებად არ მიიჩნია. „...ისინი ფონიკური იმიტაციებია და ეს გარემოება ისტორიულად ამართლებს მათ“ (განერელია 1981: 436).

რუსულ პოეზიაში „სმენითი რითმა“ დაუდევრობის, ან შემთხვევითი ფაქტი კი არა, შინაგანი მოთხოვნილება იყო, რადგან რუსული ხალხური პოეზიისთვისაც ბუნებრივი იყო არაზუსტი რითმა (გასპაროვა 1984: 90).

თამარ ლომიძემ საგანგებოდ გამოიკვლია ნიკოლოზ ბარათაშვილის არაზუსტი რითმა ლიტერატურული ევოლუციის, ანუ ცვალებადობის თეორიის (ი. ტინიანოვი) თვალსაზრისის ფონზე და დაასკვნა, რომ „არაზუსტი რითმების გამოყენება განაპირობებს სიტყვათა თავისთავადი მნიშვნელობების ხაზგასმას, თითოეული სარიტმო სიტყვის გარკვეულ დამოუკიდებლობას მეორისაგან“ (ლომიძე 1988: 76).

სწორედ ამ თვალსაზრისის ნათელი დადასტურებაა ნ. ბარათაშვილის ლირიკული შედევრების უმრავლესობაში სარიტმო სიტყვების მეშვეობით ლექსის საზრისის, მთავარი სათქმელის აქცენტირება. „მერანი – ყორანი“, „სამშობლო – საიდუმლო“, „სამძღვარი – მხედარი“, „მერანი – სამძღვარი“ („მერანი“), „გინათებთ – გისიამოვნებთ“, „ლახვარნი – მწარნი“, „ყმანვილობდეს – ბერიკაცობდეს“, „ვნებათა – ზრუნვათა“ („ჩემთ მეგობართ“), „ძე შეცთომილი – ბოროტ-ღელვილი“,

„გულის-ტკივილი – შემცოდე შვილი“, „სასობას – შენს მცნებას“, „შენდა სათქმელად – შენდამი ლოცვად“ („ჩემი ლოცვა“).

თამაზ ჩხენკელი დაუფერებელ მოვლენად მიიჩნევს ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის სტრუქტურაში უცხო ენის პროსოდის ზეგავლენას და ფიქრობს, რომ პოეტისათვის არაზუსტი რითმა სრულებითაც არ იყო არაბუნებრივი, თორემ ნინ აღუდგებოდა მას (ჩხენკელი 1972: 9:). თამაზ ჩხენკელი ამ მოვლენის მიზეზს უფრო ფსიქოლოგიური ხასიათის ნანამძღვრებში ეძიებს, რომლებიც „ეპოქალური გარდატეხის აუცილებელ თანამგზავრებს წარმოადგენენ“.

აკაკი ხინთიბიძე რომანტიკოსების არაიდენტურ რითმას ორ ფუნქციას აკისრებს: უპირველეს ყოვლისა, ნაკლული რითმა იყო თავისებური ესთეტიკური რეაქცია ბესიკის სკოლის ტკბილხმოვანების წინააღმდეგ, ხოლო ბარათაშვილი რითმის დაყრუებით მკითხველის თვალსა და სმენას აშორებდა სტრიქონების ბოლოებს და ლექსის შინაარსისაკენ გადაჰქონდა ყურადღება: „დებულება, რომ ბარათაშვილის რითმის აკუსტიკურ სიღარიბეს მისი სემანტიკური სიმდიდრე ფარავს, სადავო არ არის. მკითხველისათვის მნიშვნელობა არა აქვს, ეს პოეტის მიერ გაცნობიერებულია თუ გაუცნობიერებელი“ (ხინთიბიძე 2009: 262).

თეიმურაზ დოიაშვილს საფიქრებლად მიაჩნია ბარათაშვილის რითმის თავისებურების ახსნა მეფეთა პოეზიის, კერძოდ, არჩილის ნაკლული რითმის მიხედვით და, თამაზ ჩხენკელის მსგავსად, არც მას ჰგონია, რომ არაზუსტი რითმა რომანტიკოსებისათვის უცხო ფენომენი ყოფილიყო. მკვლევარი სრულიად ლოგიკურ კითხვას სვამს: „თუ პოეტი სტრიქონის ბგერითი ორგანიზაციის მოწესრიგებისას სმენას მისდევდა, რატომ უნდა დასუსტებულიყო სმენის როლი რითმის მიმართ?“ (დოიაშვილი 1999: 27).

მეცნიერის აზრით, თუ ბარათაშვილის შემოქმედების საწყის ეტაპზე ნაკლული რითმის გამოჩენა სამმა ფაქტორმა:

ეროვნულმა ტრადიციამ, რუსული პოეზიის ნაცნობობამ და გრიგოლ ორბელიანის ცოცხალმა მაგალითმა განაპირობა, შემდეგ იგი მისი ლირიკის სპეციფიკით განპირობებულ ბუნებრივ, შეუცვლელ ფორმად იქცა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის სპეციფიკას, პოეტის რითმის მკვლევრის, თამარ ლომიძის აზრით, განსაზღვრავს სარიტმო სიტყვის სემანტიკასთან ერთად, მეტყველების დიალოგური ხასიათი. დიალოგურ პოეტურ მეტყველებაში კი, სადაც ნაკლული რითმა გამოიყენება, რემა, ანუ ლოგიკური პრედიკატი, სარიტმო სიტყვებშია საძიებელი. „ნ. ბარათაშვილის ლექსებში რემა ყოველთვის გამოყოფილია პოზიციურად, და საგანგებო ხერხების მეშვეობით, სემანტიკურად“ (ლომიძე 1988: 81).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკისა და პოემა „ბედი ქართლისას“ მხატვრული ანალიზის საფუძველზე, თ. ლომიძე მიიჩნევს, რომ მისი პოეზიისათვის ჩვეული დიალოგურობა, განსხვავებულ თვალსაზრისთა ტოლფუნქციანობა, ორგანულია ქართველი რომანტიკოსისათვის. ნაკლული რითმაც ამგვარი შინაარსის გამომხატვისათვის სავსებით ბუნებრივი ფორმაა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმას ბევრი საერთო აქვს ტრადიციულ ქართულ რითმასთან: შიდარითმები, მართალია, ხშირი არ არის, მაგრამ მაინც გვხვდება ოცმარცვლედით (შავთელურით) შესრულებულ სტროფებში:

მას ჰგვანდა მთვარე, ნაზად მოარე, დისკო-გადახრით
შუქმიბინდული.

„შემოღამება მთანმინდაზედ“, „ჩინარი“, „საყურე“, „თავად ქ...ის ასულ ეკ...ნას“ – ის ლექსებია, სადაც შიდარითმას შემთხვევით ხასიათი აქვს, მაგრამ ასოციაციურად მაინც კლასიკური ქართული პოეზიის სპეციფიკურ ელემენტს შეგვახსენებს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმის თავისებურებაზე მსჯელობისას, შეუძლებელია, არ აღვნიშნოთ პოეტის სალექსო რეფორმის ერთ-ერთი მთავარი მონაპოვარი – ანჟამბემანი, ანუ გადატანა. იგი, როგორც საგანგებო პოეტური ხერხი, ქართულ პოეზიაში რომანტიზმს, კერძოდ კი, ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელს უკავშირდება. აკაკი განერელიამ პირველმა მიუთითა ამ ფაქტის თაობაზე „ქართულ კლასიკურ ლექსში“: ქართველ რომანტიკოსებამდე ქართულ ლექსში ტაქსის სინტაქსური დაბოლოება ზუსტად ემთხვეოდა მეტრის აქცენტურ დასასრულს. ნ. ბარათაშვილმა პირველად შეარყია ეს კონსერვატიზმი:

თვითონ მეფენიც უძლეველნი, // რომელთ უმაღლეს
ამაო სოფლად არღა არის სხვა რამ დიდება, //
შფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: // „როდის იქნება
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს“, // და აღიძვრიან
იმავ მინისთვის, // რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან.

მისაღებია თ. ლომიძის თვალსაზრისი, რომ ბარათაშვილის მიერ გამოყენებული ანჟამბემანი არაზუსტი, ნაკლული რითმის ტოლფასია (ლომიძე 1988: 82). ანჟამბემანი წარმოიშობა რიტმული რიგისა და სინტაქსური მთლიანობის დარღვევის (ი. ტინიანოვი) დროს. ამ დროს კი, ბუნებრივია, მკითხველის ყურადღება სათქმელის მიმართ უფრო მეტად მახვილდება.

ჩვენი აზრით, განსაკუთრებით საგულისხმოა ანჟამბემანისა და ნაკლული რითმის შეხვედრა-შერწყმის სპეციფიკური ფუნქციის ნათელყოფა ბარათაშვილის ლირიკული შედეგის „ღამე ყაბახზედ“ შემდეგ დიალოგში:

და ასრე ვუთხარ: „ნეტარ მე, რომ **მელირსა კვალად**
სანატრი ჩემთვის ნახვა თქვენი ან მხიარულად!“
„გმადლობთ, – მითხრა მან, – რომ თქვენ მაინც
გახსოვართ კიდევ:

ახლა მოდაა: ვინც ვის იცნობს, ივინყებს ისევ“.

– დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ **ვერც მოდები ვერ მომიშლიან** თქვენსა ხსოვნას და ვერც დროები!“

ბუნებრივია, დიალოგის დროს წინადადების სემანტიკურ ლერძს ხშირად ზმნა-შემასმენელი წარმოადგენს და, ბარათა-შვილის რითმის მორფოლოგიის ანალიზისას, საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ განსაკუთრებით ხშირია მის პოეზიაში ზმნური რითმები და ეს ბუნებრივია, რადგან „მერანის“ ავტორი აქტიური მოქმედების პოეტია (ხინითიძე 2009: 262).

სამჯერადი ზმნური რითმით შესრულებული სტროფი, რომანტიკული გმირის ეჭვისა და რწმენის ტრაგიკული დიალოგი, დაპირისპირების უჩვეულო სურათს აცოცხლებს ლექსში „ნაპოლეონ“:

მაგრამ, ვინ იცის, იქნება რომ ბედსაც მოვსწყინდე

და სხვა მან ჩემის სახელითა **დაავიღვინოს!**..

არა, არა მრწამს, რომე ბედმა მე **მიორგულოს:**

მე მან გამზარდა და თვისს განვრთნილს რალა **მიხერხოს!**

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ ლექსში გართმევის უნიკალურ სქემას: xaaa-ს მიმართავს; მხოლოდ პირველ ტაეპს ტოვებს გაურითმავს ყველა სტროფში, დანარჩენი სამი ტაეპი კი, სამჯერადი მოსაზღვრე რითმითაა გამართული.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ნაპოლეონ“ გალაკტიონის ლექსს „ქანდაკებას“ დაუკავშირა ემზარ კვიტიციშვილმა (კვიტიციშვილი 2016: 176). თავის მხრივ, უაღესად საინტერესო ანალიზი შემოგვათავაზა მაია ნინიძემ გალაკტიონის ლექსისა „ქანდაკება“. მ. ნინიძე ვარაუდობს, რომ „გალაკტიონს ამ ლექსის წერისას თვალწინ ედგა ნაპოლეონი ბონაპარტის ცნობილი ქანდაკება, შარლ ემილ როსის მიერ შესრულებული, რომელიც გადმოყურებს პარიზის გამარჯვებათა კოლონას“ (ნინიძე 2017: 178).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ნაპოლეონ“ და გალაკტიონ ტაბიძის „ქანდაკება“, გარდა შინაარსობრივი, აზრობრივი მიმართებისა, ვფიქრობ, ლექსწყობის თვალსაზრისით იქცევეს ყურადღებას. უეჭველია, რომ გალაკტიონი, ნაპოლეონის ძეგლსა თუ აჩრდილთან დიალოგისას, ბარათაშვილის ლექსის დიალოგურობას ითვალისწინებს, ბარათაშვილისეულ ანჟამბემანსა და არაიდენტურ რითმასაც არ ივიწყებს „ნაპოლეონის“ თოთხმეტმარცვლიანი მეტრით (5/4/5) გამართულ მონაკვეთში:

გმირო, იქნება სული შენი ჩვენს მოკვდავ **სოფელს**
სთხოვს უჩვეულოს, გასკვირველს და **მიუნვდომელს**?
მითხარი, გმირო, რა განუხებს, რა გავალალებს
საით მიაპყრობ შენს გამჭრიახ და ძლიერ თვალებს?
(ტაბიძე 1966, I: 86-87)

ვფიქრობთ, გალაკტიონი ამ ლექსში ვიზუალურ ეფექტს აღწევს ორი საზომის შერევით: ბარათაშვილის „მერანისა“ და „შემოღამება მთანმინდაზედ“ მსგავსად, „ქანდაკება“ ე.წ. „ნარევი“ ლექსია: იგი სამი სტროფული პერიოდისაგან შედგება: I და III – 5/4/5-ით არის დაწერილი, შუა მონაკვეთი კი 5-მარცვლიანი და ბიუსტის კვარცხლბეკად აღიქმება: 5/4/5, 5, 5/4/5: 8-ტაეპედი, 16-ტაეპედი და 8-ტაეპედი ნაპოლეონის ქანდაკების ვიზუალურ ეფექტს გვაძლევს ლექსის გრაფიკით.

ოთხჯერადი ზმნური რითმით ვეცნობით სულის განსასვენებლის გაქრობით გამონვეულ მღელვარებას ლექსში „***ვპოვე ტაძარი“:

მაგრამ სანუთო განა ვისმეს დიდხანს **ახარებს?**
განქრა ტაძარი – და უდაბნო ჩემდა **მდუმარებს?**
მას აქეთ ჩემს გულს ნეტარება არ **ასადარებს,**
მის ნაცვლად სევდა და წყვილია **დაისადგურებს!**

გართმვის სისტემების მხრივ, როგორც ხშირად აღნიშნავენ ბარათაშვილის ლექსის მკვლევარნი, უნიკალურია პოეტის შემოქმედება.

საყვარელი სტროფული ფორმა – მრჩობლელი – ორტაეპედი წყვილადი რითმით (aa) არის გამართული; სამტაეპიან სტროფში კი გართმვის სამი სქემაა ფიქსირებული: aaa; aax; axa:

მაგრამ სად ვნახო შენი ღიმილი	a
სიხარულითა გამოჩენილი?	a
მე შენგან მესმის მოკლულის გულის ოდენ ჩივილი	a
(„ჩონგურს“)	

ამავსებ ღვინით,	a
აგავსებ ღვინით	a
შესვი?! გაამოს!	x
(„კნიაზ ბარათაევის აზარფეშაზედ“?)	

ნეტარ მეფისა გულს მამობრიულს,	a
ოდეს მოყმენი, ვით მამას შვილნი,	x
განუცხადებდნენ თავისს სიყვარულს. a	

.....

ასე ირაკლი და მის მსაჯული	a
მამულისათვის გულმტკივნეული	a
ქართლისა ბედსა განსამართლებდნენ. x	
(„ბედი ქართლისა“)	

გართმვის სისტემათა შორის ბარათაშვილის კატრენებში ყველაზე ხშირად წყვილადი რითმა (aabb) სიმეტრიული ათმარცვლედით გამართულ ოთხტაეპედში გვხვდება.

კ. ჭიჭინაძემ პირველმა გამოთქვა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ „ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ეს ფორმა აითვისა ჟუკოვსკის მიერ თარგმნილი ბაირონის „შილიონის ტუსადიდან“, რომელიც რუსულად 1822 წელს დაიბეჭდა“ (ჭიჭინაძე 1979: 31).

ასევე, რუსული პოეზიის გავლენით ხსნის კ. ჭიჭინაძე „შემოღვედილი“, ანუ რკალური რითმის (abba) არსებობას ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში: „რიტმათა ეს მეტად საამური, მუსიკალური ნყობა, რომელიც მხოლოდ გაფაქიზებულ სმენას შეუძლია აითვისოს, ბარათაშვილის შემდეგ სრულიად მივიწყებული იყო ქართულს მწერლობაში თითქმის ჩვენს დრომდე“ (ჭიჭინაძე 1979: 31):

ჰოი, მთანმინდავ, მთაო წმინდავ, ადგილნი **შენნი**,
დამაფიქრველნი, ვერანანი და **უდაბურნი**,
ვითარ შვენიან, როს მონამენ ცვარნი **ციურნი**,
ოდეს სალამოს დაშთენ ამოს ციაგნი **ნელნი!**

შეუძლებელია, კ. ჭიჭინაძის ამ შენიშვნამ ანა კალანდაძის შედეგრი, რკალური რითმით შეკრული (abba) არ გაგვახსენოს:

მე ლამაზი მეგობარი **მყავდა**,
თვალჟუჟუნა, ნაბლისფერი **თმებით...**
ერთხელ მტრედმა მოუტანა **ფრთები**,
დამტოვა და ღრუბლებს გაჰყვა **ცადა...**
(„***მე ლამაზი მეგობარი მყავდა“)

და კიდევ, ანა კალანდაძის 1954 წელს დაწერილი, შედარებით ნაკლებად ცნობილი ლექსი: „ჭრელმა ციცარმა იცის?“:

ო, ჭრელმა ციცარმა იცის ,	a
რომ იმის დაწინკლულ ბუმბულს ,	b
ვითარცა სუროს და სუმბულს	b
ვინახავ? ციცარმა იცის	a
ცა იყო უსაზღვრო სივრცის,	a
მზე იყო ცივი და მშვიდი,	c
უკვე იძარცვოდა შინდი	c
და მწვანე სამოსი მიწის?	a
.....	
„ო, ჭრელმა ციცარმა იცის?“	a

(კალანდაძე 1995: 93)

საინტერესოა, გავიხსენოთ რკალური რითმის ისტორიის დასაწყისი ევროპული პოეზიის მიხედვით: XIV-XV სს. მიჯნაზე ალექსანდრიული ლექსი შეიცვალა „ტაეპი არტე მაიორით“, ცვალებადი მარცვლებრივი მონაცვლეობისა (6-5-4) და რკალური რითმით (abba) . ე.წ. “copla de arte mayor”, ანუ „დიდი ხელოვნების სტროფი“ XV-XVI სს. ესპანური პოეზიის პოპულარულ ფორმად იქცა (ხუან დე მენას „ფორტუნას ლაბირინთი“, XV ს.) (გასპაროვი 2003: 128).

მ. გასპაროვის აზრით, რომანული ლექსის სტროფიკაში რკალური (abba) რითმის ჩასახვა განაპირობა ხალხურ საცეკვაო სიმღერაში ორი მრჩობლედის (ab+ba) თანამიმდევრობამ, რაც შეესაბამებოდა ქოროს მოძრაობას საპირისპირო მიმართულებით.

გარდა „მოღვედილი“, რკალური (abba) რითმისა ანა კალანდაძის ამ ლექსს ბარათაშვილის პოეტიკასთან ანათესავებს „სუმბულის“ ხსენება და ამ სიტყვასთან ანჟამბემანი. ანჟამბემანით, ნყვილადი და რკალური რითმის შერწყმით არის დაწერილი ანას ათმარცვლიანი (5/5) ექვსტაეპედი: „***იყალთოს კედლებს ადგას ნათელი“:

იყალთოს კედლებს ადგას ნათელი:	a
აქ მოღვანებდნენ დიდნი ქართველნი	a
დღესაც გვირგვინი გვამშვენებს მათი	b
აქ ყურს ესმოდა ღვთისაგან მკული	c
ენა ქართული – ცხოველი გული	c
ჩემი ქვეყნისა და შარავანდი!	b

(კალანდაძე 1995: 115)

ანა კალანდაძის ლექსს „არაგვთან“ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „არაგვი, არაგვიანის“ რომანტიკული და მისტიკური შარავანდედიც ამშვენებს:

ქვაც რომ გდია
გრძნებით მავსებს,
ჯოხიც... –
მთოვი ბანგისაო...

(„არაგვთან“. კალანდაძე 1995: 311)

ბარათაშვილის „მორბის არაგვი, არაგვიანის“ 18-ტაეპიანი, ნყვილადი რითმით (aa), სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული მონოსტროფი, მართლაც, იმ პოეტური გრძნებითა და ბანგით არის აღსავსე, მკითხველს რომ ბრძენი პოეტის ნააზრევის მოზიარეს ხდის.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში სარიტმო სიტყვის სემანტიკას, აზრობრივ სიღრმეს გვიდასტურებს ლირიკულ-ეპიკური პოემის მონაკვეთ-შედევერი, რომლის პირველივე ტაეპი გენიალური სარიტმო სიტყვით „არაგვიანით“ ბოლოვდება, ხოლო ფინალური ორტაეპედის ზმნური რითმები „დაუგვიანდეს – დალონდეს“ აკუსტიკურად და სემანტიკურად კრავს მთელ სტროფულ პერიოდს და „არაგვიანს“ ეხმიანება („**დაუგვიანდეს**“) ევფონიურად. ამგვარი აზრობრივი ერთიანობა ტროპული მეტყველებისა, ბუნებრივია, ამ ეპითეტის ახსნისაკენ გვიბიძგებს.

ეპითეტი „არაგვიანი“, რომელიც მდინარე არაგვს მიემართება, თავისი მნიშვნელობით პოლისემანტურია, კონტრასტულია: ერთდროულად, არის, „არა – გვიანი“, ანუ „ჩქარი“, „სწრაფი“, მეორე მხრივ კი, „არაგვიანი“, „დროული“, „დრომონეული“.

ერეკლე მეფის მიერ „არაგვიანი“, არაგვის პირას მიღებული გადაწყვეტილება, არაგვის მსგავსად, წინააღმდეგობრივი, ანუ „არაგვიანია“: ერთდროულად, არის სწრაფად, ჩქარა მიღებული და, ამავე დროს, აუცილებლად გადასაწყვეტი, გადასაჭრელი, არაგვიანი, დროული პრობლემის პასუხი.

ქართველი კაცის ხასიათიც „არაგვიანია“, არაგვის მსგავსად: ერთდროულად, არის: სხარტი, დაუოკებელი, სწრაფი,

მაგრამ, ამასთანავე, დროულად, შესაბამისად მოვლენებისა, გადანყვეტილების მიმღები: ბუნების წიაღში ჰარმონიას პო-
ულობს, ქართველი (მგზავრი), რომელიც თავისუფლების გან-
ცდას არ ანაცვლებს მოვალეობის შესრულების აუცილებლო-
ბას: მოვალეობას ქართველი მხოლოდ მას შემდეგ შეასრუ-
ლებს პირნათლად, თუკი იგი შინაგანად თავისუფალი, ლაღი,
ღმერთს მინდობილი და არა ბედისწერის მორჩილი, იქნება:
მოვალეობას (ბედისწერას), თავისუფლებას (განგების ნებას)
არ დაუქვემდებარებს. თავისუფლება რომანტიკოსი პოეტი-
სათვის განგების ნებაა, პროვიდენციული ჭეშმარიტებაა,
მოვალეობა კი ბედისწერის, ფატუმის საზღვრებში ბოჭავს
პიროვნებას.

* * *

ეპოქისეული კრიზისი სულისა ერთნაირად აირეკლება ხოლ-
მე რწმენასა და პოეზიაში, ამიტომაც არის გათანაბრებული
ერთმანეთთან ლოცვა და ლექსი: ლექსიც „საღვთოა“, „საღ-
ვთოდ გასაგონი“, ხოლო პოეტებს „ქუხილის ძეღ“, ანუ უფ-
ლის სათქმელის გამხმოვანებლად მიიჩნევენ. ნიკოლოზ ბარა-
თაშვილის პოეტურ სიტყვას ქუხილს ადარებს ალექსანდრე
აბაშელი თავის ლირიკულ შედეგში „წერილი ნოე ჩხიკვაძეს“
(1926):

მაგრამ დღეს სხვაა ჩვენი ჰაერი – დაეცა ლოცვა
და პოეზია –
მოკვდა ბრწყინვალე ძველი შაირი და ახალს ჩრდილი
შემოესია,
გაგიკვირდება: ლექსს რად არ ჰშველის – რომ კვლავ
ამაღლდეს
რჩეულ ხარისხად, –
ციდან ქუხილი ბარათაშვილის, მთიდან ყვირილი ვაჟას
ხარისა!

ენლა ქუხილი არ ისტამბება, ხარი არ ჰყვირს მაღალ
მთებიდან,
ლექსი დაახროწო წვრილმა ამბებმა, **ამონანერმა**
გაზეთებიდან.

(აბაშელი 1958: 277-278)

XX ს. 10-20-იანი წლების პოეზიაში, ახალი სალექსო რეფორმის დროს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებისათვის ამგვარი ფუნქციის მინიჭება შემთხვევითი არ იყო: პოეტის საერო და სასულიერო დანიშნულება უნდა შეეხსენებინა მწერლობას ქართველებისათვის, რომლებიც XX ს. 20-იან წლების II ნახევრიდან კვლავ აღმოჩნდნენ ფიზიკური თუ სულიერი გადაგვარებისა საფრთხის წინაშე. ბარათაშვილის ლექსი, როგორც ლოცვა – „საღვთოდ გასაგონი“ – „ციდან ქუხილი“ – თხოვნად აღიქმებოდა ორი საუკუნის განმავლობაში.

წმინდა მაქსიმე აღმსარებელი ნაშრომში „ლოცვისათვის მამაო ჩუენოდას“ „ლოცვას“ განმარტავს როგორც „თხოვას“. ეს თხოვნა არის „მცნებისაებრ ძიებულისა“, „საღმრთოთა კეთილთა“, „საღმრთოთა ნიჭთა“; მლოცველი კი არის ის, ვინც სიტყვიერ „კუთვნას“ ანუ „მკუთვნელობას“ მიაგებს ღმერთს. იგია „მკუთვნელი“ და „თანამკუთვნელი“ ანგელოზთა, რადგან ანგელოზებთან ერთად მიაგებს ღმერთს შესაწირავს. ნინო საყვარელიძის კვლევამ ტერმინებისა „კუთვნა“ და „მკუთვნელობა“ მაქსიმე აღმსარებლისეულ თარგმანის მიხედვით, დაადასტურა, რომ „თანამკუთვნელობა“ „მხოლოდთა“ სიტყვიერთა ძალითა“ სიტყვიერად აღსრულდება: „ესაა ჩვენი, კაცთა, ანუ სიტყვიერ არსებათა, უნარი სიტყვიერი მოქმედებისა. ესაა ჩვენი, სიტყვიერ, ლოგოსის მატარებელ არსებათაგან აღვლენილი სიტყვა-ლოცვა ღმრთის სიტყვის, „ლოცვისა ჩვენისა მასწავლებლის“ (მაქსიმე აღმსარებელი), ქრისტე – ლოგოსის მიმართ“ (საყვარელიძე 2010: 192).

საგულისხმოა, რომ საერო ლირიკის ფორმათა შექრა სასულიერო პოეზიის სფეროში XVIII ს. II ნახევრისათვის ფიქ-

სირდება ქართულ სინამდვილეში. ცნობილია ბერი იგნატის [მეზანდუკიშვილი] მიერ გალექსილი „მამაო ჩვენო, შაირად თქმული“:

რომელი მყოფ ხარ მაღალთა შინა, სახელ წმინდაო,
მამაო ჩვენო,
ვითარცა ზეცით, ეგრეთ ქვეყნით პურსა არსებით
მომცემო ჩვენო,
მოვედ სუფევით, ჰყავ ნება შენი, რომ სატანაცა
არ მომაჩვენო
და ნუ შემიყვანებ ჩვენ განსაცდელსა, ბოროტსა დამხსენ,
უფალო ჩვენო!
(კენჭოშვილი 2014: 933; 375)

ოცმარცვლიანი საზომით, ფისტიკაურით (55/55) გალექსილი „მამაო ჩვენოს“ შინაარსი, ერთ სტროფში ჩატეული, დასამახსოვრებლადაც ადვილია და იდენტური, ზუსტი, მოსაზღვრე რითმით გამართული კატრენი საგალობლადაც იგულისხმებოდა, ალბათ. „შაირად თქმული“ აქ უფრო ლექსის ფორმად იგულისხმება და არა საზომად: „მამაო ჩვენო“ 16-მარცვლიანი მეტრით კი არა, ოცმარცვლედით გაულექსავს ბერს, იგნატი მეზანდუკისშვილს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“ 1840 წელს დაინერა. იგი იმ დროს ქართული ლექსისათვის შედარებით ახალი, ბესიკის მიერ დამკვიდრებული თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) არის გამართული, რომელსაც სერგი გორგაძემ მოგვიანებით „მცირებესიკური“ ლოგაედური ტრიმეტრი, ანუ „მუსტაზადის“ ტაეპი უწოდა (გორგაძე 1930: 59). საგულისხმოა ისიც, რომ ილიას „ლოცვა“ („მამაო ჩვენო! რომელიცა ხარ ცათა შინა“) ამავე მეტრით შეიქმნა. როგორც სამართლიანად ფიქრობენ, „შაირის“ შემდეგ ქართულ ვერსიფიკაციაში ყველაზე ფართოდ სწორედ 5/4/5-ია გავრცელებული (გორგაძე 1930: 61), რომლი-

თაც არის თარგმნილი შექსპირის ტრაგედიებიც. შექსპირის პირველი ქართული თარგმანი „მეფე ლირი“ ერთობლივად შეასრულეს ილიამ და მაჩაბელმა. საფიქრებელია, რომ სწორედ ილიამ შეარჩია თარგმანისთვის ეს მეტრი (ხინთიბიძე 2005: 6-91). მოგვიანებით, გრიგოლ რობაქიძის რჩევით, სწორედ ეს საზომი გაბატონდა ქართველ პოეტთა სონეტებშიც და, შესაბამისად, გრიგოლ რობაქიძის „სონეტი ლოცვის“, ერთგვარად, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვის“ გამოძახილია; სამივე ტექსტი ლექსად აღვლენილი ლოცვისა თხოვნაა სოფლის ამაოებით დაღლილი სულისა უფლის მიმართ: ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვისა“ და გრიგოლ რობაქიძის „სონეტი ლოცვის“ ლირიკული გმირები უფალს სთხოვენ მათთან მისვლას, რადგან ზეციურ მამამდე ამაღლების, აღმაფრენის ძალა აღარ შესწევთ; ილიას „ლოცვა“ კი უფრო მეტად საკუთარი სულის გაძლიერებას, მოყვასის მიტევების, მტრისთვის შენდობის ძალის მონიჭების სავედრებელია. ბესიკის მიერ შემოღებული საზომის (5/4/5) ახალი აზრის, ფუნქციის, ლოცვისათვის აუცილებელი შინაგანი სულიერი მდგომარეობის ადეკვატური რიტმის – „სულის ხმოვანებისათვის“ საჭირო მეტრის მოძიება გენიოსი ქართველი რომანტიკოსის ხვედრი აღმოჩნდა.

საგულისხმოა, რომ გართმვის სისტემის მიხედვითაც, ილიას „ლოცვა“ მოჰყვება ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვის“ წყვილად რითმას – aa:

ცხოვრების წყაროვ, მასვ წმიდათა წყალთაგან **შენთა**,
დამინთქე მათში საღმობანი გულისა **სენთა!**
არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა **ქართა ვნებისა**,
არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა!
(ბარათაშვილი 1876: 43)

...არამედ მწყურს მე განმინათლდეს ცით **ჩემი სული**
შენგან ნამცნების სიყვარულით აღმენტოს **გული**,
რომ მტერთათვისაც, რომელთ თუნდა გულს ლახვარი

მკრან

გთხოვდე: „შეუნდე, – არ იციან, ღმერთო, რას **იქმან!**“
(ჭავჭავაძე 1977: 106)

მიუხედავად სონეტის კატრენებისა და ტერცეტების გართმვის კანონიკური, მკაცრი წესებისა, გრიგოლ რობაქიძის „სონეტი ლოცვის. ახალ მხედართ“ იცავს წინამორბედი პოეტების მიერ შერჩეულ სქემას გართმვისას:

უფალო, ოი, მშვიდო, ლალო, მაღალო, **წყნარო**,
ჩაეშვი ჩემი სულის თასში, ვით გრილი **წყარო...**
(რობაქიძე 2004: 3)

გრიგოლ რობაქიძის „სონეტი ლოცვის. ახალ მხედართ“ „ახალ მონამეთ“ – ვ. გაფრინდაშვილს, პ. იაშვილს, ტ. ტაბიძეს, გ. ტაბიძეს – ეძღვნება. გრიგოლ რობაქიძე ჯერ კიდევ 1916 წელს უტყუარი პოეტური ინტუიციით გრძნობს, რომ „ახალი მხედარნი“ – „ახალი წამებულნი“ იქნებიან, ამიტომ „მამაო ჩვენოს“ მსგავსად, ეპოქისეული ახალი რიტმულ-მხატვრული სტრუქტურით უნდა დაინეროს მათი ტანჯვის საოხად ახალი ლოცვა. სამივე ლექსში ინტენსიურად ალიტერირებული „ლ“ და „რ“ ნარნარა ბგერების სიმრავლე ეხმარება მკითხველს ლოცვათა მელოდიური ჰარმონიის შეგრძნებაში. ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“ ხდება შთაგონების წყარო თანამედროვე ქართველი პოეტების: ლია სტურუასა და რატი ამალლობელისათვის:

ლოცვად ვეცემი მის წინაშე: – მომეცი ძალა,
ხის და ბალახის ტყავში შევძვრე, ფრინველის ფრთაში,

რამე ყვავილი გამიზარდე ალისფერ თმაში!
გთხოვ გულით, თვალით და ხერხემლის თოთხმეტი მალით.
(სტურუა 1987: 43)

ლოცვის სონეტი მკრთალ ფურცელზე ცრემლის ფონია
გთხოვ, შეისმინო ჩემი ლოცვა და სიმფონია!
(ამაღლობელი 1996: 3)

საგულისხმოა, რომ „აჩრდილში“ რამდენიმე თავი – VII, XVIII, XIX, XXI – ზემოხსენებული 14 მარცვლედით (5/4/5) არის დაწერილი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, რომ აჩრდილის ლოცვა (თ. XXVI) სწორედ ამ საზომით გაუმართავს პოეტს.

* * *

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსმა ძველი ქართული პოეზია, ქართული კლასიკური ლექსი შეითავსა, გააახლა და მკითხველს გადაულოცა საპატრონოდ. ნიკოლოზ ბარათაშვილმა რუსთველის ეპიკური პოემის სიბრძნე, აფორისტულობა ევროპული ლირიკული პოეზიის ფორმატს შეუხამა და ახალ, რომანტიკულ, ლირიკულ პოემასთან ერთად, ლირიკასაც მიანიჭა უფლება სიბრძნის გამოხატვისა. ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ სიბრძნედ გარდაქმნილი მისი თანამედროვე ცხოვრების ანაბეჭდები ლირიკულ პოემასა და ფილოსოფიურ ლირიკაში ეზიარა უკვდავებას. დავით გურამიშვილის „ქართლის ჭირს“, ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ და ილიას „აჩრდილს“ ერთი ტრილოგიის ნაწილებად მოიხსენიებენ ჩვენში, მაგრამ ამჯერად სხვა რამ გვინდა აღვნიშნოთ: ტრადიციულად, ეპიკისათვის დასაშვები და შესაძლებელი განზოგადების ძალა და სიღრმე იტვირთა ბარათაშვილის ლირიკამ. „გალაკტიონამდე ნიკოლოზ ბარათაშვილი იქცა ქართული პოეზიის „ახალ რუსთაველად“. სწორედ ეს შეიცნო ილიამ, როდესაც 1858 წელს ჭაბუკმა პოეტმა თავისი სულიერი ძმა აღმოაჩინა“ (ბარბაქაძე 2008: 305).

ქართული ლექსის ძირეული განახლების პროცესის გამოკვეთას XIX ს. ეროვნულ პოეზიაში, უპირველეს ყოვლისა, ვერსიფიკაციის პრობლემებზე წამოჭრილმა მსჯელობამაც შეუწყო ხელი. ეს დისკუსია კი XIX ს. 60-იან წლებში ლექსთა კრებულებისა და ცალკეულ პოეტთა ნაწარების გამოსვლამაც დააჩქარა: 1863 წელს დავით ჩუბინაშვილმა სანკტ-პეტერბურგში გამოსცა: „ქართული ქრესტომატია, ანუ გამოწერილი სტატიები სხვათა და სხვათა ჩინებულთა მწერალთაგან“, რომლის მე-2 ნაწილი ქართველ პოეტებს დაეთმო. ამ წიგნს გამოეხმაურა ღვიმელი (ღვიმელი 1865: 7-76), რომელმაც რედაქტორს დაუწუნა კრებულის შედგენის პრინციპი: პოეზიის ნიმუშთა არასწორი ჟანრობრივი დაყოფა, რის გამოც ნ. ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“, „მერანი“ და „სულო ბოროტო“ – „სამღერალი პოეზიის“ განყოფილებაში მოხვდა, ხოლო „ბედი ქართლისა“ – „აღწერილობით პოეზიად“ გამოცხადდა. მახე (დიმიტრი ჯანაშვილი) კი უსაყვედურებდა დავით ჩუბინაშვილს თანამედროვე პოეტთა იგნორირებას. მართლაც, „ქრესტომათიაში“ არ შესულა ილიასა და აკაკის ლექსები.

ეს ხარვეზი ნაწილობრივ შეავსო 1864 წელს პეტერბურგში კირილე ლორთქიფანიძის მიერ გამოცემულმა კრებულმა „ჩანგურმა“, რომელსაც წერილი მიუძღვნა აკაკი წერეთელმა.

აკაკი, პირველი ქართული სალიტერატურო კრიტიკაში, ნიკოლოზ ბარათაშვილსა და ილია ჭავჭავაძეს ერთმანეთს აწყვილებს, როგორც „ორ პირველ მწერალთაგანს: „ერთის უმეორესოდ გაგება ძნელია! ერთი სიტყვით, ეგენი არიან მოსე და აარონი ჩვენის ლიტერატურისა“ (წერეთელი 1990: IV. 12).

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, როგორც ვთქვით, „სიბრძნის ერთი დარგის“ თვისება დაუბრუნა ქართულ პოეტურ სიტყვას. „ევროპეიზმი“, უპირველესად, ილიას აზრით, სწორედ აზრის, სათქმელის გადმოსაცემად საჭირო სტრუქტურის მოძიებას გულისხმობდა. ბარათაშვილი და ილია სწორედ ერისათვის საჭირბოროტო, სასიკეთო, სამომავლო ანდერძის ერთიანობამ

შეაუღლა და შეაკავშირა აკაკის წერილში. დღესაც არ შეცვლილა ეს ჭეშმარიტება და, როდესაც ბარათაშვილის ლექსნყოფაზე საუბარს ვინყებთ, მყისვე ილიას „ლოცვა“ და ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“ შეებგერება ერთმანეთს.

პოეტი და ესეისტი თამაზ ჭილაძე აღნიშნავს: „ბარათაშვილის პოეზიამ კიდევ ერთხელ ცხადყო ძველი ქართული მწერლობის მთელი სიდიადე, ძველი ქართული ლექსნყოფის უსაზღვრო მიმიკრიის ძლევამოსილება. პოეტმა ძველის წიაღში აღმოაჩინა სრულიად ახალი სამყარო, რომელიც უკვე სამარადისოდ ახალი იქნება ყველა თაობისათვის“ (ჭილაძე 2017: 5).

ბარათაშვილის ლექსნყოფაზე საუბარიც, ალბათ, ამგვარად უნდა დავასრულოთ: პოეტმა თაობათა შორის კავშირი ააღორძინა და ეროვნული მთლიანობის იდეა რუსთაველის ქართულის, შაირის სიბრძნის გაცოცხლებით გააძლიერა. ეროვნული ლექსის სტრუქტურას ჯანსაღი ფესვები მოუძებნა და ახალი, ევროპული პოეზიის სათქმელითა და ფორმით გამოკვება. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის უმთავრესი სიახლეც სამყაროსთან დიალოგის აუცილებლობის მოთხოვნაა, მონათესავე სულთა კავშირისაკენ სწრაფვა: არაიდენტური, ნაკლული რითმა, ქართული კლასიკური ლექსის ცნობილი საზომები და სტროფიკის რამდენიმე სახეობა რეფორმატორმა ქართველმა რომანტიკოსმა პოეტმა სრულიად საკმარისად მიიჩნია ახალი ქართული ლექსის ღვთიური სულისკვეთების გადმოსაცემად: მწირი ფორმა და მდიდარი სულიერი შინაარსი, საკმარისი აღმოჩნდა ახალი ჰარმონიის დასამკვიდრებლად.

ახალი ჰარმონია, მკითხველის მიერ ბარათაშვილის ლექსით შეცნობილი, შეიძლება, რამდენიმე პუნქტად ჩამოვაცალიბოთ: რიტმული მრავალფეროვნება მეტრის ფარგლებში, ან ორი მეტრის შერევა ერთ ლექსში; სასიმღერო ლირიკის მეტრული კრისტალიზაციის უარყოფა და ლექსის დაახლოება სასაუბრო დიალოგურ მეტყველებასთან; იშვიათობა ტაქსის შიგნით გართმვისა: შიდარითმაზე უარის თქმა, განსაზღვრული ახა-

ლი აზროვნების მოთხოვნებით; გართმვის სისტემათა ნაირ-გვარობის შემოტანა ერთი ლექსის ფარგლებში; ნაკლული, არაიდენტური რითმის სიუხვე; ანჟამბემანი, ანუ გადატანა, როგორც სინტაქსის დაპირისპირება სალექსო სტიქიასთან, აზროვნების უპირატესობის ჩვენებისათვის მელოდიურობასთან, კეთილხმოვანებასთან მიმართებით; ლექსის განტვირთვა ორნამენტული აქსესუარისგან, სწრაფვა პირდაპირ მნიშვნელობაზე, აზრზე ორიენტირებული სიტყვისაკენ; ნარატივის, ამბის, თხრობის ინტონაციის გაბატონება.

დამონებიანი:

აბაშელი 1958: აბაშელი ალ. *თხზულებათა კრებული ორ ტომად*. ტ. II. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

ამაღლობელი 1996: ამაღლობელი რ. *ხუთი სონეტის ლოცვა*. ჟურნ. არილი, 23-29 ნოემბერი, №12, 1996, გვ. 3.

ბარათაშვილი 1922: ბარათაშვილი ნ. *ლექსები*. *ბედი ქართლისა, წერილები*. ტფილისი: 1922.

ბარათაშვილი 1992: ბარათაშვილი ნ. *ქართული მწერლობა ოცდაათ ტომად*. ტ. IX. თბილისი: „ნაკადული“, 1992.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. „ილიას დრამატული პოემების („ქართლის დედა“ და „იარალი“) პოეტიკა და „ქართლის დედის“ მეტაფორა“. *საერთაშორისო კონფერენცია: „ილია ჭავჭავაძე და მისი ეპოქა“ (მასალები)*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: „პირველი ელექტრონული გამომცემლობა“, 2008.

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. „ბიბლიის ანარეკლი ანას პოეზიაში“. *ლექს-მცოდნეობა*, I. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

გასპაროვი 1984: Гаспаров М. Л. *Очерк истории Русского стиха*. Москва: 1984.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерк истории Европейского стиха*. Москва: “Формула Лимитед”, 2003.

განერელია 1978: განერელია ა. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ვარიაციები პოეტის თემებზე)“. ა. განერელია. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1978.

განერელია 1981: განერელია ა. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1981.

გორგაძე 1930: გორგაძე ს. *ქართული ლექსი. ლექსთწყობის გამოკვლევა*. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1930.

გორგაძე 1978: გორგაძე ს. *ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა*. ჟურნ. პრომეთე, № 2. 1918.

დოიაშვილი 1999: დოიაშვილი თ. *ვერსიფიკაციული პორტრეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1999.

ინგოროყვა 1922: ინგოროყვა პ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი (ბიოგრაფიული ნარკვევი)“. ნიგში: ნიკოლოზ ბარათაშვილი. *ლექსები. ბედი ქართლისა, ნერილები*. ტფილისი: 1922.

კაკაბაძე 1983: კაკაბაძე მ. *ქართული რომანტიზმის ეროვნული საფუძვლები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1983.

კაკაბაძე 2010: კაკაბაძე მ. „გიორგი ლეონიძე – ნიკოლოზ ბარათაშვილის მკვლევარი“. *ლექსმცოდნეობა, III*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

კალანდაძე 1995: კალანდაძე ა. *ორტომეული*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1995.

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

კვიციანი 2016: კვიციანი ე. „ლექსი და ქანდაკება (გალაკტიონის ლირიკის მოტივებზე)“. *გალაკტიონი – 125 (საიუბილეო კრებული)*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2016.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959.

ლომიძე 1988: ლომიძე თ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის არაზუსტი რითმა“. ნიგში: *ქართული რითმის ისტორიიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1988.

ლომიძე 2014: ლომიძე თ. *რომანტიზმის პოეტიკა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014.

ნინიძე 2017: ნინიძე მ. „ვიზუალური ინტერტექსტები მოდერნისტ და პოსტმოდერნისტ ქართველ ავტორებთან“. *X საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები*. ნაწილი II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

საყვარელიძე 2010: საყვარელიძე გ. „მლოცველი როგორც „თანამკუთვნელი ანგელოზთა“ წმინდა მაცხიმე აღმსარებლის მიხედვით“. *ნახნავი, ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეული*, 2. თბილისი: გამომცემლობა „მემკვიდრეობა“, 2010.

სტურუა 1987: სტურუა ლ. *სონეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1987.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილი. ბარათაშვილის რითმა“. *თხზულებანი 12 ტომად*. ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

უზნაძე 2011: უზნაძე დ. „ლიტერატურა, როგორც ფსიქოლოგიური დოკუმენტი (ნ. ბარათაშვილის ნიმუშზე)“. *ლიტერატურული ჟურნალები 1910-1920-იანი წლებში*. ნ. II. თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმის გამოცემა, 2011.

ჩხენკელი 1972: ჩხენკელი თ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1972.

ცაგარელი 1870: ცაგარელი ა. „ჩვენი უბედური მნიგნობრობა ამ საუკუნეში“. *გაზ. „დროება“*, № 4. 1870.

ჭილაძე 2017: ჭილაძე თ. „მარტობა სულისა“. *გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“*. 3 მარტი, №8. თბილისი: 2017.

ჭიჭინაძე 1979: ჭიჭინაძე კ. „ბარათაშვილის პოეტიკა“. წიგნში: *ალიტერაცია ქართულ შაირში*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ხინთიბიძე 2005: ხინთიბიძე ა. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის მეტრიკა“. *სჯანი*, 6. თბილისი: 2005.

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

ხომლედი 1896: ხომლედი (რომანოზ ფანცხავა). *ნიკოლოზ ბარათაშვილი და მისი დრო*. კვალი, № 24. 1896.

**ილიას დრამატული პოემების
„ქართველის დედა“ და „ირაკლი“)
პოეტიკა და „ქართველის დედის“ მეტაფორა**

ილია ჭავჭავაძის ორივე დრამატული პოემა: „დედა და შვილი“ („ქართველის დედის“ I ვარიანტი) და „ირაკლი“ („მამა და შვილი“) ერთი და იმავე საზომით (5/4/5) არის შესრულებული 1860 წელს. ამავე მეტრით, 1859 წელს, ილიამ დაწერა პოემა „აჩრდილის“ ავტოგრაფის „ძღვნა“.

პოეტმა ამ ეპიკურ თხზულებებში გამოკვეთა თავისი შემოქმედების ძირითადი კონცეფცია: მშობლის მიერ შვილისათვის მსხვერპლშენიშვნის იდეის შთაგონება, თვითშენიშვნისათვის მზადყოფნა და „საღმართო ძღვენის“ (პოეზიის) შენიშვნა პოეტის მიერ საზოგადოებისათვის; სემანტიკის (დრამატიზმის) და მეტრიკის (5/4/5) ურთიერთგაპირობებულობა განსაზღვრავს ილიას დრამატული პოემების პოეტიკას.

მსხვერპლშენიშვნისა და დრამის თეორიის უცხოელი და ქართველი მკვლევრები (რ. ჟირარი, პ. რასელი, გ. ლომიძე, ი. რატიანი, რ. ცანავა და სხვ.) აღნიშნავენ, ერთი მხრივ, სიკვდილსიცოცხლის შეუქცევადობას თავგანწირვის რიტუალის ფუნქციონირებისას და, მეორე მხრივ, ილიას როლს დრამის ჟანრის თეორიის განვითარებაში; თუმცა ილიას თეორიული ნააზრევი თვითშენიშვნის იდეის რეცეფციის თაობაზე მისსავე დრამებში დღემდე სათანადოდ არ გაანალიზებულა.

ილია ჭავჭავაძის პოეტიკის კვლევისას განსაკუთრებით საყურადღებოდ მივიჩნით მისი თხზულებების შემოქმედებითი ისტორიის შესწავლა ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ ფონზე. კერძოდ, ილიას პოეზია 1858-1860 წლებში შთაგონებული და განპირობებულია რომანტიკოსი პოეტის პოემის სათაურითა და პერსონაჟებით (სოფიო, ირაკლი).

როგორც ცნობილია, ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ილიას პოეტიკური ძიებანი, ძირითადად, ერთიანია. ვიზიარებთ თეიმურაზ დოიაშვილის თვალსაზრისს: „ილიას ლირიკა პრინციპული სიახლის მატარებელი იყო, ამიტომ მისი მოაზრება შეიძლებოდა არა მოქმედი პოეტური კანონის ფარგლებში, არამედ ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან შეპირისპირებისას. პოეტის თანამედროვე მკითხველმა ვერ იგუა ინტელექტუალურ პრინციპზე დაფუძნებული ახალი სააზროვნო სისტემა, რომლის საფუძვლის დამდები ჩვენში ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო, მაგრამ მისი დამკვიდრებისათვის მთელი სიმძიმე, ცნობილი მიზეზების გამო, ილია ჭავჭავაძემ იტვირთა“ (დოიაშვილი 1999: 346).

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური გზის მემკვიდრედ ილია ჭავჭავაძე პირველად აკაკი წერეთელმა მიიჩნია, როდესაც მას „ბარათაშვილის კვალში ჩამდგარი პოეტი“ უწოდა.

ბარათაშვილმა, როგორც ვიცით, ქართულ პოეტურ სიტყვას „სიბრძნის ერთი დარგის“ თვისება დაუბრუნა. იგი, ერთდროულად, არქაისტიც იყო და ნოვატორიც: მან რუსთველის ეპიკური პოემის სიბრძნე, აფორისტულობა ახალი, ევროპული ლირიკული პოეზიის ფორმატს შეუხამა და ახალ, რომანტიკულ პოემასთან ერთად, ლირიკულ შედევრებსაც მიანიჭა უფლება სიბრძნის გამოხატვისა. ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ სიბრძნედ გარდაქმნილი მისი თანამედროვე ცხოვრების სურათები ლირიკულ პოემასა და ფილოსოფიურ ლირიკაში ეზიარა უკვდავებას. დავით გურამიშვილის „ქართლის ჭირს“, ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ და ილიას „აჩრდილს“ ერთი ტრილოგიის ნაწილებად მოიხსენიებენ ჩვენში, მაგრამ ამჯერად სხვა რამ გვინდა აღვნიშნოთ: ტრადიციულად, ეპიკისათვის დასაშვები და შესაძლებელი განზოგადების ძალა და სიღრმე იტვირთა ბარათაშვილის ლირიკამ. გალაკტიონამდენ. ბარათაშვილი იქცა ქართული პოეზიის „ახალ რუსთაველად“. სწორედ ეს შეიცნო ილიამ, როდესაც 1858 წელს ჭაბუკმა

პოეტმა თავისი სულიერი ძმა აღმოაჩინა: ეკატერინე ჭავჭავაძე-დადიანისამ წასაკითხად მისცა ნიკოლოზ ბარათაშვილის საკუთარი ხელით ნაწერი: „ბედი ქართლისა“ და „მერანი“. კოხტა აფხაზის მოგონების მეოხებით, დღეს ყველა ქართველმა იცის, რა გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა ამ თხზულებებმა სამშობლოსაგან შორს მყოფ ილიაზე: „თითქმის ერთი კვირა ყმანვილი ჰბოდავდა ბარათაშვილით“. ისიც წარმოუდგენელია, რომ ილიას მანამდე არ წაეკითხა ჟურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდილი ბარათაშვილის 4 ლექსი (1852 წელს), და შემდეგ, ისევ „ცისკარში“, 1858 წელს გამოქვეყნებული პოეტის კიდევ ორი ლექსი. ცხადია, რომ დამწყებ პოეტზე ყველაზე მეტად იმოქმედა სწორედ პოემამ „ბედი ქართლისა“ და „მერანმა“.

ჩვენი აზრით, პოემის სათაური „ბედი ქართლისა“ განსაკუთრებული დრამატიზმით იხსნება თხზულების ბოლოს, ავტორის პოზიციის გამოკვეთისას, თანამედროვე ქართველი დედების შეფასებისას. სოფიოს სულისკვეთება ტრაგიკულად აღიქმება XIX ს. 30-იანი წლების ბოლოს, 32 წლის შეთქმულების მარცხის შემდეგ, როდესაც ნელ-ნელა იკარგება „შვილის“, „მამულის“, „ქართველობის“ ტრადიციული ცნებები.

„ბედი ქართლისას“ აღნიშნული თორმეტტაეპედი („ჰოფ, დედანო, მარად ნეტარნო... მითომ რას გვავენებს უცხო ტომობა!“), პოემის ლირიკული ჩანართი, ეთანხმება ილიას პატრიოტული ლირიკის შედევრის „ქართველის დედის“ სტრუქტურასა და სულისკვეთებას: „ქართველის დედის“ ტექსტი, პირობითად, 3 ნაწილად იყოფა: I – 12 ტაეპედი, II – 6 ტაეპედი, III – 14 ტაეპედი. პირველ ნაწილში წარმოდგენილია ქართველი დედისა და გმირის როლი წარსულში; მეორე ნაწილი პოეტის მოწოდებაა, ხოლო III – მთლიანად ქართველის დედის „საღმრთო ვალის“ ნათელყოფაა.

ბარათაშვილის მსგავსად, ილიაც ხშირად პოეტური მიმართვით იწყებს ლექსებს („სამშობლო მთებო! თქვენი შვილი განებებთ თავსა...“, „ერთს ბედს ქვეშა ვართ, ლაბავ, მე და

შენ“, „ქართველის დედაო! ძუძუ ქართლისა“). ბარათაშვილის პოეზიაში ტაეპების დასაწყისში შორისდებულების სიჭარბეს აკ. განერელია ს. დოდაშვილის გრამატიკული სისტემის დიდი ზეგავლენით ხსნის (განერელია 1978: 168). ს. დოდაშვილის აზრით, შორისდებული არის „სულის გრძნობელობის ანუ მოძრაობის“ გამომხატველი „ნაწილი სიტყვისა“. ჩვენი აზრით კი, ბარათაშვილის პოეზიაში უფრო ჰიმნოგრაფების ენისა და მეტყველების ანარეკლი უნდა იყოს ეს შორისდებულები და პოეტური მიმართვები.

„ქართველის დედა“ ილიას პოეზიაში, ხთონური „დიდი დედის“ ანალოგიურად, სიცოცხლის მომნიჭებელიც არის და სიკვდილის უფალიც, როგორც ბერძნულ მითოლოგიასა და ლიტერატურაში ჰერას სახეში მოიაზრებოდა (ცანავა 2005: 96).

გმირი წმინდა მსხვერპლია, ხოლო „ქართველის დედა“ – ამ მსხვერპლის აღმზრდელი – ეს არის ჩვენი ერის უწმინდესი ტრადიცია და ვალი, რომელსაც უკვე დიდი ხანია მითის მნიშვნელობა მიენიჭა. სულიერი კავშირი კი ენასა და მითს შორის სწორედ მეტაფორით იქმნება. მეტაფორის სათავეს კი ხან ენაში, ხან კი მითოლოგიის ფანტაზიაში ეძიებენ, ამიტომაც აღიარებდნენ მეტაფორის შექმნის ორ გზას: ლოგიკურ-დისკურსულსა და ლინგვო-მითოლოგიურს (კასირერი 1990: 8). „ქართველის დედის“ მეტაფორის შექმნის შემთხვევაში ორივე გზა იგულისხმება: ლოგიკურ-სიტყვიერი, სემანტიკური შინაარსი „დედისა“ გაუტოლდა მის უძველეს, მითოლოგიურ, „დიდი დედის“ მნიშვნელობას, როგორც სიკვდილ-სიცოცხლის გამაერთიანებელს, გმირის მშობელს.

80-იან წლებში ილია, ქართულ თეატრზე საუბრისას, საგანგებოდ აღნიშნავდა: „გმირობა, რა სახისაც უნდა იყოს, სულის ღონეა და არა ხორცისა და ამიტომ გმირის სიყვარული მარტო სულითვე ღონიერს შეუძლიან. აქ ხორციელს თვალს ვერ გააჭრევიან, სულიერი თვალი უნდა“ („ქართული თეატრი“, 1886). „პოეზიის მიხვედრა არის სულის საქმე“, – წერდა ილია, რომე-

ლიც „ქართლის დედის“ მეტაფორას უკავშირებდა სოფიოს, ქართველ დედებს და ამით ბარათაშვილის პოეტური სულის თანაზიარი ხდებოდა.

1858 წლის 15 დეკემბრით არის დათარიღებული ილიას ლექსი „ქართველის დედას“, ხოლო იმავე დღით, ლექსი „ს...ს“ პირველი ვარიანტი: „ლექსი „ს...ს“ დანერიდან მალე, 30 დეკემბერს, იმავე სათაურით დანერა მან თითქმის ახალი ლექსი, რომელიც ილიას აკადემიურ გამოცემაში პოეტის მიერ დაწუნებულ ლექსებშია შეტანილი. ამ ლექსის („ს...ს“) ქარაგმის გახსნა და ადრესატის ძიება კარგა ხანია, საგონებელში აგდებს ილიას ლირიკის მკვლევართ: ზოგი მას პოეტის იმდროინდელი სატრფოს ალექსანდრა (საშა) ჩაიკოვსკაიასადმი (საშენსაკასადმი) მიძღვნილად მიიჩნევს, მაია ნინიძე კი ასე არ ფიქრობს, რასაც სავსებით სამართლიანად, დამაჯერებლად ასაბუთებს. მისი აზრით, ეს ლექსი „სამშობლოს“, „საქართველოს“ ეძღვნება და არა სატრფოს, ქარაგმითაც ამ ორი სიტყვიდან ერთ-ერთი უნდა იყოს დაქარაგმებული (ნინიძე 1997: 131).

მოგვიანებით მწერალმა ამ ლექსის ავტოგრაფი გადახაზა და მიანერა: „რიტორიკა“. ამგვარივე მინაწერით: „რიტორიკა“ გადახაზულია 1858 წელს დანერილი: „პავლოვსკის პარკისათვის“; ასევე უარყოფითი კონტექსტით მოიხსენიებს სიტყვა „რიტორიკას“ ილია 1864 წელს კირილე ლორთქიფანიძისადმი მიწერილ ბარათში პოემა „ქართველის დედის“ ადრეული რედაქციის შეფასებისას. „კაცია-ადამიანშიც?!“ ახსენებს ილია „რიტორიკას“ და თავის სადებიუტო კრიტიკულ წერილშიც, 1861 წლის „ცისკრის“ აპრილის ნომერში. ვფიქრობთ, 1858-1861 წლებში ილია ინტენსიურად ფიქრობს ქართველ მკითხველთან სალაპარაკო, სათქმელი მასალის არა მარტო შინაარსზე („რას ვეტყვი მე ჩემს ქვეყანას?“), არამედ – ფორმაზე. ამ ფორმის ძიებისას „ბედი ქართლისას“ სადა მეტყველება, სასაუბრო ინტონაცია, დიალოგურობა, გადაჭარბებული რიტორობისაგან სრულიად თავისუფალი, კრიტიკული, მიუკერძოებელი განსჯა.

1858 წლის შემდეგ, ნიკ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ ტექსტის შთაგონებასა და ზემოქმედებას ილიას სულზე გვიდასტურებს „აჩრდილის“ ავტოგრაფი, რომელიც 1859 წლის 26 იანვრით არის დათარიღებული.

„აჩრდილის“ ცნობილი, საბოლოო, II ვარიანტის ავტოგრაფისაგან განსხვავებით, B ავტოგრაფს ახლავს „ძღვნა“ და ბოლოსიტყვა: „ქართველთადმი“, რომელიც **თავისებურად ეხმიანება „ბედი ქართლისას“ მიძღვნას: „კახთა მიმართ“**. ვერსიფიკაციული თანხვედრაც თვალსაჩინოა ორივე ტექსტისა: ძირითადი ტექსტი ორივე პოემისა 5/4/5-ით არის შესრულებული: მიძღვნა „აჩრდილში“ 5/4/5-ით, „ბედი ქართლისაში“ კი – 5/5/5-ით.

აქვე გვინდა შევნიშნოთ საზომის 5/4/5-ის თაობაზე: ილიას მიერ ბარათაშვილისათვის ამ ერთ-ერთი საყვარელი საზომის, დრამატული შინარსით დატვირთვის თაობაზე საგანგებოდ მიუთითებენ: აკ. განწერელია, აკ. ხინთიბიძე, თ. დოიაშვილი. 5/4/5 – ე. წ. „ბესიკური“ სულ სხვა შინაარსის გადმოსაცემად იყო მომარჯვებული ბესარიონ გაბაშვილის ლირიკაში, ბარათაშვილმა კი მას სხვა დატვირთვა მიანიჭა, მაგრამ იქნებ ისიც ვიფიქროთ, რომ ეს საზომი ბესიკის პოეზიაშიც სასულიერო მწერლობიდან აღმოჩნდა: ე. წ. „აბუკურასა“ და „ნინოს საგალობლის“ სტრიქონების მეშვეობით:

„და აბუკურა / ახალწერგი / საბანმიდისაჲ“.

ან: „რომელსა შინა / მგალობელნი / განმადლიერენ“.

ან იქნებ: ბარათაშვილმა, ქართული ჰიმნოგრაფიისა და სასულიერო მწერლობის საუკეთესო მცოდნემ, თვითონ მიაგნო ამ საზომს ბესიკისაგან დამოუკიდებლად“?

„აჩრდილის“ B ავტოგრაფში რამდენიმეგზის მეორდება სტრიქონები, რომლებიც „ბედი ქართლისას“ ცნობილი ტაეპის „წარვიდნენ წელნი მოსვენებისა“ პერიფრაზი უნდა იყოს:

„ნუ შიშობ, ველო! შენს მშვენიერ ხალხს
წარუვლენ წელი ძილის ჟამისა“.
(თ. XXX)

„წარვლენ ეს წელნი ძილის ჟამისა“.
(თ. XXXI)

ბარათაშვილის „წელნი მოსვენებისა“ და ილიას „წელნი ძილის ჟამისა“ იდენტური ცნებებია, რაც ქართველ ერს, სამწუნაროდ, დროდადრო, ხანგრძლივად ეუფლება ხოლმე.

განსაკუთრებით საყურადღებოა „აჩრდილის“ ამ ავტოგრაფის XXVI და XXVIII თავები, რომლებიც თამარ მეფეს ეძღვნება (როგორც ცნობილია, „აჩრდილის“ საბოლოო ვარიანტში ეს თავები და თამარ მეფე აღარ მოიხსენიება). „დიდი თამარი“ „აჩრდილის“ ამ ტექსტში „ქართველის დედად“ იგულისხმება:

„გარნა თამარის ძლიერ სახელმა
განჰფანტა მტვერი საუკუნების...“

ქართველი დედის სახესთან ერთად, „აჩრდილის“ ამ ავტოგრაფის ნათესაობას „ბედი ქართლისას“ ტექსტთან ცხადყოფს ის ფაქტიც, რომ 1859 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ (№10) გამოქვეყნდა პოემის მხოლოდ VI თავი („ჩვენო არაგვო...“), სათაურით „არაგვი“ (საკუთარი პოემიდან „აჩრდილი“). ილიას სტრიქონები:

„რას ვეძებდი მე?... ჩემ ქვეყნის წარსულს,
შენ წინ დაღუპულ ჩემ ძველსა მამულს...“

ირაკლისა და სოლომონის დროინდელი არაგვისპირის აღდგენის ცდაა. საქართველოს, როგორც სატრფოს, ისე შეჰყურებს აჩრდილი B ავტოგრაფის მიხედვით (თ. VII):

სრულ საქართველო მოჩანდა შორსა...
და ის მოხუცი, როგორც სატრფოსა,
თვალითა სჭამდა, თრთოლით უმზერდა
და უფრო, უფრო გული უძგერდა...

ეს ტრფიალი, როგორც მ. ნინიძეც მიუთითებს, სამშობლოს ეკუთვნის, ხოლო ლექსში „ს...ს“, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ, კონკრეტულ ქართველ ქალს, – სოფიო ლეონიძეს ეძღვნება.

სოფიო, მეტაფორულად, ქართველის დედაა, მისი კონკრეტული სახე. სხვა საქმეა, რომ ეს მეტაფორა შემდგომ, XIX ს. II ნახევარსა და XX ს-ში ქართველმა ერმა ერთგვარ სიმბოლოდ აქცია, მას საკუთარი ეროვნული თვითშეგნების გამოხატვის ფუნქცია მიანიჭა.

ქართველთა დიდი დედის – თამარის – დროინდელი ისტორიული სურათი ცოცხლდება ილიას დრამატულ პოემაში „ქართველის დედა“, რომლის I ვარიანტს „დედა და შვილი“ უწოდა პოეტმა. „ქართველის დედის“ საბოლოო ვარიანტში (1871) შეცვლილია ამ დრამის ეპიგრაფი: „სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა სიკვდილი სახელოვანი“ ნაცვლად, არის: „გაგვიძებ, ბერო მინდიავ...“ ალბათ, იმიტომ, რომ ხალხის ხმა, ჯარის სიმღერით პოემაში გამოხატული, განსაკუთრებით მოსწონდა ილიას. ავტორს სურდა, ხალხის ხმა გაეძლიერებინა და მკაცრი და სასტიკი ბედისწერისათვის სიკვდილის არად ჩამგდები ხალხი დაეპირისპირებინა. არა მხოლოდ ზოგადად იდეალია ფასეული და საოცნებო ავტორისათვის, არამედ, კონკრეტულად, ამ იდეალის განმახორციელებელი ქართველი.

ილიას დრამატული პოემა „ქართველის დედა“ კლასიციზმური დრამატურგიის პრინციპებს ეყრდნობა და მისი გმირებიც: დედა და კიაზო სახე-იდევები არიან, მსჯელობა-შეფასებაზე დამყარებულნი. ამჟამად ჩვენ გვსურს ყურადღება გავამახვილოთ მსხვერპლშენიღვის ობიექტის თავისებურებაზე, ერთი მხრივ, პოემა „ქართველის დედისა“ და, მეორე მხრივ, „აჩრდილის“ ავტოგრაფის „ძღვნის“ მიხედვით. თუ პოემის გმირი დედის

მიერ შვილის მსხვერპლად შეწირვის მოტივაცია ემთხვევა კი-
აზოს მიერ თვითშეწირვის მოტივაციას – პატრიოტიზმს, მა-
მულის დაცვას, მომავლის გადარჩენას, „აჩრდილში“ პოეტი
შესწირავს მკითხველს თავის თხზულებას. პოეტურ სიტყვას,
რომელსაც ავტორი თავის „პირმშოს“, „ძეს“ უწოდებს. „აჩრდი-
ლი“ მართლაც პირმშო, პირველი პოემაა პოეტისა: პირველი
ეპიკური თხზულება, რომელიც, ჩვენი აზრით, „ბედი ქართლი-
სას“ სულიერი განწყობილების გაგრძელებაა. „აჩრდილის“ B
ავტოგრაფში ვკითხულობთ:

ძღვნა

მიიღეთ, ჩემო მეგობრებო, პირმშო ძე ჩემი

ახლად შობილი, ნუგეშის და იმედთ მომცემი!..

იგი მოგიტხრობთ ჩემსა ტანჯვას და ჩემსა ფიქრსა,

რა **მამის** ცრემლი ზედ ატყვია ლოყებზედ **შვილსა**.

უეჭველია, რომ „მამა“ პოეტია, ხოლო – „შვილი“ – თხზუ-
ლება. თოთხმეტმარცვლედის 5/4/5 მისადაგება დრამატული
შინაარსისათვის ილიამ პირველად „აჩრდილის“ „ძღვნაში“ 1859
წელს სცადა, ხოლო შემდეგ ამ მეტრით დაწერა პოემა „ქართ-
ვლის დედა“, სადაც ეს საზომი არის „შინაგანად მოტივირე-
ბული და მასალის სპეციფიკით განპირობებული“ (დოიაშვილი
1999: 354). ამავე საზომით არის შესრულებული 1860 წელს ილი-
ას დაუმთავრებელი პოემა, რომელსაც, პირობითად [**„ირაკ-
ლი“] ჰქვია, შესაძლოა, მას „მამა და შვილი“ ვუწოდოთ, რადგან
ფრაგმენტში მხოლოდ ეს ორი პერსონაჟი მონაწილეობს. სა-
გულისხმოა რომ **მამა**, ქართველის დედის მსგავსად, ორგვარ
სიყვარულს შორის **ეძიებს** არჩევანს:

„სუ! ველარ შევძელ ორ სიყვარულთ ერთად ტარება:

ერთი ღვთისადმი და მეორე თვით ჩემ ძისადმი“.

უკვდავებას ირაკლი იმ ნიგნში ეძებს, „რომლისაც ასო
ვარსკვლავებია“. ვარსკვლავთა, მთიებთა შორის საკუთარი

ადგილის ძიება რომანტიკოსთა იდეალებისაკენ გვიბიძგებს. საფიქრებელია, რომ ბედისწერისა და განგების ურთიერთ-დაპირისპირების პრობლემამ უბიძგა ილიას 1860 წელს, ეთარგმნა ბაირონის „კაენისა“ და „მანფრედის“ ნაწყვეტები, 1859-60 წლებში კი – ლერმონტოვის „მწირი“ და სხვა რომანტიკული ლექსები. რომანტიკულ და ანტიკლასიციისტურ დრამაში, ანტიკური ტრაგედიების მსგავსად, აქტუალურია მამებისა და შვილების დამოკიდებულება, იდეალებისადმი ერთგულება. ილიას 1859-1860 წლების შემოქმედებაში ერთმანეთს გაუთანაბრდა ერის სულიერი თვალის ასახელად პოეტის მიერ საკუთარი ქმნილების მსხვერპლად შეწირვის აუცილებლობა და დედის მიერ შვილის მამულისათვის მსხვერპლშეწირვის გარდაუვალობა: „სიტყვისა“ და „ძის“ გათანაბრება „აჩრდილის“ ავტოგრაფსა და დრამატულ პოემებში მკითხველის სულის განწყობილების გამოწვევას ემსახურება.

ილიას ნაკლებად ცნობილი წერილი „(კარგად წაკითხვა წასაკითხისა)“ გვიჩვენებს, რომ მწერალი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექსტის მსმენელამდე მიტანის ხელოვნებას: „ხმა-შენწყობილად გამოთქმა სიტყვისა, თუ მთლად მუსიკა არ არის, მისი ერთი დარგია მაინც, რადგან მის კანონს ცოტად თუ ბევრად ექვემდებარება“. საღმრთო წერილის ეკლესიაში კითხვის ხელოვნებაზეა ყურადღება გამახვილებული. ილიამ წაკითხვის ხელოვნება თავის დრამატულ პოემაშიც „ქართველის დედა“ გამოკვეთა, როდესაც იგი „სამ ხმას“ დაუქვემდებარა: დედის, შვილისა და ჯარის ხმებს. „ირაკლი“ კი მამისა და შვილის ხმებს ეყრდნობა მხოლოდ, იგი დაუსრულებელი პოემაა, თარგმანსა და ორიგინალურ თხზულებას შორის ზღვარგადაულახავი. „ირაკლის“ ტექსტი ერთგვარი საფეხურია პოემა „ქართველის დედის“ საბოლოო ვარიანტისათვის.

როგორც ცნობილია, ხელოვნების ქმნილება ჩართულია აღმქმელი სუბიექტის ცნობიერებაში. ამავე დროს, ის მონაწილეობს ისტორიის ობიექტურ მსვლელობაშიც. მხატვრული თხზუ-

ლება უკუკავშირშია თავის ადრესატთან და ამ ფაქტს, ჩანს, უკავშირდება მისი გამძლეობა დროში და ამა თუ იმ ეპოქისათვის (აგრეთვე – ერთი და იმავე ეპოქის ადამიანებისათვის) განსხვავებული ინფორმაციის მიწოდება.

ჩვენთვის, XXI საუკუნის მკითხველისათვის პოემა „ქართვლის დედის“ დასასრული მსხვერპლშენიერვის, თვითშენიერვის დაუსრულებელ მოლოდინად ქცეულა, რომელიც ჩვენი ერის მარადიული არსებობის აუცილებლობას განაპირობებს.

დამონებიანი:

დოიაშვილი 1999: დოიაშვილი თ. „ილიას ლექსთწყობა“. *ლიტერატურული ძიებანი*. XX. თბილისი: 1999.

განერელია 1978: განერელია აკ. *რჩეული ნაწერები*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1978.

კასირერი 1990: Кассирер Э. Сила метафоры. В кн.: Теория метафоры. М.: “Прогресс”, 1990.

ნინიძე 1997: ნინიძე მ. *მადლის წყარო*. თბილისი: 1997.

ცანავა 2005: ცანავა რ. *მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართულ ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2005.

აკაკი წერეთელი და „ქართლის ჭირი“

აკაკი წერეთლის სამწერლო-სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის 50-ე წლისთავისადმი მიძღვნილ იუბილესთან დაკავშირებით, 1908 წელს, იაკობ გოგებაშვილი თავის წერილში „იალბუზი ქართული პოეზიისა (საიუბილეო დახასიათება)“ წერდა: „აკაკის მაღალი ბუნება იტევს თავის წიაღში არა ერთის კუთხეს ჩვენის სამშობლოსას, არამედ **მთელს** საქართველოს. აკაკი **პატარა საქართველოა**, მაგრამ ამ დიდებულს სახელს მარტო მას ვერ დავუსაკუთრებთ, რადგან თვით აკაკის სასიხარულოდ და ჩვენდა სანუგეშოდ, პატარა საქართველონი სხვანიც გვყავს: რუსთაველი, ილია, ნ. ბარათაშვილი, ვაჟაფშაველა“ (გოგებაშვილი 1990: 150).

საუკუნეზე მეტი გავიდა ამ სიტყვების დაწერიდან და, საბედნიეროდ, აზრი აკაკისა და საქართველოს იგივეობაზე არ შეცვლილა ჩვენს სამშობლოში.

საგულისხმოა, რომ თვითონ აკაკიც, იაკობ გოგებაშვილის ზემოხსენებულ სიტყვებამდე 16 წლით ადრე, ბარათაშვილის ნატვრას: „მინდა, რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა მორბედი“ – წინასწარმეტყველებად მიიჩნევდა და ნიკოლოზ ბარათაშვილს უწოდებდა „წინამორბედს ჩვენი ახალი ცხოვრების განთიადისას“; აკაკი ასეთ შეფასებას აძლევდა პოეტს: „მგოსანი იყო უპირველესი მთესველი გონებრივი ნაყოფისა, არა მარტო ერთი კუთხისა, მთელი საქართველოსი“ (წერეთელი 1990: 34). მოგვიანებით გალაკტიონმა აღნიშნა: „თვით აკაკის პიროვნება ქართველების ბედის ნატვხად იცვნეს“ (ტაბიძე 1975: 65).

დიდი პოეტების მათსავე სამშობლოსთან გათანაბრების ტრადიცია მხოლოდ ქართული მოვლენა არ არის და მაინც, ჩვენთვის განსაკუთრებით მტკივნეულია საქართველოს მინის გარეშე დარჩენილი, უცხოეთში გარდაცვლილი პოეტის

ხვედრი. ბარათაშვილის მშობელ მიწაში დაბრუნებაც ამიტომ იქცა განთიადად და გურამიშვილიც ასევე გოდებდა, წინასწარმეტყველურად, მოსალოდნელი უბედურების გამო:

გეაჯები, ნუ გამწირავ, მოკვდე, შენ კერძ დამმარხო, ჯოჯოხეთში ნუ ჩამაგდებ, მიწყალობე სამოთხეო!

აკაკი წერეთელმა, ერთ-ერთმა პირველმა, შეაფასა და ზუსტად განსაზღვრა დავით გურამიშვილის ადგილი და მნიშვნელობა ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში.

„დავითიანის“ 1881 წლის გამოცემას თავისებურად გამოეხმაურა აკაკი, რომელმაც 1881 წლის მარტში, თბილისში, ხოლო იმავე წლის აპრილში წაიკითხა თავისი ცნობილი სამი ლექცია „ვეფხისტყაოსანზე“, მოგვიანებით კი, 1898 წ. იანვარში დაბეჭდა „კრებულში“, ილიასადმი პასუხის დართვით. აკაკი დავით გურამიშვილის რეფორმატორობას ქართული ლექსის განახლებისას ასე წარმოგვიდგენს: „...მრავალ საუკუნეების განმავლობაში ქართველი პოეტები ისე ბრმად გატაცებული იყვნენ რუსთველისაგან, ისე ძლიერად დამონებული, რომ ვეღარც კი წარმოედგინათ, თუ კიდევ შეიძლებოდა სხვა გვარი ლექსის წერა, თუ არა თექვსმეტმარცვლოვან და ოთხტაეპიან შაირისა. მიდიოდნენ რუსთველისაგან ერთხელვე გათელილ გზაზე, უდგნენ კვალში, მაგრამ იმოდენი ფეხმარჯვობა არა ჰქონდათ და მათი მსვლელობა, შედარებით რუსთველის მსვლელობასთან, კოჭლობა იყო.“

პირველი მწერალი, რომელმაც გადაარჩინა თავი ამ მონებას და საკუთარი გზით მოინდომა მსვლელობა, იყო დავით გურამიშვილი. ჯერ ისიც დიდ ხანს მისდევდა რუსთველს, ბოლოს მიხვდა, რომ მაჩანჩალა იყო მისი და სხვა არაფერი და მაშინ კი თქვა: „რუსთველი სიბრძნის ზღვა არის, მას სხვა ვერ შეედრებაო“, იკადრა გადახვევა და დაიწყო იმგვარ ლექსების წერა, როგორც არიან: მისი „ქაცვია მწყემსი“ და მისი სახალხო „ეო-მეო“-ები (წერეთელი 1990: 278).

დავით გურამიშვილის „ეო-მეოსა“ და აკაკი წერეთლის ამავე სათაურით 1884 წელს დაწერილ ლექსს შორის ნათესაობა თვალსაჩინოდ ააშკარავებს ამ ორი დიდი ქართველი პოეტის სულის მოძრაობას: ორივე სოფლისა და ზესთასოფლის საზღვარზე იმყოფება, გრძნობს საკუთარ პასუხისმგებლობას ღვთის წინაშე, ზნეობრივი ტვირთის სიმძიმეს კი ამსუბუქებს ჭეშმარიტების მორჩილებით:

„ეო, მეო, აქეთ მომხედო,
რას მომიტხრობს საყვარელი, ყური დაუგდეო!

არავინა არს უფროსი ღვთისგან უდიდეო,
ღვთის სიტყვასა – კაცთა ძესა – სიტყვას მისმენდეო“.
(„ნა. სიტყვა ღვთისა“, გურამიშვილი 1980: 161)

„ჰეო, მეო! კაცო სამიწეო!
შენ თუ შენი დედა გიყვარს
რად მაძულებ მეო
ვინც მე მშობა და გამზარდა,
რისთვის დამიგმეო?

.....
ნერგი რაზე გამოიხრე,
ნედლი გამიხმეო?..
ქრისტიანად თავს იჩენდი,
სჯული კი დაგმეო!“

(„ჰეო მეო“, წერეთელი 1988: 290)

დავით გურამიშვილი მიმართავს სიტყვას, რომელიც ქრისტიეც არის და სატრფოც; ღვთაებრივი მიჯნურობა სახისა და ხატის, შინაარსისა და ფორმის, მიმართ აირეკლება პოეტის მოთქმა-გოდებაში ძვირფასი დანაკარგის, სამშობლოს მოშორების გამო. საყვარელი, მზე, სამშობლო „უსასყიდლო მარგალიტია“, ფასდაუდებელია. დატყვევებული, ხაროში ჩაგდებული პოეტი ვერ დაივიწყებს მზეს, რომლის ათინათი ანუგეშებს,

აიძებნებ, რომ **მზეთა მზე** – ქრისტეს მამა, მამა-ღმერთი არ მიატოვებ მას. პოეტი მზეს ეძებს თინათინის სახით:

„სახით იგავად სათქმელი მამა **მზეთა-მზედ** ითქოსა,
ძე ღვთისა მხოლოდ – შობილი **მზე** სიმართლისა იქოსა;
მისთვის საწუთროს მნათობმან **მზემ** თინათინი ირქოსა“.

(მამა – მზეთა-მზეა, ძე – კაცებრივი ბუნებისა, არის „მზე სი-მართლისა“, ქვეყნის მანათობელი მზე კი – თინათინია).

თინათინი მზის გამონაშუქია: „**სარკითა** თუ მისთანათა რა-თამე მზის შუქი კედელზე ციალებდეს“ (საბა). მოციმციმე ნა-თელს დავით გურამიშვილი ასე ხსნის: „სარკის მზის შუქის ცი-ალსა უწოდენ **ქართველთ ერია**“. ამ თინათინის, მზის ციალით არის ავსებული პოეტის სახლ-კარი, ჭერი და კედლები, მისი მემ-ვეობით ნათდება სული, ხორციელი კი მას ვერ მოიხვლეთებს:

„საწუთროს მზის თინათინი მოგიტხრა რაცა ფერია:
სარკის მზის შუქით ციალსა უწოდენ ქართველთ ერია,
ვერას ხორციელს სულდგმულსა ბჭალში ვერ დაუჭერია,
მე თინათინით მინათობს სახლთ კედელ-ყურე, ჭერია“.

1885 წელს აკაკი წერს ლექსს, რომელსაც „გამოცანა“ ჰქვია და შეკითხვის პასუხი პოეტია, რომელიც ასე წარმოგვიდგენს თავს:

„მამად მზე მყავს, დედად – მთვარე,
ვარსკვლავები წვრილ და-ძმადა

.....

ვინც რომ მიყვარს, ის ხომ მიყვარს;
ისიც მიყვარს, ვინც რომ კი მძულს!
მწარე ენას ვამსახურებ

განმენდილს და მარად ტკბილ გულს“.

(წერეთელი 1988: 291)

პოეტი – მესარკე, პოეტის გული – სარკე, მასში არეკლილი ნუთისოფელი, რომელსაც ცა დაჰყურებს და თავის გულ-მკერდზე იწერს ადამიანთა ნამოქმედარს; მერე კი პოეტის ჩანგურს ანდობს სათქმელად, რომელსაც შეუძლია, ორხმოვანება მიანიჭოს სიტყვებს: საღმრთო და საერო. აკაკიმ იცის „ორ-აზროვანი, ორ-კილო, ერთის ხმით გამომეტყველი“ ლექსის საიდუმლოს, იგავის ახსნა:

„საამქვეყნო ზარია,
საიმქვეყნო ზევსური“.
(„გედი“, 1891. წერეთელი 1988: 840)

სწორედ ეს „ორ-აზროვანი, ორ-კილო“, „სამქვეყნო ზარი“ და „საიმქვეყნო ზევსურის“ ფონზე ვკითხულობ „განთიადს“, რომელიც აკაკიმ 1892 წელს დაწერა და, ერთდროულად, ქართველებს ნიკოლოზ ბარათაშვილიც აგულისხმებინა მის ადრესატად და დიმიტრი ყიფიანიც. არგუმენტები ორივეს მომხრეებს უამრავი ჰქონდათ მაშინაც და ამჟამადაც, თუმცა ნაკლებად უწევენ ანგარიშს თვითონ აკაკის, მგოსანს, – „უპირველეს მთესველს გონებრივი ნაყოფისა, რომელიც მთელი საქართველოა, პატარა საქართველო“, ანუ მთლიანია, განუყოფელია, და, ამდენად, მისი ლექსიც სიმბოლოა, ნიშანია ზოგადისა, მთლიანისა და არა ალეგორია, ერთის, კონკრეტულის აღმნიშვნელი.

აკაკის „განთიადი“, ალბათ, იმ „**კეთილგონიერი რეალიზმის** ნიმუში უნდა იყოს, რომლის მიხედვითაც, მწერალი არის დემიურგი, ერთგვარი მაორგანიზებელი ძალა, აქტიური მონაწილე ქმნადობის პროცესისა; ამავდროულად, ის ამტკიცებს, რომ მან მიაღწია **დახვეწილ სინთეზს** ისეთ აბსტრაქციებს შორის, როგორიც არის **წარმოდგენა და სინამდვილე**“ (ელბაქიძე 2010: 45).

ლექსის საუკეთესო სტრიქონები:

„ცა – ფირუზ, ხმელეთ – ზურმუხტო
ჩემო სამშობლო მხარეო...“

სწორედ კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის შეყრის ზღვარზეა დახატული ბგერწერის მეშვეობით, სარკისებური ანუ კონგრუენტული მიმართებით* არის გადმოცემული ცისა და მიწის განუყოფელი კავშირი: ცის **ფირუზი** სხვა არაფერია, თუ არა მასში არეკლილი ხმელეთის ზურმუხტი: **რუზ-ზურ** სამი ბგერის იდენტურობა იმ სამი ბგერით შედგენილ სიტყვას ამოტივტივებს: მზე რომ ჰქვია (შევადართო: „მარად მზე მყავს“) გურამიშვილის მზეთამზის სახის ალიტერაციულ ანალოგიად ვგულისხმობ აკაკის „ცა-ფირუზ, ხმელეთ-ზურმუხტს“. ორივე პოეტი კი „ქართლის ჭირისა“ და მისთვის, მის გამო ზვარაკად ქცეული, ნებაყოფლობითი მსხვერპლის სახეებად წარმოგვიდგება. „განთიადი“ კი სიმბოლოა „გიჟურად“, „ცეტურად“ თავგანწირული გმირებისა, ასე ძალიან რომ ჰგვანან პოეტებს.

„განთიადის“ „ცისკრის ვარსკლავი“ 1890 წელს გამოჩნდა აკაკის ლექსში „მუშები“:

„ცისკრის ვარსკლავიც კაშკაშობს –
ის ხომ თვით უფლის თვალია!“
(წერეთელი 1988: 334)

ასევე მოიაზრებს და იცნობს მას დავით გურამიშვილიც ლექსში „ოდეს დავითს ტყვეობასა შინა სციოდა“ მე-8 სტროფში, როდესაც ღვთის თვალს ასე ევედრება:

„განთიადისა ვარსკლავო, მის მზეთა მზისა მთიებო,
ვიკარგვი ბნელის ღამითა, დღევ რად არ მომიძიებო!
განმიადვილე გზასა სვლა, შორად ნუ განმიძიებო
და თინათინითაც განმათბე, ყინვით ნუ განმიციებო“.

* კონგრუენტული, ანუ სარკისებური მიმართების თაობაზე გალაკტიონთან იხ.: მელიქიშვილი 2009: 106-113.

ამავე შინაარსის ლოცვა იკითხება „განთიადის“ სტრიქონებში:

„ნურც მკვდარს გამწირავ, ნურც ცოცხალს,
ზე კალთა დამაფარეო...“

სწორედ „ცისკრის ვარსკვლავია“ ის მნათობი, რომელიც „სხივებს მალლით ჰფენს თავდადებულის საფლავსა“. ლექსის პირველი-სამი სტროფის პირველი ტაეპები „მთანმინდას“ ეთ-მობა. „მთანმინდა ჩაფიქრებულა“, „დადუმებულა მთანმინდა“, „მთანმინდა გულში იხუტებს“, მხოლოდ IV სტროფში ჩნდება მგოსანი თავისი ანდერძით, რომლის პირველი ტაეპია სწორედ გაბრწყინებული ზეცისა და ხმელეთის ერთიანობის ამსახველი, მათი გამაერთიანებელი სარკისებური: **რუხ – ზურ**. საგულისხმოა, რომ ციური ფირუზი და ხმელეთის ზურმუხტი უმნიშვნელოვანესი ფერებია ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსისა „***არ უკიჟინო, სატროფო“, რომლის ნაწყვეტიც

„მინდა, რომ ვიყო ვარსკვლავი,
განთიადისა მორბედი,
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდეს
ტყეთა ფრინველი და ვარდი.
მინდა მზე ვიყო, რომ სხივი
ჩემსა გარემოს მოვავლო,
სალამოს მიტომ ჩავიდე,
რომ დილა უფრო ვაცხოვლო“, –

დაიწყო აკაკიმ თავისი სიტყვა ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაკრძალვაზე.

საინტერესოა, რომ „ციური ცვარი“, „შესაბამისად, „ცის-ფერი“, „მერანის“, „შემოღამება მთანმინდაზედ“ და ზემოხსენებული ლექსის მიხედვით, ქალს მიემართება: „მერანში“ – ცრემლს აღნიშნავს, ხოლო „***არ უკიჟინო, სატროფოსა“ და „შემოღამებაში“ მას მაცოცხლებელ ნამად წარმოგვიდგენს.

სწორედ ცისფერი, ციური ცვარი აცოცხლებს შავარნოს – დამჭენარ მდელოს, აკაკის ლექსებშიც რომ ხშირად გვხვდება.

„ლექსს აქვს თავის კანონები და თავისი საიდუმლო!“ (წერეთელი 1988: 592) – გვაფრთხილებს აკაკი 1908 წელს, ლექსში, რომელსაც „მოლექსე“ ჰქვია. მგოსნისათვის პოეტიკის საკითხებიც კარგად არის ცნობილი და ზეციური იდეალებიც: „ზეციური იდეალი გადმომქონდა ქვეყნიურში“ („გამოფხიზლება“) (წერეთელი 1988: 641).

აკაკი ბაქრაძე წერს. „როცა აკაკი წერეთელმა ღრმად ჩაიხედა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, ყველაფერი შეისწავლა, გააანალიზა და ასწონ-დასწონა, მან ცხადლთ დაინახა **სწეული საქართველო** და შექმნა კიდეც მისი მხატვრული სახე.

ეს იყო თავისუფლებადაკარგული, ეროვნულად დამონებული ქვეყნის ავადმყოფობა“ (ბაქრაძე 1991: 292-293).

საქართველოს ავადმყოფობას სახელწოდებად „ქართლის ქირი“ დაარქვა დავით გურამიშვილმა, რომელიც, საუბედუროდ, ემსხვერპლა კიდეც ამ სწეულებას: სამშობლოს მიწასა და, შესაბამისად, განთიადსაც ვერ ეღირსა.

აკაკის „განთიადის“ მიხედვით, „ცისკრის ვარსკვლავსა“ და მთანმინდას შორის ღვთიური სხივების სინათლე ქათქათებს, შარავანდედად მდგარი ქვეყნისათვის შეწირულის საფლავზე. აკაკის პოეზიაში, მგოსნის სიცოცხლის მიწურულს, მკვეთრად უპირისპირდება ერთმანეთს „შავ-ბედიტი“ ვარსკვლავი – ბედისწერა და ცისკრის ვარსკვლავი – ბრწყინვალე და ნათელი დღის დასაწყისი:

„მაშ, დღეს რაღაა? რისთვის გაურბი

შავ-ბედიტი ვარსკვლავს... ჩემს ბედისწერას?..

და რად ვშორდები თვალცრემლიანი

სამშობლო აკვანს... შინაურ კერას?

მისთვის, რომ მაინც მიყვარს და მიყვარს!

არ მინდა გაქრეს ეს სიყვარული!..

მსურს თავყვანს ვსცემდე, ვით ცისკრის ვარსკვლავს
მისის სხივებით შორს მოხიბლული“.

ზეციური საქართველო – ცისკრის ვარსკვლავი – ამქვეყნად
ციცინათელას სახით ევლინება პოეტის შთაგონებას.

დავით გურამიშვილისა და აკაკი წერეთლის საერთო სათ-
ქმელი ჟღერს ამ სიტყვებში:

„მე სულ ყოველთვის შენი ვარ, თუ შენ გინდოდეო;
ვარ ჭირნანახი შენზედა, თორემ რას დაგდეო“.
(გურამიშვილი 1980: 161)

მართებულად შენიშნავს დავით წერედიანი, როდესაც აკაკის
ლირიკისა და, საერთოდ, ლირიკის რეალიზმის სათურობაზე
საუბრობს და მიიჩნევს, რომ „აკაკი წერეთელი თავის ლირიკა-
ში, არა საჭირობოროტო საკითხებზე დაწერილ მეორეხარის-
ხოვან ლექსებში, რომელთაც მაღალი პოეზიის მოთხოვნას
არც თვითონ უყენებდა, არამედ წმინდა ლირიკაში, არ არის
და არც ცდილობს იყოს რეალისტი. „განთიადი“ და „სულიკო“
გაცილებით მეტ პირობითობას შეიცავს, ვიდრე „შემოღამება
მთანმინდაზედ“ და „სალამო გამოსალმებისა“ (წერედიანი 2002:
135).

სავსებით ვეთანხმებით და ვიზიარებთ დავით წერედიანის
აზრს აკაკის პოეზიაში ძნელადგასაგები კომპრომისების თა-
ობაზე, ანუ, როდესაც პოეტი ცდილობდა, თავისი შედეგები
ხშირად ლოგიკურობისა და „საზოგადოებრივად სასარგებლო
საქმის“ მარწუხებში მოექცია მაშინ, როდესაც ლექსს „პირ-
წმინდად ღვთის ბოძებული ლირიკული იმპულსით“ იწყებდა.
კონკრეტულად, ამ აზრს ცნობილი მკვლევარი აკაკის „ციცი-
ნათელას“ თაობაზე გამოთქვამს, რომელიც სასიმღეროდ, სწო-
რედ ა მ პირველი სტროფის გამო გადაიქცა და არა ფუტკრისა
და აბრეშუმის ქიის გამო.

...აკაკის მიერ ზემოაღნიშნული „ლექსის საიდუმლო“ „თავის
კანონებთან“ არის შერწყმული და აკაკის ლექსის უმთავრესი

კანონი სტრიქონის მელოდიურობაა, რომელიც, კონკრეტულად, „განთიადში“ დაბალი შაირით (5/3) ამღერებული სტრიქონებით გამოიხატა: „მ მარცვლოვანი ლექსი, გარდა იმისა, რომ მსუბუქია და ელასტიური, არის ნამდვილი ქართული ნყოფა“, – აღნიშნავდა გალაკტიონი (ტაბიძე 1975: 177). „ისეთი ლექსი, რომელსაც ჩვენში შაირს ეძახიან, სულ ოთხი სტრიქონისაგან შედგება, მაქსიმალურად კი არის შეკუმშული კონდენსაციამნილი ღირებულება. სულ ოთხ სტრიქონშია მოთავსებული ის, რასაც სხვა ვერ გადმოსცემს მთელ პოემაში“ (ტაბიძე 1975: 312), – ასე ფიქრობდა გალაკტიონი იმ სალექსო ფორმაზე, რომლითაც არის შექმნილი „განთიადი“ – „ქართლის ჭირით“ დასნეულებული მგოსნის შედეგრი.

აკაკი მგოსანი იყო და ამ სახელს თვითონაც სიამოვნებით წარმოთქვამდა საკუთარი თავის დახასიათებისას. არტურ ლაისტი იგონებს, თუ როგორ შეხვდა აკაკის იგი 80-იანი წლების ქუთაისში და თბილისის ქუჩაზე როგორ ესალმებოდნენ პოეტს ტურფა ასულები: „ბედნიერი კაცი ხართ! – ვუთხარი მე.

– ისინი მგოსანს აძლევენ სალამს და არა მე, – ღიმილით შენიშნა აკაკიმ და განაგრძო ამწვანებული სამშობლოს ქება.

დიახ, ის გახლდათ ჭეშმარიტი მგოსანი!..“ – დაასკვნის არტურ ლაისტი (ლაისტი 1991: 346).

„განთიადის“ შედეგრად ქცევა ლექსის მეორე ნაწილმა განაპირობა, რომელიც სწორედ სწეული მგოსნის გულის-პასუხია, მისი ანდერძია:

„ნურც მკვდარს გამწირავ, ნურც ცოცხალს,
ზე– კალთა დამაფარეო!..“

„აკაკი პატარა საქართველოა“ და ეს ლექსიც ამიტომ იქცა ანდერძად დაწერის დღიდან ყველა ქართველისათვის. გალაკტიონი აკაკი წერეთლისადმი მიძღვნილ პოემაში წერდა:

და აკაკიც მწარედ სწუხდა,
გამოძახილებით ჰქუხდა
მის სიმღერით – საქართველოს
ცა – ფირუზად, მთა – ზურმუხტად.
(ტაბიძე 1971: 119)

სამი წლის მერე, 1895 წელს კი აკაკიმ „სულიკო“ დაუნერა საქართველოს და დაკარგულის ძებნის მარადიული სურვილით აღავსო მისი ლირიკის მკითხველი.

„განთიადის“ ცისკრის ვარსკვლავის სინათლე იმედსა და მხნეობას მატებს „სულიკოს“ მგოსანს და მარადიული დიალოგი სოფელსა და ზესთასოფელს შორის კვლავ გრძელდება:

დაგვქათქათებდა ვარსკვლავი,
სხივები გადმოსულიყო;
მას შევეკითხე შეფრქვევით:
„შენ ხომ არა ხარ სულიკო?!“

დამონუმბანი:

ბაქრაძე 1991: ბაქრაძე აკ. *ბედი ქართლისა და აკაკი წერეთელი*. „აკაკის სამრეკლო“. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1991.

გოგებაშვილი 1990: გოგებაშვილი ი. *რჩეული თხზულებანი ხუთ ტომად*. ტ. II, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1990.

გურამიშვილი 1980: გურამიშვილი დ. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1980.

ელბაქიძე 2010: ელბაქიძე მ. *კეთილსინდისიერი და კეთილგონიერი რეალიზმი*. IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები (თეზისები). თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ლაისტა 1991: ლაისტა ა. *აკაკი წერეთელი*. „აკაკის სამრეკლო“. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1991.

მელიქიშვილი 2009: მელიქიშვილი ი. „პალინდრომი გალაკტიონთან“. *ლექს-მცოდნეობა*, II, თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

ტაბიძე 1971: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. IX. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

წერეთელი 1988: წერეთელი ა. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1988:

წერედიანი 2002: წერედიანი დ. *ცოტა რამ აკაკის ლირიკაზე*. აღმანახი „ლიტერატურა და სხვა“, №4. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2002.

წერეთელი 1990: წერეთელი ა. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. IV, V. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1990.

Akaki Tsereteli and „Kartlis Chiri“ (The „Misfortunes of Georgia“)

Key words: aesthetics of light, congruent, Akaki, Guramishvili.

Akaki Tsereteli defined the place and meaning of David Guramishvili in the history of Georgian versification.

The poetry of Akaki Tsereteli and David Guramishvili has much in common when it concerns the chants, prays, intonation and rhythmic structure of the hymns, melody, alliteration.

„The Misfortunes of Georgia“ determine David Guramishvili’s lament and his entreaty: „Please, have pity on me! When I die, bury me on my native land“. These words resonate with Akaki’s „Gantiadi“ (The Dawn): „...Let me be buried in a grave/upon on your bosom, native strand!“ In a pair: firuz-zur-mukhto (azure-emerald), the indivisible link between the sky and earth is rendered with congruent or mirror relation, by means of mirror reflection of the sounds.

ნეოკლასიციზმი და აკაკი წერეთლის ჰეროიკული სტროფები

სალიტერატურო მიმდინარეობათა ისტორიაში „ნეოკლასიციზმი“, ალბათ, ყველაზე ხანგრძლივი აღმოჩნდა. ერთი მხრივ, ნეოკლასიციზმის ეპოქა XVII-XVIII სს. კულტურასა და ხელოვნებაში გრძელდებოდა (1660-1798 წწ.), მეორე მხრივ კი, ნეოკლასიციზმი კვლავ აღორძინდა XIX-XX სს. მიჯნაზე და ლიტერატურის თეორიასა და ისტორიაში იგი ისეთი მოაზროვნეებისა და პოეტების სახელებს დაუკავშირდა, როგორებიც იყვნენ: პოლ ვალერი და ტომას ელიოტი. ნეოკლასიციზმის ინტელექტუალიზმი და რაციონალური დამოკიდებულება აზრის სიცხადესთან აირეკლა პოლ ვალერის ლირიკამ, რომელიც „ჰერმეტული ფორმის“ კლასიკური სიმკაცრით ჰარმონიულად შეერწყა თანამედროვე პოეზიის უახლეს ტენდენციებს.

XIX ს. 90-იანი წლებიდან ნეოკლასიციზმის ტენდენციები გამოჩნდა ე.წ. „რომანულ სკოლაში“, რომელსაც ჟან მორეასი ხელმძღვანელობდა; მის სახელთან ცნობილი „სიმბოლისტების მანიფესტი“ არის დაკავშირებული, 1891 წელს კი მორეასმა „ფრანგული რომანული სკოლის მანიფესტით“ უარი თქვა სიმბოლიზმზე და აღიარა ნაციონალური კულტურის ტრადიციები, მშვენიერი სინათლე და სიცხადე აზრისა. საუკეთესო ნიმუშებად მიიჩნია „პლეადის“ პოეტთა შემოქმედება ჟან მორეასმა, რომელსაც ანატოლ ფრანსი „ფრანგული სიმბოლიზმის რონსარს“ უწოდებდა; მან ლექსების კრებულში „სტანსები“ (1899-1901), ემოციები კლასიკური საზომებისა და სტროფების მეშვეობით გამოხატა.

ცნობილი ფრანგი მკვლევარი სერჟ ფოშერი აღნიშნავს, რომ I მსოფლიო ომმა (1914-1918 წწ.) სერიოზული დარტყმა მიაყე-

ნა ომამდელ მხატვრულ მიმდინარეობებს: ექსპრესიონიზმს, დადაიზმს, სიურრეალიზმსა და სხვა „იზმებს“. უკვე 1920 წლიდან შემოქმედთა უფროსი თაობა ირჩევს ფორმის სიმკაცრესა და წესრიგს: გუშინდელი რევოლუციონერები ხელოვნების ამიერიდან ნეოკლასიციზმის მხარდამჭერნი ხდებიან: სტრავინსკი და პროკოფიევი მუსიკაში, პიკასო ფერწერაში“ (კორჟი 1998: 135).

აღბათ, უპრიანი იქნება, ნეოკლასიციზმი განისაზღვროს, როგორც ტერმინი, რომელიც მიესადაგება მიმდინარეობას ახალსა და უახლეს ლიტერატურაში, კლასიციზმის მისწრაფებებისა და ფორმების აღორძინებას რომ ესწრაფვის. ნეოკლასიციზმი, შესაძლოა, ზოგადი სახელწოდებაც იყოს ანტირომანტიკული და ანტისიმბოლისტური თუ ანტინატურალისტური განწყობილების საწინააღმდეგო ტენდენციებისათვის; ნეოკლასიციზმისთვის ნიშნულია: ანტიკური, კლასიკური, თუ ეროვნული ტრადიციული კულტურის წიაღისაკენ მიბრუნება და მხატვრულ-ესთეტიკური ძიებანი აზრისა თუ ფორმის სფეროში. მარადიული ღირებულებების წინაშე ხელოვანის თაყვანისცემის დასტურად, ნეოკლასიციზმი მკითხველს შეახსენებს კაცობრიობის არსებობის ისტორიაში საყოველთაო, ზნეობრივი და ეროვნული პრობლემების ყავლგაუსვლელობას.

აღბათ, ამას გულისხმობდა ნეოკლასიციზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი პოლ ვალერი, როდესაც წერდა: „შეუძლებელია სერიოზულად იაზროვნო ამ სიტყვებით: „კლასიციზმი“, „რომანტიზმი“, „ჰუმანიზმი“, „რეალიზმი“... ბოთლის ეტიკეტებით ვერც დათვრები და ვერც წყურვილს მოიკლავ“ (ვალერი 1994: 82).

აკაკი წერეთელი, პოეტი და პიროვნება, საქართველოს „ეროვნული წყურვილის“ მოსაკლავი მარადიული წყაროა და, ბუნებრივია, მის მდინარებას ვერ შეაყენებ თეორიული დაკვირვებისა და განყენებული მსჯელობის გამო; ამიტომაც არ საუბრობს ბატონი ლადო მინაშვილი ახლახან გამოცემულ „ქართული ლიტერატურის (XIX ს.)“ II ტომში (მინაშვილი 2013:

219-249), უაღრესად საყურადღებო სახელმძღვანელოში, რომელიც ბატონ იუზა ევგენიძესთან თანაავტორობით დაინერა, აკაკი წერეთლის ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში მის ლიტერატურულ მეთოდზე. არც გერონტი ქიქოძე მიიჩნევს საჭიროდ აკაკის თხზულებების ღირსება რეალიზმის, რომანტიზმის, ან სხვა რომელიმე მიმდინარეობის მიხედვით შეაფასოს (ქიქოძე 1985: 345-358).

მიუხედავად ამისა, მაინც ჩნდება ცდუნება, ისაუბრო აკაკის იმ პატრიოტულ, ჰეროიკულ სტროფებზე, რომლებშიც ნეოკლასიციზმის სულისკვეთება ხმიანობს.

XX ს. II ნახევრის ქართულმა საგანმანათლებლო ცენტრებმა, ზოგადასაგანმანათლებლო თუ უმაღლესმა სკოლამ, ჩინებულად შეასწავლა აკაკის შემოქმედება საბჭოთა ახალგაზრდებს. ალბათ, იმიტომ, რომ იმ დროს ლიტერატურაში გაბატონებული სოციალისტური რეალიზმის მიმართულება მეტად ახლოს იდგა კლასიციზმთან, რომელსაც ხანდახან ნეოკლასიციზმაც მოიხსენიებენ.

სოცრეალიზმს კლასიციზმთან აახლოებდა: კონფლიქტი მოვალეობასა და გრძნობას შორის, რომელიც აუცილებლად მოვალეობის გამარჯვებით უნდა დამთავრდეს; სწორხაზოვნება პერსონაჟთა ხასიათებისა, რომლებიც იდეათა რუპორებს წარმოადგენდნენ (ამიტომაც, მათი დიალოგები და მონოლოგები დეკლარაციულია), მკაცრი თემატური იერარქია (უპირატესობა ენიჭება საქვეყნო, სახელმწიფო საქმეს).

ქართველმა მეცნიერ-ფილოლოგებმა XX ს. 60-70-იან წლებში ალღო აუღეს ეპოქის დაკვეთას და მეტად გონივრულად გადანყვიტეს საშუალო სკოლის VII კლასის სასწავლო პროგრამაში 60-იანი წლების ბოლოს „თორნიკე ერისთავის“ შეტანა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ისტორიულ-ჰეროიკული პოემის სიუჟეტი ნეოკლასიციზმის პრინციპებით არის აგებული: მოქმედება მიმდინარეობს მეფის სასახლეში, კათალიკოსთან და ბრძოლის ველზე; გონების უპირატესობა გრძნობასთან შედა-

რებით განსაზღვრავს მოვალეობის მსახურებას; ბუნების ჰარმონიის ფონზე იკვეთება ადამიანთა არასრულფასოვნება. სალექსო ტექნიკა უაღრესად დახვეწილია და ცნობილი ომონიმური რითმებით გამართული ორბელიძისა და ხუმარას პაექრობა პოემის პერსონაჟთა მახვილგონიერებას ცხადყოფს.

სპეციალისტები მიუთითებენ, რომ ქართულ ლიტერატურაში ნეოკლასიციზმის ნიშნები შეიმჩნევა აკაკი წერეთლის პატრიოტულ ლირიკაში; XX ს. პოეზიაში კი – ანტიკურ თემებზე შექმნილ გ. ტაბიძის ლირიკულ ლექსებში („ჰეტერა“, „მგლოვიარე სერაფიმები“ და სხვ.) (ქსე 1994: 382).

საგანგებოდ არის შესწავლილი გ. ტაბიძის პოეზიის კავშირი ტომას სტერნზ ელიოტის შემოქმედებასთან (კენჭოშვილი 1999: 177-182). ირაკლი კენჭოშვილის აზრით, „XX ს. ამ ორ დიდ პოეტს შორის საერთო, უპირველესად, ენისადმი დამოკიდებულებასა და პოეტური სკოლის განვითარებაში ვლინდება. ორივეს სტილი ბაროკალური სიუხვისაგან განტვირთვისა და სისადავის მოპოვების გზით განვითარდა. თანაც, ორივესთან, ეს გადასვლა ნახტომისებურად მოხდა“ (კენჭოშვილი 1999: 180). როდესაც გალაკტიონის მესამე პერიოდის (1928-1958) პოეტიკის გენეზისს იკვლევს, ირაკლი კენჭოშვილი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ პოეტური ტექნიკის დახვეწისა და სტილური სისადავის მოპოვებისათვის ანტიკურობა დამატებითი იმპულსების წყაროს წარმოადგენს, ძირითადი ყურადღება კი გალაკტიონმა აკაკი წერეთლის პოეზიას მიაპყრო; სამაგალითოდ ამ პოეტური ნათესაობისა აკაკის „სიზმარი“ („ერთხელ მხოლოდ...“) და გალაკტიონის „შოთა რუსთაველი შავი ზღვის პირად“ არის მოხმობილი.

ნეოკლასიციზტური ტენდენციები გალაკტიონის პოეზიაში, მეტ-ნაკლებად, ყურადღებით არის გამოკვლეული (თ. დოიაშვილი, გ. ასათიანი, ი. კენჭოშვილი, ა. ხინთიბიძე და ა.შ.), აკაკის პოეზია კი ამ მხრივ თითქმის არ არის შესწავლილი.

აკაკის ლექსის სინათლე და სისადავე, უბრალოებასთან შერწყმული სიბრძნე, კლასიკური ქართული პოეზიის აფორისტული ლაკონიურობა – ის ფორმისეული პარამეტრებია, რაც განმანათლებლობის ეპოქის უკანასნელი ბრწყინვალე მიმდინარეობის – ნეოკლასიციზმის – პრინციპებთან აკაკი წერეთლის კავშირს გვაფიქრებინებს.

დახვეწილ პოეტურ ფორმათა სიუხვითა და მკვეთრად გამოხატული რაციონალიზმით გამოირჩევა აკაკის ის ჰეროიკული სტროფები, რომლებიც ასე ხშირად გვხვდება მის ლირიკულ ლექსებსა და პოემებში. გავიხსენოთ მრავალთაგან რამდენიმე:

ცოცხალ მონაზედ უმჯობესია
თავისუფლების ძებნაში მკვდარი!
ამისი საქმე შთამომავლობას
ბნელს გაუნათებს, როგორც ლამპარი!
(„ბაგრატ დიდი“. 1875. წერეთელი 2014: 42).

მაგრამ, ვინც მამულს სულსაც არ სწირავს,
იმას არ ჰქვიაან მამულის-შვილი!..
(„ბაგრატ დიდი“. 1875. წერეთელი 2014: 49).

„თორნიკე ერისთავი“ აკაკი წერეთლის ჰეროიკული სტროფები დღემდე შეუდარებელია ომონიმური რითმებითა და აზრის სიცხადით. კათალიკოსისა და თორნიკე ერისთავის საუბარი კი დასტურია „შემცდარი გონების“ გამოფხიზლების, მისი პატრონის კვლავ საქვეყნო სამსახურში ჩაყენებისა:

როგორც გვირგვინსა მისის ქმნილების
მისთვის გვნიშნავდა განგება ქვეყნად,
რომ მივემსხვერპლოთ, თავი შევსწიროთ
მისსა დიდებას საკურთხად და ძღვნად.
(„თორნიკე ერისთავი“. 1883.
წერეთელი 2014: 88).

საქართველოსა და ქართველის ეროვნული და საკაცობრიო მისია, პოეტის აზრით, სულის, გულისა და გონების – წმინდა სამების – ერთიანობით შეგნებულ, ნებაყოფლობით მსხვერპლშენიშვნის იდეას ეფუძნებოდა და განაპირობებდა ჩვენი სამშობლოს უკვდავებას.

გრძნობისა და გონების ერთიანობით მიიღწევა ის სანატრელი ჰარმონია, რაც პოეტურ შთაგონებას ასაზრდოებს აკაკის „ნათელაში“: ღვთიური საიდუმლოსა და ზეციური კანონების შეერთების ზღვარზე იწერება ლექსიც. გავიხსენოთ აკაკის ცნობილი სიტყვებიც: „ლექსს აქვს თავის საიდუმლო და თავისი კანონები“. ნათელას ცნობილი სიმღერაც „ჩონგური საქართველოა...“ ნეოკლასიციზმის პოეტიკის მხატვრულ ხორც-შესხმად გვევლინება.

1902 წელს დაწერილი აკაკის ლირიკული პოემა „საქართველოს დღევანდელი სახე“ კვლავ განუმტკიცებს რწმენას ქართველს:

ეროვნებაგ! ღვთის ნიჭი ხარ
არც საპოვნი, ვერც საყიდი
და მხოლოდ თვითარსებობა
არის შენი გზა და ხიდი!

(„საქართველოს დღევანდელი სახე“. 1902.

წერეთელი 2014: 342)

პოეტი სინანულით შენიშნავს ამ პოემის ერთ-ერთ ვარიანტში:

აქაც მოვცდი, ვერც იქ მივწვდი,
გავზიდურდი ორთაშუა,
და საყეფად ძალღებს დარჩა
ჩემი გრძნობა!.. ჩემი ჭკუა!..

რალა მეთქმის, მადლობა ღმერთს,
უნდა ყველა ავიტანო,
რომ მეც ისე არ დამღეჭონ,
როგორც დიმიტრი და ვანო.

(წერეთელი 2014: 551)

დიმიტრი და ვანო – დიმიტრი ყიფიანი და ვანო მაჩაბელი – ტრაგიკულად აღსრულებული ორი გმირი ქართველი იგულისხმა, ალბათ, პოეტმა, რომელიც თვითონაც გულწრფელად ილტვოდა ამ მოწამებრივი სიკვდილისაკენ: „და ხინჯად გულში მიმყვება მხოლოდ, / რომ ვერ გავმხდარვარ სამშობლოს მსხვერპლად!“

ნეოკლასიციზტური პათოსით გამოირჩევა აკაკის ერთ-ერთი უკანასკნელი პოემა „გორგასლანის“ VII თავის დასაწყისი:

აღსდეგ გმირთ-გმირო! ნუ გძინავს!
გამოახილე თვალიო!
დროს შესაფერად წარსულში
შენ მოხდილი გაქვს ვალიო!
(წერეთელი 2014: 400)

აკაკის აკადემიურ ოცტომეულში პოემა „ასის წლის ამბავი“ სრული სახით პირველად იბეჭდება. იგი 1911-12 წლებში დაუნერია პოეტს, რომელმაც კარგად იცოდა, რომ ანტირუსული ხასიათის გამო, მას არ დაბეჭდავდნენ (მოგონებები აკაკიზე შემდგენელი შ. ბარამიძე, 1991: გვ. 270). ეს პოემა საყურადღებოა მეტრული მრავალფეროვნებითაც: პირველი თავი შვიდმარცვლედითა – ქართული ლირიკული ლექსის ერთ-ერთი უძველესი საზომით და კატრენებით არის დაწერილი (4/3, 2/5). მეორე თავი – სოლომონ ლეონიძისა და ჭაბუა ორბელიანის მწუხარე განსჯა საქართველო-რუსეთის საბედისწერო კავშირის თაობაზე – დაბალი შაირით (5/3) არის გადმოცემული – ორივე მამულიშვილის გმირულ სულისკვეთებას ვეცნობით რუსთაველის აფორიზმის დამონშებით; ჯერ სოლომონი ამხელს თავის განზრახვას:

ვფიქრობ: წავიდე იმერეთს,
იქაც ხომ საქართველოა
და გასატანი რუსისგან
იქაც ჩვენ გვარი ლელოა!

იქ შეუჩნდები მეფესა,
მთავრებს: დადიანს, გურიელს,
რომ არ აძლევდნენ, ჩვენსავით
მოტყუებული, რუსებს ხელს.

თუ რამეს გავხედი, ხომ კარგი.
თუ არა – გვმართებს გლოვანი
„სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა
სიკვდილი სახელოვანი“.

(წერეთელი 2014: 409)

შემდეგ კი ქაბუა ამჟღავნებს თავის გულისნადებს:

შევსჩივლებ გლეხებს, მთიულებს
ვეცდები ამბოხებასა!..
კმარა, რაც ვენდვეთ, აქამდე
დიდ კაცთა მეოხებასა!

ახლა მეც ვიტყვი, რაც შენ სთქვი;
ჯერ ცდა და მერე გლოვანი:
„სჯობს სიცოცხლესა ნაზრახსა
სიკვდილი სახელოვანი“.

(წერეთელი 2014: 409)

III თავი შაირით გაუმართავს პოეტს, რომელიც რუსის ხიშტითა და ვერაგობით საქართველოს დაპყრობის ამბავს გვიყვება, ხოლო IV თავში კვლავ დაბალი შაირით ვეცნობით ქართველთა გადაგვარებას „ზნეობით სჯულით“:

გაირყვნა ხალხი ზნეობით,
დაეცა გრძნობა-გონება
და მიენიჭა ცოცხალ-მკვდარ
ხალხს პირუტყვული მონება!

ხმის ამომღები სად იყო?
ყველას აგლეჯდნენ ენასა
და ერს, უფსკრულში ჩატანილს,
უშლიდნენ აღმა ფრენასა!..
(წერეთელი 2014: 423)

V თავში დაბალი შაირით გვამცნობს პოეტი უახლეს ამბავს საქართველოს კეთილი მომავლის თაობაზე, რასაც ოცნებისა და რეალობის გაერთიანება უზრუნველყოფს:

ოჰ, რა კარგი ხარ ოცნებავ!
და თეორიით მტკიცეცა!
მაგას ამბობდნენ მოძღვრები
და ქადაგებდა ქრისტეცა.
(„ასის წლის ამბავი“. 1911-1912.
წერეთელი 2014: 409)

საგულისხმოა, რომ 1912 წელს, რაჭა-ლეჩხუმში მოგზაურობის შემდეგ, გაზ. „თემში“ აკაკიმ გამოაქვეყნა პოემა „რაჭა-ლეჩხუმი“. როგორც მკვლევარ-ტექსტოლოგები ფიქრობენ, I თავი ამ პოემისა საქართველოს ამ დიდებული კუთხის ბუნების აღწერაა, ხოლო შემდეგ, 1911 წელს დაწერილი და რუსული პოლიტიკის კრიტიკის გამო გამოქვეყნებული „ასის წლის ამბის“ ტექსტია დაბეჭდილი, ოღონდ „რუსი“ ყველგან „თათრით“ არის შეცვლილი (აკაკი 2014: 574). „გონების უტყუარობა“, რომელიც ხშირად შემცდარ გრძნობას ეურჩება და სწორ გზას მიუთითებს, პოემა „რაჭა-ლეჩხუმის“ ბოლოს ასე ხმიანობს:

ჩვენი ხეც ეროვნებისა
დღეს, ვხედავთ სჭკნება და ხმება?..
გრძნობას ჰგონია, მაგრამ კი
გონება არ ეთანხმება!

ხეს რა გაახმოვს, თუ მისი
ფესვები კიდევ ვარგია?
და ზედაც მისი წარსული
უტყუვრად მონაქარგია!
(„რაჭა-ლეჩხუმი“. 1912.
წერეთელი 2014: 445)

ნეოკლასიციზმის ხანა ლიტერატურაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საუკუნე-ნახევრის განმავლობაში გრძელდებოდა (დაახლოებით 1660-1798 წწ.). ამ სახელოვნებო მიმართულების მთავარი მახასიათებლები შეიძლება ასე ჩამოვყალიბოთ: სალი, რაციონალური აზროვნება, ლოგიკა, საზოგადოებაში მორალური, ადეკვატური ქცევისა და წარმოდგენების დაწერვა. იგი წარმოიშვა როგორც რეაქცია რენესანსის ეპოქის მიერ გამეფებული ქაოსის წინააღმდეგ სამწერლობო ჟანრებში; ნეოკლასიციზმი ანტიკური ხანის საბერძნეთისა და რომისათვის დამახასიათებელ კლასიკურ სტილს ეყრდნობა; ტერმინი „ნეოკლასიკა“, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობასა და, ნაწილობრივ, ლიტერატურათმცოდნეობაში, აღნიშნავდა XIX ს. ბოლო მესამედსა და XX ს. დასაწყისის მხატვრულ მოვლენებს: მისთვის დამახასიათებელი იყო ანტიკური ეპოქის, აღორძინებისა ან კლასიციზმის ტრადიციებისაკენ მიბრუნება.

ნეოკლასიციზმი, როგორც ხელოვნების მიმდინარეობა, XVII-XIX სს. ლიტერატურაში, მხატვრობასა და არქიტექტურაში ვითარდება. 1920 წლიდან კი ეს ტერმინი მუსიკაშიც იხმარება, მოდერნისტული და რომანტიკული მიმართულებების საპირისპიროდ. ნეოკლასიციზმი ჩაისახა რომში, საიდანაც გავრცელდა შემდგომ საფრანგეთშიც; ამ მოვლენას ხელი შეუწყო რომში ფრანგული აკადემიის დაარსებამ; შემდგომში ნეოკლასიციზმმა ინგლისშიც შეაღწია.

ნეოკლასიციზმი ემყარება ვინკელმანის პრინციპებს და ქადაგებს ანტიკური ხანის ხელოვნების პრინციპებისაკენ მიბრუნ-

ნებას: ძველი სტილის ამ ახალ გამოვლინებას ახასიათებდა, ყველაფერი „მაღალ გემოვნებაში“ მოექცია და შეფასების კრიტერიუმად მხოლოდ ანტიკურობა მიეჩნია. ნეოკლასიციზმები ადამიანს არასრულფასოვან, ნაკლოვან არსებად მიიჩნევდნენ – შეზღუდული შესაძლებლობებით და არა შემოქმედებით, ინოვაციური ძალის მქონე ნატურად, როგორც ეს რენესანსის ეპოქაში მიიჩნეოდა („ღმერთი თვითონ ჩემშია!“). ინგლისური ნეოკლასიციზმი დაეფუძნა და წარმოიშვა ფრანგული ნეოკლასიციზმის ორივე – კლასიკური და თანამედროვე – მოდელიდან (იხილეთ ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ (1674) და პოუპის „Essay on Criticism“ (1711), როგორც ნეოკლასიციზმის კრიტიკული წინამძღვრები. ნეოკლასიციზმი ინგლისურ ლიტერატურაში დომინირებდა ალორძინების ხანიდან (1660 წ.) XVIII ს. დასასრულამდე, როცა ლირიკული ბალადების გამოქვეყნებამ (1798 წ. Wordsworth-ისა და Coleridge-ის მიერ) გვამცნო რომანტიზმის დაბადება.

ხელოვნების ექსპერტები და ლიტერატურისმცოდნენი ნეოკლასიციზმს სამ პერიოდად მიჯნავენ:

1. რესტავრაციის ხანა (the Restoration age) (1660-1700 წწ.) – წარმოგვიდგენს მანერის კომედიას (the comedy of manner) – პიესა მაღალი საზოგადოების მანერებსა და კონვენციებზე; ამ ხანის ნეოკლასიციზმს მწერლებზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენდნენ: მილტონი და დრაიდენი (Milton, Dryden).

2. ავგუსტინის ხანა (the Augustan age) (1700-1750) – წარმოგვიდგენს პიროვნული განვითარების ამსახველ პოეზიას. ამ პერიოდში მნიშვნელოვნად ვითარდება: რომანი, მელოდრამა და სატირა. ცენტრალური ფიგურა ამ პერიოდის ნეოკლასიციზმურ პოეტიკაში პოუპი იყო, ხოლო პროზის დახვეწაზე დეფო, რიჩარდსონი, ფილდინგი და სმოლეთი მუშაობდნენ.

3. ჯონსონის ხანა (Age of Johnson) (1750-1798) – გარდამავალი ნეოკლასიციზმისა და რომანტიზმის შორის (გონებასთან ერთად გრძნობასაც ექცევა ყურადღება). დოქტორი სემუელ

ჯონსონი სიმპათიით იყო განწყობილი უკვე მიმავალი ავგუსტინის ხანისადმი და ახალი აზროვნების საწყისებს შექსპირის შემოქმედებაში ხედავდა.

ნეოკლასიციზმის პოეზიაში პოპულარული იყო რიტმული სტროფი, რომელმაც განვითარების უმაღლეს საფეხურს პოუპის გმირულ (ჰეროიკულ) სტროფებში მიაღწია; თეატრში ამ დროს ვითარდებოდა: ჰეროიკული დრამა, მელოდრამა, სენტიმენტალური კომედია და მანერული კომედია. ნეოკლასიციზმის ბოლო პერიოდი შეიძლება მივიჩნიოთ განმანათლებლობის ხანის უკანასკნელ გამონათებად, თუმცა ხელოვნების მიმდინარეობები რეალურად არასოდეს ქრებიან: ნეოკლასიციზმის ბევრი ესთეტიკური პრინციპი კვლავ გამოჩნდა XX ს. მიმდინარეობებში: მაგალითად, ელიოტის კრიტიკასა და პოეზიაში, როგორც უკვე რომანტიზმის წინააღმდეგ მიმართული მანიფესტაცია. ელიოტს ნეოკლასიციზმი დახვეწილი პოეტური ფორმისა და რაციონალისტური შემოქმედების მქადაგებლად მიაჩნდა, ხოლო რომანტიზმს ემოციასა და შთაგონებაზე დაფუძნებულ მიმდინარეობად თვლიდა და აშკარად პირველს ამჯობინებდა (წყარო: <http://www.victorianweb.org/pre-victorian/nc/ncintro.html>).

ნეოკლასიციზმი პოეტები დიდ პატივს სცემდნენ ანტიკური ხანის ხელოვანთ და ბაძავდნენ მათ. წესრიგი, სიზუსტე და მკაცრი წესები ახასიათებდა მათს პოეტურ თხზულებებს; ფრაზების წყობა მკაცრად იყო დაცული; ნეოკლასიციზმი პოეტებისათვის პოეზია ადამიანური ცხოვრების იმიტაციას წარმოადგენდა.

ჯონ დრაიდენი თავის დროის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნეოკლასიციზმი პოეტია. იგი წერდა ჰეროიკულ სტროფებს და შიგადაშიგ მოხერხებლად ურთავდა სატირას. მისი საუკეთესო პოეტური თხზულებებია: „ოდა წმინდა სესილიას დღისადმი“ („The Ode for Saint Cecilia’s Day“) და „ალექსანდრეს დღესასწაული“ („Altxfinder’s Feast“). ცხოვრების ბოლო წლები ჯონ დრა-

იდენმა ბერძენი და რომაელი პოეტების თხზულებათა თარგმანებს შეაღია.

ალექსანდრ პოუპი XVIII საუკუნის ცნობილი ნეოკლასიციისტი სატირიკოსი პოეტია, თუმცა ხანგრძლივი, ქრონიკული ავადმყოფობის გამო მეტად მისუსტებული იყო ფიზიკურად. ახალგაზრდობისას დაწერა „ესე კრიტიკაზე“ („Essay en Criticism“). ნაშრომი რამდენიმე საინტერესო მოსაზრებას შეიცავს. თავის ერთ-ერთ სატირულ ნაწარმოებში (Dunciad) პოუპი დასცინოდა ღარიბ პოეტებს, რომლებიც ფულის გულისთვის წერენ. მოგვიანებით დაწერა „ესე ადამიანზე“. დრადენის მსგავსად, პოუპიც თარგმნიდა ანტიკური ხანის პოეტთა ნაწარმოებებს.

ნეოკლასიციისტი პოეტთა უმრავლესობა წერდა ადამიანის მორალურ სახესა და მის ქალაქურ ცხოვრებაზე, თუმცა იყო გამონაკლისიც: **ჯეიმს ტომსონმა** ოთხი პოემა დაწერა ბუნებაზე: „გაზაფხული“, „ზაფხული“, „შემოდგომა“, „ზამთარი“. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ნეოალკსიციზმისათვის დამახასიათებელი მაღალფარდოვანი სტილი ტომსონმა თავიდან ვერ აიცილა.

ცნობილი ნეოკლასიციისტი პოეტია **თომას გრეი**, რომელსაც პოეტთა იმ წრეს აკუთვნებენ, „ეკლესიის ეზოს პოეტებს“ რომ უწოდებენ. „სოფლის ეკლესიის ეზოში დაწერილი ელეგია“ („The Elegy Written in a Country Churchyard“) მისი ყველაზე ცნობილი პოეტური თხზულებაა, რომელშიც აღწერილია ეკლესიის ეზოში ღარიბული საფლავების ქვებით გამონვეული მწუხარე განცდები; ასევე ძლიერ სევდიანია თომას გრეის ოდა „ბარდი“ („The Bard“).

ლიტერატურის თეორეტიკოსები ნეოკლასიციისტი პოეტებად მიიჩნევენ: უილიამ ბლეიკს, რობერტ ბერნსსა და უილიამ კოუპერს (William Couper) (<http://www.baachelonandmoster.com/englishperiods/neoclassical poets.html>).

უილიამ ბლეიკი (1757-1827) ცნობილი პოეტი და ხელოვანია. მისი ნაწარმოებები, ძირითადად, მისტიკურია, იმდენად, რომ ზოგჯერ მათი გაგება რთულია. ბლეიკი იყო პოეტ-ვიზი-

ონერი, რომელიც ხილვებითა და შინაგანი ხმებით გვაცნობდა მოვლენის არსს და არ სწამდა ამქვეყნიური საგნებისა. ბლეიკის მთავარი პოეტური კრებულია „უცოდველობისა და გამოცდილების სიმღერები“, ხოლო მისი პოეზიის ზოგადი მახასიათებლები: მისტიციზმი, ზებუნებრივის რწმენა, რაციონალიზმთან დაპირისპირება და სამყაროს შემეცნების დაუოკებელი სურვილია. უილიამ ბლეიკის პოეზიის სამ სივრცეს განასხვავებენ მკვლევარები: ბუკოლიკურს, ურბანულსა და მითოსურს (ნოზაძე 2011: 191). ბლეიკის მითოსი ანტიკურ და ქრისტიანულ კონცეფციებზეა დაფუძნებული და განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მსოფლიო მითოლოგიაში. „თელის წიგნი“ („The Book of Thel“, 1788-1791 წწ.) მოთხრობილი ამბავი სიზმარსა ჰგავს, ხოლო ბლეიკის მთავარი სათქმელი, პოემის გასაღები ოთხსტრიქონიანი შეგონებით არის მოწვდილი: „მინის საქმე თხუნელას ეკითხება, ხოლო ზეცისა – არწივს. ადამიანთა მიერ დაწესებული აუცილობლები კი ისეთივე ყალბია, როგორც გაროზგვით მიღებული ცოდნა და ოქროთი გაზომილი სიყვარული“. „ეს საზომი ერთეულები“ ბლეიკის ირონიას იმსახურებს, რადგან ისინი არც რეალურ სამყაროს ასახავენ და არც წარმოსახვითს ჰმატებენ რამეს. ბლეიკი მუდმივ ძიებაშია და აწუხებს სამყაროს მოწყობის კანონზომიერება“ (ნოზაძე 2011: 198).

უილიამ ბლეიკის პოეტური შედეგები ქართულად თარგმნა მედეა ზაალიშვილმა, რომელიც იმონებს ალფრედ კაზინის მოსაზრებას ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენისა და უილიამ ბლეიკის სულიერი ნათესაობის თაობაზე: „ბლეიკი ერთობ ჰგავს ბეთჰოვენს თავისი არტისტიკული დამოუკიდებლობითა და უნივერსალურობით... ბეთჰოვენის მსგავსად, ისიც წარმოსახვის თავისუფლების მომხრეა და თავისი შემოქმედებით ჰქმნის აზროვნების ახალ სამყაროს. ყოველივე ეს გამოსჭვივის ბლეიკის პოეზიიდან, პოეტური სკეტჩების ნეოკლასიკური ფორმალიზმიდან“. ალფრედ კაზინის ამ მოსაზრებას ეთანხმება უ.

ბლეიკის ქართულად მთარგმნელი მ. ზაალიშვილი, რომელიც ფიქრობს, ბეთჰოვენის „მთვარის სონატასა“ და „მეცხრე სიმფონიას“, შეიძლება, თამამად ამოვუყენოთ გვერდით: „პოეტური სკეტჩები“ და „წინასწარმეტყველური ნიგნები“ (ზაალიშვილი 2015: 65).

უილიამ ბლეიკის ლირიკული ლექსები, მიძღვნილი წელიწადის დროებისადმი („გაზაფხულს“, „ზაფხულს“, „შემოდგომას“, „ზამთარს“) და ასევე მიძღვნები: „მიმწუხრის ვარსკვლავს“ და „დილას“, მედგა ზაალიშვილის მიერ ქართულად თარგმნილი, უკვე ცნობილია ჩვენი მკითხველისათვის, რომელიც მოწმე ხდება ნეოკლასიციისტი პოეტის თანაზიარობისა ბუნებასთან: ღვთაებრივი წესრიგის, ჰარმონიის აღქმა და არა ეჭვი უფლის არსებობის მიმართ; ტკბობა უფლისმიერი კანონზომიერების მარადიულობით, გარკვეულწილად, ანათესავებს ერთმანეთთან უილიამ ბლეიკისა და აკაკი წერეთლის პირველქმნილი მელოდირობით აღსავსე სტროფებს. უილიამ ბლეიკი ასე მიმართავს „მიმწუხრის ვარსკვლავს“:

მიმწუხრის ჟამის ანგელოსო, ქერათმიანო,
ახლა, როდესაც მზე ისვენებს მთებს შემომდგარი,
დაიდგი თავზე მოკაშკაშე შენი ლამპარი
სიყვარულის მბრწყინავ გვირიგვინად...“
(„მიმწუხრის ვარსკვლავს“. ბლეიკი 2015: 64)

აკაკი წერეთელი კი ამგვარად გვიხატავს შუალამის მთვარის ბრწყინვალე სურათს:

შუალამეა, გავსილი მთვარე
დედამინაზე სხივებს უხვად ჰფენს,
მთები, ტყეები, კლდე და მდინარე –
ყველა მდუმარებს და გრძნობით ისმენს.

ვით განსვენების ანგელოზნი ცით
გადმოეფინნენ გუნდად ხმელეთად
თვისის ნეტარის და მსუბუქის ფრთით
და მყუდროებას ჰგალობენ ერთხმად.
(„შამილის სიზმარი“. წერეთელი 2010: 16)

ბუნების ჰარმონიულ სურათთან დისჰარმონიას ქმნის კავ-
კასიის მაჰმადიანთა ბრძოლა რუსებთან: ადამიანებისათ-
ვის უცხოა და შეუსმენელი ღვთის ხმა სიმშვიდისა და
შემწყნარებლობისა:

მაგრამ კავკაზსა ეს მყუდროება,
ცით მოვლენილი, არ ეყურება,
გაურჩეველი აქვს მას ეს დროება
მხოლოდ სხვა რამეს ემსახურება.
იმას სურს სისხლი, ომი ფიცხელი,
მისთვის საღმრთო ხმას რათა ჰგალობენ,
სისხლს სთხოვენ მთები, კლდეები, ველი...
(„შამილის სიზმარი“. წერეთელი 2010: 16).

საინტრესო თვალსაზრისს ვეცნობით ამ ლექსის თაობაზე
ირმა რატიანის გამოკვლევაში: „რეალიზმის ლიტერატურული
სკოლა და მისი ქართული მოდელი“; მეცნიერი ფიქრობს,
რომ „შამილის სიზმარი“ (1859 წ.) ჟღერს როგორც მიმართვა,
პოზიცია. შემთხვევითი არ არის, რომ აკაკი სწორედ ამ ლექსს
გადაუგდებს ხელთაშანივით ქართველ რომანტიკოს პოეტს
და რუსული არმიის გენერალს, გრიგოლ ორბელიანს, რითაც
ხაზს გაუსვამს „შვილთა“ ბანაკის „მამებისაგან“ განსხვავებულ
პოზიციას კავკასიის საკითხთან მიმართებაში“ (რატიანი 2015:
49).

ცხოვრება, ამქვეყნიური ყოფა, გმირობად მხოლოდ მონი-
ნააღმდეგის, მტრის განადგურებას მიიჩნევს. ომის სურათები,

სისხლისღვრა, ბრძოლის ეპიზოდების გაცოცხლება ხშირად განსაზღვრავს ნეოკლასიციისტთა თხზულებების კომპოზიციურ ჩარჩოს. ნეოკლასიციზმის თემატიკა, უმეტესად, კლასიკური ისტორიითა და მითოლოგიით საზრდოობს. ჰომეროსის, ვირგილიუსის, ოვიდიუსის პოეზია, ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს დრამები, პლინიუსის, პლუტარქესა და ტაციტუსის ისტორიები ნეოკლასიციზმისათვის მნიშვნელოვან რესურსს წარმოადგენს, თუმცა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჰომეროსის პოემები, მისი გმირების თავგადასავალი და საბრძოლო სცენები.

ჰომეროსის თხზულებების მიმართ ინტერესს ემატებოდა ყურადღება შუა საუკუნეების ხელოვნებისადმი, ოსიანის ფსევდო-კელტური პოეზიისადმი, შუა საუკუნეების ისტორიისა და დანტეს პოეზიის მიმართ. ნეოკლასიციისტები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ თავიანთი აკადემიური წინაპრების, კლასიციისტებისაგან. ისინი აღმერთებდნენ გოთიკურ ხელოვნებას და ღირსეულად ააღორძინეს კიდევც იგი.

აუცილებელია, აღვნიშნოთ, რომ ნეოკლასიციზმი, თავისი განვითარების ბოლო პერიოდში, თანაარსებობდა მისი სანინალმდეგო ტენდენციის მატარებელ რომანტიზმთან; იმის ნაცვლად, რომ განცალკევებოდნენ, დაპირისპირებოდნენ ნეოკლასიციზმი და რომანტიზმი, ისინი ერთმანეთს შეერწყნენ რამდენიმე კუთხით. ეს თავისებურება განსაკუთრებით კარგად გამოჩნდა მხატვრობაში: ბევრ, ამკარად ნეოკლასიციისტურ, ნახატში ჩანს რომანტიკული ტენდენციები და მრავალმხრივი მონაცვლეობა: ნეოკლასიციისტური ისტორიული, სწორხაზოვანი და უსიცოცხლო სურათების გვერდით, იქმნებოდა რომანტიკული, სასიყვარულო თემატიკაზე შექმნილი პორტრეტებიც.

ნეოკლასიციისტებს არ სურდათ რენესანსული აზროვნების სრულიად, სავსებით უარყოფა, მაგრამ მიიჩნევდნენ, რომ ამ ეპოქის ხელოვნების მეთოდები ძალიან ქაოტური იყო, ამიტომ

ანტიკური საბერძნეთისა და რომის კლასიციზმს მიუბრუნდნენ. ეს, დიდწილად, იმითაც იყო გამოწვეული, რომ პოლიტიკური არასტაბილურობისა და კონფლიქტების შემდგომ, ევროპას, განსკუთრებით კი, დიდ ბრიტანეთს, სურდა ეპოვა საკუთარი თავი, განესაზღვრა თავისი დანიშნულება, მისია სამყაროში და ერგენებინა, რამდენად სწორად ასრულებდა თავის ღვთაებრივ ფუნქციას.

ნეოკლასიციზმის მთავარი ცნებები თავშეკავება და წესრიგი გახდა. ყველა ადამიანი უნდა მოქცეულიყო „სწორად“ და ერგენებინა, რომ კარგი გემოვნება აქვს: რადგან ადამიანი სრულყოფილი არსება არ არის და მისი ბუნება ყალბია, ნეოკლასიკოსებმა გადაწყვიტეს, დაენსებინათ საზღვრები – როგორი უნდა ყოფილიყო იდეალური ადამიანი. პიროვნებისათვის ძალიან მნიშვნელოვანი გახდა, დაემტკიცებინა, რომ საკმარისად ჭკვიანია. მწერლები ხშირად იყენებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს არა მარტო ეტიკეტისა და წესების (წესრიგის – დექორუმის) გადმოსაცემად, არამედ თავიანთი გონებამახვილობის გამოსამჟღავნებლადაც.

ბრძანებაზე (შეკვეთაზე), მიზეზებზე, ეტიკეტსა და გონიერებაზე აქცენტირებამ გამოიწვია კონკრეტული ჟანრებისა და გარკვეული სახის ლიტერატურული თხზულებების დანიშნულება: დღიურები, ესეები, წერილები და პირველ პირში მოთხრობილი ამბები გაცილებით პოპულარული გახდა, რადგან მათი მიზანი იყო იმის გადმოცემა, თუ რას ფიქრობდა, ან აღწევდა კონკრეტული ადამიანი, რაც წარმოადგენდა ნეოკლასიციზმის მთავარ მიზანს – გამოერკვია და განესაზღვრა პიროვნების როლი საზოგადოებაში. ძალიან დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა მორალურმა იგავებმა და პაროდებმა. გართმული სტროფები კი, კერძოდ, გამირული სულისკვეთებით გამომხატველი სტროფები (the heroic couplet) დომინირებდა პოეზიაში, ხოლო თეატრისათვის აცილებელი გახდა ჰეროიკული (გმირული) დრამები.

ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი ნეოკლასიციისტი მწერალი იყო ჯონ მილტონი (1608-1674), ეპიკური პოემის „დაკარგული სამოთხის“ ავტორი, რომლის ბევრი თხზულება კარგად ასახავს ინგლისის პოლიტიკურ მდგომარეობასაც. ინგლისური ნეოკლასიციზმის უკანასკნელ დიდ წარმომადგენლად მიიჩნევენ სემუელ ჯონსონს (1709-1784). მისი მთავარი ნაშრომია ინგლისური ენის ლექსიკონი, რომელიც შემდგომ ოქსფორდის ლექსიკონმა ჩაანაცვლა. ე.წ. „ჯონსონის ლექსიკონმა“ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ინგლისური ენის განვითარებასა და ნორმირებაში. 1759-იანი წლებიდან ნეოკლასიციზმის იდეები ნელ-ნელა უკან იხევს და ყურადღება ინაცვლებს ინდივიდის გრძნობებზე: მკვიდრდება და ვითარდება რომანტიზმი.

მიუხედავად იმისა, რომ ნეოკლასიციზმის ეპოქა დამთავრდა, მისი იდეების გავლენა ჯერაც გრძელდება. მაგალითად, ის, რომ მარტივად წერა სჯობს – ამ კრედოს დღესაც ბევრი მწერალი მიჰყვება. ნეოკლასიციზმიდან მოდის იდეაც, რომ ლიტერატურას შეიძლება ჰქონდეს სოციალური ფუნქცია და დაეხმაროს ინდივიდს საზოგადოებასთან ადაპტირებაში (ეს იდეა თანამედროვე მწერლებმა აიტაცეს).

შეიძლება, შევაჯამოთ ნეოკლასიციზმის მთავარი მახასიათებლები: 1. კლასიკური ეპოქის იმიტაცია; 2. ხელოვნური და არისტოკრატიული საზოგადოება; 3. დახვეწილი ქცევა; 4. ღირსება რეპუტაციიდან გამომდინარეობს და არა მთლიანობიდან; 5. სტილი ზრდილობიანი და მახვილგონივრულია; 6. თხზულებები ჭკუის სასწავლებელი და გასართობია; 7. უნდობლობა ინოვაციისა და გამომგონებლობის მიმართ, 8. თავშეკავება გრძნობების გამოხატვისას; 9. ღირებულია კომუნიკაცია და არა თვითგამოხატვა; 10. იდეალები, წესრიგი, ლოგიკა, „სწორი“ ქცევა, დექორუმი.

თომას სტერნზ ელიოტი (1888-1965), ნეოკლასიციზმის საუკეთესო შემფასებელი, იმ ლიტერატურული მიმდინარეობის

კრიტიკოსი, მიიჩნევდა, რომ „პოეზია ემოციებისადმი ქედის მოხრა კი არ არის, არამედ მისგან თავის დაღწევაა. იგი არ არის პიროვნულობის გამოხატულება, იგი მისგან გათავისუფლებაა, მაგრამ, რასკვირველია, მხოლოდ მათ, ვისაც პირადულობაც გააჩნია და ემოციაც.

იციან, რას ნიშნავს სურვილი მისგან გათავისუფლებისა“ (ელიოტი 2010: 103). იქვე თ. ელიოტი განსაზღვრავს: „ხელოვნების ემოცია უპიროვნოა და პოეტი ვერ მიაღწევს ამ უპიროვნობას, თუ სრულიად არ შესწირა თავი ლექსს, თუ იცხოვრა არა მხოლოდ ანმყოფი, არამედ არ იცხოვრა წარსულში, ისე როგორც ანმყოფი, არ გააცნობიერა არა მარტო ის, რაც წარვიდა, არამედ ის, რამაც უკვე დაიწყო სიცოცხლე“ (ელიოტი 2010: 103).

ნეოკლასიციზმების მიერ მოპოვებული სიბრძნე – სამყაროს მოწყობის კანონზომიერება ბუნების წესრიგსა და ჰარმონიაში უნდა ვეძიოთ – აკაკი წერეთლის შემოქმედების ქვაკუთხედაა. ეს აზრი „თორნიკე ერისთავსა“ და „გამზრდელში“ სხვადასხვაგვარად, მაგრამ ორიგინალურად იკითხება: ადამიანები ხშირად არღვევენ ბუნებისა და ღმერთის მიერ შექმნილ ამ წესრიგს, მაგრამ გონების შემწეობით, აზროვნების ძლევამოსილებით, სისხლის, მონანიების, მსხვერპლისა და სინანულის მეოხებით, კვლავ „ბარბაცით“, „მორჩილებით“, სამშობლოსათვის გაღებული სისხლით, მოიპოვებენ დარღვეულ წონასწორობას. „გამზრდელის“ ოთხი თავი, შესაძლოა, ბლეიკისა და, საერთოდ, ნეოკლასიციზმების მიერ დაწერილი* „სეზონის ციკლების“ („გაზაფხული“, „ზაფხული“, „შემოდგომა“, „ზამთარი“) ფონზე განვიხილოთ: I თავი, ამქვეყნიური სამოთხეა: მარადიული გაზაფხულის განსახიერება: ჰარმონი-

* 1876 წელს აკაკი წერეთელმა გაზ. „დროებაში“ (№ 29), გამოაქვეყნა ლექსების ციკლი: „გაზაფხულის სიმღერა“, „ზაფხულის სიმღერა“, „შემოდგომის სიმღერა“, „ზამთრის სიმღერა“. ეს ლექსები მოგვიანებით პოეტმა ჩართო პროზაში: „საყმაწვილო ზღაპრები“ და „საყმაწვილო ზღაპრები აკაკისა“ (1885).

ული ერთობა წყვილისა – „მთის მწვერვალზე“. მეორე თავი – „ზაფხულია“ – ჟინია, რომელიც ამქვეყნიური წყურვილის მოკვლის აუცილებლობით არღვევს მარადიულ წესრიგს, მესამე თავი – „შემოდგომა“, – ანუ ცოდვის ნაყოფის მომკა – სინანული, რომელიც საფარ-ბეგს ცხოველური ჟინის დაკმაყოფილების სანაცვლოდ უნდა დაეუფლოს, ხოლო ბათუ-აფხაზს პირველქმნილ ჰარმონიასთან დაბრუნების შეუძლებლობის გამო – სიმდაბლიდან კვლავ სიმალისაკენ სწრაფვის სურვილი შერჩევს, რაც ადამიანობის, გონიერი არსებობის ერთადერთ გზად აღიქმება; IV თავი – „ზამთარი“ – ანუ სიკვდილის გზით ხსოვნის, მეხსიერების გამოკვება – ჰაჯი-უსუბის განაჩენის „გასიგრძეგანება“ ოთხი მხრიდან – ბათუს, ნაზიბროლას, საფარ-ბეგისა და მოძღვრის – პოზიციიდან სეზონთა კონცეფციის, ანუ დროსა და ოთხი კუთხის – სივრცით – ქრონოტოპის ფონზე ხდება: ნეოკლასიცისტები, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ადამიანს არასრულფასოვან, ნაკლოვან არსებად მიიჩნევენ, შეზღუდული შესაძლებლობებით: გონების ყოვლისშემძლეობა აღარ ითვლება შეუვალ ჭეშმარიტებად და მაინც, **მაგალითის ძალა** უეჭველია: სიკვდილი დავინწყებასა და სამუდამო გაქრობის ტოლფასი არ არის, განსაკუთრებით, კავკასიაში და **გამზრდელის თვითმკვლელობა სწორედ იდეალის გადარჩენის ერთადერთი გზაა და არა პრინციპებზე უარის თქმა**. აქვე, შეიძლება, საგულისხმო პარალელი გავავლოთ „ოთარანთ ქვრივის“ დასასრულსა და ამ მოთხრობაში სეზონთა მონაცვლეობის კანონზომიერებაზე: ჰაჯი-უსუბის მსგავსად, ქართველი გამზრდელი, დედა, ოთარანთ ქვრივიც იღუპება, სწორედ გაზრდილის, შვილის ფიზიკური სიკვდილის გამო. ილიას არჩევანით, ოთარანთ ქვრივი შობა დღეს, ზამთარს, ხოლო გიორგი – შემოდგომას – ემხვერპლა. გაზაფხულზე, მაისში, გაშენდა კესოს ბაღი, ამქვეყნიური სამოთხე. ამ ღვთიურ გარემოში ატარებენ მთელ დღეებს კესო და გიორგი ისე, რომ ერთმანეთს არ იცნობენ: კესოსთვის უცნობია გიორგის

სული, ხოლო გიორგი არც ცდილობს რეალურ კესოსთან დიალოგს. ცოდნისა და რწმენის ერთიანობის აუცილებლობა, გონებისა და გულის, გრძნობის გამთლიანება – დიალოგის აუცილებლობა – XIX ს. II ნახევარში, ილიასა და აკაკის შემოქმედებაში ნეოკლასიციზმის, განმანათლებლობის ხანის უკანასკნელი ეტაპის, გამოვლენის დასტურია.

აკაკის ცნობილი თხზულება „სამგვარი სიყვარული“ სამი ნაწილისგან შედგება: I. გამოუცდელი, II. ჟინი, III. ნამდვილი (მასკა) და საგულისხმო ახსნას გვანვდის: საყვარელ ქალს, ნამდვილს, მომავალ ცოლს, ავტორი „სიკვდილს“ უსურვებს, რაც ელენეს, ბუნებრივია, გააბრაზებს, მაგრამ მერე გაზეთში კითხულობს საყვარელი ადამიანის აზრს ამგვარი სიკვდილის თაობაზე: „როცა ჯერ უმანკო, ბუნებისაგან საიმედოდ და საქებრად გაჩენილი ახალგაზრდა შემხვდება ხოლმე ჩვენში, მე გულზე ნაღველი მენტხევა და მის სიკვდილსა ვნატრობ, რადგანაც ვიცი, რომ ეს ჩვენი მონებითი საზოგადო ცხოვრება უეჭველად გააუკუღმართებს მის ადამიანობას“... და ნუთუ სპეციალად საფლავში ჩასვლა არა სჯობია ცოცხლადვე ზნეობითად მკვდრობას!“ (წერეთელი 1989: 270). აკაკის ბოლომდე არ დაუკარგავს იმედი, რომ ნამდვილი სიყვარული, გამოცდილება, ერთგვარად, უარყოფს ადამიანთა დანესებულ უზნეო კანონებს და ემყარება ცოდნისა და რწმენის სინთეზს: სიკვდილით სიკვდილის დათრგუნვის პრინციპს. ნამდვილი იდეალის გადასარჩენად ხშირად ხდება საჭირო ყველაზე ძვირფასის, სიცოცხლის, განირვა. დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ ხელოვნების მიმდინარეობები არასოდეს ქრება და ამის დასტურად ელიოტის კრიტიკა და პოეზია მოვიხმეთ. ელიოტის ნეოკლასიციზმი რაციონალიზმს ეყრდნობა. თომას ელიოტმა თავის ქრესტომათიულ ესეში „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“ მესამე თავს ეპიგრაფად წაუმიძღვარა ციტატა არისტოტელეს თხზულებიდან „სულისათვის“ (De anima), თავი IV: „გონება, უეჭველად, უფრო ღვთაებრივია და

ნაკლებად ემორჩილება ვნებებს“. ელიოტი მიუთითებს, რომ „ეს ესეი გვირჩევს, შევჩერდეთ მეტაფიზიკისა თუ მისტიციზმის საზღვართან და ვიხელმძღვანელოთ იმ დასკვნებით, რაც გასაგები იქნება პოეზიით დაინტერესებული განათლებული პიროვნებისათვის. ყურადღების გადატანა პოეტიდან პოეზიაზე საქები მიზანია“... (ელიოტი 1989: 415).

„ელიოტი ერთი იმათგანია, ვინც ამტკიცებს კრიტიკული მეთოდის საჭიროებას, საპირისპიროდ იმ პიროვნებებისა, ვინც აცხადებს, ყველაფრის განსჯა შემძღვია შინაგანი ნათელის საშუალებით“, – წერდა ფრენკ სუინერტონი, რომელმაც ელიოტზე დაწერილ ესეს ეპიგრაფად წაუძღვარა ტ. ბ. მაკოლლის სიტყვები: „...ფაქტია, რომ პოეზია მოითხოვს არა მჩხრეკელ, არამედ მორწმუნე ყაიდის გონებას“.

აღბათ, აკაკის ღვთიურ სიგიჟესაც ის გონებრივი სიმაღლე და მისტიკური სიბრძნე ასაზრდოებდა, რაც ლექსში ფორმისა და ემოციის (გრძნობის) უზადლო შერწყმას განაპირობებდა.

დამონებანი:

ბლეიკი 2015: ბლეიკი, უ. *ლექსები* (თარგმნა მ. ზაალიშვილმა). ჩვენი მწერლობა, № 5. 2015.

ელიოტი 1989: ელიოტი, თ. *ესეები*. თარგმნეს პ. და რ. ჩხეიძეებმა. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

ელიოტი 2010: ელიოტი, თ. „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“. *ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ვალერი 1994: ვალერი, პ. *სულის კრიზისი*. თბილისი: თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი, 1994.

ზაალიშვილი 2015: ზაალიშვილი, მ. *წინასიტყვაობა უ. ბლეიკის ლექსების თარგმანებზე*. ჩვენი მწერლობა, №5(239), 2015.

კენტოშვილი 1999: კენტოშვილი, ი. *გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში*. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 1999.

კორჯი 1998: Корж, Ю. В. «Неоклассицизм. Культурология. XX век». *Энциклопедия*. Т. 2. СПб., 1998.

მინაშვილი 2013: მინაშვილი, ლ. „აკაკი წერეთელი“. ევგენიძე ი., მინაშვილი ლ. *ქართული ლიტერატურა*. II. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2013.

ნოზაძე 2011: ნოზაძე, მ. „უილიამ ბლეიკის სამი სივრცე და სიმბოლოები“. *ლექსმცოდნეობა*, IV. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

რატიანი 2015: რატიანი, ი. „რეალიზმის ლიტერატურული სკოლა და მისი ქართული მოდელი“. *სჯანი*, 16. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015.

ქიქოძე 1985: ქიქოძე, გ. *წერილები. ესეები. ნარკვევები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

ქსე 1994: „ნეოკლასიციზმი“. *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. VII. თბილისი: 1994.

წერეთელი 1989: წერეთელი, ა. *რჩეული თხზულებანი ხუთ ტომად*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

წერეთელი 2010: წერეთელი, ა. „ლექსები“. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2010.

წერეთელი 2014: წერეთელი ა. „პოემები“. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2014.

ინტერნეტ წყარო:

<http://cyberleninka.ru/article/n/neoklassitsizm#ixzz2ivRdYkDB>

<http://www.victorianweb.org/previctorian/nc/ncintro.html>

<http://www/bachelonandmoster.com/englishperiods/neoclassical poets.html>

Neoclassicism and Akaki Tsereteli's Heroic Couplets

Summary

Key words: neoclassicism, Akaki Tsereteli, heroic stanzas.

This paper has analyzed the history and theory of Neoclassicism, its influence on Georgian literary process. In this respect, particular importance is attached to the study of the creative activity of the great Georgian poet and public figure, Akaki Tsereteli.

In specialist literature it is indicated that the features of Neoclassicism in Georgian literature are marked in Akaki Tsereteli's patriotic lyrics; in 19th-century poetry – in G.Tabidze's lyrical verses created on antique themes (Hetaera, Mournful Seraphs, etc.).

Neoclassic trends in G.Tabidze's poetry have been more or less studied (T.Doiaşvili, G.Asatiani, I.Kenchoshvili, A.Khintibidze, etc.) but Akaki's poetry in this respect has not been studied as it might have been.

The artistic perfection of Akaki's verse, the wisdom of simplicity, aphoristic laconism of classical Georgian poetry – are the forming parameters which determine Akaki Tsereteli's link with the principles of the last literary trend of the Enlightenment epoch – Neoclassicism.

The heroic couplets in Akaki Tsereteli's lyrical verses ("Shamil's Dream", "Dream", "Aghmart-Aghmart", etc) and poems ("Tornike Eristavi", "The Mentor", "Natela", "Bagrat the Great", "Georgia's Current Face", "Gorg-Aslani", "A Centenary Story", "Racha-Lechkhumi", etc.) are distinct with homonymic rhythms, stable strophe, strictly determined isosyllabism, clearly expressed rationalism.

The plot of Akaki Tsereteli's famous historico-heroic poem "Tornike Eristavi" is analyzed in scholarly work as a composition constructed on the principles of neoclassicism; the action takes place in a king's palace, at catholicos and battlefield; the advantage of the reason over the feeling determines the ministry of duty; men's imperfection is manifested against

the background of harmony of nature; the verse technology is extremely regulated and an argument between Orbelidze and the fool is known for homonym rhythms demonstrates the sharpness of wit of the characters of the poem.

Neoclassicism as a literary movement is the longest in the history of movements. On the one hand, the neoclassical period flourished in European culture and art in 17th-18th centuries, on the other hand, Neoclassicism reappeared at the turn of the 19th-20th centuries (Pol Valeri, Tomas Eliot). Characteristic features of Neoclassicism are revival of antique, classic or national traditional culture in the sphere of reason or form. As a proof for an artist to respect eternal values, neoclassicism reminds the reader the eternity of universal, moral and national issues in the history of mankind.

Through the unity of feeling and mind, the harmony which nourishes poetic perception can be reached. In Akaki Tsereteli's poem "Natela" the verse is written on the boundary of uniting the laws of divine mystery and "logos". Let us recall Akaki's famous words: "The verse has its own mystery and laws". Natela's known song: "The chonguri is Georgia..." is an artistic embodiment of neoclassical poetry.

The paper considers the poem "A Centenary Story" published in full for the first time in the 20-volumed academic edition of Akaki Tsereteli's works which was banned in the 10th-20th centuries because of anti-Russian sentiments.

In this poem Akaki Tsereteli uses the oldest meter of Georgian verse 7-syllable (4/3, 2/5), low shairi (5/3), attests Rustaveli's aphorisms.

Neoclassical theorists saw man as an imperfect being with limited potential and sinful nature. In neoclassical poetry the favorite verse form was the rhymed couplet, which reached its greatest sophistication in heroic couplet; while the theatre saw the development of the heroic drama, the melodrama, the sentimental comedy, and the comedy of manners.

Eliot saw Neo-classicism as emphasizing poetic form and conscious craftsmanship, and Romanticism as a poetics of personal emotion and "inspiration," and pointedly preferred the former.

Neoclassical poets had a great respect for the artists of the antiquity and imitated much from them. In their poetic works an emphasis was made on order, correctness and established rules were carefully observed. Set phrases were commonly used in their poetry. For neoclassical poets poetry was an imitation of human life. For example, John Dryden wrote heroic couplets and here and there skillfully included satire (compare, Akaki Tsereteli's satiric poetry).

The wisdom gained by neoclassical writers - the regularity of order in the universe is to be sought in nature and harmony – is a cornerstone of Akaki Tsereteli's creativity. This concept is used by the poet in his poem "Tornike Eristavi" and "The Mentor" differently but in a peculiar way: men often break the order created by nature and God but with the help of reason, effort of thinking, blood, repentance, sacrifice and regret manage to restore the balance of mind.

The four chapters of Akaki Tsereteli's "The Mentor" can be read against the background of the "seasons concept" of neoclassical poets: chapter I – spring (harmony of spouses on the top of the mountain); chapter II – summer – passion, ardor which breaks divine order with the desire to satisfy the thirst of this world, chapter III – autumn – or harvesting the fruits of sin, chapter IV – winter – feeding the memory, recollections or traditions through death. The power of example in the poetry of neoclassic writers is necessary: death is not an equivalent of forgetting and complete disappearance, especially in the Caucasus and the Mentor's suicide is the only way to save the ideal and not denying the principles. The necessity of the unity of knowledge and faith, mind and heart, emotional integrity, the necessity of a dialogue – all this is an evidence of the neoclassicist impulse in the final period of the Enlightenment in Georgian literature of the second half of the 19th century.

Akaki Tsereteli's neoclassical works also describe intellectual height and mystical wisdom that determined the blend of form and emotion (feelings) in his verse.

**„ნაცარქექიას“ ორი გალექსილი ლიტერატურული
ვარიანტი
(აკაკი წერეთელი. მურმან ლებანიძე)**

ნაცარქექიას ფუნქცია ხანგრძლივი უმოქმედობის, უსაქმურობის, არაფრობის მერე შინიდან წასვლითა და თვითდამკვიდრებით, „მეს“ რეალიზაციით განისაზღვრება. ვლადიმერ პროპი, „ზღაპრის მორფოლოგიის“ ავტორი, ცნობილი ფოლკლორისტი, ჯადოსნური ზღაპრის უბადლო მკვლევარი, რომელიც ზღაპარს მოქმედ პირთა ფუნქციების მიხედვით სწავლობდა, მიიჩნევს, რომ „ზღაპრის შესასწავლად მნიშვნელოვანია საკითხი – რას აკეთებენ ზღაპრული პერსონაჟები, ხოლო საკითხი, თუ ვინ აკეთებს და როგორ აკეთებს, შესწავლისათვის უკვე მეორეხარისხოვანია“ (პროპი 1984: 65). ნაცარქექია – ქართული ხალხური ზღაპრის გმირი-დევეს ამარცხებს; ანტონიმური წყვილი: ნაცარქექია – დევი – უკვე ჯადოსნური დაპირისპირებაა; მხოლოდ ღვთის წყალობით, უხილავი, ფარული, კეთილი ძალის დახმარებით თუ შეძლებს ბრძოლასა და ცხოვრებაში გამოუცდელი, მხოლოდ კერიის ნაცრით თვალსაწიერშეზღუდული უბრალო, ჩვეულებრივი კაცი ბოროტების სიმბოლოს – დევის – დამარცხებას.

ვ. პროპი ჯადოსნური ზღაპრისათვის ცნობილ ფუნქციათა რიცხვს განსაზღვრულად მიიჩნევს და ჩამოთვლის გმირის 31 ფუნქციას.

„ნაცარქექია“ ცნობილი ქართველი ფოლკლორისტების მიერ გამოცემული ქართული ზღაპრების კრებულში ხშირად „საყოფაცხოვრებო ზღაპრების, ნოველების“ ჯგუფშია კლასიფიცირებული (მაგ.: „ქართული ხალხური სიბრძნე“, ტ. II, „ნაკადული“, თბილისი, 1964). ვფიქრობ, რომ „ნაცარქექია“ ჯადოს-

ნური ზღაპარია მოქმედი გმირის ფუნქციათა ვ. პროპისეული თანამიმდევრობითაც და ზღაპრის დასასრულის ფორმული-თაც; „ჭირი იქა – ლხინი აქა“; „იშვიათი სიზუსტითა და ლაკონიურობით რომ ასახავს ჯადოსნური ზღაპრის მოდელს“, – აღნიშნავს მარიამ კარბელაშვილი, „ზღაპრის მორფოლოგიის“ ქართულად მთარგმნელი (პროპი 1984: 19). მსოფლიოს ხალხთა ზღაპრების გმირი ნაცარქექიასაგან განსხვავებით, ქართველი ნაცარქექია ძმების, ან რძლის მიერ სახლიდან გაგდებული, ერთი გუდა ნაცრის, სადგისისა და ჭყინტი ყველის ამარა, დევეების სარჩო-საბადებლის მფლობელი და ძმების მწყალობელი ხდება. შვედური ზღაპრების ნაცარქექია სრულიად სხვაგვარად იქცევა: მამისაგან ნაჩუქარი ოქროს ვაშლით წრუნუნად გადაქცეულ მზეთუნახავსა და ბედნიერებას იპოვის („ნაცარქექია და წრუნუნა“) (შვედური ზღაპრები 2020: 29-60), ხოლო გერმანული ხალხური ზღაპრის მიხედვით, ნაცარქექია სულაც ქალიშვილია, ობლად დარჩენილი, ავი დედინაცვლისა და მისი ბოროტი ქალიშვილებისაგან დაჩაგრული, რომელსაც უფლისწული შეირთავს ცოლად („ნაცარქექია“. გერმანული ზღაპრები 2020: 87-99).

ნაცარქექიას ფუნქცია, ანუ მისი მოქმედება, როგორც ზღაპრის მთავარი პერსონაჟისა, ორი, ურთიერთსაპირისპირო მდგომარეობით განისაზღვრება: თავდაპირველად იგი უმაქნისია, მერე კი საკუთარ თავს უპირისპირდება: იძულებისა თუ შიშის გამო, „იგი“ უახლოვდება „ზე – მეს“. ზიგმუნდ ფროიდი, „მე-ს“ უმთავრესი მახასიათებლების“ თაობაზე მსჯელობისას, თითქოს გვეხმარება ჩვენი, ქართველი ნაცარქექიას არსის გახსნაში: „გრძნობადს აღქმასა და კუნთურ აქტივობას შორის წარმოქმნილი დამოკიდებულების შედეგად, მე-ს განკარგულებაშია ნებისმიერი მოძრაობანი. მისი (მე-ს) ამოცანაა თვითდაკვირვება; ამას კი ის თავად ახორციელებს; ეცნობა გამლიზიანებლებს, მათ შესახებ გამოცდილებას აგროვებს (მეხსიერებაში), ზეინტენსიურ გამლიზიანებლებს თავს არიდებს (მათგან

გაქცევით), ზომიერ გამლიზიანებლებს ხვდება (შეგუებით) და ბოლოს, სწავლობს, თუ მიზანდასახულად უკეთესობისაკენ როგორ შეცვალოს გარესამყარო (აქტივობა)... მოსალოდნელ განჭვრეტილ უსიამოვნების ზრდას პასუხი გაეცემა შიშის სიგნალით (ფროიდი 2015: 12).

შიშისაგან გააქტიურებული, „გადევგმირებული“ ცრუ-გმირი-ნაცარქექია –ქართველმა ხალხმა მიიღო და მოხერხებით გადარჩენილი, სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე ყოფნით გამოფხიზლებული, შინაგანი ენერჯის, იძულებითი გმირობის ფუნქციით აღჭურვა. ქართველი ხალხის გენიამ თავის ნაცარქექიას „მჩუქებელიც“ მიუჩინა: რძალი, ან ძმები, რომლებიც ამ უსაქმურ, უზრუნველ კაცს სამ ჩვეულებრივ ნივთს (ნაცრიან გუდას, სადგისს, ყველს) გაატანენ, რომლებსაც არაჩვეულებრივ ძალას სწორედ შიშისაგან ძალამიცემული ნაცარქექია მიანიჭებს: „იმ ჯადოსნურ საგნებს, რომლებსაც გმირი იღებს, ფოლკლორისტიკაში „ჯადოსნური საჩუქრები“ (ძაუბერ აბენ) ეწოდება. ეს სპეციალური მეცნიერული ტერმინია. ინგლისელმა მთარგმნელმა სიტყვა „მჩუქებელი“ თარგმნა „დონორ“-ით, რაც ძალიან ზუსტად ესადაგება ზღაპარს...“ (პროპი 1984: 38).

ნაცარქექიას ფუნქციას განსაკუთრებული ინტერესით დააკვირდნენ XIX-XX სს. ქართველი მწერლები, რომლებმაც ამ პერსონაჟის მოქმედებაში ჩვენი ერის ფიზიკური და სულიერი შეჭირვების მიზეზიც და ხსნის გზაც შენიშნეს; ამავე დროს, ეს „ვერმიცანა“, გამოუცნობი „გმირი“, ირონიულ-კომიკური ელფერით აღბეჭდილი, ქართველი ხალხის ღირსებისა და ნაკლის გამაერთიანებელი, რეალურისა და იდეალურის შემკრები, შთაგონების წყაროდ იქცა ბევრი ქართველი მწერლისათვის.

XIX ს. მეორე ნახევარში მისი შთაგონებით ლექს-ზღაპარი დაწერა აკაკი წერეთელმა, XX ს. 20-იან წლებში პოლიკარპე კაკაბაძემ ნაცარქექიას ტრანსფორმაციას შეასხა ხორცი კომედიაში – ყვარყვარე თუთაბერის, მედროვე გმირის, ბოლ-

შევიკების მიერ დროებით აღზევებული ხალხის მხსნელის სახით, მერე კი, XX ს. II ნახევარში, შიშითა და უძლურებით შეპყრობილ ქართველს, ახალი, გალექსილი „ნაცარქექია“ დაუწერა მურმან ლებანიძემ.

„დავნაცარქექიავდით!“ – სახელის ზმნური ფორმით ჯადოსნურ სიტყვად აქცია აკაკიმ ხალხური ზღაპრის გმირის უნიკალური ფუნქცია; მერე კი, ხმლის დამარხვის ტრადიციაზე საუბრისას, აკაკი კვლავ ნაცარქექიას მაგალითს იშველიებს: „ძველი ქართველი დატრახახებით შეურაცხყოფას არ მიაყენებდა არც თავის თავს და არც ხმალს. დღესაც რომ კიდევ იყოს ეს ჩვეულება, ხმალი აღარსად იქნებოდა ჩვენს ქვეყანაში, ნაცარ-ქექიებიც კი დამარხავდნენ“... (წერეთელი 1990: 357, 367).

ნაცარქექია აკაკის ქართველი ერის ისტორიის თავისებურებით განსაზღვრულ ზღაპრულ პერსონაჟად მიაჩნია. მაშინ, როდესაც ერი ისტორიული ძნელბედობის გამო რეალური, ნამდვილი გმირების, კონკრეტული ისტორიული პიროვნებების გაუჩინარების, არარსებობის გამო წუხდა, ხალხის ფანტაზიით ნასაზრდოები ცრუ-გმირი, უხილავი, ფარული, ქვეყნის მფარველი ძალის მიერ გადაევგმირებული ნაცარქექია იწყებდა ასპარეზზე გამოსვლას.

საგულისხმოა, რომ აკაკი წერეთლის ზღაპარ „ნაცარქექიაში“ ნახსენები ტერმინები: „ნატვრის სუფრა“, „ჯორ-ხაზინა“ და „საჩხუბარი ხელკეტი“ ბრწყინვალედ მოიმარჯვა ცნობილმა მეცნიერმა, რუსთველოლოგმა, მარიამ კარბელაშვილმა, ვ. პროპის წიგნის გადმოქართულებისას და საგანგებოდ აღნიშნა ამის თაობაზე: „საერთოდ, ტერმინოლოგიის დასახვენად ლიტერატურული ძეგლებისათვის ანგარიშის განევაც სასარგებლოა“ (პროპი 1984: 19).

აკაკი წერეთლის „ნაცარქექია“, როგორც პროზით, ასევე ლექსად დაწერილი, ალბათ, უნდა გაეთვალისწინებინა მურმან ლებანიძეს, რომელმაც სწორედ აკაკის პროზად დაწერილი „ნაცარქექიას“ ამბავი გალექსა, თუმცა ქართული ხალხუ-

რი „ნაცარქექიას“ სხვა ვერსიებიც გამოიყენა, გალექსილი ზღაპრის საზომის შერჩევას კი, ჩანს, აკაკის მიერ მიგნებული 7-მარცვლიან მეტრსაც უწევს ანგარიშს და ხშირად მიმართავს მას:

ხოლო ნაცარქექიას, 2/5
გამგონს გაეგონება 2/5
დარჩა დევის სახლ-კარი, 2/5
საუნჯე და ქონება. 4/3
(ლებანიძე 2010: 3. 412)

მურმან ლებანიძის თაყვანისცემა და მოწინება აკაკი წერეთლის მიმართ საუკეთესოდ არის გამოსატყული აკაკისადმი მიძღვნილ ლექსში „ეტლი“:

მწყემსო კეთილო, თავანუელი
ცად აწკრიალებ კისერს – სალამურს!
ლექსი ხარ ცეცხლად გადაქცეული,
რომ გულს ქართველისას მიესალამო!
მწყემსო კეთილო, თავანუელი
ცად აწკრიალებ კისერს – სალამურს!
(ლებანიძე 2010: 2. 442)

ქართული ხალხური პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშები შეიტანა მურმან ლებანიძემ თავის მიერ შედგენილ „შედეგებში“. პოეტი, „შედეგების“ ორტომეულის შემდგენელი, მ. ლებანიძე წერდა: „თუ რამ „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ ქართულ პოეზიაში ფასშეუვალ ღირებულებად შეგვიძლია ვაღიაროთ, – არც გურამიშვილსა და არც ბარათაშვილს, არც აკაკისა და არც ილიას, არც ვაჟასა და არც გალაკტიონს, – პირველ ყოვლისა, საფუძველთა საფუძველს, დიდ ქართულ ხალხურ პოეზიას დავასახელებდით“ (ლებანიძე 2010: 5. 277). ცნობილია, რომ მ. ლებანიძე თავის ლექსებშიც ზოგჯერ მიმართავდა ხალხური პოეზიის შედეგების ციტაციას (იქვე).

... XIX ს. 70-იანი წლებიდან ქართული ზეპირსიტყვიერების შეკრება-პოპულარიზაციას აკაკი წერეთელი პირადად ჩაუდგა სათავეში. გარდა იმისა, რომ მის მიერ დაარსებულ ჟურნ. „კრებულში“ ყოველთვიურად იბეჭდებოდა ქართული ფოლკლორის ახალჩანერილი ნიმუშები, თვითონ აკაკი დადიოდა სოფელ-სოფელ, კრებდა, იწერდა და სათანადოდ ამუშავებდა ხალხურ ლექსებსა თუ ზღაპრებს.

„ნაცარქექიას“, ცნობილი ქართული ხალხური ზღაპრის, აკაკისეული ვარიანტი პირველად 1885 წელს დაიბეჭდა (კრებული „გადია“, 1885, №1).

აკაკის თხზულებათა სრული კრებულის, თხუთმეტტომეულის V ტომის რედაქტორი, ცნობილი პოეტი იოსებ გრიშაშვილი, შენიშვნებში წერს: „ნაცარქექიის“ ამბავი აკაკიმ დაწერა ხალხურ ყაიდაზედ. ეს პროზად დაწერილი ნაწარმოები პირწმინდად ხალხურ ზღაპარს ემთხვევა, თუმცა აკაკისებური იუმორი აქაც გამოკრთის“ (წერეთელი 1956: 380). აქვე დაბეჭდილია „ნაცარქექიას“ აკაკი წერეთლისეული პროზაული ვარიანტი (წერეთელი 1956: 380-381). მოგვიანებით მ. ჩიქოვანი აღნიშნავდა: „აკაკის ხალხური ჩანაწერებიდან მცირე ნაწილია შემონახული. სანიმუშოდ დავასახელებთ რამდენიმეს: 1. „ნაცარქექია“ დაიბეჭდა 1885 წელს მ. ნასიძის „ქართულ ქრესტომათიაში“. ამჟამად გავრცელებული ხალხური მოთხრობა აკაკისეულ ვერსიას წარმოადგენს“ (ჩიქოვანი 1975: 236).

„ნაცარქექიას“ აკაკისეული ვერსია, პროზად დაწერილი, აკაკი წერეთლის თხზულებათა სრული კრებულის (ოც ტომად) ბოლოდროინდელ გამოცემაში (2015) ოდნავ სახეცვლილია: პროზად შესრულებულ ტექსტს ერთვის:

ლექსი: ადექი, ნაცარქექია,
რას მიჯდომიხარ კერასა?
ტოლებში გამოერეე,
ნუ ჰკარგავ ბედისწერასა!

ნუ მოშლი მტერზე მტრობასა,
მოყვრისთვის გულის ძგერასა;
ძირს ნადირს დაუქაქანე
მალლა ქორსა და ძერასა
მტერი კუდს ამოიძუებს
და ვერ დაგაკლებს ვერასა.

გამოცანა:

გინდ გასცერი, გინ გამტკიცე,
კერადანაც დასძარიო,
გინდ შესწვი და გინდ მოხარშე,
ის დარჩება, რაც არიო.

ზმა:

ის ყანა ცარიელია,
გინდა ეთესოს პურიო,
თუ რომ პატრონი არა ჰყავს,
რომ კარგად უგდოს ყურიო.
ვისთანაც არის სიმართლე,
არ დააკლდება პურიო,
არ დაეკარგვის ღმერთთან კაცს
ერთგული სამსახურიო.

ჩქარასათქმელი:

ავილე საცერი, ვკარ ცერი; ნაცარი გავცერი, გავმტკიცე,
მაინც გაცრილ-გამტკეცილი გამინაცრდა (წერეთელი 2015:
135-136).

უნდა ითქვას ისიც, რომ „ქართული ხალხური ზღაპრების“
კრებულებში ხშირად „ნაცარქექიას“ სხვა ჩანაწერის ვერსიით
ვეცნობით. კერძოდ, ერთობ პოპულარულია თედო რაზიკაშვი-
ლის მიერ ქართლში ჩანერილი ვარიანტი („ხალხური სიბრძნე“
1964: 176-179; 517).

ლექსად დაწერილი ზღაპარი „ნაცარქექია“ პირველად
„აკაკის თვიურ კრებულში“ (1897, №1) გამოქვეყნდა ამგვარი

დასათაურებით: „ნაცარქექია (ზღაპარი) აკაკისა“. ეს თხზულება თერთმეტი თავისაგან შედგება და ხალხურ პირველწყაროს არ მისდევს: პირველი თავი 18 კატრენისაგან შედგება და ერთგვარ შესავალს წარმოადგენს.

აკაკის ლექს-ზღაპრის გმირი ნაცარქექია თხზულების დასაწყისში ქებით ახსენებს წმინდა გიორგის სახელს და ტრახახობს თავისი გმირი წინაპრით: იგი წმინდა გიორგის ნათლული ყოფილა. ნაცარქექია მისგანვე ნაანდერძევი ხმლით ინონებს თავს, რომელიც „დიდება ოჯახის“; ახლა კი ნაცარქექიას ურჩევენ, სახნისად გადააკეთოს ეს გაუქმებული ხმალი. ნაცარქექიას პოზიცია მკაფიოა: ახლანდელ ოცნებას მამაპაპათა მცნების ასრულება ურჩევნია. აკაკის ნაცარქექია,

ერთ დროს მართლა ვაჟკაცი
მაგრამ დღეს კი ბექია!
მოსწოლოდა კერასა,
ეს იყო მისი ბინა!..
უსაქმურად ჰგორავდა,
სვამდა, სჭამდა, ეძინა!
იხატავდა წასულ დროს
იგონებდა წინაპრებს
და მით გულს აყოლებდა
გადასულ სიზმარ-ზღაპრებს!..

(„ნაცარქექია“. წერეთელი 2014: 217)

აკაკის პოემის გმირ ნაცარქექიას, პროზად, ამბად დაწერილი, 1885 წელს გამოქვეყნებული მოთხრობისა და ხალხური ზღაპრისაგან განსხვავებით,

ცოლი ჰყავდა ჭკვიანი,
მეოჯახე, ერთგული...
ქმრის უსაქციელობით
უსქდებოდა მას გული.

ნაცარქექია იძულებული გახდა, ცოლის ნებას დაჰყოლოდა და საყანე მინა მოენახულებინა, რომელიც მოხნულ-დათესილი დაუხვდა. პომის ეს (II) თავიც, 18 ოთხტაეპიანი სტროფისაგან შედგება. III თავში, მკათათვე რომ მოახლოვდა, ცოლის ჩიჩინით თავმოებზრებული ნაცარქექია ყანაში წავიდა, თუმცა პურის ყანა მომკილი და ხორბალი წაღებული დაუხვდა: „მხოლოდ ერთი თაველი დარჩენიათ ობლადო“. ცოლის ნაქეზებით, ნაცარქექიამ ხმაღს მოჰკიდა ხელი და ქურდს ჩაუსაფრდა: მის მაგივრად კი ერთი პატარა ჩიტი დაიჭირა, თაველს რომ კენკავდა. გრძნეულმა ჩიტმა, გაშვების ნაცვლად, დახმარება შესთავაზა ნაცარქექიას, რომელმაც ბევრი სიარულის შემდეგ მზეთუნახავად გადაქცეული ჩიტის სასახლეს მიაგნო. მზეთუნახავმა ჯადოსნური სუფრა აჩუქა ნაცარქექიას და შინ გაისტუმრა. VI თავში ნაცარქექიას, სტუმართმოყვარეობის გრძნობით შეპყრობილს, მტერ-მოყვრის მასპინძლად ვხედავთ, VII თავში კი გულუხვი მასპინძელი, ნაცარქექია, ამ უცნაურ სუფრას სტუმრად მოწვეულ მეფეს უძღვნის, ცოლ-ქმარი კი კვლავ ულუკმაპუროდ რჩება. ნაცარქექია დასახმარებლად ისევ გრძნეულ ჩიტს – მზეთუნახავს – მიმართავს. მწყალობელი არც ამჯერად დატოვებს გულნაკლულს მთხოვნელს და ჯორს აჩუქებს, რომელიც ხაზინას წარმოადგენს:

ყურს არ გააპარტყუნებს...
ძირს თავსაც არ დახრისო!..
რამდენ მუჭა ქერს აჭმევ,
ოქრო-ვერცხლად დაჰყრისო.

გახარებული ნაცარქექია გულუბრყვილობას ვერ ეშვება და გაღატაკებული ვაჭრის ეშმაკობის მსხვერპლი შეიქნება: ცბიერი ვაჭარი ჯორ-ხაზინას წაართმევს მფლობელს:

ჰკრა ცელი, გადააგდო!..
იხმარა სრული ძალა...

გააჭენა ჯორი და
უეცრად მიიმალა!..

მწყალობელმა ქალმა მესამედ მოჩხუბარი ხელკეტი უბოძა ნაცარქექიას, რომელმაც შინ ჩასახლებული უსინდისო ვაჭარიც გააგდო და გამოცდილებაც შეიძინა. ხელკეტი ხმალთან ერთად შეინახა, თვითონ კი, ოჯახში დაბრუნებული, მომავალს უკვირდება:

მოყვრებს ეძებს სიფრთხილით,
მტრებს ყველგან ერიდება...

აკაკის პოემა „ნაცარქექია“ 7-მარცვლიანი საზომით (4/3, 2/5, 7), ინტერვალრითმიანი (xaxa) ოთხტაეპედებით არის შესრულებული; პოეტი ხშირად მიმართავს სტროფულ ანჟამბემანს (გადატანას):

ვინც ის ყანა მოგვიმკო,
არ დასტოვებს არც თაველს...
მოვა მის წასაღებად
და შენც იმ ჩვენს **დამღუპველს**
ჩაესაფრე როგორმე,
მტერია თუ მოყვარე,
დაიჭირე, იცოდე
და შეკრული მომგვარე!

– ასეთ დავალებას აძლევს ცოლი ნაცარქექიას.

ჯადოსნური სუფრის მფლობელი, გალაღებული ნაცარქექია ამგვარად ფიქრობს:

არსად გაეცდებოდათ
ჩემ წინაპრებს მშიერი!
განა მე კი არა ვარ
იმათი **ნაშიერი**,

რომ მარტო ვსვამ, მარტო ვჭამ;

არ მომიდის სტუმარი?..

გამვლელ-გამომვლელისთვის

დაკეტილი მაქვს კარი?

სტროფული ანჟამბემანის ორივე მაგალითის შინაარსი აღბეჭდილია მძაფრი ემოციით, სურვილით, რათა ნაგრძნობ-განცდილი მალე საქმედ იქცეს, ამიტომ რიტმულ-ინტონაციურად სტროფები, თითქოს, ებმის ერთმანეთს, მათ შორის მეტრულ-სინტაქსური კავშირი მჭიდროვდება და სიტყვათა რიგიც უფრო უახლოვდება ერთმანეთს.

აკაკის პროზად დაწერილი „ნაცარქექიას“ დართული, ზემოთ მოყვანილი „ლექსისა“ და ზმის (1, 2) ექო ხმიანობს გალექსილ ვერსიაში. თუ გავითვალისწინებთ აკაკის ნაფიქრ-ნააზრევს ნაცარქექიას, როგორც ქართული ხალხური ზღაპრის გამირის, როლსა და დანიშნულებაზე, ჩვენი ერის ცხოვრებაში, საგულისხმო დასკვნებს მივიღებთ.

1894 წელს, ჟურნ. „კვალში“ (29 მაისი, №23) აკაკიმ გამოაქვეყნა წერილი „ჭრელი ფიქრები“, რომელშიც ავტორი მსჯელობს ამ ზღაპრული პერსონაჟის მსოფლიო-ლიტერატურულ მნიშვნელობაზე; ა. წერეთელს მიაჩნია, რომ ნაცარქექია ზოგადსაკაცობრიო ტიპია და, ამავე დროს, ღრმად ეროვნულიც ისევე, როგორებიც არიან: „დონ კიხოტი“, „ფალსტაფი“ და „ივან დურაკი“. „ჩვენი „ნაცარ-ქექია“ კი საკვირველი ტიპია. ფიზიკურად უძლურია: სული რომ შეუბერო, ცხრა-მთის იქით გადავარდება; ამას თვითონაც კარგად გრძნობს და პირიქით არავის ეტანება; მაგრამ ფარს კი დროზე ხმარობს და ეს ფარი არის მისი ჭკუა-გონება. მოსწრებული ხერხიანობით არა თუ იგერიებს დევებს, ამ საოცარი ფიზიკური ძალის წარმომადგენლებს, არამედ კიდევაც იმორჩილებს“ (წერეთელი 1990: 68).

აკაკი წერეთლის ლექს-ზღაპრის გმირი ნაცარქექია ორ-ჯერ მოტყუვდა: ჯერ მეფეს აჩუქა მწყალობელისაგან ნაბოძები ჯადოსნური სუფრა და ცოლთან ერთად ულუკმაპუროდ დარჩა, მერე კი ვაჭარმა წაართვა ჯორ-ხაზინა. მეფისა და ვაჭრის ალეგორიული სახეებით აკაკიმ თავისი თანამედროვე საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური პრობლემა წამოჭრა: სტუმრად მოსულ სხვა ქვეყნის ხელმწიფეს ქართველმა ნაცარქექიებმა დაუფიქრებლად გაატანეს ღვთის ნაწყალობევი სიმდიდრე, მერე კი სომეხ ვაჭრებს ჩაუგდეს ხელში თავიანთი სახლ-კარი.

აკაკიმ XIX ს. დამლევს თანამედროვე ნაცარქექია „მომავალი დროის“ იარაღით აღჭურვა. ზღაპარი ლექსად დაწერილია 7-მარცვლიანი ტაეპებით (4/3, 2/5), ინტერვალ-რითმიანი კატრენებით (xaxa).

„ნაცარქექიას“ გალექსილი ვარიანტი, რომელიც მურმან ლებანიძეს ეკუთვნის, ჰეტეროსილაბური (არათანაბარმარცვლიანი) სტროფებით (8 : 7) არის დაწერილი. ძირითადად, კატრენებით, ზოგჯერ კი ექვსტაეპედებითა და რვატაეპედებით გაულექსავს პოეტს ნაცარქექიას ამბავი. უფრო მაღალ შაირს მიმართავს მ. ლებანიძე. ზოგიერთი სტროფი იზოსილაბურია; შვიდმარცვლიანი მეტრით არის გამართული:

ვიცი, გაინტერესებს, 2/5
ვეტყვი, ხელი შემეშვან 4/3
ბარემ ჩემი სიმძიმის 4/3
საიდუმლოც შეიცან... 4/3

„ნაცარქექიას“ გალექსილი სტროფები ხშირად ეყრდნობა პროსოდიულ ო-ს:

– ვინ ყოფილა ესაო?! – 4/3
ბაყბაყდევი გაკვირდა, – 4/3

– კვლავ ზეცაში აგწიონ, 4/3
უბრძანეო! – აყვირდა. 4/3
(ლებანიძე 2010: 2. 407)

ქართული ხალხური ლექსის მკვლევარი ჯონდო ბარდაველიძე შესაძლებლად, ბუნებრივად მიიჩნევდა სტროფის შიგნით აქცენტურად (რიტმულად) განსხვავებული საზომების შენაცვლებასაც და სილაბურად განსხვავებული ტაეპებით სტროფის გამთლიანებასაც: „ორივე მოვლენა ფართოდაა გავრცელებული მცირეფორმიან ლექსებში და ხალხურისათვის დამახასიათებელ კოლორიტს ქმნის. უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ ხალხური ლექსი მშვენივრად იტანს არათანაბარ-მარცვლიან ტაეპებს სტროფში. მაგ., ხალხურში ხშირია 8-7-მარცვლიანი, 7-6-მარცვლიანი და სხვ. ფორმის ლექსები“ (ბარდაველიძე 1979: 173).

მურმან ლებანიძის გალექსილი „ნაცარქექია“, ძირითადად, სიუჟეტის განვითარების მიხედვით, მიჰყვება ხალხურ პირველწყაროს, თუმცა მ. ლებანიძის ნაცარქექია თავის სახელს აცნობს დევს:

... ვერ მიცანი, შე შტერო,
ვერმიცანა მქვიანო!
(ლებანიძე 2010: 3. 404)

ხალხურ ზღაპარში ნაცარქექიას დევები „კაცოს“ უწოდებენ, მ. ლებანიძის დევი კი ასე მიმართავს:

– ბატონო ვერმიცანავ,
თუ არ გეწყინებაო...
(ლებანიძე 2010: 3. 406)

აკაკი წერეთლის მიერ პროზად დაწერილი ამბავი „ნაცარქექიაში“ ხალხური ლექს-ანდაზით სრულდება:

„ხერხი სჯობია ღონესო, თუ კაცი მოიგონებსო“.

რვამარცვლიანი დაბალი შაირით (5/3) გამართული „ანდაზური ლექსი რაფანირებული ფორმისაა, მკაცრი ჩარჩოთი შეკრული“ (ბარდაველიძე 1979: 176).

აკაკი წერეთლის ლექს-ზღაპარი „ნაცარქექია“ ანდაზური ლექსებით მდიდარი არ არის, მაგრამ სხარტი, ლაკონიური თქმები კი მის ბევრ სტროფში გვხვდება. „მჩუქებელმა, მწყალობელმა“ ქალმა მოისმინა ნაცარქექიას ჩივილი:

დავილუპე! მიშველე!..
კიდევ გამაბრყვესო!!!
მეგობრობა – ძმობისთვის
მე მტერობა მიყვესო!..
ჯორ-ხაზინა მომტაცეს,
გაუყენეს გზასაო...
სიკვდილი სჯობს სიცოცხლეს
და ამ ჩემს ყოფასაო!

ნაჩუქარი ხელკეტიტ განდევნა აკაკის ნაცარქექიამ მოძალადე ვაჭარი სახლ-კარიდან. გახარებული ნაცარქექია ხელკეტის დანიშნულებას ასე განაზოგადებს:

ზოგჯერ კარგი მკურნალი
წამლად ჰხმარობს სანამლავს...
რომ გაჰკურნოს სნეული
თვით სატკივარს უმალ ჰკლავს.

აკაკი წერეთლის ნაცარქექია ჯადოსნური ნივთების მემუვობით ხდება გმირი, მურმან ლებანიძის „ნაცარქექიას“ დასაწყისში კი აქცენტირებულია სამი ძმის ჩვეულებრივი ცხოვრების რიტმი:

არც ხალიჩით დაფრინავდნენ 4/4
არც რაშებით დაჰქროდნენ, 4/3
სამნი ძმანი ერთ ჭერქვეშ და 4/4
ერთ ჯალაბად სახლობდნენ... 4/3

ძმებისაგან შინიდან გაგდებულმა ნაბოლარა, უსაქმურმა
ნაცარქექიამ ითხოვა:

ნავალ, თან გამატანეთ 3/4

სადგისი და ბანარი 3/4

ერთი ნველა ჭყინტი ყველი 4/4

ერთი გუდა ნაცარი. 4/3

(ლებანიძე 2010: 3. 401)

მესამე ტაეპის მარცვალმეტობა (7 : 7 : 8 : 7) ჩვეულებრივი
„რიტმული სვლა“ ხალხური ლექსისათვის. მ. ლებანიძეც
თითქოს არ უხვევს ხალხური „ნაცარქექიას“ შინაარსისა და
ფორმისაგან.

თუ ხალხური „ნაცარქექიას“ გმირს თავისი ფუნქციის შე-
სასრულებლად ძმების მიერ გატანებული ნივთებიც ჰყოფნი-
და, აკაკის ნაცარქექიას ჯადოსნური სუფრა, ჯორ-ხაზინა და
საჩხუბარი ხელკეტი უბოძეს, რათა თავი დაიმკვიდროს. მურ-
მან ლებანიძის გალექსილი ზღაპარი „ნაცარქექია“ თითქმის არ
უხვევს ხალხური ვერსიიდან და ალაგ-ალაგ გვთავაზობს ასეთ
ბრძნულ გამოთქვამებს: „საქმემ გვასახელოსო!“ „რაც იჩხუბა...
საქმიანად, სარფიანად იჩხუბა!“

მურმან ლებანიძე გალექსილ „ნაცარქექიას“ ასე ამთავრებს:

ზღაპარ – იყო, 4

ზღაპარ – იყო, 4

ზღაპარს ძმები ამკობდნენ 4/3

სამნი ძმანი დევის კოშკში 4/4

ერთ ჯალაბად სახლობდნენ, 4/3

უფროსი და შუათანა 4/4

ალარაფერს ნაღვლობდნენ, 4/3

დევის კაი მამულს ხნავდნენ 4/4

დევის ხეხილს ამყნობდნენ 4/3;

უმცროსი ძმა ბუხარს უჯდა, 4/4

ნაცარს ქექდა მარტოდენ... 4/3

ამრიგად, ქართული ხალხური ზღაპრის, „ნაცარქექიას“ ორი, სხვადასხვა საუკუნეში გალექსილი ვარიანტის გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ ეროვნული ზეპირსიტყვიერება ამოუნურავი საგანძურია ლიტერატურისა და მწერლებისათვის. XIX ს. ბოლოს ქართველი ხალხის წინაშე წამოჭრილი პრობლემა, ძირითადად, სოციალური და ეროვნული განთავისუფლების დილემით განისაზღვრებოდა, ამიტომაც მეფისა და ვაჭრების, მოყვრისა და მტრის, გარკვევა და მათთვის ადგილის მიჩენა იყო აქტუალური, ხოლო XX ს. II ნახევრის საქართველოში ე.წ. „უმცროსი ძმის“ საკითხი გააქტიურდა. ნაცარქექია, უმცროსი ძმა, თავისი მოხერხებითა და ჭკუით ახერხებდა „უფროს ძმებთან“ ერთ ოჯახში (საბჭოთა კავშირში) ცხოვრებას ისე, რომ თავის ზნეს, ჩვეულებას არ ღალატობდა:

იჯდა თურქის ხონთქარივით,
რა თქმა უნდა, ხათრობდნენ,
კაი პურით აპურებდნენ,
კაი ღვინით ათრობდნენ;
– ღმერთო, ას წელს გვიცოცხლეო
უმცროსი ძმა! –
ნატრობდნენ.

(ლებანიძე 2010: 3. 4130)

ანუამბებმანით ერთმანეთთან დაკავშირებული ბოლო მონაკვეთის ორი ტაეპი განსაკუთრებით გამოკვეთს „მოხერხებული“, იოლი ცხოვრების მოყვარული, „უმცროსი ძმის“ მოტივს, რომელიც ორიგინალური გადანწყვეტაა პოეტის მიერ ხალხური ზღაპრის ერთ-ერთი ვერსიისა; ცნობილი ვარიანტები „ნაცარქექიასი“, როგორც ვიცით, უფრო მეტად რძლის მიერ შინიდან გაგდებულ ნაცარქექიას გვაცნობს, რომელმაც დევების ქონება შინ მოიტანა, თვითონ კი არსად წასულა.

ზღაპრის მეშვეობით, სასურველი სიმართლის სათქმელად, „ნაცარქექია“ მარჯვე, ალეგორიული ხერხი აღმოჩნდა. „ნაცარ-

ქექია“ – ქართული ხალხური ზღაპარი, მოხერხებული გმირით, – თვითონ იქცა ხერხად კოლონიური რეჟიმის მსხვერპლი საქართველოსთვის: ქართველი ნაცარქექია XIX ს. ბოლოს ისეთივე თავგამეტებით „იზრდოდა“ უცხო მეფისა და ნაცნობი ვაჭრების წინააღმდეგ, როგორც XX ს. მეორე ნახევარში აცნობიერებდა თავის ხვედრს უზარმაზარ იმპერიაში: დევების ნასახლარში თავისი გამჭრიახობით უნდა მოეპოვებინა საპატიო ადგილი და ნაცარქექიას სტატუსი შეენარჩუნებინა.

დამოწმებანი:

ბარდაველიძე 1979: ბარდაველიძე ჯ. *ქართული ხალხური ლექსი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979.

გერმანული ზღაპრები 2020: *გერმანული ზღაპრები*. თბილისი: გამომცემლობა „პალირტა L“, 2020.

ლებანიძე 2010: ლებანიძე მ. *თხზულებანი ექვს ტომად*. ტ. 1, 3, 5. ქუთაისი: „საგამომცემლო ცენტრი“, 2010.

პრობი 1984: პრობი ვ. *ზღაპრის მორფოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1984.

ფროიდი 2015: ფროიდი ზ. „ჯგუფის ფსიქოლოგია“ და „მე“-ს ანალიზი“. *ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია*. ტ. III. თბილისი: „GCLAPress“, 2015.

შვედური ზღაპრები 2019: *შვედური ზღაპრები*. შეადგინა და თარგმნა დოდო ვადაჭკორიამ. თბილისი: გამომცემლობა „პალირტა L“, 2019.

ჩიქოვანი 1975: ჩიქოვანი მ. *ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია*. ტ. I. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1975.

ნერეთელი 1956: ნერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*. ტ. V. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.

ნერეთელი 1990: ნერეთელი ა. „ჭრელი ფიქრები“. *რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად*. ტ. V. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1990.

ნერეთელი 2014: ნერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2014.

ნერეთელი 2015: ნერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული ოც ტომად*. ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, 2015.

Two versified literary versions of Natsarkekia (Akaki Tsereteli, Murman Lebanidze)

Summary

Key words: Natsarkekia, Akaki Tsereteli, Murman Lebanidze.

The function of a popular hero of Georgian folklore Natsarkekia became the subject of keen interest of Georgian writers of the 19th-20th centuries who in the actions of this personage noticed the cause of physical and spiritual suffering of our people as well as the path to salvation. In the second half of the 19th century, being inspired by this character, Akaki Tsereteli wrote a fairy-tale poem. In the 1920s, Natsarkekia underwent a kind of transformation in Polikarpe Kakabadze's play *Kvarkvare Tutaberi*, a temporizer hero, promoted by the Bolsheviks as a savior of people, and then, in the second half of the 20th century, Murman Lebanidze wrote a new versified Natsarkekia for Georgians gripped by fear and helplessness.

Akaki considers Natsarkekia a fairytale character determined by the peculiarities of the history of the Georgian nation. Akaki Tsereteli's Natsarkekia written both in prose and verse must have been taken into account by Murman Lebanidze who versified the story of Natsarkekia but he also used other versions of the Georgian folk Natsarkekia. Akaki's version of Natsarkekia was first published in 1885 (Collection "Gadia", 1885, №1).

The versified version of Natsarkekia which belongs to Murman Lebanidze, is written in heterosyllabic verses (8: 7). The poet versified Natsarkekia's story mainly in quatrains, sometimes with six lines and eight lines. M. Lebanidze made use of higher shairi.

At the end of the 19th century, the Georgian Natsarkekia "fought" hard against the foreign king and acquaintances of merchants, as in the second half of the 20th century he was aware of his fate in a huge empire: with his wit and craftiness he had to take an honorable place in the Devis settlement and maintain the status of Natsarkekia.

ალექსანდრე ყაზბეგის ვერსიფიკაცია

ალექსანდრე ყაზბეგის სალექსო ფორმები და ვერსიფიკაციული თავისებურებანი საგანგებო კვლევის საგანი არ ყოფილა. ერთი შეხედვით, მოულოდნელია ამგვარი უყურადღებობა პოეტის მიმართ, რომელსაც 314 ლექსი და 2 პოემა დაუწერია (იმ თხზულებათა მიხედვით, 20-ზე მეტი სალექსო ფორმა აღინუსხება); მეორე მხრივ კი, მოსალოდნელი იყო ეს უინტერესობა მისი პოეზიის მიმართ, რადგან ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ იმთავითვე აღიარა მწერლის ბელეტრისტული ნიჭი და მომეტებული ყურადღება ალექსანდრე ყაზბეგის პროზას მიაპყრო.

ყაზბეგი – პოეტი მიჩნეულია სამოციანელთა ესთეტიკური მრწამსის მემკვიდრედ და აღნიშნულია, რომ მისი პოეტური კრედო კარგად ჩანს ლექსებში: „ჩემს კალამს“, „ჩემს რვეულს“, „გუთნისდედა“; რეალისტი პოეტი აღიარებს პოეზიის საზოგადოებრივ დანიშნულებას და მას ხალხის კუთვნილებად აცხადებს: „პოეტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს პოეზიის დიდაქტიკურ და პროპაგანდისტულ დანიშნულებას და წინა პლანზე წამოწევს მოქალაქეობრივსა და ზნეობრივ თემატიკას“ (ქართული მწერლობა 1984: 339).

გურამ ასათიანი წერს: „ალექსანდრე ყაზბეგმა პოეზიაშიც სცადა კალამი. ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსებშიც მწერლის მსოფლმეგნება მძაფრი დრამატიზმით არის აღბეჭდილი. არსებული სამყარო მის აღქმაში წარმოადგენს კეთილისა და ბოროტის შეურიგებელი ბრძოლის ასპარეზს... საჭიროა აღინიშნოს, რომ ალექსანდრე ყაზბეგი კარგად იცნობდა ქართულ ფოლკლორს და გატაცებით აგროვებდა მის ნიმუშებს...“ (ასათიანი 1974: 389).

ვახტანგ კოტეტიშვილი კითხვას სვამს: „ყაზბეგი ბელეტრისტია, პოეტია თუ რა არის მწერლობაში მიღებული ტერმინით?“ და იქვე უპასუხებს: „მე მგონია, რომ არც ერთის დარქმევა არ შეიძლება. იგი საზღვრებგადალახული მწერალია“ (კოტეტიშვილი 1959: 580). საგულისხმოა, რომ იოსებ გრიშაშვილიც ამავე მნიშვნელობით მოიხსენიებს „ლექსს“ ალექსანდრე ყაზბეგისადმი მიძღვნილ ლექსში:

ის შემოიჭრა როგორ სიზმარი,
ხმებით ძლიერით, უმხურვალესით.
ელგუჯას სისხლი, კლდეზე მიმხმარი
ჩამოგვირეცხა უჭკნობი ლექსით.
(გრიშაშვილი 2012: 126)

თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ცნობილი ქართველი პოეტი და მეცნიერი ამ სიტყვებით უფრო ალექსანდრე ყაზბეგის – მწერლის – თხრობის სტილის თავისებურებას ეხებოდა და არა, კერძოდ, მის ლექსებს.

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედების კვლევისას მის პოეზიას საგანგებო თავი დაეთმო ნიკო ანდრონიკაშვილის დისერტაციაში (თბ., 1973), რომელიც ცალკე წიგნად არ გამოცემულა. დაიბეჭდა ლადო მინაშვილის წერილი „ალექსანდრე ყაზბეგის პოეზია“.

როგორც ცნობილია, ალექსანდრე ყაზბეგის თხზულებათა ოთხტომეული პირველად 1891-1892 წლებში გამოიცა, მაგრამ მათში მწერლის ლექსები არ შესულა. არც ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწერების დავით კარიჭაშვილისეულ, 1904 წლის გამოცემაში, შეუტანიათ ლექსები. პირველად 1910 წელს გრიგოლ ჩარკვიანმა გამოსცა ალექსანდრე ყაზბეგის „დაუბეჭდავი ლექსები“. მისივე სურათითა და შენიშვნით: რომ ეს ლექსები გრიგოლ ჩარკვიანისათვის ალექსანდრე ყაზბეგს გადაუცია 1889 წელს და მათი გამოცემა უთხოვია. ამ კრებულის პირველი

ლექსი „ანდერძი“ თვით გრიგოლ ჩარკვიანს ჩაუწერია პოეტი-საგან. 1910 წლის ამ პატარა კრებულში ალექსანდრე ყაზბეგის 23 ლექსი არის შესული.

ალექსანდრე ყაზბეგის ბიბლიოგრაფიის (თბ., 1987) მიხედვით, პოეტის პირველი ლექსი „ნანა. მიხეილ გიორგის ძე ყაზბეგზე“ 1861 წელს დაბეჭდილა (ყურნ. „ცისკარი“, 1861, № 12, გვ. 325), შემდეგ თითქმის ორი ათეული წელი გასულა ს. მოჩხუბარიძე – პოეტის კვლავ გამოჩენამდე: ლექსი „გულგატეხილები“ 1881 წელს დაიბეჭდა გაზეთ „დროებაში“ (6 ივნისი, № 115, გვ. 1). 1885 წლიდან ალექსანდრე ყაზბეგი სისტემატურად ბეჭდავს ალექსანდრე მოჩხუბარიძის ფსევდონიმით – საკუთარსა თუ ხევში შეკრებილ ლექს-სიმღერებს ქართულ პერიოდიკაში: „ივერიაში“, „თეატრში“, „საქართველოს კალენდარში“.

1894 წელს გაზეთმა „კვალმა“ (1894, № 12, გვ. 3) დაბეჭდა ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსი „მთვარე“, ვასილ ბარნოვის კომენტარით: „ალექსანდრე ყაზბეგმა ამ ხუთი წლის წინათ თელავში გაატარა ზაფხული და მაშინ გადმოვწერე ეს ლექსი იმის რვეულიდან. **იმ ზაფხულს სულ ლექსებს სწერდა და ბევრი ჰქონდა დაწერილი** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)... ნეტა არ დაიკარგებოდეს რა იმის ნაწერებიდან“, – ნატრობს დიდი ქართველი მწერალი ვასილ ბარნოვი და ეს ნატვრა-წუხილი არ იყო საფუძველს მოკლებული, რადგან ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსების სრული კრებულის გამოცემას ნახევარ საუკუნეზე მეტი დასჭირდა: ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსების ვერსიფიკაცია სწორედ ამ გამოცემის მიხედვით შევისწავლეთ (ყაზბეგი 1949: 9-268). ამის შემდეგ ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსებს ხელახალი გამოცემა აღარ ღირსებია, მხოლოდ XX ს. 90-იანი წლების დამდეგს კვლავ აღორძინდა სურვილი ამგვარი კრებულის მომზადება-გამოცემისა და გამომცემლობა „ილიამ“ (ფირმა „მუხრანის ველის“ ხელშეწყობით) დაიწყო ალექსანდრე ყაზბეგის თხზულებათა სრული კრებულის გამოცემა ხუთ ტომად, რომლის I ტომი (ლექსები) 1992 წელს გამოვიდა.

ხელნაწერ კრებულში „მოხევის სიმღერები“ (S:3997, 26r-27r), რომელიც ავტორს 1886-87 წლებში შეუდგენია ქუთაისში, ვხვდებით ალექსანდრე ყაზბეგის მიერ შედგენილ „რიტმათა ლექსიკონს“ (42r-43r) და „სამასალო რვეულს“, სადაც შეტანილია ალექსანდრე ყაზბეგის ლექსი „მთვარე“; თუ გავიხსენებთ ვასილ ბარნოვის ზემოხსენებულ შენიშვნას, მართლაც დავრწმუნდებით, როგორ ინტენსიურად მუშაობდა ალექსანდრე ყაზბეგი – პოეტი 1886-89 წლებში თავისი ლექსების სრულყოფად ხვეწისათვის. სხვათა შორის, ამავე წლებში შეუდგენია მას „არა ყველასათვის საკითხავი (პორნოგრაფიული ლექსების) კრებული“, „ლექსები სხვადასხვა მწერალთა“ (კრებული) (1880-1887)...

ალექსანდრე ყაზბეგი, ძირითადად, შაირის მეტრს იყენებდა. პოეტის 300 ლექსიდან 200 დაბალი შაირით არის გამართული, 47 – მაღალი შაირით.

ალექსანდრე ყაზბეგი ხშირად ურთავდა საკუთარსა თუ ხალხურ ლექსებს თავის რომანებში. ცნობილია, რომ „მოდღვრის“ ერთ-ერთი ვარიანტის პირველი ფურცლის მეორე გვერდზე მიწერილია ავტორის ხელით ერთსტროფიანი ლექსი, რომელშიც მაყვალა, მარტოდმარტო, მთა-ღრეში შეფარებული, მოთქვამს:

წუთის სოფელო! უფალმა
დაგხატა მრავალგვარადა,
ზოგს რომ ყველაფერს მოუწყობ,
ზოგს რად არ აგდებ ფარადა?!

ეს ლექსი „მოდღვარში“ შეტანილია შემდეგი ვარიანტით:

წუთისოფელო, უფალმა
შეგამკო ათასგვარადა,
ერთი რომ კარგად მოაწყვე
ცხოს რად არ აგდებ ფარადა?!

იგივე აზრი და სიტყვები მეორდება ყაზბეგის ლექსების: „ილბალი“, „ანწყო“ სტრიქონებშიც.

ალექსანდრე ყაზბეგის რითმა და სტროფიკა ტრადიციულ, მოსალოდნელ ჩარჩოებს არ არღვევს: ძირითადად, პოეტი ინტერვალრითმიან (xaxa) კატრენს მიმართავს – 211 ლექსი ასეა გამართული, მაგრამ გვხვდება სასიამოვნო გამონაკლისიც: ეს არის ლექსი „***გადიშალე, ჩემო თეთრო ქალაღდო“, რომელიც თხზულებათა მესამე ტომში შეტანილია ხელნაწერ S-3997 (ფ.8f)-ის მიხედვით და ბოლოში უზის: 1878 წელი. ვლადიკავკაზი, მოჩხუბარიძე:

გადიშალე, ჩემო თეთრო ქალაღდო, a
გულის ოხვრა მე შენ უნდა მოგანდო. a
გადიშალე, რალა, წმინდა რვეულო, b
ეგებ იმას ყურში რამ წასჩურჩულო b
და მაგითი ცივი გული გაუთბო, c
მე საწყალი როგორმე შემობრალოს d
ვცადე, რომ ის როგორმე მოაღბო. c
რომ უმანკომ თავი მან მოიხაროს, d
სანუგეშო რამე შემოგიტვალოს. d

ალექსანდრე ყაზბეგის პოეზიაში ეს ცხრასტრიქონიანი ლექსი მხოლოდ ერთადერთია.

ამგვარ სტროფს ანტიკურ მეტრიკაში „ნონას“ უწოდებენ. მუსიკაში „ნონა“, ანუ „მეცხრე“, არის ინტერვალი, რომელიც წარმოადგენს ოქტავისა და სეკუნდის ჯამს, „ნონეტი“ კი ცხრა შემსრულებლისაგან შემდგარ ანსამბლს ეწოდება. ჩვენი აზრით, ალექსანდრე ყაზბეგის ზემოხსენებული ცხრასტრიქონიანი ლექსი „ნონას“ ნიმუშია. ვარაუდს აძლიერებს ამ ლექსის საზომიც (4/4/3). ამ მეტრით, უმთავრესად, ბესიკისა და საიათნოვას სკოლის პოეტები წერდნენ; ქართულ ხალხურ პოეზიაშიც იგი სასიმღერო საზომად არის მიჩნეული და სამმარცვლიანი კადენცია ლექსის მუსიკალობას აძლიერებს.

ალექსანდრე ყაზბეგის პოეზიაში ეს ერთადერთი – ცხრატა-
ეპიანი, თერთმეტმარცვლიანი (4/4/3) ლექსი aabbcddddd გართი-
მვის სისტემით – ახალ სალექსო ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.

დამოწმებანი:

ასათიანი 1974: ასათიანი გ. ალექსანდრე ყაზბეგი. // *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. IV, თბ.: 1974.

გრიშაშვილი 2012: გრიშაშვილი ი. *პოეზია*. ტ. II. თბ.: „პალიტრა 1“, 2012.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბ.: 1959.

ქართული მწერლობა 1984: *ქართული მწერლობა. ლექსიკონ-ცნობარი*. წიგნი I. თბ.: 1984.

ყაზბეგი 1949: ყაზბეგი ა. *თხზულებათა სრული კრებული ოთხ ტომად. ლექსები და პოემები*. ს. ყუბანეიშვილის რედაქციითა და შენიშვნებით. ტ. III. თბ.: 1949.

ვაჟა-ფშაველას ლექსი

ვაჟა-ფშაველას ლექსი იმდენად არის შერწყმული ხალხური პოეზიის ხმასა თუ სათქმელთან, რომ მისი ნიჭის თაყვანმცემლებს ზოგჯერ ამგვარი ფიქრის საშუალებასაც კი აძლევს: „ვაჟა-ფშაველას არ ჰქონია თავისი ინდივიდუალური ლექსის წყობა და არც რიტმი. – ის უმთავრესად ეყრდნობა ხალხურ შაირს“ (ტ. ტაბიძე). უფრო მეტიც, გ. ქიქოძე პირდაპირ მიუთითებდა: „ვაჟა-ფშაველა ლექსის ვირტუოზი არასოდეს არ ყოფილა. შალაშინი ყოველთვის აკლდა... უკანასკნელ დროს უკიდურესობამდის მიიყვანა ტექნიკური ხალვათობა“. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ 20-იან წლებში უკვე გამოჩნდა იმგვარი რეცენზიები, სადაც ვაჟას რითმის ღირსებაზე და, შესაბამისად, მისი ლექსის ფორმის სრულქმნილებაზე საუბრობდნენ. ს. ხუნდაძე, რომელიც ხელაღებით უარყოფდა ვაჟა-ფშაველას ლექსწყობის ღირსებას და იგი უბრალო ხალხურ მოშაირედ მიაჩნდა, წერდა: ვაჟა-ფშაველას რითმები: „ნიქარა–იმასა, მიწაზე–იმაზე, თურქთანა–მუღამა, იზამენ–სხვისამენ და სხვ. ცხადია, მოკლებულია სისრულეს, მაგრამ მასში არის დაცული მთავარი მოთხოვნა მუსიკალობისა; ხმოვან ბგერათა დაქტილური შეწყობა. ეს ქმნის დაფარულ, მაგრამ მუსიკალურად სრულიად დამაკმაყოფილებელ შთაბეჭდილებას. ეს თვისება რითმისა ძალიან კარგად ესმოდა ვაჟა-ფშაველას და, ამიტომ, მისი რითმები, გარეგნულად ასე ღარიბი, ყოველთვის რეკავს სამ-ეჟენიან ინსტრუმენტად, რაც ასე იშვიათად ვაჟას თანდროული პოეტების ლექსებში“. ხალხური, საერო კილოს გავლენას თავის ლექსწყობაზე საგანგებოდ აღნიშნავდა ვაჟა-ფშაველა, რომელიც ამ მხრივ ქართულ პოეზიაში თავის უშუალო წინამორბედსაც ასახელებდა: რაფიელ ერისთავის ლექსებს: „თ. რაფიელის ლექსებმა, როგორც საერო კილოთი

ნანერმა და ისიც ჩვენებური მთის კილოთი, სხვაგვარად შესძრა ჩემი გული, თუმცა მაშინ შეგირდი გახლდით, მაგრამ ხალხური, ფშაური, ხევსურული ლექსები ბევრი ვიცოდი. ეს კილო მიყვარდა, ჩემს გულში განსაკუთრებული კუთხე ეჭირა“.

ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ერთ-ერთი საუკეთესო მკვლევარის, გრ. კიკნაძის აზრით, პოეტის ლექსის ღირსების სათავე სწორედ ხალხურ პოეზიასთან მისი სიახლოვე იყო: „ვაჟას სახით ჩვენ ახალი ტიპის პოეტი გვყავდა, რომელმაც თავისი ლექსით მიწასთან სიახლოვე არჩია მისგან დაშორებას, ესთეტიური ამაში დაინახა და ამით უშუალო გადმოცემის ძნელად სავალი გზა გვიჩვენა“.

ვაჟა-ფშაველას ლექსნყოფა ხალხურ ლექსთან სიახლოვეს განსაკუთრებით რითმის მხრივ ამჟღავნებს. ვაჟას ლექსების უმრავლესობა მონორითმიანია. ერთ რითმზე აგებული ლექსი ან სტროფები, ვრცელი სტროფული მონაკვეთები უცხო არ არის ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისათვის.

მონორითმიანი ლექსები ხშირია ქართულ პოეზიაში. ვაჟა-ფშაველას ამ მხრივ დიდი წინამორბედი ჰყავდა დავით გურამიშვილის სახით. ხალხურ კილოზე აგებულ ლექსებში, რომელთაც დამახასიათებელი მინაწერები აქვთ: „სიმღერა ფერხისეული, „აგერ მიღმარ ახოს“ – „ახა, წმინდა კოპალეს“ სანაცვლოდ სამღერალი და სხვ. დ. გურამიშვილი ხშირად იცავს მონორითმიანობის პინციპს. ეს იცის ვაჟამაც და, შესაძლოა, ამიტომაც არის, რომ დავით გურამიშვილისადმი მიძღვნილ ლექსს ერთ რითმაზე აგებს:

შენ, ჩემო წინამორბედო,
უძვირფასესო პაპაო,
შენს აჩრდილს ვეამბორები
ლექსიც რომ დამიჩხაპაო...

საგულისხმოა, აგრეთვე, რომ ამ „ლექს-აღსარებაში“ ვაჟა-ფშაველა შეგნებულად მიმართავს პოეტურ ლიცენციას

და სართომო ერთეულებში ტოვებს ბგერას: დამიჩხაპაო (დამიჩხაპავსო), გამიძრაბაო (გამიძრაბავსო), დამისახაო (დამისახავსო). ეს პოეტური სილაღეც, როგორც მიუთითებენ (ეკვიტიანიშვილი), დ. გურამიშვილიდან მოდის, რომელიც წერდა:

მე მოგახსენებ მართალსა, ტყუილად არა ვჩმახაო,
გული მტკივა და შეგკადრებ, ამაზე ნუ დამძრაბაო...

საფიქრებელია, რომ ხალხური ლექსის მონორითმიანობა განაპირობა ლექსისა და სიმღერის თავდაპირველმა, მჭიდრო კავშირმა. ლექსში მუსიკალური ელემენტის ფუნქციის შესრულება დაეკისრა სწორედ რითმის ერთგვაროვან აკუსტიკას, სალექსო სტრიქონთა ბოლოს გამოკვეთილ ერთსა და იმავე ევფონიურ კომპლექსს.

მონორითმიანობა უფრო მთის პოეზიაშია საგრძნობი. ხევსურულ „სიმღერეთა“ დიდი ნაწილი ერთ რითმაზეა აგებული. ხევსურულ პოეზიაში – სიმღერე – ანუ საგმირო – საისტორიო ან საკუთრივ საგმირო ლექსთა უმრავლესობა, მართლაც, იმღერება. აკაკი შანიძე აღნიშნავს: „სამღერე“ საგმირო საქმეების წყობილ სიტყვად ასხმულ ქმნილებას ჰქვია და თავისი მუსიკალური ჰანგი აქვს ფანდურზე“. „სამღერეთა“ უმრავლესობა მონორითმიანია. ვაჟა-ფშაველას 430 ლექსიდან 51 მონორითმიანია, ხოლო 159 – თითქმის მესამედი – „სიმღერა“. თუ ნათქვამს იმასაც დავუმატებთ, რომ „სიმღერათა“ შორის 23 მონორითმიანია, სტატისტიკის შედეგი აშკარა გახდება; მონორითმიან ლექსთა თითქმის ნახევარი სიმღერაა.

„სიმღერის“ ტიპის ლექსთა სიჭარბე ვაჟას პოეზიაში იმის შედეგია, რომ პოეტისათვის შემოქმედებითი პროცესის წარმართველი მელოდია იყო: „პოეტი ხშირად აიღებდა ფანდურს, ლექსის მუსიკალობას შეამონმებდა სიმღერით, თუ ლექსი არ იმღერებოდა, მაშინვე ბუხარს მისცემდა“, – იგონებს პოეტის მეუღლე (ივ. ქართველიშვილი). თვით გურამიშვილისადმი მიძღვნილი ლექსის სტრიქონებიც:

მას აქეთ ჩონგურს ვაჟღერებ,
თანაც ლექსებსა ვჩმახაო,

– არ არის უნებლიე, გაუთვალისწინებელი ნათქვამი.

ვაჟა-ფშაველას ლექსი „სიმღერა (ვუძღვნი ახალგაზრდა მგოსნებს)“ თავიდან ბოლომდე ერთ რითმაზე არ არის აგებული, მაგრამ ვრცელი სარიტმო პერიოდები კი გაუმართავს პოეტს მონორითმით: პირველი ათი სტრიქონის რითმებია: დედიშობილა–ცნობილა, გამოცხობილა–ყოფილა–შობილა; 22 სტრიქონი გარიტმულია ამგვარად: ბარია–ჯარია–მთვარია–მნარია, დარია–გვარია–ენამტკბარია–ქალია–ცვარია–ღვარია–კარია; უკანასკნელი 22 სტრიქონის რითმებიც ერთნაირია: ვბუბუნებ–ვდუდუნებ–ვწუნუნებ–ვუუნებ–დავაგუგუნებ. ამ „სიმღერაში“ მხოლოდ ერთადერთი, ოთხსტრიქონიანი მონაკვეთია ამგვარად გარიტმული:

საგმობიც ვიყო, ქედს არ ვხრი
თავი მდიდარი მგონია,
ისეთი, თქვენმა მობამა
ჯერ არვის გაუგონა.

ეს სტროფი წინ უსწრებს ამ ლექსში ახალი მოტივის შემოჭრას, რომელიც გვაუწყებს, რომ პოეტი ამქვეყნად ყველაფრის მესაკუთრეა, იგი საგანგებოდ კი არ ეძებს თავისი აზრების შესატყვისს, არამედ მისთვის ცისქვეშეთში ყველაფერი ძვირფასია:

მთლად მე მეკუთვნის ქვეყანა;
მთაში – მთა, ბარად – ბარია,
ზღვა და ხმელეთი ერთიან,
ცა – ვასკვლავები ჯარია...

ამ ლექს-სიმღერაში შემოჭრილი ახალი მოტივი – მკვეთრად პატრიოტული – უკვე სხვა რითმას მოითხოვს:

ხარს ვგეგვარ ნაიალალარს,
რქით მინასა ვჩხვერ, ვბუბუნებ,
ღმერთო, სამშობლო მიცოცხლე!
მძინარეც ამას ვდუდუნებ...

სამართლიანად მიუთითებდა გრ. კიკნაძე, რომ ვაჟას „სიმღერებში“ ერთი რომელიმე მოტივის ბატონობაზე ლაპარაკი სწორი არ იქნება. უფრო მართებული აღმოჩნდება, თუ მის „სიმღერებში“ ვცნობთ თემატურ ნაკადთა არა მხოლოდ თანაარსებობას, არამედ მათ თანასწორობასაც. თემატური ნაკადების ფორმალურ გამიჯვნას კი ვაჟა-ფშაველა ბრწყინვალედ ახერხებს რითმის მეშვეობით.

გართმვის ხერხთაგან ვაჟა-ფშაველა ლექსში „სიმღერა (ვუძღვნი ახალგაზრდა მგოსნებს)“ მიმართავს მისი პოეზიისათვის ყველაზე უფრო დამახასიათებელ, ინტერვალიან რითმას: xbx, როგორც მიუთითებენ, გართმვის ამ პრინციპს ექვემდებარება მთელი მისი უმდიდრესი პოეზია. ინტერვალიანი რითმების გამოყენებაში ვაჟა, ძირითადად, ხალხურ პოეზიას მიჰყვება, – ტრადიციული, ლიტერატურაში დამკვიდრებული რითმა: abab, რომელიც ოთხსტრიქონიან სტროფს გულსხმობს, პოეტმა იმთავითვე უარყო და თავისი სტროფიკა ხალხურს დაუახლოვა (ე. კვიციანი).

სტროფიკის სფეროში ხალხური პოეზიის თავისებურებად, შემოქმედებითად ათვისებაშიც ვაჟა-ფშაველას დ. გურამიშვილის პოეზია დაეხმარა.

ვაჟა-ფშაველას ლექსისათვის ჩვეულებრივია ისეთი სტროფი, სადაც ორნევრიანი ინტერვალიანი რითმა გადალახულია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენს მიერ განხილულ „სიმღერაში“ გვაქვს: 10 და 22 წევრიანი ინტერვალიანი, სტროფული მონაკვეთები.

ვაჟა-ფშაველას სტროფი (ჩვეულებრივი გაგებით) არა აქვს. მის სტროფს სარიტმო პერიოდები, ან სარიტმო ჯგუფები ცვლის. „ქარის ჩამოტანილ ხმას და ზვაგების სტიქიას სტრო-

ფული სტანდარტის ჩარჩო ვერ შეზღუდავდა“, – წერდა პოეტი და ლექსის მკვლევარი გრ. აბაშიძე 1937 წელს ჟურნალ „ჩვენს თაობაში“.

ცნობილია, აგრეთვე, რომ ვაჟა-ფშაველა ერთსა და იმავე თხზულებაში, ჩვეულებრივ, ლექსის საზომთა მონაცვლეობას არ მიმართავს, არც მაღალი და დაბალი შაირის ვარირებას ახდენს (აკ. ხინთიბიძე). პოეტის „სიმღერა (ვუძღვნი ახალგაზრდა მგოსნებს)“ რვა მარცვლიანი დაბალი შაირით (5/3) არის დაწერილი, რომელიც ერთხელაც არ იცვლება მაღალი შაირით.

მართალია, ვაჟას ლექსებში გადატანას ანუ ანჟამბემანს არა აქვს დაკისრებული საგანგებო ფუნქცია, მაგრამ ცალკეულ შემთხვევაში მაინც გვხვდება ჩვენ მიერ განხილულ ლექსში:

...იქ ჯოჯოხეთი, სამოთხის
თუ დამიკეტეს, კარია.

ვაჟა-ფშაველას ეს ლექს-სიმღერა 1896 წელს დაიწერა და მასში წარმოთქმული ვედრების სიტყვები: „ღმერთო, სამშობლო მიცოცხლე!“ კვლავ ახმიანდა პოეტის ერთ-ერთ უკანასკნელ, 1915 წელს დაწერილ, ლექსში „ბალდი რასაცა ვხედავდი“ („სიმღერა“):

მიტომ ვმღერ დაუცხრომელად,
საფლავში ჩავალ მღერითა:
ღმერთო, სამშობლო მიცოცხლე,
ტანჯულ ქართველი ერითა!

როგორც სამართლიანად აღნიშნავს თ. ჩხენკელი, ამ ლექსში ზედროულობის პლანშია ნაჩვენები და განხილული ნუთისოფლის საორიენტაციო ცნებები: ღმერთი, სამშობლო, კაცი.

„სიმღერეს“ ტიპის ლექსია ვაჟა-ფშაველას „კაი ყმა“, რომელიც პოეტს „ხევსურულ ჰანგზე“ გაუმართავს: საგმირო-სარაინდო იდეალის განმსაზღვრელ საპროგრამო, ვრცელ ლექსსაც ვაჟა-ფშაველა ხალხური დაბალი შაირით წერს, რომლის სტროფული მონაკვეთები, იგივე სარიტმო პერიოდები,

ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: 6/14/18/10/4/10/14/18. რითმა ძირითადად ინტერვალიანია: xbxbx და, ჩვენთვის უკვე ცნობილი მონორითმიანობის პრინციპს მიჰყვება, თუმცა პირველი მონაკვეთი ვაჟა-ფშაველას ლექსისათვის საკმაოდ იშვიათი, სამჯერადი რითმით არის გამართული: xbxbbx.

ბუნებაში არსებული გასაოცარი ჰარმონია დიდებულად დავგვიხატა ვაჟა-ფშაველამ ლექსში „ღამე მთაში“, რომლის სტრუქტურის ყველა ელემენტი ემორჩილება ამ საყოველთაო მთლიანობის, ერთიანობის ჩვენებას; ლექსის პირველი მონაკვეთი, რომელიც შელამების სურათს გადმოგვცემს მთაში, სამმარცვლიანი სარიტმო ერთეულით (ცაზედა-მკლავზედა-წყალზედა-გზაზედა) არის შეკრული. აქ ჩვეულებრივი, ორწევრიანი ინტერვალიანი რითმა გადალახულია.

ვაჟას რითმის მკველვარნი საგანგებოდ ამახვილებენ ყურადღებას იმის თაობაზე, რომ პოეტის რითმების აბსოლუტური უმრავლესობა ღია, იდენტური (ზუსტი) რითმებია და, ძირითადად, ა-ზე ბოლოვდება, რაც კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებს ლექსის მუსიკალობას. ლექსში „ღამე მთაში“ ყველა სარიტმო ცალი ა-ზე ბოლოვდება, გამონაკლისია მხოლოდ ერთი, მცირე მონაკვეთი, სადაც ბუნებაში არსებული კანონზომიერება არის გამონათქვამი ერთგვარი პოეტური ფორმულის სახით:

ხევი მთას ჰმონებს, მთა – ხევსა,
წყალნი – ტყეს, ტყენი – **მდინარეთ**,
ყვავილინი – მიწას, და მიწა –
თავის აღზრდილთა **მცენარეთ**
და მე ხომ ყველას მონა **ვარ**,
პირზე ოფლგადამდინარედ!

ეს ერთადერთი სტროფული მონაკვეთია მხოლოდ ლექსში, რომელიც ვაჟას ლირიკისათვის ჩვეული, დაბალი შაირითა და დახურული რითმით არის გამართული.

სტროფული კომპოზიციის მხრივ, ერთგვარი მონესრიგებისაკენ ამჟღავნებს სწრაფვას ვაჟა-ფშაველას ლექსი „არაგვს“,

სადაც ტრადიციული, ოთხსტრიქონიანი სტროფები შეადგენენ თხზულების ნახევარს, თუმცა აქვე, მათ გვერდით, არის სამი, ექვსსტროფიანი სტროფი, სამჯერადი ინტერვალის რითმითა, და ორი, რვასტროფიანი სტროფი.

ვაჟა-ფშაველას რითმა მაქსიმალურად ჟღერადია და მუსიკალური ლექსის კეთილხმოვანება (ევეფონია) დიდად არის დამოკიდებული ერთნაირი ან მსგავსი თანხმოვნების განმეორებაზე სტრიქონში, სტროფში. არაგვის შემოგარენში აყვავებული სალი კლდეების მკერდზე:

ყვავილთ პირს ეკონებიან
ცივნი ნამცვრევენი ცისანი.

სალი კლდეების სიმკაცრეს აქ ბრწყინვალედ არბილებს და ანაზებს ცის ცივი ნამცვრევეი და ბუნების ძალთა დაპირისპირებისა და ერთიანობის მარადიულ კანონს გვიდასტურებს.

ღამონიშანი:

აბაშიძე 1937: აბაშიძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას პოეტური ლექსიკა*. ჟურნ. ჩვენი თაობა, №7. 1937.

ბერაძე 1966: ბერაძე პ. „ვაჟას სტროფიკა“. *ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილი კრებული*. თბილისი: 1966.

ვაჟა-ფშაველა 1975: *ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა*. თბილისი: 1975.

ზანდუკელი 1953: ზანდუკელი მ. *ვაჟა-ფშაველა*. თბილისი: 1953.

კვიციანი 1971: კვიციანი ე. *ვაჟა-ფშაველას რითმა*. თბილისი: 1971.

კიკნაძე 1972: კიკნაძე გრ. „რიტმა“. *კრებულში: ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“*. თბილისი: 1972.

კიკნაძე 1978: კიკნაძე გრ. *ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბილისი: 1978.

კიკნაძე 1989: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება*. თბილისი: 1989.

ქართველიშვილი 1971: ქართველიშვილი ივ. *ვაჟა-ფშაველას ნაკვალევზე*. თბილისი: 1971.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *მშვენიერი მძლევარი*. თბილისი: 1989.

ვაჟა-ფშაველას „ღამე მთაში“ და „ვეფხისტყაოსანი“ (პოეზიის ბუნებრიობის საკითხისათვის)

ვაჟა-ფშაველა, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველი და ინტერპრეტატორი, ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისათვის უცნობი არ არის, თუმცა მაინც შეიძლება ბევრი რამ ახალი შევნიშნოთ და გავიაზროთ ამ მხრივ.

ერთ-ერთი პირველი, ვინც გასული საუკუნის სამოციან წლებში რუსთაველისა და ვაჟა-ფშაველას შაირი შეადარა ერთმანეთს, დიმიტრი ბენაშვილი იყო (ბენაშვილი 1961: 515-516), თუმცა სტრუქტურის მიღმა საზრისის ერთიანობის თაობაზე ნაკლებად შეხვდებით მსჯელობას ამ ნაშრომში. სამეცნიერო ლიტერატურაში უფრო მეტად არის გამოკვლეული ვაჟა-ფშაველას შეხედულებანი „ვეფხისტყაოსანსა“ და მის ავტორზე; კარგად არის შესწავლილი ვაჟას პოლემიკა ა. ხახანაშვილთან, ასევე, მისი კამათი ნ. მარსა და მის მიმდევრებთან. ვაჟა-ფშაველას სიცოცხლეშივე, 1911 წელს, აღიარა გრიგოლ რობაქიძემ: „ვაჟა დედაბოძია ქართული რაინდული პოეზიისა“ და ამით, ერთგვარად, მიანიშნა მკითხველს „ვეფხისტყაოსანთან“ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ნათესაობაზე.

ჩვენ მიზნად არ ვისახავთ ვაჟა-ფშაველას ლირიკისა და „ვეფხისტყაოსნის“ კომპარატივისტულ ანალიზს; ამჯერად მხოლოდ მათ შორის ერთი საინტერესო თანხვედრის შემთხვევაზე გვინდა საუბარი: დისჰარმონიისა და ჰარმონიის, დაპირისპირებული ძალების ჭიდილზე, დემონური, ქაჯური სანყისის ძღვევაზე ღვთიური ძალისა და რაინდების მეშვეობით.

ვაჟა-ფშაველას ფილოსოფიურ ლექსში „ღამე მთაში“, ბუნებისა და ადამიანის ერთიანობის ფონზე, დახატულია ქარიშხლის სურათი, ავი, სტიქიური სანყისის აბობოქრება:

უეცრად შუალამისას,
ცას ჯანლი დაეფარება,
შავი ზღვის შავი ვეშაპი
პირლია დაგვეღირება
ჩვენ, მოსვენებით მძინარეთ
საჭმელად დაგვეპირება
მოჰსქდება ქარი და **ღვარი***
სდგას ლენვა-მტვრევა ბრძოლისა,
დროება ჩამოვარდნილა
დიდი შიშის და ძრწოლისა.
მთელი მთა-ბარი იქცევა
მეორმოსვლაა სწორედა
მოჰკანრავს **ღვარი** ტყე-კლდეებს
მოაქვს და მოსდგამს ყორედა.

დაბალი შაირით (5/3) დაწერილი ეს მონაკვეთი უნებურად გვახსენდება, როდესაც „ვეფხისტყაოსანში“ ტარიელის თათბირისას პოეტის შეფასებას ვკითხულობთ (1418-1419-ე სტროფები):

ჩემი ან ესე ნათქვამი მათი სახე და დარია:
რა ზედა წვიმდეს ღრუბელნი და მათათა ატყდეს **ღვარია**,
მოვა და ხევთა მოგრაგნის, ისმის ზათქი და ზარია,
მაგრამ რა ზღვათა შეერთვის, მაშინ ეგრეცა წყნარია.

თუცა ფრიდონ და ავთანდილ სიკეთე – მიუწვდომნია,
მაგრა ტარიას შებმანი არვისგან მოსანდომნია,
მზე მნათობთაცა დაჰფარავს, არცალა ნათლად ხომნია
ან იყურებდით, მსმენელნო, გესმნეს ფიცხელნი ომნია!

ეს მონაკვეთი, შესაბამისად, დაბალი შაირით (53//53) შესრულებული, მსმენელს, მკითხველს აფრთხილებს და განუმარტავს სათქმელის ორმაგ მნიშვნელობას: ქაჯეთის ციხის

* ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.

აღების სურათის ხატვისას ავტორი, გარდა ბრძოლის გრანდი-ოზულობით მიღებული შთაბეჭდილებისა, მის სიმბოლურ-ალეგორიულ მნიშვნელობასაც ხსნის („სახე“ და „ღარია“ უნდა გავიგოთ, როგორც: „სახე“ და „ხატი“). ფიცხელი, ხმაურიანი, ზათიანი ომის ფონზე ღვთაებრივი წესრიგის აუცილებელი აღდგენის სურათი უნდა დავინახოთ. აქამდე სუსტი და უძლური ტარიელი უნდა ამოქმედდეს და კუთვნილი ადგილი დაიჭიროს სამყაროში. „მისი რუსთაველი“, ანუ ტარიელის თაყვანისმცემელი რუსთაველი, ბუნების ჰარმონიას აღადგენს, როდესაც მთავარი მნათობის ადგილს აკუთვნებს პოემის გმირს: „სიტყვა „მისა“ აქ უაზროდ, წინასწარ განუჭვრეტლად, მოუფიქრებლად და ლექსის გულისათვის არ გახლავთ ნახმარი. ამ სიტყვაში ღრმა აზრია დამარხული, სახელდობრ ისა, რუსთაველს ან თავის-თავი ჰყავს გამოყვანილი ტარიელად, რადგან ტარიელი მისია (რუსთაველისა) და იგი (რუსთაველი) ტარიელისა და, თუნდაც ტარიელი ზღაპრული გმირი იყოს თავისი ტემპერამენტით, თავისი პსიხით, თავის ღვანლმოსილობით სიყვარულის ოკეანეში, თავის მსგავსად ჰყავს ავტორს“, – წერდა ვაჟა-ფშაველა სტატიაში „ფიქრები ვეფხისტყაოსნის შესახებ“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 265).

ლექსში „ღამე მთაში“ აღწერილია ღვთიური, ციური და ქვესკნელის, ვეშაპის შერკინების სურათი, თუმცა, როგორც აღნიშნავენ, თვით ბუნება ამალღებულისა „ავისა“ და „კეთილის“, „თეთრისა“ და „შავის“ მარადიულ ბრძოლაზე (განწერელია 1974: 416). ბუნება, როგორც სამარადჟამო მეთვალყურე ამ დაპირისპირებისა, ძალას აძლევს პოეტს, რათა მან დაინახოს და აღწეროს მსგავსება, ნათესაობა სტიქიისა და ადამიანური ვნებებისა. ვაჟა-ფშაველა ფიქრობდა, რომ გენიოსი პოეტი ბუნებრივად, ორგანულად არის დაკავშირებული მშობელი ხალხის შემოქმედებით სტიქიასთან: „შოთას ახალი ენა შეაქვს მწერლობაში და ეს ენა წმინდა ხალხური ენაა. გასაოცარი მსგავსებაა, როგორც თვით ენაში, ისე ლექსწყობაში ფშაურ ენასთან და მის კილოსთან“ (ვაჟა-ფშაველა 2001: 265).

რევაზ სირაძე თავის ნაშრომში „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველის ისტორიისათვის (მასალები ნარკვევისათვის)“ თერთმეტ ეტაპს გამოჰყოფს. VII ეტაპზე, მკვლევარის აზრით, ძლიერდება XIX საუკუნის შუა წლებიდან (ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა და სხვანი) ეროვნული და ზოგადასაკაცობრიო თვალთახედვანი (სირაძე 2010: 81).

ვაჟა-ფშაველას მიერ წაკითხულ „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც უკვე ვთქვით, რუსთაველის ხატი ტარიელია. ეს წაკითხვა სრულიად განსხვავებულია XIX საუკუნის I ნახევრის, ანუ VI ეტაპის (რომანტიკული თვალთახედვით) წაკითხვისასაგან. როგორც რ. სირაძე აღნიშნავს, ალექსანდრე ორბელიანის ლექსში „რუსთაველი“ (1852 წ. ალგეთის ხეობა, წმინდა სამების მთა), რუსთაველის პირველსახე ავთანდილია, ანუ გამოკვეთილია მისი კონცეფცია: „ვეფხისტყაოსანში“ ავთანდილის პირველსახე თვით რუსთაველია“ (სირაძე 2010: 93).

რევაზ სირაძის უაღრესად საყურადღებო გამოკვლევებში ცალკე არ არის განხილული ვაჟა-ფშაველას მიერ წაკითხული ვეფხისტყაოსანი, მაგრამ ალ. ორბელიანის ლექსის „რუსთაველის“ ანალიზი კი, რომლის ვრცელი ვარიანტი ჩვენთვის ცნობილია 1997 წლის პუბლიკაციით (სირაძე 1997: 76) ადასტურებს, რომ ალ. ორბელიანის მიერ „ვეფხისტყაოსანი“ რომანტიკული პატრიოტიზმით არის წაკითხული.

... „ღამე მთაში“ კი ვარსკვლავების შუქზე იკითხება. ცა დაჰყურებს მინას და მათი ერთიანობა ბუნებრივი და აუცილებელია სამყაროს არსებობისათვის; როდესაც ვაჟა-ფშაველა წერს ლექსს „რუსთაველის ნემტს“ (1909 წ.), ტარიელს სახავს იდეალურ გმირად. ახალი თაობის რაინდთა პირველსახედ:

წამოგვეზარდნენ ჭაბუკნი,
ჰნახო, სცნობ არწივ-ქორადა
თავს სწირვენ ნესტანისათვის
ტარიელივით ლომადა

.....

აღვსდეგით, ცამდე ავმალღდით,
ნათქვამნი ჩასაქოლადა.

(„რუსთაველის ნეშტს“,
ვაჟა-ფშაველა 1979: 346)

ტარიელი გამორჩეულია ვაჟა-ფშაველასათვის ლექსშიც:
„ერთხელ კი ჩვენაც ვყოფილვართ“ (1896):

შევტრფი შუბლ-შეკრულ შოთასა
თვალეხს მარიდებს რადღაცა,
მებუზღუნება ცოტასა,
ვენაცვლე იმის კალამსა,
მის გმირთ ხმაღთ საღტე-კოტასა,
სატრფოსთვის ხელსა ტარიელს,
ავთანდიღთ-ფრიღონთ ყოფასა...
(ვაჟა-ფშაველა 2011: III, 32)

„ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენ მიერ საანალიზოდ მოხმობილ ფრაგმენტშიც და ვაჟა-ფშაველას ლექსებსა და წერილებშიც მკაფიოდ არის გამოკვეთილი ტარიელის უპირატესობა, მისი არსისა და მოქმედების სანიმუშო ძალა. ტარიელს ემორჩილებიან, მისი დასახული გზით, გეგმით მიდიან ავთანდილი და ფრიღონი ქაჯეთის ციხის აღების დროს, ისევე, როგორც ზღვას ერთვიან, ერწყმიან და მშვიდდებიან მდინარენი, ხევის წყალნი, სტიქიით მოხეთქილი „ღვარი“ (ვაჟა) (მდრ. „ვეფხისტყაოსანს“: „მთათა ატყდა ღვარია“). ვარსკვლავები (ცაში) და ზღვა (ხმელეთზე) სულისა და ხორცის მთლიანობის ალეგორიად გვევლინება ვაჟა-ფშაველას სხვა ლექსშიც („ჩემი ვედრება“):

თევზი – წყალს, ცასა – ვარსკვლავი,
შვილი – დედას და მამასა.

რევაზ სირაძე ზემოხსენებულ ნარკვევში იმონუმებს გასტონ ბაშლიარის აზრს: „პოეზია წამიერი მეტაფიზიკააო“; ვფიქრობთ, სამყაროსა და „ვეფხისტყაოსნის“ ზნეობით კანონზე ორიენტირებული ქართველი მკითხველი, კერძოდ, ვაჟა-ფშაველა ინტუიტიურად წვდება იმ ზნეობრივ გზას, რაც ჰარმონიის, უფლის წიაღში დასაბრუნებლად მიემართება.

„ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირის „ტარიელის“ სახელს იუსტინე აბულაძე იკავშირებს მარიამ დედოფლისეულ „ქართლის ცხოვრებაში“ მოხსენიებულ სახელს ირანელი ერისთავის „და:რელ“ (აბულაძე 1967: 24), ხოლო ზვიად გამსახურდია სახელ „ტარიელს“ (სტარ – ვარსკვლავი, ელ – უფალი) ვარსკვლავეთის უფალს, სამყაროს მეფეს, პანტოკრატორს, ვარსკვლავეთისმიერ მაცხოვარს უკავშირებს (გამსახურდია 1991: 243).

ღვთაებრივი ლოგოსის უზენაესის ნების გამოხატულება ამქვეყნად ღვთიური გონის მორჩილებაა, შეგნებული აუცილებლობით მოპოვებული თავისუფლებაა, რაც „ვეფხისტყაოსანში“ ქაჯური, დემონური სანყისების ძლევითა და ღვთაებრივი წესრიგის აღსრულებით მყარდება, ხოლო ლექსში „ღამე მთაში“ ჰარმონიისა და დისჰარმონიის შეჯახების შედეგად ყალიბდება ბუნების საყოველთაო კანონი:

ბუნება მბრძანებელია,
იგივ მონაა თავისა...

ვაჟა-ფშაველა სალიტერატურო წერილებში („სად არის პოეზია?“ „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, „PRO DOMO SUA“, „ფიქრები“ და სხვ.) განსაკუთრებული პრინციპულობით მსჯელობს ბუნებისა და პოეზიის კანონების მსგავსებასა და მთლიანობაზე; იგი ფიქრობს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალობისა და უკვდავების მიზეზი პოემის ბუნებრიობაა. „უწესო, ბუნების წინააღმდეგი იქ არაფერი მოიპოვება... ვიდრე ბუნებაა თავისი ძალით მმართველი კაცთა სიცოცხლისა, „ვე-

ფხისტყაოსანიც“ იქნება ჩვენთვის გონების მმართველი“, – გვარნმუნებს ვაჟა-ფშაველა წერილში „სად არის პოეზია?“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 57).

დამონებიანი:

აბულაძე 1967: აბულაძე ი. *რუსთველოლოგიური ნაშრომები*. თბილისი: 1967.

ბენაშვილი 1961: ბენაშვილი დ. *ვაჟა-ფშაველა – შემოქმედი და მოაზროვნე*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

გამსახურდია 1991: გამსახურდია ზ. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991.

ვაჟა-ფშაველა 1979: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. I. ლექსები. პოემები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ვაჟა-ფშაველა 2011: ვაჟა-ფშაველა. *ხუთტომეული*. ტ. V. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2011.

განერელია 1974: განერელია ა. *ვაჟა-ფშაველა. ქართული ლიტერატურის ისტორია ექვს ტომად*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974.

სირაძე 2010: სირაძე რ. „ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველის ისტორიისათვის. მასალები ნარკვევისათვის. *ლიტერატურული ძიებანი, XXI*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

სირაძე 2010: სირაძე რ. „სული დავნებული სურვილთა“ (ა. ორბელიანის ლექსი „რუსთაველი“). კრებული მიეძღვნა ალ. ორბელიანის ხსოვნას. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1997.

**Vazha-Pshavela's "A Night in the Mountains" and
Vepkhistaosani
(On the Issue of Nature in the Poetry)**

Summary

Key words: Vazha-Pshavela, "A Night in the Mountains", Vepkhistaosani.

In Vazha-Pshavela's philosophical poem "A Night in the Mountains" there is a picture of storm depicted against the background of the unity of Nature and man that has close resemblance, a parallel with the poem Vepkhistaosani: we mean the lines 1408-1419 from the chapter "Counsel of Tariel":

In his literary letters ("Where is Poetry?", "Pondering over Vepkhistaosani, "PRO DOMO SUA", "Thoughts", etc.) Vazha-Pshavela expresses his judgment on the similarity and wholeness of the laws of Nature and poetry with adherence to his principals.

იოსებ გრიშაშვილის თეთრი (ურითმო) ლექსები

თეთრი ლექსები ქართულ პოეზიაში იშვიათია. ბუნებრივია, ყველა ურითმო ლექსი, მათ შორის, ანტიკური მეტრული ლექსი, ან რუსული ტონური ბილინები, ურითმობის გამო, თეთრ ლექსად არ მიიჩნევა. ასევე, შეუძლებელია, თეთრ ლექსად მივიჩნიოთ ქართული სასულიერო იამბიკოები, სვანური ლექსები, ან ფშავ-ხევსურული მთიბლურები.

ტერმინი „თეთრი ლექსი“ რუსულ ვერსიფიკაციაში ფრანგული *vers blanc*-ის გავლენით დამკვიდრდა, რომელიც, თავის მხრივ, ინგლისური *Blank verse*-დან უნდა მომდინარეობდეს: *blank* – მოსწორება, მოგლუვება, ნაშლა-განადგურებას გულისხმობს. ურითმო, თეთრი ლექსი ანადგურებს, შლის რითმას, ანუ იგი შეგნებული რეაქციაა რითმიანი ლექსის წინააღმდეგ. ვ. ტრედიაკოვსკი მიიჩნევდა, რომ ლექსის საფუძველი არის არა რითმა, არამედ რიტმი, მეტრი. მანვე პირველმა ურითმო ჰეგზამეტრები, ხოლო ა. კანტემირმა თარგმნა ჰორაციუსის „ანაკრეონტული სიმღერები“. XIX ს. რუსულ პოეზიაში თეთრი ლექსის უბადლო ნიმუშები დაწერეს: ვ. ჟუკოვსკიმ, ა. პუშკინმა, მ. ლერმონტოვმა (კვიატკოვსკი 1966: 59).

ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსის ისტორია იმთავითვე თარგმანს დაუკავშირდა. ერთ-ერთ პირველი ნიმუშებია ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ თეთრი ლექსით თარგმნილი პუშკინის „სპილენძის მხედარი“ და ნიკოლოზ ახვერდოვის „პეტრე ბაგრატიონისათვის“. თვითონ ა. ჭავჭავაძეს ურითმო ლექსი არ დაუწერია. თეთრი ლექსის ისტორია ქართულ პოეზიაში გრიგოლ ორბელიანის ურითმო ლექსებით იწყება.

იოსებ გრიშაშვილი თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5) ურითმო ლექსის ისტორიას ილია ჭავჭავაძის სახელს უკავშირებს, კერ-

ძოდ კი, შექსპირის „მეფე ლირის“ თარგმანს. „...ამ წყობით აქვს ნათარგმნი ილიას 1860 წელს ბაირონის პოემები „კაენი“, „მანფრედი“ (ნაწყვეტები), „მეფე ლირში“ კი ილიამ თითქმის **შექმნა თოთხმეტმარცვლოვანი ურითმო ლექსი** და ამ ქართული მეტყველების კეთილშობილ წყობას გზა გაუხსნა შემდეგი მთარგმნელებისაკენ (ივ. მაჩაბლის თარგმნილი შექსპირი, გრ. ორბელიანის „ფსალმუნი“ და სხვ.) (გრიშაშვილი 2012. IV: 60). ი. გრიშაშვილი აქვე იმონებს ილიას აზრს გ. ორბელიანის ურითმო ლექსის „ონიკოვის დარდების“ თაობაზე, რომელიც მის სადებიუტო წერილშია გამოთქმული 1860 წელს: „...აბა, აიღეთ ურითმო ლექსები თავად გრ. ორბელიანისა... აბა, ყურადღებით წაიკითხეთ, რა პოეზიაა ამ ურითმო ლექსშია... პოეზია განსახოვნებაა ჭეშმარიტებისა, ცხოვრებისა და არ ჯაჭვი უთავბოლოდ გადაბმული რითმებისა“. ი. გრიშაშვილი დაასკვნის: „ილიას ლექსი ისე არ ესმის, როგორც რითმის მიგნება (გაიხსენეთ მისი სასტიკი კრიტიკა ჩახრუხადის პოეზიის მიმართ). მას სწამს ლექსი ჭეშმარიტი, უბრალო, მაგრამ **სიტყვა რიტმიულად გამოკვეთილი** (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.) (გრიშაშვილი 2012. IV: 65).

ამ საგულისხმო დაკვირვებას იოსებ გრიშაშვილი გამოთქვამს თავის გამოკვლევაში „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“. ნაშრომის I-II თავები: „ილია და „მეფე ლირი“, „ილია – დეკლამატორი“ – გვიამბობს ილიას ღვაწლზე თოთხმეტმარცვლიანი ურითმო ლექსის ქართულ პოეზიაში დამკვიდრების თაობაზე და გვაუწყებს, რომ ილია ახალგაზრდობაში ლექსებს ძალიან კარგად კითხულობდა. განსაკუთრებით უყვარდა ნ. ბარათაშვილისა და გ. ორბელიანის ლექსების წარმოთქმა... მისი დეკლამაცია იყო ბუნებრივი და შთამბეჭდავი (გრიშაშვილი 2012. IV: 61). როგორც ი. გრიშაშვილი გვაუწყებს: 1875 წელს თბილისში გამართულ პირველ სალიტერატურო საღამოზე (4 და 22 აპრილს) ილიას, სხვა თხზულებებთან ერთად,

ნაუკითხავს გრ. ორბელიანის ყარაჩოლული და ბოჰემური ლექსი „ონიკოვის დარდები“ „დიმიტრი ონიკაშვილის დარდები“).

ეს ურითმო ლექსი თერთმეტმარცლიანი (4/4/3) საზომით არის შესრულებული, სტროფული დანანევრების გარეშე.

აკაკი ხინთიბიძე აღნიშნავს: „ქართულ პოეზიაში თეთრი ლექსი არ გავრცელებულა. იოსებ გრიშაშვილის „ჩემი სალამო“ და სხვ. გამონაკლისია“ (ხინთიბიძე 2009: 211).

იოსებ გრიშაშვილის ურითმო „ჩემი სალამო“ 1915 წლის 19 თებერვლით არის დათარიღებული და ახლავს მინანერი: „რომანი თეთრ ლექსად“. როგორც ცნობილია, პროზისა და ლექსის სრული ურთიერთდაახლოება შეუძლებელია, რადგან პროზის მთავარი კონსტრუქციული ფაქტორი არის სიუჟეტი და არა რიტმი. ლექსში კი პირიქით – სიუჟეტი, სახე და სიტყვა ექვემდებარება რიტმს; ამიტომ „ლექსში მეტრის როლი ასათვისებელია, ეს კი გავლენას ახდენს ლექსის ორგანიზაციაზე, რასაც მისი გრაფიკაც მოწმობს: განსაზღვრული ზომის ტაქტები დალაგებული არიან თანმიმდევრობით და ანიშნებენ მეტრზე, როგორც ინტონაციის ძირითად საზომზე“ (განერე-ლია 1936: 258).

ი. გრიშაშვილის თეთრი ლექსი „ჩემი სალამო“ ერთგვარი მცდელობაა ლექსისა და პროზის დაახლოების გზაზე, რასაც მოწმობს სტროფიკის უარყოფა და სიუჟეტის სიცხადე. „ჩემი სალამო“ მოგვითხრობს ერთი სასიყვარულო განცდის ამბავს, რომელიც სამ ნაწილად არის გაყოფილი: პირველი მონაკვეთი აცოცხლებს პოეტის ერთი სალამოს თავგადასავალს, რომლის მთავარი გმირი საკუთარი **ლექსების მკითხველი, დეკლამატორი პოეტია**. აქ უნდა განვმარტოთ: ალბათ, ილიას, როგორც დეკლამატორის, როლი და გავლენა უდიდესი იყო იოსებ გრიშაშვილის სასცენო მოღვაწეობისას. იოსებ გრიშაშვილი, როგორც შესანიშნავი მკითხველი ლექსისა, მთავრებული იყო ილიას დეკლამატორობით: „როცა ილია სალიტერატურო სალამოებზე გამოდიოდა, ქართველები ჯერ

კიდევ არ იყვნენ შეჩვეულნი საჯაროდ კითხვას; ილია კითხვის კულტურას ხელს უწყობდა თავისი მოხდენილი დეკლამაციით და ქართულ კაზმულ მწერლობას პოპულარიზაციას უქმნიდა“ (გრიშაშვილი 2012, IV: 69). იოსებ გრიშაშვილის საანალიზო ურთიმო ლექსი „ჩემი სალამო“, ჩვენი აზრით, სწორედ ილიას დეკლამატორობითა და მის მიერ წაკითხული, თეთრი ურთიმო ლექსის „ონიკოვის დარდებით“ უნდა იყოს შთაგონებული, რასაც ლექსის სიუჟეტიც აირეკლავს: პოეტი ი. გრიშაშვილი კითხულობს თავის ლექსებს, მის წარმატებას ვერ იზიარებს პოეტის სატრფო, რადგან იგი დარბაზში არ არის. მისი არყოფნის მიზეზის მძებნელი პოეტი ორ ვარიანტად წარმოგვიდგენს თავის ვარაუდს: ორივე მონაკვეთი იწყება კავშირით „მაგრამ“ და აერთიანებს 18-სა და 20 სტრიქონს. თუ პირველ ნაწილში პოეტი ეჭვობს სატრფოს ავადმყოფობის თაობაზე, მეორე ლაღატში სდებს მას ბრალს და ამთავრებს უჩვეულო გადაწყვეტილებით: შურისძიების ნაცვლად, ლირიკული გმირი მოღალატე სატრფოს თავგანწირულ სიყვარულს სთავაზობს:

მე აღარ გეტყვი არც ჩემს გეგმებს, მე საყვედურსაც
არ მოგასმენ, ო, არა! არა! მე გულს ჩაგიკრავ
და იმავ სიტყვებს ჩაგჩურჩულებ: რა გენაღვლება
ისე მიყვარდე, ვით პეტრარკას თავის ლაურა.

(გრიშაშვილი 2012: 213)

გაიოზ იმედაშვილი შეგვახსენებს, რომ XX ს. 10-იანი წლებიდან იოსებ გრიშაშვილს უკვე უწოდებენ უცნაურ ფენომენს, ქართული სიტყვის მხატვარსა და ხუროთმოძღვარს: „ჩვენს პეტრარკას“, „ჩვენს ჰეინეს“, სიხარულის, სიღამაზის, სიყვარულის, ალერსის, კოცნის მგოსანს და ჩქარა აღიარეს იგი პოეტური ფორმის ვირტუოზად. ივანე გომართელმა მას „რითმის თავადი“ უწოდა (იმედაშვილი 1989: 5-6). ამ ლექსში კი, გრიშაშვილი, ჯადოსნური რითმების ნაცვლად, სწორედ პეტრარკასეული სიყვარულის უცნაურობით იქცევეს ყურადღებას.

როგორც ცნობილია, ევროპულ პოეზიაში სიყვარულის კონცეფციის სხვადასხვა მოდელი ჩამოყალიბდა, რომელთაგან ხუთი განსაკუთრებით აქტუალურია: 1. ე.წ. „განცდის მოდელი“, რომელსაც სათავე ახალგაზრდა **გოეთემ** დაუდო: დოგმის უარყოფა და რეალიზებული, ხორცშესხმული სიყვარული; 2. სიყვარულის რომანტიკული კონცეფცია (ნოვალის – სოფია, ჰოლდერლინ – დიოტიმას სიყვარული), რომლის მიხედვითაც, ჰარმონია სულიერების გზით მიიღწევა და რელიგიური ასპექტით არის მოტივირებული. დოგმები მოდელის მიხედვითაც უარყოფილია; 3. ხალხური სიმღერებით ნასაზრდოები სიყვარულის კონცეფცია, პირველი – ორისგან განსხვავებით, დოგმატურია, უფრო ტიპური, ვიდრე – ინდივიდუალური; არტისტულ-რიტორიკული გართულების გარეშე, მშვიდი და მყარია; 4. ანაკრეონტიზმის სიყვარულის კონცეფცია სილალითა და სიხარულით გამოირჩევა, „ხორცშესხმული“ სიყვარულის“ ზემის, „ლოკუს ამორეუსს“ – სიყვარულისა და დროსტარების ადგილს გულისხმობს. 5. პეტრარკაიზმს – ზემოთ ჩამოთვლილი კონცეფციებისაგან განსხვავებით, საპირისპირო ტონალობა ახასიათებს: პეტრარკასეული მოდელის წინაპირობა არის ლირიკული გმირის განუხორციელებელი სიყვარული. პეტრარკა თავსი „კანცონიერებში“ სწორედ ამგვარ სიყვარულზე მოგვითხრობს. პეტრარკას ლაურა სიმბოლურ დღეს – 1327 წლის წითელ პარასკევს შეუყვარდა; ალბათ, ამიტომაც ვერ გაიღო ხიდი სურვილსა და შესაძლებლობას შორის; ეს იძულებითი უარყოფაა და არა საკუთარი არჩევანი. ჰუმანისტურ ცნობიერებას ტრანსცენდენტური სიყვარულის კონცეფციამდე მიჰყავს ავტორი. „კანცონიერე“ ჩივილის, მინორული ლირიკაა.

ევროპული ლიტერატურა ჯერ კიდევ ბაროკოს დროს განიცდის პეტრარკას სამიჯნურო ლირიკის გავლენას და ზოგიერთი მკვლევარი პეტრარკაიზმს მიიჩნევს ევროპული ეროტიკული პოეზიის სათავედ (შურლულაია 2003: 52).

საგულისხმოა, რომ ქართულ პოეზიაში პეტრარკას რეცეფციის თაობაზე გალაკტიონის პოეზიაში საგულისხმო შენიშვნები გვხვდება აკაკი ბაქრაძის ჩანაწერებში: „ის აზრი, რაც მერის ციკლის ლქსების წაკითხვისას დამებადა, პეტერ ალტენბერგმა (1859-1919) ასე გამოთქვა: ... პეტრარკას სულს მარადი ცეცხლი შეუნთო ერთი ქალის სახემ, ვინც მხოლოდ ერთხელ იხილა საკურთხეველთან დაჩოქილმა... შორეთიდან, ოკეანესავით უძირო სულის სიღრმეებიდან ეტრფოდა იგი ქალს და ოცდაათი წელიწადი „შორეული“ დარჩა... მან ამ ქალთან შორეთიდან შობა თავისი შვილები, სიყვარულის სიმღერები!“ (ბაქრაძე 2002: 176).

აღნიშნავენ, რომ პეტრარკას პოეზია ქალის სილამაზეს, ხორციელ სიყვარულს უმღერის, დანტემ კი, იმავე ეპოქაში სულიერი სიყვარულის ჰიმნი შექმნა: თუ დანტეს ბეატრიჩე სულიერი სიყვარულის სიმბოლოა, პეტრარკას ლაურა ხორციელი ლტოლვის გამოხატულებაა. პეტრარკას „კანცონიერეში“ ლაურა (დაფნა) დიდებასთან პოეტის თანაზიარობის სიმბოლოდაც აღიქმება. ამ მხრივ საგულისხმოდ იკითხება იოსებ გრიშაშვილის ლექსის „ჩემს სანეტაროს“ სტრიქონები:

არა მყოლია ლექსში სეხნია
ძველი სიტყვარი ვერ მომესალმა.
მაგრამ არასდროს დამიკვეხნია,
რომ **დაფნის** ნაცვლად მეხურა ჩალმა.
(გრიშაშვილი 2012. I: 309-310)

ი. გრიშაშვილი ამ სტრიქონებს 1922 წელს წერდა; მაშინ, როდესაც უკვე გამოკვეთილი იყო მისი პოეზიის ორიენტირი: ტფილისი და ევროპა.

ჩემში ორი გრძნობაა, ორი დაუდევრობაა
სინაზე და სიტლანქე, ტფილისი და ევროპა.

.....

და ჩემს ლამაზ ხუმრობას და ჩემს ჭკვიან შენიშვნებს
თუ ტფილისი დასაჩაგრავს – მას ევროპა შეიშვნებს.
პოეტებო, ისმინეთ, პოეტი გეუბნებათ:
მსურს ევროპა გარდავქმნა მე ტფილისის უბნებად.
(„მე და ევროპა“. გრიშაშვილი 2012. I: 311)

პეტრარკასეული სიყვარულის მოდელი ი. გრიშაშვილის სატრფიალო ლირიკის ნიმუშებშია განხორციელებული („სველი საღამო“, „ციცინათელები თმებში“, „ტალღების კონცერტზე“, „შორეულს“, „მშვენიერი ტანჯვა“, „მთვარის ანარეკლი“, „უსიტყვო ლექსი“ და ა.შ.).

სიყვარულის პეტრარკასეული მოდელი იოსებ გრიშაშვილის სამიჯნურო ლექსებში, ძირითადად, 1913-1928 წლებში გვხვდება. ამ მოდელის უკანასკნელ ლექსად უნდა ჩაითვალოს ი. გრიშაშვილის „შენ გაირყვნები“.

მიუთითებენ, რომ პეტრარკას გავლენას განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ აირეკლავს ჰაინეს ლირიკა. ჰაინრის ჰაინე, პეტრარკას მსგავსად, ქალის სილამაზეს კონკრეტული ეპითეტებით აღწერს (გედის ყელი, საფირონის თვალები, ლალისფერი ბაგეები და ა.შ.). ჰაინესთან, ლაურას ნაცვლად, მისი თანამედროვე საყვარელი ქალების სახელები გვხვდება: ილზე, იუტა, ლუიზე, კატარინა... იოსებ გრიშაშვილის სატრფიალო ლირიკის მსგავსება ზემოთჩამოვლილ თავისებურებებთან იმდენად აშკარაა, რომ სრულად აღარ გვიკვირს, რატომ უწოდებდნენ ი. გრიშაშვილს მისი თანამედროვე კრიტიკოსები: „ჩვენს ჰაინეს“. პოეტის დამოკიდებულებას ჰაინეს ლირიკის მიმართ მშვენივრად აირეკლავს ი. გრიშაშვილის ლექსი „ჰაინეს ლეგენდა“.

პეტრარკას ლაურასა და ჰაინეს ლუიზეს ნაცვლად, ი. გრიშაშვილი ლექსს უძღვნის ლიას:

მე შენს სახელს შემოვევლე! ლია! ლია! ლია! ლია!
ეს სახელი ჩემს ბაღჩაში ტყის ფოთლების შრიალია;

ეს სახელი ისე ცეკვავს და შრიალებს ისე... ისე...
მე მინდა, რომ ეგ ტუჩები... ეგ ყურები... ეგ სხეული...
არ შევებლალ! და შეიქნეს მარად წმინდა – კურთხეული.

ჰაინეს „გედის ყელის“ მსგავსად, იოსებ გრიშაშვილსაც სატრფოს ყელი „გედის ათლილ პროფილს“ აგონებს.

... მეორე ურითმო ლექსი, რომელსაც ი. გრიშაშვილი თვითონ „წერილს“ უწოდებს, სიკო ფაშალიშვილს ეძღვნება და 1931 წლის ნოემბრით არის დათარიღებული; თუმცა უფრო ადრე, 1931 წლის 14 აგვისტოს, პოეტს დაუწერია თეთრი სონეტი „ის ჩემთან იჯდა ბნელ ჯურღმულში“. სამწუხაროდ, ეს სონეტი მხოლოდ 1992 წელს დაიბეჭდა გამომცემლობა „ნობათის“ მიერ ი. გრიშაშვილის „დაუბეჭდავ ლექსებში“, რომლის შემდგენელი და წინასიტყვაობის ავტორი არის ნოდარ გრიგორაშვილი. გულდასაწყვეტია, რომ ეს ერთადერთი თეთრი სონეტი გამორჩენია ი. გრიშაშვილის ახალგამომცემული (2012) ოთხტომეულის სარედაქციო ჯგუფს.

ორივე ზემოხსენებული თეთრი ლექსი ერთი და იმავე, სიკვდილის მწვავე და ცივი გრძნობის, დაკონკრეტებას ეძღვნება.

ურითმო, ყრუ სონეტი ქართულ პოეზიაში მრავლად არ გვხვდება. მისი კლასიკური ნიმუში, როგორც ცნობილია, ვალერიან გაფრინდაშვილმა შექმნა (1916 წ.). საგულისხმოა, რომ ორივე ურითმო სონეტი – „ყრუ სონეტიც“ და „თეთრი სონეტიც“ სიკვდილის გამო პოეტისაგან დაშორებულ სულთან სასაუბროდ არის გამიზნული.

ი. გრიშაშვილის თეთრი სონეტის „ის ჩემთან იჯდა ბნელ ჯურღმულში“ ლირიკული გმირი ე.წ. „სონეტის გასაღებით“ სიკვდილმისჯილ მეგობარს მიმართავს შეკითხვით:

... მტანჯავს ერთი რამ. ჩემი წიგნი მიილო? ნახა?
მოასწრო მისი გადაკითხვა, თუ მოკვდა ისე.

ამავე, 1931 წელს დაწერილი თეთრი ლექსი „წერილი ძმასთან“, ასევე გარდაცვლილი მეგობრების გახსენებას ეძღვნება.

ლექსის ადრესატს, სიკო ფაშალიშვილს, პოეტი უზიარებს თავის წუხილს „სახალხო საქმის“ თანამშრომლების, მათი საერთო მეგობრების, გარდაცვალების გამო. ეს თეთრი ლექსი, მართლაც, წერილის ფორმით არის შესრულებული:

ძმაო პოეტო! ეს წერილი ლექსი არ არის
შენც კარგად იცი, ლექსებისთვის არა მცალიან.
მე ჩავიძირე ძველმანების სქელ ნიჟარებში
სადაც ძვირფასი მარგალიტის მადანი ბუდობს
და მარტოოდენ საქართველოს წარსულით ვსუნთქავ!
(გრიშაშვილი 2012, II: 32)

ეს, თითქმის, 70-სტრიქონიანი ლექს-წერილი საერთოდ არ არის დაყოფილი მონაკვეთებად; იგი ერთგვარი ინტელექტუალური აღსარებაა პოეტ-მკვლევრისა, რომელსაც მიაჩნია, რომ მისი პოეტობა, ახალგაზრდობასთან ერთად, დამთავრდა და ახლა მხოლოდ ქანცგამწყვეტი ჭაპანი უნდა სწიოს ძველი ხელნაწერების მკვლევარმა:

ეს, ლამაზია ჯეელობის 19 წელი...
ახალგაზრდობა! – ამ სიტყვაში ყველაფერია.
წინათ სხვა იყო... წინათ თვეში ერთ ლექსს დავწერდი
წაუფუკითხავდი რომელიმე პირგაშლილ ცირას
და ეს შეხვედრის სიხარული ერთ წელს მყოფნიდა.
ახლა კი, ძმაო, უნდა სიქა გაიგდებინო,
უნდა დღე და ღამ ჩაჰკირკიტო ძველისძველ წიგნებს
რომ დაიჭირო შენი გმირის უცხო თარიღი.
ესეც თრობაა! რომ იცოდე, რა საამოა,
როცა შეხვედები უცნობ ფრაზას, ნანატრ ოცნებას,
როცა ფიქრობ, რომ ეს ეტრატი არვის უნახავს
ან თუ უნახავს, სულ სხვა ხაზით, სხვა ეშმაკებით.
რა შეედრება ამგვარ განცდას...

ეს ურითმო თოთხმეტმარცვლელი (5/4/5), ქართული თეთრი ლექსისათვის კანონიკური მეტრი, რიტმული ჟღერადობისათვის ალიტერაციას ეყრდნობა. როგორც ლექსის თეორიაში კარგად არის ცნობილი, თეთრ ლექსში ფონიკამ შეიძლება გასწიოს რითმის მაგივრობა. კ. ჭიჭინაძე ა. რემბოს „მთვრალი ხომალდის“ პ. იაშვილისეულ თარგმანზე წერდა: „თარგმანი ურითმოა, მაგრამ რითმის მოვალეობას აქ ბრწყინვალედ ასრულებს ალიტერაცია“ (ჭიჭინაძე 1971: 18).

თ. დოიაშვილი საგანგებოდ დააკვირდა გალაკტიონ ტაბიძის ურითმო ლექსს „რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიოს ღელვებს“ და დაასკვნა, რომ „სტრიქონთა უმეტესობა ევფონიურად ორგანიზებულია. ტაეპთა შორის კავშირი, რაც, ჩვეულებრივ, რითმის მეშვეობით ხორციელდება, ფონიკის ზრუნვის საგანი ხდება: ხან ევფონიური გადასვლა მოქმედებს, ხან შემთხვევითი შიდარითმა, ანაფორა თუ ეპიფორა, ხან სიტყვათა მარტივი გამეორება. ფონიკის მეშვეობით ტაეპები ერთმანეთს უკავშირდებიან და ერთიან სალექსო სტრუქტურას ქმნიან“ (დოიაშვილი 1981: 66).

თ. დოიაშვილის აზრით, ევფონია არ არის პასიური ლექსის კომპოზიციური ორგანიზაციის მიმართ. იგი ხელს უწყობს რიტმული ერთეულების – ტაეპების გამოკვეთას, თავისი ნვლილი შეაქვს მათი დაკავშირების საქმეში (დოიაშვილი 1981: 68).

ი. გრიშაშვილის თეთრი ლექსის „წერილი ძმასთან“ ფონიკა, ანაფორის მეშვეობით, რითმის გარეშეც კრავს სალექსო ტაეპს რიტმულ ერთეულად და მონაკვეთებად:

მე მომაგონდა ჩემი ლექსის პირველი ღამე,
მე მომაგონდა დღეს ცოცხალი ამხანაგები:
სამსონი, გიგო, ქრისტეფორე, მიშა, არჩილი –
და ნალვლიანად მივაშტერდი შემოდგომის ხეს.

გამეორება, როგორც სტილისტიკური ფიგურა და ფონიკის საყრდენი – ორიგინალურ ფუნქციას იძენს იოსებ გრიშაშვილის

1929 წლის 11 აპრილს დაწერილ, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) გამართულ, თეთრ ლექსში: „40 წელი დღეს შემისრულდა“:

მე ოთხ ათეულ წელს მივალნია,
თეთრი მერევა, სიბერე – არა.
თუმც ვწუხვარ, მაგრამ ნუგეშად ის მაქვს,
რომ სხვაფრით დიდხანს ვერ ვიცოცხლებდი.
ვაი, მას, ვინც რომ მოჰკვდება ადრე!
ყოველდღე ვკითხავ ნარიყალას მთას:
– რამდენისა ვარ? მითხარ, მიმღერე!
– ორმოცისა ხარ, დადექ, დაწყნარდი!

.....

მე ოთხ ათეულ წელს მივალნე
თეთრი მერევა, სიბერე – არა
და **თეთრი ლექსით მსურს** ვისაუბრო:

.....

მე არ მქონია ჩემი ბავშვობა
მე დედის ალერსს არ ვარ ჩვეული

.....

მე ოთხ ათეულ წელს მივალნე,
თეთრი მერევა, სიბერე – არა.

სადაგი სიტყვით ვიგონებ წარსულს.

იოსებ გრიშაშვილისთვის „თეთრი ლექსი“ და „სადაგი სიტყვა“ სინონიმებია: ურითმო ლექსი ჩვეულებრივი, სასაუბრო, ყოველდღიური მეტყველებაა.

საგულისხმოა, რომ მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ 1920 წლის გამოცემის ერთ-ერთ გვერდზე ი. გრიშაშვილს მიუწერია შენიშვნა: „დრო მოვა, რომ რითმებით აღარ დავწერო ლექსს, არამედ მოვიგონებთ ძველ მოდას და ახალ ყაიდაზე ურითმო ლექსები გავრცელდება, როგორც ძველად იამბიკოები“ (გრიშაშვილი 1979: 150).

ლ. ბრეგაძე წერილში „რითმა და აზრი“ საგანგებოდ მსჯელობს პოეტის მიერ რითმიანი თუ ურითმო სალექსო ფორმის არჩევანის თაობაზე და მიანიშნებს, რომ პოეტის დამოკიდებულებას ამ საკითხის მიმართ განსაზღვრავს ლექსის შინაარსი, თემა (ბრეგაძე 1982: 11).

მკვლევარი სამაგალითოდ მოიხმობს ი. გრიშაშვილის სატრფიალო ლექსს „შენდამი“, რომელიც 1950 წლის 12 თებერვლით არის დათარიღებული:

წელთა დაღმართზე შეგხვდი ანაზდად
(აქ, ალბათ, მოვა რითმა, „განაზდა“, –
მაგრამ რითმებში ვერ შევკრავ გრძნობას
და თეთრი ლექსით მსურს გესაუბრო).

ქართული რითმის დიდოსტატი გულწრფელად ამბობდა: „ერთ კარგ რითმაში არ გავცვლი მე ამდენ გამოკვლევასა!“ თუმცა აღიარებდა, რომ ზოგჯერ გრძნობა, ემოცია ვერ თავსდება რითმის ჩარჩოში: „რითმის ქამარში ვერ შევკრავ გრძნობას...“ (გრიშაშვილი 2012, II: 29). იოსებ გრიშაშვილის თვალსაზრისი ლექსისა და რითმის ურთიერთდამოკიდებულებაზე ამ სიტყვებშიც კარგად ჩანს.

ლექსი როდია რითმის მიგნება,
არც მნიგნობრული ეს არ იქნება!
ლექსი ძარღვია – გულის ნაწყვეტი,
ყვავილის სუნთქვა, მახვილის წვეტი.
(გრიშაშვილი 2012, II: 115)

იოსებ გრიშაშვილის თეთრი ლექსებიც, უპირველესად, ეროვნული ლექსის იტორიისა და თეორიის ცოდნითა და გათვალისწინებით არის ნასაზრდოები: ერთი მხრივ, ილია ჭავჭავაძის წარმატებული ცდა ევროპული ლექსის ქართულად ამეტყველებისა „მეფე ლირში“ და, მეორე მხრივ, ილიას დეკ-

ლამატორობა შთააგონებს პოეტს თავის ურითმო ლექსებს, ხოლო მუხამბაზური ლირიკის ერთ-ერთი შედეგის „ონიკოვის დარდების“ ურითმო ლექსით გადმოცემა, იოსებ გრიშაშვილს პოეტური შეჯიბრების გრძნობას უჩენს პეტრარკასა და ჰაინეს სიყვარულის კონცეფციის ქართული სინამდვილის მოსარგებად. თეთრი (ურითმო) ლექსი იოსებ გრიშაშვილისათვის ჩვეულებრივი, „სადაგი სიტყვა“, „სასაუბროა“, ჩუქურთმისა და სამკაულისაგან, რითმისაგან, განძარცვული. რა თქმა უნდა, პოეტისათვის რითმის გარეშე ქართული ლექსი სრულფასოვანი არ არის და მხოლოდ რიტმით მიღებული ჟღერადობა არ ქმნის მისთვის სასურველ ჰარმონიას. იოსებ გრიშაშვილის თეთრი ლექსების შესწავლა აუცილებლად მივიჩნიეთ პოეტის შემოქმედების ობიექტურად გააზრებისათვის.

დამონშებანი:

ბაქრაძე 2002: ბაქრაძე ა. „ჩანაწერები გალაკტიონზე“. *გალაკტიონოლოგია*. I. თბილისი: 2002.

ბრეგაძე 1982: ბრეგაძე ლ. *პერსონაჟები ხვდებიან ერთმანეთს*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1982.

განერელია 1936: განერელია ა. *ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა*. თსუ შრომები. ტ. V. თბილისი: 1936.

გრიშაშვილი 1979: გრიშაშვილი ი. *გრიშაშვილის ბიბლიოთეკა-მუზეუმის კატალოგი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1979.

გრიშაშვილი 2012: გრიშაშვილი ი. *ოთხტომეული*. ტ. I-IV. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.

დოიაშვილი 1981: დოიაშვილი თ. *ლექსის ევფონია*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1981.

იმედაშვილი 1989: იმედაშვილი გ. *იოსებ გრიშაშვილის პოეზიისათვის*. გრიშაშვილი ი. ჩემი აღმართი. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

კვიატკოვსკი 1966: Квятковский А. *Поэтический словарь*. Москва: «Советская энциклопедия», 1966.

შურლულაია 2003: შურლულაია ი. *სიყვარულის პეტრარკასული მოდე-ლი*. კრიტიკრიუმი, № 9 („ლიტერატურული ძიებანის“ პერიოდული დამატე-ბა). თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2003.

ჭიჭინაძე 1971: ჭიჭინაძე კ. *ალიტერაცია ქართულ შაირში*. თბილისი: გა-მომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1971.

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

Ioseb Grishashvili's Unrhymed (Blank) Verses

Summary

Key words: blank verse, Petrarchan, alliteration, anaphora, repetition.

The paper presents a general survey of the history of a blank (unrhymed) verse in Georgian poetry and Ioseb Grishashvili's relation to it.

The unrhymed blank verse (a literal translation of the French term *vers blanc* 'blank verse' in English) is a rarity in Georgian poetry and its history is associated with A.Chavchavadze's translations of A.Pushkin's and N.Akhverdov's blank verses. A.Chavchavadze himself did not write in blank verse. In Georgia the history of the blank verse starts with Grigol Orbeliani's unrhymed verses ("The Worker Bokuladze", "The Psalm", Onikov's Concerns").

In Ioseb Grishashvili's view the choice of 14 syllable (5/4/5) metre for the unrhymed verse was Ilia Chavchavadze's merit. Ilia made use of this metre for translation of Bayron's poems: Caen, Manfred (the passages), and with Shakespeare's King Lire he paved the way to this metre for translation of Shakespeare's works.

Ioseb Grishashvili's first blank verse My Evening dating from 1915 has a remark "A novel in blank verse": It is really an attempt on the path

to approximate the verse and prose which is evidenced by the negation of a strophe and vividness of the plot.

In my view Ioseb Grishashvili's verse *My Evening* must be inspired by Ilia Chavchavadze's reciting and G. Orbeliani's unrhymed verse *Onikov's Concerns* read by Ilia.

In Georgian literary criticism of the tenth of the 20th century I.Grishashvili was already given the names: "Georgian Petrarch", "Georgian Heine". In the analyzed blank verse I.Grishashvili really writes "...What's up? Would love you as much as Petrarch was in love with Laura"

Of five models of love concepts some scholars consider that it was petrarchaism that gave rise to European erotic poetry. In Georgian poetry Petrarch's reception is sought in Galaktion's poetry (A.Bakradze, I.Shurghulaia). In Petrarch's *Canzonieres Laura* (Daphne) is perceived as a symbol of greatness, immortality, sharing. To our mind, the influence of Petrarchaism is also traced in I.Grishashvili's verses (*To My Sweetheart*, *Wet Evening*, *On the Concert of Waves*, *The Wordless Verse*, etc.).

The Petrarchan model of love in I.Grishashvili's love poetry is mainly found in 1913-1928. The last verse of this model seems to be the verse "You will be spoiled". Instead of Petrarch's *Laura* and Heine's *To Louise* I.Grishashvili devoted his verse to Lia.

It is indicated that Petrarch's influence is especially reflected in Heine's lyrics. Like Petrarch, Heinrich Heine describes woman's beauty using specific epithets (swan's neck, sapphire eyes, ruby lips, etc.). In Heine's works instead of *Laura* the names of his contemporary beloved women are found: *Ilse*, *Auta*, *Louise*, *Katherine*... The likeness of Ioseb Grishashvili's love lyrics with the above-mentioned peculiarities is so evident that it is not surprising at all why literary critics gave I.Grishashvili the name "Georgian Heine. I.Grishashvili's verse Heine's *Legend* mirrors the poet's attitude to Heine's lyrics. Similar to Heine's "swan's neck", the neck of Ioseb Grishashvili's lady-love reminds him the "swan's profile".

On 14 August, 1931 the poet wrote a blank verse sonnet "She was sitting with me in a dark slums". Unfortunately this sonnet was

published just in 1992 by publishing-house “Nobati” in I.Grishashvili’s “unpublished verses” which compiler and the author of the preface is Nodar Grigorashvili. It is a great pity that the only blank verse sonnet was not included into a new four-volume edition (2012) of I.Grishashvili’s works by the editorial group.

Both of the above-mentioned blank verses are devoted to the concretization of one and the same acute and cold feeling of death.

In Georgian poetry the unrhymed sonnets are not so frequently found. As is known, its classical example was created by Valerian Gaprindashvili (1916). It is noteworthy that both the unrhymed sonnet and blank verse sonnet are targeted for conversation with the soul distant from the poet because of the death.

The blank verse “A Letter to My Brother” written in the same 1931 is also devoted to sorrowful recollections of the deceased friends. The poet is sharing his sorrow concerning the death of their common friends with the addressee of the verse, Siko Pashalishvili. This blank verse is really written in the form of a letter. This verse letter of around 70 lines is not divided into passages at all.

As is well known in the theory of verse in the blank verse the phonics can serve as a rhyme. K.Chichinadze wrote to A.Rembo about P.Iashvili’s translation of a “Drunken Ship”: Translation is unrhymed but alliteration plays perfectly the role of a rhyme”.

Among I.Grishashvili’s unrhymed verses written in 1931 there can be stand out: “The Letter”, blank verse “She was sitting with me in a dark “slum”, “A Letter to My Brother”. These verses represent a kind of intellectual confession of a poet researcher who considers that his activity as a poet has been finished together with his youth and after this (after the thirtieth) hard work is waiting for him as a researcher of the old manuscripts. I.Grishashvili’s unrhymed verses are written in 14 lines (5/4/5) and rhythmic sound is preserved by alliteration. “A Letter to My Brother” with the help of anaphora binds the verse lines into rhythmic passages without rhyme.

In T.Doiashvili's view the euphony is not passive in relation to compositional organization of the verse. It helps to separate rhythmic units – the lines, helps to link them.

It should be mentioned that in one of the pages of M.Baratashvili's "Chashniki", the edition of 1920 there is a remark written by I.Grishashvili: "The day will come when do not write the verse in rhythms but recollect old fashion and in a new manner the unrhymed verses will be spread as in old times the iambikos".

L.Bregadze in his letter "Rhythm and Mind" specially dwells on the choice of rhymed or unrhymed verse forms by a poet and indicates that poet's attitude in relation to this question is determined by the plot, theme of a verse.

Repetition as a stylistic device and a support of phonics, acquires an original function in I.Grishashvili's blank verse: "Today I have turned 40 years old" written in 1928".

For Ioseb Grishashvili "blank verse and "working word" are synonyms: in poet's view an unrhymed verse is an ordinary everyday colloquial speech; it is not grown by acute emotion or feeling.

Ioseb Grishashvili's blank verses are mostly inspired by the knowledge of the history of Georgian verse and theory: the poet-researcher with competitive desire chooses the blank verse to adjust Petrarch's and Heine's love concept with Georgian reality.

The study of Ioseb Grishashvili's blank (unrhymed) verses is necessary for objective understanding of the poet's creativity.

ზღაპარი/სიზმარი – იოსებ გრიშაშვილის პოეტური ინსპირაციის წყარო

იოსებ გრიშაშვილი, XX ს. 10-იანი წლებიდან მოკიდებული, თბილისში, და არა მარტო ჩვენს დედაქალაქში, მთელ საქართველოში უაღრესად პოპულარული პოეტი იყო. ამის დასტურად ერთი ფაქტის მოხმობაც იკმარებდა. გრიგოლ რობაქიძე, თავისი მოღვაწეობის გარიჟრაჟზე, შემოქმედებითი საღამოების გამართვისას, იოსებ გრიშაშვილსაც იახლებდა ხოლმე. ი. გრიშაშვილის დეკლამაციით შესრულებული ლექსები განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე; პოპულარობა ევროპულად განსწავლული გრ. რობაქიძის ნააზრევისა და სიყვარული თვითგანსწავლული ი. გრიშაშვილის მიერ წაკითხული ლექსებისა მთელ საქართველოში თანაბრად იზრდებოდა.

იოსებ გრიშაშვილისა და „ცისფერყანწელთა“ გზები, სამნუხაროდ, იმავე საუკუნის 10-იანი წლების დამლევს, 1918 წელს, ი. გრიშაშვილის გამოკვლევის, „საიათნოვას“, გამოცემის გამო, გაზეთების: „სახალხო საქმისა“ და „საქართველოს ფურცლებზე“ გაჩაღებული ცნობილი პოლემიკის შემდეგ, გაიყარა. გრ. რობაქიძესთან ერთად, ი. გრიშაშვილს პაოლო იაშვილი და ტიცინან ტაბიძეც დაუპირისპირდნენ ოსკარ უაილდის „სალომეას“ თარგმანისა და სონეტების გამო. ახლა, ერთი საუკუნის მერე, უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ დისკუსიების დროს ბევრ საკითხში ი. გრიშაშვილი მართალი იყო.

ჭეშმარიტებას ვერ უარვყოფთ და უნდა ითქვას, რომ იოსებ გრიშაშვილის ლექსის მიმართ ქართველი ხალხის სიყვარულის მიზეზი ობიექტურად არ არის დასაბუთებული, კვლავ საკვლევადა და სადისკუსიოდ გვინევს ამ უაღრესად ნიჭიერი, უმაღლესი სასწავლებლის დაუმთავრებლად, უკიდევანოდ გან-

სწავლული, თვითგანათლებული, თბილისის ტრუბადურის, თბილისური ფოლკლორით ნასაზრდოები ქემმარიტად პატრიოტი პოეტის ლექსის ტექნიკა.

ამჯერად საანალიზოდ ავირჩიეთ იოსებ გრიშაშვილის ის ლექსები, რომლებიც სიზმრის ინსპირაციას ეყრდნობა და მსმენელის ადეკვატური განწყობის გამონვევის შედეგად, ლექსი და მისი აღმქმელი ერთიანდება. ზღაპარი, სიზმარი, სმენისა თუ კითხვის დროს, საზოგადოდ, მთხრობელსა და მსმენელს შორის აუცილებელ კავშირს ამყარებს, ერთმანეთს მიაჯაჭვავს და ახსნა-გამოცნობის ლაბირინთში შეჰყავს. ლევან ბრეგაძე თავის ნაშრომში „რეცეფციული ესთეტიკა“ იმონებს რევაზ ყარალაშვილის წიგნიდან „წიგნი და მკითხველი“ (1977) ციტატას, სადაც კარგად არის ჩამოყალიბებული რეცეფციული ესთეტიკის ძირითადი პრინციპები: „აღმქმელ ცნობიერებას ნაწარმოებისადმი აქტიური დამოკიდებულება მოეთხოვება, ვინაიდან მკითხველი საგნის პასიური მომხმარებელი კი არ არის, არამედ შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილეა. აქტიურია იგი თუნდაც იმიტომ, რომ კონსტრუქციული პრინციპი, კოდი, ნაწარმოების გასაღები აღმოჩენას მოითხოვს მისგან, და კითხვის პროცესში აღმოჩენის ადგილს მიუჩენს. ხოლო აღმოჩენა უკვე ესთეტიკური კატეგორიაა და უდიდეს ტკბობას ანიჭებს ადამიანს“ (ყარალაშვილი 1977: 34-35).

რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, რ. ინგარდენის, მიხედვით, ყოველ ლიტერატურულ-მხატვრულ ნაწარმოებში და, განსაკუთრებით ნამდვილ რეფლექსიურ ლირიკაში, არსებობს ართქმულის, დაფარულის, განუსაზღვრელის, ღიად დატოვებული აზრის შემცველი ადგილები. ეს ართქმული, ეს განუსაზღვრელი აზრები, მიუხედავად თავიანთი უცნაური არყოფნისა და ასევე უცნაური შეუმჩნევლობისა, მაინც არსებით როლს თამაშობენ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში (ბრეგაძე 2008: 188).

ზღაპრის პერსონაჟთა თავგადასავლის მთხრობელი – პოეტი განსაკუთრებული ფუნქციით აღიჭურვება; იგი, ერთდრო-

ულად, ზღაპრის/სიზმრის გმირსაც გვაცნობს და მკითხველსაც თანამონაწილედ გაიხდის, უადვილებს ამბავში შეღწევის, აღმოჩენის შესაძლებლობას.

ჩვენი აზრით, იოსებ გრიშაშვილის პოეტური ინსპირაციის ერთ-ერთი წყარო ზღაპარი/სიზმარი – ერთი მხრივ, აკაკი წერეთლის პოეზიის, მეორე მხრივ კი, აღმოსავლური და ევროპული ლიტერატურული ზღაპრით პოეტის გატაცების შედეგია.

იოსებ გრიშაშვილის ბევრი ლექსის სათაურად, როგორც შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, ისე მოღვაწეობის სიმწიფის ხანაში, სწორედ „სიზმარი“/„ზღაპარი“ ფიგურირებს („სიზმრად“, 1909), „სიზმარი“ (1910), „ზღაპარი ჰამაკში“ (1914), „ტყის ზღაპარი“ (1947) და ა.შ.

იოსებ გრიშაშვილისათვის ზღაპარი, როგორც საბავშვო მწერლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საყრდენი, არაერთხელ ქცეულა თეორიული განსჯის საგნად თუ საკუთარი შემოქმედების საფუძვლად.

იოსებ გრიშაშვილი, ნინო ნაკაშიძის რეცენზენტი, 1959 წელს საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ხალხურმა ზღაპრებმა, ძირითადად, განსაზღვრა საბავშვო ლიტერატურის პოეტური სტილისტიკა და წარმოშვა მისი ერთ-ერთი ძლიერი დარგი – ლიტერატურული ზღაპარი (გრიშაშვილი 2010გ: 283-287).

ქართული ხალხური ზღაპრის გალექსვის ტრადიციას XIX ს. 90-იან წლებში ჩაუყარა საფუძველი აკაკი წერეთელმა, „ნაცარქექიას“ გალექსილი ვარიანტის შექმნით (ბარბაქაძე 2020). შემდეგი ცდა ეროვნული ფოლკლორის ამგვარი გზით პოპულარიზაციისა იოსებ გრიშაშვილს ეკუთვნის.

1910 წელს, თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, იოსებ გრიშაშვილმა თვითონაც გალექსა ცნობილი ქართული ხალხური ზღაპარი „სიზმარა“. ეს გალექსილი ზღაპარი ოთხ თავად არის წარმოდგენილი და თითოეული მათგანი განსხვავებულია მეტრულ-რიტმული წყობითა და გარითმვის სისტემით.

პირველი თავი ათ სტროფულ პერიოდად არის დაყოფილი და სიზმარას დედინაცვლისაგან შინიდან გაგდებასა და ხელმწიფის მიერ მის დატყვევებას გვიამბობს, სიზმრის წართმევის სურვილის გამო. ამბის თხრობისას ათმარცვლედით (5/5) დატეხილია ხუთმარცვლიან ტაეპებად, ხოლო სიზმარას სიზმარი სიმეტრიული ათმარცვლედით, ჯვარედინი რითმით (abab) არის შეკრული.

მეორე თავი კვლავ სიმეტრიული ათმარცვლედით იწყება, თუმცა მასში ჩართულია მაღალი (4/4) და დაბალი შაირით (5/3) გამართული სტროფები. ამგვარი მონაცვლეობა მეტრისა რიტმულ ერთფეროვნებას არიდებს მკითხველს.

გალექსილი ზღაპრის მესამე თავი ხელმწიფისაგან წამოსული სიზმარას მოგზაურობისა და ძმადნაფიცების გაცნობის ამბავს აღწერს. მის ყველა მონაკვეთს რეფრენი (4-ტაეპედი, 5-მარცვლიანი) ასრულებს. საზომების მონაცვლეობა სტროფში (5/5, 4/4, 5/3, 5) ამჯერადაც განაპირობებს ზღაპრის მრავალფეროვან რიტმს.

გალექსილი ზღაპრის მეოთხე მონაკვეთი სიზმარას სიზმრის ახსნაც არის და ბედნიერი დასასრულიც, 5, 5/5-ითა და მაღალი შაირით აღწერილი.

ი. გრიშაშვილის ლექსი „ზღაპარი ჰამაკში“ (1914) ე.წ. სიუჟეტური ლირიკის ნიმუშია. ლექს-ამბავი იწყება მოკლე ტაეპებით (4, 4/4) გამართული მცირე შესავლით; ამას მოსდევს 16-მარცვლიანი შაირით დაწერილი ზღაპარი ჩანჩქერის წარმოშობის თაობაზე; ზღაპარ-არაკის თხრობის პარალელურად, ვითარდება მთხრობელი ვაჟისა და მსმენელი ქალის სიყვარული; ჩანჩქერად გარდაქმნილი ტრაგიკული სიყვარულის ზღაპარს ერწყმის რეალური წყვილის სააგარაკო რომანის დროს წარმოთქმული დიალოგის შინაარსი.

ტრაგიკული წინასწარმეტყველება საქართველოს მომავლისა სრულიად სხვა ჟღერადობას ანიჭებს იოსებ გრიშაშვილის ცნობილ ლექსს: „სამშობლოს ნანგრევებში“ (1912 წ., 27 აგვისტო):

სიზმრად ვნახე – საქართველო სისხლის ზღვაში ბანაობდა
და დროშა კი დაფლეთილი ქარის ფრთებზე ქანაობდა.
და მეც ვითომ ღრუბლებიდან დავყურებდი იმ ნაპირებს,
სადაც ნაშთი ჩაჰხვეოდა მკერდგაპობილ მებრძოლ გმირებს,
დავყურებდი ძველ მონასტრებს, ძველ აკლდამებს წინაპართა
სადაც ერმა ივერიის სისხლის დროშა ზე აღმართა,
და ვფიქრობდი: ნუთუ ხალხი ისე დაჭკნა და დაკნინდა,
რომ სხვას მიაქვს ჩვენი სულის სიამაყე წმიდათწმიდა?!
(გრიშაშვილი 2012ა: 126)

16-მარცვლიანი მაღალი შაირით, წყვილადი რითმით, ქართული კლასიკური ლექსის ფორმით შესრულებული ეს მონაკვეთი ი. გრიშაშვილის ლექსისა პოეტის სიზმრად ნანახ, სისხლის ზღვაში ეროვნული დროშის უმწეო ფრიალს ასურათხატებს, ხოლო მომდევნო მონაკვეთი ლირიკული გმირის დიალოგია სამშობლოსთან, რომელსაც პოეტი უსაბუთებს თავისი მუზის, შთაგონების მუდმივობას: „ნუ, ნუ მეტყვი, ჩემი მუზა რომ ყოველთვის ერთსა სჩმახავს...“, „მაშინ თვით მე გარდვიქმნები, მაშინ მუზაც თვალს გაახელს“. რეკონსტრუქცია პოეტის სიზმრისა მკითხველს საშუალებას აძლევს, ქვეყნის მძიმე მდგომარეობის კონკრეტიზაციისას, საკუთარი განცდებიც ჩართოს ამ მნუხარე დიალოგში.

ისევე, როგორც პოეტის ადრეული რეფლექსიურ ლირიკაში, 10-იანი წლების ლექსებშიც სიზმარს ი. გრიშაშვილი სურათის სახით წარმოგვიდგენს: ნისლის ბინდბუნდში გამოკვეთილი კონტურები ანგელოსთა დასისა და გალობა, რომელიც ქრისტეს დაბადებას ამცნობს სამყაროს, მკითხველს პოეტის შთაგონების წიაღში შესვლას უადვილებს („სიზმრად“, 1909).

პეიზაჟი, ნახატი და ხმა – ერთდროულად ზემოქმედებს რეციპიენტზე ი. გრიშაშვილის იმ ლექსებში, სადაც სიზმარი// ხილვა დომინირებს; ხოლო „ზღაპარი ჰამაკში“ (1914) სრულყოფილად გადმოგვცემს ზღაპრის მოყოლის ორიგინალურ,

პოეტისეულ ტექნიკას: ორ პიროვნებას შორის, ჰამაკის ხეებზე გაბმის პროცესის კვალდაკვალ, უნდა გაიბას სულიერი კავშირი:

დამაცადე,
ჯერ ეს ბადე
აგერ იმ ხეს გამოვაბა
და ზღაპარს კი გეტყვი მერე!
დამიჯერე!
გამომართვი მარდად, აბა,
ჰა, ეს თოკი, –
მღერის გული ანატოკი,
გული ცრემლით დანათვერი, –
გამოაბი შენ ეგ წვერი
და მე ამ წვერს გამოვაბამ
რას ჩამცქერი?
თვალს რად ნაბავ?
ჩანექ, რაღა, ჩანექ შიგა
და გაიმბობ: ეს ჩანჩქერი
ტანთეთრი და თმაციგლიგა
რად ემსხვრევა მზეს რძის ქაფად,
რად ჩამორბის ასე სწრაფად,
ან რას ნიშნავს ეს სირბილი,
ან რად არის მისი ტალღა ესდენ თბილი, ესდენ რბილი?!
(გრიშაშვილი 2012ა: 163-164)

თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირის მეტრული ერთეულები, სამ ტაეზად დატეხილი რიტმული მონაკვეთებით: 4, 4, 4/4 ვიზუალურ ხატსაც აცოცხლებს ჰამაკის უჯრედებისას და მისი რხევის რიტმს უთანხმებს პოეტის თხრობის მიმდინარეობას. ვიზუალიზაცია, მხედველობითი ეფექტი, დეკლამაცია, ინტონაცია, სიტყვების წარმოთქმის განსაკუთრებული მანერა, კვლავ შუამავალი ხდება ლირიკულ გმირსა და მკითხველს შორის. ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ძალა, ზღაპრისა თუ

სიზმრის ლექსად მოყოლის დროს, იზრდება და ვიზუალურ ხატს აღბეჭდავს მსმენელის ცნობიერებაში.

დიმიტრი უზნაძე ი. გრიშაშვილისეულ დეკლამაციას მნიშვნელოვან როლს აკისრებდა მისი ლექსების მხატვრული ღირებულებების გამოვლენასა და, შესაბამისად, მას პოეტის პოპულარობის ერთ-ერთ მიზეზად მიიჩნევდა.

დ. უზნაძე იზიარებს ზივერსის „ჟღერის ანალიზის“ თეორიას და აღნიშნავს: „ყოველ გაფორმებულ სიტყვას, საზოგადოდ, შეუძლებელია თავისი რიტმულ-მელოდიური შინაარსი არ ჰქონდეს“. ატორი ფიქრობს, რომ ი. გრიშაშვილის ლექსის მხატვრული ღირებულების გამოვლენისათვის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს შესაბამისად შესრულებულ დეკლამაციას, ამიტომ „ი. გრიშაშვილის პოეზიის სანვდომად, დასახსიათებლად მისი ლექსის მუსიკალური შინაარსის დაწვრილებითი ანალიზი სრულიად აუცილებელსა და გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს“ (უზნაძე 1944: 4). ი. გრიშაშვილის პოეზიის მკვლევარმა, დ. უზნაძის აზრით, ე. ზივერის „ჟღერის ანალიზის“ თეორიის მიხედვით უნდა გამოიკვლიოს, როგორ ჟღერს ხმა პოეტის ლექსებში, მაღალია იგი თუ უფრო დაბალ რეგისტრში მიმდინარეობს, ბნელია თუ ნათელი, მეტი დაძაბულობით გამოითქმის იგი თუ ნაკლები ძალისხმევით, როგორ რიტმულ ერთეულებს მიმართავს პოეტი – მცირესა თუ უფრო ფართოს, როგორია აქცენტუაცია – აღმავალი ტონი უფრო იხმარება თუ დაღმავალი.

ვფიქრობთ, ი. გრიშაშვილის ლექსის ანალიზისას სიზმარი//ზღაპარი ისეთივე შუალედური რგოლია რეალურსა და ირეალურს შორის, როგორც დეკლამაცია კითხვასა და მოსმენას შორის: პოეტის ორიგინალური მიგნებაა სიტყვის, გამოთქმისა და ტექსტის „მნიშვნელობათა“ წვდომის პროცესში ხმის, პოეტის მიერ წაკითხული ლექსის ჟღერადობის ზემოქმედება მსმენელზე. ჯონათან ქალერი, „ლიტერატურის თეორიის ძალიან მოკლე შესავლის“ ავტორი, შეგვახსენებს: „ნაწარმოების

მნიშვნელობა არც ის არის, რა იგულისხმა ავტორმა გარკვეულ მომენტში და არც, უბრალოდ, – ტექსტის ან მკითხველის გამოცდილების აღწერა. მნიშვნელობა გარდაუვალი აუცილებლობაა, რადგან ის არ არის მარტივად განსასაზღვრი. ის, ერთდროულად, სუბიექტის გამოცდილებაცაა და ტექსტის დახასიათებაც. ეს არის ის, რა გვესმის და რის გაგებასაც ვცდილობთ“ (ქალერი 2014: 94).

იოსებ გრიშაშვილის სიზმარ//ზღაპარ-ლექსები, თითქმის ერთი საუკუნის მერე, არაპოეტისეული დეკლამაციით, ჩვენ მიერ მხოლოდ თვალთ წაკითხული და არა ხმით გაჟღერებული, რა თქმა უნდა, სხვაგვარად „მნიშვნელობს“, ზემოქმედებს: ეს ტექსტები ესთეტიკურად ღირებულია არა იმიტომ, რომ მათი ავტორის ხმა ჩაგვესმის, არამედ იმ წარმოსახვის ძალით, – მკითხველს/შუამავალს ტექსტსა და პოეტს შორის – რომ დააკისრა პოეტმა. თანამედროვე ლექსმცოდნეობას კვლავ აინტერესებს ი. გრიშაშვილის ლექსის რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომელთა მეშვეობით, ხილულსა და უხილავს, გამოუთქმელსა და ნათქვამს შორის ხიდი უნდა გადოს პოეტმა:

ლექსის შექმნის დროს მე წარმოვადგენ
ცისა და მიწის ხიდს, ხიდს მძლავრს და მჭიდროს.
(„ლექსის შექმნის დროს“.
გრიშაშვილი 2012: 193)

იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძის მსგავსად, „გრძნობის პოეტია“. „გრძნობელობა“ უდევს საფუძვლად მისი ლექსის მთავარ სათქმელს: შინაგანი ხმა, ინტონაცია, ინვეეს აზრს; რიტმი, სულის რხევა, ეძებს საზომს და ჩამოქნის სანთელივით სტრიქონს, რომელიც ნათლად, ცხადად გამოკვეთს პოეტის თვალსაზრისს. შემთხვევით არ მიუძღვნა ი. გრიშაშვილმა საგანგებო გამოკვლევა ალექსანდრე ჭავჭავაძეს, რომლის პოეზიაში აღმოსავლური გრძნობელობა და ევ-

როპული აღზრდა-განსწავლა გადაიკვეთა. საგულისხმოა, რომ სწორედ იოსებ გრიშაშვილმა მიაკვლია აღ. ჭავჭავაძის პოეზიაში უცნობ ლექსს, რომელიც „კავკასიის“ შესავალს წარმოადგენს. იგი დაწერილია ქართული ლექსისათვის უჩვეულო ნიშნებით, ყაზალის (გაზელას) ყაიდაზე.

... მსგავსება ფიქრთა, ხასიათთა და შემთხვევათა
შობს კაცთა შორის შეკრულებას კავშირით მყარით.
(გრიშაშვილი 2012: 245)

თეიმურაზ II-ის მიერ სპარსულიდან თარგმნილი „თიმსარიანის“ არაკებიდან ერთ-ერთი, „თაფლის წვეთი“, ზღაპრად გალექსილი, იოსებ გრიშაშვილს უთარგმნია სომხურიდან, ოვანეს თუმანიანის მიერ ლექსად გადაკეთებული „თიმსარიანის“ არაკიდან.

ოცნებისა და სინამდვილის, სიკეთისა და ბოროტების მარადიული ბრძოლის, ტანჯვის მშვენიერებად გარდაქმნის პროცესი გალექსილი ზღაპრის მეშვეობითაც აირეკლა XX ს. დიდი ქართველი პოეტის, იოსებ გრიშაშვილის, მემკვიდრეობამ.

დამონებიანი:

ბარბაქაძე 2020: ბარბაქაძე თ. „ნაცარქექიას“ ორი გალექსილი ლიტერატურული ვარიანტი (აკაკი წერეთელი. მურმან ლებანიძე)“. *იაკობ გოგებაშვილისადმი მიძღვნილი მერვე საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის (24 ივნისი, გორი) მასალები*. 2020.

ბრეგაძე 2008: ბრეგაძე ლ. „რეცეფციული ესთეტიკა“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორია*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

გრიშაშვილი 2012ა: გრიშაშვილი ი. *ოთხტომეული*. ტ. I. პოეზია (1906-1922). თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

გრიშაშვილი 2012ბ: გრიშაშვილი ი. *ოთხტომეული*. ტ. III. პროზა. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

გრიშაშვილი 2012გ: გრიშაშვილი ი. *ოთხტომეული*. ტ. IV. წერილები. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2012.

უზნაძე 1944: უზნაძე დ. „ი. გრიშაშვილის პოეზიის ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი“. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №40, 1 დეკემბერი, 1944.

ქალერი 2014: ქალერი ჯ. *ლიტერატურის თეორია. ძალიან მოკლე შესავალი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014.

ყარალაშვილი 1977: ყარალაშვილი რ. *წიგნი და მკითხველი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1977.

გალაკტიონის „უცნაური სასახლე“. „სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გავსილი სილით“

2009 წელს გალაკტიონის „არტისტული ყვავილებს“ 90 წელი შეუსრულდა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ, უახლესი პოეტური ეპოქის შემქმნელი, წიგნის კვლევის ისტორია ჯერ კიდევ ბევრი აღმოჩენით შეივსება; „არტისტული ყვავილების“ პოეტიკის კვლევას საგანგებო ყურადღება მიექცა კრებულის მე-80 წლისთავის საიუბილეოდ. საინტერესო მოსაზრებანი გამოთქვეს და საგანგებო გამოკვლევები მიუძღვნეს ამ კრებულს: აკაკი ხინთიბიძემ, თეიმურაზ დოიაშვილმა, ზაზა შათირიშვილმა, ირაკლი კენჭოშვილმა, ვენერა კავთიაშვილმა.

„არტისტული ყვავილების“ რიგით 66-ე ლექსი „უცნაური სასახლე“ მართლაც გამორჩეულია, თუნდაც იმიტომ, რომ ზემოხსენებულ მეცნიერთა მიერ გამოკვლეული, გალაკტიონის „გოთიკური“ თუ „აღმოსავლური“ სასახლეებისაგან განსხვავებით, – „მოჯადოებული“ და „დანგრეული“ სასახლეების მაგივრად, „მშობლიური“ სასახლისა თუ „კოშკის“ ადგილას – ამ ლექსში „სასახლე“ შენდება რითმებით, ანუ გალაკტიონი ხელთუქმნელ ძეგლს აქებს რითმებით, „რითმების სასახლეს“ აშენებს.

პოეზიის სასახლის აგების იდეა მსოფლიო პოეზიაში ჰორაციუსის „მონუმენტიდან“ თანამედროვე დეკონსტრუქცივიზმამდე – ანუ ლექსის სტრუქტურის ძირითადი კომპონენტების – რითმის, რიტმის, სტროფიკის რღვევამდე – არახალია, მაგრამ სწორედ რომ უცნაურია და მომაჯადოებელი ამ იდეის განხორციელების გალაკტიონისეული ფორმა, ჩვენთვის საინტერესო საანალიზო ლექსში.

LXVI

უცნაური სასახლე

- I ამნაირი დარებით,
კიდით კიდე დარებით,
ფერის ფერთა დარებით,
შენობების შენება.

- II ცამაც ქარვად მიქარვა
და ოცნება მიქარვა,
მნუხარებით მიქარვა...
მტანჯავს მე უშენობა!

- III მან კოშკების ამაღა
ხან ეთერში ამაღა,
ხან ქარივით ამაღა,
გაქროლება ანაზდა.

- IV ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
და ბაღები განაზდა.

- V ყველაფერი სადაა,
მაგრამ, მითხარ, სადაა,
ის, რაც ალერსადაა:
ტრიანონი, შირაზი?

- VI ველი წამით ნანამებს,
პოეზიით ნანამებს,
რასაც იტყვის ნანამებს
ფიქრი ამ სიხშირეზე.

VII დასთა უცხო დასობა,
თვალთა ქროლვით დასობა —
ხანჯლის გულში დასობა...
გულში, გულში ტარება.

VIII ელვარება ამიდის,
ანთებული ამიდის
და ფიქრები ამიდის
აღარ მომეკარება.

IX შადრევნებმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა
მარმარილომ და თასმა
სამუდამოდ დარეკა.

X ყრუ ოხვრით და ზარებით,
იდუმალი ზარებით,
განტევება — ზარებით
და ვედრებით: ჰარიქა!

XI* ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
აჩონჩხილი შენობა.

XII* ცამან ქარვად მიქარვა
და ოცნება მიქარვა
მწუხარებით მიქარვა:
მომკლავს მე უშენობა!
(ტაბიძე 1919: 89)

* მონიშნული სტროფები კრ. „არტისტულ ყვავილებში“ გვხვდება მხოლოდ.

ეს თორმეტსტროფიანი ლექსი კატრენებით, ოთხსტრიქონიანი სტროფებით არის დაწერილი, შვიდმარცვლედის იმ ცნობილი სქემით (4/3), რომელსაც აკაკიმ მოუპოვა პოპულარობა ქართულ პოეზიაში ლექსებით: „საიდუმლო ბარათი“, „ციცინათელა“, „სატროფოს“ („მშვენიერო, შენ გეტროფი“).

„უცნაური სასახლე“ უჩვეულოა ომონიმური და კონსონანსური რითმების ორიგინალური კონსტრუქციით: თითოეული სტროფის სამი სტრიქონი სამჯერადი, მოსაზღვრე, ომონიმური რითმით არის გამართული: დარებით – დარებით – დარებით, მიქარვა – მიქარვა – მიქარვა, ამალა – ამალა – ამალა და ა.შ., ხოლო ყოველი წყვილი სტროფისა ერთმანეთს უკავშირდება კონსონანსური რითმით: I-II: შენება – უშენობა, V-VI: შირაზი – სიხშირეზე, IX-X: დარეკა – ჰარიქა; დანარჩენი წყვილები სტროფებისა: III-IV, VII-VIII; XI-XII – ეგრეთწოდებული იდენტური (ზუსტი) რითმებით.

ჩემი აზრით, გალაკტიონი ამ ლექსში რითმათა ნაირსახეობის კანონზომიერ შენაცვლებას შეგნებულად მიმართავს: ქართული კლასიკური პოეზიისათვის დამახასიათებელ ომონიმურ რითმას უხამებს კონსონანსს – არაიდენტური რითმის უახლეს სახეობას და ტრადიციულ, იდენტურ რითმებს ისე განაღებებს ლექსში, რომ ძველ, მყარ საფუძველზე (ყველაზე მეტი ლექსში ომონიმური რითმაა) მოხდეს დაშენება ჯერ ახალი (იდენტური) და შემდეგ უახლესი (არაიდენტური) რითმებისა: სამი შრე ქართული რითმისა: ძველი (ომონიმური), შედარებით ახალი (იდენტური) და უახლესი (არაიდენტური, კონსონანსური) სახეობანი ქართული რითმისა „პოეზიის სასახლეში“ ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს ისე, რომ ძველი საძირკველი ომონიმებისა თვალნათლივ შეიგრძნოს და შეაფასოს მკითხველის თვალმა და სმენამ.

ზაზა შათირიშვილის წიგნში „გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა“ საგანგებოდ არის შესწავლილი „არტისტული ყვავილების“ ინვარიანტული მოტივები, რათა დადგინდეს პოეტის

ხატი და ლირიკული ქრონოტოპოსი. მკვლევრის აზრით, „არტისტულ ყვავილებში“ აქტუალიზებულია სასახლის ოთხი სხვადასხვა შემთხვევა: 1. „აღმოსავლური სასახლე“ – „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“; 2. „გოთიკური“ სასახლე – „საუბარი ედგარზე“. 3. სასახლე – ვერსალი – „მარიამანტუანეტა“; 4. „მედიტერანური“ სასახლე – „ღრუბლები ოქროს ამურებით“. ვიზიარებთ ზაზა შათირიშვილის აზრს, რომ მხოლოდ „აღმოსავლურ“ და „გოთიკურ“ სასახლეებს უკავშირდება პოეტის ფიგურა. უსახლო სასახლის მგოსანი თავისი გაზელებით – „აღმოსავლურს“, ხოლო ედგარ პო და „შავი პოეზია“ – „გოთიკურ სასახლეს“ (შათირიშვილი 2004: 43).

ზაზა შათირიშვილი, რატომღაც, არ ახსენებს თავის გამოკვლევაში ჩვენ მიერ საანალიზოდ შერჩეულ 66-ე ლექსს „არტისტული ყვავილებიდან“: „უცნაურ სასახლეს“, ვფიქრობ, ზემოხსენებულ კლასიფიკაციაში თუ მივუჩინთ ადგილს რითმებით აგებულ გალაკტიონის „უცნაურ სასახლეს“, იგი „აღმოსავლურ“ სასახლეში გაერთიანდება, სადაც პოეზია და პოეტის ნაწარმოები მოიაზრება, როგორც ძღვენი, საჩუქარი, ხოლო რუსთაველი – როგორც პოეტის სხვა შემთხვევა, არა დაღუპული მამა, არამედ როგორც ლირიკული „მეს“ ტრიუმფატორი ალტერ ეგო (შათირიშვილი 2004: 54).

„უცნაური სასახლის“ პირველივე სტროფის ომონიმები: დარებით – დარებით – დარებით – გვახსენებს რუსთაველური ვერბალური ალიტერაციით შესრულებულ სტრიქონს: „მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად“ და, ასევე, გალაკტიონისეულ „დარობს რამდი დარის“. გალაკტიონის ეს პოეტური აღმოჩენა იგულისხმა ზვიად გამსახურდიამაც, როდესაც პოეტისადმი მიძღვნილი ლექსი „მთვარის ნიშნობა“ ამგვარად დაასრულა:

... ცის გარდაცვალებას ელი
ახლოა დარობა დარის!

საგულისხმო განმეორებაა ლექსში, ერთი მხრივ, მე-4 და მე-11, ხოლო მეორე მხრივ, მე-2 და მე-12 სტროფებისა – მხოლოდ განსხვავებული მეოთხე სტრიქონებით: „მტანჯავს მე უშენობა – მომკლავს მე უშენობა“. (II-XII) და „და ბალები განაზდა – აჩონჩხილი შენობა“.

მართლაც უცნაური, გალაკტიონისეული „სვლა-სიარულია“: „ტანჯვიდან სიკვდილამდე“ და „ბალებიდან – აჩონჩხილ შენობამდე“. ლირიზმის მეტაფიზიკური ლოგიკით ამოიცნობა სიმბოლისტური პოეზიის მიერ გარდაქმნილი ძველი მოტივების ტრაგიკული სიმძაფრე და სიკვდილთან შეგუების გარდუვალობა.

„უცნაური სასახლის“ „აჩონჩხილი შენობა“, ალბათ, ომონიმების, იდენტური და კონსონანსური რითმების შეერთება-შეხამებისას რითმის შესაძლო სიკვდილს გვაუწყებს. გალაკტიონმა კონსონანსი – ხმოვნების შეუთანხმებლობა რითმაში – სმენისათვის მისაღებად აქცია იმ ხერხითაც, რომ კონსონანსები, უმეტესად, უკანასკნელი ან უკანასკნელის წინა ხმოვნები განასხვავა ერთმანეთისაგან და არა სანყისი ხმოვნები (ხინთიბიძე 1987: 237), ასევეა საანალიზო ლექსში: შენება – უშენობა, შირაზი – სიხშირეზე, დარეკა – ჰარიქა.

ჰარმონიულისა და დისჰარმონიულის ურთიერთშეთანხმებით გალაკტიონის „ახალი პოეზიის“ პრინციპების ცხადყოფა „უცნაურ სასახლეში“ ამგვარად გახმიანდა:

შადრევანმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა
მარმარილომ და თასმა
სამუდამოდ დარეკა.

ყრუ ოხვრით და ზარებით,
იდუმალი ზარებით,
განტევება – ზარებით
და ვედრებით: ჰარიქა!

ფაქტობრივად, ამგვარია ლექსის დასასრული, მომდევნო ორი სტროფი, როგორც ვთქვით, იმეორებს მე-2-სა და მე-4 სტროფებს. ძველი პოეზიის აპოლონური სანყისი დიონისურით, დისჰარმონიულით იცვლებოდა მწუხარებითა და ვედრებით.

1919 წელს დაწერილი „უცნაური სასახლე“ ყველა შემდეგდროინდელ გამოცემაში (1927, 1937, 1944, 1954, 1959, 1966, 1972, 2005), რატომღაც, ფორმაშეცვლილია სრულიად აუხსნელად და დაუსაბუთებლად: დაბეჭდილია მისი რვა სტროფი (ნაცვლად თორმეტისა), ტერცეტებით, გარითმვის ამგვარი სქემით: aaa,bbb,ccc... შენარჩუნებულია მხოლოდ ომონიმურ რითმები, იდენტური და კონსონანსური რითმები კი დაკარგულია:

ამნაირი დარებით,
კიდით კიდე დარებით,
ფერის ფერთა დარებით,
გამოტოვებულია II
[მან]
დღემ კოშკების ამაღლა
ხან ეთერში ამაღლა,
ხან ქარივით ამაღლა,

ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
ყველაფერი სადაა,
მაგრამ, მითხარ, სადაა,
ის, რაც ალერსადაა:
ველი წამით ნანამებს,
პოეზიით ნანამებს,
რასაც იტყვის ნანამებს

დასთა უცხო დასობას,
თვალთა ქროლვით დასობას –
ხანჯლის გულში დასობას
გამოტოვებულია VIII

მარმარილომ და თასმა
შადრევანმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა
გამოტოვებულია X

აჩონჩხილი შენობა
მშვენიერი შენობა
მომკლავს მე უშენობა!
გამოტოვებულია XI-XII
1919

„უცნაური სასახლის“ ამგვარი „ფერისცვალება“ გაუგებარს ხდის ლექსის სათაურსაც – განსხვავებული სახეობის რითმების შეხამებით პოეზიის სასახლის ფორმის მიგნებას, – და თვითონ ამ ლექსის სიმბოლურ, თავდაპირველ დანიშნულებას, მის რიგითობას კრებულში (66-ე ლექსი). „ფორმალისტობის“ იარლიყის საშიშროებით საბჭოთა ცენზურისათვის თვალის ასახვევად დამახინჯებული, ფორმადარღვეული ტექსტი „უცნაური სასახლისა“, სწორედ რითმათა ორიგინალური განლაგებით რომ იყო „უცნაური“, არ შეიძლება ავტორისეულ ნებად მივიჩნიოთ. გავიხსენოთ ბ. ეიხენბაუმი, რომლის აზრითაც, ავტორის სიცოცხლეში გამოცემული ტექსტიც შეიძლება არ იყოს სანდო: „უბრალო გადაბეჭდვა ტექსტებისა ავტორის სიცოცხლეში განხორციელებული გამოცემიდან იმის საფუძველზე, რომ ის ბოლოა, სრულიად დაუშვებელია“. დაუშვებლად მიიჩნევა „ავტორის ნების“ ფეტიშად ქცევას და იურიდიულ პრინციპებამდე აყვანას ცნობილი რუსი მეცნიერი დიმიტრი ლიხაჩოვი. მისი აზრით, ეს პრობლემა მეტად

მნიშვნელოვანია და ნაკლებად შესწავლილია მისი ბუნება და ევოლუცია.

ვფიქრობთ, „უცნაური სასახლის“ „არტიტულ ყვავილებსეული“ ტექსტი გალაკტიონის მომავალ გამოცემებში მაინც უნდა აღდგეს პირვანდელი სახით.

თემატური კრებულების პოეტიკის კვლევა ბევრ საგულისხმოს მიგვაგნებინებს არა მარტო გალაკტიონის, არამედ სხვა ქართველი თუ უცხოელი პოეტების თხზულებათა ტექსტისა თუ სახეობრივი აზროვნების თავისებურების გამოვლენისას.

ამგვარი ძიებით საგულისხმო შედეგები უკვე მოპოვებულია: აკ. ხინთიბიძის, რ. თვარაძის, თ. დოიაშვილის, ზ. შათირიშვილის, ირ. კენჭოშვილის, ვენერა კავთიაშვილისა და სხვათა ნაშრომებში; „სამკალი კვლავ ფრიად არის“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „უცნაური სასახლე“ „არტიტულ ყვავილებში“ 66-ე ლექსია; მას წინ უძღვის 65-ე – „მზადება გასამგზავრებლად“ და მოსდევს 67 – „მამული“ („ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ გავიარე – რაა მამული!..“). წინამავალი, 65-ე ლექსი, შემზადებულია პოეტური კვარცხლბეკის მოპოვების, აუცილებელი გამარჯვების უეჭველობით („შენ გელის დაფნა, შენ დიადი დიდება გელის, პოეტო!..) („აუზისაგან“, 64), ამიტომაც ემზადება გალაკტიონი გასამგზავრებლად პოეზიის მხარეში:

რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ,
ისევ უცხოეთისკენ მიმაფრენ ნავები!

„უცხოეთი“, რომელიც „არტიტული ყვავილების“ 65-ე ლექსში „მზადება გასამგზავრებლად“, ნიღბების თეორიის თანახმად, „მინიშნებათა პოეტიკის“ ლოგიკის ძალით, საფრანგეთით, ალპებით, იტალიით არის დაკონკრეტებული („რადგან მთელ სიცოცხლეში არავინ არ მყვარებია – მე მიყვარს საფრანგეთი, ალპები, იტალია!“), მაგრამ გალაკტიონისათვის „უცხოეთი“ პოეზიის პლანეტაა, ხოლო „ნავები“, რომელიც აქ

ლურჯა ცხენებს ენაცვლება, – რითმებია; ამიტომ სრულიად ბუნებრივად გრძელდება პოეტის „მზადება გასამგზავრებლად“ „უცნაური სასახლის“ ხილვით, რაც შემდეგ რეალობით, მინაზე დაბრუნებით, მამულის ცვრიან ბალახზე შეხებითა და გამოფხიზლებით უნდა დასრულდეს (67-ე, „მამული“).

დღეს უკვე აღარავინ დავობს იმის თაობაზე, რომ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებთან“ ინტერტექსტუალური კავშირების გაუთვალისწინებლად, „არტისტული ყვავილების“ მეცნიერული კვლევა, უბრალოდ, შეუძლებელია. ბოდლერის წიგნის ცალკეული რეალიები რომ ასახვას პოულობს „არტისტულ ყვავილებში“, ეს შემჩნეულია. იგულისხმება არა სიღრმისეული, არამედ გარეგანი შეხვედრები: სათაურთა გადაძახილი, ლექსთა რომაული ციფრებით დანომვრა და ზოგი რამ სხვაც“ (დოიაშვილი 2003: 44).

„ბოროტების ყვავილებთან“ საანალიზო ლექსის ანალოგია ამ მხრივ სავსებით გამართლებული და ლოგიკურია: ბოდლერის წიგნში 66-ე ლექსი სონეტია, ცნობილი „კატები“:

მკაცრნი სწავლულნი და მიჯნურნი ერთურთის მნდომნი
ილტვიან, ჰყავდეთ ჟამს სიმწიფის და წარმატების
სახლის ცოცხალი სიამაყე – დიდი **კატები**,
პატრონებივით მცივანები და სახლში მსხდომნი.

მეცნიერების მეგობრებს და მეგობრებს ვნების –
მათ სურთ ჩაყვინთონ სიჩუმესა და უკუნეთში;
თვით ერებოსი შეაბამდა ქვესკნელის ეტლში,
სიამაყე რომ რთავდეს ნებას მათ მსახურების.

დარბაისლური აქვთ იერი, თვლემად დანთქმულებს,
როგორც დიდ სფინქსებს, მარტოობის ფსკერზე
გართხმულებს,
სადაც უსაზღვრო მათ ოცნებას რული ერევა;

უხვ სხეულებში მაგიური უთრთით ცეცხლები
და ბუნდ წინწკლებად მათ მისტიურ გუგებს ემჩნევა
უდაბნოს ქვიშის მსგავსი ოქროს სხივ-ნამცეცები.

(ბოდლერი 1992: 107)

„ბოროტების ყვავილების“ 65-ე სონეტი: „მთვარის სევ-
დები“, სადაც ვკითხულობთ დედამიწაზე ჩამოვარდნილი მთვა-
რის ცრემლის დამჭერი პოეტის თაობაზე:

... პოეტი, წყნარი, ღვთისმოსავი და ძილგამკრთალი
ამ ცრემლს საკუთარ ხელისგულში მოაქცევს,
ფერმკრთალს
ვით ზამბახისფერ ანარეკლთა მთოველ მინარელს
და იდებს გულში, – უხილველში შორი მზის თვალით.

ხოლო 67-ე სონეტი არის „ბუები“, სადაც ვკითხულობთ:

ბუების ქცევა კაცს შეაგონებს:
დე, ამ სანუთროს ნურასდროს მონებს,
უფრთხოდე სმაურს და მოძრაობას.
კაცი რომ მოძრავ აჩრდილებს ელტვის,
მიტომ ატარებს სასჯელს და გმობას:
– ადგილის შეცვლა სურდეს ყოველთვის.

მართლაც, უცნაური თანხვედრაა გალაკტიონის ზემოხსე-
ნებული ლექსებისა ბოდლერის სონეტების რიგითობასა და
თემატიკის თანამიმდევრობასთან: მზადება გასამგზავრებ-
ლად („მთვარის სევდები“) – უცნაური სასახლე („კატები“ –
სფინქსები) – მამული (წყნარად მჯდომი ბუები).

„ბოროტების ყვავილების“ 66-ე სონეტი „კატები“, „არტის-
ტული ყვავილების“ 66-ე ლექსს „უცნაური სასახლის“ მსგავ-
სად, კონკრეტული მხატვრული სახის მეტამორფოზას ეყრ-

დნობა: თუ ბოდლერი ევოლუციურ გარდაქმნას გვიხატავს კატებისა და სფინქსის სახით, მატერიალურის დემატერი-ალიზაციით: სიტყვიერი დეკორი უფრო მეტად ჩაკეტილი სის-ტემიდან – სახლიდან (კატების სამეფოდან) გადატანილია უფ-რო გახსნილ სისტემაში – სფინქსი, მარტოობა, ქვიშა, ბოლოს კი უსასრულო კოსმოსში.

გასული საუკუნის 60-იანი წლების დამლევს ბოდლერის „კატები“ სტრუქტურალისტებმა განიხილეს: რ. იაკობსონმა და კლოდ ლევი-სტროსმა. მათ სონეტის ტრადიციული სტრუქ-ტურა, განსაკუთრებით რითმა და სტროფის სტრუქტურა, გრამატიკულ კატეგორიებთან მჭიდრო კავშირში გამოიკვ-ლიეს. კონკრეტული მაგალითების მოშველიებით კიდევ დაამ-ტკიცეს, რომ ამ სონეტში მჭიდრო კავშირი იყო რითმათა კლა-სიფიკაციასა და გრამატიკულ ფორმათა არჩევას შორის. კ. ლე-ვი-სტროსის ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაცია ამგვარია: კატები ბოდლერისათვის – ეს არის მისი მუდმივი ფანტაზია ქალებზე, ხოლო ამ სონეტის აზრი ის არის, რომ 14 სტრი-ქონში ბოდლერი განთავისუფლდეს „შემბორკავი“ ქალური სიყვარულისაგან.

გალაკტიონის „უცნაური სასახლის“ ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაცია კი, ალბათ, პოეზიის სასახლის აგების თა-ობაზე მუდმივი ოცნება და ფანტაზიაა, შემოქმედის სურვი-ლი კი განპირობებულია ამ მტანჯველი ოცნებისაგან განთა-ვისუფლებით, რაც, საბედნიეროდ, შეუძლებელი აღმოჩნდა გალაკტიონისათვის: „არტისტული ყვავილების“ უკანასკნელი, 86-ე ლექსი „დომინო“ კვლავ საოცნებო პოეზიის სასახლის წრეში ტრიალებს:

აქ ხშირად ვხედავდი საყვარელ აჩრდილებს:

უეცარი გახელა, საოცარი შენობა...

მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა უწინდელი

უფრო უდიადესი

ლანდად ჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით
დაღალული თვალებით!

მსგავსი კონსონანსებიც გვაბრუნებენ „უცნაურ სასახლესთან“:

თეთრი კვამლი ზღაპრების
ამართული კანკელი,
მესმის ამ გამძაფრების
წამნამების კანკალი
ქალთა ხმაში ფარული
ყვავილები სუროთი,
თოვლის ფერ-უმარული –
გაფითრების სურათი!

ისევე, როგორც „ბოროტების ყვავილებში“, გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებშიც“, „კატებსა“ და „უცნაურ სასახლეში“ კონკრეტულის აბსტრაგირების გზით (ერთი მხრივ, კატების – ქალური სიყვარულის და, მეორე მხრივ – უცნაური სასახლის – პოეზიის), ყოვლისმომცველი ძალის აღიარებით ხორციელდება გათავისუფლება ამ გრძნობისაგან.

ამ ლექსების რიგის თანხვედრა კიდევ ერთი პარალელი-საკენ გვიბიძგებს: კერძოდ, ხომ არ შეიძლებოდა, გვეფიქრა, რომ ბოდლერზე (რომელიც, ალბათ, კარგად იცნობდა ვიქტორ ჰიუგოს ვაჟის, ფრანსუა ვიქტორ ჰიუგოს მიერ ფრანგულად თარგმნილ შექსპირის სონეტებს, რომლებსაც მთარგმნელმა გამოკვლევებიც დაურთო, სადაც პოეტის მწყობრი რომანული თავგადასავალი არის ამოკითხული) გარკვეულ გავლენას მოახდენდა შექსპირის სონეტების კრებული?

შექსპირის 66-ე სონეტში კარგად ჩანს ის მსგავსი მოტივი, ბოდლერის „კატებსა“ და გალაკტიონის „უცნაურ სასახლეს“ რომ ანათესავებს ერთმანეთთან: რეალობიდან გაქცევის შეუძლებლობა მარადიული ტრფობის ობიექტთან მიჯაჭვის გამო.

საგულისხმოა, რომ ვიქტორ ჰიუგოს მიუძღვნა შარლ ბოდლერმა: LXXXIX – გედი, XC – შვიდი მოხუცი, XCI – პატარა ბებრუხანები და სხვ.

შექსპირის სონეტების კრებული 154 სონეტს აერთიანებს, შარლ ბოდლერი კი „ბოროტების ყვავილებში“ 126 ლექსს შეიტანს, რომელთაც შემდეგ დაუმატებს „ბოროტების ახალ ყვავილებს“, თითქმის 28 ლექსს (126+28+154).

დასასრულ, ერთი რამ გვინდა საგანგებოდ აღვნიშნოთ: „არტისტული ყვავილების“ პოეტიკას ევროპული პოეზიის სამარადისო იდეათა სამყაროში შეჰყავს ქართველი მკითხველი, რომელსაც არასოდეს მოსწყინდება XX საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის „უცნაურ სასახლეში“ ხეტიალი.

„სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გავსილი სილით“

გალაკტიონის მრავალ სხვა სახე-სიმბოლოს შორის ერთ-ერთი გამორჩეულია „სილაში ვარდი“, სართიმო ცალი ეგზოტიკური, ასონანსურ-კონსონანსური რითმისა („სილაში ვარდი – სილაჟვარდე“). მისი ახსნა, როგორც სპეციალურ ლიტერატურაში სამართლიანად არის აღნიშნული, მხოლოდ ერთი ლექსის ფარგლებში („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) არ ხერხდება (ნაკუდაშვილი 1993).

აღნიშნული სახე-სიმბოლოს კავშირი გალაკტიონის არქივში აღმოჩენილ და პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებულ ლექსთან „სილაში ვარდი“ ეჭვს არ იწვევს და მაინც ჩნდება კითხვა: ხომ არ შეიძლებოდა, გალაკტიონამდე რომელიმე ქართველ პოეტს ჰქონოდა მსგავსი მხატვრული ფიგურა? 10-იანი წლების ქართული სალიტერატურო-კულტურული გარემო, ალბათ, გარკვეულ როლს შეასრულებდა გალაკტიონის ლექსის სემანტიკისა და მეტრული რეპერტუარის შერჩევაში: საყოველთაოდ აღიარებული მოსაზრება, ჟღერადი მეტყ-

ველების პრიმატის თაობაზე, წერილობითთან შედარებით (სოსიური), გვაფიქრებინებს, რომ ლექსის შექმნის პროცესში პოეტი მეტ-ნაკლებად ემორჩილება თავისი ტექსტის უმთავრეს კომპოზიციურ საყრდენებს – რიტმსა და ევფონიას; ამ უკანასკნელის თავისებურება კი ხშირად განისაზღვრება ტექსტის აგების შინაგანი კანონზომიერებით: ნაწარმოებთაშორისი მიმართებების დონეზე აღმოგვაჩენინოს გაუცნობიერებელი, აბსტრაქტული, მაგრამ მელოდირ-ჟღერადი რეალობა დაფიქსირებული პოეტის ცნობიერებაში.

10-იანი წლების ქუთაისში მეტად გავრცელებული ყოფილა კონია ერისთავის ლექსისათვის „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“ შერჩეული საჩონგურო მოტივი, რომელიც შეუქმნია ვარინკა წერეთელს, „სულიკოს“ მუსიკის ავტორს.

ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი
მხმარი, უსუნო, გავსილი სილით,
შენგნით უმიზნოდ ის მონყვეტილი
და დაგდებული იქვე სიცილით.
აგრეთვე, ტურფავ, შენც მომიჯადე
გული უმანკო, უცადი, ჩჩვილი,
თურმე ხუმრობით გსურდა, გეცადე,
შემდეგ დამაგდე ვით ის ყვავილი.
ხშირად მსურს, სატრფოვ, რომ დაგაყვედრო,
გკითხო, თუ რისთვის იცელქე აგრე,
რად მომიწამლე სარწმუნოება,
რისთვის მოსწყვიტე ყვავილი ადრე?
ყვავილი კიდეც იყვავილებდა,
გაახარებდა მასზე მჯდარ ბულბულს
მეც, ყმანვილს, ვინმე შემეყვარებდა –
ან რა გაათბობს გაცივებულ გულს.

ეს ლექსი კ. ერისთავს 24 წლისას დაუწერია, 1883 წელს, ხოლო შემდეგ ვარინკა წერეთელს მოსწონებია იგი: კოკინია დგებუაძის წყალობით, მის მიერ ნამღერი ლექსი ქუთაისელთა, და არა მარტო მათი, საყვარელი სიმღერა გამხდარა (ცაიშვილი 1958).

ამ სიმღერადქცეულ ლექსს არც შემდეგ მოკლება პოპულარობა. იგი დები იმხნელების რეპერტუარს ამშვენებდა, ხოლო კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ მისი აჟღერება ლექსის უკვდავების პირობად იქცა.

კონია ერისთავი, ანუ კონსტანტინე დავითის ძე ერისთავი (1859-1931) ცნობილი პიროვნება იყო: „დროების“, „ივერიის“ თანამშრომელი, სამხედრო პირი ახალგაზრდობისას, ხოლო შემდეგ – ოზურგეთის მაზრის თავადაზნაურობის წინამძღოლი, ანუ მარშალი, ბეჭდავდა პუბლიცისტურ წერილებსაც.

კონია ერისთავის ლექსების კრებული 1887 წელს დაბეჭდილა. მასვე ეკუთვნის დრამატული ფანტაზია „ბრმა“ (1905, ქუთაისი) და პროზაული თხზულება „ყან ალმად“ („სისხლის ალება“, 1930).

კ. ერისთავი მეგობრობდა აკაკი წერეთელთან, დავით მიქელაძესთან (მეველე) და პეტრე მირიანაშვილთან, მამია გურიელთან, გიორგი შარვაშიძესთან. 1928 წელს 70 წლის კონია ერისთავს ა. წუნუნავას კინოფილმში „ჯანყი გურიაში“ თავადის როლი შეუსრულებია.

კ. ერისთავი „აკაკის სკოლის“ პოეტია და მისი შემოქმედება თემატური, ასევე, მხატვრული ფიგურების თვალსაზრისით, რეალისტური. აკაკის პოეზიაში და, შესაბამისად, მისი მიმდევრებისათვისაც, ალეგორია ტროპის ერთ-ერთი ძირითადი სახეობაა. ალეგორია კი იმგვარი აზრობრივი ფიგურაა, სადაც სიტყვის მნიშვნელობა კი არ არის შეცვლილი, არამედ ტექსტის აღქმისათვის საჭირო ეფექტის მისაღწევი, ობიექტური მხატვრულ-ენობრივი რეალობა გათვალისწინებული.

კ. ერისთავი გამჭვირვალე ალეგორიებითა და შედარებით ალწევს ეფექტს, ხშირად იმარჯვებს მზა პოეტურ ფორ-

მულებს. ზემოხსენებულ ლექსში დასმული შეკითხვა: „...რად მომიწამლე სარწმუნოება?“ ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტოს“ გვახსენებს, ასევე „არახალია“ კამკამა ალეგორია მთლიანად ლექსისა გამოუცდელი ყმანვილის მოტყუება მშვენიერი ასულის ხელით, წარმოდგენილი მონყვეტილი, გადაგდებული ყვავილის ალეგორიით.

გალაკტიონს კ. ერისთავის ლექსის „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილის“ თემა ვერ გააოცებდა, მაგრამ ვიმეორებთ, მელოდიით, ჰანგით, სიმღერით ხშირად განმეორებული სიტყვები: „ყვავილი... გავსილი სილით“, რომელიც შეთავსებული შიდარიტმის მშვენიერი ნიმუშია (გავსილი სილით) თავისი მუსიკალობით, ეფვონიით უთუოდ მოხიბლავდა და თავს დაამახსოვრებდა.

ჩვენ კონია ერისთავის ლექსის „ერთხელ...“ პირველი, ყველაზე წარმატებული სტროფის მხატვრულ-სახეობრივი ანალიზი იმდენად გვაინტერესებს, რამდენადაც დასაშვებად მიგვაჩნია მისი შესაძლო მელოდიური კავშირი გალაკტიონის ლექსთან „სილაჟვარდე...“, ამიტომ კ. ერისთავის პოეზიაში ვეძებთ და ყურადღებას ვაქცევთ კიდევ ერთ სასიმღერო ლექსს:

ერთხელ ვიხილე ძილში სიზმარი:
ძონძით მოსილი ვიყავ მთხოვარი;
შენს ახლოს მოსვლას ვერა ვბედავდი
და გულ-მოკლული მწარედ ვტიროდი.
კიდევ ვიხილე ძილში სიზმარი:
ვიყავი მეფე გვირგვინით მჯდარი,
შენს ახლოს მოსვლას ვერ ვახერხებდი
და მე კი ისევ მწარედ ვტიროდი.

სიყვარულით გულმოკლული მათხოვრისა და მეფის თანასწორობის რომანტიკული იდეა, რომელიც ამ ლექსშია გადმოცემული, არ მიიქცევდა ჩვენს ყურადღებას, რომ არა კარგად მიგნებული დასაწყისი „ერთხელ ვიხილე ძილში სიზმარი“ (მოვიგონოთ აკაკის: „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“).

აშკარაა მისი თითქმის იდენტური მსგავსება კ. ერისთავის ზემოხსენებული ლექსის ასევე პირველ სტრიქონთან: „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“, „ყვავილი გავსილი სილით“ სიზმრად ნანახი ბაღის კუთვნილებათ, სიყვარულის, ედემის ბაღში გახარებული და რეალობაში დამჭკნარი. ირეალურს შეხიზნული მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნება რეალისტი თუ სიმბოლისტი პოეტისა, ბუნებრივია, ფიგურების ფუნქციით განსხვავებული, მაგრამ ტექსტთაშორისი მსგავსებით, გვაფიქრებინებს, რომ სულის ხმოვანება „ლოცვის სიმხურვალეში“ (ანუ ლექსში) ზოგჯერ თანაზიარობას ეძებს და პოულობს კიდევ ევფონიურად გამეორებულ სიტყვებში: სილაში დაგდებული ყვავილის ალეგორია გამძაფრებულია „ნანვიმარ სილაში ვარდის“ სიმბოლოს მეშვეობით, ხოლო მხოლოდ ერთხელ ნანახი სიზმარი, XIX საუკუნის პოეზიის მემკვიდრეობა, გალაკტიონისთვის ცხოვრების უწყვეტ სიზმრად გარდასახულა.

აკაკის ლექსის მელოდურობის ნაზიარებმა კონია ერისთავმა ქართულ პოეზიაში ათმარცვლიანი საზომის ყველაზე პოპულარული ვარიაციით (5/5) შექმნა ორივე ზემოხსენებული ლექსი; მშვენიერმა სასიმღერო ტექსტმა („ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“) კი განაპირობა მისი ავტორის, კონია ერისთავის, მოხსენიება იმ პოეტების გვერდით, რომლებმაც ერთი ან ორი სასიმღერო ლექსით დაიმკვიდრეს უკვდავება: მაგ.: გრ. აბაშიძე („ოდესაც გიცქერ, ტკიბლად ძგერს გული“), გ. ჭალადიდელი („მახსოვს პირველად სასწავლებელში“, „მიყვარს ფაცხა მე მეგრული“), დუტუ მეგრელი („მე პატარა ქართველი ვარ“, „შეეჩვია ტანჯვას სული და გული“), ნინო ორბელიანი („ნეტავ ახლა სადა ხარ / და რომელსა მხარესა, / ვის უზიხარ მახლობლად, / ვის უშტერებ თვალებსა?“), ლადო აბაშიძე („ისევ შენ და ისევ შენ... ჩემო ტურფავ, ლამაზო“), გრ. ვოლსკი (უმნიფარიძე) („შენ გეტრფი მარად...“), გ. რჩეულიშვილი („ახ, მთვარევ, მთვარევ, დამწვართ იმედო“), დ. მაჩხანელი („ტურფავ, მოდი, ნუ ხარ მტრულად, შემოვძახით ქართველურად“),

სილოვან ხუნდაძე („მინდა გიყვარდე...“), შალვა დადიანი („მხოლოდ შენ ერთს...“), პლატონ ლეჟავა (სევდიანი) („სალამურსა გულში ჩავწვდი, / ამოვგლიჯე სევდის ვარდი“), დავით მებუჟე (ცვარ-ნამი) („სალამი, ჩიტუნებო...“).

დამონეზიანი:

ბოდღერი 1992: ბოდღერი შ. „ბოროტების ყვავილები“. ფრანგულიდან თარგმნა დ. აკრინმა. თბილისი: გამომცემლობა „იანუსი“, 1992.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. „ქართული ლექსი XVII საუკუნეში. არჩილი“. ლიტერატურული ძიებანი, XXIV. თბილისი: 2003.

დოიაშვილი 2003: გალაკტიონოლოგია. II. თბილისი: 2003.

ნაკუდაშვილი 1993: ნაკუდაშვილი ნ. კრებული: ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი. თბილისი: 1993.

ტაბიძე 1919: ტაბიძე 1919: *CRANE AUX FLEURS ARTISTIQUES* (1914-1919). ტფილისი: 1919.

ცაიშვილი 1958: ცაიშვილი ს. კ. *ერისთავი*. თბილისი: 1958.

გალაკტიონის ცნობილი ლექსის უცნობი სონეტური ვარიანტი

გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „ცხოვრება ჩემი“ 1922 წლის 13 თებერვლით არის დათარიღებული:

ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია,
იგი ელვარებს, საბოლოოდ დაშრება ვიდრე,
მასში დიდება პოეტისა მე დავიმკვიდრე,
რომლის გარეშე – უკვდავებაც არაფერია.
თეთრი დღეების ისევ ისე მიჰყვება დასი,
არ მომწყინდება სადღეგრძელოდ ავწიო თასი
თქვენი, რომელთა გატაცება... მხოლოდ... ჟინია.
მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია.
(ტაბიძე 1925: 118)

იგი პირველად დაიბეჭდა 1925 წელს.

ამ ცნობილი ლექსის უცნობი სონეტური ვარიანტი დაბეჭდილია გალაკტიონ ტაბიძის უახლესი, საარქივო გამოცემის ოცდახუთნიგნეულის მერვე ტომში (ტაბიძე 2005. VIII: 62), სადაც მითითებულია გალაკტიონის ლექსების 1927 წლის გამოცემა:

ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია,
იგი ელვარებს, საბოლოოდ დაშრება ვიდრე,
მასში დიდება პოეტისა მე დავიმკვიდრე,
რომლის გარეშე – უკვდავებაც არაფერია.

ყველამ იცოდეს: მე არავის წინ თავს არ ვიდრეკ...
მე არ ვუღიმი იმ პიგმეებს, რაც კი მტვერია –
მე ვმღერი ისე, ვით არავის არ უმღერია –
ასსონანსია სათაყვანო ჩემი სიმდიდრე.

მე აქ მოვედი, მე მოვედი, უცნობი, ნაზი,
არ მომწყინდება სადღეგრძელოდ ავსწიო თასი,
თქვენი, რომელთა გატაცება ცეცხლის ჟინია.
და შურიანი პოეტების მარადი ყეფა,
დეე, ისმოდეს: „რისთვისაა პოეტი მეფე“
უფრო ხმამაღლა დაიძახონ... არ მეშინია.
(ტაბიძე 1927: 91)

ახალგამოქვეყნებული სონეტის ტერცეტები, დამოუკიდებელი ლექსის სახით, პირველად ვახტანგ ჯავახაძის „უცნობში“ დაიბეჭდა (ჯავახაძე 1991: 582) ექვსტაეუდის სახით, ეს პუბლიკაცია ეყრდნობოდა ზემოხსენებული ცნობილი ლექსის „ცხოვრება ჩემი“ ერთ-ერთ ვარიანტს, რომელიც გალაკტიონის თორმეტტომეულის II ტომშია შესული (ტაბიძე 1966.II: 347). თუმცა ავტოგრაფები: 4249 (B) და 4309 (C) ამ გამოცემაში სონეტის ფორმას არ იცავს, ამიტომაც ვახტანგ ჯავახაძემაც ზემოხსენებული ექვსტრიქონედი დამოუკიდებელი ლექსის სახით დაბეჭდა და არა სონეტის ნაწილად – ორ ტერცეტად.

ბუნებრივია, გალაკტიონის ცნობილი ლექსის „ცხოვრება ჩემი“ ეს უცნობი სონეტური ვარიანტი ვერც ჩვენს გამოკვლევაში მოხვდა, რომლის ერთი თავიც გალაკტიონის სონეტებს მივუძღვენით (ბარბაქაძე 2008: 38-53).

„ცხოვრება ჩემი“ პოეტის 2005 წლის გამოცემაში უსათაუროდ არის წარმოდგენილი და, ერთი შეხედვით, მართლაც, დამოუკიდებელი ლექსია, გალაკტიონის ცნობილი ლექსის მსგავსი, მაგრამ მაინც განსხვავებული: უსათაურო „*** ცხოვრება ჩემი“ სონეტია, კლასიკური, 14-მარცვლიანი (5/4/5), კატრენებისა და ტერცეტების გარიტმვის ტრადიციული სქემით: abba abba ccd eed.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სონეტის კომპოზიციონისათვის თეზისა და ანტითეზის გამოკვეთა ახალგამოქვეყნებულ სონეტში: ერთი მხრივ, გალაკტიონის *სიმღერა* („მე ვმღერო ისე, ვით არავის არ უმღერია“) და, მეორე მხრივ, შურიანი

პოეტების **ყეფა** („და შურიანი პოეტების მარადი ყეფა“).
ე.წ. „სონეტის გასაღები“ შეაჯამებს თეზისა და ანტითეზის
დაპირისპირებას და პოეტი გვიცხადებს: მას არ აშინებს საკუ-
თარი სახელის ბრწყინვალეობა უნიჭოთა და შურიანთა ხმაურის
ფონზე:

დეე, ისმოდეს: „რისთვისაა პოეტი მეფე“,
უფრო ხმამაღლა დაიძახონ... არ მეშინია.
(ტაბიძე 2005: 62)

გალაკტიონ ტაბიძის ეს სონეტი, როგორც უკვე ვთქვით,
1922 წელს დაიწერა; 1922 კი, 1915 წლის მერე, ერთ-ერთი
ყველაზე წარმატებული იყო 1926 წლამდე: 1922 წელს დაწერა
გალაკტიონმა ტერცინებით: „აივანზე“, ვილანელის ფორმით:
„ვილანელი“, ტრიოლეტის ფორმით: „ალაზანთან“, ეფემერე-
ბის ციკლი: „ეფემერა“, „ისევ ეფემერა“, „ზღვის ეფემერა“,
„საახალწლო ეფემერა“, ცნობილი ლექსები: „ხომალდის მიჰ-
ყვება თეთრი მადონა“, „დგება თეთრი დღეები“, „მეოცნებე
აფრებით“ და ა. შ. სალექსო ტექნიკისა და ფორმათა ფლობის
ვირტუოზობა აირეკლა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალმა“, 1922
წელს რომ გამოსცა პოეტმა და სადაც დაბეჭდა თავისი ცნობი-
ლი წერილი „გაზელა“, ამ აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორ-
მის „ლაზელის“ (// გაზელა) განმარტება-ნიმუშითურთ:

არა ზეცა, არა ლანდი, არა ფერია,
შენ მიყვარდი, მაგრამ კარგო... არაფერია,
ძველისძველი მეგობარი, ღამის მთეველი,
ისევ მოვა დანაკარგი... არაფერია.
გაიშლება მწუხარება შეუღეველი
შენის ხელით დანაქარგი... არაფერია.
შორეული ხომალდები, მთა და ტყე-ველი
იყოს ჩემი სულის სარკე... არაფერია
მომკლას ღვინომ, მომკლას ღამემ, ყოფნა მტკერია,
მეტი ძებნა, მეტი ბარგი... არაფერია.

(ტაბიძე 1922: 18)

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ ზოგიერთი მკვლევარი და გამომცემელი გალაკტიონის ამ ცნობილ ლექსს, სამწუხაროდ, მირზა გელოვანის სახელს უკავშირებს და მირზა გელოვანის ლექსების კრებულში ათავსებს მხოლოდ იმ გაუგებრობის გამო, რომ გალაკტიონის ეს ლაზელი გადაწერილი ჰქონდა მირზა გელოვანს თავის უბის წიგნაკში...

გალაკტიონის ცნობილი ლექსის „ცხოვრება ჩემი“ უცნობი სონეტური ვარიანტი, უსათაურო „***ცხოვრება ჩემი“, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს: ა) გალაკტიონის მკვეთრი გამიჯვნით თანამედროვე პოეტებისაგან; ბ) საკუთარი შემოქმედების, სიმღერის, გამორჩეულობის აღიარებით და გ) საკუთარი პოეტური ტექნიკის პრინციპული სიახლის ნათელყოფით.

ამავე სონეტში საგულისხმოდ მიგვაჩნია I ტერცეტის დასაწყისში გალაკტიონის მიერ საკუთარი თავის მოხსენიება „უცნობის“ სახელით: „მე აქ მოვედი, მე მოვედი, უცნობი, ნაზი“.

1922 წელს დაწერილი ეფემერებიდან ორი: „საახალწლო ეფემერა“ და „ზღვის ეფემერა“, „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალში“ (1923, 5) დაიბეჭდა ერთმანეთის გვერდით.

საგულისხმოა, რომ „საახალწლო ეფემერაში“ თავისებურად აირეკლა ჩვენი საანალიზო სონეტის ხატები და მოტივები: ბეატრიჩე, ასსონანსი („რომ მაპოვნინა მე შენზე რითმა! / რომ ასსონანსი ღიროდეს რადმე!“), მუსიკა, ღვინო და ყვავილები...

გალაკტიონ ტაბიძე აირჩიეს პოეტების მეფედ და პოეტმეფის უბის წიგნაკშიც გაჩნდა ჩანაწერი: „—მაგრამ ვნახოთ, ვნახოთ, პატივცემულო პიროვნებანო, ვინ უფრო მალლა დგას: თქვენ ყველანი თუ გალაკტიონი. შიშით, მადლობა ღმერთს, თქვენი მე არ მეშინია. შიშით, მადლობა ღმერთს, თქვენ უფრო გეშინიათ ჩემი. თქვენ ჩემი გეშინიათ, გეშინიათ და გეშინიათ და იმიტომ, ორგანიზებულად, ოჯახური ტემპით, არა! არც ამის მეშინია. თქვენ ამას შესანიშნავად ნახავთ“ (ჯავახიძე 1991: 93).

1922 წელს გალაკტიონი საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ ის პოეტების მეფეა და ემზადებოდა თავისი წიგნის მესამე ტომისათვის (1914, 1919, 1922):

მე წინდანინვე ვთვრები:
მოდის მესამე ტომი:
დასცით [ლომისის] ლომი!
მე, პოეტების მეფე,
მათი მონა ვარ მარად!
შური, მტრობა და ყეფა...
(ტაბიძე 2005: 57)

1922 წელს დანერილ, ზემოხსენებულ სონეტში უწოდა გალაკტიონმა საკუთარ თავს პირველად „უცნობი“: „საქართველოში მე მოვედი უცნობი, ნაზი“. შესაძლოა, აქვე, უკვე არაერთგზის აღნიშნული ალ. ბლოკის „უცნობისა“ და ვ. ბრიუსოვის „ვილანელის“ დაკავშირება გალაკტიონის ერთ პატარა, ამავე სახელწოდების ლექსთან:

უცნობი

სდგას, თითქოს ბოჭავს
კოშმარი - ჯადო
და მისი სახის
ამბობს იერი:
ხვალესაც წყევლით
უნდა უცადო,
შავი სინათლე
მოვა ცბიერი,
რომ განიცადო
და კვლავ უწოდო –
არარაობა,
სიცალიერე.
(ტაბიძე 1972: 105)

„უცნობის“ მიერ სახელდებული ოქსიმორონი „შავი სინათლე“ ზუსტად აირეკლავს 20-იანი წლების საბჭოთა საქართველოს სინამდვილეს, რომლის მკვიდრი გალაკტიონი 1923 წლის 11 ნოემბერს იძულებით ემშვიდობებოდა საკუთარ ლექსებს:

ეხლა კი მშვიდობით! ნახვამდის!
ნახვამდის, ლექსებო, კმარა!
ჩემს გზაზე რაც უნდა დალამდეს,
ვარ თქვენზე ოცნების ამარა.

(ტაბიძე 2005: 65)

გალაკტიონი, თითქოს, თავისი მომავალი ლექსებისთვისაც კი „უცნობი“ უნდა ყოფილიყო, თუკი კვლავ სურდა, ეცოცხლა და ეწერა! კვლავ ვუბრუნდებით საანალიზო ვარიანტის კიდევ ორ სტრიქონს:

მე ვმღერი ისე, ვით არავის არ უმღერია,
ასსონანსია სათაყვანო ჩემი სიმღიდრე.

(ტაბიძე 1927: 91)

როგორც მიუთითებენ, გალაკტიონი, ერთი მხრივ, კლასიკური რითმის ერთგულია, ხოლო მეორე მხრივ, ახალი რითმის, არაიდენტური (არაზუსტი) რითმის – ასონანსისა და კონსონანსის უბადლო ხელოვანი. აკ. ხინთიბიძის აზრით, „თუ გალაკტიონის ნოვატორობას რითმის სფეროში ერთგვარად ორგანიზებული ხასიათი აქვს, ამ უზუსტობაში სიზუსტე და დისციპლინა იგრძნობა. პრინციპულად განსხვავებულია „ცისფერყანწლებისა“ და ფუტურისტების რეაქცია კლასიკური რითმის წინააღმდეგ. ამ შემთხვევაში მათს არაზუსტ რითმებს ძნელია, რაიმე საყრდენი მოეძებნოს; კონკრეტული კლასიფიკაცია, ალბათ, შეუძლებელი იქნებოდა“ (ხინთიბიძე 1987: 271).

გალაკტიონის პოეტიკის, კერძოდ, მისი რითმის ცნობილი მკვლევარის ამ შეფასებაში დღეს ეჭვი არავის ეპარება, მაგ-

რამ 1922 წელს, როდესაც გალაკტიონი ზემოხსენებულ სტრიქონებს წერდა ასონანსის თაობაზე, პოეტი გულნატკენი იქნებოდა საკუთარი იგნორირებით, როდესაც ვალერიან გაფრინდაშვილის ცნობილ წერილში „რითმა და ასონანსი“ (ჟურნ. „შვილდოსანი“) ამოიკითხავდა: „ქართულ პოეზიაში, ასონანსი სრულიად შეგნებულად და არა შემთხვევით შემოიტანა პაოლო იაშვილმა“ (გაფრინდაშვილი 1920: 18).

ასონანსი, ანუ „რითმის მაგიერი“, როგორც მას გრ. რობაქიძე უწოდებდა, ხოლო „ცისფერყანწელები“ მას რითმასაც კი ამჯობინებდნენ, მართლაც ითხოვდა პოეტის განსაკუთრებულ ნიჭიერებას და სალექსო ტექნიკის ვირტუოზულ ფლობას, ისე, როგორც გალაკტიონის ლექსში ბატონობდა 1915 წლიდან, 1922 წელს კი ამაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელი უნდა ყოფილიყო ობიექტური შემფასებლისათვის.

„პოეტების მეფეს“ 1922 წელს ცივი, თეთრი მარტოობის ხანა დაუდგა; შურთან პირისპირ დარჩენილმა უშიშრად გადაინაცვლა ეფემერების სამყაროში და თავის თანამედროვე „ჯუჯა“ მეშურნეებს ზურგი აქცია.

ჩვენი აზრით, 1922 წელს დაწერილი, გალაკტიონ ტაბიძის საანალიზო სონეტი ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია გალაკტიონის – პოეტი – მეფის – მიერ საკუთარი პოზიციის დაფიქსირებისა; ეს სონეტური ვარიანტი გალაკტიონმა მალევე გაფილტრა, დახვეწა და შედეგად აქცია.

დამონეშპანი:

ბარბაქაძე 2008: ბარბაქაძე თ. სონეტი საქართველოში, თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2008.

გაფრინდაშვილი 1920: გაფრინდაშვილი ვ. *რითმა და ასონანსი*. ჟურნ. „შვილდოსანი“, №1, 1920.

ტაბიძე 1922: ტაბიძე გ. *გაზელა*. ჟურნ. „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, №1, 1922.

ტაბიძე 1925: ტაბიძე გ. *ცხოვრება ჩემი*. ჟურნ. მნათობი, №10, 1925.

ტაბიძე 1927: ტაბიძე გ. *ლექსები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1927.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. VII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა საარქივო გამოცემა*. *ოცდახუთნიგნეული*. ტ. VIII. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატიანე“, 2005.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე აკ. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბილისი.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

ჯავახაძე 1991: ჯავახაძე ვ. *უცნობი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1991.

The Unknown Sonnet Version of Galaktion's Wellknown Verse

Summary

Galaktion's wellknown verse “My Life” dates 13th February, 1922. The unknown sonnet version of this known verse has been published in the eighth volume of the latest archive issue of Galaktion Tabidze's 25-volume edition. As independent verse, the newly-published sonnet tercets were first published in Vakhtang Javakhadze's journal “Utsnobi”, in the form of six-line stanza. This publication was based on one of the variants of the mentioned known verse - “My Life” which is included in the second volume of Galaktion's twelve-volume edition, though autographs 4249 (B) and 4309 (C) in this edition do not take the form of a sonnet.

In Galaktion's edition of the year 2005, “My Life” is presented as an untitled and independent verse, classical, canonic, consisting of a 14-line

(5/4/5) sonnet, by traditional scheme of quatrains and tercets rhymed: abba abba cc deed.

Of special importance for the composition of a sonnet is the separation of thesis and antithesis in the newly-published sonnet. On the one hand, Galaktion's song ('me vmReri ise, viT aravis ar umReria...~) [I sing as none else has sung before], and on the other hand, barking of the envious poets ('da Suriani poetebis maradi yefa~)[And eternal barking of the envious poets]. The so-called "sonnet key" summarizes the opposition of the thesis and antithesis.

1922, the period when the studied sonnet was composed, was one of the most fruitful times in Galaktion's creative activity. That year he wrote: "Ephemera" cycle, "Vilaneli" tercins, gazelle, etc. The poet pays special attention to the perfection of the verse technique in his letter called "Gazela" which was published the same year in his own journal "Galaktion Tabidze's Journal".

Galaktion attached great importance to the establishment of the sonnet form in his poetry. During consideration of the first collection of verses (1914), in 1950 Galaktion wrote: "There is a sonnet in the book". The mentioned sonnet Laura was written after being inspired by the Petrarchan sonnets. Galaktioni has a 14-line (of 5/4/5) as well as a 10-line (5/5) sonnets (Gobelin, At the Opera-House, Historically, at a Steady Trot). Of the versatile sonnet forms, it should be noted Galaktion Tabidze's last incomplete sonnet The Numerous Banners, the heterosyllabic (unequal number of syllables) sonnet: The Earth has Appeared. The repetition of the words and phrases acquire special artistic function in Galaktion Tabidze's sonnet: The Inscription on Anatol Frans's Photo. The poet considered that instead of the sonnets variety "tercet" term, there may have been used Georgian "samiani".

In the analyzed sonnet, Galaktion's reference to himself as ucno bi (the unknown): I've come here, I've come as an unknown, tender.." adds special value to the sonnet variation of this popular verse.

In this sonnet, written in 1922, it is the first time when Galaktion refers to himself as ucno bi. Presumably, it is here that Galaktion links with each

other Alexander Blok's *The Unknown* and Valery Bryusov's *Villanelle*: in Galaktion's verse *The Unknown* we read: "Black light will descend insidiously". The "black light" very precisely expresses the reality of the Soviet Georgia in the 20s of the 19th century in which Galaktion had to live and create the verses in the spirit of socialist ideology and say no to the sonnet form. Further, when he happened to address this form, he used to do it only as a protest, for expression of his rebellious soul, in the sonnet form and did not print them keeping at his archive. Therefore, the sonnets written in the 1922-1932 appeared in Galaktion's known, academic edition (G.Galaktioni, *Collections in 12 volumes*, Tb., publishing house "Sabchota Sakartvelo", 1965-1975).

Galaktion Tabidze's poetic innovations were criticized and denied in the 1920 -1930s by the Soviet literary critics. The novelties, which Galaktion had established in the sphere of rhythm, were not properly evaluated by the literary critics of his time. Galaktion Tabidze's sonnets and other innovations offered by him were ignored. The same fate was shared by Galaktion's rich assonances (the variety distinct from rhyme).

It is known that Galaktion is a master of classic precise rhythm on the one hand, and, on the other hand, he is a master of assonance and consonance – new rhythm, not identical (inaccurate) rhythm. Today nobody casts doubt on Galaktion's innovation in the sphere of rhythm but at that time the "tsisperqancelebi" ("The Blue Horns") and futurists tried to take the credit of Galaktion's priority in this sphere to themselves.

Galaktion Tabidze expressed protest against this injustice. Really, the "assonance" or "instead of rhythm" required poet's exceptional gift and virtuosity in mastering the verse technique. In Galaktion's verses the assonance had already been introduced from 1915.

In 1915-1922, Galaktion creates numerous masterpieces and claims for objective evaluation of his poetry. After being elected as a "poet king", the number of Galaktion's enemies had been increased since 1922. Thus, the great poet appeared to be faced alone to envy and acrimony and, therefore, he had to isolate himself in his imaginary, ephemeral world, and turn his back to the mean pigmies and envious persons.

In the analyzed sonnet, it is worth noting his reference to himself as “Utsnobi” (Stranger): “I’ve come here; I’ve come as a stranger, tender”.

In the same sonnet, Galaktion pays special attention to the assonance as a supreme variety of a rhythm.

It is shown in the paper that Galaktion’s unfamiliar, untitled sonnet “*** My Life” is of interest from the following viewpoints: 1) Galaktion sharply dissociates himself from the contemporary poets; 2) acknowledges individualism of his own creations; 3) highlights principle novelty of his own poetic technique.

In the paper it is stressed that Galaktion Tabidze’s sonnet written in 1922 is one of the first specimen of announcing own poetry, self-reflection by the king of poetry - Galaktion; this sonnet variant was soon filtrated by Galaktion, improved and turned into the masterpiece by Galaktion.

გალაკტიონის მონორიმი („იერი“, „ფერად-ფერადი“)

გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა უახლეს გამოცემაში (ტაბიძე 2005: 372) პოეტის ცნობილი ლექსი „იერი“ დაბეჭდილია ძველი თარიღით (1915 წ.):

იყო დილა მშვენიერი,
დილა ფერადი,
მაგრამ უცებ წამოვიდა
ცაიერადი.
ასე იყო შენი დილაც
ბედისწერამდი,
სანამ ყოფნის არ დაგკრავდა
ცაიერადი.
რომ იჭექა, გზა დაყრუვდა
სერით სერამდი,
და მაისის წამოვიდა
ცაიერადი.
ეჰ, წამოდი, ჩემო წვიმავ,
მგონი, მეღირსა,
მოთმინებით მეგრძნო რისხვა
შენი მეხისა –
რომ შენს ელვას შეუერთდეს
ლურჯა მერანი,
ცაიერადს ჩემი ჩანგის,
ცაიერადი.
იყოს ქროლა მარადისი,
მაგრამ ვერრათი
ვერ დააცხროს დროთა ჩვენთა
ცაიერადი.

ზემოსხენებულ გამოცემაში ამ ლექსის თაობაზე ვკითხულობთ, რომ მის ავტოგრაფს (ა 5570) ახლავს ავტორის ხელმოწერა და მის მიერ გადახაზულია სათაური „ცაიერადი“, მაგრამ დაცულია პოეტის მინაწერი: „ცა იერად“. აქვეა მინაწერები: „Маникеизм. Шота был последователь“, „ფერადი, ვერათი, ფერავდი“. ზემოსხენებულ გამოცემაში, როგორც ვთქვით, „იერი“ 1915 წლით არის დათარიღებული, რაც, რა თქმა უნდა, საეჭვოა.

მინაწერებმა: „ფერადი, ვერათი, ფერავდი“ ლოგიკურად გაგვახსენა გალაკტიონის 1938 წელს დაწერილი ლექსი: „ფერად-ფერადი“:

მე ხომ სხვა ვარ, დღე ცისმარე,
მახვილს ვფერავდი,
შენ კი გქონდა დღეთ სიზმარი
ფერად-ფერადი.
მიყვარს ამ ხმის გაგონება,
რადგან ვერათი
ვერ წავშალე მოგონება
ფერად-ფერადი.
შემიყვარდა ეგ ხმა ტკბილი
ბედისწერამდი,
სად არ დამდეგს მისი ჩრდილი
ფერად-ფერადი.
იყოს ისე, როგორც დარჩა
ამიერამდი, –
ჩემთვის ძონძი, შენთვის ფარჩა
ფერად-ფერადი.

ორივე ლექსი მონოროთმიანია. „იერის“ საყრდენ რითმად წარმოგვიდგება სიტყვა „ცაიერადი“, რომელიც 5-ჯერ მეორდება 24-სტრიქონიან ლექსში. მონორომის დანარჩენი სარიტმო ერთეულებია: ფერადი-ბედისწერამდი-სერამდი-მერანი-ვერათი. გამონაკლისია სარიტმო წყვილი: მეღირსა-მეხისა.

„ფერად-ფერადის“ კომპოზიცია ეყრდნობა ფუძეგაორკეცე-ბულ, პოლილოგურ კომპოზიტს: ფერად-ფერადი: ვფერავდი-ფერად-ფერადი-ვერათი-ფერად-ფერადი-ბედისწერამდი-ამიერამდი-ფერად-ფერადი. 8-ჯერად რითმაში ოთხჯერ გამეორებულია: „ფერად-ფერადი“, ხოლო ორი ცალი რითმისა: ვფერავდი-ვერათი, როგორც ვიცით, უკვე მონიშნული ჰქონდა გალაკტიონს „იერის“ ავტოგრაფში. საზომი ორივე მონორიმისა ერთნაირია: ცამეტმარცვლელი (4/4/5) – ასე იშვიათი გალაკტიონის პოეზიაში. ცამეტმარცვლელი, როგორც ცნობილია, ალორძინების პერიოდიდან იღებს სათავეს, განსაკუთრებით ხშირად კი მისი სხვადასხვა ვარიაცია (35/5, 4/4/5, 43/24 (24/43) დავით გურამიშვილის ლექსებში გვხვდება. გალაკტიონის პოეზიაში ცამეტმარცვლელი, იზოსილაბურ საზომთა შორის, გამოყენების სიხშირით, ერთ-ერთ ბოლო ადგილზეა: ვარიაციით 33/43 სულ ორი ლექსი დაუნერია პოეტს, ხოლო ზემოხსენებული 44/5 4 ლექსში გვხვდება. 1927 წლის კრებულში შესული ლექსებიც: „დაილუპა ის ხომალდი“ და „ზღვის ფსკერიდან“ სწორედ 445-ით არის შესრულებული:

დაილუპა ის ხომალდი დიდი ხანია,
ო, რამდენი მწუხარება ამიტანია.
(„დაილუპა ის ხომალდი“)

აკ. ხინთიბიძე წერს: „შემდეგ პოეტმა ეს იზოსილაბური სტრიქონები დატეხა („იერი“) (ხინთიბიძე 1987: 212).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის პოეტიკის, მისი მეტრიკის ცნობილი მკვლევარი უეჭველად მიიჩნევს, რომ „იერი“ 1927 წლის მერე უნდა იყოს დაწერილი. ჩვენ არ გვეჭვება, რომ „იერი“ და „ფერად-ფერადი“ ერთმანეთს ენათესავება და თუ „ფერად-ფერადის“ თარიღი ეჭვს არ იწვევს, ნამდვილად 1938 წელს არის დაწერილი, „იერი“ 1928-1938 წლებით უნდა დათარიღდეს. შეუძლებელია, 1915 წელს დაენერა გალაკტიონს „იერი“ და იგი არ შეეტანა არც „არტისტულ ყვავილებში“ (1919 წ.) და არც 1927 წლის კრებულში.

როგორც მიუთითებენ, „1928-58 წლებში გალაკტიონი... პირდაპირი აზრით, აწარმოებდა ნამდვილ ტექსტოლოგიურ ომს საკუთარი ტექსტების წინააღმდეგ – ცვლიდა ატრიბუციას, ახალ ტექსტს აწერდა ძველ თარიღს და ა.შ. გარკვეული აზრით, მან მოიგო ეს „30-წლიანი ომი“ (1928-1958 წ.წ.). მან გაიმარჯვა, რადგანაც „გადაწერა“ არა მხოლოდ წარსული, არამედ მომავალიც, მომავალ მკვლევართა რეაქციები“ (შათირიშვილი 2004: 23-24).

ჩანს, გალაკტიონის მეორე სალექსო რეფორმა, რომელიც „20-30-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო და პოეტის ბოლო პერიოდის ლირიკაში თვისებრივად ახალი მხატვრული სისტემის შექმნით დასრულდა“ (დოიაშვილი 1995: 34), შეეხო პოეტის მეტრიკასა და რითმასაც. კერძოდ, ცამეტმარცვლედისა და მონორიმისათვის გალაკტიონს 30-იან წლებამდე ყურადღება არ მიუქცევია. ეს საზომიც (44/5) და მონორიმიც სიახლეა გალაკტიონის 30-იანი წლების ვერსიფიკაციაში.

გალაკტიონის მეორე სალექსო რეფორმა ითვალისწინებდა „სინამდვილის, როგორც ესთეტიკური ობიექტის, აღიარებას და შესაბამის კორექტივებს პოეზიის არსის გაგებაში. აღორძინდა პოეტისა და ხალხის, პოეზიისა და ხალხის ინტერესების განუყოფლობის იდეა, გადაისინჯა პოეტურ ენასა და სტილთან დაკავშირებით დამოკიდებულება, პოეტურობა უნდა დაეფუძნოს არა რთულ, ელიტურ ენას, არა რჩეულ სიტყვებს, არამედ ყოველდღიურ სასაუბრო მეტყველებას, პოეზიისათვის უმთავრესია სადა, გასაგები სტილი, ხალხური ენა, მსუბუქი ლექსი“ (დოიაშვილი 1995: 35) – ასეთი იყო სახალხო პოეტის, გალაკტიონ ტაბიძის აზრი პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებაზე 30-50-იან წლებში: „...ჩვენს სიმღერებში ისმის ხალხის გულისცემა, ხალხის ძლიერი, ნათელი და მგზნებარე ხმა“ (ტაბიძე 1975: 198). გ. ტაბიძის 30-იან წლების ჩანაწერებში პოეტი საკუთარ თავს მიზნად უსახავდა „ორგანიულად შეთვისებას მასიური, ხალხური შემოქმედებისას, რომელიც იდეალურია მრავალი ფორმის მხრივ...“ (ტაბიძე 1975: 312)

საყურადღებოა, რომ „ფერად-ფერადის“ კომპოზიცია, მონორიმთან ერთად, კიდევ ერთ ბურჯს, სიტყვა „ხმას“ ეყრდნობა: „მიყვარს ამ ხმის გაგონება“, „შემიყვარდა ეგ ხმა ტკბილი“. „ხმა“ ხალხური ლექსისა და სიმღერის კილოს უნდა გულისხმობდეს და იგი გალაკტიონის 1934-1941 წლების მონორიმებში თავისებურად ამეტყველდა. ამ შვიდი წლის განმავლობაში გალაკტიონს 18 მონორიმი დაუწერია, მესამედი (6 ლექსი) კი სწორედ 1938 წლით არის დათარიღებული. საგულისხმოა, „ხმასთან“ მიმართებით, 1939 წელს დანერილი ლექსი: „ხმამალლა“:

ჩემს გულში არც წინათ,
არც ახლა,
არც შიში ყოფილა,
არც დაღლა.
აჟღერდით, ჩანგებო,
ხელახლა:
ხმამალლა, ხმამალლა,
ხმამალლა!

ხოლო 1938 წელს გალაკტიონი მონორიმით წერს თავის უმშვენიერეს, დღეს უკვე პოპულარულ სიმღერად ქცეულ, ლექსს: „არ ვარ ობოლი ამ ქვეყანაზე“. ეს მონორიმი „ხმის“, „ჰანგის“ ძლევამოსილებას ეძღვნება:

1. არ ვარ ობოლი ამ ქვეყანაზე,
შენ მეგულები ნუგეშად სანამ...
რა არის ტკბილი დედის ნანაზე,
მე მიმატოვა ადრე იმ ნანამ.
მაინც დავდივარ ამ ქვეყანაზე.
2. სულ არ ვივლიდი ამ ქვეყანაზე,
ნუგეშად რომ არ მეგულებოდე,
დაე, მგოსნობით მრავალ ნანაზე

ზოგს ვყვარებოდე, ზოგს ვძულებოდე
ობლად თავს არ ვთვლი ამ ქვეყანაზე.

3. არ ვარ ობოლი ამ ქვეყანაზე,
აგერ ქნარები, აგერ გულები...
ზღვაო, ის ჰანგი შენ გაანაზე,
კვლავ ვიტყვი: რაკი შენ მეგულები,
ობლად თავს არ ვთვლი ამ ქვეყანაზე.

ეს სამსტროფიანი მონორიმი საყურადღებოა ფორმის სი-
ახლით: კენტსტრიქონიან სტროფებად დანაწევრებული მო-
ნორიმი იშვიათია: მონორითმიანი ლექსების უმრავლესობა
სტროფულ დანაწევრებას არ ცნობს. ასეა დაწერილი „იერი“ და
„ფერად-ფერადი“, ასეა ვაჟა-ფშაველას მონორითმიანი ლექ-
სების უმრავლესობა (ბარბაქაძე 1984: 138); გალაკტიონი კი
ხუთსტრიქონიანი სტროფებით წერს შედეგს – მონორიმს დე-
დის ნაწილზე, რომელიც პოეტის შთაგონებას კვებავს ცხოვრე-
ბის („ზღვაო, ის ჰანგი შენ გაანაზე...“) ხმებით. „ხმასთან“ ერ-
თად გალაკტიონის მონორიმის თანამგზავრი სიტყვებია: ჩან-
გები, ქნარები, გულები..., მაგრამ უმთავრესი ამ მონორიმები-
სათვის არის ხმა „ცაიერადისა“, ანუ ხმა მაისის უეცარი წვიმი-
სა, რასაც „ცაიერადს“ უწოდებენ პოეტის მშობლიურ იმერეთში.

ამ სიტყვას („ცაიერადი“) ორი ათეული წლის წინათ მიხეილ
ალავიძემ მიაქცია ყურადღება და განმარტა, რომ იგი მაისის
წვიმას – უეცარს, შხაპუნას – უნდა აღნიშნავდეს (ალავიძე
1982: 130). მონორიმი „იერი“ სიტყვა „ცაიერადის“ სწორედ ამ
მნიშვნელობას უნდა გულისხმობდეს. საყურადღებოა, რომ
სიტყვა „ცა-იერად“ პირველად „არტიკულ ყვავილებში“
გვხვდება ლექსში „შიში“:

... და როგორ მხედრები,
როგორც ცა-იერად.
მენყერად, სამუჟად
გვედება ეს ჭირი.

(ტაბიძე 1919: 113)

სულ კი სიტყვა: „ცაიერადი“ გალაკტიონის პოეზიაში ხუთ-ჯერ გვხვდება: ოთხჯერ „იერში“, ხოლო ერთხელ – „შიშში“.

უეჭველია, რომ გალაკტიონს უყვარს თავისი სიყრმის-დროინდელი სიტყვა, უფრთხილდება მას, რადგან „ცაიერადის“ ხმა დედის ნანასთან არის გათანაბრებული. სულის მუსიკა, შინაგანი ჰარმონიის, სიდიადის შეგრძნება კი პოეტს ეხმარება ამქვეყნიური აურზაურისა და უხერხულობის დაძლევაში. „ფერად-ფერადი“ კონტრასტულ წყვილს გულისხმობს: „მე“ და „შენ“ დაპირისპირება განსაზღვრავს ლექსის კომპოზიციას, რომელმაც ფერად-ფერადი მოგონებების ფონზე იქმნება: თუ გავიხსენებთ „იერის“ ავტოგრაფის (A5570) მინაწერებს: „ცაიერად“, „ფერადი, ვერათი, ფერავდი“ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტი ერთმა მოგონებამ მეორესთან მიიყვანა, მეორემ – მრავალი სხვა რამ გაახსენა. „ცა-იერად“ „არტისტული ყვავილების“ ლექსის „შიშის“ გახსენებამ გაახშიანა, ხოლო „ცაიერადი“ „ფერად-ფერადს“ დაედო საფუძვლად; რაც შეეხება მინაწერს ზემოხსენებულ ავტოგრაფში: „Маникеизм. Шота был последователь“, შესაძლოა, ის შემთხვევით აღმოჩნდა იმ ფურცელზე, რომელზეც „იერია“ შესრულებული. მაგრამ მანიქეველობის თაობაზე მსჯელობა ქართულ ისტორიოგრაფიაში, ფილოსოფიასა და ლიტერატურისმცოდნეობაში (ივ. ჯავახიშვილი, შ. ნუცუბიძე, პ. ინგოროყვა) სწორედ 20-30-იანი წლების მიჯნას უკავშირდება; შესაბამისად, „იერი“ 30-იანი წლების კუთვნილებაა და არა 1915 წლისა.

გალაკტიონის მონორიმის კვლევა ამჯერად ამ ორი, საანალიზო ლექსის („იერი“, „ფერად-ფერადი“) მიხედვით წარმოვადგინეთ და, შესაბამისად, გალაკტიონის თხზულებათა უახლესი გამოცემის II და V ტომებით შემოვისაზღვრეთ.

სავარაუდო იყო, რომ მონორიმი გალაკტიონის პოეზიისათვის ორგანული არ იქნებოდა და, ამიტომაც, იშვიათად შეგვხვდებოდა თავიდან ბოლომდე ერთი რითმით გამართული ლექსი. პირველი ქართული პოეტიკური ტრაქტატის „ჭაშნიკის“ ავტორი მონორიმს „ბოლოერტს“ უწოდებს და მის ნიმუშსაც

გვთავაზობს ვახტანგ VI-ის ცნობილ ლექსს: „მეფის თქმული ბოლოერთი“ („მე შევამკე ცა, ქვეყანა, ზღვა, მთა, ველი, ნაყოფთ გვარი, ...“) ხუთი, ერთი საერთო რითმით შეკრული სტროფისაგან შედგება და ამიტომაც ჰქვია „ბოლო ერთი“. ასევე ბოლოერთია „მეფის თქმულიც“ („შურით აღივსნენ უგბილნი“), გრძელშაირით (53/53) შესრულებული (ბარათაშვილი 1981: 23); მონორითმიანი ლექსები საგანგებოდ შევისწავლეთ ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში, რადგან ხალხურ ხმებს ეყრდნობოდა იგი, მონორითმიანობაც მოსალოდნელი იყო ვაჟას ლირიკისათვის (ბარბაქაძე 1984: 135).

გალაკტიონის პოეზიაში კი, როგორც ვთქვით, სულ არ ველოდებოდით მონორითმიანი ლექსების ამგვარ სიმრავლეს: II ტომში (1915-1921 წლები) 15 „ბოლოერთი“ ლექსია შეტანილი, ხოლო V ტომში (1932-1940 წლები) 18 მონორიმი; სულ 14 წე-ლიწადში 33 მონორიმი.

საგულისხმოა, რომ მონორიმების: „ჩემი სიმღერა“, („ზოგს ოქრომკედით მონაქსოვარი“), „ჰქუხდა ხმოვანი ქარი მრავალი“, „ხმამალლა“, „მელანქოლიური მესიმღერე“, „სროლის ხმა მთაში“ – სათაურები „ხმას“ უკავშირდება, ხოლო მონორიმები: „არ ვარ ობოლი ამქვეყანაზე“ და „ვერხვები“ დიდი ხანია პოპულარულ სიმღერებად არის ქცეული საქართველოში.

მცირე გადახვევა: გალაკტიონი, სრულიად სამართლიანად, ამაცობდა, რომ კარგი ხმა ჰქონდა. იგი იგონებს: „... არასოდეს ისეთი „მრავალჟამიერი“ არ მახსოვს, ჩვენ სამი რომ ვმღეროდით: მე, ვანო სარაჯიშვილი და დავით პავლიაშვილი“ (ტაბიძე 1975: 213). ცნობილია, რომ გალაკტიონი ნიკო სულხანიშვილის მომღერალთა გუნდის წევრი იყო 1910 წლიდან. გალაკტიონი იგონებს:

„ნიკო იღებს გამმას, სრულიად უბრალო გამმას, დო, რე, მი... მე ვყვები – ჯერ სრულიად უბრალოდ. შემდეგ გადადის ვარიაციებზე და ჩემი ხმა უმალლესი ნოტიდან გადმოდის დაბალზე. დაბლიდან მაღალზე – და ასე შემდეგ დიდხანს. კომპოზიტორი გულდასმით ამონმებს ყოველივეს. უკანასკნელი აკორდი მიწყდა. გამოცდა დამთავრდა.

ყველა სულგანაბულია. მეც ვუცდი სულხანიშვილის დასკვნას, უკანასკნელ განაჩენს. ის ცოტა ხანს სდუმს და შემდეგ დაჯერების, ალტაცებული იერით ხმაში (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.) ამბობს:

– რა სუფთა ალტია, გასაოცარი ხავერდოვანი და წკრიალა, ძლიერი ალტი! უნაზესი ლირიკაა! რამდენი წლისა ხართ?

– თხუთმეგისა, ბატონო ნიკო!

– როდესაც ოცს წელს გადასცდებით, ეს თქვენი ალტიც ბარიტონად იქცევა. ჩვეულებრივად ასე ხდება. დარჩით ჩემს გუნდში, ვიმღეროთ ერთად! – ხალისიანად სთქვა მან და მხარზე ხელი დამკრა“ (ტაბიძე 1975: 240-241).

ზემოსხენებული მოგონება ისედაც საინტერესოა, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აქ გალაკტიონის მიერ იერი-სა და ხმის დაკავშირება: „ალტაცებული იერით ხმაში ამბობს...“ ე.ი. ხმას აქვს თავისი იერი, ინტონაცია, ისევე, როგორც სახეს აქვს იერი, გამომეტყველება. ხმის იერი განსაკუთრებულია გალაკტიონის მონორიმიისათვის.

დამოწმებანი:

ბარათაშვილი 1981: ბარათაშვილი მ. *სწავლა ლექსის თქმისა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.

ბარბაქაძე 1984: ბარბაქაძე თ. „ვაჟა-ფშაველას მონორითმიანი ლექსები. ჭაშნიკი“. *ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

დოიაშვილი 1995: დოიაშვილი თ. *გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნება*. სადისერტაციო მაცნე ფილოლოგიის მეცნ. დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი: 1995.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი*. ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად*. წ. II, ლექსები (1915 - 1921). თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატინე“, 2005.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა. 1915-1927*. თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2004.

Galaktion's Mono-Rhyme

Summary

The article deals with the fact that even in the brand new editions of Galaktion Tabidze's works we come across the same dating of verses without taking into consideration their style, poetics and versification.

The research reveals: the peculiarity of Galaktion's second poetic reform: Approach to the voice of folk poetry, dialect was reflected in verses with common rhyme written in 1928-1958. It is so called mono rhyme, which traditionally belongs to folk poetry.

Tabidze's well-known mono rhyme "Expression" ("Ieri") is dated by 1915 which is not correct. This poem is directly linked or precedes poet's mono rhyme: "Colourful-Colourful" ("Peradi-Peradi"), which was written, without doubt, in 1938.

Galaktion's second poetic reform (20-30s of XX century) was about poet's metrics and rhyme. Galaktion had paid no attention to thirteen-syllable words and mono-rhyme until 30s. This criterion (44/5) and mono-rhyme is innovation in Galaktion's versification.

It should be noted, that the composition of "Perad-Peradi" ("Colourful-Colourful"), is based not only on mono-rhyme but on the word "voice" as well: "I like hearing this voice", "I fell in love with this sweet voice". Dialect should be meant in the voice of folk verses and songs and it found its expression in Galaktion's 1934-1941 mono-rhymes. Galaktion managed to write 18 mono-rhymes during these 7 years, third of them (6) are dated by 1938.

The word "Tsaurodi", which is repeated 5 times in 24-line verse, represents the poem's "Expression" ("Ieri") key rhyme element.

The composition of "Perad-Peradi" ("Colourful-Colourful") uses double rooted, polylogic composites as a base: vperavdi-perad-peradi-versati-perad-peradi-bedistseramdi-amieramdi-perad-peradi. "perad-peradi" is repeated for four times.

Thirteen-syllable starts from the epoch of Renaissance, its variations (35/5, 4/4/5, 43/24, 24/43) are most frequently met in Guramishvili's works. By means of frequency of use 4/4/5 is in the last place.

The basis for versification interrelation of analysed mono-rhymes are found. Likeness of "Ieri" and "perad-peradi", is shown not only with the help of identity of mono-rhymes' lexical units but with same meter: both mono-rhymes are written by rare criterion – thirteen-syllable – 44/5, which Galaktioni has not used until 30s.

The author focuses on the word form that forms compositional basis for Galaktion's mono-rhyme "Ieri": rare, exotic, dialectic form: "Tsaieradi", denoting sudden, pouring rain of May. Galaktioni has once mentioned this word in the collection "Artistic Flowers", then repeats it for four times in "Ieri". The sound of the rain is connected with folk, childhood sounds, recollecting of which defines Galaktion's song mood.

„ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა
(პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი,
შალვა კარმელი)

„ცისფერყანწელთა“ სალიტერატურო ორდენში, როგორც ცნობილია, 1916 წელს გაერთიანდნენ: პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ივანე ყიფიანი და სანდრო ცირეკიძე. 1918 წელს მათ შეუერთდნენ: გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი, ნიკოლო მინიშვილი და ალი არსენიშვილი. „ცისფერყანწელებთან“ თანამშრომლობდნენ და მათს პერიოდულ გამოცემებში ბეჭდავდნენ თავიანთ თხზულებებს: ლელი ჯაფარიძე, ლადო მაჭავარიანი, გრიგოლ ჯაფარიძე, გრიგოლ ცეცხლაძე, ვიქტორ გაბესკირია, ლილი მეუნარგია, ლევან ასათიანი, რაულ გოგობია. 1994 წელს გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ აღდგენილი გამოცემა, რომლის მე-2 ნომერში ზ. მეძველიამ დაბეჭდა გ. ლეონიძის მიერ შედგენილი „ყანწელების გენეალოგია“, სადაც მოცემულია „გვარების ესთეტიკა და ქიმიერიადა“: 1. გრიგოლ რობაქიძე, 2. ვ. გაფრინდაშვილი, 3. პ. იაშვილი, 4. ტ. ტაბიძე, 5. შ. აფხაიძე, 6. ნ. მინიშვილი, 7. ს. ცირეკიძე, 8. კ. ნადირაძე, 9. ალი არსენიშვილი, 10. ნიკოლორთქიფანიძე, 11. არისტო ჭუმბაძე, 12. ლადო გუდიაშვილი, 13. გიორგი ლეონიძე. ეს სია 1923 წელს არის შესრულებული.

ჩვენ პირველ სიას ვეყრდნობით და „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკას 1916 წელსა და 1918 წელს სალიტერატურო სკოლაში გაერთიანებული ქართველი პოეტების თანმიმდევრობით წარმოვადგენთ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა

„ცისფერყანწელთა“ მეტისმეტი გატაცება 10- და 14-მარცვლიანი საზომებით: „სიმბოლისტებმა წინ წამოწიეს 14- და 10-მარცვლიანი ლექსები. განსაკუთრებით პირველი გახშირდა. კლასიკური სონეტის გარშემო გამართულ კამათში, ტრიოლეტებისა და რონდოების კორიანტელში, ტრადიციული მდიდარი შაირი სრულიად დაივიწყეს. შეიქმნა ერთგვარი სტანდარტი და მტკიცება იმისა, რომ თითქოს სონეტის ფორმას მარტო 14-მარცვლიანი ლექსი შეეფერება. მოდერნისტებმა, რა თქმა უნდა, ბევრი სიახლე მისცეს ქართულ ლექსს, მაგრამ იმის გამო, რომ მეტრულ-რიტმული სტანდარტების გაბატონებას ცდილობდნენ, ქართული ლექსის მეტრულ (და რიტმულ) გაღარიბებას უწყობდნენ ხელს“, – წერდა კრიტიკოსი გრ. აბაშიძე 1937 წელს (აბაშიძე 1937: 56). ერთი შეხედვით, ეს საყვედური სამართლიანია: „ცისფერყანწელების“ ლექსების უდიდესი ნაწილი მართლაც 14- და 10-მარცვლიანი საზომით არის შესრულებული, მაგრამ „ცისფერყანწელი“ პოეტების ლექსების მეტრიკაზე საგანგებო დაკვირვება, ზემოხსენებული საზომების გარდა, ბევრ საინტერესო, ორიგინალურ ვარიაციასა და სქემას ააშკარავებს და თვალსაჩინოს ხდის, რომ „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა არც ისე ლარიზი და მწირია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს.

პაოლო იაშვილის მეტრიკა

სანდრო ცირეკიძე 1924 წელს აღნიშნავდა: „პაოლო იაშვილი არაა მოყვარული გაყინული ფორმების. „წითელი ხარის“ და „ფარშავანგების“ ავტორი ყველაზე უკეთ იმორჩილებს თავისუფალ ლექსს“ (ცირეკიძე 1924: 3). ამასთან ერთად, ფიქრობდნენ, რომ „...პირველი კლასიკური სონეტი დასწერა ჩვენში ელენე დარიანმა; პაოლო იაშვილმა შექმნა შემდეგი სონეტები: ელამი სონეტი, სონეტი ამორძალი და სონეტი უნაგირით“ (გაფრინდაშვილი 1919: 13).

სალიტერატურო კრიტიკაში საგანგებოდ ხაზგასმულია ისიც, რომ „ცისფერი ყანების“ პერიოდში პაოლო იაშვილმა ერთ ათეულზე მეტი სონეტი შექმნა, მათგან კი არც ერთი ყრუ, ურითმო არ არის (მერკვილაძე 1975: 60-61). მელოდიურობა განსაზღვრავს პაოლო იაშვილის ლექსების თავისებურებას მიძღვნით, მიმართვით ხასიათთან ერთად: სონეტების უმრავლესობა ავტომედალიონებია, ხოლო პოეტის ბევრი ლექსი კონკრეტულ ადრესატს გულისხმობს ან „მინიშნებათა პოეტიკის“ პრინციპებს ეყრდნობა და მტკიცედ ერთგულია საკუთარი „სულის შინაარსისა“ (ვ. ბრიუსოვი).

პ. იაშვილის მეტრიკა გავაანალიზეთ პოეტის ბოლოდროინდელი გამოცემის მიხედვით: „პაოლო იაშვილი. საიუბილეო – საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი პირველი. პოეზია. პროზა. კრიტიკული წერილები. პირადი მიმოწერა. თბილისი, 2004“; „წიგნი მეორე. თარგმანები. მოგონებები პაოლო იაშვილზე. თბ., 2004“.

პაოლო იაშვილის პირველი ლექსი, რომელიც 1911 წლით თარიღდება, ტრადიციული მაღალშაირის საზომით 44/44 არის შესრულებული, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ლექსის გრაფიკა შესაცვლელია: იგი ჩვეულებრივი, 8-მარცვლიანი შაირით (4/4) უნდა იყოს წარმოდგენილი:

არის: ცრემლის ცხარე ნაკადული, გულში სევდა ჩაქარგული,
უიმედო სიყვარული – არ მშორდება, სულ თან დამდევს...
სულის ლტოლვა სწრაფად ქრება, ჩემი ვარდი ნორჩად
ჭკნება ...
ვაგლახ!.. რალა მეშველება? ვინ მომისპობს მწამლავ
დარდებას ... (წ. I, გვ. 11)

უნდა იყოს: ცრემლის ცხარე ნაკადული,
გულში სევდა ჩაკარგული,
უიმედო სიყვარული –
არ მშორდება, სულ თან დამსდევს — და ა. შ.

„შეგირდობის ხანა“ პაოლო იაშვილისათვის დაბალი და მაღალი შაირის საზომსა და 16-მარცვალს გულისხმობს 1913 წელს („მეორეს“ – 4/4, „ნითელი დღე“ – 53/53). ამავე, 1913 წელს პოეტი ლექსს „ზარის ხმა ქარში“ მელოდიასაც უძებნის: „ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა...“ („ზარის ხმა ქარში“):

ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა
შორს სადღაც ყვავილს ბუჩქქვეშ მიეძინა
ქარმა ცვრიან ბალახს ველზე ჩაურბინა
ცვარი ბალახს მოსწყდა, სევდით დაიგმინა
ქარში ზარის ხმა გაისმის
ნაუ ნანი ნინა!..

ამ ლექსში წარმოდგენილი უსემანტიკო ერთეულები, რეფრენად ქცეული, 12-მარცვლიანი საზომით, ჯერ 42/42 ვარიაციით, ხოლო შემდეგ 4/4/4 (ზარი უფრო: ნაუ, ნაუ ნანი ნანა), ნაუ... ნანა... ნაუ, ნანი! ნაუ ნინა... ლექსის ბოლოს თითქმის ნახევრდება: ნაუ... ნა... ა... ნ... ი... ნი... ნა... (5/2). პაოლო იაშვილის „ზარის ხმა ქარში“ საინტერესო ექსპერიმენტად გვესახება, თუ როგორ შეიძლება ერთმანეთს შეეხამოს ლექსის შინაარსი და მეტრიკა. მთელი ლექსი ემორჩილება ზარის ხმოვანებას ქარში, სადაც სილაბიზმის პრინციპით გამართული 12-მარცვლიანი სტროფების გვერდით არის 8-მარცვლიანი (4/4; 5/3) მესამე სტროფი:

ქვეყნის ცოდვებს, ქვეყნის კენესას,
ქვეყნის სირცხვილს, ქვეყნის ჭორებს
ქარი ხელში ათამაშებს,
მოატარებს მთებს და გორებს
ცოდვილ მიწას არ აშორებს
ნაუ... ნანა!.. ნაუ, ნანი!.. ნაუ ნინა...

პაოლო იაშვილის პირველი, ტრიოლეტებით დაწერილი ლექსი „მეფის ქორწილი“ 1915 წლით არის დათარიღებული და იგი

ოთხი ტრიოლეტისაგან შედგება (I. „ქორწილი ხარობს და სხი-
ვოსნობს მეფე ძვირფასი...“. II. „ანათებს დარბაზს ვეზირების
ტანსაცმელები“, III. „მოსწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილა-
მაზე“, IV. „სეფე – დარბაზში მზის სხივების ცეცხლი ანთია“).
5/4/5 – საზომით შესრულებული ეს ტრიოლეტები დღემდე იმ-
სახურებს მკვლევართა ყურადღებას, თუმცა პაოლო იაშვილს
ამ ფორმისათვის შემდგომ აღარ მიუმართავს. ასევე, 1915 წელს
ინერება პაოლო იაშვილის პირველი კანონიკური სონეტები:
„სონეტი ელლის“, „სონეტი ვალერიან გაფრინდაშვილს“, ხოლო
პოეტის პირველი ვერლიბრი „ფარშავანგები ქალაქში“ 1916
წლით თარიღდება (დაიბეჭდა: ჟურნ. „ცისფერი ყანწები“, №1,
1916); („ევროპა“ 1922 წელს არის დაწერილი). 1915 წელს უკვე
გამოიკვეთა პაოლო იაშვილის განსაკუთრებული გატაცება 14
(5/4/5)- და 10 (5/5)-მარცვლიანი საზომებით, რაც საუკეთე-
სოდ აირეკლა მისმა ჰეტეროსილაბურმა შედეგმა „ძახილი“,
რომელიც სამი საზომის მონაცვლეობით არის დაწერილი:

მარგალიტები მოვიხვიე ყელზე სამწყება... (5/4/5)

მარგალიტები... იაგუნდები... (5/5)

არ შემიძლია შენი სახის გადავიწყება! (5/4/5)

არ დაბრუნდები? 5

5/4/5, 5, 5/4/5, 5/5, 5 – მონაცვლეობით აგებული პაოლო
იაშვილის „ძახილი“ მელოდიურობით გამორჩეული ლექსია
ქართულ პოეზიაში. 1915 წელსვე ჩნდება პაოლო იაშვილის პო-
ეზიაში 12-მარცვლედის სხვა ვარიანტებიც: (33/33) „გათავდა
ნადიმი, სად არის მხლებელი?“, რომელიც 11-მარცვლიან სტრი-
ქონს ენაცვლება სტროფში (33/32): „ცხენები მზად არის? –
თავადო გელით!“ ან (33/14): მსურს ვუთხრა ჩემს თავადს: „შენ
გენაცვალე“.

პაოლო იაშვილის 138 ლექსიდან მეოთხედი (32 ლექსი)
5/4/5-ით არის შესრულებული, ცოტა უფრო მეტი (38 ლექსი)

კი – 5/5-ით. ნახევარი ლექსებისა კი სხვადასხვა საზომით არის გამართული.

მოკლესაზომიან ლექსებს იშვიათად შეხვდებით პაოლო იაშვილის პოეზიაში: ძირითადად, ცალკეულ სტრიქონებს მართავს იგი ან საბავშვო ლექსებსა და მიძღვნებს წერს. მაგ.: „მედეიას ლექვი“.

თუ გინახავთ
დათვის ნეკი,
იმ სიგრძეა
ჩემი ლექვი
ჯერ ოთახში,

შემდეგ ბაღში
დადის, დადის
კუდ – აბზეკით

5-მარცვლიანი სტრიქონი, უფრო ხშირად, დატეხილი 14-მარცვლის (5/4/5) მესამედია:

თქვენს თბილისს, თქვენს თვალებს
ვერ ვენახები;
მზე მივლის... მანვალეებს
მე ვენახები.
ძვირფასებო, ასეთია
სოფლის ნუხილი

ამ მხრივ საინტერესოა „წერილი ანნა ახმატოვას“ (1922წ.):

მე მინდა გითხრა სამძიმარი, 5/4
რომ ბლოკი მოკვდა! 5
ხან და ხან ჩუმი და მძინარე 5/4
მეცა ვარ ბლოკთან 5
(„ნასაყდრის გალავნიდან“, 1922)

7-მარცვლედის (4/3 (3/4)) და (5/2 (2/5)) ორივე სახეობა გვხვდება ლექსში „არგვეთის ღამეები“:

ცაზე ვერცხლის მერცხლები 4/3
სხედან ლურჯ ბუდეებში, 3/4 D
მთვარე ცივად ეცემა 4/3
შქერის ტყეში გამართულ 4/3
ტოტების ბადეებში 3/4
...ალვის ხეებს აცვიათ 4/3
სირმიანი ნაბდები, 4/3
ტკბილი სიზარმაცა 2/5
და მდინარეც სავსეა 4/3
თითქოს – თეთრი ბატებით 2/5

1926 წელს შვიდმარცვლედის ამ იშვიათი ვარიაციებით (3/4, 2/5) შესრულებული პაოლო იაშვილის ლირიკული შედევრი „არგვეთის ღამეები“ გვიდასტურებს, რომ პოეტი კარგად ფლობს ლექსის ტექნიკას და ცნობილი მეტრების (5/5, 5/4/5) გარდა სხვა საზომების იშვიათ ვარიაციებსაც იყენებს.

საგულისხმოა, რომ თავიდან ბოლომდე შვიდმარცვლედით (3/4, 2/5) დაწერილი ლექსები ქართულ პოეზიაში იშვიათია. მისი ცნობილი ნიმუშია გალაკტიონის „ჭიანურები“ (1916):

მიდის ოპერა „ლაკმე“,
ბუტაფორიის შეხლა!
განა ეს არის საქმე?
მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა
ხშირად ვიგონებ ვერლენს,
როგორც დაღუპულ მამას,
დაღვრის შემოლილი ცრემლებს,
მოგონებათა გამმას.

ქართულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ცხრამარ-
ცვლედის სიმეტრიული ნყოფა 3/3/3 პაოლო იაშვილის პოეზი-
აში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ცალკეული სტრიქონე-
ბის სახით.

უფალო! უსმინე შევარდენს 3/3/3
მის ხელით გიგზავნი ბარათს 3/3/2
მიშველე ღორებში ჩავარდნილს 3/3/3/
ღორებში დარჩენილს მარად. 3/3/2
(„მელორის სიმღერა“)

II სტროფი იზოსილაბურია:

როგორც რომ ბურვაკი პალოზე 3/3/3
ახოში ბანართ აბია, 3/3/3
მარტო ვარ, უფალო, დალოცე, 3/3/3
მელორე ცრემლების ყლაპია! 3/3/3

ბოლო სტროფი ისევ ჰეტეროსილაბურია: 3 3 3 //3 3 2
თორმეტმარცვლედის დამოუკიდებელი სახეობა 33/33, თა-
ნამედროვე პოეზიაში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული
მეტრი, პაოლო იაშვილის პოეზიაში პირველად 1916 წელს ჩნდება
ამგვარი ვარიაციით: 33/33; 24/15; 24/24; 15/15:

გაიხსნა ჭიშკარი. სულო, სად იჩქარი?
ველარ დაბრუნდები: იქ საშინელია,
ყოფნა განამდება, როცა დალამდება,
ვერ გათამამდება, ვინც გრძნობით ნელია.
(„იქითური“, 1916)

პაოლო იაშვილის ლექსნყოფას წერილი მიუძღვნა შორენა
ქურთიშვილმა, რომელმაც ყურადღება მიაქცია დარიანული
ციკლის ლექსების მეტრიკას: „დახილს“, „პირამიდებში“.

მკვლევრის აზრით: „ჰეტეროსილაბურობისა და თავისუფალი წყობის ნაერთს წარმოადგენს ლექსი „წერილი დედას“. პირველი ორი სტროფის არათანაბარმარცვლოვან წყობას განაპირობებს ბოლო განსაკუთრებული სიდიდის სტრიქონი: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3 და 5; აგრეთვე: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3 და 5/6. მესამე სტრიქონში ერთმანეთს ენაცვლება თერთმეტ და თორმეტმარცვლიანი სტრიქონები: 6/5, 6/5, 33/33, 24/24. მეოთხე და მეხუთე სტრიქონები თავისუფალი ლექსის ნიმუშია. პაოლო იაშვილის სხვა თავისუფალ ლექსებთან ერთად („წითელი ხარი“, „ფარშავანგები ქალაქში“), მეტრული სისტემის რღვევა ზემოხსენებულ ლექსში შეგნებული მანევრი და პოეტის ვერლიბრით დაინტერესების მაჩვენებელია. „ეს ფორმა ლექსის ტექნიკური „ათვისებისა“ და მისივე შესაძლებლობების საზღვრის გაფართოებისათვის სჭირდებოდა პოეტს“ (ქურთიშვილი 2002: 93).

პაოლო იაშვილის „დარიანული ციკლის“ ლექსებში სრულიად გამორჩეული ადგილი ეთმობა „დარიანულს“, რომელიც ალიტერირებული „ჯ“ ბგერის მეოხებით და ლექსის გრაფიკის, საზომის თავისებური, ჯაჭვისებური მიმოხრით, სიმბოლისტური პოეტიკის ნიშანთა სისტემაში ლექს-სიმბოლოს ფუნქციას ასრულებს. ჩვენი აზრით, „დარიანული“ (1923) ჰეტეროსილაბური ლექსია: 8:7 (4/4-4/3) (2/5); სიმეტრიული ორსაზომიანობა (I-III, II-IV) ქართულ პოეზიაში კარგად ცნობილია, მაგრამ პაოლო იაშვილის ექსპერიმენტი სტრიქონების დატეხვის ფონზე მიმდინარეობს: პირველ სტროფში ჯაჭვის სამი რგოლი („დაიტანჯა“, „მაჯა“, „მარჯნის“) 4 და 2, 2 მარცვლიან სიტყვებად იშლება, რომელსაც მოსდევს სამი, სამსიტყვიანი ტაეპი:

– მძიმე ჯაჭვის ტარებით,
ბევრი ცრემლი დამეხარჯა
ერთ ღამის ნეტარებით

მეორე სტროფში წყდება მე-4 სტრიქონის ბოლო რგოლი:

მძიმე ჯაჭვის
ტარებით

ხოლო მესამე სტროფში მე-5 სტრიქონი წყდება. ჯაჭვი, რომელიც კავშირის, სიმტკიცის სიმბოლოა, დაიშალა და ბოლოს „ქაჯათ გადაგვარებით“ დასრულდა.

ავტოგრაფში აშკარად განიჩქვება თითოეულ სტროფში რიტმული გასაყარი რეფრენსა და სტროფის დანარჩენ ტაქებს შორის: „დაიტანჯა მაჯა მარჯნის მძიმე ჯაჭვის ტარებით“ სამივე სტროფში გამოცალკეეებულია დანარჩენი მონაკვეთებისაგან:

- I. ბევრი ცრემლი დამეხარჯა
ერთ ღამის ნეტარებით
- II. მე ლოყაზე დამრჩა
ფარჩა
ცხელ პირის მოკარებით
- III. ჩემ დამტანჯველს
ღმერთი დასჯის
ქაჯათ
გადაგვარებით.

როგორც ვხედავთ, სტროფებში ტაქების რაოდენობა იზრდება: 2-3-4 და ბოლო სტროფში რეფრენის სტრიქონების რაოდენობა (4) უთანაბრდება ძირითადი სათქმელის ტაქების რიცხვს (4). ეს ლექს-სიმბოლო ტანჯვისა და მისი მოთმენის თანაარსებობის გათანაბრების ასახვას ემსახურება. პოეტური სტილისტიკა აქ სემანტიკის მოთხოვნას ემორჩილება და მკითხველი, ვიზუალურად და აკუსტიკურად, მოწმე ხდება ამ გარდასახვისა: ლირიკული გმირი ემორჩილება მარადიულობისა (ჯაჭვი) და თანამედროვეობის (ერთი რგოლი) ურთიერთზემოქმედების მუდმივ კანონს.

პაოლო იაშვილის ჰეტეროსილაბური საზომით დაწერილ ლექსთა შორის საგანგებოდ გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ სიმეტრიული ათმარცვლედისა და ბესიკურის მონაცვლეობით აგებულ ლექსზე: „ლილი მეუნარგიას“:

პატარა ბალიშს დაეცა ცრემლი, 5/5

პატარა ფილტვებს მიეპარა ჭლექი და ხველა... (5/4/5)

ჩამონყდი როგორც ყვავილი ცრემლის, 5/5

შენ, რომ იყავი საიდუმლო და ჭიანჭველა 5/4/5

3/3//3/3, ფრანგულ-ალექსანდრიული ლექსის ქართული ვარიანტით, არა მარტო ცალკეულ სტრიქონებში, არამედ მთელ ლექსში, პირველად 1917 წელს დაწერა პაოლო იაშვილი: „ასო ლასი როიალზე“. ლექსის ყველა სიტყვაში ხმიანობს ასო-ბგერა ლასი; ლირიკული გმირი – ლეილა – იმორჩილებს თხზულების ყველა ბგერას, რომელთა მუსიკალობა და მელოდიურობა განსაზღვრავს ამ ლექსის გამორჩეულ ადგილს ქართულ პოეზიაში.

ტიციან ტაბიძის მეტრიკა

ტიციან ტაბიძის მეტრიკა, ერთი შეხედვით, „ცისფერყან-წელთა“ ტრადიციულ, მათ მიერ გაშინაურებულ ორ ძირითად საზომს: სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5) და ბესიკურ თოთხმეტმარცვლედს (5/4/5) ეყრდნობა. პოეტის სადებიუტო წლიდან, 1909-დან „ცისფერყანწელთა“ ორდენში გაერთიანებამდე – 1915 წლამდე დაწერილი 37 ლექსიდან 31 – 5/5-ით არის შესრულებული, 4 – 5/4/5-ით, მხოლოდ თითო-თითო ლექსია დაწერილი შაირით (44/44) და დაბალი შაირით 5/3-ით.

1915-დან 1922 წლამდეც, ძირითადად, ისევ ზემოხსენებული ორი საზომი ბატონობს. ლექსში „მელიტა“ კი ტ. ტაბიძე სრულიად სხვა გზას ირჩევს: ჰეტეროსილაბიზმს მიმართავს ორგვარი

ვარიაციით: თუ პირველ სტროფში ერთმანეთს ენაცვლება ათ-მარცვლელი და თერთმატმარცვლელი (5/5, 3/3/2/3, 5/5, 3/3/2/3), მეორე სტროფში თორმეტმარცვლედის ორი სხვადასხვა ვარიაციაა: 3/3/3/3 და 2/4/2/4

I სტროფი: ალექსანდრია... ყარაბულახი... 5/5
ასტრალი წევარი, ღმერთი მელიტა... 3/3/2/3
მოდგება ლექსი, როგორც ულაცი, 5/5
მადონა, აფთარი, ღმერთი მელიტა 3/3/2/3

II სტროფი: პოეტის ოცნების დიდი ხნის წვალეა 3/3/3/3
მაღალ ტროტუარზე თვითონ კლეოპატრა 2/4/2/4
გამეღელს და გამომღელს ლოცვას ავალედა 2/4/2/4
ეს გულიც, ეს ლექსიც იმან გამოფატრა 3/3/2/4

ამ ლექსში ტ. ტაბიძე ერთ საყურადღებო აზრს გამოთქვამს თორმეტმარცვლიანი ლექსის ვარიაციებით:

მინდა დღეს მოვენყო მართლა ლირიკულად 3/3/2/4
ჩვენშიც შეიძლება, რომ იყოს პინდარი 2/4/3/3
მაგრამ როგორ მიდის ლექსი ირიბულად, 4/4/4
თუმცა სხვა ლექსების არის სანინდარი 3/3/2/4

„ლექსის ირიბულად წასვლა“, ჩვენი აზრით, საზომის სიახლეს, თორმეტმარცვლედის ახლებურად ვარირებას უნდა უკავშირდებოდეს. აქვე არის პირობაც: „ლექსი ირიბულად“ „არის სხვა ლექსების სანინდარი“.

ასე „ირიბულად წასული ლექსებია“, ჩვენი აზრით, 1922 წელს დაწერილი შებრუნებული სონეტი „ნინა მაცაშვილს“ (3+3+4+4+2), „მინდა, რომ მოვენყო ავტონომიურად“ (3/3/6, 2/4/3/3, 4/4/4/4, 3/3/6/; „მინდა, რომ მოვენყო ავტონომიურად, ჩვენშიც შეიძლება ცხოვრება კეთილი...“ (3/3/3/3, 2/4/2/4, 2/4/3/3, 3/3/3/3) – სამსაზომიანია.

1922 წელს დაწერილი ლექსი 10-მარცვლედ – 11-მარცვლედ-
თან – 13-მარცვლედთან („ვარ უსათუოდ ამის მოვალე“):

I სტროფი: ვარ უსათუოდ ამის მოვალე 5/5
ლექსში ვახსენო გიონ საგანელი 5/6
ყველას გადაგვიტანს სიკვდილი მალე 6/5
ასე დატრიალდა ბოროტი საქანელა 6/3/4

III სტროფი: ვინ იტყვის საგანელით ქვეყანა დაობლდა 3/4/3/3 – 13
ვინ იტყვის ლექსებზე ის როგორ დაობლდა 3/3/3/3 – 12
უნდა ყოფილიყო ყველაზე მეტი 6/5 – 11
უთუოდ, ეს ჭინკას მანიფესტი 3/3/4 – 10
უთუოდ დაფასდება განწირვის ჟესტი. 3/4/3/2 – 12

უკანასკნელ ორსტრიქონედში 12-მარცვლედი ენაცვლება
11-მარცვლედს:

საწყალი საგანელი... ჭინკა და ელვა, 3/4/5
პატარა კუბო... რამხელა დაწყველა 5/3/3

ჰეტეროსილაბიზმით განსაკუთრებით უნიკალურია ტ. ტა-
ბიძის ამავე, 1922 წელს, დაწერილი „სეზონის ფალავანი“.

ეს ლექსი არაკანონიკურია, როგორც პოეტი ამბობს: „შეიძ-
ლება წერა იეროგლიფებით“ და „გაუგებრად“, იგი „მესტვირე
პოეტების“ ლირიკასთან დაპირისპირებაა. წინაპართა სახეებ-
თან განშორება, მამისეული სარწმუნოების ვერმსახურება, ავი
მომავლის წინათგრძნობა:

...თორმეტმა მღვდელმა მამა გასუდრეს 5/5
მე ერთი მღვდელიც არ ამიგებს წესს... 5/5
...მართალი გულით, უკანასკნელ თავის განწირვით, 5/4/5
მივმართავ ყველას, უსათუოდ გამომიტირონ... 5/4/5

„სეზონის ფალავანის“ I სტროფი ოთხსაზომიანია:

5/2/6 – 13 ეს სულ ერთია, მაინც გაუგებარია
4/2/5 – 12 შეიძლება წერა იეროგლიფებით,
2/6/3/3 – 14 თითქოს პატარა ბავშვი ვარ – დაფაზე გრიფელით
5/5 – 10 და ჩემი სულიც სხვას აბარია.

II სტროფი – სამსაზომიანია (10-11-12):

3/4/3 – 10 მადონა დეზერტირის ბაზარზე
4/3/3 – 10 (უსათუოდ თემა ახალი)
4/3/4 – 11 გულგრილობით ქვეყანა გადავრაზე,
4/2/3/3 – 12 „დასავლეთის დივანს“ დასწერდა ბაყალი.

III სტროფი – სამსაზომიანია (11-12-13):

3/3/2/3 – 11 მე თვითონ მიყვარდა წინათ ლირიკა,
3/4/3/3 – 13 მზად ვიყავ, უმიზეზოდ მთელი დღე მეტირა.
3/3/2/3 – 11 დღეს ყველა იმედი მართლა გაირიყა –
3/3/3/3 – 12 ლირიკის პოეტი მგონია მესტვირე

IV-V სტროფები იზოსილაბურია, ტრადიციული 14 მარცვლედით (5/4/5) გამართული VI სტროფი კი ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის დაწერილი. ლექსის უკანასკნელი VII სტროფი ისევ ჰეტეროსილაბურია, ორსაზომიანი (14:12):

და ვმადლობ უფალს, ჩემი სული მას აბარია, 5/4/5
მან ერთმა იცის, რომ არ იყო იგი სამინე. 5/4/5
ასე ატირებდა პოეტს მალარია 2/4/2/4
ასე გაუგაბრად წერდა ტიცვიან ტაბიძე. 2/4/2/6

1922 წელი პოეტური აღმადრენისა და სალექსო ფორმათა აღმოჩენების დრო იყო ქართულ პოეზიაში. ვალ. გაფრინდაშვილის წერილიც დაიწერა: „რითმა 1922 წელში“. საგანგებოდ

კითხულობდნენ პოეტი-კრიტიკოსები: რა იყო ახალი 1922 წელს ქართულ პოეზიაში? ჩანს, ბევრი რამ იყო ახალი სალექსო საზომების დამკვიდრების მხრივ: ვფიქრობთ, ტ. ტაბიძის ზემოხსენებული ლექსის სათაურიც: „სეზონის ფალავანი“ ლექსის მეტრიკის შეფასებაა: ლექსი, ახალშემოღებული საზომების მონაცვლეობის თვალსაზრისით, მართლაც, გამორჩეულია, „ფალავანია“ 1922 წლის პოეტური სეზონისა. უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ პოეტისეულ შეფასებასაც: „ლირიკის პოეტი მგონია მესტვირე“, რაც, ერთგვარად, დაპირისპირებაა მესტვირული, მუხამბაზური ლირიკის მიმართ: მწყობრი, ჰარმონიული ხმების შეცვლა დისჰარმონიით, სალექსო სტრუქტურის რღვევით, ერთგვარად ესადაგებოდა 1922-1923 წლებში ტ. ტაბიძის მძიმე სულიერ განწყობილებას, მძაფრ განცდას, რომელიც ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვას მოჰყვა.

საგულისხმოა, რომ 1923 წელს იწერება პოეტის პირველი ვერლიბრებიც: „ორპირის ოქროპირი“, „მელიტას“, „უჟმური კვირა“. 1921 წელს ვერლიბრით არის შესრულებული პოემა „ცხენი ანგელოსით“.

მეტრიკის დეკანონიზაციის პროცესს ამთავრებს, ჩვენი აზრით, ტ. ტაბიძის მრავალმხრივ საყურადღებო ლექსი „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“ (1925 წ. მაისი). დავინყებთ იმის აღნიშვნით, რომ მოულოდნელია სათაური — გამოცხადება — აღიარება: ეს არის მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება ანუ სიმღერისათვის, ტრადიციისათვის აღარავის სცალია დაახლოებით ისე, როგორც ი. გრიშაშვილი ეთხოვება ძველ თბილისს, სადაც „დუდუკის საარი ქარს აღარ მოაქვს“, ანუ პოეზია აღარ ემორჩილება ბუნებრივ, სულისმიერ კარნახს, იგი ჰარმონიის კანონებს აღარ აღიარებს და, დარღვეული პროპორციებით მცხოვრები ქალაქის მსგავსად, უსაზომო, მოუნესრიგებელ, არაკანონიკურ ხმებს ეყრდნობა. იწყება ერთგვარი გაჯიბრება ძველ ყოფასა და ხმებთან: არაკანონიკურია სტროფიკა, რითმა, მეტრიკა:

სავსე ყანწები თამადას ელიან 5/6
მესმის დაძალება: „დალიე, აიტან!“ 6/6
ტიციან მქვია, ვრჩები ტიციანად 5/6
ლექსით და ღვინით ყველამ მიცანით 5/5
ლექსებს ვიტყვი. ცის ქუხილი რა არის?! 4/4/3
საიათნოვას შიგ საფლავში გაფუტეხო ფიცარი 5/4/4/3

ერთი საინტერესო დამთხვევაც არის: თუ ერთ-ერთი პირველი არაკანონიკური ლექსი გ. ტაბიძემ 1922 წელს დაწერა სათაურით „მელიტა“, 1923 წელს დაწერილი პირველი ვერლიბრიც ეძღვნება „მელიტას. დადაისტური მადრიგალი“, ირონია და ცინიზმი განსაკუთრებით იკიდებს ფეხს ტიციან ტაბიძის 1922-1923 წლების ლირიკაში. უსასოო ცინიზმითა და თვითირონითაა გაჯერებული გ. ტაბიძის შეკითხვა ლექსში „ორპირის ოქროპირი“:

ლექსებისთვის ვინც მოიცლის, ის რა კაცია!
კითხეთ თქვენს ნაცნობ პატიოსან პოეტს,
თუ ის შინაურია,
ვინ უფრო აღელვებს:
სტეფან მალარმე თუ დანიელა ურია?

1922-25 წლები განსაკუთრებით გამოირჩევა გ. ტაბიძის პოეზიაში მეტრული ძიებებით. 1928 წლამდე პოეტის ლექსები კვლავ ჩვეულ ტრადიციულ საზომებს (5/5,5/4/5) ეყრდნობა და მხოლოდ 1928 წელს დაწერილ ლექსებში: „იარალის“ და „ოქროყანა“ მიმართავს პოეტი ისევ ჰეტეროსილაბიზმს: სანდრო შანშიაშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5) ენაცვლება ხუთმარცვლიანი სტროფები:

წითელი ღვინის
იცლება თასი
ისმის სიმღერა –
– შევსვათ ათასი („იარალის“)

უნებურად გახსენდება ნიკ. ბარათაშვილის:

ამავსებ ღვინით –
აგავსებ ლხინით,
შესვი! გაამოს!
(„წარწერა აზარფემაზედ“)

ცალკე უნდა გამოიყოს ტიცვიან ტაბიძის ციკლი „ქალდეას ქალაქები“, რომელიც ოთხი ლექსისაგან შედგება და 1916 წელს არის დაწერილი: „მაგი წინაპარი“ (1916), „უაბჯარონი“ (1916), „წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“, „L'art Poetique“ (1916), „ქალდეას მზე“ (1916). ოთხივე ლექსი დაწერილია დატეხილი თოთხმეტმარცვლედით: 5/4,5; 5/4,5. მხოლოდ „უაბჯარონში“ არის რვატაეპიანი სტროფები:

... და მე ხანდახან მეჩვენება,
ვითომ სამყარო
ბალია დიდი, დაწყველილი
და შხამიანი.
მძიმე მხედარნი, შუბლშეკრულნი
და უაბჯარო,
მოჰქრიან: რემბო, ერედია,
ემილ ვერჰარნი.
(„უაბჯარონი“)

ხოლო დანარჩენი 3 ლექსის სტროფიკა კატრენებია:

და ჩემი ჩანგი სირცხვილიდან
დაიმსხვრეოდა,
თუ გიტარაზე მისი ლექსი
მომესმებოდა.
(„L'art Poetique“)

ამავე ვარიაციით 5/4,5 არის დაწერილი 1918 წელს „მღვდელი და მალარია“:

რექვიემივით ისმის ახლა
ყველა არია.
ძველი თემა: გიჟი მღვდელი
და მალარია.

ხოლო 1920 წელს – „მღვდელი და მალარია“ კუბოში:

გავა წლისთავი... ოქტომბერი,
ბნელ ოლარებით,
ჩემში ატირებს მამაჩემის
შავ ანაფორას.

1921 წელს – „დროშა ქიმერიელთა“

ცა დარხეული, როგორც დროშა	5/4
ქიმერიელთა,	5
ქალდეას დროშა მენამული	5/4
და მონამლული.	5

1922 წლიდან კი ტიცციან ტაბიძის მეტრიკაში იწყება ჰეტეროსილაბური ვარიაციებით მანევრირება და, განსაკუთრებით, 12-მარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსის ქართული შესაძლებლობების მოსინჯვა ერთი სტროფის ფარგლებში. ტიცციან ტაბიძე ერთ-ერთი პირველი იყო მათ შორის, ვინც ნუხდა იმის გამო, რომ: „არ არსებობს ერთი შრომა, ქართული ლექსის ბუნებას რომ იკვლევდეს“ (ტაბიძე 1916: 20) და მთელი პასუხისმგებლობით აცხადებდა: „ძველი გაგება შთაგონებული, უბრალო ამღერების, – დღეს სასაცილოა“ (ტაბიძე 1921: 3); ამიტომაც მოითხოვდა პოეტი პოეზიის აკადემიის გახსნას: პოეტური ტექნიკის განვითარების მიუხედავად, ქართველი პოეტები კვლავ ძველ შემოქმედებით ხერხებს მიმართავენ, მხატვრულ

ხერხებს და გამომსახველობით საშუალებებს სტიქიურად, გაუაზრებლად იყენებენ. იგივე აზრი გამოთქმულია ჰეტეროსილაბური სტროფით დაწერილ ლექსში 1922 წელს: „ვარ უსათუოდ ამის მოვალე“:

...ჩვენ უფრო უარესი დრო მოგვენია 3/4/5 (12)

რადგან ჩვენ თვალწინ ლექსიც კი დაობდა. 5/3/3 (11)

როგორც ტიცუან ტაბიძის მეტრიკის ანალიზმა გვიჩვენა, „ცისფერყანწელთა“ ორდენში ყოფნის დროს – 1916-1925 წლებში დაწერილი ლექსების უმრავლესობა, საზომთა მომარჯვების თვალსაზრისით, საინტერესო სურათს გვაძლევს: ამ პერიოდში დაწერილი 39 ლექსიდან მხოლოდ შვიდია სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) – ცამეტი კი თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) შესრულებული (13-დან 8 სონეტია). 20 ლექსი, როგორც უკვე ვნახეთ, საინტერესო მეტრულ რეპერტუარს ეყრდნობა. ტ. ტაბიძე განსაკუთრებით აქტიურად მიმართავს:

ა) ჰეტეროსილაბიზმს;

ბ) 14-მარცვლედის დატეხილ ფორმას;

გ) 12-მარცვლედის სხვადასხვა ვარიაციას.

ვალერიან გაფრინდაშვილის მეტრიკა

„ვალერიან გაფრინდაშვილმა მოიტანა სიცივე და ზომიერება ევროპიელისა. იმას დღემდე არ დაუნერია თავისუფალი ლექსი“ (ცირეკიძე 1922:). „ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროსვე (1915-1925 წ.წ.) ვ. გაფრინდაშვილი, თითქოს, ითვალისწინებს ამ „შენიშვნას“ და 1922-1925 წლებში წერს რამდენიმე ვერლიბრს: „ბოჰემის მონოლოგი“ (1922), „მისს ლეა ლე“ (1923), „ყელსახვევის პოეტიკა“ (1923), „ჩემი სიზმრებიდან“ (1924), „ტომას ჩატერტონ“ (1924), „ჩინეთი“ (1925). საერთოდ

კი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „დაისების“ ავტორი, მართლაც, ყველაზე მეტად ემორჩილება კონვენციური სალექსო ფორმებისადმი ერთგულების კანონს და აღნიშნულ ათწლეულში, ძირითადად, კლასიკური მეტრით – 5/5 და 5/4/5-ით წერს; ამასთან ერთად, ქმნის 12 სონეტს, კანცონას („თვალთა საფერფლე – დაითალხა ცა შორეული“, 1918 წ.), ტრიოლეტებს („სანტიმენტალური ტრიოლეტი“, „ტრიოლეტები“, „სატურნირო ტრიოლეტი“, „ცირკის ამორძალი. ექსპონატი“), ბალადას („სანდრო ცირეკიძეს“) და ა.შ.

ვ. გაფრინდაშვილის პირველი ლექსი „რკალიდან ოცნება“ 1914 წლით თარიღდება და იგი სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის შესრულებული:

ბნელი ტყე, როგორც ჩანგი სოველი
წვიმიან ღამით ხმოვანობს ქარში.
და იმყოფება სული ყოველი
დამატყვევებელ ცრემლთა სიზმარში

1915 წლით არის დათარიღებული ვ. გაფრინდაშვილის პირველი არაკანონიკური სონეტი (3+3+4+4) „შეხვედრა“, ტრადიციული მეტრით – 5/4/5-ით; აქედან მოკიდებული, ვიდრე 1919 წლამდე, ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა (74-დან მხოლოდ 1 არის განსხვავებული საზომით დაწერილი) მხოლოდ ორ, ზემოხსენებულ მეტრს ეყრდნობა: 5/5-ით არის დაწერილი – 13 ლექსი, ხოლო 5/4/5-ით – 60 ლექსი.

ერთადერთი ლექსი, რომელიც 1915-1918 წლებში ვ. გაფრინდაშვილმა განსხვავებული საზომით – 33/33, ვარიაციით 33/24-ით დაწერა, არის „მინიატურა“:

ვით შენი ნაბიჯი, დღე იყო პატარა, 33/33
ჩემს ახლო შენ ეტლმა ნელა ჩაგატარა, 33/24
შენ თეთრი ქოშები ჩაგეცვა ცბიერი 33/33

ლამაზო, კეკლუცო, ნუთუ ლმოზიერი? 33/24

თეთრ ქოშებს ვესროლე ყვითელი, წითელი, 33/33

შენ, ვარდო, ქოშებით ნუთუ გაითელე? 33/24

XX საუკუნის 10-იან წლებში, როგორც ცნობილია, ქართველი სიმბოლისტები ბევრ საინტერესო ექსპერიმენტს მიმართავდნენ ჟანრების დაახლოების თვალსაზრისით. ცნობილია ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით“, ს. კლდიაშვილის „Naturmorte“, ასევე პროზით შესრულებული სონეტი; ჩვენი აზრით, ვ. გაფრინდაშვილის ზემოხსენებული „მინიატურა“ ამავე ყაიდის ექსპერიმენტია: სალექსო ტაეპებით შესრულებული მინიატურა. ეს ჟანრი კი განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ქართულ მწერლობაში 1890-1900-იან წლებში (ვაჟა-ფშაველა, ვ. ბარნოვი, ჭ. ლომთათიძე, შ.დადიანი, ე. გაბაშვილი და სხვ.), ხოლო „ცისფერყანწელებთან“ მისმა პოპულარობამ ზენიტს მიაღწია. ქართული მინიატურული პროზა ჟანრობრივად ძალიან დაუახლოვდა ლირიკულ პროზას, რომელსაც რიტმული იმპულსიც აქვს და ალაგ-ალაგ – რითმაც. ვ. გაფრინდაშვილი, ზემოხსენებული ლექსის „მინიატურის“ გარდა, წერს ნამდვილ „მინიატურასაც“, რომელიც საყვარელ ქუჩებს ეძღვნება: „...სანამ ამ ქუჩებს გავიცნობდი, მე არ ვიყავ ბედნიერი და მკლავდა მართლობა. ახლა ბედნიერი ვარ და ჩემი პაემანი ქუჩებთან უტკბესია სიყვარულის პაემანზე“.

მინიატურის დიდოსტატი „ცისფერყანწელთაგან“ სანდრო ცირეკიძე იყო. ფორმის ვირტუოზობა არანაკლებ ხიბლავდა ვ.გაფრინდაშვილსაც, რომელმაც ს. ცირეკიძეს უძღვნა „ბალადა“ 1924 წელს (ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, 11):

აქ აღარ ისმის ქვეყნის ხმაური,	a
სდგას დანგრეული ჩემი ტაძარი,	b
სავსე იდუმალ ხავსის ტრაურით.	a
აქ თითქოს სუნთქავს ელვაზარი.	b

თუ წინათ იყო აქ მულაზარი,	b
თუ იყო ცეცხლი, სისხლის ღვრა ხარბი	c
დღეს არის მხოლოდ შავი ნაცარი	b
და მე – გვიანი აენობარბი...	c

როგორც მიუთითებენ (რ. ბერიძე), ეს ლექსი, სქემიდან გადაუსვლელად, მიჰყვება „ფრანგული ბალადის“ მყარ, გავრცელებულ სახეობას და ზედმიწევნით ესადაგება ფრანსუა ვიიონის იმ ლექსებს, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ფრანგული ბალადის ზემოაღნიშნული სტროფულ – რიტმული მოდელი („ვედრების ბალადა“, „ვიიონი – თავის დობილს“, „წვრილმანთა ბალადა“ და ა.შ.), გავიხსენოთ, აგრეთვე, გალაკტიონის ბალადა: „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“. რაც შეეხება საზომს, „ბალადას“ ვალ. გაფრინდაშვილი 5/5-ით წერს.

1918 წელს დაწერილ „კანცონაში“ კი პოეტი ორი ცნობილი საყვარელი საზომის კომბინაციას მიმართავს:

თვალთა საფერფლე – დაითალხა ცა შორეული, 5/4/5
 კვლავ მივაშურე მე იალალებს, 5/5
 ისევ პაემანს გავუმართავ სპეტაკ ღამურებს, 5/4/5
 და სონეტს მეტყვის აყორნებულს ზემორიელი. 5/4/5
 იქ, სადაც ფიქრებს ქარი ალალებს, 5/5
 ციცინათელა უხმო წუთებს ასალამურებს. 5/4/5
 სასაფლაოზე სცივათ ამურებს 5/5
 და ოფელია იხედება მკრთალ წვიმებიდან, 5/4/5
 როგორც ყვითელი ალტი ხმებიდან 5/5
 მაგრამ მალრიბი დაანელებს თავის ნაკვერჩხლებს 5/4/5
 და ჩემს მუდარას დაყურებულს გადასცემს მერცხლებს 5/4/5

როგორც ცნობილია, კანცონა (კანსონა) პროვანსელმა ტრუბადურებმა შემოიტანეს ლირიკაში და იგი უნდა იყოს 3, 5, ან 7 სტროფიანი ლექსი, რომლის პირველი სტროფის რითმები სავალდებულოა დანარჩენი სტროფებისათვისაც, ხოლო უკანას-

კნელი სტროფი, „ფრანგული ბალადის“ მსგავსად, აზრის „მიმართვა“ მკითხველისადმი. XVIII-XIX ს.ს. სახელწოდება „კანცონა“ იხმარება ვოკალურ და საკრავიერი ლირიკული მუსიკალური პიესების აღსანიშნავად. სწორედ ეს მუსიკალური თავისებურება კანცონისა იგულისხმა, ჩანს, ავტორმა, როდესაც „ყვირთელი ალტი“ დაუკავშირა „მკრთალი წვიმების“ ხმაურიდან მომზირალ ოფელიას, ხოლო პოეტს ხმა „მერცხლებს“ გადასცა „მალრიბმა“. ორი „ხმა“, ორი საზომი მონაცვლეობს ვ. გაფრინდაშვილის ამ „კანცონაში“, ხოლო „მიმართვა“ – უკანასკნელი ორტაეპედი – სტროფი ერთი საზომით არის შესრულებული (5/4/5).

ვ. გაფრინდაშვილის ლექსი „მე და ოფელია“ (1919) ჰეტეროსილაბურია (12 : 14 : 11):

სარკესთან დაგებულ ხაფანგში გაება 33/33
თმაგაშლილი სოველი მარადი ოფელია 34/34
და მისი გაისმის ტირილი, ვაება, 33/33
რკინის ოთახში რა სამყოფელია! 5/6

სამსაზომიანობა: 12:14:11, რომელიც ამ ლექსის პირველსავე სტროფში გვხვდება, ორიგინალური ფორმის ძიებას მიგვანიშნებს: დისჰარმონიული, ირეალური სამყაროს კავშირის მაძიებელი პოეტი მესამე გზის, არარსებული საშუალების პოვნისაკენ უბიძგებს მკითხველს. ეს გზა მეორე სტროფშიც გრძელდება:

მას აკვარიუმში გადუშვებ ფარულად 1/5//3/3
წყალში იცურავენს თევზივით ლამაზი 24/33
მაგრამ მეცხადება მისტიურ მარულად 24/33
მთვარიან შუალამისას ჰამლეტი სამასი 34/33

ოფელიას ორეულის გარეშე დარჩენილი პოეტი თავს მარტოსულად გრძნობს, ამიტომაც ჩივის ყოველდღიურ, გაუსაძლის ყოფაზე: „უსულოდ ქვეყანა რა სამყოფელია“ 3/4//1/5 (13).

როგორც ვხედავთ, ვ. გაფრინდაშვილი ლექსში „მე და ოფელია“ რამდენიმე მეტრს მიმართავს: 12 (33/33, 24/33, 15/55); 11 (5/6), 13 (34/33), 14 (34/34). ასეთი რამ ქართული მეტრიკის ისტორიაში, მართლაც, იშვიათი მოვლენაა. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში ლექსის მეტრიკა განპირობებულია სემანტიკით — თემატური ორიგინალურობა ამ ლექსისა ითხოვს საზომთა ამ მერყეობასა და მონაცვლეობას.

ჰეტეროსილაბიზმი, როგორც უკვე ვთქვით, იშვიათად გვხვდება ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიაში. ასევე იშვიათი გამონაკლისია 12 მარცვლიანი საზომი: „წითელი ბატონები“ (1915-1919 წლები), რომელიც რამდენიმე რიტმული ვარიაციით გამოიყენება ამ ლექსში (33/33, 33/15, 24/33):

და ხშირად ვოცნებობ მე იმის სილაზე 33/33 –
მინდა რომ გამარტყას სახეში ველურად. 33/33
წითელბატონების ცბიერი სინაზე 26/33
აანთებს ჩემს ლოყებს ლალისფრად, გველურად 33/33

როგორც ვ. გაფრინდაშვილის მეტრიკაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, 1915-1925 წლებში, „ცისფერყნწელების“ არსებობის პერიოდში, 10 (5/5) და 14 (5/4/5) მარცვლიანი საზომების შემდეგ, პოეტის შემოქმედებაში ყველაზე ხშირია 12-მარცვლიანი საზომი სხვადასხვა ვარიაციით (33/33, 24/24, 33/15 და ა.შ.).

1921 წელს დაწერილი ვ. გაფრინდაშვილის „ლოცვა“ ჰეტეროსილაბური ლექსია: ერთმანეთს ენაცვლება 12 და 13 მარცვლიანი საზომები:

ღმერთო, მაპატიე უმიზნო ცხოვრება! 24/33
ღმერთო, მაპატიე პოეტობის სურვილი 24/43
დღეს ჩემი ოცნება შენ გემათხოვრება, 33/15
სუსხიან, უცრემლო ქვითინით დაბურვილი 33/43
.....

ვიყავი უკმეხი, როგორც რაძივილი, 33/24
და ახლა ვათავებ ისევ მონანიებით 33/25
მიიღე, უფალო, ჩემი ლოცვის ტკივილი 33/25
გამაბედნიერე შენივე ზმანებით 6/33

ვ. გაფრინდაშვილის „ლოცვა“ ქართული მოდერნიზმის სულით გაჟღერებული და გულწრფელი მონანიების სურვილით გამსჭვალული ლექსია. ღმერთის სიკვდილით თავზარდაცემული ადამიანი თავშესაფარის ძიებასაც ველარ ბედავს და გზადაბნეული დაეხეტება უმიზნო ყოფით თავმოებზრებული:

შევსცქერი მსოფლიოს, როგორც იდიოტი, 34/25
ირიბი სამყარო მთლად გადამაშენებს. 33/25
თუ ვერ მოვახერხებ, მაინც ხომ მწყუროდა, 24/33
მაინც ხომ მინდოდა ქრისტეს სიყვარული, 33/24
მაგრამ მანვალეზდა სარკის ფულუროდან 24/24
ვინრო ყელსახვევით აჩრდილი ფარული. 24/33
თუმცა მე პოეტად თავი გავასაღე, 33/24
თუმცა გამოვკვეთე თრთოლვა იქითური 24/24
არ იყო ჩემს ყოფაში სიმართლის ნასახი, 43/33
მეხალისებოდა ცხოვრება ბითური. 6/33

საგულისხმოა, რომ 1922-25 წლებში იწერება ვ. გაფრინდაშვილის ვერლიბრები: „ბოჰემის მონოლოგი“ და „მისს ლეა ლე“, „ყელსახვევის პოეტიკა“, „ჩემი სიზმრებიდან. ალი არსენიშვილს – ბინების ალასფერი“, „ტომას ჩატერტონ“, „ჩინეთი“.

ვ. გაფრინდაშვილი ამგვარად აყალიბებს თავის პოეტურ კრედოს:

პოეტისათვის მე ვინამე ეს კარიერა:
სიგიჟე, ჭლექი და თვითმკვლელობა...
(„ბოჰემის მონოლოგი“)

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი ვერლიბრის პოეტიკასაც დაეუფლა და სამყაროსთან დისჰარმონიას, ლექსის დატეხილი სტრიქონებით, ურითმო, ყრუ სონეტით, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზებით გამოხატავდა, მისი სული ხშირად მაინც სავსე იყო მელოდიით, ჰარმონიით, მუსიკით, რომელიც ენინააღმდეგე-ბოდა ხელოვნურად მორგებულ ნიღაბს და უსხლტებოდა მოდერნისტულ არტახებს:

ეხლა სავსეა მიზრაფებით ჩემო ოთახი,
მხოლოდ ჩემს ნიშანს მოელიან, რომ გაიარონ
შენ, ჩემო ლექსო, უკვდავება ვერ გამოხატე
და სახეები ოცნებაში ჩუმად სტირიან.

(„ჩემი ოთახი გათენების წინ“. 1923)

მიზრაფი – საკრავის სიმი – ვ. გაფრინდაშვილის საყვარელი პოეტური სახეა, რომელიც პოეტურ შთაგონებას, სიხარულს, სილამაზეს უკავშირდება:

გრძელი მიზრაფით მე გავაპე ფარდა ზვიადი.
ოქროს ტირიშა აელვარდა კვამლის ხაზებით...

(„ოთახი – ბალდახიანი“)

„მეოცე საუკუნეში ყოველი ლიტერატურული რევოლუცია იწყება ლირიკის სფეროში და შემდეგ პოეზიის სხვა სფეროებში იჩენს თავს... ლირიკა მონოლოგია. ლირიკოსს არ ჰყავს აუდიტორია. მისი ლექსი ლოცვაა და ამ ლოცვის ავტორი ყველაზე უფრო განმარტოებულია პოეზიაში. ლირიკოსი უდაბნოში ქმნის თავის ლოცვებს. ლირიკა არის „თეატრი თავისთვის“ და აქ საჭიროა უმძაფრესი ფანტაზია, რადგან ლირიკოსი თვითონ არის ამ თეატრის მსახიობი, რეჟისორი, ავტორი და მაცურებელი“, – ნერდა ვ. გაფრინდაშვილი ესეში „შენიშვნები ლირიკაზე“.

ვ. გაფრინდაშვილი თვითონ იყო საოცრად ფაქიზი და ნიჭიერი მკვლევარი ქართული ლექსისა. ნერილში „დავით გურამიშვილი. პარალელები“ ვ. გაფრინდაშვილი საუბრობს ალიტერა-

ციაზე (ასო „მ“-სა და „ა“-ს განსაკუთრებულ სიხშირეზე დ. გუ-რამიშვილის პოეზიაში: I გამოხატავს ღმუილის, ჩივილის ასო-ციაციას, ხოლო „ა“, რემბოს დახასიათებით, ტრაურულია) და, ამასთან ერთად, დაწვრილებით გვიხასიათებს პოეტის საზომებს: „გურამიშვილს აქვს ოცმარცვლოვანი ლექსი, შემდგარი ორი ათმარცვლოვანი ლექსიდან:

ნუ გძინავს, სულო, ან განიღვიძე,
რომ არ შეიქნა ლამპარ შრეტილი.

ქართული ლექსის მკვლევარი – ვ. გაფრინდაშვილი – ახასიათებს 16 (8:8), 14 (7:7; 8:6) – მარცვლიან ლექსებს.

აქვე ასახელებს ცამეტმარცვლიან ლექსს: „ჩემგან თვალად უარესი შენ შეიყვარე“; განიხილავს საზომებს: 10 (5:5), 11 (4:3:4), 8 (5:3), 6 (3:3), ხუთმარცვლოვან ლექსს: „მუნ ვერსად ვნახე“. მერე კი დასძენს: „ეს ციტატები საკმარისად მოწმობენ ზომათა სიუხვეს და მრავალფეროვნებას“.

როგორც ვხედავთ, ვალერიან გაფრინდაშვილი პოეტის ერთ-ერთ ღირსებად „ზომათა სიუხვესა და მრავალფეროვნებას“ მიიჩნევს. მართალია, ამ მხრივ ვალერიან გაფრინდაშვილის ღირსება მრავალსაზომიანობით არ გამოირჩევა, მაგრამ მეტრიკის მხრივ სიღარიბე სრულიად გასაგებია, „ცისფერყანწელთა“ პოეტიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე: 10 (5:5) და 14 (5:4:5) მარცვლიანი საზომებისადმი ნებაყოფლობითი მორჩილება ყველა „ცისფერყანწელისათვის“ იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი.

შალვა კარმელის მეტრიკა

შალვა კარმელის მეტრი, მის რითმასთან შედარებით, ღარიბია; თუმცა იმდენი საინტერესო რიტმული სვლა და ვარიაცია შეიძლება იპოვოს მკვლევარმა ნაადრევად გარდაცვლილი პო-

ეტის ერთადერთ კრებულში, რომ 24 წლის ავტორის ორიგინალურ ვერსიფიკაციაზე აუცილებელი სათქმელი საგულისხმო აღმოჩნდეს.

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

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

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

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

ცნობილია, რომ „ცისფერყანწელების“ ლექსების უმრავლესობა სიმეტრიული ათმარცვლედითა (5/5) და ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) იწერებოდა; ასე წერდა, ძირითადად, შალვა კარმელიც: მისი 80 ლექსიდან 32 – 5/4/5-ით არის შესრულებულია, მათგან 15 – სონეტია, 3 – ტრიოლეტი, 26 ლექსი, ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედია (5/5), მიუხედავად, ერთი შეხედვით, საზომთა რეპერტუარის სიმწირისა, პოეტის ერთადერთი კრებული რიტმულად მრავალფეროვანი და ორიგინალურია.

ამ კრებულში განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ძველი ქართული საერო ლექსისათვის ცნობილი 7-მარცვლედის ორივე რიტმული ვარიაცია – 5/2 და 3/4, როგორც IX საუკუნიდან ატენის სიონის კედელზე წარწერილი ლექსებით არის ცნობილი, XX ს. 10-იან წლებში კი იგი იშვიათად გამოიყენებოდა. ცნობილია, რომ „პირველი ლექსი თავიდან ბოლომდე ამ წყობით IX საუკუნის შემდეგ გ. ტაბიძემ დაწერა („ჭიანურები“) (ხინთიბიძე 2000: 48).

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

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

ქარიშხალმა მდებლოში	3/4
ყვავილები გათელა.	3/4
ზეცის საკანდებლოში	2/5
არ კრთის ციციანათელა!	2/5

ო, რა იყო წუხელი:	3/4
გულში ცეცხლის მოქრობა...	3/4
ათასი ხმის წუხილი...	3/4
წყევა და ჯადოქრობა.	3/4
გავა ყვითელ თოვაში.	4/3
ფორიაქით ცვივიან...	4/3
ველარაფერს მოვაშენ...	4/3
ირგვლივ რა სიცივეა!	2/5
მომენატრა ბალები,	3/4
სულის გადამშვიდება,	2/5
ზეცა და ზამბახები	2/5
და პოეტის დიდება.	4/3
ქარის შეუპოვრობამ	2/5
მძაფრი ვნებით დაჰბერა,	4/3
შემოდგომის ცხოვრებამ	4/3
ყვითლად ჩამომაბერა.	2/5

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

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

გადმოკიდულა ციდან
 სემირამიდის ბაღი,
 გულია ერთი ციდა
 და მთის ოდენა დაღი.

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

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

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

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

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

ლიტერატურული სახელების ესთეტიზაცია, ანთროპონიმთა სიმბოლიზაცია და ფრანგული სიმბოლიზმის აკადემიურობა შალვა კარმელის პოეტიკის საყრდენია, რაც მის პოეზიას „ემოციური მეხსიერების“ სიღრმის ნაცვლად, წიგნებისა და ისტორიის სივრცეში განფენს.

შალვა კარმელის ლექსების უმრავლესობა მიძღვნილია, ე.წ. „მედალიონები“, რომლებიც: პოლ ვერლენს, ბოდლერს, ვერდისს, ედგარ პოსს, დეზ ესსენტს, სალამბოს, გიორგი სააკაძეს,

ნინოს, თამარს და ა.შ. ეძღვნება. პოეტები, ისტორიული და ლიტერატურული გმირები, რომლებიც აყალიბებენ ახალგაზრდა შალვა კარმელის ესთეტიკურ გემოვნებას, ორიგინალური სიმბოლისტური სახეებით ცოცხლდებიან; აღსანიშნავია ისიც, რომ შალვა კარმელის პოეზია ერთგვარი „აღმოსავლურ-დასავლური დივანია“. ერთი მხრივ, ევროპული სიმბოლიზმის კლასიკოსთა სახელებისა და მხატვრული სახეების მასკარადია და, მეორე მხრივ, აღმოსავლური, არაბული და სპარსული სამყაროს პოეტური ხალიჩა იშლება:

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

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

და ჩემ ნიზამის მღერას
და თვით მშვენიერ გაფიზს
და ხაიამის ერანს
ჰკოცნის ღვთაება ქაფის.

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

ნეტავ მომცა ახალ ფრთები არწივის, 4/4/3
რომ გავთელო მე უსაზღვრო მანძილი,
ჩემი სული მოშაირე არ წივის,
სამიჯნურო დროს არ იცის მან ძილი!

ჰე, მიჯნურო, რა ლამეა, რა ლამე ...
მოდ, გიცდი სიყვარულის მონა მე...
ყველა ხარობს და ვიტანჯო რალა მე?! –
მჭკნარი გული ციურ ცრემლით მონამე.
ნეტარ მზეზე არ გსურს გავიოცნებოთ,
მოზეიმე სული იმით იამე...
ერთი ნება მისთვის გავიოცებო,
მზისა დარო – ვარდი შენ და ია მე!..

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

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

როგორც ვხედავთ, ძნელად, მაგრამ ამ სტროფულ მონაკვეთში 6-მარცვლიანი, ასონანსური რითმა იკითხება: დითირამბს ელოდა – ხარ სამეგრელოდან; ჰაშიში, ჰარემი – ცის შემოგარენი, ხოლო ჰეტეროსილაბურ სტროფში ერთმანეთს ეფარდება: 12-მარცვლედ (33/33) და თერთმეტმარცვლედ (24(33)/15). თუ პირველ მონაკვეთში გარითმვის სისტემა ფვა-

რედინია: abab, მეორე, 7-ტაეპიან მონაკვეთში სრულიად ორიგინალურია რითმათა სახეობა: axbaxbx. მომდევნო კატრენი ჩვეულებრივი, ჯვარედინი რითმით არის დაწერილი, მაგრამ სამაგიეროდ, ჰეტეროსილაბური (12 : 11) სტროფის თავისუფალი ბგერნერით იქცევეს ყურადღებას:

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

შემდეგ კვლავ ტყდება სტრიქონები:

მღერიან ღმერთები 3/3
ცხრა მზედ და ორ ცად, 3/2
და ჩვენს ავმღერდებით 2/4
გადახსნილ ხორცად. 3/2

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

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

კიდევ ერთი უცხო ჰარმონია იქცევეს ყურადღებას შალვა კარმელის „ბაბლონში“. მისი ლექსი „სალარნაკო მელოდია“ 1918 წელს არის დაწერილი. პირველსავე კატრენში გაიხმიანებს ხუთმარცვლიანი, შედგენილი, ეგზოტიკური რითმა:

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

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

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

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

– წავიდეთ! წავიდეთ! – აგრგვინდა
გრიგალში უდაბნო დღეები...
– არ გვინდა, არ გვინდა, არ
გვინდა!..
– პასუხად ქშუიან ხეები.
(„ბაბილონი“)

ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბაღები.
მხურვალე ვნებები გამივლის
სასახლის ჩაქრება ჭაღები.
(„მ.უ.ჩ.მ.ს.“)

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

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

„მარტოობა“

მარტოობამ მომცა აზრი,
საოცნებო, როგორც მთვარე,
მარტოობამ შემეყვარა, –
მარტოობა შევიყვარე! (44)

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

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

1917 წელს დაწერილი გალაკტიონის შედეგის რიტმი შალვა კარმელის „ბაბილონში“ მხოლოდ ერთ ლექსში გახშიანდება. ლექსს ჰქვია: „ბრმა ინფანტას თვალები“ (8 : 6):

მზეში ფირუზს ქარი ფანტავს –	4/4
ეს კრთომაა თქვენი.	4/2
გაოცნებებთ ბრმა ინფანტას	4/4
ცხელი კართაგენი.	2/4

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

შალვა კარმელის „ბაბილონის“ მეტრული რეპერტუარი კიდევ ერთ სასიამოვნო მოულოდნელობას გვთავაზობს; ეს არის თორმეტმარცვლედის იშვიათი სახეობა 24/24. თორმეტმარცვლედის სიმეტრიული ფორმა 42/42, როგორც ცნობილია, აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში მკვიდრდება: „აბრაამის ღმერთი, საბაოთი ერთი“ (დავით გურამიშვილი). საანალიზო კრებულში შესული ლექსი „კარმელის გზაზე“ თორმეტმარცვლედის ამგვარ ვარიაციას გვთავაზობს“ 24/24:

მაგრამ სიკვდილის წინ თავის ტრფიალებით 2/4//2/4
 ისეთს დავიკვივლებ ხმათა მომეტებით, – 2/4//2/4
 რომ ეს დედამინა გადატრიალებით – 24/6
 ცეცხლის ბრილიანტად გასკდეს კომეტებით!.. 2/4//2/4

ციტირებულ სტროფთან დაკავშირებით მოკლედ გვინდა ვისაუბროთ შალვა კარმელის ლექსებში სიკვდილისა და სიყვარულის – თანატოსისა და ეროსის – სიმბოლისტური გააზრების თავისებურებაზე. სიმბოლიზმის მკვლევართა აზრით, არქეტიპული პოლარულობის ფონზე სიყვარულისა და სიკვდილის სახეები, მითოლოგიური ძირებით, ეხმიანებიან ეროსისა და თანატოსის სახეებს, მათი სტატიკური ამბივალენტურობა იქცევა დემონური ანტიკოსმოსის ფუნდამენტად და მწვერვალად: უმაღლესი ექსტაზის მდგომარეობაში „მეს“ ვნებები ლახავს საკუთარი ყოფიერების საზღვარს, „წვისას“ ის იქცევა

თავისთავად; ის, თითქოსდა, გამოიწვება. იმავე მოტივს ვხვდებით მზის სიმბოლიკაში, სადაც „თვითდანვა“ ეძღვნება ახალი ცხოვრების გზავნილს, ცნობიერების განახლებულ მდგომარეობას. „მზის ცეცხლი“, რომელშიც მომაკვდინებელი სიყვარული გამოიწვება და დემონური ადამიანის ვნება, მთვარეული სამყაროს თვალთახედვით, წარმოადგენს დესტრუქციულ, გამანადგურებელ სანყისს, ამიტომ აქ მზის სიმბოლიკა ნეგატიურ მიმართულებას იძენს, განსხვავებით სოლარული სიმბოლიკისაგან (ხანზენ-ლევე 1999: 357).

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

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

შალვა კარმელის ლექსის რიტმი, როგორც ლექსის კონსტრუქციული ფაქტორი, განაპირობებს პოეტის სტროფიკისა და მთლიანად პოეტური თხზულების ერთიანობას, მთლიანობას, როგორც მკაცრად შეკრულ „მოცემულობას“. ალბათ, ამიტომ-

მაც აღნიშნავდა ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ის ბევრს მუშაობდა ლექსზე. მან თარგმნა ალბერ სამენის „ვერსალი“ და მე შემთხვევით ხელთ ჩამივარდა ოთხი ვარიანტი ამ თარგმანის. პოეზია და ლექსი იყო სტიქია შალვა კარმელის. ის კულტურული იყო ზედმინვენით და იყო ნიშნები, რომ ის გახდებოდა ქართული პოეზიის თეოდორ დე ბანვილი, რომელსაც განსაკუთრებით უყვარდა რითმა...“

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

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

დამოწმებანი:

აბაშიძე 1937: აბაშიძე გრ. შაირის გარშემო. ჟურნ. „ჩვენი თაობა“, №28, 1937.

გაფრინდაშვილი 1919: გაფრინდაშვილი ვ. *სონეტის პრობლემა*. „მეოცნებე ნიამორები“. 1919.

კარმელი 2000: კარმელი შ. ბაბილონი. თბილისი: გამომცემლობა „დედაენა“, 2000.

ქურთიშვილი 2002: ქურთიშვილი შ. *პაოლო იაშვილის ლექსწყობა*. კრიტიკურიუმი, № 5. თბილისი: 2002.

ცირეკიძე 1924: ცირეკიძე ს. „პორტრეტები. პაოლო იაშვილი“. გაზ. „ბარრიკადი“, № 1, 1924.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ვერსიფიკაციული ნარკვევები*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

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

გიორგი ლეონიძის ლექსი

გიორგი ლეონიძე ლექსში „რემინისცენციები“ (1957 წ.), პოეტური ინტუიციითა და მკვლევრისეული სიდინჯით, ზუსტად ასახელებს თავისი შემოქმედებიდან იმ შედეგებს, რომლებმაც მას უკვდავება დაუმკვიდრეს: „ნინონმინდის ღამე“, „ყვიჩაღის პაემანი“, „ღამე ივერიისა“, „სიმღერა პირველი თოვლისა“, „ვუმღერ სამშობლოს“, „ოლე“, „ციცარი“...

გ. ლეონიძე, როგორც ცნობილია, თვითონ იყო ქართული პოეტიკის მკვლევარი, ვერსიფიკაციულ სიახლეთა საუკეთესო მცოდნე და შემფასებელი. შემთხვევით არ გამოსცა მან 1920 წელს ხელმეორედ პირველი ქართული პოეტიკური ტრაქტატი, მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი. ლექსის სწავლის ნიგნი“ და მას ვრცელი და საინტერესო წინასიტყვაობა დაურთო. გ. ლეონიძე მიიჩნევდა, რომ მ. ბარათაშვილმა ხელი შეუწყო ქართული პოეზიის განახლებას: „ჭაშნიკის“ მერე ქართული ლექსი მძლავრად დაიბნა როგორც ფორმით, ისე ლირიული გაქანებით... „ჭაშნიკი“ პირველი ცდაა ქართული ლექსის განკანონებისა... „ჭაშნიკის“ მოთხოვნისგან ლექსი უნდა იყოს წმინდა და გამართული, ხმოვანი და სრულტკბილი. ამისთვის კი ყველა სახმილებში უნდა გამოატარო სტრიქონი და ტაეპი, რიტმი და რითმა“.

ქართული ლექსის ფორმის სიმდიდრე სიცოცხლის ბოლომდე იყო პოეტი-მკვლევრის ზრუნვის საგანი. როგორც ვ. კვიციანი-ვილი იგონებს, თურმე პოეტი წუხდა 60-იან წლებში ქართული რითმის დაკნინების თაობაზე: „ამ ბოლო დროს რითმას ძალიან შეუშვეს ხელი, აფუჩეჩებენ, სტრიქონმა ძალა და მოქნილობა დაკარგა“.

სწორედ „ცისფერყანწელთა“ ორდენში ყოფნის დროს (1918-1924 წ.წ.) მოხდა, ძირითადად, პოეტის მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების ჩამოყალიბება, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა

„ქართულ მინაში ყელამდე ჩაფლული პოეტის“ (მ. ჯავახიშვილი) ორიგინალური ხელწერა.

მყარი სალექსო ფორმით გატაცებული პოეტი წარმატებით ეუფლება თავისუფალი ლექსის ტექნიკასაც. გ. ლეონიძე ვერ-ლიბრებში: „თამარ“ და „ქართლი“ მეტრული ჩარჩოების დარღვევით, სტროფიკისა და რითმის უარყოფით ხატავს საკუთარი არსებით განცდილ ტრაგიკულ თავგადასავალს მშობელი ქვეყნისა: „შენი დაღურსმული სული მალჩობს, შენი ეშაფოტის გზაზე ჩემი თვალები დაიხვევა...“ („ქართლი“).

მდიდარი ალიტერაცია, კონსონანსური და ასონანსური, ეგზოტიკური რითმები, რაც ასე დამახასიათებელია გ. ლეონიძის შემოქმედებისათვის, მკაფიოდ არის გამოკვეთილი 10-იანი წლების ლექსებში („თაისი“, „უცნობ ქალს – კაბარეში“, „თავადინა“, „სონეტი ქართველ ჰუსარებს“, „ჟორჟ როდენბახი“, „მკრთალი იაშმა“ და ა.შ.). დაიარები-და იარები, ლაურა-გვეცნაურა, ესერაბამი-სერაბიმი, ლაურა-მეაზნაურა, იგვიანოს-ფორტეპიანოს, გზაჯვარედინი-ჯალალედინ-ედინი, ამძიმებს-ბარძიმებს, ტორეადორი-და თეოდორა, მალოდინებს-გილიოტინებს, დაუჭედელი-გაუჭენდები და ა.შ.

1915 წ. ლექსში „შემოდგომა“ გაელვებულ ათმარცვლიანი ორტაეპედი:

უცხოეთისკენ მისცურავს წერო...
დგება წუთები საბედისწერო...

ათი წლის შემდეგ, ასევე ათმარცვლიან, კატრენებით დაწერილ, ჯვარედინი რითმით გამართულ პოეტურ შედეგში „ღამე ივერიისა“ აღვვარდება:

ისევ აყვავდა გული ვარდივით,
და ისევ მინდა შენზე დავწერო...
დარიალიდან გადავარდნილი
ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

სართომო წყვილი: „დავწერო-წერო“ ასოციაციურად ვაჟა-ფშაველას კვირიას გვახსენებს „ბახტრიონიდან“ („...ამბავს ვკითხავდი **წეროთა** – თოვლზე ამბავი **ვწეროთა**“), საგულისხმოა, რომ 1928 წელს გ. ლეონიძე წერს „წეროს თოვლს“:

მზემ შეაღბო შეყინული ბზარები,
დნება **წეროს თოვლი**
რეკენ ყინვის იისფერი ზარები
უკანასკნელ თრთოლვით.

ამ ლექსში პოეტი სასონარკვეთილი განიცდის სტიქიური, მოულოდნელი, გრიგალივით მოვარდნილი ვნებებისა და გრძნობების გაქრობის საშიშროებას, რადგან შემოქმედება და სიყვარული წარმოუდგენელია მათ გარეშე. „წეროს თოვლის“ არათანაბარმარცვლიანი საზომი (4/4/3, 4/2, 5/6/4, 2/5) ეთანხმება პოეტის სულის მტკივნეულ მოძრაობას, დისჰარმონიას:

თუ მოგესმათ ხერხემალის ქახანი
წეროს თოვლში, წეროებო, მიტირეთ.

პოეტურ შედეგში „ლამე ივერიისა“ ალიტერირებული „დარიალიდან გადავარდნილი“ წერო განსაზღვრულ მხარეს: ბრმა, დაუოკებელ, ყოვლისწამლევკავ გრძნობათა და ვნებათა საუფლოსაკენ – ხაზარეთისაკენ – მისცურავს. განცდებს ამ ლექსში მეტი კონკრეტულობა და სიზუსტე ანიჭებს ემოციურ სიღრმეს, რაც ასევე ზუსტი რითმებით, პირველი და ბოლო სტროფის უკანასკნელი სტრიქონების გამეორებით და ლექსის მშვიდი, სასაუბრო ინტონაციით მიიღწევა.

ჩვენ შემთხვევით არ გვიხსენებია 1915 წელს დაწერილი „შემოდგომა“, რომლის განწყობილება ერთგვარად აირეკლა „ლამე ივერიისა“ დრომ და სივრცემ: შემოდგომის ლამე საქართველოში იმ მშვიდ განწყობილებას ბადებს, რომელიც ზღაპარს ეხმიანება. ოცნება კი ჩნდება, როგორც სურვილი შორეულსა და

მიუწვდომელზე, იმ „აზნაურის ქალზე“, რომლის კონკრეტული პოეტური ხატი თამუნია წერეთელი უნდა ყოფილიყო, ვისაც მიუძღვნა პოეტმა ამ ლექსის ავტოგრაფიც (გ. შარაძე).

ათმარცვლიან (5/5) არაკანონიკურ სონეტში „ზვავი“ (1925 წ.) გ. ლეონიძე გვიხატავს ზვავის მონყევების დინამიკას: იმ შინაგან ვნებას სტიქიური ძალისას, რაც აიძულებს ზოგჯერ უმოქმედო საგანსა თუ არსებას ამოქმედებას, ამოძრავებას:

დაიძრა ზვავი აქაფებული,
კლდეებს ახალა საფეთქელები,
როგორც ყივჩაღთა ურდო გარბოდა,
მაგრამ ვერც მთვარე დაშტერებული
და ვერც ვარკვლავი დაანაფოტა.

გ. ლეონიძის „ყივჩაღის პაემანი“ 1928 წ. დაინერა. როგორც ცნობილია, ე.წ. „ყივჩაღურ თემას“ პოეტი კარგა ხანს ამუშავებდა. შთაგონების ამ რთულ გზაზე ერთ-ერთ საფეხურად მიგვაჩინა ზემოხსენებული სონეტი „ზვავი“.

„ყივჩაღის პაემანიც“ ათმარცვლიანი საზომით (5/5) დაწერილი ლექსია, რომლის პირველი, მესამე და უკანასკნელი, მეშვიდე სტროფის სტრიქონები ნაწილობრივ დატეხილია: | სტროფი ხუთტაეპიანია, რადგან მესამე სტრიქონი ორ ნაწილად არის გაყოფილი. იმდენად ძლიერია ემოციური მუხტი ყივჩაღის სიტყვებისა: „ისევ აღვსდექი!“, რომ გრაფიკულად იგი ცალკე გამოყოფას მოითხოვს. ასევე შეიძლება ავხსნათ სტრიქონების: „ხოხბობას გნახე / მიწურვილ იყო“ – ცალკე გაფორმება და უკანასკნელ სტროფში კი ცალკე სტრიქონად წარმოდგენილი ორმარცვლიანი სიტყვა: „მოდი!“

„ყივჩაღის პაემანის“ მდიდარი ალიტერაცია ხატავს ლირიკული გმირის სულიერ განწყობილებას, განსაკუთრებით ძლიერია: „ტრ“ ბგერათა კომპლექსის ალიტერირება:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედევნე,
შემოვამტვრიე გზები ტრიალი,
მცხეთას ვუმტვრიე საკეტურები
ვლენე ტაძრები კელაპტრიანი!...

„ყივჩალის პაემანი“ ინტერვალრიტიმიანია (x b x b); ინტერვალრიტიმიანი სტროფების მესამე სტრიქონი გაურითმავია და, ამავე დროს, ახალი პოეტური ინფორმაციის შემცველი.

მოდი, მომხვიე ხელი ჭრილობას,
ველარა გხედავ, სისხლით ვიცლები...
როგორც საძროხე ქვაბს ომხივარი
ქართლის ხეობებს ასდით ნისლები.

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის ყველა სტროფის მესამე, გაურითმავ სტრიქონს პოეტი ანჟამბემანის (enjambement – წინააღმდეგობა ლექსის მეტრსა და სინტაქსს შორის), ანუ გადატანის მეშვეობით უკავშირებს მომდევნო ტაქსს („მუხრანის ბოლოს / ჩასაფრებული ვსინჯავ იარალს“). „ყივჩალის პაემანის“ გართიმული სიტყვები, ძირითადად, ჰიპერდაქტილურია, ხუთმარცვლიანი. პოეტი რითმავს არა მხოლოდ სიტყვათა დაბოლოებებს, არამედ მთლიანად სიტყვებს (თავთუხებისა და დუღებისას, რუსთაველისა–არ ამელესა, ვინც კი ყივჩალადადამიჩეხა, სისხლით ვიცლები–ასდით ნისლები, შენი ტანისა–პაემანისა). არაზუსტი რითმები, ძირითადად, წარმოდგენილია მდიდარი ასონანსებით და კონსონანსებით.

როგორც მიუთითებენ, „ვეფხისტყაოსნისეული“ მოტივი „ყივჩალის პაემანში“ გამოხატული გრძნობის სიძველეს, უფრო ზუსტად, ზედროულობას მოწმობს (თ. ვასაძე). „ვეფხისტყაოსნისეული“ სახეები და მოტივები გ. ლეონიძის სხვა ლექსებშიც ხშირად გვხვდება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა „ნინოწმინდის ღამე“ (1926 წ.). ეს თერთმეტმარცვლიანი, იზომეტრული ლექსი რიტმული ვარიანტებით

(4/4/3, 4/3/4, 4/2/5), ყურადღებას იქცევს რითმის სიმდიდრითაც, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ცნობილი სარიტმონწყილი „მეფეთა-შემომეფეთა“ უფრო ადრე გალაკტიონ ტაბიძეს ჰქონდა მიგნებული ლექსში „მარტოობა“ (1922 წ.).

„ნინონმინდის ღამე“ შერეული სტროფიკითა და გარითმვის სისტემით დაწერილი ლექსია: მასში ხუთი კატრენი და ერთი ექვსტაეპედი. გარითმვის სისტემებიც, შესაბამისად, სხვადასხვაგვარია: I-II სტროფები ჯვარედინი რითმით არის გამართული (abab), მესამე სტროფი ინტერვალრიტმიანია (abxb). ექვსტაეპედის გარითმვის სისტემა ამგვარია: (abbaba), მეხუთე სტროფში რკალური რითმა გვხვდება (abba), მეექვსე სტროფი კი იმეორებს მესამეს. ეს ლექსი, პირობითად, ორ ნაწილად იყოფა და, შესაბამისად, პოეტი სტროფ-რეფრენს მიმართავს. „ნინონმინდის ღამეში“ გ. ლეონიძე ყველაზე ხშირად იყენებს პოეტურ შედარებას, რომლის მეშვეობით ახდენს აბსტრაქტული გრძნობის მკვეთრ კონკრეტიზაციას:

როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლანისა,
სიყვარული ისე დამჯახებია!

გ. ლეონიძის „ნიგნი „ქართლის ცხოვრება“ (1928 წ.) დაბალი შაირით (5/3), ინტერვალიანი რითმითა (abxb) და კატრენებით დაწერილი ლექსია, რომლის I, II, III, IV სტროფების პირველი-მეორე სტრიქონები ანჟამბემანით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. გადატანას მიმართავს პოეტი, აგრეთვე, IV სტროფის მესამე-მეოთხე, V სტროფის მესამე-მეოთხე და VI სტროფის უკანასკნელ სტრიქონებში. ეს პოეტური ხერხი უფრო მეტად აძლიერებს ამ ლექსის სასაუბრო ინტონაციას.

გ. ლეონიძის პოეზიისათვის დამახასიათებელი სასაუბრო ინტონაცია განსაკუთრებით ძლიერდება 30-იან წლებში, როდესაც სტროფს, ჩვეულებრივი გაგებით, მის ლექსებში ხშირად ცვლის ვერსიფიკაციული პერიოდები, რომლის მეტრულ-რიტმული

სტრუქტურა დისჰარმონიულია („მაშ, რა ვუყოთ, პოეტებო“, „ოლე“, „ანდერძი“, „პოეტის შენიშვნები“ და ა.შ.).

30-იანი წლების შემდეგ გ. ლეონიძის ლექსებში ქარბობს მაღალი და დაბალი შაირი („ვეფხისტყაოსანს“, „ქართლის ბაღი“, „დედა ენა“, „შინმოუსვლელი, სადა ხარ!“ და ა.შ.).

დაბალი შაირით არის დაწერილი გ. ლეონიძის პოპულარული ლექსი „არ დაიდარდო, დედაო...“ (1944 წ.), რომელიც, ძირითადად, კატრენებისაგან შედგება, თუმცა მისი პირველი სტროფი ექვსტაპედიაა. გართმვის სისტემა ინტერვალიანია (abxbxb, abxb). პოეტური მიმართვის ფორმა განსაზღვრავს ამ ლექსის ინტონაციას, რომელიც ხალხური ხმით ნატირალეზს გვახსენებს. ამ ლექსის ზუსტი, დაქტილური რითმები (ლევანი-მტევანი, სევდასა-დედასა, მეხატა-გადამეხადა, ხიზანი-მიზანი და ა.შ.) სისადავითა და უბრალოებით გამოირჩევა და გ. ლეონიძის ამ შედევრს უფრო აახლოებს ქართულ ხალხურ პოეზიასთან. როგორც მოსალოდნელია, ამ ლექსში ნაკლებად, თუმცა მაინც გვხვდება ანჟამბემანი („დაჭრილს, დამზრალს და გზადდაღლილს / დამხურეს მუზარადები“).

გ. ლეონიძის ლექსისათვის, ძირითადად, იზოსილაბური, თანაბარმარცვლიანი საზომებია დამახასიათებელი. 30-იანი წლების შემდეგ, სიცოცხლის ბოლომდე კვლავ 5/5 საზომით იწერება პოეტის ბევრი ლექსი („ნინა ჭავჭავაძეს“, „ნუ გათათრდები“, „პატარძელი“, „...ეზოში ისევ მღერის ბულბული“, „...რა ლექსი გინდა, ჩემო დროებავ“, „...ჩამოსჭკნებიან ეს ყვავილები“). გ. ლეონიძე კვლავ მიმართავს 14 მარცვლიან ტრიმეტს (5/4/5) („ძველი წიგნის მწერალი“, „მე რომ მიყვარხარ“ და ა.შ.).

ჰეტეროსილაბური ლექსი „ტაბანყური“ (44,5) სიმღერის რიტმს მიჰყვება და პოეტის მითითებაც ახლავს: „მწყემსები-სათვის, ჩონგურული“. გ. ლეონიძის 5 მარცვლედით გამართულ ლექსთა შორის („აჭარაში“, „პოეტს“ და სხვ.) ერთ-ერთი საუკეთესოა „შენ და სვეტიცხოველი“. შიდარიტმები გ. ლეონიძის

ლექსეში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება („...თუ ძმობა არი ჩვენი სარდალი“, 1961); რითმიანი ვერლიბრის საინტერესო ნიმუში შეუქმნია პოეტს 30-იან წლებში („პოეტის შენიშვნები“), მონორითმიანია გ. ლეონიძის ლექსი „...მთაზე ირემი კვდებოდა“, რომელშიც ვაჟა-ფშაველას სული და სახელი ხმიანობს და მისი ერთრითმიანი ლექსების ფორმაც მეორდება თითქოს.

გ. ლეონიძის ლექსმა ქართულ პოეზიაში დაამკვიდრა ლალი, პირველქმნილი გრძნობებისა და განცდების სიტყვით აღბეჭდვის, მეტრის და რითმის ჩარჩოებში მოქცევის თავისებურება.

„უსმენელ სიტყვის მსმენელო, ვარ უცნობ ჟღერის მნატვრელი“, – ასე ახასიათებდა საკუთარ კრედოს გ. ლეონიძე, რომლის ლექსი ამ, თითქმის ახდენილ, პოეტურ ნატვრას, მართლაც, აზიარებს მკითხველს.

გიორგი ლეონიძის ლექსის ექო („მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს...“)

გიორგი ლეონიძის წმინდა და მართალი ლექსი ადვილად იპყრობს მკითხველისა თუ მსმენელის გონებასა და ემოციას. პოეტის მეტაფორები ორიგინალურია და, ამავე დროს, ეროვნული მწერლობისა და ქართული ხალხური პოეზიის სახეობრივი აზროვნებით არის შთაგონებული.

გიორგი ლეონიძე – პოეტი და გიორგი ლეონიძე – ქართული ლექსის მკვლევარი ისე ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს, რომ მისი პოეზიის ინტერპრეტაციისას ლექსი და კონკრეტული მეტაფორა ხშირად ერთმანეთის ამხსნელ-დამაზუსტებლად გვევლინება.

გიორგი ლეონიძის ლექსის შესწავლა ჰერმენევტიკისა და რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ახლებურად წარმოგვიდგენს პოეტის რეციპიენტს – მკითხველს, დამკვირვებელს. მით უფრო, თუ ეს დამკვირვებელი, მკითხველი, ერთი მხრივ, პოეტი იქნება, მეორე მხრივ, პოეტი და ლექსის მკვლევარი და მესამე – პროფესიონალი ლექსმცოდნე. ვგულისხმობთ: არჩილ სულაკაურს, ემზარ კვიციანიშვილსა და აკაკი ხინთიბიძეს. საანალიზოდ კი კონკრეტულ მხატვრულ სახეს „მიმინოს“ მეტაფორას მივმართავთ.

ვფიქრობ, პოეტის, პოეტ-მკვლევრისა და ლექსმცოდნის განცდილი და ნააზრევი „მიმინოს“ მხატვრული სახის ინტერპრეტაციისას, საკუთარ განმარტება-დაკვირვებასაც გავამყდავანებთ „შეგრძნებისა“ თუ „შენიშვნის“ სახით. პოლ რიკიორი ნარკვევში „მეტაფორა და ჰერმენევტიკის ძირითადი პრობლემა“ (1972) აღნიშნავდა: „მეტაფორა განიხილება არა როგორც მხოლოდ „გრძნობადი“ ოპერაცია, არამედ როგორც სინთეზური კონსტრუქცია, „სემანტიკური მოვლენა“, რომელ-

საც გამოარჩევს არა იმდენად ლინგვისტური სტატუსი, რამდენადაც – ავტორის მიერ პროვოცირებული უნიკალური კონტექსტუალური ღირებულება“ (რატიანი 2008: 121).

არჩილ სულაკაურის ლექს-ინტერპრეტაციას გიორგი ლეონიძის პოეზიის არსის გასაგებად, ემზარ კვიციანიშვილის ნიგნს „ქართული სიტყვის ბაზიერს“ და აკაკი ხინთიბიძის მცირე დაკვირვებას „ასამალღებელი ხმის“ თაობაზე, ჩვენი აზრით, ერთ ობიექტურ აღმორჩენამდე მივყავართ – გიორგი ლეონიძის მიერ ლექსის დანიშნულების, არსის ახსნის თავისებურ ცდამდე.

გიორგი ლეონიძის გარდაცვალებიდან სულ მალე, 1972 წელს, პოეტის საიუბლეო საღამოზე, ბათუმში, არჩილ სულაკაურმა გიორგი ლეონიძის მონატრებას მიუძღვნა თავისი შედეგრი „მხოლოდ ერთხელ...“:

- I. მინდა, ზვრები გაზაფხულის
ღრუბელს მოვანვიმინო.
ვაი, როგორ გაფრენილა
ჩემი ჟღალი მიმინო?!
- II. მივდივარ და სად მივდივარ,
სადაური საითა?
ლელო ერთხელ გავიტანე
განა კიდე გავიტან?!
- III. გუმბათს ერთხელ ჩამოვკიდე
მოგუგუნე ზარები
და დარუბანდს მხოლოდ ერთხელ
ჩამოვხსენი კარები.
- IV. მხოლოდ ერთხელ აღვაშენე
სვეტიცხოვლის ტაძარი
და ლაშქარი დიდგორისკენ
მხოლოდ ერთხელ დავძარი.

V. მხოლოდ ერთხელ დამესიზმრა
სიყვარულის სიზმარი
და განმეხვნა ერთხელ მხოლოდ
კარნი სამოთხისანი.

VI. მინდა, ზვრები გაზაფხულის
ღრუბელს მოვანვიმინო,
ვაი, როგორ გაფრენილა
ჩემი ჟღალი მიმინო?!

VII. სადაური სად გაფრინდა,
ვის ცერზე ზის ტიალი,
ვის შეუდგა და ვის ასმევს
შარბათს ოქროს ფიალით?!

VIII. ახლა გუმბათს მან დაჰკიდოს
მოგუგუნე ზარები
და დარუბანდს ახლა ერთხელ
მან ჩამოხსნას კარები!

IX. ახლა სხვამან აღაშენოს
სვეტიცხოვლის ტაძარი
და ლაშქარი დასძრას დიდგორს,
როგორც ერთხელ დავძარი!

X. ახლა სხვასაც დაესიზმროს
სიყვარულის სიზმარი
და განეხვნეს ერთხელ სხვასაც
კარნი სამოთხისანი!

XI. მინდა, ზვრები გაზაფხულის
ღრუბელს მოვანვიმინო,
ვაი, როგორ გაფრენილა
ჩემი ჟღალი მიმინო!

არჩილ სულაკაურის ეს ლირიკული შედევერი ჰეტეროსილაბური საზომით არის დაწერილი და ხალხური პოეზიის რიტმით იქცევს ყურადღებას: მაღალი შაირი (4/4) შვიდმარცვლედთან (4/3; 2/5) არის შეწყობილი თითოეულ სტროფში, რომელიც ხალხური ლექსის ინტერვალიანი რითმით (I, VI, XI) შეკრულა (xaxa). განსაკუთრებით ეფექტურია ლექსში სამგზის (I, VI, XI) გამეორებული სტროფი, რომლის წყვილი ტაეპები შვიდმარცვლედის იშვიათი ვარიაციით (2/5) არის გამართული. ლექსის I-V სტროფები ორიგინალურად, თითქოს, დიალოგურად ვარირებს VI-X სტროფებში. ამ ლექსით არჩილ სულაკაურმა თავისი სათაყვანო პოეტისა და წუთისოფლის გასაუბრება, გაბაასება წარმოგვიდგინა, რომლის ცენტრალური სახე გაფრენილი მიმინოა. II-V და VII-X სტროფები, თითქმის, ურთიერთიდენტურია: მონატრებად და მომავალი პოეტების ნაქეზებად აღიქმება (VII-X სტროფებში).

არჩილ სულაკაური ამ, „მონატრების“, ლექსში გიორგი ლეონიძის პოეტური ხატების რემინისცენციებისა და ალუზიების ტყვეობაში მოაქცევს მკითხველს და ისე სასიამოვნო ბურანში გაახვევს მას, რომ ერთი და იმავე მოგონების გამეორებას წააკითხვებს სინტაქსური პარალელიზმებით გამართული ტაეპებით, სულმოუთქმელად, ერთდროულად, წარსულსა და მომავალში.

... და დარუბანდს მხოლოდ ერთხელ
ჩამოვხსენი კარები...

... და ლაშქარი დიდგორისკენ
მხოლოდ ერთხელ დავძახი...

... და დარუბანდს ახლა ერთხელ
მან ჩამოხსნას კარები!..

... და ლაშქარი დასძრას დიდგორს,
როგორც ერთხელ დავძარი!..

არჩილ სულაკაურის ლექსის კითხვისას გიორგი ლეონიძის დავით აღმაშენებლისადმი მიძღვნილი ლექსის ექო ჟღერს:

შენის დიდების აშუქე მთები,
შენს ნაამაგარს ზღვები გალობენ,
ხმლით განამტკიცე შენ საქართველო
დარუბანდიდან რკინის პალომდე.
(„დავით აღმაშენებელს“, ლეონიძე 2000: 290)

არჩილ სულაკაურის ლექსს „მხოლოდ ერთხელ“... ჰქვია და, ჩანს, პოეტი გულისხმობს, რომ მხოლოდ **ერთხელ დგება ლექსის შექმნის წამი, მხოლოდ ერთხელ იხილავს პოეტი განუმეორებელ, მშვენიერ წუთს**, რომელსაც მიმინოსავით ჩასაფრებული ელოდება შემოქმედი და ცდილობს, ლექსში გამოამწყვდიოს იგი. არჩილ სულაკაურის პოეზიაში „ღრუბელი“, როგორც მხატვრული სახე, როგორც მეტაფორა, ძვირფასი პოეტების გახსენებისას ჩნდება; ასეა ამ ლექსშიც და ასეა ლექსში „ჩემი ღრუბელი“, რომელიც სიმონ ჩიქოვანის მონატრებას ეძღვნება:

გადაიარა მამულზე წვიმამ,
ნისლმა,
ნალველმა
და დაღლილობამ,
და ახლა მხრებით ღრუბელი მიმაქვს,
რომ შევიხვიო ძველი ჭრილობა.
(სულაკაური 1977: 85)

„მხოლოდ ერთხელ...“ სრულიად განცალკევებით დგას არჩილ სულაკაურის შემოქმედებაში. რვამარცვლელი (5/3; 4/4) გ. ლეონიძის პოეზიაში მეორე ადგილს იჭერს სიმეტრიული ათმარცვლელის (5/5) შემდეგ, თუმცა მაღალ შაირზე მეტად დაბალ შაირს ამღერებდა პოეტი. არჩილ სულაკაურმა წარმატებით მიაგნო მაღალი შაირისა და შვიდმარცვლელის (5/2; 4/3)

იშვიათი რიტმული წყობის (2/5) შეფარდებას და ამიტომაც გაიმეორა იგი სამგზის ზემოხსენებულ ლექსში: „ღრუბელს მოვანვიმინო“, „ჩემი ჟღალი მიმინო“ – ანუ 2/5, ატენის სიონის ლექსითი წარწერის: „იხილეთ ესე ჟამი, წავა, ვითარცა წამის“ ანალოგიურია და უნიკალური რიტმული სვლაა XIX-XX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში. არჩილ სულაკაური გიორგი ლეონიძის პოეზიის ექოს იმეორებს ამ ლექსში და ცდილობს, პოეტის ინტონაცია და ტემბრიც კი შემოუნახოს მკითხველს. ალბათ, შემთხვევითი არც ის არის, რომ არჩილ სულაკაურს განსაკუთრებით უყვარდა თურმე გიორგი ლეონიძის „ციცარი“ – ესეც ბაზიერისა და ვაზის სიყვარულითა და ხალხური დაბალი შაირით, ინტერვალური რითმით დანერილი. ემზარ კვიტიანიშვილი იგონებს: 1965 წლის 27 დეკემბერს, გიორგი ლეონიძის ბოლო დაბადების დღეს, თურმე, არჩილ სულაკაურს „ციცარი“ წაუკითხავს: „მოგვიანებით არჩილ სულაკაური შემოუერთდა სუფრას. შექეიფიანებული იყო. დაგვიანებულს ჩვენში, როგორც წესი, ჯარიმას აკისრებენ, შემოსწრებულს სასმისზე უარი არ განუცხადებია, სადღეგრძელოს მაგივრად, თუ ნებას მომცემთ, ერთ ჩემს საყვარელ ლექსს წავიკითხავო, თქვა და „ციცარი“ გაიხსენა“ (კვიტიანიშვილი 2003: 13).

დაბალი და მაღალი შაირით ინერებოდა გიორგი ლეონიძის პირველი ლექსები 1911-1914 წლებში („მცხეთა“ (3/5), „დაიბადა“ (4/4), „ჰანგი(არაკის)“ (4/4), „სურვილით“ (5/3), „ჩემი ლექსი“ (4/4), „ჰანგები. ა.გ.“ (4/4). არჩილ სულაკაურის საანალიზო ლექსში „მხოლოდ ერთხელ“ გიორგი ლეონიძის შედევრის „წავა ლექსი და წაიღებს“ (1928) დაბალი შაირის ექოც რეკავს:

ვაი, რომ ერთხელ დაგრეკავს
და მერე შეგრთავს ქვიშასა!
წავა ლექსი და წაიღებს,
ახალგაზრდობის ნიშანსა...
(ლეონიძე 2006: 49)

ვფიქრობ, არჩილ სულაკაურის ლექსის სათაური გიორგი ლეონიძის ამ სტრიქონებითაც უნდა იყოს შთაგონებული; ეჭვს აძლიერებს არჩილ სულაკაურის ლექსში იშვიათი ზმნური ნეოლოგიზმის: „მოვანწვიმინო“ შორეული კავშირი გ. ლეონიძის ზემოხსენებული ლექსის ზმნასთან: „განიაღვარა“:

გაჰყვება ცრემლის საგზალი,
თმებიდან ერთი ჭალარა;
წავა, ის ტალღაც გაშრება,
გუშინ რომ განიაღვარა!
(ლეონიძე 2001: 48)

გიორგი ლეონიძის ლექსის ინტერპრეტაციისას მკვლევარებიც და პოეტებიც შეუძმნეველს არ ტოვებენ პოეტის არც თუ ისე ცნობილ, მაგრამ ძალიან საინტერესო ლექსს, რომელსაც „მცხეთის მთებში“ (1935) ჰქვია: იგი სამი, კენტტაეპიანი სტროფისაგან (7, 5, 5) შედგება, ურითმო, თეთრი ლექსია, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) დაწერილი. გიორგი ლეონიძის პოეზიისათვის ურითმობა და კენტტაეპიანობა, საერთოდ, არ არის დამახასიათებელი, მაგრამ ამ თეთრ ლექსს, ჩანს, საგანგებო სათქმელი უნდა განეცხადებინა პოეტ-თეორეტიკოსისა, რომელმაც ძალიან კარგად იცოდა საკუთარი ლექსის გამორჩეულობა და ძალა:

დღეს ხეობებში ჩემი ლექსი ჰქრის,
მიწით შესვრილი, ტახის ღონისა;
ასამალლებელს ახლა მე ვიტყვი,
სათქმელს მიმინოს – მოკვივლითა, –
აჰა, სამშობლოვ, სიტყვა ქართული!
(ლეონიძე 2000: 222)

აკაკი ხინთიბიძემ წერილი მიუძღვნა „ასამალლებელი ხმის“ გარკვევას, როდესაც იგი იღია ჭავჭავაძის აზრს განიხილავდა

გრიგოლ ორბელიანის ურითმო ლექსების თაობაზე: „ქართულ სიტყვასაც თავისი ასამაღლებელი ხმა ჰქონია, ეგრე საჭირო ლექსთანყოფის ხმოვანებისა და მუსიკისათვის“. ტერმინი „თეთრი ლექსთნყოფა“ პირველმა ილია ჭავჭავაძემ შემოიტანა ეროვნულ ვერსიფიკაციაში და ისიც დაადგინა, რომ ურითმო ლექსში სტრიქონის ბოლო სიტყვები ამაღლებულია (სტრიქონის ბოლოს ტონი აწეულია), რაც რითმის ანალოგიას ქმნის. ისე როგორც, ლოცვის დროს საღვთო წერილის თითოეული მუხლის ბოლო სიტყვა (ლექსი) ხმამაღლა წარმოითქმის (Божият). აკაკი ხინთიბიძეს მიაჩნია, რომ ილიას აზრით: „ასამაღლებელი ხმა“ ურითმობის კომპენსაციაა, – გათვალისწინებულია გიორგი ლეონიძის ზემოხსენებული ლექსის ციტირებულ ტაქტებშიც“ (ხინთიბიძე 2000: 217).

ემზარ კვიციანი იგივე ციტატა იმის დასტურად მიაჩნია, რომ „მისმა ნათქვამმა მშობელი ქვეყანა უნდა აამაღლოს და გააძლიეროს“ (კვიციანი 2003: 127); არჩილ სულაკაურის ზემოხსენებულ ლექსშიც ხმიანობს ეს „მიმინოს მოკვილი“, რომელსაც ღრუბლების სიმაღლიდან დაჰყურებს პოეტის სული. ვაჟა-ფშაველას გაცხადებული ნატვრის მსგავსად, გარდაცვლილი პოეტი წვიმად უბრუნდება სამშობლოს ზვრებს: 1) ღრუბლები – 2) გუმბათი – 3) დარუბანდი – 4) სვეტიცხოვლის ტაძარი – 5) დიდგორი – 6) სიყვარულის სიზმარი – 7) სამოთხე – ასეთია ის შვიდი საფეხური, ის „შვიდი ცა“, რომელიც გიორგი ლეონიძის პოეტურმა სულმა გაიარა დედამიწიდან სამოთხისაკენ აღმავალ გზაზე, და რომელსაც ხვალ სხვანი გაივლიან:

...სხვა გაზაფხულის წვიმები
მწვერვალებს დაენურება,
სხვა იჯირითებს, სხვა იმღერს
სხვა მზეში ნაზიარები...
ისევ დარეკავს მთებიდან
მიმინოს ოქროს ზარები,
(ლეონიძე 2000: 219)

– წერს გიორგი ლეონიძე ლექსში „თუშის ქალი ალავერდობაში“ (1934).

ვფიქრობ, არჩილ სულაკაურს თავისი ლექსის შეთხზვისას თუშის ქალისადმი მიძღვნილი ამ შედეგის სტრიქონებიც ჩაესმოდა, რაც ხალხური შაირის რიტმითა და გიორგი ლეონიძის მკვეთრი თანხმობების ალიტერაციით (ჯ, ჟ, ღ, ჭ, ხ, ყ) უნდა ამეტყველებულიყო საყვარელი პოეტისადმი მიძღვნილი ლექსის სტრიქონებში; გ. ლეონიძე ასე მიმართავს თუშის ქალს ალავერდობაში:

და ხმოვანებით ციური
ვით იდუმალი გალობა,
ჯირითის ქარში, მესმოდა,
ჟღეროდა შენი საყურე.
(ლეონიძე 2000:219)

ვფიქრობ, გ. ლეონიძის „ჟღეროდას“ უნდა გამოეწვია არჩილ სულაკაურის „ჟღალი“. ცნობილია, რომ სიტყვა სალექსო კონსტრუქციაში თვისებრივად სხვა მოვლენაა, ვიდრე სიტყვა ენაში. ფერისა („ჟღალი“) და ხმის („ჟღეროდა“) დაკავშირება პოეტის წარმოსახვაში ამ ორი ლექსის (არჩ. სულაკაურის „მხოლოდ ერთხელ“ და გ. ლეონიძის „თუშის ქალი ალავერდობაში“) ევფონიურ-რიტმულ ნათესაობას გვაფიქრებინებს. ევფონიისა და პოეტური სიტუაციის ურთიერთობაზე საუბრისას თეიმურაზ დოიაშვილი შენიშნავს: „პოეტური ტექსტი ენობრივ მასალაში რეალიზებული სიტუაციაა, რომელსაც ავტორი ისე არეგულირებს, რომ მკითხველამდე რაც შეიძლება სრულად მიიტანოს თავისი ჩანაფიქრი“ (დოიაშვილი 1981: 107).

გიორგი ლეონიძისათვის ლექსი „აჟღერებული სიტყვაა“, ამიტომაც სიტყვა „ჟღერა“ ყველაზე ხშირია პოეტის იმ ლექსებში, რომლებიც პოეზიის არსს, ლექსის რაობას, დანშნულებას ეძღვნება:

ლექსო, სად ივლი, სადამდე?

მე აღარ შეგეკითხები...

არ დავარდება მინაზე

აჟღერებული სიტყვები...

(„სად ინავარდება...“ ლეონიძე 2000:255)

მიყვარს ქართლის ცა იისფერება,

მისი ბრწყინვალე, წმინდა ტატნობი,

თვითეული ხმა მას **ეჟღერება**,

ჩემი გულიდან გამონადნობი.

(„ჰეი, არწივნო!“ ლეონიძე 2000: 289)

არჩილ სულაკაურს რომ გიორგი ლეონიძის თვალით დანახული და განცდილი ალავერდი განსაკუთრებით უყვარდა, ამას ალავერდისადმი მიძღვნილი მისი ლექსიც მოწმობს, რომელსაც ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს გ. ლეონიძის ციტატა: „შორს ალავერდის გედი მიცურავს...“

გაფრენა

„შორს ალავერდის გედი მიცურავს“.

გიორგი ლეონიძე

ეს ჩემი თეთრი ალავერდია,

მაღალ მზერას რომ სივრცეში ისვრის.

თითქოს მინაზე ვერ დაეგია

ჩამოიბერტყა მხრებიდან ნისლი.

მაინც ამგვარად ვინ იოცნება,

გუმბათი ცაში ვინ აისროლა?

უთუოდ ვნახავ დღეს საოცრებას,

დღეს სასწაულით ვარ დაისრული.

გუმბათო,

შენებრ ლტოლვა მასწავლე,

მაჩვენე ხიდი ცისა და მიწის!

დღეს უსათუოდ ვნახავ სასწაულს...

ვაიმე,

უკვე ფრთების ხმა ისმის!

(სულაკაური 1977: 82-83)

გიორგი ლეონიძე წიგნის ბედს მომავალ ფრენას უკავშირებდა. გაფრენილი სიტყვისა და ლექსის ექო შთამომავლობას უნდა ესმინა:

ღმერთო, ეს წიგნი ამთაბარულე,

ფრთები მიეცი და გაქანება, –

(„ეს წიგნი“, 1940; ლეონიძე 2000: 278)

– ნატრობდა პოეტი.

ხოლო იმავე წელს დაწერილ ლექსში: „ჩიტო, წაიღე ეს წიგნი“ ასე სთხოვდა ჩიტს:

ჩიტო, წაიღე ეს წიგნი

ნანერი გულის ჟრჟოლითა,

რაც ჩაგანძულა გულს შიგნი,

გარეთ აქროლე ქროლითა!

(ლეონიძე 2000: 282)

„მიყვარდა სიტყვა მიმინოსებრი“ („ანდერძი“, 1944) – ასეთია პოეტის განაცხადი, რომელიც „რაინდის ეპიგრაფიას“ ეხმიანება:

თეთრი მიმინო მიყვარდა,

ჩემს ცერზე შემოჩვეული.

(ლეონიძე 2000: 134)

გ. ლეონიძის პოეზიაში მართლაც ერთმანეთისაგან გაუმიჯნავია: მხედარი, რაინდი, მონადირე და მოასპარეზე, მობურთალი, მოჯირითე და ლექსის მთქმელი, სიტყვით მშვე-

ნიერების, სილამაზის, ღირსებისა და ვაჟკაცობის, სიყვარულისა და სიკეთის მომხელთებელი და უკვდავმყოფელი. სწორედ ამიტომაც ამბობდა პოეტი: „მე მისთვის ვგეშავ ლექსის მიმინოს“ (ლეონიძე 2000: 454) და სწამდა შთამომავლობისათვის მის მიერ წუთისოფელში მონადირებული ლექსების უკვდავებისა.

დამონახვანი:

დოიაშვილი 1981: დოიაშვილი თ. *ლექსის ევფონია*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1981.

კვიციანი 2003: კვიციანი ე. *ქართული სიტყვის ბაზიერი*. თბილისი: გამომცემლობა „თეთრი გიორგი“, 2003.

ლეონიძე 2000: ლეონიძე გ. საქართველოს ცრემლები. I. პატარძელის გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმის გამოცემები. თბილისი: 2000.

ლეონიძე 2001: ლეონიძე გ. *ოლე და ოლოლები*. თბილისი: გამომცემლობა „საარი“, 2001.

რატიანი 2008: რატიანი ი. „ჰერმენევტიკა“. *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

სულაკაური 1977: სულაკაური ა. *ლექსები. მოთხრობები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე აკ. *ვერსიფიკაციული ნარკვევები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

The Echo of Giorgi Leonidze's Verse ("I train for him the Falcon of the Verse...")

Summary

Key words: interpretation, metaphor, hermeneutics, the verse – Falcon;

This paper deals with the issues of the interpretation of Giorgi Leonidze's verse and the explanation of one concrete metaphor "falcon of the verse". Giorgi Leonidze as a poet and Giorgi Leonidze as a researcher of the Georgian verse so naturally blend with each other that during the interpretation of his poetry, a verse and concrete metaphor often appear as explaining and clarifying each other.

A study of Leonidze's verse from the viewpoint of hermeneutics and reception aesthetics puts a new slant on poet's recipient – a reader or an observer. Moreover, if this reader or observer is a poet, on the one hand and on the other hand, is a poet and researcher of the verse and the third – professional versifier. Here we mean Archil Sulakauri, Emzar Kvitashvili and Akaki Khintibidze, and for the analysis we regard a concrete artistic image, the metaphor "falcon".

Artistic image of a "falcon" interpreted by the poet, poet-researcher and versifier on the basis of our "perception" and "observation" has become the pretext of a new interpretation and observation.

Archil Sulakauri's verse-interpretation "Just Once" is dedicated to the memory of Giorgi Leonidze. It is written in heterosyllabic rhyme and attracts attention by the rhyme of folk poetry: "high shairi" (4/4) at seven syllables (4/3; 2/5) is included in each stanza; it is written with interval rhythm (xaxa).

By this verse Archil Sulakauri presents the talk between Giorgi Leonidze and the transient world the central image of which is the flown falcon. In the verse "Just Once...", Archil Sulakauri captivates the reader

with Giorgi Leonidze's poetic image, reminiscences and allusions.

Archil Sulakauri's verse "Just Once.." resonates with Giorgi Leonidze's verse. The title "Just Once..." means the time of the verse creation occurs only once, only once the poet beholds unique, beautiful moment the creator is waiting for like a falcon in ambush and tries to put it in his verse.

Archil Sulakauri keeps the echo of Leonidze's poetry in his verse and tries to preserve the poet's intonation and even timbre along with the metre (5/; 4/4; 2/5; 4/3) for the reader.

The interpreter of Leonidze's verse is not remained unnoticed neither by the researchers nor by the poets in the poet's not as much known verse "In the Mountains of Mtskheta" (1935). It is unrhymed, blank verse, the absence of rhythm is not typical for Giorgi Leonidze's poetry and with this verse the poet intends to bring his thinking to the reader. Akaki Khintibidze with reference to Illia Chavchavadze's view that "the raise of the voice" in Georgian verse is the compensation for the lack of rhythm and in connection with this Giorgi Leonidze says: "now I will raise my voice, with the cry of a falcon". This "cry of a falcon" in Archil Sulakauri's verse is raised to seven steps: 1) clouds – 2) dome – 3) Darubandi – 4) Svetitskshoveli cathedral, - 5) Didgori – 6) Love dream – 7) Paradise – such is "the seventh heaven" which according to Archil Sulakauri's verse has been traversed from the earth to the paradise on elevated road by Giorgi Leonidze's poetic soul.

In our view, Leonidze's verse "Tushi Woman in Alaverdoba" (1934) had a particular influence on the studied Archil Sulakauri's verse with alliteration of well-pronounced consonants (j, J, R, W, n) [j, zh, gh, ch, n]. Leonidze's word "zhgheroba" (resonance) must be resonated with Archil Sulakauri's word "zhghali" (color).

The connection of a color ("zhghali") and resonance ("zhgheroba") in poet's perception gives the idea about euphonic-rhythmic relationship between these two verses (Archil Sulakauri's verse "Just Once..." and Giorgi Leonidze's verse "Tushi Woman in Alaverdoba").

For Giorgi Leonidze, a verse is a “sounded” word and that is why the word “zhghera” is most frequently found in those verses which are devoted to the essence of poetry, verse, and its destination.

Along with the “raising one’s voice”, “resonance”, “falcon” in Giorgi Leonidze’s poetry the cases of association of verses with the “flight” are frequently found. The fate of Giorgi Leonidze’s book and his future are connected with the flight. The echo of a word flying up and a verse was to be listened to by the succeeding generations.

In Leonidze’s poetry the same status is given to: the warrior, knight, hunter and poet, versifier, the catcher of a beautiful moment with a word. Leonidze’s phrase: “I am training for him the falcon of the verse” means the immortality of the caught moment preyed in the transient world by poet, by means of a verse. The “falcon of the verse” is a metaphor for the notion of a “verse” which links a quest, obtaining, imprint of extraordinary with the process of composing a verse.

ტერენტი გრანელის ლექსი

გამორჩეულობა პოეტთა ხვედრია: სიცოცხლეც და სიკვდილიც ქვემარტი ლირიკოსისა მისი მშობელი ხალხისათვის დაუვინყარია და ერის ფიქრის, განსჯის, სწორად ცხოვრებისათვის აუცილებელი საზრდოს ტოლფასი. სულის საკვებად ყოველ ქვეყანას ძლიერი, ღრმა რწმენის მქონე მგოსანთა შედეგები სჭირდება.

ტერენტი გრანელის გამორჩეული ცხოვრება და ლირიკული შედეგები XX ს. პირველი მესამედის საქართველოს ტრაგიკული ისტორიის ფონზე იკითხება. უცნაური და გამორჩეული ფსევდონიმის შერჩევითაც აიძულებს იგი თავის თაყვანისმცემლებს, იფიქრონ მასზე, შეიყვარონ იგი ისეთი, როგორც იყო.

ტერენტი გრანელს თანამედროვენი: ვ. ბარნოვი, კ. გამსახურდია, ვ. გაფრინდაშვილი და ა.შ. მაღალ შეფასებას აძლევდნენ, მაგრამ სრულიად გამორჩეული ადგილი მიაკუთვნეს ტერენტი გრანელს მისმა თანამედროვე ქაბუკმა პოეტებმა: მირზა გელოვანმა და ლადო ასათიანმა.

დღემდე მიიჩნევენ (ნიკა აგიაშვილი, ლერი ალიმონაკი), რომ 1939 წელს ლადო ასათიანმა, პირველმა ქართველ პოეტთა შორის, ლექსი მიუძღვნა ტერენტი გრანელს; თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „1939 წლის ზამთარი“ ლადო ასათიანის კრებულებში დღემდე არ არის შეტანილი:

... თოვს და თოვაში გიგონებ, ძმაო,
ჩანს დათოვლილი საყდარი შენი...
თეთრი ხალათით დგახარ ამაოდ,
გათოვს, გათოვს... და არავინ გშველის.

2008 წელს გამომცემლობა „აბულმა“, მანანა ზარიძისა და ციციწო გაბიდაურის ძალისხმევით, გამოსცა „მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი. ივრისპირელი მზეჭაბუკი“ (რედაქტორი ე. კვიციანიშვილი), რომლის ფურცლებზეც პირველად იხილა მკითხველმა 17 წლის მირზა გელოვანის მიერ 1934 წელს, ტერენტი გრანელის გარდაცვალებისას, დაწერილი ლექსი; თითქმის ბავშვი მირზა ალაღად, გულწრფელად აფასებს ტერენტი გრანელის მოქალაქეობრივ ვაჟკაცობასა და თავგანწირვას:

ჩვენს ხანას სურდა შენი ბოდიში,
არ მოუხადე, რადგან ბნელია,
და დაიღუპე, თუმცა ლოდინში
შენი ლექსები კვლავ მას „ელიან“.
(გელოვანი 2008: 60)

მირზა გელოვანმა, ტერენტი გრანელის სახით, მონათესავე სული იპოვა და თანაგრძნობა „ცრემლებით ამოლესილი თვალთა უბეებით“ გამოხატა:

დღეს კი აღარ ხარ და მტკივა გული
ცრემლები თვალთა უპეს ლესავენ,
ძმავ ტერენტი, შენ დაღლილ სულით
ჩემს დათალხულ სულს ენათესავენ.
(გელოვანი 2008: 60)

ტერენტი გრანელის სულის მქონე პოეტისათვის ისედაც რთული იქნებოდა ყოველდღიურობა, სადაგი დღეები ცხოვრებისა, მაგრამ XX ს. 20-30-იანი წლების „ბნელმა ხანამ“, როგორც მირზა გელოვანი უწოდებს საბჭოთა ეპოქას ზემოხსენებულ ლექსში, ტრაგიკული ხვედრი არგუნა გრანელსა და „ჭაბუკებად დარჩენილ“ პოეტებსაც: მირზა გელოვანსა და ლადო ასათიანსაც.

ტერენტი გრანელის ლექსების უმრავლესობა, ალბათ, სამუდამოდ გაუჩინარდებოდა ამ „ბნელი ხანის“ გამო, რომ არა ლერი ალიმონაკის თავგანწირული სიყვარული და ერთგულება, შრომა და დაჟინებული ცდა პოეტის „რჩეულის“ გამოსაცემად. სწორედ ლერი ალიმონაკის მიერ შედგენილი ტერენტი გრანელის „რჩეულით“ (1979) აღვსუსხეთ პოეტის სალექსო ფორმები. კრებულში შესულია 557 პოეტური თხზულება, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა ლირიკული ლექსია, არის ორიოდვე ვერლობრი და „ლექსი პროზად“, ლირიკული პროზის ექვსიოდდე და მინიატურის ნიმუში. მყარი სალექსო ფორმებიდან ტერენტი გრანელს ყველაზე მეტად სონეტის ფორმა იზიდავდა, დაუნერია რამდენიმე ტრიოლეტიც.

ტერენტი გრანელის ლექსების ნახევარი (331) სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის დაწერილი, საზომებიდან სიხშირით მეორე (65) ხუთმარცვლედია (2/3; 3/2; 1/4); მესამე ადგილი კი ქართული პოეზიისათვის შედარებით ახალ საზომს, XX ს. 10-იანი წლებიდან დამკვიდრებულ 4/4/2-ს ეკუთვნის. ამ საზომით ტერენტი გრანელს 30 ლექსი დაუნერია. „ცისფერყანწელთა“ საყვარელი მეტრით – 5/4/5-ით პოეტი შედარებით ნაკლებად (მხოლოდ 11 ლექსია ამ საზომით გამართული) სარგებლობს, უფრო მეტად მოსწონს 7-მარცვლედის ორივე სახეობა (5/2 – 28 ლექსი, 4/3 – 21 ლექსი). სულ 8 ლექსია შესრულებული მაღალი (3) და დაბალი შაირით (5). სამიოდდე ლექსი კი 3/3/2-ით. „ლურჯა ცხენების“ მეტრი (43/43) მხოლოდ 7 ლექსში გვხვდება.

იზოსილაბური საზომების გარდა, ჰეტეროსილაბიზმსაც მიმართავს პოეტი, თუმცა არათანაბარმარცვლიანი და ნარევი ლექსების რაოდენობა 15-ს არ აღემატება. ასე რომ, ტერენტი გრანელის ვერსიფიკაცია, საზომებისა და გარიტმის სისტემების მიხედვით, თვალს ვერ მოსჭრის მკვლევარს. ჯვარედინი რითმა (abab) გვხვდება პოეტის 524 ლექსში. მხოლოდ ოციოდდე ლექსია გარიტმული წყვილადი (aa) და მოსაზღვრე (aaaa), ან ინტერვალიანი (xaxa) რითმით.

ტერენტი გრანელის ვერსიფიკაციული პორტრეტი მკვეთრად გამოხატულია: ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული, ჯვარედინად გართმული (abab) კატრენით. ეს სტრუქტურა, ფორმა არის კრისტალი და მისი მეშვეობით მკითხველთან მიდის პოეტური ინფორმაცია, რომლის გადაცემის საშუალება აქ შინაარსის იგივეობრივია: მუდმივი და მყარი, უცვლელი, ურყევი სულიერი მღელვარება და მოლოდინი ჩაკეტილ სივრცეში.

ტერენტი გრანელის პოეზიას მიხეილ ზანდუკელი ნეორომანტიზმის მიმართულების მიხედვით განიხილავდა. ცნობილია, რომ ნეორომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ზღვარზე მდგარი პოეტის შემოქმედებაში მისთვის ნიშანდობლივი მეტაფორული სტრუქტურა ივსება ბუნებრივი და ხელოვნური სამყაროებით: „სამყარო – ხისა“ და „სამყარო – წიგნის“ პარადიგმების მდიდარი ტრადიციებიდან ამოზრდილი კონკრეტული მხატვრული სახეებით, ნეორომანტიკულ ლირიკულ მოდელებში „ვარდები“ და „კლდეები“ ადგილს უთმობს სიმბოლისტური ესთეტიზმის პროგრამით შემოთავაზებულ „სახლებსა“ და „წიგნებს“ (ხელოვნურ სამყაროს). „სახლებისა“ და „კლდეების“ მეტაფორულ თანხვედრას, ისევე, როგორც „წიგნებისა“ და „ვარდებისა“, აქვთ ავტონომიურობა: როგორც სახლები შენდება კლდით, ანუ ქვით, ასევე წიგნებსა და ვარდებს აქვთ რაღაცა საერთო: ორივე შედგება ფურცლებისაგან. ერთ შემთხვევაში – ქაღალდის, მეორეში კი მცენარისაგან, რომელიც ცოცხალ სამყაროს მიეკუთვნება. ბუნებრივი, ორიგინალური და ხელოვნური, წიგნიერი, ლიტერატურული სამყაროს შერწყმის მიჯნაზე იბადება სწორედ კრისტალური სტრუქტურა ლექსისა, რომელსაც აქვს სიმყარე კლდისა და პროპორციულობა, წესრიგი ვარდისა (ხანზენ-ლიოვე 1999: 51-57). ლირიკულ მოდელებშიც „ვარდები“ და „კლდეები“, ბუნების ესთეტიზაციის გზაზე, პოეტური მოტივების მეტაფორებია. ორიგინალური მეტაფორა მკვიდრდება ტერენტი გრანელის ლექსით „***მე ისევ ვწევარ, გარეთ ქარია“, რომელშიც მთვარე – ფოთოლია:

მალე ამოვა ყვითელი მთვარე
და მთვარე – ლურჯი ცის ფოთოლია.
(გრანელი 1979: 237)

ფოთოლი, როგორც ფურცელი, ლურჯი ცის ფონზე ივსება, ინერება, როგორც წიგნი, სადაც ხელოვნების წესრიგი ლექსის კრისტალებად გარდაიქმნება. „კრისტალისა“ და „სარკის“ სიმბოლოები კი სიმბოლისტებთან ალეგორიად წარმოგვიდგება: რუსი სიმბოლისტები პოეტურ თხზულებას თაბაშირის ლარნაკს ადარებენ, რომლის წიაღში იწვის სანთელი, შუქი კი ქურჭელს ასხივებს.

„ამ კოსმიური თვითკმარობით არის გაჯერებული კრისტალურ-სარკული სამყარო, რომელსაც საკუთარი სინათლე არ გააჩნია და შეუძლია, მხოლოდ აირეკლოს, დაარეფლექსოს. ერთადერთი ინფორმაცია, რომელსაც არტეფაქტი შეიცავს, არის მისი საკუთარი სტრუქტურა: ინფორმაციის გადაცემის ფორმა აქ შინაარსის იგივეობრივია“ (ხანზენ-ლიოვე 1999: 65). სარკისებური ასახვის, კონგრუენტულობის მეშვეობით შექმნილი კრისტალურ-სარკული ლექსები ტერენტი გრანელის ლირიკაში, უმთავრესად, ორსტროფიანი სტრუქტურით იქმნება. კრისტალის მეტაფორა ესთეტიზმის პოეზიის ავტოპოეტოლოგიური არსის თემატიზირებას ახდენს: აქ, თითქოს, რეალიზდება გარკვეული გამონაშუქი პოეტური ეფექტების ტოტალური ზედაპირისა. ამგვარი მხატვრული ტექსტის იდეალური ტიპია ლექსი ლექსზე.

ტერენტი გრანელის სარკისებური ასახვის პრინციპით შექმნილი ლექსები, თაბაშირის ლამპაში მოთავსებული სინათლის მსგავსად, ნათელს ჰფენს პოეტის ინდივიდუალიზმს, გამოორჩეულობას, „დათოვლილი სანთლის“ მეტაფორას ეყრდნობა ლერი ალიმონაკი გაფითრებული, „გრძობის შიგნიდან მონოლილი შეუცნობელი ძალით უსაზღვროდ გაოცებული“ ტერენტი გრანელის სულიერი პორტრეტის შექმნისას, 1979 წ. „რჩეულის“ წინასიტყვაობაში (ალიმონაკი 1979: 5-17).

... და ჩემი მწუხარე სული
მსგავსია დათოვლილ სანთლის.
(„დათოვლილი სანთელი“.
გრანელი 1979: 230)

– ასე აღწერა საკუთარი სულის პორტრეტი პოეტმა-ვიზი-
ონერმა, რომლის ხილვა გლოვასაც კი კონკრეტიზაციას უძებ-
ნიდა ლექსში „დათოვლილი სანთელი“:

გათავდა ცრემლებს თოვა,
ო, ხსოვნას რა ნელა ძინავს.
და **თეთრი ქალწული – გლოვა**
ეცემა სისხლიან მინას.
(„დათოვლილი სანთელი“.
გრანელი 1979: 230)

ტერენტი გრანელის ლირიკის სინათლე, შესაძლოა, მკრთა-
ლია, სიცივიტ, თოვლით გარემოცული, ჩასაქრობად განწი-
რული სანთლისა და თაბაშირის ლამპიდან გამომავალი შუქის
მსგავსად, მაგრამ მუდმივი იმედის წყაროა მისი უამრავი თაყ-
ვანისმცემლისათვის. ვფიქრობ, ერთ-ერთი მიზეზი ტერენტი
გრანელის პოპულარობისა თანამედროვე კრიზისული ეპოქი-
სათვის ესეც არის: მკითხველი გრძნობს სულიერ ერთობასა
თუ ნათესაობას მუდმივი ხორციელი თუ სულიერი შეჭირვე-
ბით დაღლილ, მარტოსულ, მომლოდინე ტერენტი გრანელთან:

ეს შავი ღამე გაივლის, ალბათ,
კედელზე ისევ კაცის ჩრდილია
ჩემ წინ ანთია მწუხარე ლამპა,
ანთია ლამპა და დუმილია.
(„***ისევ ღამეა, ისევ ლანდია“.
გრანელი 1979: 316)

ტერენტი გრანელის ავტოპორტრეტი „ზამთრის ბარელიეფის“
ფონზე უკეთ აუხსნის ჩვენს თვალსაზრისს მკითხველს:

სალამო, კანკალი სანთლის
ირგვლივ დანოლილი ნისლი.
ფარული წამების ლანდი
პოეტის ცრემლი და სისხლი.

არ არის ტირილის გარდა
სულისთვის ნუგეში სრული.
შეირხა სიმწარის ფარდა
და ტყეში გაფრინდა გული.

გაიხსნა ვედრების რკალი
(ზამთარი სიცოცხლეს მართმევს).
ქალაქის ფერმკრთალი ქალი
სარკესთან შეკრთება სადმე.
(„ზამთრის ბარელიეფი“.
გრანელი 1979: 317-318)

ტერენტი გრანელის სტროფიკის უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაა ტაეპობრივი გამეორება: ორსტროფიანი კომპოზიციები სარკისებურად, ხოლო რამდენიმე სტროფით შედგენილი ლექსები აუცილებლად ირეკლავს ტაეპს, ან ორტაეპედებს.

ვარსებობ, მინდა
სიცოცხლე წყნარი.
სალამო – წმინდა
ქვეყანა – ქარი.

სალამო – წმინდა
ქვეყანა – ქარი
ვარსებობ, მინდა
სიცოცხლე წყნარი.
(„***ვარსებობ, მინდა“.
გრანელი 1979: 85)

მიდის ეს ხანა,
მიდის ეს ფიქრი.
და ეს ქვეყანა
დარდისგან მიჰქრის.
და ეს ქვეყანა
დარდისგან მიჰქრის.
მიდის ეს ხანა,
მიდის ეს ფიქრი.
(„***მიდის ეს ხანა“.
გრანელი 1979: 125-126)

ნანვიმარია,
ძინავს ბუნებას.
ცა – სიზმარია,
გზა – დაბრუნება.

გზა – დაბრუნება
ცა – სიზმარია
ნანვიმარია
ძინავს ბუნებას.
(„ბუნება“. გრანელი 1979: 232)

მწუხარე ბალის
დღეები კრული
ქართველი ხალხის
სპეტაკი სული.

ქართველი ხალხის
სპეტაკი სული.
მწუხარე ბალის
დღეები კრული
(„ხალხი“. გრანელი 1979: 169)

ტერენტი გრანელის ორსტროფიანი კომპოზიციები ზეინაბ სარიას მოხსენებასა და, შესაბამისად, ამ კრებულში დაბეჭდილ ნაშრომშია განხილული, ჩვენ კი აღვნიშნავთ, რომ სწორედ სტროფიკაა სალექსო პარამეტრთაგან (საზომი, სტროფიკა, რითმა) ყველაზე გამორჩეული ტერენტი გრანელის ლექსისათვის. სწორედ ამ მხრივ არის მისი ვერსიფიკაცია გამორჩეული, ინდივიდუალური. 557 თხზულებიდან სტროფულ გამეორებას ემორჩილება 345 ლექსი; აქედან ორსტროფიანი, უფრო ხშირად სარკისებური, კონგრუენტული ასახვით გამორჩევა 139 ლექსი, სამ და მეტსტროფიან ლექსებში გამეორებული სტროფები კი 206 ლექსში გვხვდება: ლექს-სტროფების რიცხვი 10-ს აღწევს.

პირობითად, ამ ორსტროფიანი კომპოზიციების გადაკეცვა რომ შეიძლებოდეს, ტაეპები ერთმანეთს დაემთხვევა. ეს უჩვეულო დამთხვევა ფორმისეული, გრაფიკული ნიშანია პოეტის სულიერი ვითარებისა:

... და ვარ თითქმის ყოველთვის

განწყობილი ლექსისთვის.

მინა, ცა უმაღლესი, –

ხომ პოეტის გულია,

და მგონია მე ლექსი

ყველგან გაბნეულია.

(გრანელი 1979: 86)

სამყარო – ლექსის ფონზე დანახული (მინა, ცა – პოეტის გული) უფრო მისაღები და ასატანია არა მხოლოდ ტერენტი გრანელისათვის, არამედ მისი უამრავი თაყვანისმცემლისათვის, რომელთაც უაღრესად უჭირთ ფიზიკური თვითგადარჩენისათვის ველურ სამყაროსთან ბრძოლა, სულიერად კი სიცივისა და მიუსაფრობის გაძლება უწევთ; რომანტიკულ გმირის მსგავსი თავგანწირვა გახდა საჭირო იდეალის შესანარჩუნებლად. ვიმეორებ, ალბათ, ამანაც განაპირობა ტერენტი გრანე-

ლის განსაკუთრებული პოპულარობა თანამედროვე ახალგაზრდების წრეში.

ათასობით ქართველის სადღეისო, საბედისწერო კითხვა რეფრენად გაისმის ტერენტი გრანელის ოთხსტროფიან ლექსში „სამშობლოს“, რომლის პირველი-მეოთხე კატრენები მეორდება:

რალაც მინდა სიცოცხლეზე მეტი,
უფსკრულია და შენ მარტო ჰკივი.
მე მაფიქრებს საქართველოს ბედი,
მე განვიცდი ჩემ სამშობლოს ტკივილს.

როგორც ოხვრა შორეული გედის,
ანდა როგორც მარმარილო ცივი,
მე მაფიქრებს საქართველოს ბედი,
მე განვიცდი ჩემ სამშობლოს ტკივილს.

ვგრძნობ მსოფლიოს და უსაზღვროს ვეტრფი,
შენ გაიგებ ჩემ ამნაირ ტირილს.
მე მაფიქრებს საქართველოს ბედი,
მე განვიცდი ჩემ სამშობლოს ტკივილს.

რალაც მინდა სიცოცხლეზე მეტი,
უფსკრულია და შენ მარტო ჰკივი.
მე მაფიქრებს საქართველოს ბედი,
მე განვიცდი ჩემ სამშობლოს ტკივილს.

(„სამშობლოს“. გრანელი 1979: 95)

უფსკრულის პირას მდგარი საქართველოსა და ქართველის „კივილი“ ამ შედეგში უაღრესად სადა და მართალია. ყოველ სტროფში გამეორებული, რეფრენად ქცეული ორტაეპედების მეოხებით, გამოიკვეთა ორწევრედი: „საქართველოს ბედი“, რომელსაც ერთიმემა ნყვილები: „სიცოცხლეზე მეტი“, „შორე-

ული გედის“, „უსაზღვროს ვეტრფი“. სამშობლოს ბედის ამგვარი ტრაგიკული სიმძაფრით გააზრება, ბუნებრივია, თანამედროვე ქართველისთვისაც ყოველდღიური დილემაა და ამიტომაც ეთანხმება იგი პოეტს, რომელიც ნდობით მიმართავს თავის მკითხველს: „შენ გაიგებ ჩემ ამნაირ ტირილს“. ეს ლექსი თითქმის განძარცვულია ტრადიციული ტროპებისაგან. მხოლოდ ორი შედარებაა. „როგორც ოხვრა შორეული გედის“, „ანდა როგორც მარმარილო ცივი“ – ორივე უაღრესად საშიში: სამშობლოს ბედი ტირილს, გლოვას, ანდა აკლდამის სიცივეს უკავშირდება და უფსკრულის წინაშე მდგარი ქვეყნისა და მისი მკვიდრის განცდას ამძაფრებს. დარჩენილი სარიტმო ცალების სამივე წყვილი: ჰკივი-ტკივილს, ცივი-ტკივილს, ტირილს-ტკივილს შეკუმშული, ორსიტყვიანი ლექსია: ტკივილთან დაწყვილებული: კივილით, სიცივით, ტირილით. პოეტს სიტყვა მიაჩნია ერთადერთ ნუგეშად, ამიტომაც მას შეაფარა თავი; სამწუხაროდ, ეს ტრაგიზმი მოუცილებელი, განუყოფელია ტერენტი გრანელის სადაგი დღეებისათვის:

ვარსებობ, თეთრი დღეა ისევე,
ვიგონებ სტრიქონს, გულში დანერილს
აჰა, მივედი, ვერ მოვისვენე,
აგერ, შენს ძვირფას საფლავს დავცქერი.
დანოლილია თბილისი დაბლა
(ბედი მძიმეა და ულმობელი).
ვხედავ ქვეყანას. ვხედავ შენს საფლავს
და ჩვენც, ძვირფასო, ეს დღე მოგველის.
(„საფლავი“. გრანელი 1979: 247)

სტროფიკა, როგორც ტერენტი გრანელის ლექსის განმსაზღვრელი პარამეტრი, მრავალმხრივ არის საყურადღებო: მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა შეინიშნება ლექსში „განშორების ლოდები“ (ხინთიბიძე 2009: 302).

ათოვლილი სავანე,
თან სურვილი გვიანი
რჩება ოდნავ დასანანი
ეს დღეები მზიანი.
(„განშორების ლოდები“.
გრანელი 1979: 174)

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის პირველ სტროფში თუ მესამე ტაეპი მაღალი შაირით არის შესრულებული, მეორე სტროფში მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა დაბალი შაირით არის გადმოცემული:

მაღე გავა ზამთარი
მგონი, ვნახავ გაზაფხულს.
ლამე სწოვს, როგორც აფთარი
სულს, ლექსებში დამარხულს.

სამსტროფიანი კომპოზიციით შესრულებული ეს ლირიკული თხზულება ბოლოვდება მესამე, იზოსილაბური სტროფით, რომლის ოთხივე ტაეპი 7-მარცვლედია: I-II-IV – 4/3-ით, ხოლო მესამე – 3/4:

და სიზმრების მორევი
ჩემთან მოდის გოდებით.
მძიმეა განშორების
თოვლიანი ლოდები.

თორმეტმარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსი (33/33) ვარიაციებით (33/24; 24/24) არის შესრულებული „ფარული ვედრება“, რომელშიც გალაკტიონისეული დიალექტური ნეოლოგიზმი „ფერვალი“ ხმიანობს. „წ“ და „ვ“ ბგერების ალიტერირების ფონზე იხატება სიმბოლური სახე ლირიკული გამირისა:

ჯვარებთან გაივლის ფარული ვედრება
წირვებით წამიღებს წამების მწვერვალი
ვარდისფერ სარკეში სურვილი ბერდება
მთვარესთან ჩამონვა უფნებო ფერვალი.
(„ფარული ვედრება“. გრანელი 1979: 168)

ტერენტი გრანელის იზოლისაბური ლექსის ფონზე კონტრასტულად იკითხება პოეტის რამდენიმე თხზულება, რომლებიც არათანაბარმარცვლიანი ნარევი საზომებით არის დაწერილი: „შენს გაქცევას“, „ღამის მოუსვენრობა“, „***სად მალავს ბუნება“, „***მე ამდენ წამებას ვითმენ“; ხოლო „მე და ის“, რომელსაც ახლავს განმარტება „ლექსი პროზად“, ინტერვალიანი რითმითა (xaxa) და თორმეტმარცვლიანი საზომით სხვადასხვა ვარიაციით – არის შესრულებული (3/5/4, 4/3/5, 5/4/3) ორიგინალური გრაფიკით:

დღისით ჩვენ ერთიმეორეს აღარ ვხედავთ
და არც გვინდა, რომ დღე ქუჩაზე ვიაროთ.
ჩვენ ბნელი ღამე გვიყვარს მხოლოდ იმიტომ
რომ ფიქრები ერთმანეთს გავუზიაროთ.

მე კი დიდად მძულს ღამე უსაზღვრო, ვრცელი
როს გული სჭკნება ჭმუნვით და იარებით
და თუ დღეს მიყვარს ღამე, მხოლოდ იმიტომ
რომ მე და ის სულ ფეხით დავიარებით.

(„მე და ის“. გრანელი 1979: 372)

რიტმული ვარიაციების ცვალებადობით, სათქმელის ალეგორიულად გადმოცემას და ორიგინალურ მელოდიურობას აღწევს პოეტი ლექსში: „მკვდარი სურვილები“. 12-მარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსის თითქმის ყველა ვარიანტია მომარჯვებული ამ ტექსტში: 24/24, 33/24, 444/3333, 24/42, 33/33, 444/2433, 4246; პოეტი ორიგინალური რიტმულ-მეტრული სტრუქტურით გვიმჟღავნებს თავის არჩევანს:

რა მწარეა ასე დროის გაგრძელება,	42/24
ეს თეთრი ცრემლები და გლოვა ჩემია.	33/33
რა ვქნა, მე ცხოვრება ისევ მეძნელება	24/24
და წითელ ყვავილებს ტყვია მირჩევნია.	22424
(„მკვდარი სურვილები“. გრანელი 1979: 211)	

ერთი შეხედვით, ამ სტროფში პოლიტიკური შეხედულებები პოეტისა არ ჩანს, მაგრამ თუ ჩვენ მიერ ხაზგასმულ შესიტყვებებს დავაკვირდებით, ტერენტი გრანელსა და „განთლებული“ საქართველოს ურთიერთობის ტრაგიზმის გამოცნობა არავის გაუკვირდება. საგულისხმო სარიტომო ერთეულების სემანტიკაც: გლოვა ჩემია – ტყვია მირჩევნია; დროის გაგრძელება – ისევ მეძნელება. არასასურველი სინამდვილეში „მკვდარი სურვილებით“ მოარსებე პოეტის ავტოპორტრეტი ამ ლექსში ამგვარად იხატება:

მე ჩემი იმედი სადღაც შორს მგონია	33/33
და სიჩუმე ისევ სასაფლაოზეა	42/6
გული – სამარეა, გრძნობა – კოცონია	24/24
ტანი – სიმძიმეა, გული – ქაოსია.	24/24

როგორც ცნობილია, ჰეტეროსილაბურ საზომებში იშვიათად იმართება სტროფი 6:5-ით. მარცვალთა ამგვარი თანაფარდობით არის დანერგილი ტერენტი გრანელის „***შენ ხედავდი მალლობს“, „***სად მალაეს ბუნება“, „***შენ ტირილს ისმენ“ და სხვ. (შდრ. გალაკტიონის „მივალ, გადავკოცნი / ჩემსა მთვარესა“) (ხინთიბიძე 2009: 116).

შენ ხედავდი მალლობს	42
და ლოცვა მსურდა	32
და ისმოდა ახლო	42
სიკვდილის სუნთქვა	32
(„***შენ ხედავდი მალლობს“.	
გრანელი 1979: 336)	

დატეხილი თოთხმეტმარცვლედის (5/4, 5), ანუ ცხრამარცვლედის ხუთმარცვლედთან შეფარდების საინტერესო ნიმუშს ვხვდებით ტერენტი გრანელის ლექსში „***ეს ყველაფერი ჩემზე ითქვა“. ქართველმა რომანტიკოსებმა პირველად დატეხეს ბესიკური თოთხმეტმარცვლედი (5/4/5) ორი ნაწილად; 5/4, 5. ტერენტი გრანელი ამ მხრივ მხოლოდ რამდენიმე ლექსით იქცევს ყურადღებას.

ეს ყველაფერი ჩემზე ითქვა, 5 4
ვის გავუგონო. 5
შენს ძვირფას სახელს ნაიკითხავს 54
თვალი უღონო. 5
(„***ეს ყველაფერი ჩემზე ითქვა“.
გრანელი 1979: 342)

თერთმეტმარცვლედის ათმარცვლედთან (11:10) შეხამებით იქმნება ტერენტი გრანელის „სიცოცხლის გრადაცია“:

წითელი მზე აელვარდა მინებთან 4 4 3
მოდის ჩუმი და ცისფერი ღამე 4 4 2
უიმედო გულის ძგერა მინელდა 4 4 3
შენ, წმინდაო მაცხოვარო, ამინ! 4 4 2
(„სიცოცხლის გრადაცია“.
გრანელი 1979: 100)

საგულისხმოა, რომ მეტრულ სქემაში 11:10-ით მხოლოდ პირველი და ბოლო, მეექვსე, სტროფია გამართული, დანარჩენი სტროფები კი 10:11-ით არის შესრულებული:

ჩაესვენა სურვილების გროვა, 4 4 2
როგორც შორი მირაჟების სერია. 4 4 3
ახლა უფრო დაფიქრების დროა, 4 4 2
ჩადენილი შეცდომები ბევრია. 4 4 3

გამეორება, როგორც რიტორიკული ფიგურა, უმთავრესია ტერენტი გრანელის სტროფიკასა და პოეტურ სტილისტიკაში. ანაფორული კომპოზიციითა და I-V მრჩობლედების იდენტური გამეორებით იქმნება პოეტის ერთ-ერთი შედეგური „საახალწლო ელეგია“:

მე იმდენად შევეჩვიე სიკვდილს,
აქამდე რომ ცოცხალი ვარ, მიკვირს.

მე იმდენად შევეჩვიე ლანდებს,
მინდა, თოვლშიც მათი კვალი ჩანდეს.

მე იმდენად შევეჩვიე სევდას,
ყველა ლექსი ცრემლით დამისველდა.
მე იმდენად შევეჩვიე ღამეს,
ის სინათლე, ვიცი, გამანამებს.

მე იმდენად შევეჩვიე სიკვდილს,
აქამდე რომ ცოცხალი ვარ, მიკვირს.
(„საახალწლო ელეგია“. გრანელი 1979: 71)

მრჩობლედების გამეორებული პირველი ტაეპები თითქმის იდენტურია; განსხვავებულია მხოლოდ ლექსის საკვანძო სიტყვები: სიკვდილს, ლანდებს, სევდას, ღამეს. ოქსიმორონის პრინციპით შექმნილი სათაური „საახალწლო ელეგია“ საზეიმოსა და ნაღვლიანი მელოდების შერწყმა-შეჯერებას აჩვენებს მკითხველს, რომელიც, შესაბამისად, აკვირდება მრჩობლედების მეორე ნყვილ ტაეპებს და თვითონ გამოკვეთს პოეტის სათქმელს: პოეტის სიცოცხლეს განაპირობებს: თოვლი, ლექსი და სინათლე.

საგულისხმოა შემთხვევა ლექსში „***მოდის ახალი ფიქრთა კრებული“: ექვსმარცვლიანი სიტყვა: „წინააღმდეგობას“ მეტრული კანონის გამო ხუთმარცვლიანად აღიქმება სტროფის რიტმის გათვალისწინებით:

მოდის ახალი ფიქრთა კრებული,
მე ვერ ვიპოვი ნამდვილ მეგობარს.
მივდივარ ნელა, გაჩუმებული,
და ქარი მიწვეს წინააღმდეგობას.

(„***მოდის ახალი ფიქრთა კრებული“.
გრანელი 1979: 167)

ცხრამარცვლელი რვამარცვლედთან (9:8) ჰეტეროსილაბური საზომის ერთ-ერთი იშვიათი რიტმული სვლაა, რომლითაც უცხო მელოდიას ამკვიდრებს ტერენტი გრანელის „ცისფერი სინათლე“:

ახლაც უიმედო წამია (2/4/3)

წუხელ გაფრენა ვინატრე (5/3)

გულში – ნისლიანი ღამეა, (2/4/3)

სულში – ცისფერი სინათლე. (5/3)

(„ცისფერი სინათლე“. გრანელი 1979: 227)

მყარი სალექსო ფორმებიდან ტერენტი გრანელის 1979 წლის „რჩეულში“ შეტანილია სონეტები* და რამდენიმე ტრიოლეტი. ტერენტი გრანელის ტრიოლეტებზე, შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ სამია ამ მყარი ფორმით დაწერილი თხზულება წიგნში და სამივე მათგანი კანონიკურია: სავალდებულო 8-ტაეპედი, 5/4/5 საზომი და გართმვის სისტემა: abaaabab. „ფანტასტიური ღამე“ ორი ტრიოლეტისაგან შედგება. განსაკუთრებით იქცევეს ყურადღებას შედგენილი რითმა: **ფანტაზია – ფანტავს აზია – ფიანდაზია**. მეორე ტრიოლეტში „მწვანე მირაჟი, ღამის რკალი. სახე ღამაზი“ კი მკაფიოდ იკითხება გრიგოლ რობაქიძის მხატვრულ სახეთა გავლენა და სახელდებითი წყვილების სიმრავლე:

* ტერენტი გრანელის სონეტებზე გამოკვლევა ის. თ. ბარბაქაძე, სონეტი საქართველოში, თბ., „უნივერსალი“, 2008, გვ. 153-164.

პანის მორევში იღვენთება ცრემლთა აღმასი
ყვითელ სივრცეში ცეცხლით ინვის ღია ზმორები.
მწვანე მირაჟი, ღამის რკალი, სახე ღამაში.
უტეხი ტევრი და სპეტაკი ნიამორები.
(„ფანტასტიური ღამე“. II. გრანელი 1979: 50)

1920 წელს „პოეზიის დღეში“ (№1) დაუბეჭდავს ტერენტი
გრანელს ტრიოლეტი „ლოცვა მთვარესთან“, რომელიც სიმ-
ბოლიზმისათვის დამახასიათებელი თეთრი ფერის ესთეტიზ-
მითა და ორიგინალური კონსონანსური რითმით (მივა გოდე-
ბით – მე ველოდებით) გამოირჩევა.

შიდართმა იშვიათად გვხვდება ტერენტი გრანელის ლექ-
სში; თუმცა „მონოლოგი უდაბნოს ყვავილებზე“ ამ მხრივ უფ-
რო გალაკტიონის „ლურჯა ცხენების“ გავლენას ემორჩილება,
ვიდრე ავტორის შინაგან მიდრეკილებას შინაგანი რითმისაკენ:

მიგელოდა გზები, როგორც ანგელოზები
და უმანკო ლოცვები კვირის ფრთებზე ატირდა.
როგორც ლურჯი პარიკებს ღამე ფიქრებს არიგებს
და ყორნებმა დარეკეს ბაბილონის კარებთან.
(„მონოლოგი უდაბნოს ყვავილდებთან“.
გრანელი 1979: 337)

ამ ლექსის II-VI სტროფები მეორდება და შიდართმაც
მხოლოდ კენტ ტაეპებშია; კიბური რითმა აკავშირებს, აგრეთ-
ვე, I-II და III-IV ტაეპებს.

ტერენტი გრანელის ვერლიბრი „გული თბილისისათვის“
1922 წელს დაბეჭდილა. იგი უფრო XX ს. 20-იანი წლების ქარ-
თლი პოეზიის განახლების სულისკვეთითა და თავისუფალი
ლექსის წერის ტექნიკის ათვისების ინერციით არის შთაგონე-
ბული, ვიდრე პოეტის შინაგანი მოთხოვნებით. ოპოზიცია
„იქ“ და „აქ“, „მაშინ“ და „ახლა“, ამ ვერლიბრის სტრუქტურულ
საყრდენს წარმოადგენს და პარალელიზმის საფუძველს ქმნის.

ორიგინალური და ვერლიბრისათვის აუცილებელი ემოციური მუხტით არის დალდასმული ტექსტის ფინალური ხუთი ტაეპი:

ჩემი გული, რომელიც ჩამოვარდა ნუხელ,
დღეს ქალებმა იპოვეს ბაღში.
მე ახლა აღარა ვარ.
ჩემი გული გადაეცით თბილისს
თუ აღმოჩნდა სადმე.
(„გული თბილისისათვის“.
გრანელი 1979: 283-284)

ამავე, 1922 წელს არის დაწერილი ტერენტი გრანელის მეორე ვერლიბრი „მე და გაფითრება“. სინტაქსური პარალელიზმის, როგორც პოეტიკური ფიგურის მნიშვნელობა ამ თავისუფალ ლექსში, მნიშვნელოვანია. იგი არის კომპოზიციური საყრდენი პოეტის სათქმელისათვის:

ხატების წინ ხელაპყრობილი ვდგავართ
მე და გაფითრება
სადღაც შორს ბნელი თვალებით ვამჩნევ:
თეთრ უდაბნოში სანთელივით რომ კრთის
ჩემი მნუხარე დის ცისფერი ლანდი.
(„მე და გაფითრება“.
გრანელი 1979: 198-199)

ვერლიბრის ბოლოს გამეორებული ეს მონაკვეთი გვარწმუნებს, რომ პოეტის მიერ დაწყვილებული: „გაფითრება“ და „ცისფერი ლანდი“ უნდა იყოს პოეტის რომანტიკული სულის ძიებისა და სევდის შედეგი:

არ ვიცი:
შეიძლება ჩემი მნუხარების მიზეზი
უხილავი ბაღების სილურჯე იყოს...

– გვეხმარება პოეტი საკუთარი შემოქმედების არსის გარკვევაში.

ნათელია, რომ ტერენტი გრანელის ლექსის მკვლევართათვის ბევრი რამ ჯერ კიდევ ამოუხსნელი, შესასწავლი და გასაანალიზებელია. შეუცნობელი, უზარმაზარი, ბოროტი იმპერიისა და ურწმუნო სამყაროს პირისპირ დარჩენილი მეოცნებე სულის კონფლიქტი ფარულიც იყო აშკარაც: სულიერი სამყაროს გამორჩეულობა ტერენტი გრანელის ფიზიკურ სხეულს აბეჩავებდა და არღვევდა, ყველასგან დევნილსა და გასაკიცხს ხდიდა (გავიხსენოთ შალვა დადიანის მკაცრი შენიშვნა და პოეტის პასუხი!). პოეტმა წმინდა აბოს მსგავსად, იხილა საკუთარი ცხედრის გასვენების პროცესი და უჭირისუფლა მიცვალებულს – ტერენტი გრანელს:

ნუხელ სიზმარში მიმიძლოდა ჩემი ცხედარი,
და მივდიოდი, მივკიოდი საშიშ ქარიშხალს.
ზარი რეკავდა: სამარადოდ იყავ ნეტარი!
ნუხელ ანაზღად უკუნეთმა თავი აიშვა.

.....

ნუხელ სიზმარში მიმიძლოდა ჩემი ცხედარი.
(„ნუხელ სიზმარში მიმიძლოდა ჩემი ცხედარი“.
გრანელი 1979: 98)

„ჩემთვის ქვეყანა აბოს გულია“, – აცხადებდა პოეტი და წმინდანით, ჭეშმარიტებას რომ გაუხსნა თავისი გული, რისთვისაც თავიც განირა, წამებისათვის გამზადებულმა ტერენტი გრანელმა აღიარა:

ანდა ვინ მოვა, არა მყავს კაცი,
მე თუ დამიხსნის – მხოლოდ უფალი.
(„***ახლა სადღაც შორს ქრიან ქარები“.
გრანელი 1979: 314)

ტერენტი გრანელის ლექსის თავისებური, გამორჩეული ფორმა: კატრენები, ორსტროფიანი, სამსტროფიანი კომპოზიციები, სარკისებური ასახვითა და სინტაქსური პარალელიზმით, გამეორებული ფრაზებითა და კონსტრუქციებით, გვაფიქრებინებს, რომ პოეტი ქმნიდა ასკეტის, განდეგილის ლოცვებს: ეს იყო მისი თავისუფლება, მოპოვებული უფალთან დიალოგისას. ტერენტი გრანელის ლექსის მკითხველს სიმშვიდე და ბუნებაში არსებული, ეცვლელი ჭეშმარიტება უნდა ეგრძნო. სამყაროს უცვლელი კანონზომიერება: ამქვეყნიური მოძრაობის ამაოება და განახლებისათვის მუდმივი მზაობა კი გენიალური უბრალოებით დაკონკრეტდა „გაზაფხულის საღამოში“:

გაზაფხულის საღამოა მშვიდი
ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი.

დამონეგანი:

ალიმონაკი 1979: ალიმონაკი ლ. *ტერენტი გრანელი. რჩეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

გელოვანი 2008: *მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი „ივრისპირელი მზეჭაბუკი“*. თბილისი: გამომცემლობა „აბული-7“, 2008.

გრანელი 1979: გრანელი ტ. რჩეული. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ხანზენ-ლიოვე 1999: Ханзен-Лёве А. *Русский Символизм*. Санкт-Петербург: “Академический проект”, 2009.

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

ლადო ასათიანის სონეტი და ტრიოლეტი

აკაკი ხინთიბიძე, ლადო ასათიანის სალექსო ფორმებზე საუბრისას, აღნიშნავს: „ლადო ასათიანის დროს ევროპიდან შემოსულ მყარ სალექსო ფორმებს აღარ მიმართავდნენ, ამ ფონზე ყურადღებას იმსახურებს „რუსთაველის სამარე“, რომელიც ტიპური ტრიოლეტია რვა ტაეპით, რომლის I, IV და VII სტრიქონები ურთიერთიდენტურია, პირველი ორი ტაეპის ბოლოში განმეორებით და ორი რითმით (abaaabab)“ (ხინთიბიძე 2009: 273).

ლადო ასათიანის ლექსის მკვლევარს ყურადღება არ მიუქცევია პოეტის სონეტისათვის „შეფრენკოს სამშობლოში“. ეს სონეტი არც ჩემს მონოგრაფიაში („სონეტი საქართველოში“, 2008) არ არის გაანალიზებული. მისი „აღმოჩენა“ ლევან ბრეგაძის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან სწორედ მისი რედაქტორობით გამოშვალ ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ დაიბეჭდა მეტად საინტერესო პუბლიკაცია: „წარწერიანი ეგზემპლარები. ლადო ასათიანის სონეტი და ტრიოლეტი“. იგი გვაუწყებს, რომ ლადო ასათიანის პირველ წიგნში „ლექსები“ (1940), რომელიც ავტორს სიმონ ჩიქოვანისათვის უჩუქებია 1941 წლის აპრილში, იპოვეს ცალკე ფურცელზე გადაწერილი სონეტი და ტრიოლეტი (ამჟამად ეს წიგნი მარია ჩიქოვანის დისწულთან, ლიზა გაბუნიასთან, ინახება) (ქართული მწერლობა 2006: 76-77). ლევან ბრეგაძეს დიდ მადლობას ვუხდით ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ გამოქვეყნებულ, ზემოთაღნიშნულ პუბლიკაციაზე მითითების გამო, რომლის გაცნობის შედეგია სწორედ ჩემი ეს წერილიც.

ტრიოლეტის თაობაზე უკვე ზემოთ აღვნიშნე, სონეტი კი, როგორც ვთქვი, დღემდე არავის გაუანალიზებია ვერსიფიკაციული პარამეტრების მიხედვით, თუმცა იგი შეტანილია ლადო ასათიანის ერთტომეულშიც (ასათიანი 1979: 79).

სონეტი „შევჩენკოს სამშობლოში“ ლადო ასათიანს 1938 წელს დაუწერია. იგი ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან შედგება. ტერცეტების რითმებია: ccd dee. კატრენების რითმები კი რკალურია: abba; საზომი, ტრადიციულად, თოთხმეტმარცვლედია (5/4/5):

როცა ველებზე დაბრძანდება წითლად დაისი,
მიდის ქალწული მის საფლავთან ნატერის თვალებით.
მღერის ნარნარად სიმღერების გაბრწყინვალეობით...
ირგვლივ ფერადი ყვავილებით ცეკვავს მაისი...
ულამაზესი, უნაზესი ხმები გაისმის,
დიდი პოეტის უკვდავებას უმღერს ყოველი,
დედუნებს დნეპრი – ბობოქარი, დაუდგრომელი,
იმედიანი და ცოცხალი, როგორც გაისი.
ამოდის მთვარე პატარძალის ტურფა მშვენების,
მღერის ქალწული განაბული, ხმაგარინდებით
და სცვივა ციდან ვარსკვლავების მარგალიტები.
ქალწულთან ერთად იმღერიან ვრცელი ველები
რომ მარადია დიდებული მგოსნის სახელი –
მშვენიერების, უკვდავების გამომსახველი.

უცნაური დამთხვევაა: ლადო ასათიანის ამ სონეტში ტარას შევჩენკოს უკვდავებას ქალწულის სიმღერაც უზრუნველყოფს ისე, როგორც ოთარ ჭილაძის 1969 წელს დაწერილ ლექსში, რომელსაც „ტარასი“ ჰქვია და დიდ უკრაინელ კობზარს ეძღვნება. ლირიკული გმირის შთაგონებას ტარას შევჩენკოს ძეგლი და უკრაინელი გოგონა ასაზრდოებს:

დნეპრს გადმოჰყურებს ბრინჯაოს კაცი,
წყალს იღებს ჭიდან სოფლელი გოგო,
ვერ ჩატეულა წყალი ჭურჭელში
და, როგორც მწვანე და ბრმა ფრინველი,
დაეძებს გოგოს ფრთების ტყლაშუნით.

დნებრს გადმოჰყურებს ბრინჯაოს კაცი...
იცინის გოგო და მიაბიჯებს
საკუთარ მზეში,
საკუთარ მზეში და პურის მტვერში –
თავისუფალი და ჯიშინი.
(ჭილაძე 1987: 489)

ლადო ასათიანის სონეტის („შევჩენკოს სამშობლოში“) ქალწულის „მღერა“ და ოთარ ჭილაძის ლექსის („ტარასის“) გოგოს „სიცილი“ მარადიული სიცოცხლის ქებათა ქებაა და ორი დიდი ქართველი პოეტის შთაგონების კანონზომიერი, ღვთიური შეხვედრა, რაც მხოლოდ ნამდვილი მგოსნების ხვედრია. ეს, თავისთავად, ჩვეულებრივად, უცნაური, მაგრამ პოეტური ლოგიკით, სრულიად გასაგები ამბავია. უფრო საინტერესო არის, რომ ლადო ასათიანის ერთადერთი ტრიოლეტის თემაც, თავისებურად, ეხმიანება ლადო ასათიანის ერთადერთი სონეტის შინაარსს; შეგახსენებთ: ტრიოლეტს „რუსთაველის სამარე“ ჰქვია:

მე ბედაურით ჩავუქროლე მგოსნის სამარეს,
ვიმხიარულე, ვიგალობე ძმობის შაირი,
ვრცელ ტრამალებზე გავივრბინე ფიქრით ფრთამაღლით,
მე ბედაურით ჩავუქროლე მგოსნის სამარეს.
ვნახე მნათობი, გაბადრული სახე თამარის
და გაზაფხულის ყვავილები ნაირნაირი,
მე ბედაურით ჩავუქროლე მგოსნის სამარეს
ვიმხიარულე, ვიგალობე ძმობის შაირი.
(ასათიანი 1979: 59)

სონეტშიც და ტრიოლეტშიც მგოსანთა სამარეებს ყვავილოვან ველებზე უმღერიან შთამომავალნი.

ლადო ასათიანს ეს ტრიოლეტი 1937 წელს დაუწერია, ხოლო სონეტი – 1938 წელს, ერთი წლის მერე. ლადო ასათიანი, ჩანს,

ბევრს ფიქრობდა ტარას შევჩენკოს პიროვნებასა და პოეზიაზე. მის „ჩანაწერებში“ ვკითხულობთ: „ბაგრიცკის „ფიქრი ათანასეზე“ შევჩენკოს პოემებს მაგონებს. ბევრი ვიკითხე შევჩენკოს ბიოგრაფია და მისი „დღიურები“... „რა კარგია აკაკის მოგონება შევჩენკოზე“ (ასათიანი 1979: 294-295).

ლადო ასათიანის ცნობილ „ჩანაწერებში“ რუსთაველის თაობაზე ვკითხულობთ: „ერთი არჩეული პოეტი არა მყავს. ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება ჩემზე „ოდისეამ“ მოახდინა. რუსთაველზე არაფერს ვამბობ. მისი ლექსები ისე უნდა იკითხო დილა-სალამოს, როგორც დილისა და სალამოს ჟამს კითხულობდნენ ბერები ლოცვას, და სძლისპირებივით უნდა ილიღინო ჯადოსნური სტრიქონები.

ყოველი ქართველი პოეტი ისე უნდა ივსებდეს პირსა და გონებას შოთას შაირებით, როგორც დემოსთენი ივსებდა პირს კენჭებით, ენაბრგვილობის დასაძლევად!“ (ასათიანი 1979: 261).

ლადო ასათიანს, ერთ-ერთ ყველაზე მელოდიურ, ტკბილ-ხმოვან პოეტს ქართულ პოეზიაში, თავის „ჩანაწერებშიც“ არ დაუმაღლავს შინაგანი სწრაფვა სიმღერის ძალის დაუფლები-საკენ: „მე ვმღერი და შემდეგ ვნერ“. „სიმღერა გიჟსაც დაამოშ-მინებს“, – „უპასუხა ტკბილქართულად“ (ასათიანი 1979: 264). „სიკვდილივით მარადია სურვილი / მთელი ქვეყნის სიმღერე-ბით მოვლისა“, – გალაკტიონივით სულ ამაზე ვფიქრობ“ (ასათიანი 1979: 267). ერთ-ერთ ჩანაწერში კი, სიკვდილის მომ-ლოდინე პოეტი, შენიშნავს: „სულ გარეთ და გაშლილ ჰაერზე მინდა ყოფნა, თითქოს მალე დავხუჭავ თვალებს და ველარ ვიხილავ თბილისის ზეცას“ (ასათიანი 1979: 279). სხვა ქართ-ველი პოეტების ლექსებშიც ლადო ასათიანი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მუსიკალურ ჟღერადობას. რაფიელ ერისთავის ტაეპებს იხსენებს:

ქვეყნად ვეძებდი სამოთხეს, სამხრეთისაკენ ედემსა,
ევფრატის გაღმა გავხედე გადახრუკულსა ქედებსა,

– და დასძენს: „ეს სამი გა-გა-გა და ექვსი სა-სა-სა-სა-სა-სა – რუსთაველისად ჟღერს სტრიქონებში; კაი ოსტატი იყო სწორედ ჩვენი მოხუცი რაფიელი“ (ასათიანი 1979: 290).

ამ წერილის ძირითადი ამბავი ლადო ასათიანის სონეტისა და ტრიოლეტის თავგადასავალია, რომელიც პოეტის ლექსად დაწერილ ანედერძებსა და ეპიტაფიას აერთიანებს, მყარ სალექსო ფორმებში მოაქცევს; ლადო ასათიანს თავისი სონეტი და ტრიოლეთი პოეტის უკვდავების სიმღერებად გადაუქცევია: რუსთაველისა და შევჩენკოს სახელები უკვდავ, მყარ სალექსო ფორმებში ჩაუქსოვია.

XX ს-ის 30-იანი წლების ბოლოს, სოციალისტური რეალიზმის ზეობის ხანაში, ევროპული მყარი სალექსო ფორმებით პოეტური წარმოსახვის წარმოჩენა თითქმის აკრძალული იყო, ამიტომ ძნელად გაბედავდა ვინმე, სონეტითა და ტრიოლეტით „მოეწონებინა“ თავი. ლადო ასათიანს ერთადერთი არჩევანი ჰქონდა: თანამედროვე ქართული პოეზიისათვის თითქმის ამ, უკვე მკვდარი ფორმებით, მხოლოდ წინასასიკვდილო განწყობილება გამოეხატა, გენიოსი პოეტების სამარე და ძეგლი შეემკო და საკუთარი, მოახლოებული გარდაცვალების შემდეგ ლექსებში დარჩენილი მარადიული სიცოცხლე ეწინასწარმეტყველებინა. სონეტსა და ტრიოლეტს, სხვა მყარ ფორმებთან ერთად, ეპიტაფიის ფუნქციადა დარჩენოდა **XX** ს. 30-იანი წლების ბოლოს.

... 2009 წლის 27 მაისს, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში გამართული ლექსმცოდნეობის III სამეცნიერო სესიის დროს, რომელიც ლადო ასათიანს მიეძღვნა, პოეტის ქალიშვილმა, მანანა ასათიანმა, გადმომცა ვალერიან გაფრინდაშვილის სონეტი – მედალიონის ავტოგრაფი, რომელიც ლადო ასათიანის მეუღლეს – ანიკო ვაჩნაძეს – უძღვნა „ცისფერყანწელთა“ შორის ყველაზე ღიღმა სონეტისტმა...

ვალერიან გაფრინდაშვილი

ანიკო ვაჩნაძეს

(საექსპრომტო სონეტი)

ბესიკს უყვარდა შენი სახელი,
იგი ჩემთვისაც არის პოემა!
თითქოს სიმღერის გამოძახილი,
შენი ტკბილი ხმა სმენას მოემა.

ხარ ეშხით სავსე ნაღდი კახელი.*
მოგაქვს სინაზე, უმანკოება.
შენ დაგიპყრობდნენ მტკიცე მახვილით
რომ ყოფილიყო ძველი დროება.

ეს ჩემი ლექსი – ცუდი თუ კარგი,
დე, იყოს შენთვის პატარა სარკე;
შიგ ჩაიხედე, როცა გენებოს,

რომ დაინახო შენი მშვენება:
შენი ხალები და წამწამები
შავი თვალების დახამხამებით.

25 მარტი, 1940 წელი

„ცისფერყანწელთაგან“ 1940 წელს, სამწუხაროდ, მხოლოდ ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე და შალვა აფხაიძე თუ ჩანერდნენ ალბომში ამგვარ „უწყინარ“ სონეტ-მედალიონებს, ოჯახური პოეტური საღამოების დროს წაკითხულს... ვალერიან გაფრინდაშვილის ეს სონეტიც ამიტომ შემორჩა თითქმის 70 წლის განმავლობაში ანიკო ვაჩნაძის ალბომს, ლადო ასათიანის ლირიკული შედეგების ავტოგრაფებთან ერთად...

* ხაზგასმა ეკუთვნის ავტორს.

დამონებიანი:

ასათიანი 1979: ასათიანი ლ. *ერთტომეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ქართული მწერლობა 2008: *წარწერიანი ეგზემპლარები*. ჟურნ. ქართული მწერლობა, № 4, ივლის-აგვისტო, 2008.

ჭილაძე 1987: ჭილაძე ო. *თბულებანი სამ ტომად*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. „ლადო ასათიანის სალექსო ფორმები“. ლექსმცოდნეობა, II. ეძღვნება ლადო ასათიანის ხსოვნას. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ სონეტები და სხვა ლექსები

მირზა გელოვანის პოეზია, „ახალგაზრდა მწერლების კრებულში“ (1937) წარმოდგენილი, გაბრიელ ჯაბუშანურის აზრით, ცხადად მეტყველებდა, რომ ქართულ მწერლობაში ახალი, მეტად საიმედო ძალა შემოდიოდა (ჯაბუშანური 2008: 287). ქართველი მკითხველი მირზა გელოვანს მანამდე მხოლოდ ერთი ლექსით („თეთრი მიწა“) იცნობდა, რომელიც რაჟდენ გვეტაძეს თავის რომან „ლაშაურ საღამოებში“ ჰქონდა შეტანილი, გრიგოლ ცეცხლაძის წყალობით (მირზა გელოვანი რომ ასე მიმართავდა მისადმი მიძღვნილ ლექსში: „თქვენ მასწავლებლად მეიმედებით“ – 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: ციცინო გაბიდაური, მანანა ზარიძე), შემდგენელ-რედაქტორი – ემზარ კვიციანიშვილი) დასტამბული კრებულით: „ივრისპირელი მზეჭაბუკი. მირზა გელოვანის ცხოვრებისა და შემოქმედების წიგნი“; ხოლო ერთი წლის მერე, 2009 წელს, ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობამ „ლიტერატურის მატიანემ“ მკითხველს წარუდგინა მირზა გელოვანის თხზულებათა კრებული „დაბრუნება“ (საარქივო გამოცემა).

ზემოსხენებული ორივე კრებული ფასდაუდებელია მირზა გელოვანის ლექსის მკვლევარისათვის, რომელიც აქამდე ვერაფერს იტყოდა: პოეტის სონეტებზე, ვერლობრზე, 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 არცერთი სონეტი პოეტისა არასოდეს წამეკითხა.

ვფიქრობ, დადგა დრო მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ ლექსების შეფასებისა და ქართული ლექსის ისტორიაში მათი ადგილის დამკვიდრებისათვის; მირზა გელოვანის პოეტური შედეგები („თეთრი მინა“, „მარმარილო“, „დამშვიდება“, „განშორება“, „ცხრაკარა“, „მელოდე“, „ო, მაპატიეთ“, „***მე თქვენ გიგონებთ, „მეტიჩარა ხე“, „მწყემსის მუქარა“, „***მთვარე წყალზე დასაღევად ჩავიდა“, „მთანმინდიდან სმოლენსკამდე“, „ნუ მწერ“, „ოი, ბავშვობის დღეები“, „***მე მინდოდა იავნანა“, „***იქ, სადაც სხვები ქვებს დაემსგავსნენ“, „მათე ზალკას“, „ჩემი ლექსბი“, „***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 კრებულის ნინასიტყვად წამძღვარებულ 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 ალებენ,
შემოგვხვევიან ლექსის მკლავები
და პატრონობას შეგვკლავადებენ.

(გელოვანი 2009: 147)

ციტირებული სტრიქონები ოდნავი სახეცვლილებით მეორდება 1938 წელს გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილ ვრცელ, ორნაწილიან ლექსში:

რომ სტრიქონები, ვით ვარსკვლავები
ცას ალისფერი შუქით ალებდნენ.
კვლავ გეხვეოდნენ ლექსთა მკლავები
და პატრონობას შეგლალადებდნენ.
(გელოვანი 2009: 205)

გალაკტიონის სახელი და მისი ლექსები, როგორც საოცნებო, იდეალური, 1943 წელს, ფრონტზე დაწერილ ლირიკულ შედეგში „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 მაღალს**
(ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)
და თქვენს ხმებს მე და ჩემი ლექსები.
თქვენ გიგონებთ და ცას, იმერეთის,
ბრძენო, **მაღალო**, ცაო ძვირფასო!
(ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.)
(გელოვანი 2009: 249)

„შეგვლალადებენ, „შეგლალადებდნენ“, „მალლობს“, „მაღალს“, „მაღალო“ – ის საკვანძო სიტყვებია, რომელთაც ევალებათ პოეტის დამოკიდებულების ჩვენება ქართული ლექსისა და გალაკტიონის მიმართ; თუ გავიხსენებთ პოლ ვალერიის აზრს, რომ პოეზია „რხევია ჟღერადობასა და აზრს შორის“ (ვალერი 1958: 45) და ვერწმუნებით დიდ პოეტსა და ლექსის თეორე-

ტიკოსს, რომ პოეტის მიზანი ის არის, რომ „გვაგრძნობინოს სიტყვისა და აზრის ინტიმური კავშირი“ (ვალერი 2010: 60), არ გაგვიჭირდება იმის მტკიცება, რომ ალიტერირებული, ჟღერადი „ღ“ ბგერა მირზა გელოვანის ციტირებულ, ზემოთ მოხმობილ სიტყვებში, მიგვანიშნებს XX ს. 30-იანი წლების ქართული პოეზიის პარნასის ავტორისეულ აღქმაზე: ახალბედა ჭაბუკი პოეტი შეუდარებელ, მიუწვდომელ სიმაღლეზე ხედავს გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებს. პლასტიკურად აღქმული „ლექსთა მკლავები“ ხომ ტაქების გამომხატველი გრაფიკული მეტაფორაა, „პატრონობას“, დაცვას, გადარჩენას – „შელაღადებენ“ 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 „მაღალი“ პოეტი, „ლურჯზარნიშიანი“ წიგნის ავტორი, რომლის სახელზეც ლოცულობს; თავის ლექსებს გალაკტიონის 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 მატრიანეში“ (№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 დაწერილი“ (გელოვანი 2008: 297). როგორც ჩანს, გალაკტიონ ტაბიძისადმი მიძღვნილი მირზა გელოვანის ზემოხსენებული ლექსი, რომელსაც რედაქტორები არ ბეჭდავენ, 1940 წელს, უფრო. „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 უშუალოებითა 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 დაწერა 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, დაღუპვის 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 ტიცციან ტაბიძის წითელი მიხაკის გამოძახილია, – ეს უეჭველია, მაგრამ ასახსნელია თეთრი ფერის მიმართ განსაკუთრებული თაყვანისცემა პოეტურ სარბიელზე ახალგამოსული ჭაბუკისა: გავიხსენოთ, რომ უკვე დაწერილია შედეგრი, რომელსაც „თეთრი მიწა“ ჰქვია. 1935-36 წლებში მირზა გელოვანს უკვე შექმნილი აქვს „თეთრი მიწაც“ და „მარმარილოც“. თოვლის, მიწის 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“

რება, რასაც ნებისმიერი ჩვევა, თუნდაც მოდა. ადამიანთა ნებისმიერ ჯგუფში მუდმივად მოქმედებს ორი ერთდროული და სანინალმდეგო 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 ეწინააღმდეგეება „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 გავკვირდით და ნაამბობი კიდევ დავიჯერეთ. მკერდში გავლილი ტყვიის კვალს საკუთარი თვალით ვხედავდით და ისღა დაგვრჩენოდა, მირზას ცოცხლად მორჩომის გამო ღვთისთვის მაღლი შეგვეწირა. თანაც, დიდ ლიტერატურაში მაშინღა ფეხადგმულებს, ზოგი წინაპარი მწერლის მსგავსი საქციელით, **ცისფერყანწელთა აპოლოგიით რომანტიკულად განწყობილებსა და თავგაბრუნებულთ** (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

ტიციან ტაბიძის პოეზიამ და მისმა ტრაგიკულმა ბედმა: ტიციანის წითელი მიხაკის ნაცვლად, თეთრი მიხაკით გამოჩენა 19 წლის მირზა გელოვანისაგან დიდ გაბედულებასა, რწმენასა თავდაჯერებულობაზე მეტყველებს. მირზა გელოვანის 2009 წლამდე გამოუქვეყნებელ ლექსში „სადღეგრძელო“ რომელიც, ალბათ, ტიციანის 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 ტიციანი რომ სვამდა ღვინოს,
სისხლივით ფერი ტუჩს შეანება,
ძმებო, ჩემსავით ვინ შეაგინოს
ჩვენი სამშობლოს ეს გაბერნება.
(გელოვანი 2009: 380)

მირზა გელოვანის ეს, აქამდე უცნობი, ლექსი ტიციან ტაბიძის რამდენიმე ლექსს გაგვახსენებს: უპირველეს ყოვლისა, ტიციანის 1926 წელს დაწერილი, ნიკო ფიროსმანისადმი მიძღვნილი, „იმათი იყოს ეს სადღეგრძელო“ წამოტივტივდება, რომელშიც ტიციანის სხვა ლექსებშიც არაერთგზის გამოთქმული წინათგრძნობა ჟღერს:

... გაიარს კიდევ ათიოდე წელი
და ჩვენ ცხოვრებას უფრო მიქელავს,

ჩვენი იქნება შესანდობელი,
შეგვაბრალებენ საწყალ ნიკლას.
(ტაბიძე 1985: 133)

მირზა გელოვანის ზემოხსენებული ლექსის ტაეპები: „და ტიცვიანი რომ სვამდა ღვინოს, სისხლივით ფერი ტუჩს შეაწება“, ერთი მხრივ, ტიცვიანის ლხინის, ბოჰემური ცხოვრებისა და ტრაგიზმის ამსახველია, მეორე მხრივ კი, ტიცვიანის „რია-რიას“ რემინისცენციაა:

ვარ გაუთლელი ლერწამის ღერი
ტუჩმიუდებლად რომ იკოცნება.
(ტაბიძე 1985: 150)

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის, „სადღეგრელოს“, ვარიანტი დაუნერია პოეტს და ჩანს, რომ მას დასრულებული სახე არ ჰქონია (გელოვანი 2009: 298).

მირზა გელოვანის „სადღეგრძელოში“ ტიცვიანზე ნათქვამი „სისხლივით ფერი ტუჩს შეაწება“ პოეტის შემოქმედებით განპირობებული ტრაგედია იგულისხმება: ტიცვიან 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 ნყვილის „ხალხი-დაითალხე“ სემანტიკა: ეს კონსონანსური რითმა გვიმჟღავნებს მირზას ქვეცნობიერ სურვილს: ტიცვიანის 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, ძმე-

ბო!“ 1804 წლის მთიულეთის აჯანყების დამარცხების შემდეგ 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 ტცივილის 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 მეთასე,
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. კომენტა-

რეზი მიითითებულია, რომ ლექსის ავტოგრაფის ფურცლის ბოლო მოხეულია. ისედაც აშკარაა, რომ ეს პოეტური თხზულება დასამუშავებელი და დაუსრულებელია, თუმცა უეჭველია, რომ მირზას სურს, ამ ლექსით ტიცვიანის 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“ ტიცვიანთან ერთად მიუყვება მირზა გელოვანიც, რომელიც XX ს. მრისხანე 30-იან წლებში, „კაენის სულის“ აღზევებისას, თავდაჯერებით აცხადებდა თავის პოზიციასა და პროტესტს ტიცვიანისა 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 ღამლამობით ცხრაპირად ქროდა
ცხრაკარებიდან ამდგარი ქარი...
(გელოვანი 2009: 219)

„ცხრაკარება“ – ცა 1937 წელს, აგვისტოში ტიცვიანის ლექსში გამოჩნდა, რომელსაც „განთიადისას“ ჰქვია:

დედას რომ ბავშვი გაეპარება,
გზააბნეული ბორგავს ცისკარი,
დგას ცა, გახსნილი, ვით ცხრაკარება
და ძირს შეჰყურებას მას ტაშისკარი.
(ტაბიძე 1985: 217)

ტიციან ტაბიძის ცნობილი ლექსის „სერგეი ესენინს“ წინასწარმეტყველური სტრიქონები:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ღელეში
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს,
ყველამ იცოდეს – სხვა პოეტებში
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს!..
(ტაბიძე 1985: 120)

მირზა გელოვანის კატრენში ტიცვიან ტაბიძის დახასიათებად იქცევა:

მას ესენინის აჩრდილი სდევდა
ან ვიონის ლანდს ვხვდებოდით მარტოს
და დოსტოევსკის დაღვრილი ბნედა
ასჯერ ერჩინა აღდგომის ავტორს.
(გელოვანი 2009: 32)

საგულისხმოა კიდევ ერთი შეხვედრა მირზა გელოვანისა ტიცციან ტაბიძესთან. ტიცციანის სიტყვა „აშულური“

აშულმა თავის სთქვა **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.
სიცივესაც 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 წიგნაკში“ დიდი პოეტის „გაზელა“: „არა ზეცა, არა ლანდი – არაფერია...“, მერე მირზას კუთვნილად რომ მიიჩნია ზოგიერთმა მკვლევარმა თუ გამომცემელმა და დაბეჭდა სათაურით „ირანული მოტივებიდან“. ტიცციან 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“ ტიცციან ტაბიძის – ქართული ლექსის მკვლევრისა და ესთეტის – 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: სავალ-დებულო რითმა მეხუთე ტაეპისა გადადის მეორე სტროფშიც. მუხამბაზის ეს ნიმუში მირზა გელოვანის შემოქმედებაში სწორედ ტიცთან ტაბიდის პოეზიით გატაცების ანარეკლია და არა აღმოსავლური ფორმებით პოეტის დაინტერესებისა.

გავლენის თეორიის, „გავლენის შიშის“ ჰაროლდ ბლუმის-სეული კონცეფცია პოეზიას თეორიის საგულისხმო ცოდნით ამდიდრებს, თუმცა კონკრეტულად, მირზა გელოვანის პოეზიაში ტიცთან ტაბიდის პიროვნებისა და ლექსის ხატზე როდესაც ვსაუბრობთ, შეუძლებელია, მისი მეშვეობით ავხსნათ ორი პოეტის ურთიერთკავშირი. მირზა გელოვანისათვის ტიცთან ტაბიძე აღმოჩნდა ის იდეალური სულიერი წინაპარი, ნებაყოფლობით მსხვერპლშენიშვნის მაგალითი რომ უჩვენა შემინებულსა და უზნეო საზოგადოებას და ამით „ლირიკის ელიზეუმს“ უბოძა თავისი ბედისწერა. ტიცთანის ცხოვრებამ და ლექსებმა კი, ბაძვისა და გამეორების კეთილი სურვილით, მკაფიო ანაბეჭდი დატოვა, ასევე, ეპოქისა და „მძლავრ კაცთა-გან“ 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 გაოცებამ 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 ქვეყ-

ნისანი“. მირზას სონეტი „მე სიზმარეთში გადავესახლე“ 1935 წლის 23 მაისს, თიანეთში, დაუნერია 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 დაეწერა 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 იქცევს 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 ყევიარს
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 უკვდავება მარადიული დროის სიმბოლური გამოხატულებით – კრიალოსნისა და ღრუბლების – მეტაფორებით შევიცნობთ.

სონეტი „ლანდი-დირიჟორი“ (1936) „ცისფერყანწელთა“ მხატვრულ სახე-ნიღბებითა და თავისმკვლელის სულიერი ფორიაქით 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 კარებს „სოველი ჭინკა“ აკაკუნებს და მთელი ღამის განმავლობაში, განთიადამდე, გრძელდება ავსულთა, ლანდთა, შემოსევა, რამაც, შეიძლება, თვითმკვლელობამდე მიიყვანოს პოეტი. „სიმღერა, სადაც დირიჟორად შენი ლანდია“, ალბათ, ტიციან ტაბიძეს ეძღვნება. მირზა გელოვანის მიერ ამ სონეტში ნახსენები „სოველი ჭინკაც“ ტიციან 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,
დავძრწოდით, როგორც დამფრთხალი კვიცი.
სიჩუმე რაშიც უკან მოგვდევდა,
სიჩუმეს გულში ეხუტა სევდა.
(ტაბიძე 1985: 69)

ტიციან ტაბიძის ტრაგედია, რომელიც ეპოქის მიერ მოტანილი ცხოვრების – „ბლუსა და ღამესავით გაფითრებულის“ – შავბნელ სიმბოლოდ იქცა, იშვიათი მხატვრული სიღრმითა და ფსიქოლოგიზმით აისახა მირზა გელოვანის სონეტში „ტიციანს“ (1938):

როგორც ცისკარი ხის ტოტებში დაკიდებული,
ისე ანათებს სიჭაბუკეს ერთი დროება
მერე დადგება სისადავე და მყუდროება,
ცხოვრება ბლუ და ღამესავით გაფითრებული.
(გელოვანი 2009: 210)

ეს ეპითეტი – „ბლუ“ – ცხოვრების ნაცვლად, ფიქრებს მიემართება, ასევეა იგი, ახლახან „დაბრუნებულ“ მირზას ლექსში: „***ტივზე არღანი მეარღნის ხელა“, სადაც ისევ ტიციან 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 დამსხვერევა“ 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 გასწიეს, თუმცა ბევრი მოვიდა,
ზოგი შენზე სათუთი, ზოგი შენზე უხეში.
(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 ცრემ-
ლები ჩანან“... (გელოვანი 2009: 352), – წერდა მირზა ზემო-
ხსენებულ ლექსში: „***ტივზე არღანი...“ და აქაც მოლალური
ცრემლთან, მწუხარებასთან, ბავშვის უსასოობასთან არის
დაკავშირებული. სონეტად პირობითად თუ მივიჩნევთ ამ,
ვერლიბრით შესრულებულ, ორ სტროფულ მონაკვეთად (8+6)
გაყოფილ პოეტურ ტექსტს, რომელშიც სამგზის მეორდება სა-
სონარმკვეთი კითხვა, ხმა ბავშვისა: „როდის წავალთ სახლში?“
და თხოვნა-ვედრება: გვიშველეთ! გვიშველეთ! გვიშველეთ!

სონეტი „სურათი“ ფანტასმაგორიულ, საშინელ პეიზაჟს ხა-
ტავს, სადაც ცა და მიწა გაერთიანებულია: მიწა – სახლი და-
კარგულია, 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 დაწერილი 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 მონაწილენი იქნებოდნენ. მირზა გელოვანის ცნობილი შედეგურის: „***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 გამლილთ,

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 გარიტმვის სქემით, 5/4/5 საზომითა და კლასიკური სიუჟეტური ხაზით: თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის ერთიანობას რომ გულისხმობს, სამიჯნურო ხასიათისაა. 1943 წელს, ფრონტზე დაწერილი 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 იწვინენ ლურჯი ქედები“ (სლმ. 28035):

გარშემო იწვინენ ლურჯი ქედები,
ტბას დასცქეროდნენ – ხელივით გაშლილს.
აქ, ყოველ ზაფხულს, თეთრი გედები
მოდოდნენ 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
შემფოთებული თეთრი გედები
და ისველებდნენ ფრთებს უსპეტაკესს
და მიფრინავდნენ ვით იმედები.

მშობლიური გარემოდან იმედის წასვლის, უფრო სწორად, შემფოთებული გაქცევის სურათია აღწერილი ზემოთ მოხმობილ ლექსში, რომელიც, პირობითად, შეიძლება არაკანონიკურ სონეტად მივიჩნიოთ.

მირზა გელოვანს, პოეტს, აწუხებდა და გულს უკლავდა ომი, რომელიც ნელ-ნელა სპობდა მასში სინწინდესა და სინაზეს, ამიტომაც მოითხოვდა:

დააჩუმეთ ზარბაზნები,
გულმა უნდა იმღეროს.
(გელოვანი 2009: 354)

მირზა გელოვანისათვის მომაბეზრებელი, მოსაწყენი, არასასურველი იყო სამხედრო სამსახური, რომელიც მასში, როგორც ვთქვით, კლავდა პოეტს. „...დაე, ვინვები და აღარ ავდგები, ოღონდ მწყობრში ნუ ჩამაყენებენ, ნუ მათვლევიანებენ 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 უსასრულობა... ძვირფასო მეგობარო, ყოველდღე ვფიქრობ: რატომ არ არის ადგილი, სადაც დავწვები, თავისუფლად გავეკვრები მიწას და ვიყვირებ: – ვარსკვლავები დავინახემეთქი!“ – წერდა მირზა გელოვანი გიორგი შატბერაშვილს (გელოვანი 2009: 509-510).

მირზა გელოვანის ნაწერების საარქივო გამოცემა უამრავ საფიქრალსა და სათქმელს აღძრავს. ზოგიერთი რამ ამ წერილით ითქვა, მაგრამ უფრო ბევრი – გამოსაკვლევი და საანალიზო – ელის მკვლევარსა და კრიტიკოსს..

დამონებიანი:

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: გამომცემლობა „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: გამომცემლობა „დიოგენე“, 2002.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. ლექსები. პოემები. პროზა. წერილები. თბილისი: გამომცემლობა „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: გამომცემლობა „აბული-7“, 2008.

Mirza Gelovani's "Returned" Sonnets and Other Verses

Summary

Key words: "Return", sonnets, young man from Iori, Titsian.

In the epoch of Soviet totalitarianism the works of many poets had been lost to Georgian writing for a long time and the poems depicting an objective picture of social life were under lock in archives. Censorship was harsh - not a single poetic line reflecting the anti-Soviet sentiment must have reached the reader. The works of the great Georgian poet Mirza Gelovani, who was perished in the World War II, have been unfairly hidden from Georgian literary criticism and versification. Only in the early 2000s it became possible to get acquainted with Mirza Gelovani's creativity in full: first in 2008 and then in 2009 by Archive edition.

By these publications the creativity of the "returned" poet is to be assessed and it should occupy an appropriate place in the history of Georgian literature. The unique character of Mirza Gelovani's poetry was influenced by Galaktion Tabidze's creativity, on the one hand, and on the other - Titsian Tabidze's tragic fate and original way of reception of the verse. The observation the euphony of Mirza Gelovani's verse proves that "intimate relation between word and notion"; "hesitation between sound and sense" (Paul Valeri) was realized in the verses dedicated to Galaktion Tabidze. Young Mirza presents Galaktion Tabidze's verses on the Georgian Parnas: in a verse dedicated to Galaktion and written in 1943: "I remember you" the key words [SegvRaRadeben~, `maRlobs~, `maRals~, `maRalo~] show the poetic ideal recognized by Mirza Gelovani.

In the verse dedicated to Galaktion the poet makes use of a graphical metaphor ("arms of a verse") asking for protection, entreating poets-patrons not to keep their works under lock.

In Mirza Gelovani's "returned" poetry of particular importance are the verses dedicated to Titsian Tabidze and Terenti Graneli – the victims of the Soviet regime.

M. Gelovani wrote the sonnet “To Titsian” in 1938. It is this stable verse form by which the young poet expressed his inner protest and love to elder spiritual brothers, the victims of tragic epoch. Mirza Gelovani greatly appreciated the role of the symbolist movement Tsisperkantslebi (“Blue Horns”) in the establishment of European verse technique.

New details of Mirza Gelovani’s biography which we learn from the book “The Young Man from Iori” issued in 2008, testify to the fact that the poet “remained young” identified himself as a member of Titsian Tabidze’s order: in a picture shot in 1936 Mirza Gelovani has a white carnation on the chest. Mirza’s friend, Natela Berdzenishvili recalls that Mirza Gelovani frequently wore a white carnation on his chest.

The paper explains the reason of a young poet, 19-year-old Mirza Gelovani’s particular attention to the white carnation, white color: white carnation is a response to Titsian Tabidze’s red carnation and white is appreciation of purity, honesty so much admired by Mirza Gelovani which he expressed in his verses written in the years of 1935-1936: “White Land” and “Marble”. Generally, dominant color in Mirza Gelovani’s poetry is white, snow. After Galaktion’s “snow” it was very brave of him to use the metaphors of snow – “the white garment of the land” and of beloved – “marble”. However, Mirza Gelovani did not lack self-assurance and faith.

Mirza Gelovani felt deep spiritual connectedness with Titsian Tabidze’s personality and poetry and, at the same time, he created his own, original, distinguished poetic images. To explain this fact we make use of a well-known linguist and founder of the structural linguistics Ferdinand de Saussure’s idea concerning “the power of communication” and the soul of one’s own bell tower”: the distribution of linguistic subordinate the same law as any habit, even fashion. In any group of people constantly act two simultaneous and opposite direction forces. On the one hand, particularistic, the soul of one’s own bell tower” and, on the other hand, “the power of communication” which creates the basis for relationship between people. ... If “the soul of one’s own bell tower” makes people

the inhabitants of one place, “the power of communication” forces them to communicate. In a word, it is a united principle and opposes to the disconnected act of one’s own soul.

Georgian poets repressed by the soviet regime were united by tragedy of situation and the sentiment of being the sons of the subjugated country that became “the power of communication” and despite the fear, forced to communicate, and, on the other hand, original vision of concrete metaphors and peculiarity of verse parameters sounded with poet’s own voice.

Mirza Gelovani’s interest in “Blue Horns” movement and, especially Titsian Tabidze’s fate and poetic images did not go unnoticed among his friends. This is evidences from the recollection of a well-known Georgian poet Gabriel Jabushanuri as he once was going to commit suicide in the city of Orjonikidze. In Mirza Gelovani’s poem unpublished before 2009, “The Toast” which presumably was written after tragic death of Titsian Tabidze, when Mirza Gelovani’s sonnet “To Titsian” was composed reminds several verses of Titsian: “Let it be their Toast”, “Ria-Ria”.

Mirza Gelovani’s “Toast” is printed in several versions in the “Return” (M.Gelovani’s archival edition) and it seems the poet did not finish working at it.

“The soul of one’s own bell tower” and “the power of communication” as a whole represent a source of Titsian Tabidze’s and Mirza Gelovani’s common pain in the poems: on the one hand, T. Tabidze’s “If the Tergi be double” and, on the other hand, cited by Mirza, inspired by the title and content of T. Tabidze’s poem, the composition with the same title.

Mirza Gelovani together with T.Tabidze follows the way of I.Chavchavadze’s patriotism and voices his protest against Georgia’s enemies.

Titsian Tabidze’s urban, festive poetry of ashugs also appears in Mirza Gelovani’s works. He wrote his verse “Ashuruli” in honor to T.Tabidze and, on the other hand it is an attempt to master the technique of oriental verse in the form of the mukhambazi.

The verse form of sonnet so much favored by T. Tabidze and members of the Blue Horns in Mirza Gelovani's poetry was unknown until 2008-2009 because the poet's pocket books were under lock in the archive and hence, neither I, nor other scholars have ever mentioned Mirza Gelovani's sonnets. The "returned" sonnets evidence that Mirza Gelovani wrote 7 sonnets between the years 1935-1943. He wrote his last sonnet at the front in 1943 and sent it to his friend, Nikoloz Mikava with a remark that this sonnet was about love and he himself was thinking about love. This sonnet inspired by Othello and Desdemona is canonical: with the rhyme schemes (abba abba ccd eed), strophe – 2 quatrains and 2 tertsets with metric (5/4/5). Mirza Gelovani's sonnets "I've gone to the Dreamery" (1935), "Shadow-Conductor" (1943), the undated sonnets: "I am in a coat of a ghost", "Vazha's beads" show Mirza Gelovani's interest in European stable verse forms. The poet wrote both by compositional scheme arranged in French sonnet (4+4+3+3) and English (12+12), and sonnets arranged by different systems of rhyming (French, Italian). One sonnet "The Picture" written at the front is created using free verse and poetic device of repetition.

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 დაუწესა, ხოლო ტოტალიტარულმა რეჟიმმა საკუთარ თავზე გამოაცდევინა ბელადებისა და საბჭოთა ცენზორების მიერ დადგენილ აკრძალვათა სუსხი.

გაბრიელ ჯაბუშანური დუშეთის რაიონის სოფელ არხოტში დაიბადა. 1936 წელს ქაბუკი 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 იქცევეს მკვლევრის ყურადღებას გაბრიელ ჯაბუშანურის ლირიკის ხმა, მის მიერ გაკვალული ბილიკი, რომელიც უკვე ფართო, საინტერესო გზად გადაქცეულა და თანამედროვე ლექსმცოდნის მიერ შესწავლა-განალიზებას 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 საჯაია 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 წარმომადგენლებს: შექსპირის, თავორის, გოეთეს, ვერლენის, პუშკინის, ლერმონტოვის, ბლოკის, ბალმონტის, ბრიუსოვის, ბუნინის, პასტერნაკის, ახმატოვას, ესენინის, სოლოგუბის, მარტინოვის, ლუკონინის, ტიხონოვის, გამზათოვის და სხვათა შედევრების თარგმანებს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის პოეტურ თარგმანებზე ქვემოთ კვლავ ვისაუბრებთ, ამჯერად გვინდა მხოლოდ ყურადღება გავამახვილოთ მის მიერ სათარგმნი მასალის შერჩევის პრინციპზე და ნათარგმნი 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 წიგნის შესადგენად“ (ჯაბუშანური 2010: 25).

გაბრიელ ჯაბუშანურის ხელნაწერ კრებულში, „თარგმანთა წიგნი“, ჩვენი ყურადღება მიიქცია უილიამ შექსპირის 66-ე სონეტის თარგმანმა, რომელიც დღემდე არ დაბეჭდილა, ამიტომ გთავაზობთ სრულად:

გვემუღს ყოველი არსებულთ, მოვკვდე, მე მინდა,
არ მსურს ვუყურო, როგორ წვალობს მწარედ ღარიბი,
არ მსურს ვუყურო გალალეზულს ბედისგან მდიდარს,
არ ღირს მინდობა, არც ცხოვრება დავიდარაბით.

არ მსურს ვხედავდე: მზეზე როგორ მოძვრება ზაკვა,
როგორ ეშვება უფსკრულისკენ ქალაქი კდება.
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 დაღონდება ძვირფასი ჩემი!

14 სექტემბერი, 1947 წელი

სალამო მზისპირში

(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 საყუ-

რადღებოა მკვლევართათვისაც. მით უფრო, რომ უკვე არსებობს მეტად საჭირო გამოცემა: „სამოცდამეექვსე სონეტი. ერთი შედეგის თერთმეტი ქართული თარგმანი“ (2011). ამ ნიგნის 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).

ფვიქრობ, 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“ უწოდა საკუთარ თავს პოეტმა და, მართლაც, გაბრიელის პოეზია, ნაადრევად შეწყვეტილი სიცოცხლისა და სილამაზის გამო ნუხილით გამორჩეული, სატრფოს, სამზეოდან უდროოდ ნასული, მზექალის, მონატრებითა და თაყვანისცემით, ერთგვარად, შექსპირის ზემოხსენებული 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 გამობდნენ 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 ერგვება 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 ხუთ-გზის მეორდება უკუთქმითი წინადადება: „არ მსურს“, რაც აძლიერებს პოეტის ზიზღსა 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 მკვლევარები ამ სონეტს სენდვიჩს ამსგავსებენ. პირველი და ბოლოდან მეორე სტრიქონები ერთნაირად იწყება, შუაში კი უსამართლობის სარჭები 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 ყუბანიეშვილის, ინესა მერაბიშვილის, გენადი მარგველაშვილის, მაია ჯიჯეიშვილის, ლელა სამნიაშვილის, მედეა 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 ყოვლით 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 აწმყოს მიმღეობა (ჩხეიძე 2011: 17). ჰ. ვენდლერი მიუთითებს შექსპირის სონეტში სამ და ოთხმარცვლიანი რითმებზე, როგორც კონკრეტულ შეცდომებზე, რაც განპირობებულია პოეტის ჩანაფიქრით: ემოციურად ნააკითხოს მკითხველს ლექსი. ამ მხრივ, სათანადო ეფექტს აღწევს მთარგმნე-

ლი გაბრიელ ჯაბუშანური მეორე კატრენში, რომლის რით-
მა არ იცავს კანონიკური სონეტის გართმვის პრინციპებს:
ჯვარედინად არის გართმული 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 ცისკა-
ძის (2011) თარგმანებიც (ბარბაქაძე 2013: 29-31).

გაბრიელ ჯაბუშანურის ინტერესი ევროპული მყარი სალექ-
სო ფორმების მიმართ, ალბათ, მისი მომავალი პროფესიული
დაოსტატების გზამაც განაპირობა. დასავლეთ ევროპის ენე-
ბისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის სტუდენტი, ბუნებრივია,
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში სწავლის წლებში
საფუძვლიანად ეცნობოდა, აანალიზებდა, თარგმნიდა უცხო-
ელი 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, ტრა-
გიკულად 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 მუზების რული დაირღვა
ნინ ახასხასადა საბალახო – ლექსების ლიხი,
ამღერდით სამნი და თქვენი ხმა ექოდ დაირხა.

ოქროს სიტყვები დაიხსენით უბრობის ციხით,
მოყვასმა მყისვე მოუსმინა ნაირ-ნაირ ხმას,
მაგრამ უხანოდ შეგეჩებათ 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) იქცევეს ყურადღებას და უაღრესად უცხო, მოულოდნელი მეტაფორით გამახსოვრდება: „...უხანოდ შეგეჩებათ არყოფნის ჩიხი და ქარქაშები შეაგება შიშველ შაირ-ხმალს“. „შაირ-ხმლით“ მებრძოლი 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 სართიმო ერთეულები იქცევეს

ყურადღება (abba abba cdd cee). ეს სონეტი წ, ზ, ჭ თანხმოვნე-
ბის ალიტერირებას ეყრდნობა და სამივე ბგერას მეტაფო-
რულ-სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. პოეტის სატრფოს,
მზექალას (ზ), მის აულში წასვლა-არწასვლას (წ) „ჭმუნვის
ჭუნირს“, ანუ პოეზიის სევდიანი ხმის სიმბოლოს (ჭუნირი –
ლირა) განასახიერებს.

ქართულ პოეზიაში სონეტის მეტრისათვის მეორე, მისაღე-
ბი და პოპულარული საზომით, სიმეტრიული ათმარცვლედით
(5/5) არის გამართული გაბრიელ ჯაბუშანურის სატრფოსადმი
მიძღვნილი სონეტი „დაშლილი ციხე“. რკალური (abba) რითმე-
ბით შეკრულ კატრენებში უჩვეულო, ორიგინალური სიტყვე-
ბია, რომელთა საყრდენი თანხმოვანი „ხ“ ამთლიანებს: ძახი-
ლადა – 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 (წ, რ, ლ) ალიტერირებით ცხადდება:

მომელანდები ... მაგრამ დამიშლის
მირაჟის ციხეს ნისლი – ავსული.
(ჯაბუშანური 2010: 75-76)

სონეტის მეტაფორული სათაურის მხატვრული სახის სა-
იდუმლოც „სონეტის გასაღებში“ იხსნება; ორტაეპედი ანჟამ-
ბემანით არის გადაბმული: „...დამიშლის // მირაჟის ციხეს“. საგულისხმოა, რომ სონეტ „დაშლილი ციხის“ I-II ტერცეტები ანჟამბემანითა და ომონიმური რითმით (დამიშლის – დამიშ-
ლის) 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 აახმიანებს I ტერცეტის ბოლო ტაეპს: შენთვის – შანთვისა და ზმნა „დამიშლის“ ორივე შინაარსი: ნებელობითი და ფიზიკური – 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 მემატთანედ მიიჩნევენ და მას სიყვარულით „ღილღვ ჯაბრაილს“ უწოდებენ (ქაძოვეი 2017, 1-2: 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 საპატრიო მოქალაქე, ინგუშეთის საზოგადოებრივი მოძრაობა „ნიის-ხოს“ 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 დასასარულს ასე მიმართავს გაბრიელ ჯაბუშანურს: „შენ, რა თქმა

უნდა, კარგი ქართველი პოეტი ხარ, თუმცა შენი შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი მათ მიუძღვნენ, რომელთაც ღილღვებს ეძახდი – ჩვენ, ქისტებს... შენ შეგვაყვარე ხევსურები. ბედისწერამ უძველეს ღილღურ სოფელ ხამხში მოგახვედრა. ღილღოს ასული გახდა შენი პოეტური მუზა, უფლისწყალობით.

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, სარიტმო წყვილში 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, გვიმონმებს, რამდენჯერ იხსნეს „შიშველი ხელებით გველეშაპთან მებრძოლი“, ღილღვების უფლებების დამცველი პოეტი ჯაბრაილი ქისტმა აბრაგებმა (ქაძოვეი 2017: 100-102). ზემოხსენებულ სონეტში გ. ჯაბუშანური წუხს ქისტებისა და ხევსურების ტრაგიკული 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 ღიღლო არხოტელებმა.
ჰოი, მზექალო, ჭერხოს დერეფანს

ალარც ეგ მწველი ღიმილი ბრწყინავს,
არც გაბრწყინდება ან არასოდეს,
რომ მზედ დაადგეს ამ გულის კბოდეს.
(ჯაბუშანური 1977: 76)

უნიკალური პოეტური ტექნიკით იქცევეს 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 შესაძ-
ლებლობას – აღმოჩენამდე, პოვნამდე, როგორც ზღვა – თავის
განძს:

მოდით 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, როდე-

საც პოეტი ცხოვრების ზღვაში ეძებს თავის საგანძურს და სინათლეზე (სხივის ძაფზე) გამოაქვს ლექსი – ცხოვრებისაგან ნაჩუქარი და მოძმეთათვის მისაჩუქებელი:

და უმაღლესდღვანათ 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 ჰერედისას მიერ სახელდებული და მისი სონეტების კრებულის „ტროფეების“ ქვაკუთხედეა. შესაძლოა, გ. ჯაბუშანურისათვის ცნობილი იყო მიქელ პატარიძის მიერ თარგმნილი ხოზე მარია დე ჰერედისას სონეტები და თვითონაც, ერთგვარად, „დიდაქტიკური სონეტის“ დანერა სცადა: სამ კატრენად დაყოფილი თორმეტბედიტა 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 სატრფოს – მზექალს – მიუძღვნა:

შენზე ზარმა იმ ზომამდის დამალა
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)

გართმული კონსონანსები (ჭირი – ჭერი – ჭორი – ჭერი); დამლალა – ჩალმელო – 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)

ტერცინებით 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 სართომო 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 16-მარცვლიანი მაღალი შაირით გვიმჟღავნებს პოეტი თავისი ანდერძის დედააზრს:

ოლონდ სიტყვის ჭეშმარიტის მეც დავეტოვო 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 კეთილხმოვანება და ალიტერაცია ერთმანეთს გასჯობრებიან.

„სიმღერა“, როგორც განსაკუთრებული სახე ქართული ლექსისა, ხევსურული პოეზიის ჰანგით ნაკვები, ვაჟა-ფშაველას „სიმღერების“ მსგავსად, განსხვავებული რითმითა (უფრო ხშირად მონორითმით) და სიუჟეტურობით იქცევეს 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 (ჯაბუშანური 2010: 245).

გაბრიელ ჯაბუშანური წერს, რომ მან, სოფლიდან (თელავის რაიონის ერთ-ერთი სოფლის სკოლის მასწავლებელი იყო იმჟამად – თ.ბ.) რევავ მარგიანს, თავის მეგობარ პოეტს, რამდენიმე ლექსი გამოუგზავნა. 1935 წლის თებერვლის ნომერში ჟურნალ „ჩვენს თაობაში“ დაიბეჭდა გ. ჯაბუშანურის „ცხენი“,

თუმცა დებიუტად პოეტი თავის „არხოტულ სიმღერებს“ მიიჩნევს.

გაბრიელ ჯაბუშანურის 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...“ „ცელლამაზო და ცოლლამაზო...“; გაბრიელ ჯაბუშანურის სამივე მთიბლურ სიმღერაში ცელია ნახსენები:

1. რად სტირი, ქუჩო, ქალივითა
ცელს მოჰყევ, საგონს გაუჯავრდი...
(„ქუჩი“. ჯაბუშანური 1977: 8)

2. **ცელსა** მცურავი მოეხვია
ორტოლი ენით ითხოვს ზავსა
გაჰკვეთე, ცელო, მტერი ჰქვია
შემპარავია ჯადოს მსგავსად.
(„გველი“. ჯაბუშანური 1977: 8)

3. **ცელო**, მოუსვი ბარაქიტა,
თორემ ლურჯაი შემოგვწყრება...
(„ლურჯაის თვალი“. ჯაბუშანური 1977: 9)

გაბრიელ ჯაბუშანურის „მთიბლური სიმღერები“ რითმიანია და ხმით ნატირალების მსგავსი:

მე მზერა მისი დამანყლულებს,
გული გლოვითა ატირდება.
(„ლურჯაის თვალი“)

მთიბლურისა და ხმით ნატირლების მიმართ გ. ჯაბუშანურის დამოკიდებულებას კარგად გადმოგვცემს მისი ერთი წერილის ნაწყვეტი: „მაგ ხევსურული ხმითნატირლებს მეც ბევრჯერ ავუფორიაქებოვარ... მე ბევრი ლექსი მაქვს ამ მეტრით და იმიტაციით 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 მონინააღმდეგე, 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 რვატაეპედმა გაიტაცა ქართველი პოეტი. გ.ჯაბუშანურის ლექსთა კრებულებში ლამის ოცი ტრიოლეტი მოვიძიეთ.

გ. ჯაბუშანურის ტრიოლეტი, თემატიკის მიხედვით, შეიძლება, რამდენიმე მოტივად დავაჯგუფოთ. უპირველესად,

პოეტი საკუთარ 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 ჩაუარეს ახალუხლებმა,
სალამი თქვენდა, ჭაბუკებო უდარდელებო!
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 უდარდელებო!
(ჯაბუშანური 2010: 12)

„თალხი მგოსანი“ უხერხულობას გრძნობს ახალი თაობის წინაშე, რომ ჯერ კიდევ მხნე და ჯანსაღი პოეტი ხალისითა და სიცოცხლის სიხარულით მხარს ველარ უზამს ჭაბუკ პოეტებს: ცხოვრებისაგან ნაგვემი და სატრფოსგან მიტოვებული პოეტი მხოლოდ „ხმითნატირლებისა“ და „მთიბლურების“ მსგავს მელოდებს ელტვის. ტრიოლეტის ფორმის სიმრავლეც გაბრი-

ელ ჯაბუშანურის ლირიკაში, ალბათ, ამ ძიებამ განაპირობა: ეროვნული არქაული ფორმის, მთიბლურის, სასიმღერო, მელოდიური წყობა, გვრინის, „ხმითნატირლების“ რეფრენულობა, განმეორებადობა სტრიქონებისა ევროპულ ტრიოლეტს ყველაზე კარგად ესადაგება: სამგზის გამეორებული (1, 4, 7) რეფრენული ტაეპები გამოკვეთს 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, უგრძნობელიც კი...
ვარ შენს საფლავზე შემართული, ვით ობელისკი,
აღარ ეღირსა შენს ცივ ნაცარს ხვითო ფენიქსის,
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 მაღიდებელი ქართველი კაცის თვალით 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 მალრიბი,
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 შეძახილი მალრიბისაკენ მიაპყრობს მზერას.

მალრიბი – დასავლეთია არაბულ ენაზე და ქართული ტრადიციით, მაშრიყი და მალრიბი – გულისხმობს არაბული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნებს. „ღრუბლებით

ლუის 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, ათვისა, თარგმნა ევროპული მყარი სალექსი ფორმები, თანამედროვე სალექსო ტექნიკასაც აულო ალლო და მიმდინარე სალიტერატურო პროცესიც გაითავისა: „ლექსთა დატეხის“ თავისებური, ორიგინალური მეთოდიც შეიმუშავა. „დამდორება“ (1954) „დატეხილი ლექსია“, რომელიც გაბრიელ ჯაბუშანურის 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 მიაკოვსკიც, ძირითადად, ამ პრინციპს ემყარებოდა, მაგრამ მას ... გადაჭარბებანი ჰქონდა, რაც მე სწორად არ მიმაჩნია“, – წერდა გაბრიელ ჯაბუშანური (ჯაბუშანური 2010: 246). პოეტის მიერ ამ წერილში მოხმობილი ეს ვრცელი ლექსი „დამდორება“, 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,
დავმდორდი:
იმ პირველ დღეთა
გაქრა
სიშმაგე
და
დარ-ავდარი...
(„დამდორება“.
ჯაბუშმანური 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“, „ტრიოლეტი“) გადმოცემა წარმატებით შეძლო და დაიწყო ახალი ფორმის ძიება, რომელიც ვერბლანი, ვერლიბრი, „დატეხილი ლექსი“ უნდა ყოფილიყო...

დამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2013: ბარბაქაძე თ. „შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანთა ლექსნაცობა“. „შექსპირის სამყარო“. *საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2013.

გაჩეჩილაძე 2013: გაჩეჩილაძე გ. „შექსპირის სონეტების სრული თარგმანი ქართულად“. „შექსპირის სამყარო“. *საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2013.

ქაძოვეი 2017: ქაძოვეი ისა. *გაბრიელიადა*. ჟურნ. ცისკარი, № 1-2. 2017.

ჩხეიძე 2011: ჩხეიძე პ. „უილიამ შექსპირის სამოცდამეექვსე სონეტი“. ნიგნში: *უილიამ შექსპირი. სამოცდამეექვსე სონეტი*. ერთი შედეგის თერთმეტი ქართული თარგმანი. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011.

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

ჯაბუშანური 1977: ჯაბუშანური გ. *ლირიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ჯაბუშანური 2010: ჯაბუშანური გ. *ლექსები. პოემები. ბალადები. ჩანანერები*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2010.

ჯაბუშანური: ჯაბუშანური სსლმ: № 25969(3).

Fixed Verse Forms in Gabriel Jabushanuri's Poetry

Summary

Key words: sonnet, triolet, terzetto, mtibluri, Ghilgho.

This work deals with the analysis of Gabriel Jabushanuri's fixed verse forms, unknown translation of Shakespeare's sonnet 66 and the poet's sonnets, around twenty triolets, one verse written in terzettos, mtibluri; the essence of the poet's versification search.

The poetry of Vazha Pshavela, "Blue Horns", Mirza Gelovani exerted special influence at the beginning of Gabriel Jabushanuri's poetic path in the thirties of the 20th century.

Gabriel Jabushanuri (1914-1968) lived and worked as other Georgian poets of the 20th century whose creative freedom was restricted by the Soviet ideology and totalitarian regime imposed on them the burden of prohibitions and rigid censorship.

The year of 2014 marked the 100th anniversary of the birth of Gabriel Jabushanuri. From the vantage point of a century the reader can clearly and objectively see the chronicle of an uncompromised poet's life irreconcilable with contemporary regime.

The latest edition of Gabriel Jabushanuri's works ("Universali" 2010) attracts the interest of the theorists of verse from the viewpoint of study of fixed verse forms too: along with the national verse variety mtibluri we come across European verse forms: sonnet, triolet...

It is noteworthy that so far it has not been published and is kept in the personal archive of the poet (Fond of the manuscripts #25969 at Giorgi Leonidze State Museum of Georgian Literature) Gabriel Jabushanuri's "Book of Translations" which contains the translations of the representatives of European, Russian, Dagestan poetry: Shakespeare, Tagore, Goethe, Verlaine, Pushkin, Lermontov, Blok, Balmont, Brusov, Bunin, Pasternak, Akhmatova, Esenin, Sologub, Martynov, Lukonin, Tikhonov, Gamzatov and other masterpieces.

Gabriel Jabushanuri's interest in European fixed verse forms may have appeared on the path of sharpening his future professional skills. The student of the Faculty of Western European Languages and Literature at the Tbilisi State University got thoroughly acquainted, analyzed, translated foreign and Georgian poets' sonnets, triolets, terzettos.

Gabriel Jabushanuri devoted his sonnet "Sameba" (The Trinity) to his friends, "remained youngster" (R.Agiashvili), the tragic and untimely death of: Lado Asatiani, Mirza Gelovani and Aleksandre Sajaia.

The sonnet "Mtsukhri mitovebul aulshi" (The Dusk in an Abandoned Aul) is a part of Gabriel Jabushanuri's tragic biography. This sonnet reflects Gabriel Jabushanuri's poetry and life. G. Jabushanuri was a witness and empathized with the Ingush tragedy when by the decision of the Soviet totalitarian regime the Ingush were forcibly deported and Khevsurs were settled there. Here the poet fell in love with Mzekali who died untimely.

Two motifs constantly run through the poet's lyrics: constant sadness from the death of his sweetheart – Mzekali and Ghilgho – witness of the Ingush misfortune, the abandoned Auls. The Ingush writer Issa Kodzoev (Iisa Koazoi), an honorable citizen of Tbilisi, one of the founders of social movement "Niskhos" of Ingushetia, dedicates to the Georgian poet an essay titled "Gabrieliada" which was published in the journal "Tsiskari" (#1-2) in 1917.

The sonnet "The Dusk in an Abandoned Aul" is distinct for ten-syllable (5/5) and extremely rich, exotic, hyperdactylic rhymes, especially the first quatrain. The alliterated "kh" seems to voice the name of the village Khamkhi.

Metaphor of the Soviet Union "mtsuxri" (the dusk) and its comparison with hippopotamus, its rejection to rhythmic pair (like hippopotamus – with fishbone and taste), really must have been a legal basis for heroic Ghlighvi to love Gabriel.

Among European fixed verse forms triolet occurs most frequently in Gabriel Jabushanuri's lyrics, although before speaking about triolets, we

should mention one verse written in terzetto which is titled “Simghera Saniazo” (Tender Song). Four terzettos arranged with triple rhythm (aaa) and high shairi (44/44) presents the poet Gabriel Jabu-shanuri as a spiritual successor to Vazha Pshavela which is announced in one of his programmed poem.

For Gabriel Jabushanuri the poem “Simghera Saniazo” (i.e. an affectionate, cautious, subtle song) written with terzettos is a kind of poetic manifesto with which he announces his creative credo to his fellow countrymen.

Similar to Vazha Pshavela’s “Songs” Gabriel Jabushanuri also composes song-poems – blend of Khevsurian poetry dialect and European verse forms creates renovated, original, modern sound to Georgian verse. With four-syllable, hyperdactylic rhymes the poet unfolds the essence of his will.

In Gabriel Jabushanuri’s poetry the national verse form – mtibluri occupies a special place. It is “mtibluri songs” that the poet called his verses: “Kuchi” (Grass), “Gveli” (Sneak), “Lurjais Tvali” (A Horse’s Eye) arranged with the oldest national verse metre – mtibluri metre, asymmetric nine-syllable line – 5/4.

It is known that in “mtibluri songs” there is frequent mentioning of a sickle: “O sickle, cut, edge of the road...”, “tselstudao da tselstudao..” , “tsellamazo da collamazo”. In all three poems of Gabriel Jabushanuri a sickle is mentioned. One extract from the poet’s letter renders well G. Jabushanuri’s relation to mtibluri and lamentation: “I was moved to tears by these Khevsurian lamentations many times... I have a lot of verses written in this metre and imitation” (Jabushanuri 2010: 302).

In Georgian poetry the interest in European fixed verse forms after “The Blue Horns” in the 30-50s of the 20th century was comparatively weakened due to known reasons: being afraid to be labeled an “epigone of formalism” the poets tried to avoid to compose sonnets, trolets, octaves or rondeaus. Gabriel Jabushanuri, the known anti-Stalinist, the opponent of socialist dictatorship, whose Ingush versions of anti-soviet poems

exist (Kozoev 2017: 99-100), opposes the soviet realism with numerous sonnets and triolets. Of European verse forms as is seen the Georgian poet is most of all keen on triolet of eight lines. We have found around 20 triolets in G. Jabushanuri's collection of verses.

According to subject matter, G. Jabushanuri's triolet can be grouped in several motifs. First of all, the poet devotes his identity, ancestors, land to triolets where one and the same line is repeated three times which expresses so well the main idea: "To the Hills of Arkhoti", "Mamasakhli" (Father's house), "Morkeuli Mitsuri" (A shattered house). Gabriel devotes the second line of triolets to Mzekali, his deceased sweetheart and muse: "Mopasukhe", "Varaudi", "Shen, Gabriel" which as was already mentioned, combines two triolets: 1. "Jarji", 2. „Go, you are no longer a man", "Loneliness", "Obelisk". Using several triolets Gabriel Jabushanuri expressed his worship of the sun "We and the Sun", "The Sun has Risen, Get Up!"

The poet aspires to melodies like "lamentations" and "mtibluri". The multiplicity of triolet forms in Gabriel Jabushanuri's lyrics was, probably, conditioned by this search: national archaic form, mtibluri, song-like, melodious order, refrain, the repetition of stanzas matches the European triolet best of all: three times repeated (1, 4, 7) lines emphasize the motif of sadness, grief. In the above-mentioned triolet this idea is rendered by the line.

პოლიკარპე კაკაბაძის „ბახტრიონის“ ლექსწყობა და მისი დევნა XX ს. 30-იან წლებში

ანა კალანდაძემ 1994 წელს პოლიკარპე კაკაბაძეს „ბრძენ-კაცი“ უწოდა და აღნიშნა. „... იგი გახლდათ წმინდა და ამაღლებული, მიწიურ ცდუნებათაგან შეუვალი და მოუსყიდველი“ (კალანდაძე 1996: 606). დიდი დრამატურგის ქალიშვილთან, მზიასთან, მეგობრობისას ანა კიდევ უფრო ახლოს გასცნობია ბატონ პოლიკარპეს, რომლის ბრძნული ფრაზების შესხენებას ეძღვნება ქართული პოეზიის დედოფლის ეს ჩანაწერიც. „...მაგრამ მაშფოთებს... უფრო მეტად ადამიანთა გაუტანლობა. ავაზაკნი ამ მძიმე ჭირში დაზარალებულთ შესევნიან... რაც ბედისაგან შერჩენიათ, მასაც სტაცებენ... კაცთმოყვარება ამათ საკუთარ ჭირის წამლად მხოლოდ ჰქონიათ... სიკეთის აღივებას ძალა სჭირდება, ბოროტება კი კაცთა შორის თავისით იყრის!“ – გაიჟღერებენ გულში დღევანდელობას წინასწარმეტყველურად მისადაგებული ეს სტრიქონები პოლიკარპე კაკაბაძისა და კიდევ ერთხელ მოვიგონებთ დიდი ჰორაციუსის რჩევას, – ვიკითხოთ ბრძენკაცთა ქმნილებანი!“ (კალანდაძე 1996: 606).

თხუთმეტი წლის წინანდელი, ანას დაწერილი ეს მიძღვნა პოლიკარპე კაკაბაძისადმი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს დღეს. დღევანდელი თვალსაწიერიდან დიდი დრამატურგისა და დიდი პოეტის სულიერი სიახლოვეც სიმბოლურ ხასიათს იძენს და ვხვდებით, რომ თავისი ახალგაზრდა პოეტი მეგობრისათვის გოეთეს ლექსების კრებულზე ყურადღების გამახვილებაც არ უნდა ყოფილიყო უნებლიე ფაქტი.

ანა იგონებს: „ერთხელ შინ გახლდით მასთან. საუბარში სიტყვამ მოიტანა და თაროდან გოეთეს ტომეულებიდან პირველი ტომი გადმოიღო, წიგნი მალლა შემართა და ბრძანა: ეს

მხოლოდ ლექსებია! გოეთემ 83 წლამდე იცოცხლა, სიკვდილამდე შეეყვარებული იყო, მაგრამ ლექსები ამ ერთი ტომის მეტი არ დაუნერიაო, და დასძინა: მეტი კონტროლია საჭირო საკუთარი თავის მიმართ, საკუთარი შემოქმედების მიმართ, – რალაცას უნდა შეველიოთ“ (კალანდაძე 1996: 607).

საგულისხმოა, რომ „კახაბერის ხმალში“ პოლიკარპე კაკაბაძე ზომიერების ქებას ევაგრის პირით წარმოთქვამს: „ხელოვანი თვის სიბრძნეს გვიმხელს ზომიერებით, მოაცლის კაცის სახეს უმსგავსს, ამაობას, დატოვებს, რაც ჩანს მის არსების ჭეშმარიტებად და სინამდვილის თვალმოსაწყენს და წარმავალსა, ჭეშმარიტებით წარმოგვიდგენს – მარად საცქერად“ (კაკაბაძე 1971: 111).

ანა კალანდაძის აზრით, ზომიერების გრძნობა, თვითკონტროლი გახლდათ პოეზიაში (და საერთოდ, ხელოვნება!) მისი, ესოდენ დახვეწილი ლიტერატურული გემოვნების მქონე შემოქმედის, კრედო!

მწერლის ქალიშვილი, მანანა კაკაბაძე, იგონებს, რომ 1910-1911 წლებში პოლიკარპე კაკაბაძე წერდა ლექსებს, რომლებიც ერთ ღამეს, თვით ახალბედა პოეტის დაუდევრობით გაჩენილი ხანძრისას დამწვარა. 1912 წლიდან კი მას, ლირიკის ნაცვლად, დრამატული თხზულებების წერა დაუწყია.

„ამის შემდეგ მისი ლექსები დრამატულ პოეზიაში გვხვდება მხოლოდ, დიალოგებისა და მონოლოგების სახით. მისი პოეზია ამ პერიოდიდან დრამატული პოეზიის ფორმას იღებს. მის შემოქმედებაში შემოდიან და მკვიდრდებიან ლირიკული დრამები, დრამატული ეპიზოდები, პროზით და თეთრი ლექსით განწყობილი დიალოგები თუ მონოლოგები. მას აღარასოდეს უცდია, აღედგინა თავისი დამწვარი ლექსები მეხსიერების საშუალებით, თუმცა თავის მეგობართა წრეში, ახალგაზრდობაში დიდი სახელი ჰქონდა და ბევრი მისი ლექსი ზეპირად დადიოდა მის სამეგობროში. შემდგომში მას აღარ წყდებოდა გული ახალგაზრდობაში დაკარგული თავისი შე-

მოქმედების ამ ნაწილზე. იგი ამბობდა, მე ვიგრძენი, რომ სხვა, ახალი ფორმა მჭირდებოდა ჩემი პიროვნების, ჩემი ფიქრებისა და სათქმელის გამოსახატავადო. მან მიაგნო ასეთ ფორმას, ურთულეს ლიტერატურულ გვარს, დრამატურგიას და აქ დაიმკვიდრა თავისი თავი და გამოხატა თავისი სათქმელი და დამოკიდებულება სამყაროს კანონზომიერებათადმი“ (კაკაბაძე 2003: 334). მთლიანად ლექსით არის გამართული პ. კაკაბაძის ლიბრეტო ოპერისათვის „ბახტრიონი“, თეთრი ლექსით არის დაწერილი კომედიის „კახაბერის ხმლის“ პროლოგი და ტრაგედიის „დემეტრე II-ის“ ნაწილები.

XX საუკუნის 30-იან წლებში, მწერალმა განსაკუთრებულ გზას მიაგნო – ისტორიულ წარსულს მიმართა და იქ დაინყო ეროვნული გმირის ძიება.

პოლიკარპე კაკაბაძე 30-იან წლებში ისტორიული მასალის მოგროვებას იწყებს თავისი დრამებისათვის და 1932 წელს ოჯახით ჩადის გროზნოში, ზაფხულს აგარაკ არმხში გაატარებს და აგროვებს გადმოცემებს შამილისა და მისი ბრძოლის ირგვლივ.

სწორედ ამ დროს დრამატურგი ინტენსიურად მუშაობდა „კახაბერის ხმლის“ ადრეულ ვარიანტებზე, რომელთაც „ბახტრიონი“ უწოდა. „ბახტრიონში“ ისტორიული თემატიკა კომედიის ჟანრით არის წარმოდგენილი, ზღაპრულ-მითოლოგიური გმირების მეშვეობით, ფილოსოფიურად არის განზოგადებული საკაცობრიო იდეალები და ქვეყნის იმდროინდელი, კონკრეტული გასაჭირიც ადვილად იკითხება სტრიქონთა მიღმა.

ცნობილია, რომ 40-იან წლებში, 1942-1944 წლებში, პოლიკარპე კაკაბაძე ხელახლა მიუბრუნდა „ბახტრიონს“.

„კახაბერის ხმლის“ პირველი ვარიანტი „ბახტრიონი“ 1933-34 წლებში უკვე დამთავრებული იყო და 1934 წელს ლიბრეტოც შეიქმნა ამავე სახელწოდებით, რომლისთვისაც მუსიკა დაწერა გრიგოლ კილაძემ. „ბახტრიონის“ გენერალურმა რეპეტიციამ წარმატებით ჩაიარა ოპერაში, მაგრამ გენერალური რეპე-

ტიციიდან იგი მოხსნეს, როგორც „ნაციონალისტური“ სულისკვეთების გამომხატველი ნაწარმოები.

მანანა კაკაბაძე იგონებს: „უკვე 1936 წელი იდგა. ამ დროს პიესას დიდი სახელი აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ არც დაბეჭდილია და არც დადგმული; ამ ნაწარმოების ისე ეშინია ხელისუფლებას, როგორც ატომური ბომბის, იგი „ყვარყვარეზე“ უფრო რადიკალურ და კიდეც უფრო მნიშვნელოვან ნაწარმოებად არის მიჩნეული. ეს შეხედულება აისახა კიდეც 1936 წელს მწერალთა კავშირში გამართულ პიესა „ბახტრიონის“ განხილვაზე, რომლის ოქმი არსებობს. რამდენადმე შემოკლებული ჩანაწერები იქ გამომსვლელთა სიტყვებისა შეტანილია ამ ოქმში. არ ვიცი, ახლა არის თუ არა ეს ოქმი მწერალთა კავშირში, მაგრამ პოლიკარზე კაკაბაძის არქივში მოიპოვება ამ ოქმის პირი, ბეჭედდასმული, ხელმოწერილი, სათანადოდ გაფორმებული. ეს განხილვა მიზნად ისახავდა მწერლის დამუშავებას, რომლის შედეგად უნდა მომხდარიყო ავტორის „ხალხის მტრად“ გამოცხადება და მისი ლიკვიდაცია. ამ ოქმმა შემოინახა ეს აშკარა მტრული ტენდენცია. მთავრობის ტენდენციას ვინც წინ აღუდგებოდა, იგი სასწორზე დებდა თავის სიცოცხლეს. საყოველთაო შიში სიკვდილისა, აიძულებდა ბევრ ადამიანს, გაჩუმებულიყო, ან სულაც სინდისზე ხელი აეღო და აპყლოდა მთავრობის ნებას...“ (კაკაბაძე 2003: 328).

ცნობილია, ამ ოქმში, 1936 წელს „ბახტრიონის“ განხილვას რომ ასახავს, აღნუსხულია ვიქტორ გაბესკირიასა და პეტრე სამსონაძის გამოსვლები. ისინი „ბახტრიონს“ „ყვარყვარე თუთაბერზე“ მაღლაკი აყენებდნენ.

ჯერ დაუბეჭდავი და დაუდგმელი „ბახტრიონი“, რეპრესიის ტალღის დასაწყისშივე, განიხილეს მწერალთა კავშირში, მაგრამ ვერ დაამარცხეს. განხილვაზე „ბახტრიონი“ თვითონ ავტორმა, პოლიკარზე კაკაბაძემ დაიცვა: მან მოწინააღმდეგეთა ყველა არგუმენტი გააბათილა, ყველა პროვოკაცია ამხი-

ლა, რკინისებური ლოგიკითა და შეუდარებელი მხატვრული ანალიზით აჩვენა თავისი თხზულების არსი და მნიშვნელობა. მწერალთა კავშირის იმ კრებაზე პოლიკარპე კაკაბაძემ და მისმა მომხრეებმა გაიმარჯვეს: „...სიმართლისათვის თავგანწირული უმნიკვლო მწერლები უფრო ძლიერნი აღმოჩნდნენ, ვიდრე სიკვდილის შიში, და ამ შიშს დამორჩილებული ადამიანები, მწერლობისათვის რომ მოეკიდნათ ხელი“ (კაკაბაძე 2003: 329).

ცნობილია, რომ სანდრო ახმეტელს, დაპატიმრებისას, ერთ-ერთ ბრალდებად წაუყენეს პოლიკარპე კაკაბაძის „ბახტრიონის“, ამ „ნაციონალისტური“ ნაწარმოების, დადგმის მცდელობა! მას სჯიდნენ იმისათვის, რომ სურდა დადგმა „ბახტრიონის“, თუმცა ვერ მოასწრო ამ სურვილის განხორციელება. მას სურვილიც კი დანაშაულად ჩაუთვალეს! ახმეტელის დაკითხვის ოქმი ვ. კიკნაძემ გამოაქვეყნა, – გვაუწყებს მანანა კაკაბაძე.

რა იყო „ბახტრიონში“ ისეთი თავზარდამცემი 30-იანი წლების საბჭოთა ხელისუფლებისათვის, რამაც აიძულა მწერალთა კავშირი, ასე თავდაუზოგავად ებრძოლა ამ თხზულების მოსასპობად და მისი ავტორის გასანადგურებლად?! „ბახტრიონის“ ლიბრეტო პირველად 1973 წელს დაიბეჭდა: დრამატურგის ორტომეულის II ტომში. მხოლოდ ამის მერე მიეცა მკითხველს საშუალება მისი განსჯისა. სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ მწერლის სიკვდილის შემდეგ მოხდა...

კომედია „ბახტრიონში“ იდეალური გმირის განზოგადებული სახის შემოტანა, თავგანწირული გმირის, წმინდა გიორგის მხატვრული სახის მონათესავე მეტაფიზიკური გმირის იდეა ახალი ხერხი იყო კომედიოგრაფიაში. მწერლის ხელნაწერების შესწავლის საფუძველზე დრამატურგის ქალიშვილი მანანა კაკაბაძე ასკვნის, რომ 30-იანი წლების II ნახევარში შემოვიდა „ბახტრიონში“ ეს ახალი მოტივი: ეს იყო გმირი კახაბერის (იგივე ბაყათარი, ბახათარი) მოტივი, რაც მანამდე არ იყო პიესაში.

ჩვენი აზრით, კომედია „კახაბერის ხმალი“ და ლიბრეტო ოპერისათვის „ბახტრიონი“ ერთსა და იმავე მიზანს ემსახუ-

რება: პერსონაჟების (ნაცარქექია, ქოსატყუილა, როსტომ ბრძენი, დოყლაპია, გულქანა, ფატი, მუსუსელა, სვიმონხანი, მთავარი გვანგვა, მთავარი კონსტანტინე და სხვ.) მეშვეობით, მათი ზღაპრულ-მითოლოგიური სახეების ფილოსოფიური განზოგადებით, ისტორიული თემატიკის კომედიურ ჟანრში გადანყვევით, 30-იანი წლების საქართველოს კონკრეტული სურათის დახატვას.

„კახაბერის ხმლის“ პროლოგი სახლთუხუცესის მიერ წარმოთქმული თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5), ურითმო ლექსით იწყება:

...სანდომიან, ლამაზ მამულში
შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ღამე,
მკაცრ ბრძოლებში კნინდებოდი სულით და ხორციით,
მაგრამ წმინდანნი შენს წიაღში იბადებოდნენ-
მალამოდ გცხებდნენ მძიმე წყლულზე თავის სიცოცხლეს
და შეგერჩა ფშვინვა კეთილ ჟამის მობრუნებამდე.

(კაკაბაძე 1971: 107)

ხოლო შემდეგ გვაუწყებენ, რომ ბერიკები და ხუმარა ევაგრი – დასით, თეატრონით წარმოგვიდგენს კახაბერის ხმლის ამბავს.

ბახტინის თეორია კარნავალიზაციის მოტივზე, კარნავალზე, რომელიც სწორედ ტოტალიტარული პოლიტიკური სისტემების აღზევების ხანაში იწერებოდა (XX ს. 30-40-იანი წლები), მხატვრულად არის ხორცშესხმული მის დამკვიდრებმდე, 1929-1954 წლებში, პოლიკარპე კაკაბაძის „კახაბერის ხმლის“ შექმნისას.

ევაგრის პირით გაცხადებულია ყველა დროის ტოტალიტარიზმისათვის გამგმირავი ფრაზა:

ჩვენ გვწადს მიიღოს ერის გულმა ნამდვილი გმირი,
ყალბი კი ხალხს რყვნის.

(კაკაბაძე 1971: 111)

საგულისხმოა, რომ ევაგრის სახეს ვეცნობით პ. კაკაბაძის ტრაგედიაშიც „დემეტრე მეორე“, სადაც ევაგრი მნიგნობარია. ამავე ტრაგედიაში გვხვდება კახაბერიც, ელიზენდას ძმა, ჯერ კიდევ ბავშვი, რომელიც ცდილობს, გაიზარდოს და პაპის ხმლის ღირსი გახდეს. პატარა კახაბერმა იცის, რა არის სიმართლე: „რაც საფლავიდან მკვდრებს აღადგენს!“ (კაკაბაძე 1973: 69). კახაბერის ეს სიტყვები დემეტრე მეფეს აღფრთოვანებით ათქმევინებს:

...ზოგ წუთს ქვეყანა მოგვეჩვენება
არარაობად, მაგრამ ოდეს ნიშანს მადლისას
მოზარდში ვპოვებთ, გვწამს, რომ არის ღმერთიც და კაციც!
(კაკაბაძე 1973: 69)

პოლიკარპე კაკაბაძის შემოქმედებას ტოტალიტარიზმის ბატონობის ხანაში ყოველთვის დიდი რეზონანსი ექნება – ასე იყო მის თანამედროვეობაში და ასევე ვიგრძნობთ დიდი დრამატურგის ძალას მაშინაც, როცა ეს საშინელი სენი კვლავ დაემუქრება საზოგადოებას:

მინიერ ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადაუხვევ
ხელოვნებაში, და ჭიდილით ერთმეორესთან
ყველამ თვისება საკუთარი გამოავლინეთ,
ცხოვრება ყოველ სულიერის არის თითო ხმა

მთელი მსოფლიოს უსასრულო ჰარმონიაში
და ციურ მსაჯულს არც ერთი ხმა არ გამოორჩება.
ცის ქვეშეთზე კი ხელოვანთა ქმნილის შემსმენი
მხოლოდ ხალხია მინიერი.

(კაკაბაძე 1971: 112)

პოლიკარპე კაკაბაძემ „ბახტრიონი“, როგორც ადრეული ვარიანტი „კახაბერის ხმლისა“, უმთავრესად ხალხური დაბა-

ლი (5/3) და მაღალი (4/4) შაირით, ან სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5), ან შვიდმარცვლედით (4/3, 5/2) გამართა, ხშირია ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი ინტერვალიანი რითმაც: xaxaxa... მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა, პროსოდიული ხმოვნებით რითმის დაბოლოება, ციტირება და პერიფრაზი ხალხური პოეზიიდან.

ცნობილი ქართული ხალხური ლექსებისა და ეროვნული მწერლობის პოეტური შედეგების სტრიქონთა გარემიქსება, ხალხური ზღაპრების ალუზიებისა და რემინისცენციების გალექსილი ვარიანტებით წარმოდგენა კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს პ. კაკაბაძის ზომიერებას, ოქროს შუაღედის გენიალურად ფლობას, მნიგნობრული და ხალხური პოეზიის შერწყმა-შეჯვარებას; დრამატურგი „ბახტრიონში“ ერის შემოქმედებით ენერგიას საკუთარი, პიროვნული, ორიგინალური თხზვის ნიჭის წყალობით, სრულიად ახალ ფორმას სძენს: ქოსატყუილა – ქართული ხალხური ზღაპრის პერსონაჟი – უზნეო საზოგადოებაში საკუთარ უფუნქციობაზე საუბრობს, როდესაც ქვეყანა მორალურად დაეცემა, სწორედ უზნეოები იწყებენ ხმის ამალღებაზე ზრუნვას:

აირია ეს ქვეყანა,
ცრემლი სცრის და სისხლი წვიმსა!..
შინაურებს მოჰყავთ მტრები
მოყვარეთა სალაფავად.
ისე სცრუობს მთელი ერი,
რომ თვითონ მე, ქოსატყვილამ,
ვერავინ ვერ მოვატყუე.
გამახუნეს, დამაჩუმეს,
და შიმშილით სული მძვრება...
თუ სიმართლე აღარ ფასობს,
ტყვილი რალად გასაღდება?
(კაკაბაძე 1973: 508)

ქოსატყუილას ყველაზე მეტად სურს სამართლიანობისა და წესრიგის აღდგენა ქვეყანაში, რათა თავისი ძველი ადგილი და, შესაბამისად, ფუნქცია არ დაკარგოს, ამიტომ სთხოვს იგი როსტომ ბრძენს:

ხალხს უქადაგე,
აღსდგეს სიმართლე
იყოს დანდობა კაცის სიტყვისა...
(კაკაბაძე 1973: 509)

მუსუსელასაც თავისი გასჭირვებია, რადგან გადაგვარებულ ქვეყანაში მასაც დაეკარგა ფუნქცია: ქალებს სიყვარული აღარ სჭირდებათ და მუსუსელამ როგორღა უნდა მოხიბლოს ისინი:

...მაგრამ დროება გამოიცვალა,
შემომესია გულში დარდები
ქალი არ ეძებს კაცის სიყვარულს,
ქათინაურით არ იხიბლება,
მამაკაცები სინდისს კარგავენ
დედაკაცები სულ მთლად გარყვნილა...
(კაკაბაძე 1973: 509)

საგულისხმოა, რომ „კახაბერის ხმალში“ იმავე აზრს გამოთქვამს შოშკობა: „დიდი ჭირია ქვეყნისთვის, როცა ბინი ერევა დედაკაცებს“. მუსუსელა იგივე შოშკობაა. მუსუსელა როსტომ ბრძენს სთხოვს:

ხალხს ზნეობა ჩააგონე,
დედაკაცებს ნაზი გრძნობა!..
(კაკაბაძე 1973: 509)

ასე იბრძვის ორი უზნეო: ქოსატყუილა და მუსუსელა სხვების ზნეობისა და სიმართლის აღსადგენად, ოღონდ თვითონ კი არა, როსტომ ბრძენის დახმარებით.

ნაცარქექია, ჩვეულებისამებრ, ტრაბახობს, ბაქიბუქობს:

მტერს ისეთ დღეს დავაყენებ,
ვაგლეჯინებ წვერს და თმასა,
აქეთ გორას ნიხლს მივარტყამ,
იქით გორას ვუზამ ძვრასა
ერთს ვჭექავ ჩემს სამეფოში,
ისეთ ძმებად შევყრი ყველას,
თხა და მგელი ერთად სძოვდეს,
არ უფრთხოდეს ჩიტი მელას!
(კაკაბაძე 1973: 518)

აი, ამ ტრაბახა ნაცარქექიას დანიშნავს მეფე ჯარის სარ-
დლად, რომელიც ბახტრიონის ციხეს დალაშქრავს.

მეფე დიდმა უბედურებამ მიიყვანა როსტომ ბრძენთან:

ჰეო, მეო, ჰეო, მეო...
მეფე როსტომთან ასტუმრა
ერის ურვამ, ხალხის ხმამა,
შავმა ჭირმა და ნაბადმა
ჯავრის კარმა, ჭირის გზამა.
(კაკაბაძე 1973: 511)

მეფე თავისსავე ძმას, სვიმონ ხანს, განუდევნია თბილისიდან
და ბახტრიონის ციხეც წაურთმევია მისთვის:

აწ ბახტრიონის ციხეც წამართვეს,
თავშესაფარად დამრჩა ქედები.
(კაკაბაძე 1973: 511)

„ბახტრიონში“ ავტორი სალექსო ტაეპებით ასაუბრებს I-II
გუნდებს, რომელთა მიერ წარმოთქმული სტრიქონები შემდეგ
სტროფად ყალიბდება, – რომლის მე-3 ტაეპი მარცვალმეტო-
ბით ხასიათდება: I-II-IV ტაეპები შვიდმარცვლედს (4/3) წარ-
მოადგენს, ხოლო მე-3 – დაბალი შაირია:

მენახა, არ მენახა,
ნამუსს უნდა შენახვა,
ბატონს რომ უკადრებია (5/3)
ჩვენ მაინც არ გვენახა.
(კაკაბაძე 1973: 510)

ქოსატყუილა „ბახტრიონის“ IV მოქმედებაში დასჯილია და ამგვარად გამოხატავს თავის მდგომარეობას:

ბედო, რა მიყავ, ტიალო,
ცხოვრება რად მიბინდდება,
ციხეს ვზი ეგ ზომ მაღალსა,
ყვავიც ვერ გადაფრინდება...
(კაკაბაძე 1973: 511)

ნაცარქექიას ლაშქარი დიდი იერიშით დაიპყრობს ცარიელ ციხეს; დოყლაპია კი ბანრით შეკრავს სვიმონ ხანსა და მის ამაღლას. ნაცარქექია იბრუნებს თავის გულქანას, რომელიც ოცნებობს ქვეყანაში სიმართლისა და სამართლიანობის აღდგენას:

ძირფესვიანად მოვთხრიდი
მაგ ჭრელაჭრულა ტყვილებსა,
დავთესდი სიტყვა-პასუხებს
ნამუსით მოკვეთილებსა.
(კაკაბაძე 1973: 522)

გულქანა და ქოსატყუილა შეძრწუნებული არიან სვიმონ ხანის უსამართლობით.

...დამხობილ მეფის ერთგულნი
ისრის სამიზნედ იხმარეთ,
ურჩების დასაშინებლად
მოკლულთა გვამზე იხარეთ! –

– ბრძანებს სვიმონ ხანი და ქოსატყუილას უყვირის:

ხალხი სულ ჩემზე ამბობდა,
ეშმაკის კვალზე ბუქნავსო,
აქ კი ხომ ხედავ რა ხდება...

გულქანაც უმონმებს:

ასეთი უბედურება
მგლის სოროშიც ნუ ქნასო.

ეს ციტირება პ. კაკაბაძის „ბახტრიონიდან“ იმიტომ დაგვჭირდა, რათა მკითხველი დარწმუნებულიყო კომედიის მხილების ძალაში. ყველა შენიშვნა: ძალადობის, უსამართლობის, უზნეობის თაობაზე ავტორის თანამედროვე საქართველოს კონკრეტულ სურათებს გულისხმობდა.

„ბახტრიონის“ პერსონაჟები, ხალხური ლექსებისა და ზღაპრების გმირები, ერის უდიდესი განსაცდელის – უზნეობის, უსამართლობის ჟამს – ცოცხლდებიან, ერის წიაღიდან გამოდიან და სპობენ ქვეყანაზე მომრავლებულ უბედურებას. ქოსატყუილას, მუსუსელას, დოცლაპიას, ნაცარქექიას უარყოფითი თვისებები სიკეთეს არის შეფარებული და ბოროტებას არ ახარებს, მეფეები და მისი ნების აღმსრულებელნი კი ბოროტებას სჩადიან და ავს ამკვიდრებენ ქვეყანაში. ბახტრიონის ციხე, რომელიც ბოროტი სვიმონ ხანის თავშესაფარია, ხალხური ზღაპრის გმირებმა უნდა აიღონ, ისე როგორც ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ დაიხსნეს ქვეყანა ბოროტებისაგან ხალხის წიაღიდან გამოსულმა გმირებმა.

იდეალური გმირის განზოგადებული სახე კომედიაში, როგორც ითქვა, სიახლედ ითვლება და პ. კაკაბაძის სახელს უკავშირდება.

ლიბრეტო „ბახტრიონის“ ბოლოს ნაცარქექიასა და გულქანას შორის შვიდმარცვლიანი ლექს-სტროფებით გამართული დიალოგი, ერთი მხრივ და, მეორე მხრივ, მეფესა და ნაცარქექიას შორის საუბარი ათმარცვლედით (5/5) ადასტურებს პ. კაკა-

კაბაძის – პოეტ-დრამატურგის – გამორჩეულობას: ქართული ლექსის ფეიერვერკი სცენაზე სრულდება კარნავალური მოტივითა და ნიღბების გარშემო ოხუნჯობით, საერთო ცეკვით, „ბახტრიონის“ ამგვარი ტრაგიკომიკური დასასრული მკაფიოდ აირეკლავდა გასული საუკუნის 30-იანი წლების ქართულ სინამდვილეს.

ზემოთ ვახსენეთ, რომ სანდრო ახმეტელს „ბახტრიონის“ დადგმის სურვილიც კი დანაშაულად ჩაუთვალეს და არცთუ უსაფუძვლოდ: „ახმეტელი ეძებს იმგვარ თეატრს, რომელიც ისეთივე ძლიერი და ღრმად ეროვნული იქნება, როგორიცაა ბარათაშვილის შემოქმედება, როგორცაა მერანის სული, რომელიც არ ემორჩილება ბედს და იბრძვის. გმირულ-რომანტიკულ თეატრზე მეოცნებე რეჟისორისათვის „მერანი“ არის ორიენტირი“ (კიკნაძე 2009: 10).

პოლიკარპე კაკაბაძის „ბახტრიონი“ და, შესაბამისად, „კახაბერის ხმალი“ გმირულ-რომანტიკული თეატრის დამკვიდრების გზაზე XX ს. 30-იან წლებში პირველი გაბედული ნაბიჯი იყო და, ბუნებრივია, ტოტალიტარული რეჟიმი მკაცრად გაუსწორდებოდა ყველას, ვინც კი მოისურვებდა საქართველოს იდეის გაღვიძებას, ერის სულიერ კერიასთან მიბრუნებას.

დამოწმებანი:

კაკაბაძე 1971: კაკაბაძე პ. *დრამატული პოეზია ორ ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1971.

კაკაბაძე 1973: კაკაბაძე პ. *დრამატული პოეზია ორ ტომად*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1973.

კაკაბაძე 2003: კაკაბაძე მ. „ეროვნული გმირის იდეა პოლიკარპე კაკაბაძის „ვახტანგ გორგასალას“ და „კახაბერის ხმალში“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XXIV. თბილისი: 2003.

კალანდაძე 1996: კალანდაძე ა. *ორტომეული*. ტ. II. თარგმანები. პროზაული ნაწარები. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1996.

კიკნაძე 2009: კიკნაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი და „მერანის“ ეროვნული სული“. *გაზ. „ქართული უნივერსიტეტი*, № 34, 8-14 ოქტომბერი. თბ.: 2009.

Versification of Polikarpe Kakabadze’s “Bakhtrioni” and his Persecution in the 1930s

Summary

Key words: Bakhtrioni; Persecution; Soviet Rule.

Polikarpe Kakabadze considered dramaturgy as the highest form of poetry.

The first variant of “Kakhaber’s Sword” – “Bakhtrioni” was already finished in the 1933-1934; in 1934, a libretto for the opera “Bakhtrioni” was created that was removed just from the dress rehearsal as a composition with well-expressed “national” spirit;

In 1936, the Soviet authorities criticized severely the poem “Bakhtrioni” and banned to publish or stage it. In October of 1936, considerations arranged at the Union of Writers, the minutes of which are kept at P.Kakabadze’s archive, proved how totalitarian regime struggled with the nation’s strive for freedom, national hero and talent.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსის სტროფიკა და რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი

XX ს. 20-იანი წლების II ნახევარში ქართული ლექსის რიტმულ-ინტონაციური განახლების პროცესი მეტად რთული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული ნოვაციების ფონზე მიმდინარეობდა. ერთი მხრივ, ბოლშევიკური რეჟიმის მიერ შეკვეთილი ახალი ფორმა-შინაარსის მაძიებელი და, მეორე მხრივ, 10-20-იანი წლების დამოუკიდებელი საქართველოს შემოქმედებითი აღმაფრენისა და თავისუფლების ეპოქიდან მოსული პოეტები ერთობლივად შეუდგნენ თავიანთი, უკვე სოციალისტური საქართველოს, პოეზიის „აღმართს“. ახალი რიტმების, რევოლუციური ეპოქის ამსახველი პოეტური თხზულებების სტრუქტურის ძიებისას „ხოროკლიანი სტრიქონები“ და გაუშალაშინებელი, მყვირალა, უხეში იდეა-აზრები უნდა შეეთვისებინა ისეთი რაფინირებული სულისა და ინტელექტის მქონე პოეტს, როგორიც სიმონ ჩიქოვანი იყო.

შემოქმედებითი პრაქტიკის წარმატებით ათვისებისა და ლექსის ევფონიურ-ალიტერაციული რეფორმაციის უამრავი ორიგინალური ხერხის მარჯვედ მიგნების შემდეგ სრულიადაც არ არის გასაოცარი სიმონ ჩიქოვანის სტროფიკის თავისებურებანი, რომელთა სტრუქტურა პოეტის საგანგებო ძიებათა კვალს არ აირეკლავს, მაგრამ ლექსის ტექნიკა მკვლევრის თვალს საგანგებო დაკვირვებისაკენ უბიძგებს.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსის სტროფიკა განსაკუთრებით შთამბეჭდავად იკითხება პოეტის ინტონაციის ფონზე. როგორც ცნობილია, „ინტონაცია ლათინური სიტყვაა (intono) და ხმამალალ წარმოთქმას ნიშნავს. იგი ენაში ბგერითი საშუალებების

ერთობლიობაა, მეტყველების ტონის განმსაზღვრელი ცნებაა, რომლითაც აწესრიგებს მეტყველების შინაარსს“ (ხინთიბიძე 2009: 450).

სიმონ ჩიქოვანის ლექსის ფორმის ხელოვნებას, რიტმულ-ინტონაციური წყობის თავისებურებას მკითხველი განსაკუთრებულად მკაფიოდ შეიგრძნობს 1927 წელა დაწერილ ლექსში „მეორე მიძღვნა“:

თვრამეტი წელი და დასრულდა ბავშვის ასაკი:
ტანი ყვავილი, დახატული თითქოს გოგენის.
მე, როგორც ქისას, დავატარებ გრძნობას გასაკვირს
და არვინ იცის, რა ფიქრი და ეშხი მოგველის!

მსურს, მოვიდე და სიყვარულით მოგეალერსო,
ეგებ ამ გრძნობას სიჩუმეში შენაც მოელი.
მაგრამ რა გიყო,
შენ მძიმე ხარ ჩემი ლექსივით
და ამავე დროს
ტაიტივით მიუწვდომელი.

(ჩიქოვანი 1955: 271)

ერთი შეხედვით, ეს რვატაეპიანი, სატრფიალო, მიძღვნილი ხასიათის ლექსი ოქტავა უნდა იყოს; თუმცა კლასიკური ოქტავის მსგავსად, ჯვარედინი რითმით გამართული ექვსტაეპედის (ababab) მერე, უეცრად, ორტაეპედი დატეხილ ოთხ სტრიქონად იქცა. კანონიკური ოქტავა ბოლო ორი ტაეპის მოსაზღვრე რითმით გამართვას გულისხმობს: ც. ს. ჩიქოვანი კი არღვევს ამ ევროპული ლექსის მყარ, კონვენციურ ფორმას და ორიგინალურად წყვეტს ლექსის მთავარი სათქმელის სტრუქტურას: „გასაკვირ გრძნობას“, „როგორც ქისას“ – უძვირფასესს, პირშეკრულს, გაუმხელელს – ტოვებს, რითაც მის იდუმალებას, ეგზოტიკურობას აძლიერებს, როგორც ამ რვატაეპიანი ლექსის ფორმას ანიჭებს გამორჩეულობას, დისჰარმონიას და საიდუმლოს ამოცნობისაკენ გვიბიძგებს...

აღბათ, ამ გაუმჟღავნებელი გრძნობის სიძლიერე ბოჭავდა პოეტს, როდესაც კლასიკური მყარი სტროფული ფორმებით წერას ვერ აიძულებდა საკუთარ თავს:

ღამეს ვათევ და ვერ ვწერ ოქტავებს,
დანვება ნისლი, შიკრიკი ცისკრის.
შენ მაგონდები და ვერ დაგტოვებ,
სანამდი ძარღვში მღელვარებს სისხლი.
(„ღამეს ვათევ და...“. ჩიქოვანი 1955: 269)

ეს სამიჯნურო ბარათი-ლექსი, პირობითად, ოქტავას რვა-ტაეპედის ნაცვლად, ცხრა სტროფისაგან შედგება, რომლის ბოლოდან მეორე კატრენი თითქმის იმეორებს პირველ ოთხტაეპედს:

მინდა გიძღვნა და ვერ ვწერ ოქტავებს,
თენდება, დილა ნაპერწკლებს ისვრის,
ჩვენი მაისი ჩვენ არ დაგვტოვებს
და მთანმინდაზე დადნება ნისლი.
(„ღამეს ვათევ და...“. ჩიქოვანი 1955: 270)

სარიტმო წყვილები: ოქტავებს – დაგტოვებს (ოქტავებს – დაგტოვებს), ცისკრის – სისხლი (ისვრის – ნისლი) – თითქმის იდენტურია ლექსიკურადაც და ინტონაციურადაც. ლექსში პოეტის ფერწერულ-საგნობრივი სახეობრივი აზროვნება პირველყოფილი, თითქმის ველური გრძნობების მოთვინიერებას, მისაკუთრებას, ამალლებას გვაზიარებს.

მოარხევ ტანს და ქარივით მოჰქრი,
ტურფა ტერფები აღბეჭდე მთებში,
და შენი სუნთქვის სპეტაკი ორთქლი,
როგორც ნექტარი, ცოცხლდება ჩემში.
(„ღამეს ვათევ და...“. ჩიქოვანი 1955: 269)

მოხმობილ სტროფს არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება ს. ჩიქოვანის ლექსის ესთეტიკისა და პოეტიკის გასააზრებლად: პოეტი ამ ლექსის წერისას გამუდმებით ფიქრობს ოქტავაზე, მყარ სალექსო ფორმაზე, და ამ პროცესს თავისებურად ამჟღავნებს ზემოხსენებული სტროფის ევფონიურ-ინტონაციური მთლიანობა: განსაკუთრებით აქტიურდება ხმოვანი „ო“ (მოარხევ, მოჰქერი, ორთქლი, როგორც, ცოცხლდება) და თანხმოვნები: „ტ“ (ტანს, ტურფა, ტერფები, სპეტაკი, ნექტარი) და „ქ“ (ქარივით, მოჰქერი, სუნთქვის, ორთქლი, ნექტარი) – როგორც სიტყვა „ოქტავას“ საყრდენი ბგერები. უცნაურია, პოეტმა ვერ თუ არ დაწერა ოქტავა, მაგრამ ორიგინალური ლექსები მიუძღვნა საყვარელ ქალს, რომლის ციხესიმაგრის ალაყაფის კარს „სტრიქონის კვერთხით“ აღებდა:

როცა თბილისში მე ვწერ ოქტავებს,
ღამდება, წვება გაცრილი ნისლი,
შენ მოგშორდები და ვერ დაგტოვებ,
სანამდის ძარღვი მიღვარებს სისხლი.

მოყინულ გზაზე დავეცი ერთხელ,
თვითონვე ჩემს სულს დაცინვა ვკადრე.
ავიღე მერმე ურთხმელის კვერთხი
და შენს ალაყაფს მივადექ ადრე.

(„როცა თბილისში...“. ჩიქოვანი 1955: 267)

ს. ჩიქოვანის „როცა თბილისში...“, სავარაუდოდ, 1930-1940 წლებში უნდა იყოს დაწერილი და, ალბათ, ამიტომაც, თითქოს მეორდება ზემოთ განხილული, 1929 წლით დათარიღებული, ლექსის „ღამეს ვათევ და...“ კატრენები.

1928 წელს სიმონ ჩიქოვანმა თოთხმეტმარცვლიანი საზომით (5/4/5), ჯვარედინი რითმით გამართული, ოქტავას მსგავსი სალალობო, ლექსი მიუძღვნა მარიკას:

შენი სხეული გათლილია როგორც კრისტალი,
შენი ფეხები ხეებია მარმარილოზე.
ეგებ შენ იყავ კრიტიკოსზე უფრო მართალი,
როცა მითხარი: სასაცილო ხართ სასაცილოზე.
მე მომცრო ტანის, შეჩვეული მხოლოდ სიტლანქეს,
ველარ ვახერხებ ცეკვასა და დაკვრას ძვლებიდან.
სჯობდა მგოსნობას, ვყოფილიყავ ქვეყნად აქლემი,
შენი წაყვანა ზურგით მაინც შემეძლებოდა.
(„ხუმრობა მეორე“. ჩიქოვანი 2007: 87)

მდიდარი ასონანსებით, ორიგინალური მეტაფორებით გამორჩეული ეს სახუმარო მიძღვნა ს. ჩიქოვანისა საყვარელი მეუღლისათვის ოქტავის ვარიაციად შეიძლება ჩაითვალოს.

„მეორე მიძღვნას“ (1927 წ. ბორჯომი) სიმონ ჩიქოვანმა 1928 წელს „პირველი მიძღვნაც“ მიუმატა, რომელიც სამი ჰეტეროსილაბური სტროფით არის აგებული. თითოეულ კატრენში მხოლოდ ერთი ტაეპია თორმეტმარცვლიანი, დატეხილი ტეტრამეტრით შესრულებული (3/3//3/3), ხოლო დანარჩენი 3 სტრიქონი სამი დაქტილისაგან (3/3/3) შედგება:

ეს გული ხომ შენკენ ქარივით ილტვოდა,
არ მსურდა სინმინდის შელახვაც.
მე შენი ტრფიალიც მინდოდა,
და შენი ბავშვობის შენახვაც.
(„პირველი მიძღვნა“.
ჩიქოვანი 1955: 249)

სიმონ ჩიქოვანის თხზულებათა ოთხტომეულის I ტომში, 1975 წელს, გამოქვეყნდა „ლექსები, რომელიც ავტორს არ შეუტანია თხზულებათა კრებულში და ვარიანტები“ (ჩიქოვანი 1975. I: 233-263), რომელთა შორის გვხვდება მოხმობილი სტროფის სხვა ვარიანტი:

გული მაქვს გაშლილი მინდორად,
ზედ შენ ხარ დადგმული, გეთაყვა;
მე შენი ტრფიალი მინდოდა,
და შენი ბავშვობის შენახვაც.
(„მეორე მიძღვნა უკანასკნელს“.
ჩიქოვანი 1975. I: 251)

სარიტმო წყვილები: მინდორად – მინდოდა, გეთაყვა – შენახვა – შეცვლილია საბოლოო ვარიანტში: ილტვოდა – მინდოდა, შელახვაც – შენახვაც; რიტმის ინტონაცია და ევფონია ბოლო წყვილისა აშკარად უკეთესია თავდაპირველ ვარიანტთან შედარებით.

პირველ ვარიანტში „მინდორად“, აგრეთვე საბოლოოდ დატოვებული „ვფიცავარ“ – პოეტური ლიცენციაა, რომელიც, ბუნებრივია, განგებ დატოვა პოეტმა ლექსში: „მაქვს მე ზოგიერთი უბრალო შეცდომები, რომლის გასწორება შეიძლება ყოველ წუთს, მაგრამ მე ისინი არ გავასწორე, რადგან შემეცოდა ლექსის ინსტრუმენტოვკა და ფონეტიკური ლექსი თხოულობდა ამ შეცდომას“ (ჩიქოვანი 2012: 19). შეიძლება, სიმონ ჩიქოვანის ფუტურისტული პერიოდის ლექსებს, ან შემდეგ, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში შესრულებულ ლირიკულ თხზულებებს („კაკაბი და ნაკადული“, „მზევენარი“ და სხვა.), „ფონეტიკური ლექსები“ ვუნოდოთ.

ტაეპთა რიტმულ-ინტონაციური წყობა სიმონ ჩიქოვანის 20-იანი წლების ლირიკაში გამოკვეთილი, ჟღერადი მელოდიურობით ხასიათდება. მელოდიის სტიმულატორი ხშირად ალიტერაციაა. „კ“ ბგერის ვარირებით, პოეტ-ფუტურისტის გამოცდილებით მოძიებულ მუსიკალურ მოტივს ს. ჩიქოვანი ნაკადულის რაკრაკს კაკებების კაკანთან აწყვილებს; რვატაეპიანი სტროფის უჩვეულო გარიტმის სქემა კი „ჩქარი“, სასიმღერო ონტონაციის მაღალი შაირით არის აწყობილი. ლექსს ასრულებს ორტაეპიანი დასკვნა-შეკითხვა:

კოკა დგას და ნაკადული
გამორბის და მთის კაკბები
გამოფრიდნენ ხევიდან და
გაფრინდნენ და გაკადრისდნენ.
კაკაბი და ნაკადული
სხვადასხვა ხმით კაკანებენ.
კოკა გატყდა. ნაკადული
ქვებზე მირბის დაკლაკნილი.

რა გაუძლებს ქვას გოლიათს?
კოკას გული არ ჰქონია.

(„კაკაბი და ნაკადული“, 1927.
ჩიქოვანი 1975. I: 86)

ეს „ფონეტიკური ლექსები“ ალიტერაციულ-ვერსიფიკაცი-
ული სავარჯიშოებივით ჩანს პოეტის 20-იანი წლების II ნახევ-
რის შემოქმედებაში: „მზევინარი“ („მზე სად არი? მზე შინ არი,
/ აკვანში წევს მზევინარი, / მზევინარმა მზეს უმზირა, / ვით
გზის პირად მზესუმზირამ / და ხმა მიწყდა მუხის ძირას, / მზე
სად არი? მზე შინ არი“. „მზევინარი“. 1928. ჩიქოვანი 1975, I: 87).

„ორკესტრული ლექსალობის“ ციკლში სიმონ ჩიქოვანის ამ
ლექსს ამავე ტომში (ტ. I: 289) „მზესუმზირა“ ჰქვია.

მზე ვინ არი? მზე შინ არი.
მზევინარმა მზეს უმზირა,
მოკვდა ღერო უწყინარი
და ხმა მიწყდა მუხის ძირას
მზე შინ არის? მზე შინ არი,
ცას უცინის უწინარეს
შენ ხე ხარ თუ უხეირო,
შენ ფრთა ხარ თუ ხის ნაფოტი?
რად მიდიხარ სასეიროდ
მე ზევით ვარ, ზე ამოდი...

(ჩიქოვანი 1975. I: 289)

ამ ათტაეპიანი, რვამარცვლიანი, მაღალი შაირით 4/4 დანერილი ლექსის რიტმულ-ინტონაციურ მდინარებაში თავისებური დისონანსი შეაქვს ტაეპს: „შენ ხე ხარ თუ უხეირო“, სადაც 7 თანხმოვანთან 8 ხმოვანია თავმოყრილი: 7 თანხმოვიდან 3 ერთნაირია (ხ მეორდება 3-ჯერ), 2- მჟღერია (რ), ხოლო ერთი (ს) – ყრუ: აშკარად იგრძნობა ხმოვნების კულტი.

სიმონ ჩიქოვანის ლექსის ფონიკა უაღრესად მრავლისმთქმელი და ორიგინალურია. საგულისხმოა ამ მხრივ პოეტის დაკვირვების დამონება: „სიტყვა ხშირად შემოქმედების დროს ფონეტიკურ ნათესავებად შემოდის ლექსში. აზრი შორსაა, მაგრამ ფონეტიკურია, ენათესავება ლექსს და შემოიჭრება შიგნით.

ქართული ლექსის ფონეტიკურობაზე ბევრი მიმუშავია, ამიტომ სიტყვას მეტ ადგილს ვუთმობ, ვიდრე ფრაზას. მე ვარ ხმოვნების გამრავლების მომხრე ქართულ ენაში“ (ჩიქოვანი 2012: 12). ზემოთ მოხმობილი „მზევინარი“ ს. ჩიქოვანის პოეტური აღსარების ნათელი დადასტურებაა: ამ ფონეტიკურ ლექს-სავარჯიშოს საანალიზოდ მოხმობილ მონაკვეთში 7-ტაეპიან სტროფში 26 სიტყვაა; მასში ყველაზე დიდი, ოთხმარცვლიანი სიტყვა, მხოლოდ სამია: „მზევინარი“, „მზევინარმა“ და „მზესუმზირამ“; დაახლოებით 14 სიტყვა ერთმარცვლიანია, ორი – „აკვანში“, „უმზირა“ – 3-მარცვლიანი, ხოლო დანარჩენი 6 – ორმარცვლიანი. ხმოვანთა სიმრავლითა და „ზ“ მჟღერი თანხმოვნით, ხალხური „მზე შინას“, ე.წ. „სააკვნო სიმღერის“ მელოდიურობას მაქსიმალურად უახლოვდება პოეტი. საინტერესოა, რომ 1929 წლით თარიღდება ს. ჩიქოვანის „სვანური იავნანა“, რომელშიც „მზევინარის“ რიტმულ-ინტონაციური ჟღერადობაც ისმის და „ცირას“ ვირტუოზულად დამუშავებული ბგერათა ჰარმონიაც:

დედე ლადელ,
დილას ადექ,
მზე გააბნევს ნისლის ბადეს,
რომ მწვერვალი შეგიყვარდეს.

(„სვანური იავნანა“. ჩიქოვანი 1975. I: 107)

განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა სიმონ ჩიქოვანის პოეზიაში ეროვნულმა მყარმა სალექსო ფორმამ მრჩობლედმა – ორტაეპიანი სტროფებით დანერილმა ლექსმა („ჩემი ყანა“, „მგზავრის სიმღერა“, „ჩემო მამულო“, „სერაფიტის გამოხმობა“, „მეზღვაურები და მფრინავები“, „ხალხური ცეკვა“, „მარიკას“, „დავით გურამიშვილის გოდება ვახტანგის გარდაცვალების გამო“ და სხვა მრავალი).

სიმონ ჩიქოვანის სტროფიკა ყურადღებას იქცევს პოლიმეტრულობით, სხვადასხვატაეპიანი სტროფების გაერთიანებით ერთ ლექსში. განსაკუთრებით ხშირია მრჩობლედისა და კატრენების შეთანხმება, მაგალითად, ლექსში „რინის ტბაზე თქმული“ სტროფიკა ორიგინალურია: ორტაეპედს მოჰყვება ორი კატრენი და შემდეგ კვლავ მეორდება ამგვარი არქიტექტონიკა: 2+4+4+2. ამ მონაკვეთის ორი, წყვილადი რითმით გამართული მრჩობლედი „ცირას“ ხსოვნასაც შემორკალავს პირველ კატრენში:

მთის უბეში ჩაჭედილა,
ეგებ ცრემლი ჩარჩა ცირას.
(ჩიქოვანი 2007: 102)

მართალია, ს. ჩიქოვანი სინანულით აღნიშნავდა, რომ ვერ წერდა ოქტავებს, მიუხედავად სურვილისა, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ მრჩობლედებისა და ორი კატრენის ერთ კომპოზიციურ მთლიანობად წარმოდგენა თავისებური ცდა უნდა იყოს ოქტავის ნაირსახეობის შექმნისა: ოქტავას გართიმვის სქემა: abababCC. ს. ჩიქოვანი კი ჯერ მრჩობლედს, მერე კი ჯვარე-

დინად გართმულ ორ კატრენს გვთავაზობს: CC abab abab; მრჩობლედისა და კატრენის შეხამებით ერთ ლექსში, მაგალითად, „გრემის სამრეკლო“ სრულდება ორი, ჯვარედინად გართმული კატრენითა და წყვილადი რითმით გამართული (cc) მრჩობლედით (4+4+2), რაც ოქტავას დაწერის, მისი ნაირსახეობის შექმნის ცდად მიგვაჩნია.

როგორც ზღვის ტალღას მიაპობს გემი,
ისე მიცურავს ლაჟვარდში გრემი.
(ჩიქოვანი 2007: 116)

განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა პოეტი კენტ-ტაეპიანი სტროფების ვერსიფიკაციული სქემის დამუშავებას. ლექსში „ხმელი ნიფელი“ მესამე ტაეპი, შიდარიტმის გამო (იფერებს – სინრფელე), ორ სტრიქონად არის წარმოდგენილი და, შესაბამისად, სტროფიც ხუთტაეპიანია:

ულრანში ხმება თურმე ნიფელი,
გამოფიტულან ფესვთან ნიყვები,
ტყე ცას იფერებს,
როგორც სინრფელეს
და მეც ნიფლისკენ ბილიკს მიყვები.

ხუთტაეპიანი სტროფების ბოლო ტაეპები გაურითმავია ს.ჩიქოვანის ლექსში „***მტკვრის პირას დაწვნი სულის საკმელი“ („დაუბეჭდავი ლექსები“) ababx; თუმცა ხუთტაეპიანი სტროფებით პოეტი გატაცებული ყოფილა XX ს. 20-იანი წლების ბოლოს („პირველი მიძღვნა“, „ვიაროთ“) და 30-იან წლებში („მებადურის ძველი სიმღერა“).

საგანგებო დაკვირვებას იმსახურებს ს. ჩიქოვანის კენტ-ტაეპიანი სტროფების სხვა სახეობებიც: სამტაეპედები – ტერცეტები („განშორების საღამო“ – aaa) და სეპტეტები – შვიდტაეპედები („მოლოდინი“ – abba bba; abab ccb). შვიდტაეპიანი

მონორიმით სრულდება ს. ჩიქოვანის მაღალი შაირით (4/4) და-
ნერილი ლექსი: „იმ სახლიდან ამ სახლამდი“ (1958).

ხუთტაეპიანი და ექვსტაეპიანი სტროფების მონაცვლეობით,
წყვილადი, ჯვარედინი და რკალური რითმით (aabab; aabaab)
არის დაწერილი: „განჯის დღიური“, „სიმღერა სინანულისა“
(5+5+5+5+5+6+6+5+5).

სტროფიკის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა „სიმღერა
დავით გურამიშვილზე“, რომლის ერთ-ერთი ლექსი „დაბი-
ნავება უკრაინაში“ ხუთტაეპიანი სტროფების უჩვეულო ორ-
კესტრალობით იქცევს ყურადღებას: ყოველი მეხუთე სტრი-
ქონი სტროფისა რეფრენია და ერთმარცვლიანი რითმით
ბოლოვდება:

ქართლში ვიყავ, წყაროს პირად ვგალობდი,
შენითლებულ ატმის ჩრდილში ვხარობდი,
ახლა მინდა გადაჭრილ ბალს მადაროთ
უბედობა მომეტმასნა ფათალოდ...
ქართლში ობლად არ დავრბოდი მე!
(ჩიქოვანი 1955: 454)

მხოლოდ IV ხუთტაეპედში იცვლება ეს ერთმარცვლიანი
რიტმა სამმარცვლიანი ლექსიკური ერთეულებით:

ქართლს მომწყვიტეს და დავინყე ნანწალი
უკრაინას სახლი დავდგი საწყალი.
დავბინავდი, ხნულში ჩავდე მარცვალი,
ვიგალობე, ვალულუნე ნაცარი
და აი, მყავს მე ლექსის გამგონე.
(ჩიქოვანი 1955. 454)

სიმონ ჩიქოვანი ქართული ლექსის სტროფული მრავალფე-
როვნების შექმნის საფუძველს ეროვნული პოეზიის წიაღში
ეძიებდა, რისთვისაც, უპირველესად, დავით გურამიშვილის,

ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას სტროფიკას აკვირდებოდა და ითვალისწინებდა.

1925 წელს დაწერილი პოემა სიმონ ჩიქოვანისა ასე დასათაურებული: „ფიქრები მტკვრის პირას (ურითმო განწყობილებები)“. იგი ავტორს თხზულებათა კრებულებში არ შეუტანია. დაიბეჭდა ოთხტომეულის II ტომში 1980 წელს. ეს პოეტური ექსპერიმენტი უტყუარი საბუთია მოდერნისტი პოეტის ეპოქისეული რიტმის ზუსტი მიგნებისა, იმ ტრაგიკული არჩევანის აუცილებლობის ახსნისა:

და ცივ ლექსებით ცხოვრების გზაზე მე გავიშხლართე,
როგორც ჭანდარი ძირამოფხვრილი
ძველი ტკივილით თვით გავიხსენი სევდაში ნისლი,
აორთქლება და ჭრილობები
და მეუბნება მტკვარი სიმძიმით, როგორ იქნება თავი
მოიკლა, ჩუმად გაცოფდე
როგორ იქნება შენი გრნობები გაუშინჯავად გადმოკიდო
ნასანთლ ტილოზე
ჯერ მთლად ყმანვილი ობოლ სულივით რაღაც
ფიქრისთვის ბერიკაცობდე...
(ჩიქოვანი 1980)

20-მარცვლიანი ტრადიციული ქართული საზომით (55/55), ფისტიკაურით დაწერილ ამ თავისებურ „პოეტურ მანიფესტში“ ს.ჩიქოვანი ზოგჯერ გართიმულ ტაეპებსაც გაურევს ხოლმე: რომ არ იცოდე ავტორი ამ ვრცელი პოეტური თხზულებისა, შეიძლება იგი თამამად მიაწერო რომელიმე, XXI ს. ქართველ პოეტს.

... გვეხვევა ბამბა.
ბამბით ტკივილებს გვრიტებივით ვინ დაგვინახავს,
ფოთლებს – ფრინველებს მე მოვუნახავ ენას,
სიმუნჯეს და საიდუმლოთ.

(ჩიქოვანი 1980. II: 379)

ასე ძნელია სწერდეს პოეტი: გულის – ტრილოგიას და მთანმინდაზე შემოლამებას...

(ჩიქოვანი 1980. II: 379)

ახლა ჩვენ აღელვებულ ხორცს ხავერდის სულით ვინ
დაგვიშუშებს
„არც კაცი ვარგაო, რომ ცოცხალი იდგეს პროსპექტზე
და ერთ შენობის სათვალეშიც არ ჩაიხედოს“.
ვტოვებ მტკვარს
მწევარს – სანყაულს აღუვსებელს და ფიქრების
ჭვარტილიან ჭურჭელს
და თითქმის ცოდვების გამომგონმა
მტკვრის მუცელში მე ჩავაჩარხე ფიქრი – მერცხალი
და ფეხშიშველა, მსურს გადვირბინო გახურებული მზე.
ნაკვერჩხალი (ჩიქოვანი 1980. II: 381)

აღსარებასავით აბარებს პოეტი დედა-მდინარეს:

მტკვარო, მდინარევ, ზაჰესის შემდეგ პოეტს იზარებ
მტკვარო, მდინარევ, მუხლში მიდგახარ
ტალღების ქშენით მისილავ გრძნობებს...
სიზარმაცეში დაწოლილი მძიმედ დაბასრულს აგროვებ
აზრებს
და სავარძლებზე ჰყრი აქაფებულ ტალღებს ღვარძლივით.
(ჩიქოვანი 1980. II: 381)

ს. ჩიქოვანის ეს პოსტმოდერნისტული ლირიკული პოემა დღემდე სათანადოდ არ არის შესწავლილი ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში. ეს, პროზაიზმებითა და ურითმო სტრიქონებით დანერილი, პოემა-აღსარება, როგორც ვთქვით, თანამედროვე, XXI ს. ქართველ პოეტთა შემოქმედებას უფრო ჰგავს, ვიდრე ასი წლის წინანდელ ნაწერს; 1925 წლის თებერვლით დათარიღებული პოემა „ფიქრები მტკვრის პირას“ სამი თავისგან შედგება და სრულდება ამგვარი ტრაგიკული გაფრთხილებით:

უნდა დაიდგას ამ ნაპირებში ძველი გრძნობების
და წარწერების:
ქადაგებს ასე სახარება ახალ გმირობის – მტკვარი
დარაჯი ძველი ტფილისის
ამ სიცოცხლეში მონყვეთით ყოფნას – მუნჯი, პირლია
სამარე გიჯობს
ყინული შუბლზე, ვინც ოცდასამში სიცოცხლის
ფურცლებს ვერ შეითვისებს
და სიყვარული შუაგულ ცეცხლში მოურიდებლად ფეხს
შეაბიჯებს.
(ჩიქოვანი 1980. II: 380)

თუმცა ამ ლირიკულ პოემას ავტორის განმარტება ახლავს:
იგი „ურითმო განწყობილებებს“ გადმოსცემს, მაგრამ „ფონე-
ტიკური ლექსების“ მთხზველი ბოლომდე ვერ აღწევს თავს
მსგავსი ჟღერადობის სიტყვების დანყვილების სურვილს (გი-
ჯობს – შეაბიჯებს) და კონსონანსური რითმით ასრულებს ამ
პოეტურ თხზულებას.

დამონეგანი:

ჩიქოვანი 1955: ჩიქოვანი ს. *ლექსები. პოემა*. თბილისი: სახელგამი, 1955.

ჩიქოვანი 1975: ჩიქოვანი ს. *თხზულებანი ოთხ ტომად*. ტ. I. თბილისი:
გამომცემლობა „მერანი“, 1975.

ჩიქოვანი 1980: ჩიქოვანი ს. *თხზულებანი ოთხ ტომად*. ტ. II. თბილისი:
გამომცემლობა „მერანი“, 1980.

ჩიქოვანი 2007: ჩიქოვანი ს. *100 ლექსი*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტე-
ლექტი“, 2007.

ჩიქოვანი 2012: ჩიქოვანი ს. *ჩანაწერები. მწიფობისთვის ჩასული მზე*.
თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2012.

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

შოთა ჩანტლაძის ლექსი ტრადიციისა და ნოვაციის ფონზე

შოთა ჩანტლაძის დამოკიდებულება ქართული ლექსის ტრადიციასთან, რეცეფციული ესთეტიკის მიხედვით, შეიძლება, განვიხილოთ იმ „განუსაზღვრელი ადგილების“ (რ. ინგარდენი) კონკრეტიზაცია-რეკონსტრუქციით, რომლებიც ასე მრავალია მის რეფლექსიურ ლირიკაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 1949 წელს დაწერილი ლექსები: „პოეტი და ადამიანი“, „შოთას“, „მე მეფიქრება“, „მე არ ვიციანი, მე დავციანი“, „მე დავციანი“, „გულებით – გულითა“, „ფიქრები ახალი მტკვრის პირას“, „ბოდვა“, „***სახე მკვიდრი და გულ-უცვეთელი“, „მე, როგორც მისანნი“, „მე გულანშაროში“, „ნ. ბარათაშვილს“, „***გახსოვთ საწყალი მეოცნებე და სკეპტიკოსი“, „მე“, „ედუარდს“, „მე“, „ვარ მე“, „მე“, „***ლექსი შეკვეთით დაწერილი საკუთარი თავისაგან“ და ა.შ. შოთა ჩანტლაძის თხზულებათა კრებულის 1998 წლის გამოცემის მიხედვით, პოეტის პირველი ლექსი 1945 წლით თარიღდება (ჩანტლაძე 1998: 7); 1949 წელს კი, 17 წლის შოთა ჩანტლაძეს (1928-1968), უკვე ჩამოუყალიბებია თავისი პოზიცია ქართული პოეზიის ტრადიციების წინაშე და განუსაზღვრავს კიდეც საკუთარი ლექსის ნოვატორობის არსი. ზემოჩამოთვლილ ლექსებსა და 1950 წელს დაწერილ პოეტურ თხზულებებში შოთა ჩანტლაძემ გამოკვეთა თავისი ლექსის შორეული და უახლოესი წინაპრები: 1) ქართული კლასიკური ლექსი (შოთა რუსთაველი, რომანტიკოსები): განსაკუთრებით საგულისხმოა პოეტის მიერ ნიკოლოზ ბარათაშვილის აღიარება სულიერ ნათესავად („ფიქრები ახალ მტკვრის პირას“, „ნ. ბარათაშვილს“):

სახით და სისხლით ნათესავი მე შენი მქვიან
თუმც ქვეყანაზე შენზე უფრო გვიან მოველი.
(ჩანტლაძე 1998: 67)

2) უახლოეს და უმთავრეს წინაპრად კი შოთა ჩანტლაძე
პაოლო იაშვილს მიიჩნევს, მის გადაულახავ ავტორიტეტს
აღიარებს:

რომ არ თქმულიყო გულის ტეხილი,
რაიც კი ითქვა უკვე ჩემამდე,
ყველას ვიტყოდი, თუნდაც ეხლავე
და სიხარულსაც დაიმშვენებდნენ.
ყველას ვიტყოდი, ყველას, თითქოსდა...
და რომ დაირწა მან დაამინა. –
ო! მართლა მჯერა, ყველას ვიტყოდი,
გარდა ერთისა, გარდა ამისა:
„დადის ქუჩაში ბევრის მსგავსი ჩემი სხეული!“
(„მე“. ჩანტლაძე 1998: 82)

ციტატა პაოლო იაშვილის შედევიდან „პოეზია“ განგვიმ-
ტკიცებს რწმენას, რომ შოთა ჩანტლაძის შემოქმედებითი იდე-
ალი ყველაზე მეტად პაოლოს – პოეტისა და ადამიანის – ბე-
დისწერას ენათესავებოდა:

როცა მუხები შემომესევა,
ძარღვებში სისხლი ზღვისებრ წავა და

გაცივებული იკივლებს ლექსი
როგორც ტკივილი საკუთარ გულის
სისხლს გადმონთხეულს ისევე შევსვამ
შეუსრულდება რაც სურდა სურვილს.
(„*** კაცის სიკვდილზე ვის ეცინება“.
ჩანტლაძე 1998: 64)

სტროფული ანჟამბემანით შესრულებული ეს ლექსი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ იდეალისათვის თავგანწირვის სურვილი და შესაძლებლობა, აღსრულების ძალა განსაზღვრავს ორივე პოეტისათვის ლექსის უკვდავებას.

შოთა ჩანტლაძის აღიარება:

მე ვმღერი, როგორც დამსხვრეული ლერწამის ლერი... –

– 1952 წელს, „ცისფერყანწელთა“ რეაბილიტაციამდე, პაოლოსა და ტიცინანის პოეტური ტრადიციების გამგრძელების გამოჩენას გვიდასტურებს და XX ს. 40-იანი წლების დამლევს, ახალი ფორმის მაძიებელი შოთა ჩანტლაძე, სწორედ „ცისფერყანწელთა“ თავისუფალი ლექსისა და პაოლო იაშვილის ვერლიბრის გათვალისწინებით, ქმნის ახალ ქართულ ლექსს. მისი ნოვაცია იმ დროს, საბჭოთა ლირიკის თემებისა და კონვენციური ლექსის ფონზე, ბევრს „ბოდვად“ მიაჩნდა; თვითონ ავტორიც ასე არქმევს 1949 წელს დაწერილ ტექსტს:

ვწერ, ვწერ, ვწერ
ვწერ გულმოსული
ო! უნდო სულო!
ო! უნდო სულო!

.....

უკვე საცაა განათდება და მე განთიადს
ასეთი ურითმო და ურიგო „ბოდვით“ ვხვდები...

(„ბოდვა“. ჩანტლაძე 1998: 51)

შოთა ჩანტლაძემ ერთ-ერთმა პირველმა იგრძნო, რომ რითმისა და აზრის დაპირისპირების ფონზე, ახალი ლექსი უნდა დაბადებულიყო:

ვხედავ, გრძნობებში ვინთქები,
რითმა გავტყორცნე შორეთს.

არა, არ მინდა რითმები,
მისთვის მცალკია სწორედ!
(„***როდესაც გული არ ტირის“.
ჩანტლაძე 1998: 75)

შოთა ჩანტლაძის ვერლიბრები „თვისებრივად ახალ ლექსებად“ მიიჩნია ლერი ალიმონაკმა ჯერ კიდევ XX ს. 70-იან წლებში (ალიმონაკი 1974: 171), თვითონ პოეტიც აღნიშნავდა, რომ მისი თავისუფალი ლექსების სტრიქონები არ არიან გართმულნი, მაგრამ ტაეპები „მკაცრი აუცილებლობით არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან“ (ჩანტლაძე 1984: 176).

შოთა ჩანტლაძის მიერ განცდილი ბედისწერა ტრაგიკულად დაღუპული პაოლოსა და ტიცციანისა, ერთგვარად, გასაღებია ნოვატორი პოეტის მიერ მიგნებული ახალი ფორმისათვის:

ისე დიდი ვარ, სააქაოს ველარ ვეტევით,
სწორედ ამიტომ საიქიო დაგვისაკუთრებს,
შენ, ალბათ, ედვარდ, განშორებად არ გემეტები,
თუნდაც იმ ხრამში მოსხეპილი თავით დავგორდე.
(„ედუარდს. ლექსი დანერილი შეკვეთით
საკუთარ თავისათვის!“ ჩანტლაძე 1998: 79)

1949 წელს დანერილ ამ ლექსში, ტიცციან ტაბიძის ცნობილი ლექსის რემინისცენციასთან ერთად, განსაკუთრებით საგულისხმოა საკვანძო სიტყვის „დაგვსხებენ“:

ამხანაგებო, თუ ღრმა ღელეში
ჩვენი თავებიც სადმე დაგორდეს
ყველამ იცოდეს – სხვა პოეტებში
ესენინ ჰყავდა ძმად ცისფერ ორდენს!..
(„სერგეი ესენინს“. 1926. ტაბიძე 1985: 120)

ვფიქრობ, შოთა ჩანტლაძის ემოციურმა მეხსიერებამ ტ. ტაბიძის ამ წინასწარმეტყველური სტროფის ხმოვანებიდან გამორჩეულად შემოინახა შესიტყვება: „სხვა პოეტებში“: „სხ“ და „პ“ ბგერების კომბინაციით კი შეიქმნა სიტყვა **„დაგვ-სხეპენ“**, რომელმაც ერთმანეთს დაუწყვილა „პოეტი“ და „ხე“: ორივესათვის საერთო უნდა იყოს ამონაყარი ნორჩი ტოტებისა, შთამომავლობას, მემკვიდრეობას, მომავალს რომ აგრძელებენ. ქართული პოეზიის ხის საერთო, ძლიერი ფესვი ახალი ხმით ათქმევინებდა შეწყვეტილ სათქმელს 20 წლის მერე „ცისფერყანწელთა“ ჭაბუკ შთამომავალს:

უნდა დაგვსხეპონ, როგორც ხეებს სხეპავენ ხოლმე
რომელსაც შემდეგ მიუგდებენ ციკნებს საღეჭად,
თუნდაც დაგვსხეპონ, დე, დაგვსხეპონ, ვერ დაგვამხოვენ,
ასეთი სიტყვით ავატირებ, იქნება, ხეთაც.

საიქიოში ჩავალთ, რადგან ვერ დავეტიეთ
სააქაოზე და ვერაგ ზით დავისხეპენით.
საიქიოში ჩავალთ, რადგან ერთად ვიტიროთ,
სააქოელთ ცოდვანი და მათი სვე-ბედი.
(„ედუარდს. ლექსი დაწერილი შეკვეთით
საკუთარი თავისათვის“. ჩანტლაძე 1998: 79)

ლექსის უკანასკნელი სტროფის ანაფორული კომპოზიციით განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ოპოზიციური წყვილი: საიქიოში / სააქაოზე, საიქიოში / სააქაოელთ. საგულისხმოა: თუ „საიქიოში“ ორივე შემთხვევაში იდენტურია, „სააქაოზე“ და „სააქაოელთ“ ხაზს უსვამს, რომ უცვლელ მარადიულობას, მყარ ტრადიციას, ენაცვლება ცვალებადი, მოძრავი სააქაო და სააქაოელები, რომელნიც ტრადიციულ ღირებულებას გადააფასებენ, შეურაცხყოფენ კიდეც ზოგჯერ, მაგრამ მარადიულობის წიაღში მტყუან-მართალს თავისი მიეზღვება.

შოთა ჩანტლაძის თაობაზე, როგორც ქართული ვერლიბრის ნოვატორზე, ბევრ კრიტიკოსსა და ლიტერატურისმცოდნეს უთქვამს (გ. ასათიანი, ლ. ალიმონაკი, მ. მაჭავარიანი, ე.კვიციანიშვილი, თ. ვასაძე, ნ. დარბაისელი, ა. ვასაძე, ზ. შათირიშვილი, ლ. იმედაშვილი, ზ. ცხადაია, დ. ბარბაქაძე, მ. გიორგაშვილი და ა.შ.), მაგრამ ნაკლებად გაუმახვილებიათ ყურადღება მისი თავისუფალი ლექსის წარმომავლობაზე, ძირებზე.

შოთა ჩანტლაძის ვერლიბრი, სავარაუდოა, პაოლო იაშვილის თავისუფალი ლექსის ნოვაციით არის შთაგონებული:

მახსოვს, როდესაც გაზაფხულმა ფარშევანგით
მზე გაისროლა და გააკრა თავის ზეცაზე,
ჩვენ აგვისროლა ზეცისაკენ და შევანგრიეთ,
ცხრავე კარები მაცდურ ცისა ავი მიზეზით.
ახლა კი გვიხმობს ქარიშხალი ავი ხავილით.
მე ვარო შენი სიცოცხლეო და მანიაო,
ვიხილე გონი, მისკენ აღარ მიმიხარია,
ვიცი, მაცდუნებს, ნიავეით გამანიავებს.

(„***მახსოვს, როდესაც...“. ჩანტლაძე 1998: 97)

პაოლო იაშვილის მიერ დახატული ნითელი საფრთხის მაუწყებელ ფარშევანგების „ავი ხავილი“ შოთა ჩანტლაძის ლექსშიც ხმიანობს და თვითსპობის სინდრომს გვაუწყებს: XX ს. 40-50-იანი წლების ქართულ საბჭოთა „პოეზია-კატასტროფას“ შოთა ჩანტლაძე უპირისპირებს „ნათელი თვალისა“ და „გაშიშვლებული სულის“ პოეზიას, როგორც ამბობს, მწარე სიმართლეს პაოლოსა და ტიცციანის შეწყვეტილი სიცოცხლის გამო. გავლენის ბლუმისეული თეორიის (ე. ნ. „გავლენის შიში“) მიხედვით თუ შევეცდებით ამ მოვლენის ახსნას, პაოლო იაშვილისა და ტიცციან ტაბიძის პიროვნულ ბედსა თუ პოეზიასთან შოთა ჩანტლაძის, პოეტისა და ადამიანის, მიმართების ახსნას, ალბათ, კლინემანის, ანუ პოეტური ნაირთქმანის, ფაზას დავეყრდნობით. ტროპულად კლინემანი ირონიაა:

სასაცილოში მე ათასებს ათასჯერ გავრევე,
მაგრამ ჩემს თავზე მე სიცილი დამძიმებია,
თუმცა მინდა, რომ გამოგიტყდეთ, ყველაზე მწარედ,
მე მხოლოდ ჩემზე, მხოლოდ ჩემზე გამცინებია.
(„მე არ ვიციანი, მე დავციანი“. ჩანტლაძე 1998: 47)

ირონია და თვითირონია შოთა ჩანტლაძის პოეზიის ხერხემალია: ირონია, როგორც „გამართლება პოეზიისა“ (რემი დე გურმონი), სიმბოლიზმის ერთ-ერთი საყრდენი, ტიცვიანისა და პაოლოს პოეზიაში, თეორიულად და შემოქმედებითი პრაქტიკით წარმოდგენილი, შოთა ჩანტლაძის პოსტმოდერნისტულმა ლირიკამ მიიღო და გადაამუშავა, როგორც კრიზისული ეპოქის ლირიკული გმირის ერთადერთი გამოსავალი ალოგიკურ, მტრულ გარემოში („ვინ ვარ და რა ვარ...“, „სიკვდილის როკვა“, „მანიფესტი“, „მე არ ვიციანი, მე დავციანი“ და სხვ.).

დამონებიანი:

ალიმონაკი 1974: ალიმონაკი ლ. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1974.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. *ლექსები. პოემები. წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985.

ჩანტლაძე 1984: ჩანტლაძე შ. *თენდება, ღამდება...* თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984.

ჩანტლაძე 1998: ჩანტლაძე შ. *მე მოვალ*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურის მატყანე“, 1998.

Shota Chantladze's Verse – against the Background of Tradition and Innovation

Summary

Key words: Shota Chantladze's free verse, background, tradition.

Shota Chantladze's free verse, is supposedly, inspired by Paolo Iashvili's innovative free verse ("I remember when the spring like a peacock"). Georgian soviet "poetry-catastrophe" of the 1940s-50s is opposed by Shota Chantladze with the poetry of "light eye" and a "naked soul" as he says bitter truth of Paolo and Titsian's suicide. According to the Bloom's theory of influence (so-called The Anxiety of Influence) if we try to explain this phenomenon during Shota Chantladze's relation to Paolo Iashvili and Titsian Tabidze, we will probably base on klineman or the phase of poetic variety. By trope klineman is an irony.

ოთარ ჭილაძის ლექსის „ექსპრესიული შარავანდედი“

„პოეტები ერთმანეთის არსებობას ამართლებენ და ერთმანეთს მხოლოდ ეხმარებიან – ერთი და იგივე ბაღე ამოაქვთ არარსებული ოკეანის ფსკერიდან და ეჩვენებათ, ერთმანეთს ვეჯიბრებით ძალისა და მონდომების გამოჩენაშიო. ასე რომ არ ეჩვენებოდეთ, არავინ აღარ დაწერდა ლექსს და არარსებულ სიღრმეთა მდუმარებით გავსებული, არარსებული ბაღეც სამუდამოდ ჩარჩებოდა არარსებული ოკეანის ფსკერზე“.

(ოთარ ჭილაძე, „აველუმი“, 1995: 536).

თითქმის ოცდაათი წელიწადი გავიდა ოთარ ჭილაძის ერთ-ერთი შედეგის „***შენა ხარ ჩემი ჯილდოც, სასჯელიც“ დაწერიდან. ოქსიმორონი, სტილისტიკური ფიგურა, რომელიც კონტრასტული მნიშვნელობის სიტყვათა დაწყვილება-შეთანხმების შედეგად ახალ აზრობრივ ელფერს იძენს, ამ ლექსის კომპოზიციურ საყრდენად წარმოგვიდგება და მის ყველა სტრიქონს დაუფინყებლად აღბეჭდავს ჩვენს მეხსიერებაში:

შენა ხარ ჩემი ჯილდოც, სასჯელიც,
გულზე ახლოს ხარ და ღმერთზე ზემოთ,
ჩემო ტანჯულო, ჩემო მტანჯველო,
დაუღეველო სამშობლოვ ჩემო.

შენთან ვარ, მაგრამ მაინც დაგეძებ,
როგორც დაეძებს საჭმელს მშვიერი
და ამ პატარა მიწის ნაგლეჯზე
შემადრწუნებლად ვარ ბედნიერი.

(ჭილაძე 1987: 522)

ლექსი 1982 წლით არის დათარიღებული. „შემადრწუნებლად ბედნიერი“ პოეტი ზემოხსენებულ პოეტიკურ ხერხს – ოქსიმორონს – შეუთავსებელთა შეთავსების ხელოვნებას, ჩანს, განსაკუთრებით აქტიურად მიმართავდა 70-იანი წლების დამლევს. „ჯილდო“ – „სასჯელი“ 1976 წელს, ძმისადმი მიძღვნილი ლექსის ფინალშიც ხმიანობს:

არ დაელოდო არასდროს წერტილს
და არა ბედის – მრწამსის დამჯერი,
ელტვოდე... რადგან სიცოცხლეს შენთვის
არც ჯილდო ჰქვია და არც სასჯელი.
(ჭილაძე 1987: 517)

„მწარე იმედო და ტკბილო შხამო“ – ამ ორი ოქსიმორონით არის გამართული 1977 წელს დაწერილი სამსტროფიანი ლექსის I და III კატრენები. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ოთარ ჭილაძის ცნობილი წიგნის სათაურიც „ბედნიერი ტანჯული“ (2003) ოქსიმორონია.

ოქსიმორონი, ბუნებრივია, მხოლოდ ლექსის კუთვნილება არ არის. გალაკტიონის ბრწყინვალე ოქსიმორონის, 1919 წლის ლექსების კრებულის სათაურის „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“ გახსენებისას, უთუოდ აელვარდება მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ ოქსიმორონთა ფეიერვერკი: „ახალგაზრდა მოხუცი“, „ურწმუნო მოძღვარი“, „საღეჭი ძვალი“ და ა. შ.

შემთხვევით არ მიხსენებია გალაკტიონ ტაბიძე და მიხეილ ჯავახიშვილი ოთარ ჭილაძის პოეტური სტილისტიკის თაობაზე საუბრის დასაწყისშივე. ალბათ, ყველაზე მეტად ამ ორი მწერლის მხატვრული აზროვნების თავისებურებამ იქონია გავლენა ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაზე. „სიტყვის დუმილი“ („გაზაფხული“, 1976), „უიმედობის იმედი“ („***ბედის ფრინველი დაფრთხა, გაფრინდა“, 1975) ის ოქსიმორონებია, რომელთა მეშვეობით XX საუკუნის ამ სამი დიდი შემოქმედის

სახისმეტყველების ნათესაობას დავადგენდით: ცხოვრებისა და ოცნების, სპლინისა და იდეალის, სადაგი დღეებისა და დღესასწაულების კონტრასტისა და თანაარსებობის ზღვარზე, ბენვის ხიდზე პროზისა და პოეზიის ერთად სვლის საიდუმლოს ჩაწვდებოდათ. საინტერესოდ ხსნის ოქსიმორონის შედგენის პრინციპს გურამ დოჩანაშვილის ცნობილი მოთხრობის „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ გმირი ვასილ კეჟერაძე: „არის ქვეყნად სიტყვები, რომლებისთვისაც ძალზედ ძნელია გვერდიგვერდ ყოფნა, ამ შემთხვევაშიც ასეა, სად „კარცერი“ და სად „ლუქსი“, მაინც არ არსებობს დედამინაზე ისეთი ორი სიტყვა, ოდესმე ერთმანეთს რომ არ შეეხამოს, ახლაც ასეა“ (დოჩანაშვილი 2010:152).

ოთარ ჭილაძის ზემოთ მოხმობილი, ორსტროფიანი ლექსი, ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით, მრავალმხრივ არის საყურადღებო. სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებულ ამ იზოსილაბურ სტროფებში სიტყვები მათემატიკური სიზუსტით არის განანილებული: I სტროფში 18 სიტყვაა, ხოლო მეორეში – 17. I სტროფი იწყება სამშობლოსადმი მიმართვით: „შენა ხარ“; ამდენად, წოდებით ბრუნვაში დასმული, სამგზის გამეორებული კუთვნილებითი ნაცვალსახელი: „ჩემო“ და სამი ზედსართავი სახელი: „ტანჯულო“, „მტანჯველო“, „დაულეველო“ ამ ორტაეპედის ერთადერთ არსებით სახელს: სამშობლოს – მიემართება, სამშობლოს განსაზღვრავს ოქსიმორონიც: „ჯილდო“ – „სასჯელი“, ხოლო ამ ხუთივე მსაზღვრელს ალიტერაცია აერთიანებს: ხუთიდან ოთხ სიტყვაში მეორდება „ჯ“ ბგერა, ხოლო ხუთივე სიტყვა ეყრდნობა „ლ“ ნარნარა თანხმოვნის ალიტერირებას. სამშობლოსადმი მიძღვნილ ამ ლექსში ოთარ ჭილაძე ერთხელაც არ ახსენებს სიტყვა „საქართველოს“, მაგრამ პოეტისა და მკითხველის სულშიც ხმიანობს ეს სახელი, ამიტომაც სავსებით ბუნებრივია ზემოხსენებული სიტყვების კადენციების ამგვარი გახმიანება: **სასჯ-ელიც, ტანჯ-ულო, მტანჯ-ველო, დაულ-ეველო**. ჯერ კიდევ კონსტან-

ტინე ჭიჭინაძე მიუთითებდა ხაზგასმით: „არამც და არამც პოეტი შემოქმედების პროცესში ალიტერაციაზე არ ფიქრობს.

არაფერი არ არის ლექსში ისე უშუალო და ბუნებრივი, როგორც ალიტერაცია. პოეტი ლექსის წერის დროს ფიქრობს რითმაზე, მეტრზე, სახეებზე, მაგრამ ალიტერაცია კი მისი ფიქრის პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენს. ალიტერაცია შედეგია პოეტის შინაგანი მუსიკალური ბუნების. პოეტს აქვს სიტყვა, შემდეგ ის, ან ერთბაშად, ან საკმაოდ ძიების შემდეგ, მიაგნებს მის შესაფერ მეორე სიტყვას, რომელიც **თურმე** იმიტომ არის **შესაფერი**, რომ, აზრის გარდა, კიდევ თავისი რომელიმე მნიშვნელოვანი ბგერით ეთანხმება მას... ალიტერაცია თვითმიზანი კი არ უნდა იყოს ლექსში, ის ხელს უნდა უწყობდეს მის გარეშე მყოფი მხატვრული მიზნის მიღწევას“ (ჭიჭინაძე 1979: 53). საანალიზო ლექსის ალიტერაციაზე მსჯელობისას, პირველ სტროფში ალიტერირებული ბგერათკომპლექსების (**ელი-ულო-ველო-ვეელო**) მეშვეობით, გამოიკვეთა ნაგულისხმევი სიტყვა **„საქართველო“**, რომლის პირდაპირ ხსენებაც ლექსს პათეტიკურ ჟღერადობას მიანიჭებდა და იმ ინტიმს დაარღვევდა, რაც მშობელსა და შვილს შორის საჯაროდ სიყვარულის ახსნას გამორიცხავს.

ლექსის მეორე სტროფი იწყება აღიარებით: „შენთან ვარ“. სარიტმო სიტყვებში: **„მშიერი“ – „ბედნიერი“** ისევ ოქსიმორონი იკითხება და, ამავე დროს, სარიტმო კლავუზულაში ხმიანობს „ერი“; თუ პირველ სტროფში ალიტერაციის საყრდენი იყო თანხმოვანი „ჯ“ ბგერა, II სტროფში ამგვარი საყრდენი თანხმოვანი არის ბგერა „ძ“: „დაგეძებ“, „დაეძებს“, „შემაძრწუნებლად“. პოეტი **ერის** ნაწილად, სამშობლოს **ძედ** მიიჩნევს თავს, თუმცა ხმამაღლა, გულზე ხელის ბრავუნით ამის აღიარებას არცკვი ფიქრობს; მისთვის დამახასიათებელი სისადავით, სინაზით, ვაჟკაცური პრინციპულობით აცხადებს თავის განწყობას. მეორე სტროფში ერთადერთი სიტყვაა, რომელიც „ჯ“ თანხმოვანს შეიცავს. **„ნაგლეჯზე“** და სწორედ ეს „მინის ნაგლეჯი“ აერთი-

ანებს პირველი სტროფის „საქართველოს“ და მეორე სტროფის „ერსა“ და „ძეს“, რომლებსაც, როგორც ვთქვით, პოეტი არ წერს სალექსო ტაეპებში, მაგრამ იკითხება ლექსის საიდუმლოსა და კანონების უზენაესობით (გავიხსენოთ აკაკი წერეთლის ცნობილი სიტყვები: „ლექსს აქვს თავის საიდუმლო და თავისი კანონები“). აქვე აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ ოთარ ჭილაძის ეს ლირიკული შედევერი ალიტერირებისას, ძირითადად, ეყრდნობა სპეციფიკურ ქართულ თანხმოვნებს, ანბანის რიგში „ქან“-ს რომ მოსდევენ: ჯ, ხ, ლ, ნ, შ...

პირველი სტროფის პირველი სარიტმო წყვილი: **სასჯელიც – მტანჯველო** კონსონანსურია, ხოლო მეორე სტროფის, ასევე, პირველი სარიტმო წყვილი: **დაგეძებ – ნაგლეჯზე** – ასონანსია; შესაბამისად: მეორე სარიტმო წყვილები, როგორც პირველ, ასევე მეორე სტროფებში – იდენტურია: **ზემოთ-ჩემო, მშიერი-ბედნიერი**. სპეციფიკური ქართული ასო-ბგერები სწორედ კონსონანსური და ასონანსური სარიტმო სიტყვების შემადგენლობაში შედის, რაც ამ ლექსის მთავარი სათქმელის გამოკვეთაში ეხმარება ავტორს, საქართველოსა და ქართველის უხილავი კავშირი მათი სულის ხმოვანებაში, „ამობგერებაში“ (ისე, როგორც „ამოიბგერა“ მარგომ, მერე კი – თეიმურაზმა თავისი მძიმე სათქმელი) არის საძიებელი, უხილავია და გამოუთქმელი.

ოთარ ჭილაძის პირველი ლექსები 1950 წლით თარიღდება და, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ თითქმის 60 წლის განმავლობაში არ უღალატია პოეტს საყვარელი საზომისა და ალიტერაციისათვის. ოთარ ჭილაძის სალექსო ფორმები არ არის მრავალფეროვანი. ძირითადი საზომი არის სიმეტრიული ათმარცვლელი (5/5), ოთხსტრიქონიანი სტროფი – კატრენი, გარითმვის სისტემათაგან კი – ან ჯვარედინ (abab) რითმას მიმართავს, ან – ინტერვალიანს (xbxb, axax), იშვიათად ჩნდება ეგზოტიკური, ალიტერირებული შიდარიტმები:

...სოფელი ჩარგალი, მდინარე ჩარგლურა,
და შენი სახელი – ხეებში ჩარგული.
(„***მოვედი, მენახა“, 1950)

იშვიათია თორმეტმარცვლედითა (5 5 2) და ორტაეპედებით
შესრულებული ლექსი:

მატარებლები დაიკვივლებენ, წავლენ...
გაინელება, გაინეწება კვამლი.
(„ძველი სიმღერა“, 1957)

ოთარ ჭილაძეს არასოდეს უცდია, სალექსო ფორმის ძიებისას, სტრუქტურის დაცვის გამო, ოდნავ მაინც შეეცვალა თავისი სათქმელი: ალბათ, ამიტომაც შეეწირა სონეტის მყარი ფორმა შინაარსის სიღრმეს პოეტის ერთადერთ სონეტში. ოთარ ჭილაძის უსათაურო სონეტი „***შენ მაღალი ხარ...“ 1960 წელს არის დაწერილი; სონეტი არაკანონიკურია: ტერცეტები კატრენებს შორის არის მოქცეული, სრულიად დარღვეულია გართმვის სისტემა (xaxa ccd ddx abab) და რამდენჯერმე მეორდება ერთი და იგივე სიტყვები („ცხოვრება“, „ქუჩებში და მიტინგებზე“), სონეტი ოთარ ჭილაძის საყვარელი ათმარცვლედით (5/5) არის დაწერილი და არა ქართველი სონეტისტებისათვის უფრო რჩეული და მისაღები თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5); სონეტი მიძღვნილი ხასიათისაა, ე. წ. „მედალიონია“, თუმცა მიძღვნის ობიექტი, როგორც ოთარ ჭილაძეს ახასიათებს, პირდაპირ არ არის სახელდებული, ნაცვალსახელს არის შეფარებული. სონეტის შინაარსიდან ჩანს, რომ პოეტი ამ ერთადერთ სონეტს საყვარელ ქალაქს უძღვნის:

შენ მაღალი ხარ და ჩემი ხმები
იკარგებიან სადღაც, ჩვენ შორის...
მე მათ ნამტვრევებს ვპოულობ მერე
მზეში, წვიმაში, თოვლში ან ქარში.

ასე აენყო ჩემი ცხოვრება
და ამის მერე ჩემი ცხოვრება
არ გაზომილა წელიწადებით.

მე მას ვზომავდი მხოლოდ იმ თრთოლვით
მხოლოდ იმ შიშით და აღტაცებით,
რითაც სავსე ვარ შენგან და შენთვის.

მე შენს ქუჩებში და მოედნებზე
გავზარდე ჩემი სული და თვალი
და ამ ქუჩებში და მოედნებზე
ვდგავარ უსაზღვროდ შეყვარებული.
(ჭილაძე 1986: 431-432)

სონეტი მხოლოდ კატრენებისა და ტერცეტების გრაფიკული გამიჯვრებით ინარჩუნებს ფორმისეულ სიახლოვეს ამ მყარ სალექსო სახეობასთან, თუმცა შინაარსობრივად, ე. წ. „სონეტის გასაღების“ (უკანასკნელი ორტაეპედის) გათვალისწინებითაც კი, ემორჩილება სონეტის კომპოზიციას.

ოთარ ჭილაძის ამ ერთადერთი სონეტისა და ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული ლექსის „***შენა ხარ ჩემი ჯილდოც, სასჯელიც“ ინტონაცია ემფატიკური (მიმართვითი) კილოთი გამოირჩევა, გარდა იმისა, რომ მათ მიძღვნილი ხასიათი ამთლიანებთ (პირველი სამშობლოს, მეორე კი მშობლიურ ქალაქს ეძღვნება), სინტაქსური კონსტრუქციების მსგავსებაც ანათესავებს ერთმანეთთან. სონეტის პირველი კატრენი იწყება **მიმართვით**: „შენ მაღალი ხარ და ჩემი ხმები“, ისევე როგორც სტრიქონი: „შენა ხარ ჩემი ჯილდოც, სასჯელიც“. ორივე ლექსი გამოკვეთს „შენ“ და „ჩემი“ ნაცვალსახელების ურთიერთგაპირობებულობას. ასევე, თითქმის, ურთიერთიდენტურია მათი ფინალური ორტაეპედებიც:

და ამ პატარა მინის ნაგლეჯზე
შემაძრუნებლად ვარ ბედნიერი.
(„***შენა ხარ ჩემი ჯილდოც...“)

და ამ ქუჩებში და მოედნებზე
ვდგავარ უსაზღვროდ შეყვარებული.
(„***შენ მაღალი ხარ...“)

ოთარ ჭილაძე იშვიათად მიმართავს შაირს: დაბალი თუ მაღალი შაირი ნაკლებად ესადაგება მისი მედიტაციური ლირიკის რიტმს; მიუხედავად ამისა, სწორედ 1960 წელს, სონეტის დანერის წელს, პოეტს შეუთხზავს ორი ლექსი, ორივე შამილისადმი მიძღვნილი და ორივე შაირით გამართული. ერთი, დაბალი შაირით დანერილი, 36-ტაეპიანი ნატირალია, რომელსაც რეფრენად გასდევს სამმარცვლიანი სიტყვა: „ქალებო“; იგი რითმის ფუნქციას ასრულებს:

ბედნიერია შამილი, ქალებო,
ჭრელაჭრულები ჩაიცვით, ქალებო,
ლხინიც სცოდნია შამილსა, ქალებო
.....
შვილი უკვდება შამილსა, ქალებო,
ცხენს დაუნყია ჭიხვინი, ქალებო,
ცეცხლი თავისით ჩამქრალა, ქალებო,
რით კვდებაო, ნეტავი, ქალებო?
(ჭილაძე 1986: 133)

ხოლო მეორე, მაღალი შაირით შესრულებული, ორსტროფიანი ლექსი, ასევე, ურითმოა, მაგრამ მეტრი ანესრიგებს მის რიტმულობასა და მელოდიურობას:

შამილ, შენი მოკლე ხმალი
ამოეგდოთ ქარქაშიდან
და რიყეზე ბრჭყვიალებდა
თავგაჩერქვილ გველივითა.
შამილ, შენი ოთხი ცოლი
ოთხ პატარა ბოხჩას კრავდა
და ოთხ მხარეს მიდიოდა
უპატრონო ცხვარივითა.
(ჭილაძე 1986: 134)

ამგვარი მეტრულ-რიტმული გამონაკლისები ოთარ ჭილაძის პოეზიაში კიდევ უფრო მკვეთრად გამოკვეთს მისი ლექს-წყობის უმთავრეს საზომს – სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5), რომელიც ყველაზე უკეთ გადმოსცემს პოეტის განწყობილებას. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შექმნილი ე. წ. „სემანტიკური შარავანდედი“ ოთარ ჭილაძის ლექსს გამორჩეულ ადგილს უმკვიდრებს XX ს. II ნახევრის ქართული ლექსის მეტრულ-რიტმულ და ინტონაციურ ისტორიაში.

ტერმინი: „ექსპრესიული შარავანდედი“ ან „სემანტიკური შარავანდედი“ („экспрессивный ореол“; „семантический ореол“) სალექსო საზომებს უკავშირდება და მისი უცნაური თავგადასავალი მ. შაპიროს მიერ არის გამოკვლეული: თვით სიტყვა „შარავანდედი“, მეტრთან დაკავშირებით, პირველად ბ. ტომაშევსკის ნაშრომში გამოჩნდა 1959 წელს: „თითოეულ საზომს აქვს თავისი „შარავანდედი“, თავისი „ეფექტური მნიშვნელობა“, ხოლო ეპითეტი „ექსპრესიული“ ვ. ვინოგრადოვის გამოკვლევაში გვხვდება საზომთან დაკავშირებით: „ყველა სალექსო საზომი გარკვეული თვალსაზრისის გამომხატველია და მათი არჩევანიც ნებისმიერი კი არ არის, არამედ თითოეულ საზომს აქვს თავისი ექსპრესიული „შარავანდედი“, „თავისი ეფექტური მნიშვნელობა“. ამ თვალსაზრისთა კვალდაკვალ, „ექსპრესიულ-თემატურ“ შარავანდედზე საუბრობს ლ. მალერი, ხოლო ო. ფე-

დოტოვი მას მოიხსენიებს „იდეურ-თემატურ შარავანდედად“ (გასპაროვი 1999: 10).

ეპითეტი „სემანტიკური“, წინასწარი განზრახვის გარეშე, მოიმარჯვა მიხ. გასპაროვმა, მ. ტარანოვსკის შრომებზე დაყრდნობით, როდესაც სალექსო საზომისა და თემატიკის ურთიერთგაპირობებულობას განიხილავდა. პოეტი თხზულების როლს საზომის მეშვეობით ირჩევს (გასპაროვი 1999: 10). ი. ბროდსკის აზრით: „თითოეულ ლექსს აქვს თავისი საყვარელი, დომინირებული საზომი, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ლექსის ავტოგრაფი, რადგან იგი შეესაბამება ყველაზე ხშირად გამეორებულ სულიერ მდგომარეობას ავტორისას“.

ლექსის რიტმისა და თემატიკის ურთიერთზემოქმედებაზე საუბრისას ხშირად მიმართავენ ცნებებს: „ენერგეტიკასა“ და „შინაგან მეტრს“ (მალერი, ტარანოვსკი). განსაკუთრებული ღირებულება მიანიჭეს მათ სტრუქტურალისტებმა. „მეტრის ხსოვნა“, შეიძლება ითქვას, არის ნაწილი „კულტურის მეხსიერებისა“ და ამ ფენომენის მეოხებით, თითოეული სალექსო საზომი მკითხველის ცნობიერებაში ამა თუ იმ პოეტისა მისთვის საყვარელი ლექსის მეშვეობით არის აღბეჭდილი.

სალექსო საზომების „სემანტიკური შარავანდედის“ შესწავლა საკმაოდ შრომატევადი და რთული საქმეა; თუმცა აუცილებელია აღიარება ჭეშმარიტებისა: იგი ნამდვილად არსებობს, აღმოცენდება, ვითარდება, ურთიერთზეგავლენას განიცდის სხვა პოეტების სემანტიკური შარავანდედებისა.

ოთარ ჭილაძის ლექსი ვერსიფიკაციული ნოვატორობით არ იქცევს მკითხველის ყურადღებას. პოეტი, უმთავრესად, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) წერს. ეს საზომი, როგორც ცნობილია, საკმაოდ გავრცელებულია ქართულ პოეზიაში და მეტრული ვარიაციების სიახლე ამ მხრივ არც იყო მოსალოდნელი. ლექსმცოდნეებს საეჭვოდ არ მიაჩნიათ, რომ სალექსო საზომი ხშირად ეკვივალენტურია პოეტის სულიერი მდგომარეობისა. პოეტი ზოგჯერ ლექსის სულს საზომის მეშვეობით

გადმოგვცემს: „პოეზიაში ფორმა უფრო ნაკლებად ემიჯნება შინაარსს, ვიდრე სხეული სულს“ (გასპაროვი 1999: 15).

ოთარ ჭილაძის ლექსნყოფის თავისებურებაც ამ უიშვი-ათეს ჰარმონიაშია საძიებელი, როდესაც სულის შინაარსის გადმოსაცემად პოეტის სახეობრივი აზროვნება, ეპიკურისა და ლირიკულის საზღვარზე, არჩევს იდეალურ ხერხებს. ეს მხატვრული ფიგურები, მეტაფორები, გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი პოეტურ-სტილისტიკური საშუალებანი, აისბერგივით, ლექსის წიაღშია შემალული; თუმცა შარავან-დედად ადგას ლექსს „ფიქრთა იალკიალი“ (ჭილაძე 1987: 510), როგორც ოთარ ჭილაძე წერს 1975 წელს და ამავე ლექსში ნა-ადრევ ანდერძად ნაგულისხმევ სტრიქონებს გვიტოვებს:

დავრჩები ჩემი ლექსის ამარა,
თავისუფალი და ცარიელი,
როს გაიხსნება ჩემ წინ სამარე
ღრმა და პირქუში, ვით დარიალი.
(ჭილაძე 1987: 510)

დამონებანი:

გასპაროვი 1999: Гаспаров М. Л. *Метр и Смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*. Российский государственный гуманитарный университет. М.: 1999.

დოჩანაშვილი 2010: დოჩანაშვილი გ. „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“. *ქართული პროზის საგანძური*, I. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა“, 2010.

ჭილაძე 1986: ჭილაძე ო. *რჩეული თხზულებანი 3 ტომად*. ტ. I. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

ჭილაძე 1987: ჭილაძე ო. *რჩეული თხზულებანი 3 ტომად*. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1987.

ჭილაძე 1995: ჭილაძე ო. *აველუმბი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1995.

ჭიჭინაძე 1979: ჭიჭინაძე კ. *ალიტერაცია ქართულ შაირში*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ბიბლიის ანარეკლი ანას პოეზიაში

1946 წლის 25 მაისი – ანა კალანდაძის ლექსების კითხვის დღე მწერალთა კავშირში – 60 წლის წინათ და ახლაც, ანას გარეშე ჩავლილი პირველი გაზაფხულის მერე, ქართულ პოეზიაში ნამდვილი „აფეთქება“ აღმოჩნდა...

იური ლოტმანი წიგნში „კულტურა და აფეთქება“ წერს. „სიახლე მეცნიერებასა და ხელოვნების სფეროში მოულოდნელის განხორციელება“ (ლოტმანი 2005: 14), იქვე კი განსაზღვრავს მოსალოდნელისა და მოულოდნელის გადაჯაჭვის აუცილებლობას: „დანაღმული ველი, სადაც ნაღმები წინასწარ განუსაზღვრელ ადგილებშია ჩადებული და გაზაფხულის მდინარე, რომელსაც თავისი მძლავრი, მაგრამ მიზანმიმართული დინება მოაქვს – ასეთია ორი ვიზუალური სახე, რომლებიც ისტორიკოსის ცნობიერებაში ჩნდება და დინამიკური (ფეთქებადი) და თანდათანობითი პროცესების შესწავლას ითვალისწინებს. ამ ორი სტრუქტურული ტენდენციის ურთიერთაუცილებლობა კი არ გამორიცხავს, არამედ მკვეთრად წარმოაჩენს მათს ურთიერთგაპირობებულობას“ (ლოტმანი 2005: 15).

ანა კალანდაძისა და მთელი ქართული მწერლობისთვის, ბოლშევიზმის ბატონობის თითქმის 25 წლის განმავლობაში, ეს „დანაღმული ველი“ უძვირფასესი საგანძური იყო ეროვნული სიტყვიერებისა, – საგულდაგულოდ გადამალული ბიბლია; „გაზაფხულის მდინარე“ კი – ანას ახალგაზრდობა, რომელსაც უნდა გადაეტანინებინა პოეტისათვის თავსდატეხილი ღვარცოფი პარტიული კრიტიკისა. მოგვიანებით, „საუბრებში“ ანა აღნიშნავდა: „როდესაც „უიდეობისა და აპოლიტიკურობისათვის“ გამაკრიტიკეს ორმოციან წლებში, დიდ უბედურებად არ მიმიღია. ეს ალბათ იმიტომ მოხდა, რომ

უპირველეს ყოვლისა, ვგრძნობდი მკითხველის დიდ ყურადღებას და მხარდაჭერას, მის თანადგომას! ასე მოხდა იმიტომაც, რომ ახალგაზრდული ასაკი მიწყობდა ხელს. ქვეშევცნეულად იმასაც ვგრძნობდი, რომ სხვაგვარად არ ეგებოდა, რომ ქვეყანაში არსებული წესების გამო ეს გარდაუვალიც იყო – „მოსახდელი“ უნდა „მოგეხადა“! ყოველივე ამან განაპირობა ალბათ კრიტიკისადმი მაშინდელი ჩემი გულგრილობა“ (კალანდაძე 1996: 137). აქვე, თითქოს შემთხვევით, ანა ოთხსიტყვიან ფრაგმენტს ურთავს: „ამაზრზენია ქალს დაპირისპირებული მამაკაცი“! ბრძენმა პოეტმა ამით გაცილებით მეტი გვითხრა, ვიდრე ჩვენ შეგვეძლო გვეგულისხმა. „აფეთქება“ მოხდა და დღეს ანას პოეზია, ანას „ტექსტები“, როგორც შერწყმა „ტექსტში მოქცეული უამრავი ტექსტისა“, მრავალშრიანი უძვირფასესი ზოდებით მბრწყინავი, ცალკეული შენაკადების შესწავლის სიხარულს გვანიჭებს.

ანა კალანდაძის ბოლო წიგნის (2004) წინასიტყვაობაში გურა კვარაცხელია აღნიშნავს პოეტის ადრეულ შემოქმედებაში მეტაფიზიკური, მაგრამ ცხადი, არაენიგმატური ლექსების ფსალმუნური ტონალობის, ბიბლიისეული კილოს შესახებ (კალანდაძე 2004: 4); გერონტი ქიქოძის შთაბეჭდილება ანა კალანდაძის პოეზიის პირველი მოსმენისას ასე განისაზღვრა: პოეტს ჰქონდა მეტად ორიგინალური რელიგიური მსოფლშეგრძნება, სრულიად ახალი პოეტური მეტყველება. მისი შთაგონების წყაროებს „ქართლის ცხოვრება“, ბიბლია, დავით გურამიშვილი, გურიის ფოლკლორი წარმოადგენდა.

ანა კალანდაძისათვის ხშირად ბიბლიის ენის, პერსონაჟთა, სიუჟეტთა ანარეკლი ლექსის ვერსიფიკაციული სტრუქტურის საფუძვლად ქცეულა. პოეტის სტრიქონები, 1945 წელს დაწერილი:

ჭრელი პეპელა ყვავილების
ბანგით დაითვრის
და გულს გაუშლის საალერსოდ
სიით სალბუნთა...

ო, შენც... ვინ იტყვის, ჩემო კარგო,
ო, ვინ დაითვლის,
დღეს მერამდენედ გადაშალე
უკვე „დავითნი“ –
წიგნი ფსალმუნთა
სულის საამოდ? –
(„* * * * * ჭრელი პეპელა ყვავილების
ბანგით დაითვრის...“)

– დღეს ერთგვარ აღსარებად გაისმის, პოეტურ თვითრეფ-
ლექსიად, თუ რა კვებავდა ანას შთაგონებას სტუდენტობის
ჟამს... და 90-იანი წლების ბოლოს, 1995 წელს.

მომცემს წყალობას ორიგ სოფელი
სასწაული თუ იყო ცათანი?
შენს ხსენებაზე
პეპლის მოფრენა...
გამოცხადებად შენად
ჩავთვალე!
(„* * * * * მომცემს წყალობას...“)

მართლაც „ცათა სასწაულად“ უნდა მიიჩნიოს მკითხველმა
ანას ამ ორი ლექსის გრაფიკა: პირველში დატეხილი თოთხმეტ-
მარცვლელი, ე. წ. ბესიკური 5/4, 5, 5, 5,5, ხოლო მეორეში –
სიმეტრიული ათმარცვლელის – 5/5 შეფარდება 5 მარცვლიან
მონაკვეთებთან (5/2,3) პეპლის ცალ ფრთასავით ფარფატებს,
თითქოს მეორე ფრთა ზესთა სოფლისაა და ამქვეყნად
უხილავია.

...1948 წლის გაზაფხულზე კათალიკოს-პატრიარქმა, უწმინ-
დესმა და უნეტარესმა კალისტრატე ცინცაძემ ანა კალანდაძე
თავის რეზიდენციაში მიიწვია და გამომშვიდობებისას „დავით-
ნი“ აჩუქა, 1873 წელს, თბილისში გამოცემული „ტყავავადაკრუ-

ლი წიგნი“, როგორც შემდეგ პოეტი მოიხსენიებს მას (კალან-დაძე 1996: 522) კ. ცინცაძისადმი მიძღვნილ ლექსში: „გზას მიიკვლევდა ხალხში მიმოზა“ (1961):

და აქვითინდნენ მძიმე ზარები,
ჭირისუფალთა ვითარცა შეჰფერთ,
და შემოვიდა ტაძრად დავითი
ებრაელების უსწორო მეფე,
და გადაშალა თავისი წიგნი
ტყავგადაკრული, ღირსსახსენები...

... უცნაური ბედი ენია პატრიარქის ნაჩუქარ ბიბლიას: გამოფენიდან, რომელსაც „ანას სამყაროში“ ერქვა, იგი მოიპარეს. სატანისა და ანგელოსის ჭიდილი ანას ლექსებსა და ცხოვრებაში ურთიერთს ერწყმოდა, თუმცა ორივე გარეგნულად სადა, მშვიდი, აუმღვრეველი იყო:

და... როდესაც მზეს შევხედე გვირგვინოსანს
ჩემო კარგო, ქვეყანაზე გავჩნდი ოდეს,
– ბედი ჰქონდეს! – თქვა შავთვალა ანგელოსმა,
– ბედი ჰქონდეს! ხა, ხა, ხა, ხა... არასოდეს!
(„ალარავინ აღარ მიყვარს“, 1945)

ბიბლიურ სახეთაგან სატანას გვერდს უნდა „უმშვენებდეს“ ყორანი და გველი, თუმცა იესოსთან ყორანი ვერ ბედავს ყრანტალს:

...არსით თამამი
არ ჩანს ყორანი – ლეშის მოსურნე...
მთათ ყვეს ღალადი
ფრთები გაშალა ანგელოსურებრ,
აღდგა თავადი!
(„არ ჩანს ყორანი“, 1945)

გველის სახე სრულიად განსაკუთრებული და ორიგინალურია ანას ლექსში „ლოცულობს გველი“. ვაჟას „ბახტრიონის“ მსგავსად, აქ გველი იცვლის ბუნებას, ბიბლიური ცოდვის მიზეზი ანას ლექსში ლოცვით გამოისყიდის დანაშაულს და ბუნების მშვენიერებას უერთდება. „ლოცულობს გველი“ ქალური მოქნილობისა და სილბოს, სილამაზისა და ჰარმონიის განსახიერებაა:

ტყის ბანოვანი ზანტი ზმორებით,
ტანმოხატული უცხო ზოლებით
მორჩება ლოცვას და შიშის მგვრელი
ხელში დაირით
ველებს დაივლის
და უზუნდარას იცეკვებს გველი...

დემონურ სამყაროში გველი, როგორც ნეგატიურ-დემიურგიული არსება, მბრძანებლობს დედამიწაზე, ქალური მთვარეული სანყისივით, მიწის სიმბოლოა და სიმბოლისტთა შემოქმედებაში იგი მიწიერი არსებობის დაბნეულობის გამომხატველი ხდება. განსხვავებით სიმბოლისტი პოეტებისაგან, რომელთა არტფაქტი არის creation ex nihilo („შექმნა არაფრისაგან“), კაენის, ადამიან-დემონის, ანუ მესიის სატანური სახეცვლილება, ანას ლექსში ბოროტებაც კი სიკეთისაკენ ისწრაფვის, რათა უარსომ არსი იპოვოს, ქვეყნის მშვენიერებას შეერწყას და, რადგან უკვე იცის სიკვდილი, დატკბეს ცხოვრებით, იცეკვოს ლოცვის სიხარულის შემდეგ. თუ სიმბოლიზმში არჩევანი ავტონომიური, თავისუფალი სილამაზის სასარგებლოდ კეთდებოდა, უთანაბრდებოდა გათავისუფლებას მორალურ-ესთეტიკური კატეგორიებისაგან და ესთეტიკური ხდებოდა ბოროტება (სიმბოლური იმორალიზმი), ანას პოეზიაში, ქრისტიანული სულის მშვენიერებით მიიღწევა მორალურ-ეთიკური იდეალების განმტკიცება.

...მაცხოვარი ანას ლექსებში მწყემსის სალამურს უსმენს, მარტის ჩამავალი მზის სხივებით განათებულ მინდორში ბიბლიური სიმშვიდითა და უეჭველობით, თანაც ლექსი სუნთქავს, თითქოს, რადგან მდელი ირხევა ჰანგებით:

ირხევა, ბიბინებს კორდი პანია,
თეთრი ყვავილების კაბა აცვია...
სალამურს ატირებს „მწყემსი ქაცვია“
და ძოვს ცხოვარი...
ეს სიმღერაა მზის სასალამო,
მარტისპირული...
გვერდგანგმირული
დუმს მაცხოვარი,
უსმენს სალამურს...
(„უსმენს“, 1945)

ანას ამ ლექსის („უსმენს“) არათანაბარაზომიერი სტრიქონები სრულიად გამორჩეული რიტმიული რხევით ვარირებს 9-ტაეპედში: 3 თერთმეტმარცვლიანი (5/6) სტრიქონი უცებ, მოსხლეგით ხუთმარცვლედით იცვლება; მერე, თითქოს სული მოითქვავს, ერთი ათმარცვლიანი (5/5) სტრიქონით, სახელი ერქმევა სურათს („ეს სიმღერაა მზის სასალამო“) და ნაწყვეტ-ნაწყვეტად მიჰყვება ერთმანეთს ოთხი, ხუთმარცვლიანი ტაეპი, რომელთაგან ორი კომპოზიციისა („მარტისპირული“, „გვერდგანგმირული“), ხოლო დანარჩენი ორი – ზმნური შესიტყვება: „დუმს მაცხოვარი“, „უსმენს სალამურს“. მაცხოვრის დუმილი და სალამურის ტირილი მარადიული, უკვდავი მელოდიაა ჩვენი ყოფისა და პოეზიისა: სადა და გენიალური, რომელიც დაუსაბამოა და უსასრულო.

ანა რითმის დიდოსტატი არ ყოფილა, არც საგანგებოდ ეძებდა რითმებს; არც მკითხველი რჩებოდა ნირნამხდარი და მისი პოვნით დამაშვრალი, რადგან მის ლექსში სულის მუსიკა უფრო ალიტერაციას ემყარება, მაგრამ ეს პანია ლექსი რითმე-

ბის წნულთაც უცნაურად შეუკრავს პოეტს: სამჯერად დაქტილურ რითმას aaa: „პანია – აცვია – ქაცვია“ ენაცვლება წყვილად: aa ზუსტი რითმა (მარტისპირული – გვერდგანგმირული, ცხოვარი – მაცხოვარი) და აგვირგვინებს იშვიათი დისონანსი: სასალამო – სალამურს. გრაფიკით, ტაეპთა დატეხვით ეს 9-ტაეპედიც პეპელას ფრთასა ჰგავს ისე, როგორც ანას ბევრი სხვა პანია ლექსიც. ამის გამო, ლექსების ტაეპთა სიმცირის გამო, განსაკუთრებით ჩიოდნენ თურმე კომპოზიტორები, რომელთაც ანას ლექსების სიმღერად ქცევა სურდათ (კალანდაძე 1996: 559); ანას კი არ შეეძლო, ბუნებრივია, კომპოზიტორთა თხოვნისამებრ, სტრიქონების მიმატება, მათი აზრით, ამ მცირე ზომის ლექსებისათვის: ისინი ხომ სუნთქვის რიტმს, პეპლის ფრთის რხევას, ანარეკლის ციმციმის კანონზომიერებას ემყარებოდნენ, ბიბლიური სიბრძნის გამონათებას ემსახურებოდნენ.

ანას ლექსი, თავისი ტრადიციული, ძირძველი ქართული საზომებით (5/5, 5/4/5, 5, 5/6, 442 და ა. შ.) და ბიბლიური არქაიზმებით, თითქოს, ძველმოდური უნდა მოგჩვენებოდათ დღეს, მაგრამ თანამედროვე მკითხველის, „თვალისა“ და „სმენის“ ლექსების გაუფალ უღრანსა თუ ჩიხში მოქცეულს, შეუძლია, ნახოს და მოისმინოს ნამდვილი პოეტისა და პოეზიის ქმნილების ამოუწურავი შესაძლებლობანი, თუნდაც ამ ზემოხსენებული, ერთი პატარა ლექსის მაგალითზე: რითმის, რიტმის, სტროფიკის დაურღვევლად, ყველა სალექსო პარამეტრის შენარჩუნებით, როგორ მიიღწევა გრაფიკული (ვიზუალური) და სმენითი (აუდიო) ეფექტი.

„სამოციან წლებში ძველი ქართული ენის ფონდის შესავსებად ლექსიკოლოგიის განყოფილების თანამშრომლებმა ოშკის ბიბლიის (მეთე საუკუნე) ნუსხურად ნაწერი ტექსტი მხედრულით გადმოვიღეთ (ხელთ ფოტოპირები გვქონდა). „მეფეთა ნიგნი“, „იგავნი სოლომონისნი“, „ეზეკიელი“, „ეზრა“, „ესთერი“, „ივდიითი“... უბედნიერესი ნუთები იყო ჩემს ცხოვრებაში! აქე-

დან იყო მობერილი ჩემი განწყობილებაც ამ ლექსის შესაქმნელად – „ვერაინ ამჩნევს შენსა მშვენებას“. ეს უსათაურო ლექსი 1962 წელს დაიწერა“ (კალანდაძე 1996: 137). სიმეტრიული ათმარცვლედით 5/5 შესრულებული ეს მკაცრი და მშვიდი ლექსი კარგად ეთანხმება იმ სულიერ განწყობილებას, რომელიც ბიბლიიდან მობერილი მადლით ხმიანობს იმავე წელს დაწერილ ანას ლექსებში: „ვარსკვლავი ბრწყინავს ასე საამოდ?..“ „*აკრობს ღამეებს ფრთათა შრიალი ლურჯ სერაფიმის“, „*და განიბნია ეს სამეფოცა“, ამ ლექსებში ყველგან მეფობს დროის მსახვრალი ხელისა და აჩრდილთა სიდიადის მეუფება, მაგრამ ყველაზე ზუსტად ანას მიერ სახელდებული ლექსი გამოხატავს პოეტის იმდროინდელ სულიერ მდგომარეობას:

... და ჰფენენ მიწას თვის სულის ნათელს...
დიდებულია სიმშვიდე მათი.

სიმშვიდე კვიპაროსთა და არა ბრწყინვალეა ლიბანის კედართა, ანუ მარადიული სიმშვიდე სასაფლაოთა და არა გამარჯვების წარმავალი პომპეზურობა – ასე კონკრეტდება ბიბლიის წიგნთაგან მოგვრილი განწყობილება.

„ბიბლიური სახეები და სიუჟეტები“ დღევანდელობას ხშირად გასაოცარი აქტიურობით ეხმაურებიან, გასაოცრად ესადაგებიან ხოლმე დღევანდელი ადამიანის განცდებსა და განწყობილებებს... ჩემი გულისთქმა ხშირად მიესადაგება ხოლმე ჩემთვის საინტერესო ადგილებს ამ ბრძნული წიგნებიდან, როგორც ძველი, ისე ახალი აღთქმიდან; ამიტომაცაა „ბიბლია“ შთაგონების უმრავლესი წყარო ყოველი დროისა და ყოველი ეპოქის ხელოვანისათვის“, – წერს ანა კალანდაძე (კალანდაძე 1996: 77-78), რომელიც გვაცნობს ლექსის „ელისეს“ შექმნის ისტორიას, თუ როგორ იმოქმედა პოეტზე ბიბლიაში წაკითხულმა, წინასწარმეტყველ ელისეს თავგადასავალმა: მშობლიურ მიწას მონყვეტილი, უცხო ქვეყნის მოქალაქეთაგან

დავალებული ბრძენი სამაგიეროს გადახდას შეეცდება, დია-სახლისი გაოცდება: საკუთარ ქვეყანაში მცხოვრებს რა უნდა მიჭირდეს უცხოტომელის დასახმარებელიო. ანა კალანდაძე გვიამბობს ამ ეპიზოდს და დასძენს. „ყოველ ჩვენგანს უნდა ახსოვდეს, რომ მშობლიურ მინას მოწყვეტილი კაცი ჰაერში ატაცებული ანთეოსივით იღუპება. ამის გახსენება, ვფიქრობ, დღესაც არ არის ზედმეტი. ამ ეპიზოდით მოხიბლულმა დავნე-რე ლექსი „ელისე“, რომელსაც ერთვის მინანერი: „ბიბლიიდან“.

უცხო მინაზე მოხვდა ელისე,
უცხოთა შორის დაიდო ბინა...
როგორც ბრძენკაცს და
წინასწარმეტყველს,
მოუკითხავდნენ
პურსა და ღვინოს...
– მე რითი გიზლოთ სამაგიერო? –
ჰკითხავს უცხოტომს
ღვთაების სწორი...
პასუხი:
– ჩვენ ჩვენ მინაზე ვცხოვრობთ,
რამ გაგვიჭირვოს
თვისტომთა შორის?

ლექსები: „ელისე“, „ეზდრა“, „*უმჩატესია, უმსუბუქესი“
1978 წელს არის დაწერილი, სამივეს ერთვის ავტორისეული მინიშნება: „ბიბლიიდან“. ქართული ენის დაცვის წლის, 1978 წლის 14 აპრილის, მაღლი მოსავთ 5-მარცვლიანი ტაეპებით დაწერილ ლექსებს:

განდიდებულა
მათით ქვეყანა,
ამაღლებულა
მრონით მათით...

ნათელთა კაცთა
გრძნეული ხომლი
მარადიულად
ბრწყინდება ქართლზე!

(„* განდიდებულა მათით ქვეყანა“)

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ 5-მარცვლიანი საზომით დაწერილ ტაეპთა სიმრავლე ანას იმ თხზულებებში, რომლებიც ბიბლიურ მოტივებს გვახსენებს და კვლავ მივუბრუნდეთ ე. წ. „პეპლის“ მსგავს ლექსთა კონსტრუქციასა და გრაფიკას.

როგორც ცნობილია, საზომი 5/5 ჩახრუხაულის შუაზე გაყოფით არის მიღებული, რომანტიკოსებმა კი ჩახრუხაულის ნახევარტაეპში კენტი სტრიქონები დატეხეს.

ვითა პეპელა
არხევს ნელ-ნელა,
სპეტაკ შროშანას ლამაზად ახრილს.
ასე საყურე,
უცხო საყურე
ეთამაშება თავისსა აჩრდილს.

(ბარათაშვილი, „საყურე“)

საგულისხმოა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი მსგავსი საზომით, დატეხილი ჩახრუხაულით, დაწერილ ლექსებს, პირველად 1839 წელს მიმართავს და ამგვარი მეტრული ნახაზით წერს ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილ სამ ლექსს: „თავადი ჭ-ის ასულის, ეკ...ნას“, „საყურეს“ და „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“. გრ. ორბელიანს ამგვარი მეტრით 1835-1840 წლებში ორი ლექსი დაუწერია: „სო...ორ...“ და „ალბომში ღრაფინია ოპერმანისა“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსში სატრფოს პეპელასავით საყურის რხევა გრაფიკულადაც პეპლის მსგავსებით არის გადმოცემული ისე, რომ მკითხველი არა მარტო შეიტყობს

ამბავს, არამედ ხედავს კიდეც საყურე-პეპლის მოძრაობას. ხუთმარცვლედის ვარიაციები: 2 3 (3 2) და 4 1 ყველაზე ხშირად გვხვდება ანა კალანდაძის ლექსებში. საგულისხმოა, რომ ხუთმარცვლიანი საზომით არის შესრულებული თავიდან ბოლომდე ვაჟა-ფშაველას პოემა „სინდისი“ (1913 წ.), რომელიც კაენისა და მისი შინაგანი მსაჯულის – სინდისის – პაექრობას ეძღვნება:

ჯერ ისევ სველი –
ძმის სისხლით – ხელი
ჰქონდა ძმის მკვლელსა,
ცოდვისა მქნელსა.
თან აქვს იმედი,
რომ მისი ბედი
აყვავდებოდა,
წყენა პირველ მკვლელს
ალარ ჰხვდებოდა.

ბარათაშვილისა და ვაჟა-ფშაველას პოეზიასთან სულიერი სიახლოვე ანას ლექსების მეტრიკამაც აირეკლა და განსაკუთრებით იმ მეტაფიზიკური სიახლოვით გახდა საცნაური, გაელვების წამიერი ხილვით რომ შეიგრძნობა. პეპელა, როგორც კავშირის საშუალება იმიერსა და ამიერ ქვეყნებს შორის, საყოველთაოდ ცნობილი ხატ-სიმბოლოა. უცნაურად ხმიანობს ამ თვალსაზრისით სტრიქონები მურმან ლებანიძის იმ ლექსისა, ანას რომ უძღვნა პოეტმა:

ხატპეპელას ჩრდილში
მხარი გეტკინება...

მურმან ლებანიძეს, დიდ პოეტსა და ანა კალანდაძის ერთგულ მეგობარს, ბევრჯერ გაუხარებია ანა, ღრმად ჩასწვდომია მისი ლექსის საიდუმლოს; ეს ჩანს ამ მიძღვნაშიც...

ანას ლექსის სიცხადე და იდუმალეზა განსაზღვრავს, ალბათ, კიდევ მისი სიღრმესა და მშვენიერებას. ზიბლიის სიბრძნე და პოეტურობა კი ერთ-ერთი მაცოცხლებელი ნაკადია ანას უკვდავებისა.

დამონეზგანი:

კალანდაძე 2004: კალანდაძე ა. *ლექსები*. თბილისი: გამომცემლობა „ქართული ენა“, 2004.

კალანდაძე 1996: კალანდაძე ა. *ორტომეული*. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1996.

ლოტმანი 2005: ლოტმანი ი. *კულტურა და აფეთქება*. თბილისი: გამომცემლობა „ენა და კულტურა“, 2005.

„უცნობი სუნთქვა“ („მუხრანულის“ ზოგიერთი ასპექტი)

მუხრან მაჭავარიანი დიდი ქართველი პოეტია და, ამასთანავე, ქართული ლექსის კარგი თეორეტიკოსი, მისი „მაჯაშისა შემტყვებარი“. ეროვნული ლექსის რიტმის პულსაცია, მისი რხევა და უმცირესი მეტრულ-რიტმული ცვლილება XX ს. 50-იანი წლების დამდეგიდან, შესაძლოა, მუხრან მაჭავარიანის დაკვირვებებითაც გავზომოთ და შევაფასოთ.

ქართულ სინამდვილეში ლექსი ყოველთვის იყო „სიკვდილის დამთრგუნველი“. პოეტის სიკვდილს ყველაზე მძაფრად მისი ლექსები გვაგრძნობინებენ:

ატირდებიან ბავშვებივით ლექსები ჩემი,
ოდეს
ერთხელ და სამუდამოდ
დავხუჭავ თვალებს.

(მაჭავარიანი 1979: 139)

– წერდა ჯერ კიდევ 1954 წელს პოეტი, რომელიც ოცი წლის შემდეგაც სიკვდილზე გამარჯვებას ლექსების მეშვეობით ცდილობდა: „მე მინდა სიკვდილს სიმღერა წავაფარო...“ (მაჭავარიანი 1979: 240).

ბავშვები – ლექსები, სიკვდილი – ლექსები – ასე წარმოგვიდგება პოეტის მიერ დაწყვილებული ცნებები პარალელიზმის პრინციპით აგებულ ამ ორ ლექსში. 1954 წელს დაწერილი ლექსი „ოდეს...“ სამი სტროფული მონაკვეთისაგან შედგება. პირველში პოეტი ლექსებს ესალმება:

მზე ამოვიდა.
დადგა მთელი ქვეყანა ფეხზე.
დილა ყოველი
უკვდავებას გვავალდებულებს.
სალამი ლექსებს!
გულმხურვალე სალამი ლექსებს! –
განთიადისას მზესთან ერთად
დაბადებულებს!
(მაჭავარიანი 1979: 139)

მეორე სტროფი, პარალელიზმზე დაყრდნობით, ერთმანეთს უკავშირებს ბავშვებსა და ლექსებს. გამეორება: „განთიადისას მზესთან ერთად დაბადებულებს“ საკვანძო ფორმულას გამოკვეთს: ბავშვები და ლექსები სიცოცხლის აუცილებელი პირობაა:

მზე ამოვიდა.
სინათლეს ვაშა!
შემოგარენი რა საყვარლად განათებულან.
სალამი ბავშვებს!
გულმხურვალე სალამი ბავშვებს! :
განთიადისას
მზესთან ერთად
დაბადებულებს.
(მაჭავარიანი 1979: 139)

შემთხვევითი არ არის, რომ პოეტისათვის ლექსის უპირატესობას ემპირიულ ყოფაზე მხოლოდ ერთი ტაეპის მეტობით აღვიქვამთ: პირველი სტროფი 9 ტაეპიანია, ხოლო II-III სტროფები – 8 ტაეპისგან შედგება. მესამე მონაკვეთი პოეტის ამქვეყნიური სიცოცხლის დამთავრებასა და პარალელური ნყვილის – ბავშვები – ლექსები – გაერთიანებას წარმოგვიდგენს:

ცას ეხორცება
ფიქრი ჩემი – ცასავით ვრცელი.
მზე ამოვიდა.
გახუნდა მთვარე.
ატირდებიან ბავშვებივით ლექსები ჩემი,
ოდეს
ერთხელ და სამუდამოდ
დავხუჭავ თვალებს.

პოეტის ახალი სიცოცხლის დასაწყისს თვალსაჩინოდ გამოკვეთს კონტრასტი:

მზე ამოვიდა.
გახუნდა მთვარე.

პოეტის ლექსები, ბავშვებივით, ავტორის სიკვდილის შემდეგ, იზრდებიან და ღონიერდებიან. მათი სუნთქვა და სიძლიერე არის აუცილებელი პირობა იმისა, რომ ქართული ლექსისათვის მანამდე უცნობი რიტმული იმპულსი, „უცნობი სუნთქვა“ სამუდამოდ აღიბეჭდება ერში:

სახელი ჩემი
არ გახდება არასდროს უტყვი,
მეც ვამჩნევ ჩემსას
დედაენას რამეთუ ორნატს,
ჩემი,
ჩემამდე,
ქართველთათვის უცნობი სუნთქვით.
(„: დღეს, – იადონი“.
მაჭავარიანი 1979: 215)

მუხრან მაჭავარიანის ლექსის მეშვეობით, ქართულ პოეზიაში დამკვიდრდა მანამდე „უცნობი სუნთქვა“: საზომი, ანუ

ტაეპის სქემა (verse design), რომელიც საფუძველია ყოველი ცალკეული ტაეპის სტრუქტურისა, ანდა, ტაეპის ყოველ ცალკეული ნიმუშის (verse instance). რომან იაკობსონი აღნიშნავს: „სქემა და ნიმუში თანაფარდობითი ცნებებია. ტაეპის სქემა განაპირობებს ტაეპის ნიმუშთა ინვარიანტულ თვისებებს და განსაზღვრავს ვარიაციებს“ (იაკობსონი 2010: 190).

მუხრან მაჭავარიანის ლექსის ინტონაციური იერსახე, რა თქმა უნდა, არ არის განპირობებული, ან დამოკიდებული დეკლამაციაზე. პოეტი ქმნის თავის რიტმს, თავისი სუნთქვის ეკვივალენტურ ჟღერადობას, რომელიც აუცილებელია მხოლოდ მუხრანისათვის დამახასიათებელი სათქმელისათვის, შინაარსისათვის. თუ გავიხსენებთ პოლ ვალერიის სიტყვებს: „პოეზია რხევია ჟღერადობასა და აზრს შორის“, მაშინ უფრო ცხადი გახდება, თუ რის თქმა გვსურს, როდესაც მუხრან მაჭავარიანის „მძლავრ, ღონიერ, მსუნთქავ ლექსებზე“ ვსაუბრობთ. პოეტს, ძველქართულად „სიტყვისმოქმედ“ მუხრან მაჭავარიანს, როგორც უკვე ვთქვით, ძალიან კარგად ესმოდა საკუთარი თუ სხვისი ლექსის საიდუმლო და შეუმცდარად აფასებდა მათს ღირსებას. თამაზ ჭილაძის ლექსზე საუბრისას მუხრან მაჭავარიანი საგანგებოდ საუბრობს ჟღერადობაზე: „...საერთოდ, ლექსში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, – შინაარსთან ერთად, – თვით ამ ლექსის ჟღერადობას. სწორედ ეს უკანასკნელი აძლიერებს ლექსის ემოციურ მხარეს“ (მაჭავარიანი 2007: 18). მუხრან მაჭავარიანი ლექსს, როგორც ჟღერით ფენომენს, ინსტინქტის პროდუქტად მიიჩნევს და მას მადლად, ჯადოდ, „პოეზიის საიდუმლოდ“ მოიხსენიებს.

2005 წლის 8 დეკემბერს უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია II-მ ასე მიმართა მუხრან მაჭავარიანს – „ძეო ქუხილისაო!...“ ეს ზეწოდება, თითქოს, დაგვირგვინება იყო მუხრანის პოეტობისა. მუხრან მაჭავარიანის ლექსის ქუხილით მართლაც ბევრჯერ გამოფხიზლებულა და განათებულა მთელი ერი. ქართული ლექსის უბადლო მკვლევარი აკაკი ხინთიბიძე 2003

ნელს წერდა: „პირველი დაქუხება „საბა“ იყო (1949) და ისეთი ძლიერი იყო ეს ქუხილი, რომ მისი ექო დღემდე მოჰყვა მუხრან მაჭავარიანის პოეზიას (საბას სახელი 2003 წლის ლექსებშიც ვნახე!)“ (ხინთიბიძე 2003: 15).

საოცარია: წერილში „მუხრანული“ რომ უწოდა აკაკი ხინთიბიძემ, მკვლევარი აღნიშნავს: მუხრან მაჭავარიანის ლექს-წყობაზე წიგნი უნდა დაინეროს, მაგრამ მე „...დავბერდი და სუნთქვა აღარ მყოფნისო“. ჩანს, დიდ პოეტსა და ცნობილ ლექსმცოდნეს იდუმალი თანხმობა ჰქონდათ ლექსისათვის სუნთქვის, სიცოცხლის აუცილებლობის თაობაზე.

ჰქუხდა სტრიქონი.

ხმა ქარიშხალს ინვევდა ხმალში,

– წერს მუხრან მაჭავარიანი 1963 წელს და უნებურად გაგონდება იოსებ გრიშაშვილის „რითმა ყოველთვის ხმალში ინვევს აზრს საომარად!“ თუკი აზრისა და რითმის შეპირისპირებაზე ვისაუბრებთ, მუხრანის პოეზიაში აზრის, სათქმელის ქუხილზე იკრიბება ერი, რითმა კი აზრის მსახურია. რიტმი უპირველესია პოეტისათვის, „რიტმის მომტანი განწყობილებაა, შინაარსი ქმნის ფორმას... დღეს მრავალფეროვანი რიტმი იქმნება... სხვადასხვა მეტრის სტრიქონთა (და არა სტროფთა) სინთეზით, ერთიმეორესთან მათი შეგუებით... წარმოუდგენლად მკვეთრი რიტმული მრავალფეროვნებით სავსე თანამედროვე ყოფა – შესაბამისი სალექსო რიტმების მოლოდინშია“ (მაჭავარიანი 2007: 9-10) – ასე გამოხატა თავისი პოზიცია პოეტმა 1957 წელს, რითმისადმი მიძღვნილი დისკუსიის დროს.

ლექსის რიტმი სათქმელით განისაზღვრება მუხრანის ლექსში, რომელიც სუნთქვას, სისხლს, პოეტის ემოციურ განწყობას ემორჩილება, ეს ემოციური მზადყოფნა სიტყვის მოქმედების დასაწყებად კი პიროვნების განმსაზღვრელია: შეუძლებელია, სუნთქვა შენიღბო, უარყო ან ათამამო: სუნთქვა, შინაგანი

მოძრაობა სულისა, არის ხერხემალი მუხრანის ლექსის რიტმისა, რომელსაც ემორჩილება მეტრი, ანუ ტაეპის ყოველი ცალკეული ნიმუში (verse instance); ამიტომაც არის, რომ ჩვეულებრივი ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) შესრულებული ტაეპი:

...და თბილი, თბილი, – მსუნთქავი სისხლი.

დატეხილ თოთხმეტმარცვლედში „მიმოიღვრება“:

სოველ ბელტებში
ვნებიანად მიმოიღვაროს.
(„...დილა“, მაჭავარიანი 1989: 416)

– და აღარ არის სქემატური: საზომი მთლიანად რიტმის კუთვნილება ხდება, იდეალური სქემა რეალურ რიტმად გარდაისახება. ფიზიკური არსებობით, ადამიანად ყოფნის ბედნიერებით აღტაცებული პოეტი 50-იანი წლებიდან ეძებს ამ სიხარულის გამომხატველ სტრუქტურას, რიტმს:

ჰაერი...
ჰაერი...
თბილისის ჰაერი...
სუნთქვა სიხარულმა მომპარა!..
.....
პირდაპირ არ ვიცი,
არ ვიცი, თუ როგორ გამოვთქვა, –
რაც მინდა...
(„სალამო“, 1954. მაჭავარიანი 1989: 418)

მუხრან მაჭავარიანის პოეზიის სამყაროს აუცილებელი პირობა ცისა და მიწის კავშირიც არის. მუხრანი ცისაც არის და მიწისაც. ჰაერთან ერთად სუნთქავს იგი მიწის ოხშივარსაც.

მე შევისუნთქე
ორთქლი, – ცვარში განბანილ მინის,
თეთრ ღრუბლებიდან აღმოცენდა მთვარე ყვითელი.
(„. მეალერსება თბილი წვიმა“. 1952.
მაჭავარიანი 1989: 413)

აქაც, ამ ლექსში, „სიტყვისმოქმედი“ მუხრანი თავის რიტმს უმორჩილებს ტრადიციულ ბესიკურს, თოთხმეტმარცვლედს (5/4/5), რომელსაც განუმეორებელ ჟღერადობას ანიჭებს ზმნური შიდარიტმების გადაბმული, დატეხილი ტაეპები:

გავგანთიადდი, (5)
გავდიადდი, (4)
გავგანიერდი (5)
ხელისგულივით (5)
დავაჩერდი დიდ დედამინას, (4/5)

სწორად შენიშნავდა ბატონი აკაკი ხინთიბიძე: „რიტმული არათანაზომიერებისა და სტროფული ამორფულობის მიუხედავად, არასდროს გადადის ვერლიბრში. ვერლიბრის საუკუნეში ერთხელაც არ მიუმართავს მისთვის; არც მყარი სალექსო ფორმები აინტერესებდა (სონეტი, ტრიოლეტი...), რომელიც, მისი აზრით, ვერსიფიკაციული სტანდარტების გამო, სიტყვას, აზრის თავისუფლებას ბოჭავს“ (ხინთიბიძე 2003: 15).

„მაიაკოვსკის ლექსივით დამტვრეული სტრიქონები“ პოეტისა და ლექსის თეორეტიკოსისათვის ახლობელი იყო, რადგან ეპოქის არიტმიის გადმოსაცემად გასაღებს აძლევდა სიცოცხლით სავსე პოეტს, რომელიც XX ს. 40-50-იანი წლების მიჯნაზე თავის ადგილს იმკვიდრებდა ქართულ პოეზიაში:

სიხარულმა ამაფეთქა,
სიხარულმა აღმიტანა, –
ვისუნთქო და ვილორძინო

წყაროიან – ბორცვიანა:
გავიჟღინთო დედამინით
სულიანა, ხორციანა.

(„ტირიფები“, 1952. მაჭავარიანი 1979: 450)

ამ, ტრადიციული, ინტერვალრითმიანი, მაღალი შაირით დანერილ კატრენებშიც კი ახალი ქართული ლექსის, მუხრანულის, სუნთქვა იგრძნობა და რწმუნდები, რომ ყველა საზომი ორიგინალური და ახალია, თუკი იგი პოეტის შინაგან რიტმს, მის „ახალ სუნთქვას“ ემორჩლება.

კვლავ აასუნთქე
სალამური, ტკბილო მამულო –
(მაჭავარიანი 1979: 341)

ასე მიმართავს პოეტი თავისი შთაგონების წყაროს, რომელიც სალამურის ხმის სიტკბოს უფარდებს ლექსის ჟღერას. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებას იშველიებს მუხრანი თავის გამოკვლევაში „რამდენიმე სიტყვა“. „ჟღერა ეტლთა სღვის ხმასა ჰქვიან“. „ლექსიც ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“, რომელიც მდინარების, სვლის კანონს ემორჩილება. მუხრან მაჭავარიანი იკვლევს ფრინველთა ძველქართულ სახელებს: შხერო, ასკატა, ღრედი, ჩახრუხი, მწყერმარბხილი: მცენარის სახელწოდებას: ნაჟვი და ვარსკვლავის სახელწოდებას „აგებარძი“. მკვლევარი ვარაუდობს, რომ „აგებარძიდან“ უნდა იყოს წარმოქმნილი ტერმინები „ვარძია“ და „არწივი“: „ბარძ-ია>ვარძია=მზის სალოცავი, მზის საკულტო ადგილი, ბარძ//ვარძ „მზის“ ფონეტიკური ვარიანტია, არწივის თაობაზე კი მკვლევარი წერს. „ჩემი აზრით „არწივ“-ის თავდაპირველი ფორმაა „ბარძინი“ (ნაწარმოები „მზის“ ფონეტიკური ვარიანტიდან „ბარძ“-ი) და იგი გაჩენილია კავკასიური ენის წიაღში. 1992 წელს კი მუხრანი ბრძანებს:

სიტყვა კლდოვანი /გამოვკვეთე, / როგორც ვარძია! –
მტერს დღე ვაყარე, –
გნოლს აყაროს რა დღეც არწივმა!..
(მაჭავარიანი 2007: 265)

ასე დააწყვილა სიტყვისმოქმედმა ვარძია და არწივი. სიტყვათა უბადლო ალიტერაციას (და არა მხოლოდ\ბგერათა, თანხმოვანთა გამეორებას) ამ შემთხვევაში ეყრდნობა რითმა: ვარძია – არწივმა – ეგზოტიკური ასონანსური წყვილია, რომელიც სიღრმეში პოეტ-მკვლევრის დიდ ცოდნასა და ინტუიციას მაღავეს.

„მწყერმარხილიც“ დაიბუდებს მუხრანის 90-იანი წლების ლირიკაში:

ვით მწყერმარხილი მწყრის მარაქაში, –
გარეულია ლელში ლაქაში.
(„ტბასთან“. მაჭავარიანი 2007: 272)

პოეტს საკუთარ სუნთქვაზე მეტად სამშობლო უყვარდა, ამიტომაც ასე ალაღად ჟღერს მისი სიტყვები:

სხვისი, რას ფიქრობს, – არ ვიცი, –
მე კი იმ ქართველს რა ვუთხრა, –
ვისაც სამშობლო თავისი
სუნთქვას არ უჯობს საკუთარს.

ჩემი სამშობლო მაღალია, სხვისია ვრცელი!
უფალთან ახლოს ამიტომაც უფროა ჩემი!
(მაჭავარიანი 2007: 183)

პოეტის სამშობლო მაღალია! – ამიტომაც ფრინველისა და სუნთქვის კვალდაკვალ, ზეცისაკენ მიეშურებიან მისი ლექსები.

დამონეგანი:

იაკობსონი 2010: იაკობსონი რ. „ლინგვისტიკა და პოეტიკა. ლიტერატურის თეორია, ქრესტომათია. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ.: 2010.

მაჭავარიანი 1979: მაჭავარიანი მ. *ერთგომეული*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

მაჭავარიანი 2007: მაჭავარიანი მ. *თხზულებანი ოთხ ტომად*. ტ. IV. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2007.

ხინთიბიძე 2003: ხინთიბიძე ა. „მუხრანული“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 7.XI.2003.

მურმან ლებანიძის სტროფიკისა და რიტმის ზოგიერთი თავისებურება

ლექსის ისტორიისა და თეორიისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია შემოქმედებითი მემკვიდრეობის დაზუსტება: ლიტერატურული წინაპრებისა და მემკვიდრეების გარკვევა. ამჯერად შორეულ წარსულს არ გადავწვდებით და XX ს. 30-იანი წლებიდან გავადევნებთ თვალს ჩვენი ეროვნული პოეზიის ისტორიას.

1934 წლის 29 დეკემბერს მწერალთა კავშირში სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ დისკუსიაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ვალერიან გაფრინდაშვილმა აღნიშნა: „ყოველი ლიტერატურული სკოლა ეძებს წარსულში რომელიმე დიდ პოეტურ ფიგურას, რომ მის ირგვლივ დაირაზმოს. აი, მაგალითად, ფრანგი სიმბოლისტები ემყარებოდნენ რონსარს, რუსი სიმბოლისტები – ტიუტჩევს. თვით სიმონ ჩიქოვანი, სხვათა შორის, ეცადა, რომ გაემართლებიდან თავისი პოეტური ცდები ბესიკით...“ (გაფრინდაშვილი 1990: 642). უკვე ორი ათეული წლის მერე, 50-იანი წლების დამლევს, შესამჩნევად დაიძაბა ურთიერთობა სიმონ ჩიქოვანსა და გალაკტიონ ტაბიძეს შორის. ალბათ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ამ უარყოფითი მუხტის ერთ-ერთი წარმომშობი მიზეზი ახალგაზრდებთან ამ ორი პოეტის დამოკიდებულების თავისებურებაც იყო: სიმონ ჩიქოვანს საზოგადოებრივი, სამსახურებრივი საქმიანობაც და პირადი კავშირებიც ახალგაზრდა პოეტებთან უფრო მჭიდრო ურთიერთობის უფლებასა და საშუალებას აძლევდა, გალაკტიონი კი „უცნობი“ იყო და „ლეგენდად რჩებოდა“ მურმან ლებანიძისა და შოთა ნიშნიანიძისათვის, ვახტანგ ჯავახაძისა და სხვა მრავალთათვის. 1956 წელს გალაკტიონის ერთ-ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „...ჩიქოვანი

ებრძვის მწერალთა ძველ გვარდიას (არ ბეჭდავს მათ). წინ სწევს თითქოს ნიჭიერ ახალგაზრდობას (ის ახალგაზრდები კი ყველა ჩემს მხარეზეა, და, ფაქტიურად, მე არსად არ ვჩანვარ, ისე მინყობენ საქმეს“ (ტაბიძე 1975: 447). უფრო ადრეულ, 1950 წლის, ჩანაწერში გალაკტიონი აღნიშნავს: „უნდა დავუახლოვდე შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურისა და ენის ინსტიტუტს. აქ უნდა ჩამოყალიბდეს წრე, როგორც ეს სოხუმშია... მიაბძეს, რომ მწერალთა კავშირის ერთ-ერთ წრეში ირჩეოდა სტუდენტების კრებული „პირველი სხივი“. ვილაცხას (მგონი ჩიქოვანს) უთქვამს: რა არის, რა გახდა ეს „პირველი სხივი“... რამ შეაშფოთა ნეტავი ისინი? იმ გარემოებაში ხომ არა, რომ იმარჯვებს გალაკტიონის ხაზი?“ (ტაბიძე 1975: 426).

გალაკტიონისათვის არ არის სულერთი, თუ ვის ლექსს ირჩევენ ახალგაზრდა ქართველი პოეტები, განსაკუთრებით, „პირველსხიველები“:

„ეს კარგია, რომ სახელმწიფო უნივერსიტეტი სცემს კრებულს ახალგაზრდა პოეტებისას, სტუდენტებისას... რომელი ავტორების გავლენას უფრო განიცდის თანამედროვეთაგან, რომელ თანამედროვე მოწინავე პოეტს აყენებს იგი პირველ რიგში თავის მასწავლებლად, გზის გამკვლევად... დამთავრდა XX ს. I ნახევარი... ვ. ჟურული შემხვდა დღეს. სტუდენტებს ელაპარაკებოდა. დამინახა. მომვარდა: – ეს ყველა თქვენი მონაფეებია,“ – წერს გალაკტიონი 1950 წლის 15 თებერვალს (ტაბიძე 1975: 147). 1950 წელს იბეჭდება ოთარ ჭილაძის პირველი ლექსი. 50-იანი წლებიდან იწყებს „პირველი სხივი“ გამოსვლას და პოპულარობას იხვეჭენ: ანა კალანდაძე, მუხრან მაჭავარიანი, მურმან ლებანიძე.

„გალაკტიონის ხაზის“ გამარჯვება იყო ქართულ პოეზიაში მურმან ლებანიძის თაობის პოეტთა რიტმულ-ინტონაციური ნოვაციები, რაც, ძირითადად, გ. ტაბიძის მიერ შემოტანილი და დამკვიდრებული საზომების, მათი ვარიაციების გაღრმა-

ვება-ათვისებით გამოიხატა; კერძოდ, აღნიშნულია, რომ ათმარცვლიანი საზომის იშვიათი ვარიაციის (4/4 2) დამკვიდრება XX ს. ქართულ პოეზიაში გალაკტიონის სახელს უკავშირდება: 4/4 2-ით გალაკტიონს 35 ლექსი აქვს დაწერილი, ხოლო ჰეტეროსილაბურ საზომად იგი 3 ლექსში გვხვდება. აკაკი ხინთიბიძემ საგანგებოდ შეისწავლა და ცხრილის სახით გამოაქვეყნა გალაკტიონის მეტრიკის სახეობანი: ლექსის რამდენი და რა და რა საზომით წერდა პოეტი: ეს ცხრილი შედგენილია არა მხოლოდ თორმეტტომეულის, არამედ პოეტის ყველა გამოქვეყნებული ლექსის მიხედვით.

როგორც ცხრილიდან ჩანს, გალაკტიონი ლექსის 127 საზომით წერდა. ამათგან იზოსილაბურია 37, ჰეტეროსილაბური – 90. იზო-სილაბური საზომებიდან ყველაზე უფრო ხშირია: 4 4; 5/5, 5/4/5, 5 3, 43 და 5 2 ფორმები, ყველაზე იშვიათი – 2 4 2, 5/4 და 5/4 1 (ხინთიბიძე 1987: 185).

მურმან ლებანიძეს გასიგრძეგანებული ჰქონდა გალაკტიონის დამსახურება ქართული რიტმიკის სფეროში: „ისევე, როგორც გურამიშვილმა XVIII საუკუნეში, გალაკტიონ ტაბიძემაც XX ს. გარიჟრაჟზე, გრანდიოზული ტექნიკური რევოლუცია მოახდინა ვერსიფიკაციის, კერძოდ, რიტმიკის სფეროში: განავითარა და სრულყო ძველი ტრადიციული რიტმები, დაამუშავა და მწყობრ სისტემად აქცია აქა-იქ სტიქიურად მინიშნებული, ზოგჯერ ცალკეულ ავტორთა მიერ წინასწარ განუზრახველად, შეცდომით გამხელილი რიტმები, შექმნა საკუთარი, მანამდე ქართულ პოეზიაში საერთოდ არარსებული ათეულობით რიტმი, **საშუალება მოგვცა და შესაძლებლობა დაგვიტოვა კვლავაც არაერთის შესაქმნელად. ...აი, ასეთი მძლავრი შეიარაღება დაგვიტოვა ჩვენმა მასწავლებელმა. სირცხვილია და მხოლოდ უღონობას მოასწავებს მისი გამოუყენებლობა...** (ხაზგასმა ჩემია – თ.ბ.) (ლებანიძე 2010: 209). 4/4/2-ს ეყრდნობა – გ. ტაბიძის შედეგების: „რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი“ (1915), „შენ ზღვის პირად“ (1915), „ატმის რტოო, დაღალულო

რტოო“ (1916), „ჩამავალი მზის ფერადო კიდევ“ (1935), „ჰიმნი ქართულ ანბანს“ (1947), „ოპერიდან გამოვიდა გვიან“ (1930) რიტმი; „გამარჯობა, აფხაზეთო შენი!“ (1945) კი ჰეტეროსილაბური საზომით 4 4 2/ 4 4 3 – არის დაწერილი. სწორედ ამ ორი საზომის: 4 4 3-ისა და 4 4 2-ის – თერთმეტმარცვლედისა და ათმარცვლედის მონაცვლეობით აწყობს თავისი ლექსის იშვიათ რიტმულ-ინტონაციურ წყობას მურმან ლებანიძე:

აფხაზეთზე ამ კაცს თვალი უჭირავს – 4/4/3
ეს კაცია, ალბათ, თურქის თემის... 4/4/2
და მე ვყვირი: – ჩემს სისხლს დალევს უწინამც! 4/4/3
და მე ვმღერი:
– აფხაზეთი ჩემი! 4/4/2
(„***აფხაზეთზე ამ კაცს თვალი უჭირავს“.
ლებანიძე 2006: 74)

ორიგინალურია კატრენის მეოთხე ტაეპის გაყოფა 4, 4/2 ორ მონაკვეთად და სამივე სტროფისათვის რეფრენად გამოყოფა სტრიქონისა: „და მე ვმღერი: / აფხაზეთი ჩემი!“

როგორც ცნობილია, ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან განსხვავებით, რიტმულ მეტყველებაში სიტყვებს, გარდა აზრობრივ-ემოციური ფუნქციისა, დაკისრებული აქვს მუსიკალური ფუნქციაც. ეს უკანასკნელი, მისამღერად გადაქცეული, ადეკვატურია გალაკტიონის ცნობილი ლექს-სიმღერის მუსიკალური ფრაზისა: „გამარჯობა, აფხაზეთო შენი!“ შდრ.: მურმან ლებანიძის: „და მე ვმღერი: / – აფხაზეთი ჩემი!“

ახალგაზრდა მურმან ლებანიძემ 40-50-იან წლებში უკვე მიაგნო იმ რიტმულ-ინტონაციურ წყობას, რომელიც „პოეტის ხმას“ განაპირობებდა. ერთი მხრივ, მ. ლებანიძემ სწორად დაიჭირა გალაკტიონ ტაბიძის მიერ დამკვიდრებული იშვიათი საზომის 4/4 2-ის ძალა და მუსიკალობა, მეორე მხრივ, თავისი სათქმელის შესაბამისად, საკუთარ ხმაზე ააწყო იგი

და „სემანტიკური შარავანდედის“, ანუ „ექსპრესიული შარავანდედის“ როლი დააკისრა მის დატეხილ – 4, 4/2 – ფორმას.

„სემანტიკური შარავანდედით“ არის მოსილი მურმან ლებანიძის 1969 წელს დაწერილი ლექსი „სიმონ ჩიქოვანის ხსოვნას“:

იანვარი, თებერვალი, მარტი – 4/4/2

შენ დაკარგე ყველა მისამართი... – 4/2/4

4/4 2-ით შეთხზული სიმონ ჩიქოვანის ცნობილი, ერთ-ერთი უკანასკნელი, შედევრის ციტირებით იწყებს მურმან ლებანიძე ხსოვნის ლექსს, რომელიც სიმონ ჩიქოვანის საყვარელი სტროფული ფორმით – მრჩობლედით და ზემოხსენებული ათ-მარცვლედის ამ ვარიაციით სრულდება:

შენ დაკარგე მეგობარი ბევრი, 4/4/2

შენ დაკარგე საყდარი და მრევლი... 4/4/2

და მოულოდნელად, ლექსის ბოლოს, მურმან ლებანიძე 4/4 2-ის დატეხილ ტაეპებს შემოგვთავაზებს კატრენად გადაქცეული, ჯვარედინი რითმით გამართული სტროფით:

მთანმინდაზე ქარი ფურცლებს 4 2 2

ფანტავს... 2

შენ დაგჭირდა, შენც დაგშვენდა 4 4

მსხვერპლი... 2

მიგაბარეთ შენ მთანმინდის კალთას, 4/4/2

მოგაყარეთ შენ მარიკას ფერფლი. 4/4/2

(„სიმონ ჩიქოვანის ხსოვნას“.

ლებანიძე 2015: 192)

თითქოს ეს ბოლო სტროფი გვაგზავნის ხსოვნის ლექსის ადრესატთან: სიმონ ჩიქოვანის უკანასკნელ ლექსთან, 1966 წელს, 13 მარტს, დილის 10 საათზე დაწერილთან: „***არ

მშორდება ჭირვეული მარტი“, სწორედ 4/4 2-ით, ჯვარედინ-
რითმიანი კატრენებით რომ არის დაწერილი:

არ მშორდება ჭირვეული მარტი,
ჩამიქროლებს ქართ ეტლიანი
გამომტაცა ყველა მისამართი
და ვერ შევძელ გზებზე ხეტიალი.
(ჩიქოვანი 2007: 156)

საგულისხმოა, რომ მხოლოდ პირველი ტაეპია 4/4/2-
ით შეთხზული, დანარჩენი 3 ტაეპი კი ვარიაციით: 4/2/4-ით
არის დაწერილი. მომდევნო სტროფში I-II ტაეპებია 4/4/2-ის
შესრულებული, დანარჩენი ორი კი – 4/2/2:

აფრებივით ფარფატებენ დღენი,
ჯერ მთებია, მერე მკრთალი ხევი,
ჩემს ხელნანერს ვერსად მივაგენი,
ვერ ვიპოვე მოძმის ნაკვალევი.

მესამე სტროფი ანდერძად გარდაიქმნება და უკვე 3 ტაეპი
შესრულდება 4/4/2-ით:

სად მივდივარ, ან მოვდივარ სიდან,
ნუთუ მართლა დამანია ჯადო,
და სიცოცხლე მხოლოდ ერთი ციდა
ყველა გამვლელს როგორ ვუწილადო.

უკანასკნელ სტროფში ისევ მხოლოდ ერთი ტაეპია 4/2/4-ით
(II), დანარჩენი I-III-IV – 4/4/2-ით:

იანვარი. თებერვალი. მარტი.
სამი თვეა მეტად უღიმლამო.
გულის ჯამში დამიგროვდა ჭვარტლი
მოგიზგიზე სიყვარულის გამო.

შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ მ. ლებანიძეს განსაკუთრებით მოსწონდა ს. ჩიქოვანის ეს ლირიკული შედევი და შეძრული იყო მარცხე ელიავას თავგანწირული სიყვარულის ლეგენდით; ამიტომაც პოეტის უკანასკნელი ლექსის რიტმით აჟღერდა მურმანის ლექსიც, სიმონ ჩიქოვანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი.

„გალაკტიონის ციკლი“ მურმან ლებანიძის პოეზიაში ცალკე საკვლევი თემაა, ამჯერად მხოლოდ ერთი ლექსის სემანტიკურ შარავანდედზე ვისაუბრებით: კერძოდ, „***ყვავილების მდინარეს კუბო ცისკენ მიჰქონდა“.

ლექსის, როგორც ინტერტექსტუალური კონსტრუქციის თანამედროვე კონცეფცია, ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, რომ ეს ციკლი იმ ადრინდელი ლექსების გამოძახილია, რომელთა გავლენისაგან თავს ვერავინ დაიხსნის.

ამ შემთხვევაში მ. ლებანიძის ლექსის საზომი, თოთხმეტმარცვლელი 43//43 (2/5//2/5) (2/5//4/3) „მთანმინდის მთვარისა“ და „ლურჯა ცხენების“ რიტმულ-ინტონაციურ ნაკადზე მიგვანიშნებს. სტროფიკის სახეობად მრჩობლედების შერჩევაც ამით აიხსნება. გავიხსენოთ გალაკტიონის დამოკიდებულება „მთანმინდის მთვარისადმი“, რომელსაც იგი თავის საპროგრამო ლექსად მიიჩნევდა: „...კონკრეტულად ასახავს ჩემს დამოკიდებულებას კულტურული მემკვიდრეობისადმი“ (ტაბიძე 1975: 154).

...პოეტი-მეფის საქციელი, მ. ლებანიძის ლექსის თანახმად, გაუგებარია ბევრი მისი თანამედროვე პოეტისათვის:

„რა ჰქნა? – უმისამართოდ ჩიქოვანმა იკითხა.

„რა ჰქნა?“ – ახლა ირაკლიმ თქვა და თავი დახარა“. თუმცა გასაგებია და ახსნილია გენიალური პოეტის გენიალური ნაბიჯი მურმან ლებანიძის თანამედროვე საქართველოსთვის.

პოეტი საკუთარი რიტმულ-ინტონაციური ნაკადით ამრავალფეროვნებს გალაკტიონის ხსოვნის ლექსს, მრჩობლედს 3 ტაეპედად ტეხს (4/3, 4/3, 4/3//4/3) და ასკვნის:

ერთი – ორი სხვაც ჰყავდა 4/3
 ვინც მშობლისთვის იბრძოდა 4/3
 მაგრამ ვისაც მარხავდა, საქართველომ იცოდა! /3//4/3

რიტმისა და პოეტის გულწრფელი სილალის მეშვეობით, მკითხველისათვის სავსებით ცხადია გალაკტიონის სახელის მიმართ ოფიციალობისა და დანარჩენი საქართველოს დაპირისპირების სურათი: ერთი მხრივ, სიმონი, ირაკლი და, მეორე მხრივ, „ლურჯა ცხენების“ ავტორი, საქართველოსთან ერთად. „ერთი-ორი სხვაც ჰყავდა...“, ალბათ, იმ ახალგაზრდა პოეტების მინიშნებაა, ვინც „მშობლის“, გალაკტიონის კვალს მიჰყვებოდა. უეჭველია, რომ მურმანი საკუთარ თავს, უპირველესად, გალაკტიონის მონაფედ მოიაზრებს. „ერთი-ორში“ დღეს, უეჭველია, მაშინდელი ახალგაზრდები და მერე გალაკტიონის პოეტური გენიის „მუშაკნი“, „უცნობისა“ და „გალაკტიონის ციკლის“ ლექსების ავტორი – ვახტანგ ჯავახიძე, „უცნობის“ ავტორი და მურმან ლებანიძე ეგულება მკითხველს: მურმანმა 1990 წელს გამოსცა ცნობილი „ჩემს გალაკტიონს მე ვკითხე“, სადაც მისი, გალაკტიონისადმი მიძღვნილ 30 ლექსთან ერთად, მ. ლებანიძის შესანიშნავ მოგონებებს „ათი დღე გალაკტიონთან“ ეცნობა მკითხველი.

მურმან ლებანიძის ჰეტეროსილაბური საზომით (6 : 8), ერთ-მარცვლიანი რითმით (ხტის – პირს – მჭირს – ვის – ღვთის) დანერგილი ლექსი რიტორიკული მიმართევით ხატავს სამშობლოს უნიკალურ პორტრეტს, რომლის წიაღში ერთმანეთს ერწყმის ხორცი და სული, საგანი და ხმა, ამიტომაც იქცა იგი სიმღერად:

ჯიხვი-ქარაფზე ხტის, (5+1)
 ბუზს არ აიფრენთ, ქედებო! (5+3)
 კავკასის პონტის პირს (5+1)
 ძირს ჩაკიდულხართ, ხედებო! (5+3)

მე რომ სიკვდილი მჭირს, (5+1)
 ხომ შენგნით, ჩემო ედემო, (5+3)
 ამბავს ნაულებთ ვის, (5+1)
 თქვენ, ფრინველებო, ღვთის – (5+1)
 ნითელ-
 ფეხება მტრედებო?! (5+3)
 („სამშობლო“. ლებანიძე 2015: 316)

ამ ლირიკული შედეგის ორიგინალური რიტმულ-ინტონაციური ჟღერდობა ჰეტეროსილაბური საზომის იშვიათ სქემას ეყრდნობა (5/1 : 5/3); გალაკტიონის რიტმულ-მეტრულად უმდიდრეს, არათანაბარმარცვლიანი საზომებით გამართულ, ლექსშიც არ არის ამგვარი შეხამება; გვაქვს: 52, 51, 52, 53, მაგრამ არ არის მურმან ლებანიძის ზემოხსენებული: 51, 53. ექვსმარცვლდის ეს სქემაც: 5 1 იშვიათია გალაკტიონის პოეზიაში; გავიხსენოთ გალაკტიონის „ვისმენ დანატრულ ხმას“:

აღვა მწვერვალსა ხრის
 ნაზი ტანივით სწორს...
 მთიდან ნიავი ჰქრის
 შორს, უბოლოოდ შორს.

შევხვდით ისევე ჩვენ,
 გზით მიმავალი გზად,
 კვლავ მოგონებებს მფენ,
 მაგრამ არ ვიცი: რად?
 (ტაბიძე 2016: 135)

მ. ლებანიძის სამშობლო ამ ლექსში სწორედ ამგვარი რიტმული პორტრეტით წარმოგვიდგა: იშვიათი, მოულოდნელი რიტმი 5+1-ისა „ჯიხვი ქარაფზე ხტის“ და ასე კარგად ნაცნობი, ქართულ-ხალხური დაბალი შაირი: 3+5, „ხომ შენგნით, ჩემო ედემო!“ ერთ უცნაურ რიტმულ სვლასაც მიაგნო პო-

ეტმა: ექვსმარცვლედის (5+1) მომდევნო ტაეპი დაბალი შაირისა სწორედ ერთმარცვლიანი მუხლით იწყება: ასე რომ ერთმარცვლიანი რიტმული მონაკვეთები ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს: ხტის / ბუზს; პირს / ძირს; მჭირს / ხომ; ვის / ღვთის.

ერთმარცვლიანი რითმის ეფექტი მოკლესაზომიანი ლექსის სტროფში 1951 წელს დაწერილ მურმან ლებანიძის შედევრს დღემდე ფერუცვლელად ახლავს:

მელიქიშვილის გამზირი,
ია, ვარდი და ბზა,
უშენოდ ველარ გავძელი,
ჩემი ბალღობის გზავ.
(„***მელიქიშვილის გამზირი“.
ლებანიძე 2015: 31)

ამ ლექსშიც ჰეტეროსილაბური მეტრი (8 : 6) სწორედ დაბალი შაირისა 5/3 და 5/1-ის მონაცვლეობას ეფუძნება.

ოთარ ქილაძის „შენა ხარ ჩემი ჯილდოც, სასჯელიც“ 1982 წელს არის დაწერილი, მურმან ლებანიძის ეს შედევრი კი – 1976 წელს: შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ორივე პოეტმა გენიალურად შეძლო მინიმალური ლექსიკური „რუკით“, „სიტყვათა სილაბური ნონასწორობით“ (აკაკი ხინთიბიძე), შეექმნა სამშობლოს ხატი. უაღრესად ტევადია მურმან ლებანიძის მეტაფორა: „წითელფეხება მტრედებო“. ჩემი აზრით, „ღვთის ფრინველები“ სწორედ „ლექსების“ მეტაფორაა, ლექსი – მტრედი ღვთისა და ხალხისათვის გასაგონი და მოსაწონი ამბების, ტვირთის მოზიარეა.

აქვე უნდა ვისაუბროთ მურმან ლებანიძის 1976 წლით დათარიღებული, სიმეტრიული ათმარცვლედით, შესრულებულ ლექსზე: „ვნერდი შაირით, ვნერდი ოქტავით...“ მკვლევარს უჩნდება ამგვარი კითხვა: ხომ არ არის ზემოხსენებული შედევრი ოქტავისა და კატრენის გაერთიანების ორიგინალური ცდა?

გვახსენდება სიმონ ჩიქოვანის ცნობილი: „ღამეს ვათევ და ვერ ვნერ ოქტავეებს...“, ან გალაკტიონის: „ოქტავეებით ვნერ პოემას...“ მ. ლებანიძის ამ ლექსში I-II კატრენებისა და ბოლო, IV-V კატრენების, გარითმვის სქემა იდენტურია: ababcxcx; ccxcabab.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ, ხუთსტროფიანი, ლექსის სტროფიკა კატრენებად არის დაყოფილი, და საზომი ყველა მათგანში იზოსილაბურია (5/5), განსხვავებულია გარითმვის სისტემა: I-III-V – ჯვარედინი რითმით (abab) არის შესრულებული, ხოლო II-IV კატრენებში გაურითმავად არის დატოვებული მესამე ტაქტი (aaxa):

ვწერდი შაირით, ვწერდი ოქტავით,	a
(წერე ტერცინით, თუ გაქროლდები!),	b
როგორც ყოველი კაცი მოკვდავი,	a
მეც სადგურს ჩემსას ვუახლოვდები...	b

უკანასკნელი გადიან წლები –	a
რამდენიც მოვრჩი, კვლავ ავად ვხდები:	a
მანუხებს ფერი, მომავლის ხორცის,	x
მაინტერესებს წარსულის ძვლები.	a

(„***ვწერდი შაირით...“.

ლებანიძე 2015: 317)

შაირის სალექსო ფორმის მიმართ მ. ლებანიძის განსაკუთრებული სიყვარული გამოსჭვივის დაბალი შაირით გამართულ სტროფში:

შენი ჭირიმე, შაირო –	5/3
ლექსო საღმრთოვ და საეროვ	5/3
„ვეფხის და მოყმის ბალადის“,	5/3
„ვეფხისტყაოსნის“ ჰაერო!	5/3

ძირითადად, მთიბლურითა (5/4) და მაღალი შაირით (4/4) გამართული მესამე ტაეპით ორიგინალური რიტმი იქმნება ლექსში „***არ გათამამდე – სიბერეში!“

ხალხის სიყვარულს გაუფრთხილდი –	5/4
ჩანგურს აწყობ და ჰფერავ ნლობით	5/4
შეკრულ შუბლებს დაუკვირდი	4/4
შემოგცქერიან ჯერაც ნლობით.	5/4

(„***არ გათამამდე – სიბერეში!“.
ლებანიძე 2015: 320)

მურმან ლებანიძე მკაფიოდ გამოკვეთს თავის პოზიციას: ლექსის რიტმი და სათქმელი მკითხველის გულისყურის მისაპყრობად განკუთვნილი, ხალხური ლექსის საზომითა და სადა მეტყველებით უნდა იყოს გამართული, ამიტომაც მიმართავს უძველეს მთიბლურსა (5/4) და მაღალ შაირს (4/4).

პოეტის უმთავრესი სტროფული ფორმა კატრენია, ზოგჯერ შერეულია დაბალი და მაღალი შაირი; ხალხური საზომით გამართული ლექსი რვატაეპედად არის წარმოდგენილი:

მთის ჩიტი მთას შააკვდაო, –	4/4
თოვლი თოვს, არ ჩანს საფრენი...	5/3
მთას ჰკითხეს: „რა შაგაკლდაო?“	3/5
მთამ: „დიდი არც არაფერი!“	4/4
„ვა, ბეჩა, მაგას სტყუედები!“	5/3
არ გაცოცხლდების ბედკრული,	5/3
მაგრამ შენც გამაჰყრუედები,	3/5
გამაგლევის ერთგული!“	5/3

(„ფშაური“. ლებანიძე 2015: 365)

თუ პირველ კატრენში ერთმანეთს ენაცვლება მაღალი და დაბალი შაირი, მეორე, ციტირებული სტროფი, აღმოსავლური საქართველოსათვის დამახასიათებელი, დაბალი შაირით არის გამართული: ამიტომაც ჰქვია ლექსს „ფშაური“.

მ. ლებანიძე ხშირად ტეხს მაღალი, ან დაბალი შაირით დაწერილ ტაეპებს, რომელთა გაერთიანებით რვატაეპიან სტროფს ქმნის („***ჰოდა, ზამთარო, ზამთარო“, „***შემოდგომის იდილია“). „მურმან ლებანიძემ ლექსის ორიგინალური არქიტექტონიკა გამოიმუშავა, რომელიც პოეტის მრვალხმიან რიტმიკას შეესაბამება, მაგრამ რაკი სტროფების გრაფიკა უშუალოდ შემოქმედებით პროცესს უკავშირდება, განსაკუთრებულ ანალიზს მოითხოვს...“, – აღნიშნავს ვ. ჯავახაძე (ჯავახაძე 2010: 230).

ვახტანგ ჯავახაძე, შესანიშნავი პოეტი და ლექსის საუკეთესო მცოდნე, აუცილებლად მიიჩნევს მურმან ლებანიძის ლექსის მეტრულ-რიტმული თავისებურებებისა და სტოფიკის ორიგინალური გრაფიკის საგანგებო შესწავლას. ამგვარი ანალიზის გარეშე, ჩვენი აზრითაც, შეუძლებელია მ. ლებანიძის ვერსიფიკაციული ნოვაციებისა თუ ერთფეროვნების თაობაზე საუბარი.

არაორდინალური სტროფიკა და რიტმი განსაკუთრებულ ყღერადობას ანიჭებს „ციცოს“ (1960): პირველივე სტროფი, თითქოს, მეტრის ვერცერთ დადგენილ საზღვარში ეტევა და პირველივე ტაეპი ანჟამბემანით გადადის მეორე ტაეპში, სამ მონაკვეთად რომ იშლება:

წყაროზე ჩაგიყვანს და არ	3/3/2
დაგაღვიინებსო,	6
მწყურვალს დაგტოვებსო,	2/4
ჩაჰყვები ვინცო,	3/2
ცოლ-შვილს გაგყრის და აგარევიინებსო,	5/6
შენზე თუ უთქვამთ, პატარა ციცოვ!	5/5
(„ციცო“. ლებანიძე 2015: 77)	

არათანაბარმარცვლიანიც აღარ ეთქმის ამგვარ სტროფს. ჩემი აზრით, იგი უფრო „სეკვენციაა“ (თანამიმდევრობა), შუა საუკუნეების საფრანგეთში „პროზასაც“ რომ უწოდებდნენ. ესეც სილაბური ლექსწყობა იყო, ოღონდ არა იზოსილაბური,

არა თანაბარმარცვლიანი: აქ აქცენტი სტროფული იყო, ხოლო სტროფები შედგებოდა სხვადასხვა სიგრძის სილაბური სტრიქონებისგან... სტროფული სილაბიკა – მხოლოდ სასიმღერო იყო (გასპაროვი 2003: 94).

„ციცოს“ მეორე სტროფი კატრენია, რომლის მესამე ტაეპი თორმეტმარცვლიანია (6/6), ხოლო დანარჩენი 3 – 11-მარცვლიანი (5/6), მესამე სტროფი არათანაბარმარცვლიანია: I-III ტაეპები: 11 (6/5), II: 10 (5/5). მეოთხე კი – 12-მარცვლიანი (2/4//3/3). თავისებურად იცვლება „ციცოს“ IV სტროფი: I-III ტაეპები – თორმეტმარცვლიანია: I – (2/4/6); II-III: (2/4//2/4), ხოლო მეოთხე სტრიქონი ნახევარტაეპედია: 2/4/ უკანასკნელი, IV სტროფი იმეორებს ლექსის დასაწყისს, II სტროფს. 12– 12– 10-მარცვლიანი ტაეპები 6 (2/4)– მარცვლიან მონაკვეთებად დატეხილნი ლექსის ადრესატის ბუნებას აირეკლავს: ლალსა და მოუთოკავს, ბუნების ძახილს მინდობილს. ლექსის სათქმელი და რიტმული სტრუქტურა, შეიძლება ითქვას, იდენტურია.

თავის დროზე (1979 წ.), როდესაც თეიმურაზ დოიაშვილის კრიტიკული წერილი გამოქვეყნდა მ. ლებანიძის პოეტური სტილის მომავალი ერთფეროვნების საშიშროების თაობაზე, ცნობილ კრიტიკოსსა და ლექსმცოდნეს არ დავინწყებია, აღენიშნა, რომ მკითხველი „...შეუცდომლად სცნობს მის ლექსს – თემატიკით, სააზროვნო ხერხებით, რიტმულ-ინოვაციური ნყობით. იგი საკუთარი ხმის, დასრულებული სტილის პოეტია. ამ სტილური თავისთავადობით არის აღბეჭდილი მისი რჩეული ნაწარმოებების სქელტანიანი „ერთტომეული“, რომელიც მოკლე დროის მანძილზე სამგზის გამოიცა და მის ავტორს სრულიად სამართლიანად დაუმკვიდრა უაღრესად ორიგინალური, თვალსაჩინო პოეტის სახელი“ (დოიაშვილი 1989: 67). მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი, მ. ლებანიძის „კრებულ – 1978“-ის განხილვისას, პოეტს უსაყვედურებს ვერსიფიკაციისა თუ თემატურ ერთფეროვნებას, „განახლების მრავლისაღმთქმელ დაპირებად“ მიიჩნევს მ. ლებანიძის ამგვარად გამოთქმულ ბრძოლის ჟინს:

ლობილი და ფრთხილი ნაბიჯით კატის,
კი, პოეზია, უსაფრთხოდ გადის,
მე მაინც ლომის
მიტაცებს ბრდღვინვა.
მე მაინც ვეფხვის
ნახტომი მწადის.

თეიმურაზ დოიაშვილის ამ წერილში გამოთქმული რამდენიმე შენიშვნა „უსაფრთხოდ მოსიარულე პოეზიისაგან“ მ. ლებანიძის თავდახსნის, დასრულებული, შემუშავებული სტილიდან „გასვლის“ მოლოდინით იყო ნაკარნახევი; კრიტიკოსი თავისი, XX ს. 70-იანი წლების ბოლოსათვის უკვე შემუშავებული, რიტმულ-ინტონაციური ჟღერადობის, გადახალისების, განახლებისაკენ უბიძგებდა საქართველოში აღიარებულსა და ყველასათვის საყვარელ პოეტს, რომელსაც უკვე მოჭრილი ჰქონდა „საკუთარი მონეტა“ (ოთარ ჭელიძე). დღეს, XXI საუკუნის 10-იანი წლების დამლევს, ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის მკვლევრისათვის, თ. დოიაშვილის წერილი „შვიდფერი მიუზის“ ერთფეროვნება“ თავისი პათოსით, გამაღიზიანებელი არ არის. ჩემი აზრით, თ. დოიაშვილი პოეტის ზოგიერთ ახალ ლექსში „მზა სათქმელის მოქცევას საკუთარ სტილურ ქსოვილში, ცნობილი აზრის ლექსითი ვარიანტით“ აზროვნების სტანდარტულობის საფრთხეს ხედავდა და გამორჩეულ ქართველ პოეტს ამის გამო აფრთხილებდა.

მამინ კი, დაახლოებით ოთხი ათეული წლის წინათ, მ. ლებანიძის „კრებული – 1978“ პოლემიკის საგნად იქცა, რადგან თ. დოიაშვილის ზემოხსენებულ წერილს მოჰყვა ბატონი მურმანის ვრცელი პასუხი: კრიტიკოსის ტონის, განსაკუთრებით საწყენად მიჩნეული ე.წ. „გავლენებისა“ და „ხმამაღალი პატრიოტიზმის“ გამო მ. ლებანიძე ვრცლად საუბრობს 1981 წელს გამოქვეყნებულ თავის სტატიაში: „პასუხად რეცენზენტს“ (ლებანიძე 2010: 346-366).

როგორც უკვე ვთქვით, XX ს. 80-იანი წლების დასაწყისში მ. ლებანიძე ჩვენში საყოველთაოდ აღიარებული პოეტია და მის ნიჭიერებაში ეჭვი არავის ეპარება. ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევრის, აკაკი ხინთიბიძის, წერილიც „ფიქრები თანამედროვე ვერსიფიკაციაზე“ ამის დასტურია (1981). მურმან ლებანიძის „მახსოვს“ საგანგებოდ გააანალიზა ბატონმა აკაკიმ, ხოლო რ. ბერიძემ პოეტის რამდენიმე ლექსის სტროფიკა განიხილა; თუმცა ამაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ორიგინალურია მ. ლებანიძის ტერცეტებით დაწერილი ლექსი „***უძვირფასესი იყო ზაფხული“: სამ ჰეტეროსილაბურ (10 : 14) ტერცეტს ერთვის სამ ტაეპად დატეხილი თოთხმეტმარცვლედის (5, 4, 5) რეფრენი:

უძვირფასესი იყო ზაფხული, –
ვარ კორდზე თქვენით დასახლებული;
რა მოსავალი იყო ზღაპრული –
ყოველ ნაბიჯზე
ლექსი იყო...
ჩასაფრებული!
რა არის ლექსი, თუ არა გრძნობა,
გრძნობა ასნილად გამძაფრებული!
იყო მარტივი სოფლური ყოფა –
ყოველ ნაბიჯზე
ლექსი იყო...
ჩასაფრებული!
ჩამომითოვა სამშობლო მთები,
დავკეტე ქოხი – დამრჩა კრებული.
რას ნიშნავს ფრთები! რას ნიშნავს ფრთები!
ყოველ ნაბიჯზე
ლექსი იყო...
ჩასაფრებული!
(„***უძვირფასესი იყო ზაფხული“.
ლებანიძე 2015: 373)

ადვილი მისახვედრია, რომ ჰეტეროსილაბური კატრენი (10:14), რომლის პირველი-სამი ტაეპი თანაბარმარცვლიანია (5/5), მეოთხე ტაეპი კი ე.წ. „ბესიკურია“ (5/4/5), პოეტმა რეფრენად აქცია და მთავარი სათქმელი გამოკვეთა: 1977 წლის ზაფხულის შემოქმედებით სიმდიდრეს, ლექსთა სიუხვეს, ქება-თაქება უძღვნა.

ლექსის რიტმის გამომსახველობითი სიღრმის გაძლიერება, შთაბეჭდილების სიცხადე ჰეტეროსილაბური სტროფის სხვადასხვა სახეობისა და ქვესახეობის შესწავლის აუცილებლობას უეჭველს ხდის, ამიტომაც ცნობილმა ლექსმცოდნემ, როლანდ ბერიდემ, გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა ოთხტაეპიანი სტროფის ახალ სახეობებს. ნაშრომის ერთი ნაწილი ამ მხრივ მურმან ლებანიძის სტროფის თავისებურებას გვაცნობს.

მურმან ლებანიძის სტროფიკა, როგორც მოსალოდნელი იყო, რ. ბერიძის ამ ცნობილ სამეცნიერო თხზულებაში რამდენჯერმეა ციტირებული. მაგალითად, როდესაც კატრენის I-IV ტაეპები 8-მარცვლიანია (4/4), ხოლო II-III – ცხრამარცვლიანი (5/4), ან I-IV – 13-მარცვლიანია (5/5/3), ხოლო II-III – 14-მარცვლიანი (5/4/5); ანუ, რ. ბერიძის აზრით, ამგვარ სტროფში შუა ტაეპები თითო-თითო მარცვლით ივრცობა:

ციხეები – დაკბილული,	a (4/4) 8
ლაჟვარდები რომ გადალობეს,	b (5/4) 9
ჩვენი ლილეოს ხმა გმირული	a (5/4) 9
ჭკუაზე რომ შლის ჭკვათამყოფელს.	b (4/4) 8

(„ბარე ორმოც საუკუნეს“. ლებანიძე 2015: 80)

მკვლევარი, აგრეთვე, იმონებს მ. ლებანიძის იმგვარ კატრენს, რომელშიც სტროფის შუა ტაეპები ორ-ორი მარცვლით გრძელა:

რაჯინა, ჩემო რაჯინა,	a 8 (5/3)
მერცხლის ფრთა გაჰკარ ამ გულს ზეფირად,	b 10 (5/5)

ნეტავი მომკლა ან დამარჩინა	a 10 (5/5)
და ასე მაყურებინა...	b 8 (5/3)
(„რაჯინა“. ლებანიძე 2015: 104)	

საგულისხმოა, რომ რ. ბერიძის მიერ დამონმებული „გოგოლის ქუჩა“ (1962 წ.) მოგვიანებით დაიბეჭდა სათაურით: „რაჯინა“, თანაც განსხვავებული გრაფიკით:

მაშინ დავთვერი პირველი ეშხით,	5/5
მაშინ დავწერე პირველი ლექსი:	5/5
„რაჯინა,	3
ჩემო რაჯინა,	2+3
მერცხლის ფრთა გაჰკარ	2+3
ამ გულს ზეფირად,	2+3
ნეტავი მომკლა	3+2
და ასე	3
მაყურებინა	5
მაშინ ყრმა ვიყავ ურჩი, უთქმელი	5/5
მაშინ ყურს ცქვეტდა	5
გულში კურდღელი.	5/5
(ლებანიძე 2015: 104-105)	

როგორც ვხედავთ, მურმან ლებანიძემ ლექსში ციტირებული „პირველი ლექსი“ სასიმღერო რიტმს დაუმორჩილა და დაბალი შაირის ტაეპები დატეხა 3 და 5-მარცვლიან მონაკვეთებად.

რ. ბერიძე გამოკვლევაში იმონმებს მ. ლებანიძის ოთხტაეპიანი სტროფის კიდევ ერთ ქვესახეობას: მეორე ტაეპი შემცირებულია ერთი მუხლით:

ჭეშმარიტება, პოეტებო, ჩვენი სჯული და	14(5/4/5)
ჭეშმარიტება – სიცისფრე შორი...	10(5/5)
არის წიგნები – ამოზრდილი მრუდე სულიდან	14 (5/4/5)
არის წიგნები – სახრჩობელის ძელივით სწორი	14 (5/4/5)
(„არის წიგნები“. ლებანიძე 2015: 80)	

ქართული ლექსის სტროფიკის ცნობილ მკვლევარს, როლანდ ბერიძეს, სავსებით საფუძვლიანად აქვს არგუმენტირებული და ქართველი პოეტების სათანადო სტროფებით დამონშებული, რომ თანამედროვე ქართული ოთხტაეპოვანი სტროფის ჰეტერომეტრული (კერძოდ, ორსაზომიანი) წყობაში თავისებური სისტემა შეიქმნა. შესაკვეც ან გასავრცობ ტაეპებში მარცვლის, მუხლის, ან მუხლების ჩამატება და დაკლება ნებისმიერ ადგილას შეიძლება მოხდეს, ოღონდ ეს პროცესი სტროფის საერთო რიტმული კანონზომიერების შენარჩუნებას ხელს არ უშლის; ამ ჰეტერომეტრული ხერხის სპეციფიკური დანიშნულება კი პოეტური რიტმის გამომსახველობითი უნარის გაძლიერებაა (ბერიძე 1977: 88-107).

მურმან ლებანიძის ლექსის მეტრულ-რიტმულ ნოვაციებზე საგანგებოდ საუბრობს აკაკი ხინთიბიძე, რომელიც პოეტის ლექსს „ათი წლის შემდეგ თამუნია ქავთარაძეს“ (ციკლიდან „მახსოვს“) განიხილავს. ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევარის მიერ ამ ლექსის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის გამონვლილვითი ანალიზის საფუძველზე მიღებულია ამგვარი დასკვნა: „მკვეთრი სკანდირებისათვის გამიზნული ლექსის ფორმაზე ავტორისეული ტენდენცია, რომ, რაც შეიძლება, გაეცეს კლასიკურ სიმეტრიებს, მართალია, აქცენტური მონესრიგების ილუზიას ქმნის, მაგრამ, ფაქტიურად, ვერ სცილდება ტრადიციული ლექსწყობის ხერხემალს. ლექსის საყრდენი რიტმული ერთეულები, სიტყვები, სიტყვათფუგუფებია, რომელთა ურთიერთმიმართებას სიტყვათგასაყარი აწესრიგებს“ (ხინთიბიძე 1981: 104). აკ. ხინთიბიძის აზრით, ვერსიფიკაციული მოდელი მ. ლებანიძის ლექსისა „ათი წლის შემდეგ...“ არ არის გამონაკლისი XX ს. II ნახევრის ქართული პოეზიისათვის: ეს არის სტროფის საშუალო მდგომარეობა კლასიკური ლექსის სიმეტრიულობასა და ვერლიბრს შორის. ამგვარი ლექსების რიტმს ყველაზე უკეთ კადენცია აწესრიგებს, იგია მისი რეგულატორი, ხოლო რადგან კადენცია კანონიკურია,

კადენციების მარცხნივ მარცვლების მინიმალური სხვაობა მკითხველის სმენას აღარ ეჩოთირება“ (ხინთიბიძე 1981: 99).

სხვადასხვა რიტმული ჟღერადობის, განსხვავებული საზომებით აგებული სტროფების ერთმანეთის გვერდით განლაგება სრულიად გამორჩეულ ადგილს უმკვიდრებს ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში მ. ლებანიძის ლირიკულ პოემა „ანისის ალებას“ (1970). სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) დანერვილ პროლოგშიც მეორე სტროფიდან პოეტი განსხვავებულ რიტმს ირჩევს: მეოთხე ტაეპს ხუთმარცვლიან მონაკვეთებად ტეხს და, შესაბამისად, კადენციას აძლიერებს, რათა სათქმელის შინაარსი უფრო მეტად გაამკვეთროს:

შეენებება ბალახი ბალახს	5/5
დაემსგავსება მინდორი რიყეს –	5/5
ქართველთა მეფე სომეხთა ქალაქს	5/5
ქართული სისხლით	5
სომხისთვის იღებს!	5

(ლებანიძე 2010: 237)

პოემის პირველი თავი ნაირსაზომიანი სტროფებით არის აგებული: ერთმანეთს ენაცვლება ჰეტეროსილაბური სტროფები: (11 : 12); (12 : 14) (13 : 12) და ა.შ., ერთვის ოთხგზის გამეორებული რეფრენი, რომელიც ათმარცვლიანი საზომის ვარიაციით (5/5/, 3/3/4), მრჩობლედით არის შესრულებული:

ჯან, თარო, თარო, ჯან თარო, თარო	3/3/4,
სთქვი, სომხეთისთვის რა გვიღონია!..	5/5

პოემა „ანისის ალების“ მხოლოდ პირველი თავი სტროფის შიგნით მეტრის ცვლილების უამრავ ინვარიანტულ სახეს გვთავაზობს: I) სიმეტრიული ათმარცვლედით გამართული (5/5) იზოსილაბური სტროფი; II) ჰეტეროსილაბური: ა) 14 : 13 : 12 : 12; ბ) 11 : 12; გ) 12 : 13 და ა.შ.

მურმან ლებანიძემ პოეტური გზის დასაწყისშივე მიაგნო ჰეტეროსილაბური სტროფის (8 : 7) იმ რიტმულ უღერადობას, რომელიც დის სიკვდილით გამოწვეულ ტკივილს, გლოვის ხმას შეესაბამებოდა (1943 წ.):

ვაჰ, დაო, ბედმა, შავ-ბედმა	3/5
ნისლით დაჰფარა გზები	5/2
და ახლა ფიქრებს მინამლავს	3/5
შენი პატარა ძვლები.	5/2

(„***როს უსიამო ჟღარუნით“.
ლებანიძე 2015: 15)

„მთიბლურის“, „ხმით ნატირალის“ მეტრულ-რიტმულ ნეობას, როგორც ხალხური ლექსის უძველეს საზომს როდესაც მიმართავს მურმან ლებანიძე ე.წ. „დიდაქტიკური ლექსის“ წერისას, ანუ როდესაც საკუთარი პოეტური ხვედრისა და ერის წინაშე პასუხისმგებლობაზე საუბრობს, ბუნებრივია, დაუფარავად ამჟღავნებს თავის პოზიციას: მისი აუდიტორია მთელი საქართველოა და მშობელ ხალხთან სასაუბროდ ხალხური ლექსის ფორმას ანიჭებს უპირატესობას.

არ გათამამდე – სიბერეში!	5/4
არ გათავხედდე, შენ ღვთისშვილო!	5/4
არ გაგითავდეს – მნიფე ლექსი!	5/4
არ გაგინყალდეს – ძელგი ღვინო!	5/4

(„***არ გათამამდე – სიბერეში“.
ლებანიძე 2015: 319)

ამ ლექსის მეორე სტროფის I-II ტაქტების მეტრი იცვლება: 5/5 და 5/4-ით და დიალოგის ფორმას გვთავაზობს პოეტი, რომელიც საკუთარ თავს კვლავ მთიბლურის მეტრით შეახსენებს: „ლექსი არ დაგცდეს საიოლო!“ მერე კი, მესამე სტროფ-

ში, მაღალი შაირითა და კვლავ მთიბლურით გამართული, ჰეტეროსილაბური სტროფით, ამეტიყველდება პოეტი:

მთლად სიმართლეს თუ არ იტყვი, 4/4
გამოჩხრიკე საჩანგურე – 44
თახსირ ტყუილზე უარი თქვი, 5/4
ეგრე ზაუმად აჩხაკუნე! 5/4
(„***არ გათამამდე-სიბერეში!“
ლებანიძე 2015: 319)

სახალხო პოეტი მურმან ლებანიძე XX ს. 70-იან წლებში, მართლაც, საქართველოში საყოველთაოდ ცნობილია, ხოლო მისი ლექსების უმრავლესობა ქართველთა საყვარელ სიმღერებად არის გადაქცეული.

მურმან ლებანიძის ვერსიფიკაციული ძიებანი თეთრ ლექსებსა და სონეტებსაც ითვალისწინებს. ვგულისხმობთ 1959 წლით დათარიღებულ 3-ნაწილიან ვრცელ პოეტურ თხზულებას „თეთრი ლექსები ფიქრიას“ და 1957 წელს დაწერილი „ყირიმულ სონეტს“, რომელიც კანონიკურია, მაგრამ გრაფიკულად განსხვავებულია, რადგან ხუთმარცვლელი ცალკე ტაეპად არის გამოყოფილი. მურმან ლებანიძეს ეკუთვნის ერთი იუმორისტული „ვინრო სონეტი“, რომელიც 5-მარცვლიანი კატრენებისა და ჰეტეროსილაბური (6 : 7) ტერცეტებისაგან შედგება:

ყარაული დგას, 4+1
ფიქრობს: „ცხელაო!“ 2+3
ყანა უვლის გარს, 4+1
მი – ყელ – ყე – ლა – ობს! 5
თმით გოეთეს ჰგავს 4+1
დიდბედენაურს, 5
წვრილ სონეტებს თხზავს 4+1
ჩხირ – კე – დე – ლა – ობს! 5

არც ვისი – დანტეა!	3+3
არც ვისი – გოეთეა!	3+3
ჩვენებიანთ – პანტეა!	4+3
ცაში მზე ანთია,	3+3
მთებს იქით შორეთია,	3+4
ეს ლექსი სონეტია!	3+4

სონეტისათვის სავალდებულო გარითმვის სისტემის (abab abab cdc dee) გარდა, ამ „ვინრო სონეტის“ კატრენებში პოეტმა შიდარიტმაც შემოგვთავაზა: ყარაული – ყანა უვლის, თმით გოეთეს – ნვრილ სონეტებს.

ფიქრობთ, მ. ლებანიძემ ამ „ვითომ სონეტში“, „ვინრო სონეტში“ ირონიულად გააქილიკა ის პატივმოყვარე ცრუპოეტები, რომლებიც განსწავლულობითა და ფსევდოუნივერსალიზმით „ყელყელობენ“ – უცხოურს ეთაყვანებიან, საკუთარი ხალხისა კი ბევრი არაფერი ესმით. ეს სონეტი-იუმორესკა, თითქოს, ერთგვარი შეხსენებაა პოეტის ხვედრისა, რაც ზოგადსაკაცობრიო და ეროვნული საგანძურის შესწავლა-შეთვისებას ითვალისწინებს; ლექსში „გასნი, იალე და იარე კელაპტრით ხელში!“ (1969) მურმან ლებანიძე ჩამოთვლის თავის პოეტურ წინაპრებს: კიპლინგს, ბერნსს, გალაკტიონს, ლადო ასათიანს, ტიცციან ტაბიძეს, რუსთაველს და საკუთარ თავს მოუწოდებს:

გასნი, იალე	5
და იარე კელაპტრით ხელში,	4/5
რომ მოგაშურონ	5
და შენკენაც ვიდოდნენ ბნელში.	4/5

(ლებანიძე 2015: 180)

მურმან ლებანიძემ, როგორც ვთქვით, 1959 წელს „თეთრი ლექსები“ მიუძღვნა ფიქრიას, ხოლო თთქმის ათი წლის მერე, 1968 წელს თარგმნა „ძველეგვიპტური ლირიკა“ – თავისუფა-

ლი ლექსის ფორმით. ორივე სახეობა – თეთრი ლექსიც და ვერლიბრიც – პროფესიონალი პოეტისათვის არ არის საძნელო საქმე: ვირტუოზულად შეძლო მ. ლებანიძემ სამივე თეთრი ლექსის რიტმული წყობა განსხვავებულად შეერჩია: I კატრენია, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5), II – ასტროფულია და 14-მარცვლიანი 5/4/5 და ათმარცვლიანი (5/5) ტაეპების მონაცვლეობას ემყარება, III – დატეხილი თოთხმეტმარცვლედით – 5, 4/5 – არის აწყობილი. საგულისხმოა, რომ სწორედ ეს „თეთრი ლექსები“ შემოუნახავს მკითხველს მურმან ლებანიძის ავტოპორტრეტის საქრესტომათიო ტაეპს:

კოჭლი სტრიქონი
ერჩიო მთელ იმპერიებს!!!

მოგვიანებით, 2000 წელს, ფიქრის გარდაცვალების მერე, მურმანი წერს ფიქრია ლებანიძის ლექსების კრებულისთვის მცირე წინასიტყვაობას, სადაც აღნიშნავს, რომ თვითონ მურმანი „საათივით აწყობილი ლექსების“ მომხრე იყო. ვერლიბრისა და რითმიანი ლექსის თაობაზე გამართული პოლემიკის დროსაც, XX ს. 70-იანი წლების დამლევს, მ. ლებანიძე, რა თქმა უნდა, ქართული კლასიკური ლექსის დამცველთა შორის ვიხილეთ. მიუხედავად ამისა, მურმან ლებანიძის ლექსი აღარ არის ეროვნული ვერსიფიკაციისათვის ცნობილი, ტრადიციული კანონიკური სტროფებით შედგენილი.

სილაბური ლექსწყობისათვის დამახასიათებელი სეკვენცია, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, სხვადასხვა სიგრძის ტაეპებს აერთიანებდა სტროფში. ამგვარი ლექსი სასიმღეროც იყო და რეჩიტატიულიც. მურმანის სტროფი წარმმართველია ლექსის რიტმისა: ტაეპი კი არა, სტროფული პერიოდი, ან ტრადიციული სტროფიკა: მრჩობლედი, კატრენი, ხუთტაეპედი, რვატაეპედი განაპირობებს მთელი ლექსის რიტმულ-მელოდიურ იმპულსს. სტროფმა, როგორც აბზაცმა, ამბის, პროზის, ფაბულის აღ-

ქმის აუცილებლობისაკენ უბიძგა მკითხველს, რომელიც უკვე ეჩვეოდა ვერლიბრს. მ. ლებანიძის სტროფის რიტმულ-ინტონაციური თავისებურება კი, ერთგვარად, ამოსუნთქვის, შესვენების საშუალებას აძლევდა ქართული კლასიკური ლექსის რიტმს, წყობილ სიტყვას, შეჩვეულ მკითხველს, თავისუფალ ლექსამდე მისასვლელად.

დამონშეგანი:

ბერიძე 1977: ბერიძე რ. „ოთხტაეპოვანი სტროფის ახალი სახეობანი“. კრ. *პოეზია და სტილისტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1977.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები. პოემა... წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1990.

გასპაროვი 1999: Гаспаров М. Л. *Метр и Смысл*. Об одном из механизмов культурной памяти Российский государственный гуманитарный университет. Москва: 1999.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерк историй европейского стиха*. Москва: “Формула Лимитед”, 2003.

დოიაშვილი 1989: დოიაშვილი თ. „შვიდფერი მუზის“ ერთფეროვნება“. ნგ-ში: დოიაშვილი თ. *გუშინ, დღეს, ხვალ*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

ლებანიძე 2006: ლებანიძე მ. *100 ლექსი*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2006.

ლებანიძე 2010: ლებანიძე მ. *თხზულებანი ექვს ტომად*. ტ. V. მხატვრული პროზა. ქუთაისი: „საგამომცემლო ცენტრი“, 2010.

ლებანიძე 2015: ლებანიძე მ. *ლექსები*. თბილისი: საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის მწიგნობართა ასოციაცია, 2015.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. III. თბილისი: შოთა რუსთაველის ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2016.

ჩიქოვანი 2007: ჩიქოვანი ს. *100 ლექსი*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2007.

ხინთიბიძე 1981: ხინთიბიძე აკ. *ფიქრები თანამედროვე ვერსიფიკაციაზე*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1981.

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

ჯავახაძე 2010: ჯავახაძე ვ. „მურმან ლებანიძის წიგნების გამოფენა“. წგ-ში: ლებანიძე მ. *თბუღელებანი ექვს ტომად*. ტ. VI. ქუთაისი: „საგამომცემლო ცენტრი“, 2010.

შოთა ნიშნიანიძის ლექსის რიტმისა და სტროფიკის ზოგიერთი თავისებურება

შოთა ნიშნიანიძის ლექსის სტრუქტურა საგანგებო კვლევის საგნად დღემდე არ ქცეულა. შესაძლოა, პოეტის სათქმელის მრავალფეროვნებამ, ტრადიციული თემატიკის მოულოდნელი რაკურსით დანახვამ და ახლებური ნიუანსებით აჟღერებამ, მისი პოლიფონიური ლირიკის სიმდიდრემ მკვლევართა ყურადღება პოეტის ლექსისაგან მოგვრილი ევფონიურ-ინტონაციური ტკბობისა და სათქმელის ფართო თვალსაწიერის გააზრებისაკენ წარმართა; ამიტომაც ნაკლები ინტერესით მოეკიდნენ შოთა ნიშნიანიძის ორგინალური ვერსიფიკაციული ხელნერის დადგენისა და მისი ადგილის განსაზღვრას – XX ს. II ნახევრისა და, საერთოდ, ქართული ლირიკის, ლექსის ისტორიაში.

აკაკი ხინთიბიძემ გასული საუკუნის 80-იანი წლების დამდეგს საგანგებოდ შეაჩერა ყურადღება შოთა ნიშნიანიძის ლირიკულ შედევრზე „ბიჭები“, რომლის რითმის ევფონიამ მკვლევარს რამდენიმე მნიშვნელოვანი დასკვნისაკენ უბიძგა: 1) „ბიჭები“ არაზუსტი რითმით არის დაწერილი. 26 რითმაში არც ერთი იდენტური წყვილი არ გვხვდება; 2) „ბიჭების“ დეფორმირებულ რითმას პირდაპირი კავშირი აქვს ნაწარმოების საერთო ხასიათთან; ბიჭების ჯიუტი, თავნება ხასიათები სწორხაზოვანი, ჰარმონიული მუსიკის ყალიბში ვერ მოთავსდებოდა; 3) საერთოდ კი, რითმის უზუსტობა შოთა ნიშნიანიძის პოეტიკის დამახასიათებელი თვისებაა; 4) თუმცა რითმაც ზუსტია და ევფონიურად მოწესრიგებული: სტატიკური მთლიანობა, გაქვავებული ჰარმონია, საგალობელივით ტკბილი მუსიკით ამეტყველებს მეტრსაც და რითმასაც (ხინთიბიძე 1981: 108-112).

ჩვენი კვლევის საგნად შოთა ნიშნიანიძის მეტრულ-რიტმული თავისებურებანი და სტროფიკა იმიტომაც ავირჩიეთ, რომ თითქმის ვერაფერი მოვიძიეთ მათ შესახებ ამ პარამეტრების თაობაზე პოეტის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში.

შოთა ნიშნიანიძის პოეზიის რიტმული იმპულსი, ორიგინალური მეტრულ-რიტმული ნახაზი ქართული ლექსის ისტორიაში კუთვნილ ადგილს უთუოდ დაიმკვიდრებს. ეს გამორჩეულობა პოეტმა ეროვნული ვერსიფიკაციის თავისებურებებზე ხანგრძლივი ფიქრითა და დაკვირვებითაც მოიპოვა და თვითნაბადი ტალანტის წყალობითაც. პოეტის რამდენიმე ლექსი, ქართული ვერსიფიკაციის კარდინალურ საკითხებზე დაკვირვებისა და ფიქრის შემდეგ რომ დაწერილა, დიდად ეხმარება შოთა ნიშნიანიძის ლექსწყობით დაინტერესებულ მკვლევარს. უპირველეს ყოვლისა, ლექსი „რიტმები“ მიიპყრობს ყურადღებას:

ჩემმა წინაპარმა ოდესღაც 2/4/3
რიტმი აიტაცა ცულივით, 2/4/3
მინდვრები რიტმებით მოთესა, 3/3/3
მოიკლა ათასი წყურვილი. 3/3/3
(ნიშნიანიძე 1989: 180)

ცხრამარცვლედის ორი რიტმული ვარიაცია: ქორე – პეონი – დაქტილი (I-II ტაეპი) და სამი დაქტილისაგან შედგენილი (III-IV ტაეპები) ქმნის ამ ლექსის მაჟორულ, ხალისიან განწყობილებას. მესამე სტროფის გრაფიკა დატეხილია და ერთი დაქტილი ცალკე ტაეპად არის წარმოდგენილი:

ქვის ცულით აჩეხა მამონტი 3/3/3
და ღმერთებს ცეცხლი მოსტაცა, 3/2/3
საუკუნეებზე გადმოდის 6/3
ბრინჯაოს 3
და რკინის ოსტატად. 3/3

მეორე ტაეპში უჩვეულოდ განლაგდა: დაქტილი – ქორე – დაქტილი, ხოლო მესამე ტაეპში ორი დაქტილის შეერთებით ექვსმარცვლიანი სიტყვა მივიღეთ ორი მახვილით: საუკუნეების განმავლობაში წინაპართა ომახიანი ყიჟინა, მოუთოკავი ენერგია და შემოქმედებითი ცეცხლი გადმოგვეცა უძველესი რიტმებით, რომლებიც თანამედროვე პოეტებმა XX ს. უახლეს ქართულ ლექსად აქციეს:

მზე ხარზე გაიდო თოხივით 3/3/3
და მთვარე ნამგალად მოლუნა 3/3/3
და საუკუნეებს მოჰყივის 6/3
„ლილეო“, „ვარადა“, „ჰოპუნა“. 3/3/3

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ სტროფშიც აქცენტირებულია „სამახვილო კომპლექსი“, ე.წ. „სინტაქსური ჯგუფი“: „და საუკუნეებს“ – ორი დაქტილის შეერთებით მიღებული ექვსმარცვლიანი ერთეული. მომდევნო სტროფშიც აქცენტირებულია სიტყვა: „საუკუნეები“:

ეს რიტმი ეწეოდა ღმერთისკენ 3/4/3
ციხე-ტაძრებსა და მაჩუბებს 6/3
საუკუნეები შერისხეს, 6/3
ზეცა გუმბათებით დაშუბეს. 2/4/3

ამ სტროფის პირველი ტაეპი ათმარცვლიანია: ჰეტერომეტრული სტროფი, სამშობლოს ვიზუალურ ხატთან ერთად, პოეტის ნაფიქრ-ნააზრევისაც („ეს რიტმი ეწეოდა ღმერთისკენ“) გვთავაზობს და კრავს სურათს: ქართული რიტმებით გამოტარებული საუკუნეების ისტორიისას. შეუძლებელია, არ გაიზიარო შოთა ნიშნიანიძის უჩვეულო მეტაფორა: ეპიტაფია – რიტმი:

მინათებს წარსულის ჩეროდან, 3/3/3
რაც სიბრძნის კელაპტრად მინთია 3/3/3

და ეპიტაფიაც, გჯეროდეთ, 6/3
უკვე გარდაცვლილი რიტმია. 2/4/3

შოთა ნიშნიანიძე – პოეტი და ქართული ლექსის საიდუმლოს მკვლევარი – თვითონვე საუკეთესოდ გრძნობს, რომ მისი შემოქმედების სათავე იმ შინაგანი მუსიკის, რიტმის მოხელ-
თებაა, მის სისხლსა და ტვინში რომ ბორგავს, შინაგანი
მღელვარების მუხლებად, ტაეპებად, სტროფებად განლაგების
მოთხოვნილებაა, ვერსიფიკაციულ კანონებად რომ ჩამოყა-
ლიბებულია საუკუნეების განმავლობაში.

რიტმი ჩაკეტილი ატომში 2/4/3
გაექცა ფორმულებს, სინჯარებს 3/3/3
და ვარსკვლავთ მირაჟებს წამოშლის 3/3/3
დღეს რეაქტიული სიჩქარე. 6/3

ლექსიკურ ერთეულს „საუკუნეებს“ ბოლოსწინა სტროფში
უკვე მისი სინონიმი „რეაქტიული“ ენაცვლება.

ლექსი „რიტმები“ შოთა ნიშნიანიძემ რიტმულად ამგვარად
განსხვავებული ორტაეპედით, ლექსის „გასაღებით“ დაასრულა:

ჰა, რიტმი მიწის რყევასავით მაგიდას მახლის, 5/4/5
როგორც სანყისი რაღაც ახლის და მხოლოდ ახლის. 5/4/5

ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5), წყვილადი რით-
მით (aa) მოცემული პოეტური ფორმულა, საკუთარი ars poetic
ზმნისა და ზედსართავი სახელის შეთანხმებით, გართიმვით,
გვამცნობს: ლექსის წერა, სტიქიური მოვლენა, მხოლოდ ახლის
თქმის აუცილებლობით, ახალი რიტმის სხვისთვის გაზიარების
ვერშეკავებული თავშეუკავებელი, მოუთმენელი ლტოლვით
არის გამართლებული.

ცნობილი ქართველი მეცნიერის, პანტელეიმონ ბერაძის,
თეორია დაქტილური ჰეგზამეტრის ქართული წარმომავლობის

თაობაზე, ჩანს, მეტად საყურადღებოდ მიუჩნევია შოთა ნიშნიანიძეს – პოეტსა და ფილოლოგს, ქართული ლექსის გენეზისით დაინტერესებულ პიროვნებას. შოთა ნიშნიანიძე იზიარებს პ. ბერაძის თვალსაზრისს დაქტილური ჰეგზამეტრის სანყისად ქართული მთიბლურის მიჩნევის თაობაზე. ლექსით „ილიადას“ მთარგმნელი“ შოთა ნიშნიანიძე ორიგინალური, უჩვეულო მეტაფორებით ახასიათებს ორი უძველესი ერის უძველეს სალექსო საზომს:

რეკს ჰეგზამეტრი ანტიურ ცისქვეშ
ფშავ-ხევსურეთში ისმის მთიბლური,
თითქოსდა რალაც საერთოს ისმენს
ამ ორნაირი ხმით მოხიბლული.
ძველ ხმებს უძებნის კილოს შესაფერს
და სიკვდილს უდრის ძირამდე წვდომა
და დროის სიგრძე ბერძნულ ჰეგზამეტრს
ფშაველი მთიბლის მტკაველით ზომავს.

.....
ჰა, ჰეგზამეტრი ვეფხვისზოლება,
რაკი მიწაზე დასტოვა კვალი,
ღმერთებისაკენ მიიზმორება,
როგორც წარმართულ სამსხვერპლოს კვამლი.
და აქილევსის ფარს აჟღერიალებს
ფშავ-ხევსურული მთიბლურის ექო.

(ნიშნიანიძე 1989: 158)

ასონანსური რითმებით (კვალი – კვამლი, ვეფხვისზოლება – მიიზმორება, ცისქვეშ – ისმენს, მთიბლური – მოხიბლული, მთიბლურის ექო – ვენახს და ბექობს), სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) დაწერილი „ილიადას“ მთარგმნელი“ ნაკლებად ემორჩილება სტროფულ ჩარჩოებს; ტერნარულ, ჯვარედინ რითმას უწყვეტად იცავს პოეტი მთელ ლექსში, მაგრამ კატრენს ხშირად ენაცვლება რვატაეპედით გადმოცემული სტროფული პერიოდები.

შოთა ნიშნიანიძის ლექსის რიტმი უძველესი ქართული საგალობლებიდან, მეხოტბეთა მრჩობლებიდან, მთიბლური-დან, შაირისა და ზმის, დავით გურამიშვილის ხალხურ ხმებზე დაყრდნობით, „ეო, მეო“-სა და ქართული ტირილ-სიმღერიდან იღებს საზრდოს.

რა ლამაზი ხმებია,

შაირი და ზმაა,

შაშვი კაკაბს შებმია,

ერთიც ჩემი ხმაა.

(„***რა ლამაზი ხმებია“.

ნიშნიანიძე 1989: 53)

„ქალაქში თქმული ფშავ-ხევსურული“ დაბალი შაირით და-წერილი (5/3) 6-ტაეპედით იწყება და შვიდი კატრენი მოსდევს, ხოლო ზურაბ სოტკილავასადმი მიძღვნილ გრძელსაზომიან ლექსს პოეტი 17-მარცვლიანი ტაეპით იწყებს: დაბალ შაირს შოთა ნიშნიანიძე მთიბლურს უერთებს, ხოლო მომდევნო ტა-ეპში თვრამეტი მარცვალი ქორედ, მეორე პეონად, დაქტილად (2 4 3) და სამ დაქტილად დაეწყობა, ანუ 18 მარცვალი მოიყ-რის თავს, მესამე ტაეპიც თვრამეტმარცვლიანია (2 4 3 / 2 4 3), ხოლო მეოთხე ტაეპი თექვსმეტმარცვლიანია, დაბალი შაირით განწყობილი (3/5//5/3).

გახვეულია კოლხეთი ცხენის ჭიხვინში და ფაფარში 5/3//5/4
ჩემი წინაპარი ნადირობს... ომშია... პონტოზე აფრას შლის:

2/4/3//3/3/3

იქნებ ბიბლიური ჟამია, ანდა სიზმარია ზღაპრული:

2/4/3//2/4/3

პანია ანგელოსი ვარ, მეგრულ ნანაში ჩაკრული. 3/5//5/3

(„***ზურაბ სოტკილავას“. ნიშნიანიძე 1989: 285)

ჰეტეროსილაბური, სამსაზომიანი სტროფი (16 : 17 : 18 : 16)
უნიკალურ სახეობას ქმნის ქართული სტროფიკის ისტორიაში:

ყოველი ტაეპი ერთი მარცვლით მეტია წინაზე. მრჩობლები კი შეკრულია ეგზოტიკური რითმით: სახელისა და ზმნის წყვილით: „ფაფარში – აფრას შლის“.

საანალიზო ლექსის შემდეგი მონაკვეთი: ორი მრჩობლებით შედგენილი ოთხტაეპედი დაბალი შაირით არის დაწერილი; ლექსში ჩართული დიალოგი კი განსხვავებული რიტმულ სვლას გვთავაზობს: სამი დაქტილით გამართული მიმართვის ტექსტის დასაწყისს აკვანში ჩაკრული ყრმისადმი, იმავე ტაეპში დაბალი შაირის ნახევარკარედი ერწყმის და 17-მარცვლიანი ტაეპი, დაქტილური ჰეგზამეტრის მსგავსი, იკავებს თავის ადგილს ამ ლექსში, რომელიც, პოეტის ჩანაფიქრით, ზურაბ სოტკილავას მიერ გაცოცხლებულ და აჟღერებულ რიტმებს ეძღვნება. დიალოგის სტრუქტურით აგებული ამ კატრენის III-IV ტაეპები კვლავ სამი დაქტილით სრულდება: ჰეტეროსილაბური სტროფი კი ასეთი ორსაზომიანობით გამოირჩევა: 17 : 16 : 17 : 17 :

– ამოდი, იმედო, ამოდი, აკვნიდან ამოცისკარდი 3/3/3//3/5
ქედი ხარისა გამოგყვეს და ოქროს-ჩიტის ნისკარტი. 5/3//5/3
დაჰხან-დაბარე ქვეყანა, ამრავლე ყანა და ფუტკარი 5/3/3/3/3
ვინც გაგაჩინა, გაგზარდა, მადლობა გალობით უთხარი 5/3/3/3/3

პასუხი ყრმისა მამულის მიმართვისადმი ელეგიური დისტიქის მსგავსი ორტაეპედით, მრჩობლებით სრულდება, რომელთაგან პირველი 17-მარცვლიანია, ხოლო მეორე – 16-მარცვლიანი:

– მადლობელი ვარ, შენი ვარ, ჩემო დედულო და მამულო
5/3//5/4
მაგ მწარე კვამლმა მატროს, მაგ მწარე კვამლმა გამმუროს.
5/3//5/3

შოთა ნიშნიანიძის ორტაეპიანი სტროფი, კლასიკური მრჩობ-
ლედის, ოცმარცვლიანი ჩახრუხაულის, შავთელურისა თუ
ფისტიკაურისაგან განსხვავებით, XX ს. 60-70-იანი წლებით
თარიღდება და ქართული დაბალი შაირის დაქტილურ ჰეგ-
ზამეტრთან შერწყმით გვირგვინდება, ანუ მრჩობლედის I ტა-
ეპი თექვსმეტმარცვლიანია, ხოლო მეორე – 17-მარცვლიანი:

ლეგენდებში და ფაფარში გახვეულია კოლხეთი, 53/53
ეს მხარე სულ სხვა მხარეა, ღმერთო დიდებულო, მოხედე...
53/2/4/3

(ნიშნიანიძე 1989: 285)

უძველესი ქართული რიტმების გენეზისის კვლევას შოთა
ნიშნიანიძე, როგორც უკვე ვთქვით, მთიბლურსა და კოლ-
ხურ მელოდიებს უკავშირებს. ზურაბ სოტკილავასადმი მიძღ-
ვნილ ლექსში თუ მრჩობლედი დაქტილური ჰეგზამეტრისა
და დაბალი შაირის ფორმების შერთებით შექმნა, ოთარ თაქ-
თაქიშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი „კოლხური მელოდიები“
ლაზური იავნანასათვის დამახასიათებელი 13-მარცვლედით
(5/5/3) გამართული ორტაეპედით დაიწყო:

ეს როიალი / კიდობანია / ზღაპრული; 5/5/3
ისმის კოლხური / დიდი წვიმების / შხაპუნი 5/5/3
(ნიშნიანიძე 1989: 291)

შემდეგმა ორტაეპედმა კი დააკანონა პოეტის ნოვაცია: ცა-
მეტმარცვლედით შედგენილი მრჩობლედი:

ეს გიგანტური მუსიკალური ნიჟარა 5/5/3
სირინოზებმა ოსტატს მიართვეს იჯარად. 5/5/3
(ნიშნიანიძე 1989: 291)

„კოლხური მელოდიები“ ვრცელი, 8-ნაწილიანი ლექსია და მისი თითოეული თავი – მონაკვეთი საგანგებო რიტმულ-ინტონაციურ კვლევას მოითხოვს. ამჯერად პირველი მონაკვეთის რიტმული სქემა მოვხაზოთ: ორი მრჩობლედის მერე შოთა ნიშნიანიძე მესამე მრჩობლედის პირველ ტაეპს სამ მონაკვეთად ანაწევრებს: 5, 5, 3, ხოლო მეორე ტაეპს კვლავ კენტმარცვლიანი ტაეპით ასრულებს:

მაფშალია და 5

იადონი და 5

შაშვი და 3

ვარსკვლავთა წვიმა გამოჩეკილა კაჟიდან... 5/5/3

(ნიშნიანიძე 1989: 291)

შოთა ნიშნიანიძის „კოლხური მელოდიების“ მეორე მონაკვეთი მაღალი შაირით იწყება: პირველი კატრენი სიმეტრიული რვამარცვლედით არის შედგენილი, მეხუთე კი „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსით, 16-მარცვლიანი მაღალი შაირით არის დაწერილი:

მივიარე, მოვიარე, 4/4

რაც მზისგულზე ასვენია 4/4

ხმა ასეთი მგრძნობიარე 4/4

არსად, არსად არ მსმენია 4/4

ვინც ეს ხმები მოისმინა, – ბევრი რამეც მოინანა 4/4//4/4

ვოუ, ნანა, 4

დიდო, ნანა, 4

ვოი, დიდა ვოი, ნანა 4/4

მომდევნო სტროფი, წესით, მრჩობლედია, მაგრამ მხოლოდ პირველი ტაეპია 16-მარცვლიანი მაღალი შაირით გამართული, მეორე ტაეპი კი სამ მონაკვეთად იყოფა:

ძე კი არა, ძალლიც მიყვარს, როცა მეგრულ მოთქმას
ბაძავს: 4/4//4/4

– ვოუუ, ვოუუ... 4

ვავა, ვავა... 4

(დარდი ძალლსაც აქცევს კაცად) 4/4

საანალიზო ლექსის II ნაწილის მესამე სტროფ-მრჩობლედის პირველი ტაეპი ოთხი ოთხმარცვლიანი სიტყვითა და, ასევე, ზედაქტილური, იშვიათი ეგზოტიკური რითმით არის შეკრული: ვიალქაჯე – იალქანში, ასონანსის და კონსონანსის შერწყმა ზმნისა და სახელის სარითმო წყვილს განსაკუთრებული ევფონიას სძენს:

ვიჩაუქე, ვიჯომარდე, ვიომე და ვიალქაჯე,
პონტოს მხარე გავახვიე ლაზურ-ჭანურ იალქანში.

ბუნებრივად ისმის წინამავალი სტროფიდან წამოყოლილი წყვილბაგისმიერი „ვ“-ს ალიტერირება: იგი ოთხჯერ მეორდება ოთხი ზმნის დასაწყისში.

„კოლხური მელოდების“ III თავს შოთა ნიშნიანიძე უძველესი ქართული სალიტერატურო ლექსის საზომით: 7-მარცვლედით იწყებს და პირველსავე კატრენში მის სამ ვარიაციას გვთავაზობს (4/3; 2/5; 1/6)/

მიყვარს ფაცხა მეგრული, 4/3

წკნელით ნაგვირისტალი, 2/5

ბუდესავით შეკრული, 4/3

ზედ შოშიებმიმსხდარი. 1/6

შვიდმარცვლედით გამართულ სტროფს 14 მარცვლედით (4/3//4/3) დაწერილი კატრენი ენაცვლება ასონანსურ-კონსონანსური რითმით:

მაგრამ კოლოს ოინებს ვერსად ვერ დაფუძვერი, –
ზედ ყურთან დამიხალა თურქული მაუზერი.
წვიმაც ისევ აღქაჯობს, შეანუხა ფოთელიც,
თხის ყველივით დასვრიტა ოჯალეშის ფოთოლი.
(ნიშნინანიძე 1989: 292)

ეს მონაკვეთი მეგრული „სისა ტურას“ ხმით მთავრდება:

ყორე-ყორე ხის ტოტებში ძალღის ყეფა მისხმარტულა,
ვილაც მოდის მთვარიანში...
– სისა, სისა, სისა ტურა...

„ჩაგუნა“ და „სისატურა“ ახმიანებს IV მონაკვეთის რიტ-
მსაც: დინამიკური, ჩქარი, მაღალი შაირიდან სტატიკურ, ნელ,
დაბალ შაირზე გადადის, რომელსაც წყვილ ტაეპებში შვიდ-
მარც ვლედო (2/5) ენაცვლება.

ჭინჭრაქა გაგვიაბრაგდა 3/5
მეხად დაეცა მინდვრებს, 5/2
ჭკუაზე არის აფრაკად, 5/3
ყანას მაჩვივით გვიმტვრევს. 5/3

ლექსის V თავი ოთხი, 16-მარცვლიანი მაღალი შაირით
(4/4//4/4) დაწერილი, მრჩობლედისგან შედგება.

იმერ-იმერს სტუმრად ველი და ჭყონდიდელს სტუმრად
ვინვევ
ჩემს პირველ ძეს ვანათვლინებ აფხაზთ მთავარ შერვაშიძეს.

VI ნაწილი „კოლხური მელოდიებისა“ 14-მარცვლიანი საზო-
მის განსხვავებული ვარიაციით გაუმართავს პოეტს:

ეს აკვანი, ნანაია, ოქროს აკვანია 4/4/2/4
ბაზალეთის ტბაში ვპოვეთ, უკვე რა ხანია 4/4/2/4

მრჩობლედს ოთხტაეპედი მოჰყვება და, შესაბამისად, იგი ჰეტეროსილაბური (8 : 6)

შიგ წევს ღმერთი პანანინა 4/4

ია, ბატონებო, 2/4

ანგელოზმა ჩაანვინა, 4/4

ია, ბატონებო. 2/4

VII თავი „კოლხური მელოდიებისა“ 12-მარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსის რიტმით აგებული მრჩობლედით იწყება, რომლის ტაეპედი ოთხი დაქტილისაგან შედგება.

კვირტებმა გაფინეს აპრილის საკაბე... 3/3//3/3

ყანაა სათოხნი... ახოა საკაფი 3/3//3/3

მომდევნო სტროფი დატეხილია:

დაჰხანი, 3

დათესე, 3

ნერგები ჩაჰყარე, 3/3

შენი ვაჟკაცობა გვიჩვენე, მახარე. 2/4//3/3

VIII თავი ერთგვარი შეჯამებაა ქართველი ხალხის მიერ განვლილი გზისა „მოთქმიდან – გალობამდე“ – სააქაოდან ზეციურ სასუფევლამდე, რაც „ვეფხისტყაისნის“ მაღალი შაირით არის გახმოვანებული (44/44).

შოთა ნიშნიანიძე ის პოეტია, რომელიც გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს ლამის ხმალამოღებული იცავდა კონვენციურ, ტრადიციულ ქართულ ლექსსა და რითმას; მან მკაცრი საყვედურითაც კი მიმართა ვერლიბრის დამცველებს, ქართული მთის მკვიდრ ცნობილ პოეტებს:

ყრმა ხევისურებმა ხარივით დაკლეს
ბებერი, მაგრამ გამზრდელი ლექსი.
(„***ზოგს დიდოსტატის მკლავი უკურთხეს“.
ნიშნინიძე 1989: 184)

და გულწრფელად ეძებდა პასუხს ბევრ კითხვაზე:

სწორი პასუხი სადაა თორემ,
კითხვა ისედაც ყველა სწორია.

შოთა ნიშნინიძის ლექსის სტროფიკა, რიტმი და მეტრი
კვლავ იხმობს მკვლევართ...

დამოწმებანი:

ნიშნინიძე 1989: ნიშნინიძე შ. *ლირიკა. ნაწყვეტები პოემიდან*. თბილისი:
გამომცემლობა „მერანი“, 1989.

ხინთიბიძე 1981: ხინთიბიძე აკ. *პოეტიკური ძიებანი*. თბილისი: გამომცემლობა
„მეცნიერება“, 1981.

ნიკო სამადაშვილის მეტრიკისა და მეტაფორის ზოგიერთი თავისებურება

ნიკო სამადაშვილის ლექსი უნიკალური ფენომენია XX ს. ქართული პოეზიისა. პოეტმა, ერთი მხრივ, აგვიკრძალა მკვლევარ-ფილოლოგებს თავისი ლექსების ანალიზი:

რად მინდა ჩემი გვარი, ფიქრები
დარჩნენ და ჯიჯგნონ ფილოლოგებმა.
ამით ხომ უკან არ მოვფრინდები,
რომ კვლავ შემეყოფონ შავმა ლოდებმა.
(„უკანასკნელი ზარების რეკა“. გვ. 34)

მეორე მხრივ, მეგობარს სთხოვდა, 20-მარცვლიანი ფისტიკაურით, არ დაევიწყებინათ მისი სახელი:

და მეგობარო, / მეც მომიგონე, / როს გაგეფურჩქნოს/
დიადი ნიჭი,
სთქვი: მეც მიყვარდა საქართველოში სოფლის ბოგანო /
მელექსე ბიჭი!
(„საქართველოდან პარიზისაკენ“. (1924). გვ. 8)

სწორედ მეგობრებმა არ დაივიწყეს, საბედნიეროდ, ეს გენიალური პოეტი, რომელიც 1967 წლიდან (მისი ლექსების პირველად გამოქვეყნებიდან) დღემდე გამოცანად, ქარაგმად რჩება მკითხველისათვის, რომელიც განიცდის, გრძნობს და მუდმივად ცდილობს, ახსნას ეს ლექსი, საკაცობრიო სატკივარს რომ აზიარებს ქართველს.

ამჯერად, პანდემიის დროს, თითქოს ხელახლა აღმოვაჩინეთ ნიკო სამადაშვილის აპოკალიფსის მოლოდინით სავსე პოეტური შედევრები. 1960 წელს დანერილი ლექსი – ხილვა გვაუწყებს:

უცბად იკივლეს გრიგალებმა და დაიკარგნენ, 5/4/5
ასე მგონია, მსოფლიოში მე დავითენთე 5/4/5
და ქართველები ჩემ ლექსების წალკოტში ჩადგნენ.5/4/3/2
რა ვუნოდო ჩემ ლექსების გულწასულ დუმილს,4/4/5
ხმას არ იღებენ, დაიკარგა ბედის მშვენება. 5/4/5
(„წვიმა“. გვ. 24)

სამყაროს აღსასრულის კონველსიური ტკივილითა და გმინ-
ვით განცდილი ემოცია 5/4/5-ის ფონზე განსხვავებული რიტ-
მული სვლა, ვარიაცია და 5/4/3/3 მოულოდნელად აჩერებს
მკითხველს.

ნიკო სამადაშვილის ამ ლექსის არათანაბარმარცვლიანმა
საზომმა (4/2/3, 5/4/5, 4/4/3/3/, 4/4/3/2, 5/4/5, 5, 5/5) კიდევე
ერთხელ დაგვიმონმა გავრცელებული აზრი: პოეტი აღარ
ასწორებდა, არ ზრუნავდა თავისი ლექსის მეტრის მონესრ-
იგებაზე, ორთოგრაფიასა და სალიტერატურო ნორმების
დაცვაზე.

ერთი შეხედვით, ნიკო სამადაშვილის ლექსის მეტრი და რიტ-
მი ერთფეროვანია: უმთავრესად, სიმეტრიული ათმარცვლე-
დითა (5/5) და ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) არის
დანერილი მისი ლექსების 80%, მაგრამ მოულოდნელად გა-
იელვებს 8 მარცვლიანი მაღალი შაირი („მილულვა“):

ყოველ ღამე სიზმრებში ვარ,
გულს ლოცვებით ვატიალებ.
საყდარი სჩანს, ზარებია...
და მეც ლანდებს დავტრიალებ.

.....
სადღაც მნათე ზეცის თაღს რეკს,
წუთისოფლის კარგა გაღმით...
ქაოსები გზებს კენკავენ,
ასე ხდება ყოველ ღამით.

(„მილულვა“. გვ. 51)

1953 წელს დაწერილი ლექსი „სახლი ნარიყალაზე“, რომელსაც პოეტი თავის უმცროს ვაჟს, ნუკრის (ნუგზარს), უძღვნის 5/4/5-ით არის დაწერილი, მაგრამ პირველი ტაქტის რიტმული სქემა განსხვავებულია 4/4/5: „ნარიყალას ბოკრო ფერდობს აყვება კაცი“; როგორც აღმოჩნდა, ამავე ინტონაციურ ხერხს მიმართავს პოეტი 5/5-ის მეტრით გამართულ ზოგიერთ ლექსშიც: 3/3/4.

მინიმალური პოეზიის ერთი ასეთი ნიმუშიც დაუწერია ვერლიბრით 1952 წელს:

ნეტავი ერთი / წამოგახედა / ჩემო მეუფევე
და სიხარულო,
ეს, ეს
ოხერი / ლექსიც წყდება
ხოლმე, აბა რა იქნება
საბუღალტრო ჩოთქის გვერდზე.

(„***ნეტავი ერთი წამოგახედა“. გვ. 12)

ოცმარცვლიანი ფისტიკაური („საქართველოდან პარიზისაკენ“), ცალკეულ სტრიქონებად წარმოდგენილი, ხშირად, რამდენჯერმე კი დ. გურამიშვილის მიერ დამკვიდრებული 15-მარცვლიანი საზომის დატეხილი ფორმით (5/5, 5) გვხვდება:

ის ხომ ღვთისმშობლის სიზმარსა ჰგავდა, I. 5/5/, 5 – 12
როგორ დამთავრდა?... I. 5/5/5, 5 – 20
მოუკლეს მამა, მოუკლეს დედა, დაღუპეს კერა...
III. 4/25, 5, 5 – 19,5

იმის სიმღერა IV. 5/4/5, 5/5 – 14, 10

გადაედოთ ჩიტებს, ბელურებს, ჭალაში გვრიტებს,
ვინ დაიტირებს?

ჰკითხეთ ბაღნარებს, და თუ გინდათ, სამრეკლოს
მტრედებს.

ო, როგორ ჰგავდა ყარყარა გედებს.

(„***ის ხომ ღვთისმშობლის სიზმარსა ჰგავდა“. გვ. 201)

უჩვეულო ანჟამბემანი: („იმის სიმღერა / გადაედოთ ჩიტებს“) მოულოდნელი პოეტური აზრის (მოკლულის სიმღერის ჩიტების მელოდიად გარდაქმნა) ფიქსაციას ემსახურება.

ცალკე გამოტანილი, ხუთმარცვლიანი მუხლები ერთმება წინამავალ ტაეპს: (სიზმარსა ჰგავდა – ვინ დაიტირებს, სამრეკლოს მტრედებს – ყარყარა გედებს) უკანაცეზურული რითმები ამ გრძელსაზომიან ლექსში, ერთი შეხედვით, ჩახრუხაულს მოგვაგონებს, რომელსაც სავალდებულო წინაცეზურული ომონიმური რითმა აქვს, მეორე მხრივ, სრულიად ახალი სალექსო ფორმაა!

ნიკო სამადაშვილის 2004 წელს გამოცემული, ყველაზე სრული კრებულის მიხედვით, საიდანაც ვიმონმებთ გვერდებს, 334 ლექსი აღვწახეთ, ამის გარდა, 39 ვარიანტიც ვნახეთ. მართალია, როგორც ვთქვით, ლექსების უმრავლესობა სიმეტრიული ათმარცვლედის რიტმს მიჰყვება, მაგრამ მოულოდნელად, ამგვარი მეტრით დაწერილი ლექსის დასაწყისი ტაეპის განსხვავებული რიტმული ვარიაცია პროზის ინტონაციით იკითხება:

დღე და ღამე მარტო ზის გატრუნული,	4/3/4
ესმის ზუზუნი ათასი წლების.	5/5
ის ეხლა არის გამოქვაბული	5/5
დაღლილი ლოცვით და მონყალებით.	5/5

(„საით, ვინ იცის?!“ გვ. 217)

გავიხსენოთ:

თითქოს მე ვიყო გამოქვაბული
და ჩემს ქვეშ სისხლის მდინარე ჰქუხდეს.
(„ქაოსებს შორის“. გვ. 263 (ვარიანტები))

კაცი – გამოქვაბული, რომელსაც ჭრილობებიდან სისხლი სდის და მდინარედ მიედინება.

ამ ლექსში განსაკუთრებით იქცევს ყურადღებას და მერე, სხვა ლექსებშიც, თითქოს მკითხველის გასაღიზიანებლად, თემის ნიშანი –ავ ზმნებს –ამ-ად ეცვლება:

შენი სიდინჯე, მთვრალია ოდნავ
შუბლი ხან ჟინჟულამს, ხან ავდარია,
დახრილ რაინდის ქარაგმებს ბოღამ,
გული ხომ ჯვარცმა და საყდარია.
(„გვის პორტრეტი“. გვ. 61)

დიალექტური, ქართლური მეტყველებისათვის ზედმეტად სტილიზებული „ჟინჟულამს“, „ბოღამ“, უნებურად იქცევს ყურადღებას. „ბოღამ“ ერთმება პირველი ტაეპის: „ოდნავ“. ბუნებრივია, მართებული ენობრივი ფორმა „ბოღავ“ სარიტმო ნყვილს უფრო ევფონიურად დაუკავშირდებოდა: ოდნავ-ბოღავ, მაგრამ ნიკო სამადაშვილი, თითქოს, გამომწვევად, ყურადღების მისაქცევად „ავ“-ს „ამ“-ით ცვლის: სად მიგვლაღამდი?“ („გენია და სამრეკლო“. გვ. 66).

ნიკო სამადაშვილის ლექსის ფენომენის ამოხსნას თუ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისა და კულტუროლოგიის კონცეფციებით შევეცდებით, იქნებ უფრო მეტი სინათლე დავინახოთ ამ პოეტური ნათელხილვების ბუნდოვანებაში.

პერფორმაციული მეტყველების კონცეფცია XX ს. 50-იანი წლებიდან იღებს დასაბამს ბრიტანელი ფილოსოფოსის, ჯ. ლ. ოსტინის, ნააზრევით, რომელიც მერე ჟაკ დერიდამ გააღრმავა. პერფორმატივი განსხვავდება კონსტანტიური გამონათქვამისაგან. პერფორმატივი იმ მოქმედებას აღწერს, რომელსაც მიემართება გამონათქვამი. დერიდას გააზრებით, პერფორმატივი უპირატესობას ანიჭებს ენობრივ პრაქტიკას, რომელიც მანამდე მარგინალურად მიიჩნეოდა (ეს არის აქტიური, სამყაროს შემოქმედი ენა, რომელიც ლიტერატურულს ემსგავსება) და გვემარება ლიტერატურა მოქმედებად, ან

მოვლენად მივიჩნით. ლიტერატურას, როგორც პერფორმაცივს, თავისი წვლილი შექვს ლიტერატურის დაცვაში, იგი მის „გამართლებას“ ემსახურება: ლიტერატურა ქარაფშუტული ფსევდომტკიცებულებები კი არ არის, არამედ მას საკუთარი ადგილი აქვს ენობრივ აქტებში, რომლებიც გარდაქმნიან სამყაროს, წარმოქმნიან საგნებს, რომელთაც სახელს არქმევენ“ (ქალერი 2014: 134).

ენა პერფორმაციულია იმ თვალსაზრისით, რომ ის არა მხოლოდ ინფორმაციას გადმოსცემს, არამედ მოქმედებასაც გამოხატავს დადგენილი დისკურსული პრაქტიკების განმეორებით. პერფორმაცია-კონსტატაციის ურთიერთდაპირისპირებულობის საჩვენებლად ჯ. ქალერს მოჰყავს მაგალითად ნაწყვეტი რობერტ ფროსტის ლექსიდან „შუაში გვიზის იდუმალება“:

წრიულად მროკავთ, ვარაუდი თუ გვევალება
შუაში გვიზის ყოვლისმჭვრეტი იდუმალება

და აღნიშნავს, რომ ეს ლექსი აგებულია **ცოდნისა და ვარაუდის** ურთიერთდაპირისპირებაზე. ყოვლისმჭვრეტე იდუმალებას წარმოქმნის ვარაუდის აქტი, რომელსაც ობიექტად მიჩნეული **იდუმალება** (ვილაცამ იცის საიდუმლო), აქცევს სუბიექტად (იდუმალება ყოვლისმჭვრეტია). ლექსის კონსტატაციური მტკიცება, რომ იდუმალება ყოვლისმჭვრეტია, დამოკიდებულია პერფორმაციულ ვარაუდზე, რომელიც იდუმალებას სუბიექტად აქცევს. ლექსში ნახსენები იდუმალება ყოვლისმჭვრეტია, მაგრამ ამას ლექსის ვარაუდად წარმოგვიჩენს (ქალერი 2014: 139).

პერფორმაცია-კონსტატაციის ზემოხსენებული მეთოდის გა-მოყენებით, შესაძლოა, ნიკო სამადაშვილის მიერ შექმნილი ახალი პოეტური ენის იდუმალებაზეც გამოვთქვათ ვარაუდი: ცნობილია, რომ ნიკო სამადაშვილს ძალიან უყვარდა საკუთარი ლექსების ხმამაღლა წაკითხვა. ლექსის ორკესტრირებას,

ბგერწერას, ჟღერადობას, ხმიერებას რომ საგანგებო ყურადღებას აქცევდა, პოეტის ეს სიტყვებიც დაგვიმონმებს: ნიკო სამადაშვილის, როგორც რეცენზენტის, ახალგაზრდა პოეტების (ვასო გვეტაძის, სანდრო ბეგიაშვილის, შოთა ნიშნიანიძის, ოთარ მამფორიას) დამცველის სახესაც გვიჩვენებს ეს წერილი: „ლიტერატურული გულცივობა“): „დროა, ჩვენმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ ყურადღება მიაქციოს მარტო იმას კი არა, თუ რა თემებზე წერენ მგოსნები, არამედ იმასაც, თუ როგორ წერენ, რამდენად ახალია სახეები, თვალთახედვა, განწყობილება, ჟღერა – მთელი ლექსის ორკესტრი. რაც არ უნდა აქტუალურ მოვლენებს ეხებოდეს პოეტის ლექსი, გულს ვერ დაუდებ, თუ იქ გაცვეთილი რითმებია, ღარიბი სცენები, ქართული ენის ჯლოყინი... ვაჟა-ფშაველა თავის ლექსებს ფანდურს დაამღერებდა და არა არღანს“ (სამადაშვილი 2004: 462).

1956 წელს დაწერილი ეს კრიტიკული წერილი რამდენიმე ფრთხილი ვარაუდის გამოთქმის გაბედულებას გვაძლევს ნიკო სამადაშვილის პერფორმაციული მეტყველების იდუმალების შესაცნობად:

ა) ზემოხსენებული „ამ“ თემის ნიშნით შენაცვლება მართებულ „ავ“ ფორმანტის მაგივრად, ხომ არ გულისხმობდა საკუთარი გვარის ამ საყრდენთანხმონიანი მარცვლის „ამ“ (სამადაშვილის) თამამად გაჟღერებას ქართლური დიალექტით? ეჭვი არ მეპარება, რომ ნიკო სამადაშვილმა საკუთარი გენიის მნიშვნელობაც იცოდა და ქართლურ კილოსაც საგანგებო ფუნქციას აკისრებდა XX ს. II ნახევრის ქართული სალექსო ენის პერფორმაციის პროცესში. პოეტის ემოციური წარმოსახვით შექმნილი ხატის შესაცნობად საჭიროა დუმილისა და ჭვრეტის ენერჯის გამთლიანება... მაგალითად, ლექსში

ლოცულობს ყველა, ვისაც ჯერ კიდევ
შერჩა ხალისი და მდუმარება.

პოეტი ლიახვისა და საკუთარი ბედისწერის მსგავსებას აღიარებს და წინასწარმეტყველებით შენიშნავს:

... ჩემო ლიახვო, ალბათ მე და შენ
საქართველოდან გამოგვრეკავენ.

ან: ავდრების შემდეგ გაზაფხულისკენ
გაიყმუილებს ბებერი მტკვარი.
...მხოლოდ ეს გული ეგდოს რიყეზე,
ვით სისხლიანი ქრისტეს პერანგი.

(„*** ლოცულობს ყველა“... გვ. 235)

ლიახვს ისე ეფერება პოეტი, როგორც უძველესი წარწერა გვაუწყებს ძველ პიტიახშის მიმართ წარმოთქმული სიყვარულის ფიცს: ასონანსური რითმა: ლიახვო – ძვეახო – ორი საკუთარი სახელი – ტოპონიმი და ანთროპონიმი – ისე შერწყმია ერთმანეთს, როგორც უძველესი მდინარის შეუწყვეტელი დიალოგი, საუბარი აწმყოსთან:

ლოკე და ლოკე გულის ზედაშე,
არ განყენს არა, ჩემო ლიახვო.
იქნებ ეს გული აქ აღარ გაშრეს,
ჩემო სიცოცხლევ, ჩემო ძვეახო!

(„*** ლოცულობს ყველა“... გვ. 235)

შემდეგი კატრენის 3 ტაეპი „ტ“ ბგერის ალიტერაციით, გვამზადებს ქართლური კილოსათვის დამახასიათებელი ზმნის „დაგიტატანოს“ მოსასმენად, თანაც, ატენის სიონის, ტანას, ხეობის ასოციაციაც იღვიძებს, პოეტის სუბიექტური „მე“ ობიექტურ სინამდვილეს ერწყმის და იღუმალებით ნაკარნახევი ვარაუდიც ჩნდება:

გვემული ტანი რომ გაგატანო,
ვაითუ, მოსწყდნენ შენი ტალღები.
ვინ იცის, ვინმემ დაგიტატანოს,
და შევკრთე უცბად ცხედრის ნაღებით.
ლიახვი ღელავს, როგორც ჯეჯილი,
როგორც მზის შუქზე გამსკდარი ნისლი.
(„*** ლოცულობს ყველა“... გვ. 235)

ბ) ნიკო სამადაშვილის უკვდავი მეტაფორა „საყდრის ჩიტი“ სწორედ ედ. ზივერსის „ჟღერის ანალიზის“ ცნობილი თეორიის დახმარებით გვინდა ავხსნათ: საყდარი ნიკო სამადაშვილის პოეზიაში, ჩემი აზრით, ილია ჭავჭავაძის „გაუქმებული ტაძრის“ საზრისის გაფართოებაა („...და დაუგდებარ ვით ტაძარი გაუქმებული“). XX ს. ამერიკული ლიტერატურისმცოდნის **ფილიპ უილრაიტის** თეორია მეტაფორის არსის ანალიზს უკავშირებს სემანტიკურ გარდასახვებს. ის, რაც ნამდვილად მნიშვნელოვანია მეტაფორაში, არის მისი სულიერი სიღრმე, რომელზეც გადაინაცვლებენ გარემომცველი სამყაროს ობიექტები – რეალურნი თუ გამოგონილნი – წარმოსახვის „ცი-ვი ცხელების“ საშუალებით. გადანაცვლების პროცესი ამ დროს შეიძლება აღინეროს, როგორც სემანტიკური მოძრაობა. მეტაფორული ქმნადობის ორი მთავარი ელემენტი: განვრცობა და დაკავშირება (ანუ ეპიფორა და დიაფორა).

ეპიფორა აღნიშნავს მნიშვნელობის განვრცობას, გაფართოებას შედარების მეშვეობით.

დიაფორა არის ახალი მნიშვნელობის გაჩენა; ეპიფორა არის შეგრძნებადი ფარული შესაძლებლობა, აღნიშნოს რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე ის, რაც (რეალურად) სიტყვებითაა გამოხატული; დიაფორა კი გამომდინარეობს ყოველი გამონათქვამის გამოუთქმელი ბუნებიდან.

ნიკო სამადაშვილის პოეტური საზრისი, მისი ლექსის ფიქრის სათავე ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ილიას გზაა: ამას

მათდამი მიძღვნილი ლექსებიც მოწმობს. გალაკტიონის გარდა, მხოლოდ ილიასა და ბარათაშვილს (ილიას ასე მიმართავს: „გინდა, რომ ოფლი სულ არ შეგაშრეს, / გაჰყვე ეპოქებს ვით ძღვევის სფინქსი“; ხოლო ნიკოლოზ ბარათაშვილს ასე ესაუბრება: „როცა მთანმინდას ვუმზერ ხოლმე, ასე მგონია: შენი ძეგლია აღმართული საქართველოში“. არც ნიკოლოზ ბარათაშვილის და არც ილიას ლექსის ფორმა არ გამოირჩევა სიახლით; პირიქით, ორივეს ლექსის სტრუქტურა მკვლევართ ზოგჯერ აღიზიანებდათ კიდევ: ბარათაშვილი თუმცა ქართული ლექსის რეფორმატორია, მაგრამ არცერთი ახალი საზომი, ან სალექსო ფორმა არ შემოუტანია, ილიას ლექსის გრამატიკული შეცდომების თაობაზე შენიშნავდა თვით აკაკიც კი. ილიას „ჩიტი“ კი „ტკბილი ხმების“ გვერდით აზრის, სათქმელის აუცილებლობას გულისხმობს) აღიარებს თავისი ლექსის სულიერ წინაპრებად. ნიკო სამადაშვილის დროინდელ, ურწმუნოდ, უიმედოდ, გადაგვარებული ქართველების ამარა დარჩენილი სამშობლოც, ჰარმონიულ ხმებს კი არა, კვნესა-წყევლასა და „ჯლოყინს“, „დატატანებას“, „მკვახე შეძახილს“ მოითხოვდა, ალბათ. ქართლის წიაღში აღზრდილი პოეტიც ამიტომ აფუძნებდა ამ ახალ ენას: უხემს, ოკრობოკროს, ზიგზაგიანს, რათა „გაუქმებული ტაძრის“ ბინადარ ქართველს ღამე გაეთია, ეფიქრა და ისე მიმხვდარიყო „საყდრის ჩიტის“ ნათქვამს. „სამშობლო იყო ჩემი ქარაგმა“, „ჩემი სისუსტე იყო ქარაგმა / და ეს ქარაგმა ვერ ამოვხსენი“.

ბოლო მომიღეს ჰანგებით მდიდარს.

ეხლაც არ ვიცი, ჩემო სამშობლოც,

კაცი, რომელიც იბადება ლექსათ ამღერდეს

ის აკვანშივე უსათუოდ მოსაკლავია,

– წერს ნიკო სამადაშვილი ლექსში „სამხარზე“:

მთელი სამყარო ტორტმანობდა, კორიკაობდა,
სხეულში ჭირათ გასჩენოდა ჭია და სრსვილი,
დანიის პრინცი ჭორაობდა, ხან კინკლაობდა,
ჩვენი პლანეტა ღრიალებდა სისხლში გასვრილი.
(„სამხარზე“. გვ. 33)

ჰამლეტისეული თავის ქალა და ქვენარმავალი ეპიფორუ-
ლი მეტაფორის საფუძვლად შეიძლება მივიჩნიოთ ნ. სამადა-
შვილის „გამხმარი კაცის“ მწვანე ხვლიკის მხატვრული სახის
შექმნისას:

მეც, მარტო ყოფნა ათასწლობით მომენყინება.
თავის ქალაში მწვანე ხვლიკი შეძვრება ღამე,
ძვლებზე შემხმარი დაფიქრება მოენონება,
და მატლებ დახრულ თვალებიდან გახედამს ბალებს.

5/4/5

(„სძინამთ ჩიორებს“. გვ. 82)

დიალოგურია ამ შედეგის დასაწყისი ორი ტაეპი, რომელ-
საც მოჰყვება დოკუმენტური სიზუსტით დახატული სურათი
სიკვდილისა ტრადიციული სახეებით:

აჲ , ამ მინდვრებში, ამ ხრიოკ მთებში,
ჩვენ ხომ ერთმანეთს ვჭამდით მგლებივით.
იქ სურათია: სდგას მხედარი, უჭირავს თეფში
და ზედ ამხია კაცის თავი გველის ხვრელივით.
(„გამხმარი კაცი“. გვ. 90)

სიკვდილის ძლევა, ადამიანის ცნობიერების მარადიული
სიფხიზლე, ნ. სამადაშვილის რწმენით, ჰანგის, სიტყვის ამლე-
რების, თანამოძმეებისათვის ხმის მიწვდენით შეიძლება:

ნუკილა კვნესი, იმღერე რამე.
– მაინც რომელი სიმღერები მოგეწონება?

– რაც გაამდიდრებს კაცის გონებას.

კარგათ იყავით, ძილინებისა – ძილინებისა. 5/5/5

(„სტუმარი“. გვ. 87)

„ბოლო მომიღეს ჰანგებით მდიდარს“, – წერდა პოეტი, რომელსაც აშინებდა ჩვენი პლანეტის საზარელი მომავალი: უხმო, უსიტყვო:

ჩამხრჩვალ სივრცე ყრუთ იშიშინებს,

ხმას გაიკმინდამს ზღვა და გრიგაკი,

ვინ იცის, რამდენ მზეს შეაშინებს...

ჩემო პლანეტავ, შენი ღრიალი.

(„დარდი ბუხართან“)

ჰანგის ნაცვლად „არარაობა დაიწყებს ღრენას“, ამიტომაც გულის სითბო, ბუხრის ცეცხლით გაძლიერებული და პოეტის სიტყვებით გაცოცხლებული, მარადიულად უნდა აძლევდნენ ძალას მკითხველს.

4/3//4/3-ით არის დანერვილი „***გარეთ ძლიერ ციოდა, ზეცას ფიფქი სცვიოდა“, რომელიც ნ. სამადაშვილს 1926 წელს მატარებელში ჩაუწერინებია თამარ ლომიძე-კლიმიანოვილისათვის. აქაც ბუნების ჰანგი ერწყმის ადამიანის გულის რიტმს და ამხნეებს მას. ნიკო სამადაშვილის ლექსების რიტმის ინდივიდუალობა, ერთადერთობა, უკვდავება არ ეეჭვება მკითხველს, რომელიც რწმენით მიჰყვება, ხანდახან ბრმადაც კი ენდობა პოეტის ხილვებს, რადგან სმენა უტყუარად ინახავს ამ ლექსის ჟღერადობას:

ქვეყნიერებას რომ არ ვუმზიროთ

თვალეებს დავხუჭამთ, რა ვუყოთ ყურებს!

ჩამორეკილნი ბოლნისის მზვარით

ვგავართ დაღრეცილ მინიატურებს.

(„ფრესკები ჩონგურზე“. გვ. 50)

„ჰანგების მინდი“ არის პოეტის გენიის ანაზღაურების ერთ-გვარი ფორმა, ბუნებისაგან ნაბოძები ნიჭი („პოეზია იყო ვერაგი ჭირი, როს შემეყარა მე ბალღობისას ჩემი ფუტურო ძვლების მერქანში“), რომლის ხმა აუცილებლად იკრებს თანამოაზრეებს ახლაც, XXI ს. საქართველოში. ნიკო სამადაშვილის ლექსის სუნთქვა, სიცოცხლე ახალ საუკუნეებსაც აახმიანებს:

ფაფუკ ნანერებს დასწვავს ბუხარი,
შენც დაიღლები, მარად რომ სძგერდი.
დაუკრავ ჩონგურს და ეს ოხერი,
დიდხანს იცეკვებს შეშლილი ღმერთი!
(„ფრესკები ჩონგურზე“. გვ. 50)

დამონებიანი:

სამადაშვილი 2004: სამადაშვილი ნ. *ფერისცვალება*. თბილისი: ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის გამომცემლობა „ლიტერატურის მატთანე“, 2004.

ქალერი 2014: ქალერი ვ. *ლიტერატურის თეორია*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014.

ჰანდემიური შიშის რეცეფცია
(გალაკტიონ ტაბიძის „შიში“. ბესიკ ხარანაულის
„ბოლოშემართული შაშვი გრძნობას ვერ აგნებს“)
Frygt. Angst. Vers libre. Fear.

შიშისა და სიკვდილის ტანდემი უხსოვარი დროიდან ასაზრდოებს მსოფლიო კულტურისა და ხელოვნების შედეგებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებაც სიკვდილის დამარცხების ჟინით, მარადისობის წიაღში შესვლის სურვილით იკვებება; ამიტომაც უწოდა გალაკტიონმა თავისი ლექსების II კრებულს: „თავის ქალა არტისტული ყვევილებით“ (1919). ვიზიარებთ თეიმურაზ დოიაშვილის ახსნას ნიგნის სათაურის თაობაზე: „...ანტონიმებს შორის (სიკვდილი – ხელოვნება) დაპირისპირება კი არ არის, არამედ საპირისპირო ცნებათა შერიგებაა: „თავის ქალა არტისტული ყვევილებით“ ოქსიმორონია, რომელიც ერთიანობაში წარმოსახავს სინამდვილესა და ხელოვნებას. ეს მოდერნიზებული რომანტიკული „მშვენიერი ტანჯვა“, რომელიც შობს ხელოვნების ყვევილებს, მშვენიერებას და, მასთან ერთად, მარადისობასთან კონტაქტის პერსპექტივას“ (დოიაშვილი 2016: 185).

დანიელი ფილოსოფოსი და თეოლოგი სიორენ კირკეგორი განასხვავებს ორგვარ შიშს. პირველი – ეს არის Frygt – შიში რაღაც კონკრეტულის, ემპირიულის მიმართ და Angst – უსაგნო შიში, შფოთვა, მღელვარება, „თავბრუსხვევა თავისუფლებისაგან“. ს. კირკეგორის თხზულებები: „შიში და თრთოლვა“, „შიშის ცნება“, „სატანჯველის სახარება“ თანამედროვე მკითხველს საინტერესოდ ამოგზაურებს ცნობიერი თუ არაცნობიერი შიშის სამყაროში.

პანდემიის დროს კი, როგორც მოსალოდნელიცაა, შიშის საზოგადო ცნება კონკრეტულ სიკვდილს – ემპირიულს, ყოფის, ყოველდღიურ მოვლენას – უწყვილდება: ეპიდემიის დროს შიში სიკვდილის სახეს ენაცვლება: „ქოლერას“, „შავ ჭირს“, „ყვავილს“, „ჭლექს“, „კოვიდ-19“-ს („კორონა“) და ა.შ. [ინყება „მედიკალიზაციის ტრიუმფი, ანუ „შებრუნებული სიკვდილი“ (La mort inversée). ვიმონებთ ქართველი მკვლევრის რუსუდან ლაბაძის წიგნში „ცოდვა და შიში შუა საუკუნეებში (ქართული მენტალური მოდელის ორი ასპექტი“ (თბ., 2006)] განხილულ, 1977 წელს პარიზში დასტამბულ, ფ. პრიერის მონოგრაფიას, რომლის მიხედვით, სიკვდილისადმი დამოკიდებულების შეცვლის პროცესში კაცობრიობამ ხუთი ეტაპი განვლო: 1) „ყველა მოვკვდებით!“ ანუ „მოშინაურებული სიკვდილი“ (La mort apprikoisée). სწორედ ამ დროს სიკვდილის იკონოგრაფიაში ჩნდება „სიკვდილის ცეკვა“, ე.წ. „დანს მაკაბრე“ (danse macabre); 2. „განსანმენდელის დაბადება“ – საიქიოს ნაწილი, ჯოჯოხეთსა და სამოთხეს შორის შუალედური ადგილი (გრიგოლ დიდი, დანტი ალიგიერი); 3) შორეული და ახლობელი სიკვდილი (La mort langue et proshe) – ალორძინებიდან ინყება და XVII ს.-მდე გაგრძელდა. იკონოგრაფია ისევ სიკვდილის ცეკვის სახეებით იკვებება; 4) „შენი სიკვდილი“ (La mort de toi). ფ. არიესის აზრით, იგი ახლობლების, ოჯახის წევრების გარდაცვალებით აღძრულ ტრაგიკულ განცდებს უკავშირდება, თვითონაც ნეტარებით მოელის სიკვდილს (არიესი 1992: 343-357); 5) „მედიკალიზაციის ტრიუმფი“ – ასე უწოდა ისტორიკოსმა მეხუთე ეტაპს და გვიჩვენა, რომ დასავლეთის განვითარებულ ქვეყნებში ადამიანის სიკვდილი ექიმების საქმედ იქცა, საზოგადოების ემოციები კი შესუსტდა ამ ფენომენის მიმართ. ფ. არიესის ეს მონოგრაფია თითქმის ნახევარი საუკუნის წინ გამოვიდა, დრომ კი აჩვენა, რომ პანდემიამ გააქარწყლა ცნობილი მეცნიერის ოპტიმიზმი: შიში და სიკვდილი, ისევ აქტუალური და მტკივნეულია, როგორც საუკუნეების წინათ.

როგორც 2019 წლიდან დაწყებულმა პანდემიამ გვიჩვენა, გასული საუკუნეების დიდი ეპიდემიები უკვალოდ არ გამქრალა და სიკვდილი კვლავ ახლობელია მსოფლიოსათვის. ამიტომაც ასი წლის მერე კვლავ გავიხსენებთ გალაკტიონის 1919 წელს დაწერილ ლექსს: „შიში“.

გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტულ ყვავილებში“ 86 ლექსია. მათგან მხოლოდ ექვსია ვერლიბრი: „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „ვინ არის ეს ქალი“, „ფარდების შრიალი“, „ჩვენი საუკუნე“ და „შიში“. ბოლო ლექსს, „დომინოს“, წინ უძღვის XXXV (85-ე) ნომრით საანალიზოდ წარმოდგენილი პოეტური თხზულება, რომელიც „ხოლერის“ ეპიდემიით მოგვრილი შიშის ემოციას აკონკრეტებს ქალაქის მასშტაბით. გალაკტიონის „შიში“ „არტისტულ ყვავილებში“ ასე დასათაურებული „შიში ხოლერას გამო“ (ტაბიძე 2016: 267). ამ ვერლიბრში ეპიდემია მოულოდნელი ზეციური სასჯელი, სტიქიური უბედურება და დაღუპვის აუცილებელი წინაპირობაა. მოქალაქეთა სიკვდილ-სიცოცხლეს მკაცრად აკონტროლებენ მთავრობა და ექიმები, მიწიერი, ამქვეყნიური მსაჯულები კი ამ დროს ფუნქციას კარგავენ.

ვერლიბრი (Vers libre) „შიში“ მოკლესაზომიანი (3/3) კატრენით იწყება; ორი წინადადებისაგან შედგენილი სტროფი მოვლენას, ფაქტს აღნუსხავს და მის ემოციურ, მიზეზშედეგობრივ ახსნასაც გვთავაზობს: ა) „ქალაქში შიშია“ და ბ) „ქუჩებს და მოედნებს ბურჟედ და მოლიერად მოედო ხოლერა“. შიშის საფუძველია ცოდვაც და ექიმების ოინებიც, ექიმების უცოდინრობა და მოქალაქეების უნდობლობა მათ მიმართ. პოლ ბურჟეს (1852-1935), ცნობილი ფრანგი მწერლის, რომანისტი და დრამატურგის სახელი ქართველი მკითხველისათვის 1886 წლიდან იყო ცნობილი. ილიას გაზეთ „ივერიის“ ფურცლებზე იბეჭდებოდა გრიგოლ ყიფშიძის მიერ თარგმნილი რომანი „ცოდვა სიყვარულისა“, რომელიც 1894 წელს წიგნად გამოვიდა. პოლ ბურჟეს პოპულარული სიტყვები: „...ეცადე,

სული არ მოკვდეს შენში შენზე უნინ!“ – ეპიდემიის შიშით შეძრწუნებული მოსახლეობისათვის სიკვდილთან ბრძოლის ერთი ძლიერი იმპულსი უნდა ყოფილიყო. ცოდვით აღსავსე, არმან დე კერნის მსგავსი, ცბიერი კაცები, ზნეობრივად დაღუპულნი, უზნეო და უმიზნო ადამიანები ფიზიკური არსებობის შეწყვეტის მერე სამუდამოდ ქრებიან: მათი სიკვდილი გარდაცვალებას არ მოასწავებს. ეპიდემია, ხოლერა ფიზიკურად სპობს და ანადგურებს ბურჟეს რომანის პერსონაჟის მსგავს არსებებს. ბურჟესა და მოლიერის სახელების ხსენებაც არ უნდა იყოს მოულოდნელი: ცოდვა და ექიმი, რომელსაც გარემოება აიძულებს მოქალაქეთა გადარჩენას, ერთნაირად აუძღურებს და ბოლოს უღებს მსხვერპლს.

საგულისხმოა ფონოლოგიური ეფექტიც: „ბურჟედ“ აკუსტიკურად დაკავშირებულია სიტყვასთან: „ქურჩებს“ („უ“-ს ალიტერირება), ხოლო „მოლიერი“ დაწყვილებულია „მოედნებთან“ და „მოედო“. ხმოვნების გააქტიურება, ვოკალური ბგერების სიხშირე, თითქოს, უბედურების მომასწავებელი შეძახილ-შორისდებულებს გვახსენებს. საინტერესოა კიდევ ერთი პარალელიც: საანალიზო ლექსში შიშის ადგილად, ტოპოსად, მონიშნულია ქალაქის ქურჩები, მოედნები, ასევე შიშს დაუსადგურებია გალაკტიონის შედევრის „ი.ა.“ დასაწყისში: „ქურჩაში, მტვერში წაიქცა ბავშვი“ (აქაც „მტვერში“, „ბავშვი“, თითქოს, შიშის ფონიკური აღქმის შთაბეჭდილებას ტოვებს). შეიძლება, გავიხსენოთ ლია სტურუას XX ს. 90-იან წლებში დაწერილი ცნობილი ლექსის ტაეპები: „გავდივარ ქურჩაში, როგორც ემიგრაციაში, ვბრუნდები სახლში, როგორც სამშობლოში“. პანდემიის დროს ქურჩაში შიშია, შინ კი – ერთგვარი დაცვა, უშიშარი ადგილი, სამშობლო, გვეგულება (ამიტომაც გვირჩევენ პანდემიის დროს: „დარჩი სახლში!“).

მომდევნო ორი კატრენი სტროფული ანჟამბემანით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული.

... მე მიფიქრია

ამნაირ დღეებზე ჩუმად და

ცბიერად.

ცხედრები, ცხედრები...

ხოლერა, ხოლერა.

(ტაბიძე 2016: 159)

მეორე სტროფის ხუთმარცვლიანი ტაეპი, პროკლიტიკური, ერთმარცვლიანი მიჯნით („მე“), განსაკუთრებულ სიღრმეს ანიჭებს ზმნას: „მიფიქრია“. „აისბერგის პრინციპი“ გვიკარნახებს, რომ კონტექსტი გაჯერებულია „საშინელი სამსჯავროს“ მოლოდინით, რომელიც ლირიკულ გმირსაც ახასიათებს ისე, როგორც ყველას. გვჯერა, რომ ღვთიური სამართალი ხშირად ეპიდემიად, ავადმყოფობად, სიკვდილად მოეგვინება მოკვდავთ. დაქტილები: „ცხედრები“, „ხოლერა“ – ერთმანეთს უწყვილდება: ეპიდემია სიკვდილია, გაქრობაა, როგორც „ცბიერება“, მოულოდნელი გაფიქრება სამაგიეროზე, ბედ-მდევაზე: ეპიდემია „ცა – იერად“, მოულოდნელი, სტიქიურ თავდასხმად, თქეშად, წვი-მად, წარღვნად მოედო მოსახლეობას.

საგულისხმოა, რომ ლექსიკური ერთეული „ცბიერად“ უკეთ ერთმება მომდევნო, IV სტროფის, იმერიზმს „ცა – იერად“, ვიდრე თავისსავე წყვილს (ცბიერად – ხოლერა, ცა – იერად). „...როგორც მხედრები“, ე.წ. „ჰაერის მცველი ანგელოზები“, მიუძღვებიან საიქიოსკენ „მეწყერად, სამუშად“ ჭირისაგან დახოცილთ. „შავი მზე“ და ხოლერით ავსებული ნიავი ფიზიკური თავისუფლების შეგრძნებასაც კი ზღუდავს: გადაგვარებულია შემოქმედებითი სივრცეც:

მთვარესაც ედება

ბაცილა!

ფანჯრებზე ფარდები

არ შეირხევიან.

ვერლიბრში „შიში“ სპორადულად რითმაც გვხვდება. ცნობილია, რომ „ვერლიბრის ფორმაზე შემდგომი მუშაობისას გალაკტიონი რითმასაც იშველიებს, დროდადრო ყოველგვარი კანონზომიერების გარეშე ჩართავს მას სტრიქონებში, თანაც დასძენს: რითმა ვერლიბრს ხელს არ უშლისო“ (ხინთიბიძე 1987: 228).

კონსონანსური რითმა: ედება – ფარდები დისჰარმონიის ფორმისეული, სტრუქტურული დასტურია. ასეთი სიკვდილი, პოეტის აზრით, ხელოვნურ, არტისტულ, სცენაზე გათამაშებულ აღსასრულს უთანაბრდება:

არტისტი გადადგამს ერთ ნაბიჯს
სრულიად ცოცხალი
და უცებ ეცემა
ოპერაში
მე ვხედავ გადასძვრათ
მსმენელებს ტყავები.

პოეტისეული რემარკა („ეს ხდება უეცრად“) კიდევ უფრო შემზარავს ხდის ამ „არტისტული სიკვდილის“ ტრაგიზმს.

მეტრულად უჩვეულოდ არის აწყობილი შემდეგი სტროფი:

ქალაქს დაღუპვა ელის!	5/2
ამაოდ გული	5
აეცება წინათგრძნობით.	4/5
დადგება სიჩუმე	3/3

დატეხილი თოთხმეტმარცვლედით (5, 4/5) პოეტი ქოლერის, სტიქიური სიკვდილის, დროს ინტუიციის, გულისა და ემოციების ამაობას უსვამს ხაზს: სიკვდილი გარდაუვალია, ჩვენს ფანტაზიას აღარ ემორჩილება მისი წარმოჩენა, დროც კი აღარ რჩება საკუთარი სიკვდილის წარმოსახვისათვის, ისეთი უეცარი, მოულოდნელი გამხდარა იგი!

თუ ადრე სიკვდილი სიბერესთან ასოცირდებოდა, ახლა უკვე ქალაქს დაბერება, ანუ სიკვდილის გამრავლება, აფიორებს

...ქალაქი ფითრდება...
მან შეამჩნია, რომ ბერდება,

ძლიერ ბერდება,
იქ ყველამ იცის
რომ დღეს თუ ხვალ
შეუერთდება მქროლავობას
და
შეჩერდება.

ნეოლოგიზმი, სახელზმნა, სანყისი: „მქროლავობას“ – იმ ზუსტად მიგნებულ სიტყვათა რიგს უერთდება, გალაკტიონის პოეტურ არსენალს რომ განეკუთვნება: „მოიაიავებს“, „გიადონა“ და ა.შ. „მქროლავობა“ – სულთა ამაღლებას, გაქროლებას, გაქრობას, გაუჩინარებას და ა.შ. პოლისემანტურობით, ნაირგვარი ინტერპრეტაციით „ლურჯა ცხენებისა“ და „მთანმინდის მთვარის“ ქროლასაც კი გაგვახსენებს, სიკვდილის გზისკენ სწრაფ სვლას დაგვანახვებს.

შიშის კონკრეტიზაცია ამ ლექსში სტატისტიკად გადაქცეული მასების სიკვდილის ფონზე, ერთი, ჩვეულებრივი, „რიგითი კაცის“ ტრაგიკული აღსასრულიც გვიჩვენა:

ჩემს მკერავს, რომელსაც
თითი არ სტკენია –

მთავრობამ ზედ კარზე
კირი მიუყარა!
და შემდეგ (ჯანმრთელი)
გაგზავნა... იმ ეტლით!

„ტანჯული ექიმის“ „მსაჯულად“ (სპორადული რითმა ამ ლექსში სემანტიკურად ახლობელი, შინაარსობრივად აუცილებელ სიტყვებს ანყვილებს მხოლოდ: ტანჯულად – მსაჯულად. არავინ მოვა, უსამართლობა კი მზესაც აშავებს, აღარსად არის „მზე სიმართლისა“, კნინდება უფლის რწმენა: „ნიავიც სავსეა ხოლერით!“ „მთვარესაც ედება ბაცილა!“ „ხეებიც ხმეზიან!“ რადგანაც ერთ დღეს სიკვდილი, ეპიდემიის სახით, ყველას ეწვევა...

გალაკტიონ ტაბიძის ვერლიბრი „შიში“, როგორც ვთქვით, „არტისტული ყვავილების“ ერთ-ერთი ფინალური ლექსია. ცნობილია, რომ ამ კრებულის მთავარი სათქმელი და სტრუქტურა შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებს“ უკავშირება. ფრანგი სიმბოლისტის ლექსების ამ კრებულში LXXXV ლექსს „კედლის საათი“ ჰქვია. შარლ ბოდლერი ამ ლექსში ინგლისური და ესპანური სიტყვებით: „Remember!“ და „Esto memor!“ – საათი ყველას შეახსენებს სიკვდილის მოახლოებას („ყველა ენაზე რკინისხორხა ჩემი ბაასობს“):

მალე დრო დაჰკრავს, როს შემთხვევა – ცის საჩუქარი,
როცა სიქველე – ცოლი შენი, ქალწული ჯერაც
როდესაც თავად სინანული – ეს ბოლო კერაც,
სუყველა გეტყვის: მოკვდი, მხდალო, ან გვიან არი!
(ბოდლერი 1992: 131)

შიშისა და სიკვდილის არსზე ახლებურად დააფიქრებს თანამედროვე მკითხველს ბესიკ ხარანაულის მეტაპოეტური ნიგნი „ბოლოშემართული შაშვი გრძნობას ვერ აგნებს“. პოსტ-მოდერნისტული ეპოქის მკვიდრი თანამედროვე ქართველი პოეტი, ცნობილი ვერლიბრისტი, რომელიც XX საუკუნის II ნახევრიდან ე.წ. „ალტერნატიული პოეზიის“ ნოვატორად მოგვევლინა „ხეიბარი თოჯინათი“ და „კარტოფილის ამოღებით“, არც ამჯერად ამბობს უარს სიახლეზე, ძიებაზე. ცნობილია, რომ „პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი

მიზნები არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღრმისეულ რეალობას მისი რაიმე ფორმით... ამდენად, არსთან, არსებასთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით, ეს ხელოვნება არის კიდევ სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე, ფენომენი (მატერიალური სახე) ზემატერიალური იდეის, პირველსახის გარეშე“ (ნიფურია 2008: 268).

ბესიკ ხარანაულის პოსტმოდერნისტული, 54 მეტაპოეტური ტექსტის ფინალი არის „ღვთის სულელის“ წიგნი – ვერლიბრითა და აფორისტული მინიმებით შედგენილი – ოთხმოცი წლის პოეტისა და ოთხმოცი ათასი წლის (მოხუცის) ვირუსის – მთავარი სათქმელი.

ბესიკ ხარანაული ამ პანდემიურ ეპიკურ მეტატექსტში, შიშითა და სიკვდილის პაუზით დამუნჯებულ, პანდემიური სინამდვილის ტყვეობაში მოქცეულ ლირიკულ გმირს, პოსტმოდერნისტულ ჭეშმარიტებას ათქმევინებს: „ადამიანი ადამიანისთვის გახდა დამინიდან ცად წასული მილიარდობით სულგამნარებულის შურისმაძიებელი, რომელმაც ავი, ბოროტი თამაში გამოიგონა სახადის, ეპიდემიის სახით.

ურთიერთგამომრიცხავი ორი სტიქია: ბოროტება//სიკვდილი – სიკეთე//სიცოცხლე – პანდემიური შიშის მიუხედავად, ჰომეროსის „ილიადადან“ მოკიდებული, ლექსით, პოეზიით აგრძელებს ბრძოლას. ბესიკ ხარანაულის საანალიზო კრებულში „სიცოცხლე ლექსია აღერილი...“, დროშის მსგავსად. შურისმაძიებელ სულთა ლაშქარს – ვირუსებს – მხოლოდ პოეტი აჯობებს შიშის დამარცხებით და რწმენით, რომ „პოეზია ერთადერთი ნამდვილი დროა დღეში და ღამეში, ერთადერთი შესაკრებელი სასწაულია“, ამიტომაც „უსმინეთ პოეტს!“

ბესიკ ხარანაულის პოეტური ამოცანა ამ პანდემიურ კრებულში უაღრესად მნიშვნელოვანია: ფიზიკურად დასნეულებული ბუნება და ადამიანი სულიერ მოგზაურობას ვერ შეწყვეტს ვირუსის შიშით. პირიქით, უფრო იდუმალი სვლაა ადამიანის სულის მოგზაურობის გზაზე ალლოს – „უსწავლელი

ცოდნის“ მეშვეობით. ეს მეტაპოეტური კრებული ე.წ. „გარ-
დამავალი ჟანრით“, ლექსი პროზით, არის დაწერილი; თუმცა
ზოგჯერ ბესიკ ხარანაული კონვენციური ლექსის პარამეტ-
რებსაც მიმართავს: ტექსტს სტროფულ მონაკვეთებად წარ-
მოადგენს და სპორადული რითმით, რეფრენით, რიტმული
პერიოდის გამეორებით, ლექსის სტრუქტურას მიამსგავსებს
მეტაპოეტურ ტექსტს, ე.წ. „ნარატიულ ვერლიბრს“. მაგალი-
თად შეიძლება მოვიხმოთ ერთ-ერთი მათგანი: „ადამიანის
ტყვეობის სახლი“.

სიტყვა რომ არ ყოფილიყო,
ბოროტების სახელი არ გვეცოდინებოდა.
მიტომაც, ბოროტებას სიტყვის ეშინია –
ისარს რომ სტყორცნის,
სხვას ასცდება, მას დაესობა.
ბოროტებას მარტო სიტყვის ეშინია,
ეშინია, რომ არ გააქროს მისი სახელი.
(ხარანაული 2020: 97)

ამ შვიდტაეპიან მონაკვეთში „ბოროტება“ და „შიში“ ერთმა-
ნეთს დაუწყვილდა, ხოლო „სიტყვა“, რომელიც მათ ებრძვის,
ლექსია; ის ყვაავილება, რომლებიც შარლ ბოდლერის „ბორო-
ტების ყვაავილება“ და გ. ტაბიძის „არტისტულ ყვაავილებში“
ბოროტებას ამარცხებს: ადამიანის სულს, მარადიულ სამყა-
როს აზიარებს. ბესიკ ხარანაულის ზემოხსენებული ლექსის
დასკვნაც, მთავარი სათქმელიც, ამგვარად ჟღერს: „ადამიანი
ისტორია კი არ არის, არამედ სამყარო!“ „ცის აივნიდან ჩამო-
სულმა მოხუცმა ვირუსმა იხსნა მინა!“ პოეზიას უბრუნდებიან
ადამიანები, რადგან იგი „ერთადერთი ნამდვილი დროა დღეში
და ღამეში, ერთადერთი შესაკრებელი სასწაულები“.

სამყაროში ღვთიური სასწაულების უტყუარი მოწმე და შემ-
კრები პოეტი – მინდიაა, რომელსაც ყვაავილებისა და ჩიტების

ენა ესმის. თუ გალაკტიონის „არტიტულ ყვავილებში“ ლექსები ყვავილების სახით მეტყველებენ, ბესიკ ხარანაულის საანალიზო, ე.წ. პანდემიურ კრებულში, „სიტყვების მარცვლები ჩიტებს მიაქვთ“: „ბოლოშემართული შაშვი“ დადის და გრძნობას ვერ აგნებს“ (ხარანაული 2020: 103). სჯერა პოეტს, რომელიც „ღვთის სულელის“ ნიგნით ასრულებს კრებულს. „ადამიანი ქროლვაშია“ ისე, როგორც ჩიტი ფრენის დროს შეიგრძნობს სამყაროს: „შაშვი მგალობელი“, „ღმერთი მწყალობელი“, „პოეტი ნინასწარმეტყველი“ კი არ უნდა გაქრეს: „პოეზიამ მიწაზე არ უნდა დააწყოს ფრთები!“ რათა სამყარო საბოლოოდ არ გაცივდეს, არ დაავადდეს:

სიტყვებო, ერთმანეთს უპოვეთ ადგილი
წერის ფრთებში იპოვეთ სიმრავლე,
დედამიწას მოუქსოვეთ ქვიშისფერი სამოსი,
აკი, რაც იყო, სიტყვებით იყო,
დედამიწა ისევ შიშველია.
(ხარანაული 2020: 58)

დამონებიანი:

არიესი 1992: Арьес Ф. *Человек перед лицом смерти*. Перевод с французского: Ронина В. К. Москва: издательство „Прогресс – Академия“, 1992.

ბოდლერი 1922: ბოდლერი შ. *ბოროტების ყვავილები*. ფრანგულიდან თარგმნა დავით აკრიანმა. თბილისი: გამომცემლობა „იანუსი“, 1992.

დოიაშვილი 2016: დოიაშვილი თ. „ქართული პოსტსიმბოლისტური პოეზიის ისტორიიდან (გალაკტიონი და ვალერი ბრიუსოვი)“. ნიგნში: *ქართული მოდერნის ტიპოლოგია*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016.

ლაბაძე 2006: ლაბაძე რ. *ცოდვა და შიში შუა საუკუნეებში (ქართული მენტალური მოდელის ორი ასპექტი)*. თბილისი: გამომცემლობა „ლეგა“, 2006.

ტაბიძე 2016: ტაბიძე გ. „ლექსები (1915-1920)“. *თხზულებანი თხუთმეტ ტომად*. ტ. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2016.

ნიფურია 2008: ნიფურია ბ. „პოსტმოდერნიზმი“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორია. XX ს. ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

ხარანაული 2020: ხარანაული ბ. *ბოლოშემართული შაშვი გრძნობას ვერ აგნებს*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2020.

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

**Reception of Pandemic Fear
(G. Tabidze’s “Fear” and B. Kharanauli’s
“The Blackbird Cannot Find its Feelings”)
Frygt. Angst. Vers libre. Fear.**

Summary

Key words: Frygt, Angst, fear, Vers libre.

The Danish philosopher and theologian Soren Kierkegaard distinguishes between two types of fear: Frygt (fear of something specific) and Angst (senseless fear, anxiety, excitement), i.e. fear is empirical and etaphysical.

Galaktion Tabidze’s collection of poems “Artistic Flowers” consists of 86 poems. The poem “Fear” is titled by the poet under the number LXXXV. It illustrates the immense fright caused by the “cholera” epidemic throughout the city.

Besik Kharanauli’s metapoetic book will make modern readers think in a new way about the essence of fear and death.

Despite the pandemic fear, the evil // death and goodness // starting with Homer’s Iliad, continue to struggle with poetry.

ქართული კლასიკური ლექსის სტრუქტურა – ბესიკ ხარანაულის სულიერი თავშესაფარი XX საუკუნის 90-იან წლებში

ბესიკ ხარანაულის ლექსების კრებული „აგონიური“ (1991) ერთგვარი პროლოგი აღმოჩნდა ქართული ვერლიბრის კლასიკოსის მიერ XX-XXI სს. მიჯნაზე, ტრადიციული, ეროვნული ვერსიფიკაციით დაწერილი ლექსების ციკლისათვის: „ფსევდოეპიტაფია“, „***ო, რა ცოტა ხარ, შენ ყველაფერო“, „ნანა, საქართველოს მიწავ!“, „საქართველოს მომავალს ველოდები“, „ღმერთო, ამას გთხოვ, საქართველო ხო გამთლიანდა?“ „რაც კი თვალი გავახილეთ“, „რა, ბესიკია, ქვეყანაზე, მარტო – ბოროტი?“ „გაზაფხულდა, საქართველო!..“ „სად არიან შვილები, შვილები სად არიან...“ „ტარიელსა აფუტირდი“. ეს ათი ლექსი, შეიძლება თამამად ითქვას, მთელ ეპოქას ქმნის ბესიკ ხარანაულის პოეზიაში.

თავდაპირველად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ კანონიკური ლექსების ჩვენ მიერ პროლოგად მიჩნეული კრებულ „აგონიურის“ სათაურსა და მასში გაერთიანებული ლექსების მისტიკასა და რეალობაზე შეეჩერდებით. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნობაში ტექსტის დასაწყისი და დასასრული აღინიშნება ტერმინით „ჩარჩო“. ტექსტის დასაწყისი თავის თავში მოიცავს შემდეგ კომპონენტებს: ავტორის სახელი (ფსევდონიმი), სათაური, ქვესათაური, მიძღვნა, ეპიგრაფი, წინასიტყვეობა (ან – პროლოგი) (ლამზინა 1999: 97). „ჩარჩოსეულ“ კომპონენტთაგან ჩვენთვის ამჟამად ყველაზე მნიშვნელოვანია სახელი ავტორისა და სათაური: პირველ-ორს კრებულის მეორე ლექსში ასე ვეცნობით:

აგონიური...
აი, ვინ ვარ მე!
უფრო სწორად ვინ ვიქნებოდი,
თუ ადამიანს გვარ-სახელი დაერქმეოდა
არა სიცოცხლის დასაწყისში, არამედ – ბოლოს –
როცა უკვე სხვად ვერ იქცევა.
განა ჰომეროსს ჭაბუკობისდროინდელი სურათით
ვიცნობთ
თვალეში ყველგან შემლწვევლი სული რომ ედგა?!
(ხარანაული 1991: 6)

ამგვარად განსაზღვრა საკუთარი პოეტური ვინაობა ბესიკ ხარანაულმა 1991 წელს, XX ს. დამლევს, მის უკანასკნელ ათწლიურში. საქართველოს „ახალი ტრაგედიის“ დამდეგს, რომლის ათვლაც 1989 წლის 9 აპრილიდან უკვე დაწყებული იყო. სამშობლოსა და პოეტის აგონიური ხანა, მისტიკურად და რეალურად, სუბიექტურად და ობიექტურად, შინაგანად და ისტორიული დოკუმენტებით, ერთად დაიწყო და გრძელდება დღემდე.

კრებული ლექსებისა „აგონიური“ ერთიანი სათქმელით, ერთი შინაარსით შეკრული ვერლიბრებისაგან შედგება და, როგორც XX ს. 10-იან წლებში, ქართველი პოეტების დასათაურებული ნიგნები: გალაკტიონის „არტისტული ყვავილები“, იოსებ გრიშაშვილის „ოცნების კოცნა“, ალექსანდრე აბაშელის „მზის სიცილი“, ვალერიან გაფრინდაშვილის „დაისები“ და მრავალი სხვა, ერთი ჩანაფიქრის წახნაგებად ქცეულ ლირიკულ აღსარებად გვევლინება.

როგორც ცნობილია, „ისტორიული ევოლუცია სათაურის გაფორმებას უკავშირებდა, უპირველეს ყოვლისა, მის შესაძლებლობებს, სხვადასხვა საუკუნესა და ეპოქაში, შეუქმნას მკითხველს განსაზღვრული მოლოდინის ჰორიზონტი“ (ლამზინა 1999: 102).

თანამედროვე პოეზია და, საზოგადოდ, ლიტერატურა, ნაკლებად მიჰყვება და ითვალისწინებს დასათაურების ტრადიციულ ფუნქციას, თუმცა „აგონიურის“ სათაურად შერჩევა თავისუფალი ლექსებით შედგენილი კრებულისათვის კიდევ ერთ მინიშნებად მიგვაჩნია ავტორის ტრადიციულ პოეტიკასთან მიმართების თვალსაზრისით. პოეტი, რომელმაც შემოქმედებითი გზის დასაწყისში საკუთარი გვარ-სახელი, ლირიკული „მე“, ორ ქედად, ორ სიმალლედ წარმოგვიდგინა, ბესარიონ გაბაშვილის, „სხვა ბესიკის“, XVIII ს. ბანოვანთა სიყვარულის პოეტის, ფონზე:

ბესარიონ ხარანაული
გინდა ეს ორი სიტყვა გითქვამს,
გინდა ორი ქედი გადაგივლია...
მაგრამ ხომ არის სხვაც – ბესიკი,
ნებიერიც, მრვალტანჯულიც,
მეთვრამეტე საუკუნის
ბანოვანთა ბაგეებით რომ გაილია.
(ხარანაული 2012: 122)

– ამჯერად საკუთარ თავს მეტაფორად აქცევს: „უნდა მიჰყვე პოეზიას – სრულად და, ლექსს – რამდენადმე“ (ხარანაული 2010: 511), – წერს პოეტი, რომელიც ყოველთვის გამოირჩეოდა მეამბოხის სულით. მიუხედავად ამისა, XX ს. 90-იანმა წლებმა იგი აიძულა, ხმა შეეწყო ტრადიციული ქართული ლექსის საზომებისათვის, აქტიური დიალოგი გაეხა ეროვნული ლექსის კლასიკოსებთან.

„აგონიურში“ უკვე მკრთალად გამოჩნდა ლექსის ფორმის ცვლილების სურვილი: ექვსტაეპედით, დაბალი შაირით, ხალხური ლექსისათვის დამახასიათებელი ინტერვალიანი (xaxaxa) რითმით დაწერილი „ლეჩაქი“, ტრადიციულად, ბ. ხარანაულის ლექსის მკითხველისათვის ცნობილი, ე.წ. „პოეტის ცრემლის“ აპოლოგიაა:

როგორ გიხდება, ტყემალო,
ეგ ბებოჩემის ლეჩაქი,
როგორც კი თვალი მოგკარი,
ცრემლი მომადგა ბეჩავი,
მიტომაც გაცლა ვარჩიე,
ვითომც სითამე ვიჩქარი.
(ხარანაული 2012: 629)

კანონიკური ფორმით შესრულებული ზემოხსენებული ლექსების ციკლის პროლოგად და სათაურად თუ „აგონიური“ მივიჩნიეთ, ამ კრებულის პროლოგად ლექსი „ასე წერა აღარ შეიძლება“ უნდა ვიგულისხმოთ:

განა ყველა ეტყვის თავის თავს –
„ასე წერა აღარ შეიძლება!“
და მარტო მაშინ კი არ ეტყვის,
როცა ლიტერატურას განსჯის და ფიქრობს –
როცა წერს, მაშინ, კალამი რომ ხელში უჭირავს,
ნაჩვევად რომ გამოჰყავს სტრიქონი,
როცა ფრენს, მაშინ, ნაჩვევად რომ მიაპობს ჰაერს
და უცებ ფრთები რომ ჩამოეშლება:
„ასე წერა აღარ შეიძლება...“
(ხარანაული 2012: 650)

რა იგულისხმება ამ აღიარებაში: შემოქმედებითი კრიზისი თუ სტრუქტურული, ფორმისეული სიახლისაკენ სწრაფვის სურვილი? ალბათ, ბესიკ ხარანაულის სულიერი ბიოგრაფიისათვის XX ს. 90-იანი წლების დასაწყისი იქცა დეპერსონიზაციის ეტაპად, რომლის თაობაზეც საუბრობს თ. ელიოტი წერილში: „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“: „როდესაც პოეტი ქმნის და რაღაც ფასეულს უახლოვდება, მასში პიროვნული თითქოს უკან იხევს; ხელოვანის წინსვლა თანდათანობით თვითშენირვა და პიროვნულის კვდომაა.

უნდა განვსაზღვროთ დეპერსონიზაციის პროცესი და მისი დამოკიდებულება ტრადიციის ცნებასთან, სწორედ დეპერსონიზაციის პროცესში უახლოვდება ხელოვნება მეცნიერს“ (ელიოტი 2010: 100). აქვე თ. ელიოტი მკითხველს სთავაზობს მეტად დამაფიქრებელ ანალოგიას: ნარმოვიდგინოთ პლატონა ჟანგბადისა და გოგირდის ორჟანგის შემცველ ჭურჭელში. იგი ხსნის კატალიზატორის ანალოგიის არსს: „პლატონა ნეიტრალური და შეუცვლელი რჩება და სწორდ პოეტის გონებაა ეს პლატონა: რაც დიდია ხელოვანი, მით უფრო სრულყოფილად არის მასში გამიჯნული ადამიანი, რომელიც იტანჯება და გონება, რომელიც ქმნის, და მით უფრო სრულიად გამოიყენებს გონება საკუთარ ვნებათაღელვას, რომელიც მისი შემოქმედების მასალაა მხოლოდ“ (ელიოტი 2010: 100-101).

ბესიკ ხარანაულის გონება კრიტიკულად არჩევს, ხანგრძლივად უტრიალებს „საკუთარ ვნებათაღელვასაც“ და კლასიკური ქართული პოეზიის ისტორიის ცოდნასაც; ამის თქმის უფლებას გვაძლევს თუნდაც მისი ცნობილი „...ნიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა...“ (2010), სადაც ხალხურ მთქმელთა თაობაზე ვკითხულობთ: „თავიანთი ამბავი ჰიპერბოლებსა და ანდრეზებში აქვთ ხატისა და ჯვრის ბოლომდე გაუშიფრავ ენაზე გამხელილი, ან ლექსად ნათქვამი, რომლის 16-მარცვლიანი სტრიქონებიც ზედ მკითხველზე მიდიან სამწყობრო წესით...“ (ხარანაული 2010: 396).

ბ. ხარანაულის „ტარიელსა ავუტირდი“ თექვსმეტმარცვლიანი მაღალი შაირით (44/44) არის დაწერილი, თუმცა ზოგიერთ სტროფში წინაცეზურულ 4/4-ს 2/6 – ენაცვლება.

– მიჯნურობა მას შემვენის, – ვკადრე, – სარიდანისძეო,

4/4//2/6

ვისაც ტუჩზე შერჩენია ჯერაც კიდევ დედის რძეო, 4/4//4/4

ჩემნაირმა კაცმა იგი, ხამს, გულიდან განაძეოს 4/4//4/4

სააქაოს დაწყებული საიქიოს განვაგრძეო? 4/4//4/4

(ხარანაული 2012: 649)

ლექსის ფინალს ორტაეპიანი აფორიზმი ამშვენებს, მაღალი შაირით შესრულებული:

ხამს, რომ კაცი ჭრილობებსა აგროვებდეს სიყრმის ჟამსა,
სიბერეში იშუშებდეს, მშვიდად იჯდეს თავის სკამსა...

შაირის გვერდით, 90-იან წლებში, ბესიკ ხარანაულის პოეზიაში ჩნდება კლასიკური თოთხმეტმარცვლელი: 5/4/5 – სიმეტრიულ ათმარცვლედთან – 5/5 –ერთად, ჰეტეროსილაბურ სტროფში:

ო, რა ცოტა ხარ, შენ ყველაფერო, 5/5
რამაც მე უნდა მომინელო, უნდა გამთელო, 5/4/5
დილაჲ, დღეჲ, ღამეჲ, სიყვარული, სხვა რა ვაქეთ რო... 5/4/5
ო, რა ცოტა ხარ, რა ბევრი ხარ, შენ, ყველაფერო. 5/4/5
(ხარანაული 2012: 633)

90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ტრაგიკული ინტონაციითა და ქართველი კლასიკოსების შედევრების რემინისცენციების ფონზე წასაკითხმა, 8-მარცვლიანი მაღალი შაირით დანერილმა შედევრმა: „ნანა, საქართველოს მინავ!“

ნანა, საქართველოს მინავ!
საქართველოს მთავ და ველო,
დაიძინე, დაღლილი ხარ,
ტანჯული ხარ, საყვარელო...
(ხარანაული 2012: 634)

პასიურობის, უმოქმედობის ირონიულ-პაროდიული ხოტბით, ლირიკული გმირის უსაშველო გულისტკივილით, მაღალი შაირით (4/4) და იშვიათი რიტმული სვლით 2/4/2 („ნანა, საქართველოს მინავ!“) შესრულებული ტაეპები „ვეფხის-

ტყაოსნის“ ხატა-ელი ძმების ტირილით ნათქვამ სიტყვებს მოგვაგონებს:

ასრე სულთქმით და ვაებით, მით ვართ ცრემლისაცა დენით.

2

4

2

კლასიკური საზომით, მუხამბაზის მეტრით (4/3/4) არის შესრულებული ბესიკ ხარანაულის „საქართველოს მომავალს ველოდები“, რომელიც ორი ექვსტაპედისა და ერთი კატრენისაგან შედგება; ყოველი სტროფის ბოლოს მეორდება რეფრენი: „საქართველოს მომავალს ველოდები...“ ეს ლექსი აკაკი წერეთლის ცნობილი მუხამბაზის რემინისცენციაა:

და თუ მოვკვდი, ასე გაუღიმარი,
არ იკითხოთ – უბედური ვინ არი,
მე ვარ, ძმაო, მე მანყვია ლოდები,
საქართველოს მომავალს ველოდები.

(ხარანაული 2012: 635)

ლექსი „ღმერთო, ამას გთხოვ, საქართველო ხო გამთლიანდა?“ თოთხმეტმარცვლიანი, დატეხილი ტაეპებით 5, 4/5 სამ სტროფულ მონაკვეთად არის წარმოდგენილი, მოსაზღვრე რითმით შეკრული: გამთლიანდა – დამაგვიანდა – ადამიანთა – გამთლიანდა. მონორიმი: ასრიალდა – დასტრიალდა – აფრიალდა – გამადლიანდა – დანაგვიანდა – თამარიანთა – ადამიანთა – II მონაკვეთშიც გრძელდება, თუმცა განსხვავებული რიტმით: 5, 4, 5, 5, 4, 5, და ა.შ.

განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ბესიკ ხარანაულის კონვენციურმა ლექსმა „სად არიან შვილები, შვილები სად არიან...“ საგანგებო წერილები მიუძღვნეს: თ. დოიაშვილმა, ლ. ბრეგაძემ, თ. ვასაძემ... ლირიკული გმირის ტრაგიკული დიალოგი საქართველოსთან თოთხმეტმარცვლიანი მეტრის „ბესიკურისგან“ განსხვავებული, – 4/3//4/3-ით, „ლურჯა

ცხნების“ სქემით, მონორიმით არის შესრულებული, ერთი მოტივით, ერთი თემით განმსჭვალული, ხმით ნატირალის მსგავსი:

საქართველო, მითხარი, ნუთუ მხოლოდ ქარია,
სად არიან შვილები, შვილები სად არიან,
გავალ, გავიხედები, არ არიან, ქარია
საყელოზე მოგწვდები, შვილები სად არიან
არ არიან შვილები, საქართველო ქარია,
ქარია საქართველო, შვილები არ არიან,
დღე არის, არ არიან, ღამეა, არ არიან,
ქარია, არ არიან, არ არიან, ქარია.

(ხარანაული 2012)

რეფრენითა და მდიდარი ალიტერაციით გამორჩეული ეს ლექსი, რომელიც ექვს კატრენად შეიძლება დაიყოს: ინტენსიურად გამეორებული რეფრენი: „არ არიან, ქარია!“ – „საქართველო ქარია // „ქარია საქართველო“ უწყვილდება ამ სემანტიკური ერთეულის, ფუძისეული „ქარ“-ის ფონზე აქცენტირებული, გამქრალი შვილების, სამშობლოს პორტრეტად **საქარ(თვ)ელო** იკითხება – ქარის სათარემოდ დარჩენილი ქვეყნის სინონიმად!

90-იანი წლების აფხაზეთისა და სამოქალაქო ომებში გამქრალი თაობების გარეშე ჩვენი სამშობლო ქართველებისაგან იცლება, განქარდება//გაქრება! სათარემოდ რჩება: პოეტისათვის შეუწყნარებელია პოლიტიკოსების დანაშაულისა და გულგრილობის გამო გავერანებული და ქარის ასპარეზად ქცეული ტერიტორიის მიღება სამშობლოდ.

გამორჩეულია ბესიკ ხარანაულის ბოლოდროინდელ ლირიკაში კონვენციური ლექსი „რა ძნელია ეს ანბანი – მეცხრამეტე საუკუნე“. სამშობლოს უბედურების, მისი ტკივილის სახეგემოდ პოეტმა აღიარა „ახლებურად“, ანუ ტრადიციული ქართული კლასიკური ლექსით, წერის აუცილებლობა. ვერ-

ლიბრის გვერდით ამიტომაც გამოჩნდა ხალხური და მწიგნობრული ლექსის რიტმითა და მეტრით დაწერილი ლირიკული შედევერები.

საგულისხმოა, რომ 2015 წელს კრებულში „ყვავი ხის წვერზე ისალამოებს“ ბესიკ ხარანაული კვლავ ვერლიბრს ირჩევს თავისი სათქმელის ფორმად.

დამოწმებანი:

ელიოტი 2010: ელიოტი თ. „ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი“. ნიგნში: *ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია*. II. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ლამზინა 1999: Ламзина А. В. „Заглавие“. В кн.: *Введение в литературоведение*. Москва: изд. „Высшая школа“, 1999.

ხარანაული 1991: ხარანაული ბ. *აგონიური*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1991.

ხარანაული 2010: ხარანაული ბ. *სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა*. თბილისი: გამომცემლობა „სეზანი“, 2010.

ხარანაული 2012: ხარანაული ბ. *ლექსები. პოემები (1954-2005)*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2012.

ბესიკ ხარანაულის უახლესი მეტაპოეტური წიგნები – ტრადიციისა და ნოვაციის გზაჯვარედინზე

სიტყვიერი ხელოვნების წარმოშობა, პოეზიის აუცილებლობა, კატეგორიული მოთხოვნის შესრულების პირობას გულისხმობს: „სალიტერატურო ენა განსხვავდებოდეს საყველპურო ენისაგან, ხოლო მხატვრული მიზანი – სინამდვილის ასახვა ენის მეშვეობით, ინფორმაციული ასახვისაგან“ (ლოტმანი 1987: 3). პოეტის დანიშნულება, ფუნქცია – ეროვნული ენის წიაღში და მისი მეშვეობით მუდმივად შეინარჩუნოს შემოქმედის, მქმნელის, გარდასახვის უნარი – უცვლელი დარჩა თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში; თუმცა ცნობილია, რომ „პოეზიის წარმოქმნა ეროვნული ენობრივი ტრადიციის საფუძველზე რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესია... ამჟამად ორივე თეორია – „ენასთან ბრძოლის“ თეორიაც და ბუნებრივი ენის მიმართ პოეზიის თვისებრივი სხვაობის უარყოფის თეორიაც – მეცნიერების ადრინდელი ეტაპის გრდაუვალ უკიდურესობად ითვლება“ (ლოტმანი 2015: 367).

ამგვარი განმარტება აუცილებლად მივიჩნიეთ ბესიკ ხარანაულის შემოქმედებაზე საუბრის დანყების წინ. პოეტი განსაკუთრებით ზრუნავს მშობლიური ენის მეშვეობით, პიროვნულის, აუცილებლად სათქმელის, ასამეტყველებლად. ფიქრისა და ემოციის გამოსახატავად ყველაზე მეტად თავის მშობლიურ კუთხეს: ფშავსა და ხევსურეთს, ივრისპირის ქართულს, ეყრდნობა: „არაა საკვირველი! ამ კუთხეში მხოლოდ პოეზიის ენით მეტყველებენ, რამაც ენას მხატვრულობა და ლაკონურობა შესძინა, ხალხი კი შეინირა. არაა საკვირველი: როცა ადამიანები პოეზიის მიხედვით ცხოვრობენ“ (ხარანაული 2010: 206). ამ წიგნშივე: „სამოცი ჯგორზე ამხედრებული რაინდი, ანუ

ნიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“ – მსჯელობს ბესიკ ხარანაული მეცნიერებისა და პოეზიის უშორესი და უძველესი წინაპრების შესახებ: მეცნიერების შესაძლო მამამთავრად თუ აბელს მივიჩნევთ, ხოლო კაენს – პოეზიის მამად, მაშინ პოეზიის არსის გაგება ასეც შეიძლება: „პოეზია დაუღლებელია, ცოდვა არ ასვენებს, დაძრწის, დაეძებს... მაინც კი ზემოდან დასცქერის მეცნიერებას პოეზია, მისი მონაპოვარი თავისი ჰგონია“. აქვე ბესიკ ხარანაული გვთავაზობს ამონარიდს ნიგნიდან: „ლექსიკონი უნცრუათ ლეკოს ძისა“. ლექსო ჭინჭარაულის, ცნობილი ქართველი ენათმეცნიერის, ლექსიკოლოგის, მიერ შედგენილი 25 000-სიტყვიანი ლექსიკონიც პოეტს „ძეგლად“ მიუჩნევია. „ძეგლი“ კი მთიელთა მეტყველებაში ერთგვარი თვითგასამართლება იყო, რაიმე დანაშაულის, ცოდვის გამოსასყიდად ხატისათვის აღთქმული შესანიშნავი. ბესიკ ხარანაული მიიჩნევს, რომ „ლექსიკონი, ეს ენა, ეს სიტყვა, ეს პოეზია, ეს ხალხი... თავისია და სხვა არავისი, ამიტომაც პოეტიკა და ენათმეცნიერებაც – ჰიპერბოლებისა და სინამდვილის მსახურიც: ცოდვის ხსოვნაც და შრომაც ვალად ადევს თანამედროვე პოეტს“.

ბესიკ ხარანაულის პოეტური ლექსიკონიდან ამჯერად მხოლოდ ორ სიტყვაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ერთი სულ ახალი ლექსიდანაა: „თორემ გაიცისამგვანა“: „საქართველო დაიცალა, / სისხლისაგან, ტანისაგან, / ცარიელში მხოლოდ ქარი / ზუზუნებს სატანისაგან. / საქართველო დაიცალა, / ქალისაგან, კაცისაგან, / ცარიელში მხოლოდ ქარი / ზუზუნებს სატანისაგან... მეოცნებემ საქართველო მხოლოდ გაიცისამგვანა... მიუბრუნდით საქართველოს / თორემ გაიცისამგვანა“. 2022 წლის 25 ივლისს გამოქვეყნებულმა, ამ ტრადიციული, მშობლიური შაირით (დაბალი და მაღალი შაირი შერეულია მასში, 2/6 სქემა კი ბოლოს, გაფრთხილებად გაისმის) დაწერილმა ლექსმა, დღემდე უცნობი, გაკომპოზიტიებული, სამგზის გამეორებული ზმნით, თანამედროვე საქართველოს ტრაგიკული სინამდვილე პოეტის წვალებით, ტანჯვით მოპოვებული ჰიპერბოლით: „**გაიცისამგვანა**“ – წარმოუდგინა მკითხველს.

ბესიკ ხარანაული თანამედროვე ქართული პოეზიის რეფორმატორია. XX ს. II ნახევრიდან, 60-იანი წლებიდან მოკიდებული, მას დღემდე არ შეუწყვეტია აქტიური ძიება საკუთარი სულისა და გონების პოეტური ფორმულირებისათვის. იგი, თითქმის ყველა ეტაპზე, თეორეტიკოსიც არის თავისი შემოქმედებისა და თამამი ექსპერიმენტატორიც. არასოდეს ერიდება ახლებურად თქმის საშიშროებას, თუნდაც ქართული ვერლიბრის კლასიკოსს ტრადიციული, ქართული კლასიკური ლექსის რითმისა და საზომების მკაცრი ჩარჩოები დასჭირდეს. არც იმას უფრთხის, ლექსის წერა ლოცვად რომ მოიხსენიოს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, პაოლო იაშვილისა და სხვათა მსგავსად.

ბესიკ ხარანაული სულიერ თავშესაფარს ეძებს და პოულობს კლასიკური ქართული, კონვენციური ლექსის ჩარჩოებშიც, თუმცა მისი ვერლიბრი თუ მეტაპოეტური ჩანაწერები, განსჯანი, ასევე, საუკეთესოდ გადმოსცემს ჩვენი თანამედროვე ბრძენისა და „მათქვამის“, მესიტყვის განცდილსა და ნააზრევს. მაგალითად, მშობლიური დიალექტიდან გაცოცხლებული სიტყვა „ფატარი“. ბესიკ ხარანაული განმარტავს „ფატარი მომზრალი ფეხების ქავილს ნიშნავს ჩვენს დიალექტზე“ (ხარანაული 2014: 17). პოეტი იგონებს: „ბებო აფრთხილებდა ბავშვობაში, რომ მომზრალი ტერფები „ცეცხლისთვის არ მიეფიცებინა: „–მომზრალს რომ უცებ ცხელი მოხვდება, უარესია!“ და აი, განსჯა ამ სიტყვით, „ფატარით“, გამონვეული უსიამოვნების არსისა: „და, მრავალი წლის შემდეგ, როგორც იქნა მოპოვებული კმაყოფილება გადაიქცევა უსიამოვნებად, და, დაინწყებ მიზეზების გახსენებას, მიზეზთ-მიზეზების, და ნახვალ სამოციასკენ, ორმოცდაათისკენ, ორმოცისკენ, ოცდაათისკენ, ოცისკენ, თოთხმეტ-თხუთმეტისკენ, რვა-ათისკენ, შობისკენ, სასუფევლისაკენ, რომ უკუიქცე კვლავ დედამინისკენ, შენი აქამდგმურობის სახლამდე.

ახლა ხომ ხვდებით ჩემს მდგომარეობას?

გახსენებებმა, სხვა და სხვა მიზეზითაც, სიმსუბუქე იციან, ფრთები აქვთ და არსად გაფრენა არ ეზარებათ, **და**, – სადაც კანჭს მოიკიდებენ, იქ რაღაც განძია ადამიანისათვის.

ყინვა და შიმშილი, ტანჯვა და წვალება რომ არა, ამდენი ანგელოზი არ მიატოვებდა ჩვენს დედამიწას“ (ხარანაული 2014: 17). ამ ტექსტს შინაგან რიტმს, პოეტურობას, ანიჭებს სამგზის გამეორებული **და** კავშირი, „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფების მე-4 ტაეპის წინ დართული „და“ და პოემაში გამოხატული სიხარულის მეტაფორა: „...ცამცა გაიდარბაზესა“ გვახსენდება; მერე კი „გაიცისამგვანას“ შორს მიმავალი ტკივილის ახსნაში გვეხმარება პოეტი და მეცნიერი: ქართველი ემიგრანტების მიერ ამჟამად მოპოვებული კმაყოფილება სამომავლოდ გადაიქცევა უსიამოვნებად და დაიწყება მიზეზების გახსენება: **„ფატარი“** და **„გაიცისამგვანა“** – ხორციელი კმაყოფილება და სულიერი უსიამოვნება, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ბედნიერების საპირისპიროდ; ადამიანებისაგან დაცლილი საქართველო და მხოლოდ ზეცისაკენ, წარსულისაკენ მზერა სანუგეშო ვერ იქნება...

ბესიკ ხარანაულის პოეზიას „სიბრძნის ერთი დარგის“ თვისება გამორჩეულ ელვარებას ანიჭებს: ტროპული, სინტაქსური ფიგურები მკითხველის გონებრივ თვალსაწიერს აფართოებს და ახალ ცოდნად, სამყაროს მხატვრულ-სახეობრივ შემეცნებად გადაიქცევა: პოეზია მატერიალურის (ოქროს, ალმასის), ფიზიკურის არსებობის ფორმისა და მოძრაობის ამქვეყნიური გამოხატვის (სიჩქარე, მასა, მოცულობა) ყველაზე მარჯვე ხერხია, საშუალებაა. თქმის ხელოვნების, მესტიყვის საქმეს კი შემფასებელთა მოწონება-დანუნება ვერაფერს დააკლებს.

პოეზია შიგნიდან შედის გარეთა ფორმაში,

პოეზია გარედან არ შედის ფორმაში...

.....

პოეზიას ერთი ნაბიჯით რომ
გაცდება, ყველაფერი სხვადასხვაა და არც ერთი არაა
ჭეშმარიტი. წამი თუ არ დაიგემოვნე, წუთი დაგახრჩობს
და დღეს რაღას უზამ?

(„აი, მესიტყვის ლოცვა“.
ხარანაული 2020: 186-187)

პოეტის მთავარი ამოცანაა პოეზიის ერთგულება: სოციალური თუ ყოფითი პრობლემები კი არა, თვით სიტყვის ესთეტიკის საკითხებზე მსჯელობაც კი, შესაძლოა, დამლუპველი აღმოჩნდეს მესიტყვისათვის: ბესიკ ხარანაულის ამ ვერლიბრისათვის აუცილებელი გრამატიკული პარალელიზმები ერთდროულად ცოდნასაც გვაზიარებს და ესთეტიკურ სიამოვნებასაც გვანიჭებს. თუ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ბესიკ ხარანაული პოეზიისათვის გრძნობის, ემოციის უპირატესობას მიანიშნებდა: „ერთი ცრემლით მეტი ვარ თქვენზე!“ XXI ს. 20-იან წლებში პოეტი თავის მრწამსს ასე აყალიბებს: „ნაცარზე დაწერ თუ ფურცელზე, / სულ ერთია, ფიქრს იგერიებ, წერა არის მოგერიება“, „ადამიანი: ხომ არა ვარ მეც ისეთივე“ (ხარანაული 2020: 123). ნაწერი კი, ბ. ხარანაულის აზრით, „სინათლის ხაზია შენ მიერ შეთხზულ ქაოსში“ („თარგმანი ამერიკულიდან. მეტაპოეტური ნაწერი“ (ჟურნ. „არილი“ 2014, №1(221)). იური ტინიანოვი აღნიშნავდა: „ყოფა მიემართება ლიტერატურას, პირველ ყოვლისა, თავისი ენობრივი სპეციფიკით...“ (ტინიანოვი 2010: 139). ბესიკ ხარანაული „მეტაპოეტურ ნაწერში (თარგ-მანი ამერიკულიდან)“ ზუსტად განსაზღვრავს თავის ენობრივ პოზიციას: „მკითხველს თავისი ენით უნდა ელაპარაკო, არა შენითა!“

ბესიკ ხარანაულის მეტალიტერატურული, მეტაპოეტური ტექსტები საუკეთესო საშუალებაა მკვლევრებისა და მკითხველისათვის არა მარტო ავტორის, არამედ, საზოგადოდ, ქართული პოეზიის ანმყოფსა და მომავლის, მისი მიზნისა თუ ფუნქციის გასარკვევად. ბესიკ ხარანაულის პოსტმოდერნისტულ

მეტაპოეზიაში, როგორც მოსალოდნელია, პოსტმოდერნისტული მსოფლალქმისათვის: „მოვლენები აღარ ვითარდება ღმერთის ან ბუნების მიერ დადგენილი, ტრადიციული წესით“ (ნიფურია 2008: 269). პოეტი თვითონ გვთავაზობს მოდელირებული სინამდვილის ამბავს, თუ როგორ მოხდა „პოეზიის დაკრძალვა ქართულ სივრცეში“ („ლიტერატურული გაზეთი“ 2021, 5-18 თებერვალი, გვ. 4). აგრესიული, ძალადობრივი რეალობა, პანდემიური შიშისთვის მუშტმოდერნული დრო, უგუმბათო ტაძრის მეტაფორით შენიღბული პოეზია თავის მსახურთა რიცხვს უსასრულოდ ამცირებს: უმწეო, უილაჯო, უთავშესაფრო პოეტი ვერც ღვთის საიდუმლოს შეიმეცნებს და ვერც ვერავის ანუგეშებს სამყაროს კანონზომიერების აუცილებლობით; ამ აზრის, ფიქრის გადმოსაცემად მეტაპოეტური ტექსტი, შესაბამისად, ვერც მხოლოდ ტრადიციულ სალექსო პარამეტრებს (საზომს, სტროფს, რითმას) შეაფარებს თავს და ვერც ფონიკას, ბგერათა კეთილხმოვანებას დაეყრდნობა; თუმცა „შ“ ბგერის ალიტერირებით მაინც ჩნდება განწყობა-განცდა შიშისა, „პოეზიის დაკრძალვამ“ რომ უნდა გამოიწვიოს:

და გაინაზნენ დედამიწის მაშენებლები,
შიშმა დაუარათ, რომ სიმცირე იხილეს თავისი:

.....

– რალას ვაშენებდით, თუ გუმბათი არ გვექნებოდა?!

(„პოეზიის დაკრძალვა ქართულ სივრცეში“.

„ლიტერატურული გაზეთი“ 2021, 5-18 თებერვალი, გვ. 4)

ბესიკ ხარანაულის პოსტმოდერნული ეპოქის მეტატექსტები, ბოდრიარის თეორიის მსგავსად, სინამდვილის წინმსწრები, სიმულაკრული მოვლენებია. „პოსტინდუსტრიული საზოგადოების“ (მომხმარებელთა, მედია-საზოგადოება, ინფორმაციული, მაღალტექნოლოგიური, ელექტრონული) (ჯეიმსონი 1991) პოეზიის „გარდაცვალებისა“ და პოეტის, „მშენებლის“, უფუნქციობის აღსარებად უნდა მივიჩნიოთ ბესიკ ხარანაულის ეს

სიტყვები: „კომპიუტერი უნდა გვეცვას, გვეხუროს, ჩვენთან დადიოდეს, ჩვენით სუნთქავდეს. ის უნდა იყოს შეერთებული ჩვენი სხეულის ენერჯიაზე, ჩვენს აზრზე და ტვინის სკაზე, – შესაძლოა, სულიც ვიხილოთ.

იქნებ აზრი ჰაერში უნდა იკრიბებოდეს და არა ფურცელზე? იქნება უნდა დაფრინავდეს და არა იდოს?

მომეცით მე საშუალება და სულს აღმოვაჩინ!

(ხარანაული 2012: 14).

... და მაინც: პოეტი არის მახარებელიც და მხსნელიც, არქიტექტორიც და მშენებელიც, სიტყვის მაძიებელიც და თავის ტექსტებში მისი შემნახავიც, ამიტომ ბესიკ ხარანაულის XXI ს. მეტატექსტები, მეტაპოეტური ნაწერები, თუნდაც ლექსით არ იყოს წარმოდგენილი, პოეზიაა: „უნდა მიჰყვე პოეზიას – სრულიად და, ლექსს – რამდენადმე“ (ხარანაული 2010: 511), – აღნიშნავს ბესიკ ხარანაული, რომლის ტექსტების სტრუქტურას პარალელიზმის პრინციპი განაპირობებს. „პოეზიის სტრუქტურა უწყვეტ პარალელიზმს ემყარება, ებრაული პოეზიის ე.წ. პარალელიზმებითა და საეკლესიო მუსიკის ანტიფონებით დაწყებული, ბერძნული, იტალიური თუ ინგლისური ლექსის ურთულესი ხვეულებით დამთავრებული. მაგრამ პარალელიზმი აუცილებლად ორგვარია: ისეთი, რომელშიც დაპირისპირება მკვეთრად არის გამოკვეთილი (ლექსის სტრუქტურა: რიტმი – მარცვალთა გარკვეული თანმიმდევრობით გამეორება, საზომი – რიტმის გარკვეული თანმიმდევრობით გამეორება; ალიტერაცია, ასონანსები, რითმები), დაპირისპირება უფრო გარდამავალია, ანუ, ასე ვთქვათ, ქრომატულია“ (იაკობსონი 2010: 195). რომან იაკობსონი თავის ცნობილ ნაშრომში „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“, რომლის შესანიშნავი თარგმანი ქართულად ირაკლი კენჭოშვილს ეკუთვნის, იმონებს ჰოპკინსის განსაზღვრებას: „უეტაპო კომპოზიციას“ (verseless composition), ანუ მხატვრული სიტყვიერების პროზაულ ნაირ-

სახეობას, რომელიც პოეტიკურად უფრო რთული და პრობლემურია. საუბარია გარდამავალ უბანზე წმინდა პოეტურ და წმინდა რეფერენტულ ენას შორის. ვლადიმერ მაიაკოვსკის აზრით, პოეტურობა არის არა მეტყველების შევსება რიტორიკული სამკაულებით, არამედ მეტყველებისა და მისი ყველა კომპონენტის სრული გადაფასება“ (იაკობსონი 2010: 05). „პოეზია ერთგვარი ენაა“ (რანსომი), ამიტომ ბესიკ ხარანაულის ენაც ერთდოულად უნდა იკვლიონ ლინგვისტიკამაც და პოეტიკის სპეციალისტიკამაც .

ბესიკ ხარანაულმა „პროზისა და პოეზიის პირშესაყარი“ უწოდა იმ ნოვაციურ, ალტერნატიულ ჟანრს, რომელიც XXI ს. 10-20-იანი წლებიდან, რამდენიმე კრებულის მეშვეობით, დამკვიდრა ქართულ მწერლობაში.

ბ. ხარანაული თავის მეტაპოეტურ კრებულებში („ეჰ, ბესარიონ“ – 2020, „ბოლოშემართული შაშვი გრძნობას ვერ აგნებს“ – 2020, „დიდი სმა“ – 2019 და სხვ.) უახლესი, კრიზისული პერიოდის, არა მხოლოდ პანდემიით გამოწვეულ, ადამიანის სულის მოძრაობაზე, ეროვნულ ტკივილზე, ოცნების ქროლაზე საუბრობს საკუთარ თავსა და მკითხველთან.

„მეტაპოეტურ ნაწერს“ ბესიკ ხარანაულმა „თარგმანი ამერიკულიდან“ დაარქვა და ამ სათაურით დაბეჭდა 2014 წელს ჟურნალ „არილის“ პირველ ნომერში. ალბათ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ „მეტაპოეტურ ნაწერს“ „მეტაპოეტური მკითხველიც“ სჭირდება, რომელიც პოეზიისათვის აუცილებელ პარალელიზმებს უხვად დაძებნის თავისი მესიტყვისა და ამერიკული თუ ქართული მხატვრული ტექსტების შედარებისას.

„თარგმანი ამერიკულიდან“ პოსტმოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელ ინტრიგას აღვივებს და ამერიკელი პოეტების ნაცნობი შედეგების გახსენებას იწყებ: შეიძლება, რობერტ ფროსტის „თოვლი“ მოგაგონდეს, რომელიც გასული საუკუნის 80-იან წლებში თარგმნა გიორგი ნიშნიანიძემ. სწორედ ამ თარგმანით მახსოვს დღემდე ბატონი მეზერვი და თოვლი – სიმართლე, ჭეშმარიტება, გადამალული სულის

ბრწყინვა. ბესიკ ხარანაულის გაფრთხილება: „სული თეთრი ხბოსავით უნდა შეინახო. არ უნდა გადახადო, ხალხს არ უნდა დაანახვო, იმ წუთში თვალის გუგებში წამოიღებენ შხამიან ისრებს“.

„ცხოვრებას ჩვენსას გავამართლებთ იმდენად, საგნებს ჩვენ რამდენადაც ვუპასუხებთ გულის სიღრმიდან. თავისი ხიბლი ახლავს ყველა განმეორებას. თავად არ იძვრის ეგ ფურცელი – სიოს ბიძგს ელის“...
(„თოვლი“. ფროსტო 1985: 232-233)

რობერტ ფროსტის (1874-1963) სახელს ხშირად ასე მოიხსენიებენ: „ფროსტი – ეს „ამერიკაა“! XXI ს. 20-იანი წლების ქართველი მკითხველიც ფიქრობს: „ბესიკ ხარანაული – ეს „საქართველოა!“ ბესიკ ხარანაულის მეტაპოეტური ჩანაწერის კითხვა პარალელს ბუნებრივად მოგაძებნიებს „მადლის კაცებს“ შორის, რომელთაც „კი არ უნდა უყურებდე, უნდა უსმენდე“ (ფროსტი. „თოვლი“).

მეტაპოეტური ჩანაწერებით, ბესიკ ხარანაული ალტერნატიული პოეტიკის საფუძველს ქმნის. „პროზისა და პოეზიის პირშესაყარი“ ნაირსახეობაა XXI საუკუნის სინამდვილეში აღორძინებული ე.წ. „გარდამავალი ჟანრისა“ – „ლექსი პროზად“. იგი, როგორც ცნობილია, ეყრდნობა არა ნარატივს, არამედ სუბიექტურ-შეფასებით ასპექტს. ჟანრის თეორიის ცნობილი მკვლევარი, ნორტოპ ფრაი, აღნიშნავს, რომ ლექსის ფორმა გავლენას ახდენს სემანტიკურ სტრუქტურაზე, შთანთქავს მნიშვნელობას. ანდრეი ბელის აზრით კი, რიტმი მიჩნეულია ფაქტად, რომელიც წინ უსწრებს „სიტყვიერი შერჩევის“ მომენტს. ანდრეი ბელი რიტმს ეძებს როგორც ლექსში, ისე პროზაში და ამით ანგრევს მათს ჟანრულ ბუნებას.

პროზისა და პოეზიის ჟანრული სპეციფიკის უარყოფით, ბესიკ ხარანაული ქმნის ინოვაციურ, ახლებურ მეტატექსტებს: ამ პოსტმოდერნისტული, ტრაგიკული ირონიულობით ხაზ-

გასმულ, ზოგჯერ უცენზურო, ეპატაჟურ ტექსტებში სემანტიკა და რიტმი ერთიანდება აზრის თავისუფალი, სრულყოფილი, შეუზღუდავი გამოხატვის პრინციპით. ავტორი ბოლომდე თავისუფალია თვითგამოხატვისას. ტრადიციული ჟანრული შეზღუდვები პროზისა თუ პოეზიის, მით უფრო, ლექსისა, მოხსნილია.

საგულისხმოა, რომ გალაკტიონის პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ ერთმანეთს უპირისპირდება ლექსი და პროზა კი არა, არამედ: ლირიკა და პროზა: გამოსახვის ფორმისა და საშუალებების ნაცვლად, მხატვრული სინამდვილის წარმოჩენის განსხვავებული პოზიცია ავტორისა, პოეტისა, რომელიც აბსტრაქციის უნარითა და რწმენით, სამყაროს გრძნობისმიერი აზროვნებით ათვისებული სურათით უფრო ღრმავა, ვიდრე პროზა.

ბესიკ ხარანაულის მეტაპოეტურ ტექსტში „ნიგნი ამბა ბესარიონისა“ ვკითხულობთ: „რაც სასარგებლოა, არს პოეტიკისათვის“, ის საზიანოა პოეტისათვის“ (ხარანაული 2012: 745). ამ ნიგნის 79-ე თავში ბესიკ ხარანაული მსჯელობს პოეზიის საყრდენზე – გულზე:

„სადაც სახლობს სუყველა გრნობა“...

(ხარანაული 2012: 746)

ბესიკ ხარანაულის „პანდემიის დროის სიმღერები“ და „პანდემიის დროის ფრაგმენტები“ „არამხატვრული სივრცის“ პოეზიით დამარცხების, მისი ათვისების ახალი ფორმავალი „გზის პოემებია“: პოეტმა მსოფლიო, პანდემიამ გამოვლილი კაცობრიობის სულიერი კრიზისისა და შფოთვის დაძლევის საშუალებად ამბისა და ემოციის, ნარატივისა და „განფრდილი (შეშინებული) სულის“, პროზისა და ლირიკის გამთლიანების აუცილებლობა აღიარა.

ბესიკ ხარანაულის ნოვატორული მეტატექსტების პოეტიკური ტრადიცია XIX ს. ორიგინალური თუ თარგმნილი პოეზიისა (ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკა, ივანე მაჩაბლის მი-

ერ თარგმნილი შექსპირის თხზულებების) და გალაკტიონის ლირიკულ პოემისა („საუბარი ლირიკის შესახებ“) და, საზოგადოდ, უმდიდრესი ქართული პოეზიის (ხალხურსა თუ სალიტერატურო ლექსში) წიაღში არის საძიებელი.

დავითაშვილი:

იაკობსონი 2010: იაკობსონი, რ. „გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა“. წიგნი: *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*, ტ. II, თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2010.

ლოტმანი 1987: ლოტმანი, ი. ენა, როგორც ლიტერატურული მასალა (მთარგმნელი თინა კოპლატაძე), გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №48, 27 ნოემბერი, გვ. 3, 1987.

ლოტმანი 2015: ლოტმანი, ი. „ენა, როგორც ლიტერატურის მასალა“ (მთარგმნელი თამარ ლომიძე). წიგნი: *ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია*, III. თბილისი: „GCLAPress“, 2015.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე, გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად*, წიგნი X, პოემები. თბილისი: „ლიტერატურის მატინე“, 2005.

ტინიანოვი 2010: ტინიანოვი ი. „ბორის ეიხენბაუმს. ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ“. წიგნი: *ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია*, ტ. II. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2010.

ხარანაული 2010: ხარანაული, ბ. *სამოცი ჯორჯე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა*. თბილისი: „სეზანი“, 2010.

ხარანაული 2012: ხარანაული, ბ. *ლექსები. პოემები. 1954-2005*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2012.

ხარანაული 2014: ხარანაული, ბ. „თარგმანი ამერიკულიდან, მეტაპოეტური ნაწერი“, ჟურნ. „არილი“, №1(21), 2014.

ხარანაული 2020: ხარანაული, ბ. „ეჰ, ბესარიონ“. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2020.

ფროსტი 1985: ფროსტი, რ. წიგნი: *ინგლისური და ამერიკული პოეზიის მცირე ანთოლოგია*, ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი ნიშნიანიძემ. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1985.

ფხალაძე 2021: ფხალაძე, ე. „თეთრი ხბოსავით შენახული სულის ძიება, ბესიკ ხარანაულის შემოქმედების თავისებურებათა შესახებ“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 9 აპრილი, № 7, გვ. 9, 2021.

Besik Kharanauli's latest metapoetic books – at the crossroads of tradition and innovation

Summary

Key words: Metapoetry, lyrical poem, prose poem.

Besik Kharanauli called the „intersection of prose and poetry“ an innovative, alternative genre which has been established by him in Georgian literature in 2020s. In his metapoetic collections („Eh, Bessarion“, „The Great Drinking“), Kharanauli talks about the latest hard times, caused not only by the pandemic, but also by the movement of man's soul, national pain, and blowing of the dream.

In our view, Besik Kharanauli's lyrical poems reflect the spiritual kinship of the poet's work, on the one hand, with Nikoloz Baratashvili's lyrical judgment and the attempt to answer the main epochal question („The Fate of Kartli“), and on the other hand, with Galaktion Tabidze's lyrical poems („Talking about lyrics“, „Akaki Tsereteli“). Besik Kharanauli put forward the eternal, cardinal question about the purpose of the poet and poetry as the main issue of the modern Georgian lyrical poem, lyrical cycles.

Along with the lyrical poem, Besik Kharanauli creates the basis for alternative poetics, i.e., a „poem in prose“. The poem in prose is known to be based not on a narrative but on a subjective-evaluative aspect. Northrop Frye notes that the form of a poem affects the semantic structure, absorbs the meaning. Andrei Bely seeks rhythm in both verse and prose and thus destroys their genre nature.

Denying the genre peculiarities of prose and poetry, their specificity, B. Kharanauli creates new metatexts: semantics and rhythm are united by the principle of free, unlimited expression of thought. The author is completely free in self-expression. In these metatexts, the traditional restrictions of prose or poetry, especially verse, are removed. In a lyrical

cycle of „Songs during the Pandemic“, the informativeness of the narrative, the documentary, the laconicism are determined by aphorisms. All poetic phrases are divided into metro-rhythmic periods (5/4/5, 5/5/4/3, etc.). In all the texts, there is a minimal rhythmic impulsivity.

The poetic tradition of Besik Kharanauli's innovative metatexts is based on 19-th century original or translated Georgian poetry and Galaktion's lyric poem „A Conversation about Lyrics“.

Besik Kharanauli's „Pandemic Songs“ is a new form of defeating by poetry and assimilation of „non-fictional space“, the poetry of the future. The poet recognizes the need to unite story and emotion, prose and lyricism as a means of overcoming the global, pandemic spiritual crisis and anxiety.

ქართული ლექსის მკვლევარი

გამზიარებელი (აკაკი ხინთიბიძე)

ბატონი აკაკის სიცოცხლე ადამიანებითა და ლექსებით იყო მშვენიერი და მდიდარი, ამიტომაც უყვარდა თავისი მეგობრების შეკრება და ერთმანეთისათვის გაცნობა, ძვირფასი ლექსების უზადოდ წარმოთქმა და ჩვენთვის საყვარელი ლექსების მოსმენა: სხვის წაკითხულ ლექსსაც ისეთივე გასხივოსნებული თვალებით აღიქვამდა, როგორც მისთვის სანატრელ თოვლსა და შემოდგომას. ბატონი აკაკის პიროვნული გამორჩეულობის თაობაზე ფიქრისას ხშირად მახსენდება მუხრან მაჭავარიანის ლექსის სიტყვები:

უფრო სიხარულობს ჩემი სიხარული,
შენ რომ იზიარებ, ის რომ იზიარებს,
თითქოს სიხარულობს ჩემი მწუხარებაც,
შენ რომ იზიარებ, ის რომ იზიარებს!

ლექსი ხომ, თავისთავად, ზიარებაა ამაღლებულთან, უხილავთან და განა მისი მკვლევარი, მცოდნე, გამზიარებლის უნარით დაჯილდოებული პიროვნება არ უნდა იყოს?! ბატონი აკაკის უძვირფასესი პიროვნული თავისებურება, გამორჩეულობაც, ალბათ, მისი გამზიარებლობის ნიჭს ეფუძნებოდა. შეეძლო, დაუნახებლად გაეზიარებინა: თავისი აღფრთოვანება, ცოდნა, დრო, ენერჯია; ესმინა და ეთქვა წყნარად და მშვიდობიანად, არ შეხებოდა შენს თავისუფლებას და ისე ეზიარებინე თავისი აზრებისა და განცდებისათვის.

გამზიარებლის ნიჭი, ჩანს, ბავშვობიდანვე უხვად უსაზრდო-
ებიათ: მშობლებს, ახლობლებს, გურიის მთებსა და მამის ბე-
ბიასაგან მოსმენილ ხალხურ პოეზიას.

აკაკი ხინთიბიძე 1924 წლის 6 თებერვალს დაიბადა, ოზურგეთის რაიონის სოფელ წითელმთაში, მდინარე ბუყუყის პირას რომ მდებარეობს. ლექსისა და მდინარის სიყვარულიც ბავშვობიდან იწყება: „სახლი სოფელში, სადაც დავიბადე და ბავშვობის რამდენიმე წელი გავატარე, მდინარის პირასაა, იქიდან მომყვება მდინარის სიყვარული.

ერთხელ, თბილისში, საავადმყოფოში დიდხანს ყოფნის შემდეგ, სახლში მისვლამდე, მტკვარი ვინახულე“, – წერს ბატონი აკაკი თავის მოგონებებში. „ლექსი ბავშვობიდანვე მიყვარდა. მომისვამდა გვერდით მამაჩემის ბებია და მიკითხავდა და მიკითხავდა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს (ლექსებს, ანდაზებს, ზღაპრებს).

მეც გასუსული ვუსმენდი. – გადაგვირევს აი ქალი ამ ბალანას, – ამბობდნენ სახლში“, – იგონებდა ბატონი აკაკი თავისი წიგნის „ვერსიფიკაციული ნარკვევების“ განხილვისას, 2001 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მამის ბებია, ქალბატონი ალათი დუმბაძე და მშობლები: გიორგი ხინთიბიძე და ელისაბედ (ლიზა) სვანიძე ქართული სიტყვის სიყვარულით ზრდიდნენ ოთხ ქართველს: აკაკის, ზინას, მედეასა და ელგუჯას. შემთხვევითი არ არის, რომ სამმა მათგანმა ფილოლოგობა აირჩია მომავალ პროფესიად, ხოლო ქალბატონი მედეა ხინთიბიძე-ბურჭულაძისა ზუსტი მეცნიერების სამსახურში ჩადგა, მაგრამ და-ძმის სიყვარულისა და უანგარო სამსახურის გამო განუწყვეტლივ ტრიალებს ფილოლოგთა წრეში.

ბატონი აკაკის იმჟამინდელი სიტყვის ჩანაწერი ჩემთან ინახება. ბატონი აკაკის ხელნაწერში გადახაზულია ფრაზა: „1936 წელს გამოცემული ხალხური სიტყვიერების კრებულში მოხსენიებული ვარ, როგორც მცირეწლოვანი მთქმელი“. ჩვეული თავმდაბლობის გამო, ჩანს, საჭიროდ არ მიიჩნია, ეს

სიტყვები იმ დღეს ეთქვა; ეს სიტყვა არც არსად დაუბეჭდავს. ახლა კი პირველად გავახმოვანე.

ისევ ბატონი აკაკის სიტყვებით გავიხსენებ მის ბავშვობასა და ლექსთან ზიარების ადრეულ წლებს: „სკოლაში რომ შემეიყვანეს, ბევრი ლექსი ვიცოდი. როცა უფროსკლასელები რაიმე საქმის გამო დამიძახებდნენ, მივირბენდი, ხელებს ჩამოვუშვებდი და ლექსის კითხვას დავიწყებდი.

იმ დროს ხშირი იყო საზეიმო თარიღები, გამომეყვანდა სკოლის დირექტორი გაკვეთილიდან, მომცემდა რომელიმე ლექსს სასწავლად, რომ გაკვეთილების შემდეგ მიტინგზე მეთქვა“.

ოზურგეთის I საშუალო სკოლა, ძველისძველი სასულიერო სემინარია რომ იყო, 1941 წელს დაასრულა აკაკი ხინთიბიძემ. ამ სკოლას 160 წლის ისტორია და დიდი მნიშვნელობა აქვს მომავალი მეცნიერის მოგონებებში. მისი აზრით, „სკოლას ისეთივე ადგილი უჭირავს მოაზროვნე ადამიანის ცხოვრებაში, როგორც დედას – შვილის აღზრდაში და ენას – მამულის სიყვარულში“ (აკაკი ხინთიბიძე, სიტყვა წარმოთქმული ოზურგეთის I საშუალო სკოლის 150-ე წლისთავის საიუბილეო საღამოზე, 2001). 70 წელს გადაცილებული ბატონი აკაკი ძვირფას მასწავლებელთა შორის განსაკუთრებული სიყვარულით მიმართავდა სკოლის საიუბილეო საღამოზე მყოფს უხუცეს პედაგოგს გრიგოლ კალანდარიშვილს.

დედ-მამა და და-ძმა, თვითონაც სათნო, მშვიდი, კეთილმესიტყვენი, ყოველთვის გამორჩეული სიყვარულით ანებივრებდნენ და ზრუნავდნენ უფროს შვილსა და ძმაზე. მეგობრებიც ასეთივე ჰყავდა. უნივერსიტეტში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე სწავლისას სამი ვაჟი განსაკუთრებით დამეგობრდა: აკაკი ხინთიბიძე, ვახტანგ ვახანია და ბენო დობორჯგინიძე. სამივე სხვადასხვა კუთხიდან იყო, მაგრამ ფილოლოგიის ფაკულტეტზე ვაჟა-ფშაველას სიყვარულს მოეყვანა: „იმ ხანებში ვაჟას პოეზიის კრებული იყო გამოცემული“, – აღნიშნავს

ბატონი აკაკი თავის მოგონებაში. „გალაკტიონით გატაცება უფრო გვიანდელია“, – დასძენს იქვე.

ბატონი აკაკი თვითონაც რომ წერდა ლექსებს, მისმა მონაფეებმა არ ვიცოდით. მე თვითონ ეს ამბავი XXI საუკუნეში გავიგე და, როდესაც მის ლექსებს გავეცანი, რამდენიმე ძალიან მომეწონა. თვითონ კი ასე იხსენებს ახალგაზრდობის ამ გატაცებას: „ცხადია, ლექსებსაც ვწერდი. ერთი ცნობილი პოეტი ჩემს თანაკურსელ ქალს კრიტიკოსებზე ესაუბრება: არ გვყვანანო პოეზიის შემფასებლები. არიან ზოგიერთებიო... და მე დამასახელა, ასეო, ისეო... მაგრამ როცა კაცს პოეზიის ტაძარში ერთი ლამეც არ გაუთევია, ერთი ლექსიც კი არ დაუწერია, სხვის ლექსებს როგორ განიხილავსო? ქალს ჩაელიმა: მისდამი რამდენიმე ლექსი მქონდა მიძღვნილი“.

სტუდენტობასთან არის დაკავშირებული ბატონი აკაკის დიდი, ოცნებად დარჩენილი სიყვარულიც – ქეთო ოთარაშვილი, რომელმაც, ალბათ, ბევრი ლექსი დაანერინა, ხოლო მის ხსოვნას 1997 წელს გამორჩეული წერილი მიუძღვნა: „მას გახელილი დარჩა თვალები“.

თანაკურსელთაგან განსაკუთრებით ორ გოგონასთან მეგობრობდა: ელიკო თეთრაძესა და თინა რაზმაძესთან, რომლებიც კარგად გრძნობდნენ მეგობარი ვაჟის ნიჭიერებასა და პოეტურ ბუნებას.

ანა კალანდაძე და აკაკი ხინთიბიძე ერთ კურსზე სწავლობდნენ. „ჩვენ მეგობრები ვიყავით, თანაკურსელები. იგი კავკასიურ ენათა განყოფილებაზე სწავლობდა, მე – ქართული ენისა და ლიტერატურის...“, – აღნიშნავს ბატონი აკაკი 2008 წლის 23 მაისს, გარდაცვალებამდე 3-ოდე დღით ადრე დაწერილ მოგონებაში, სადაც შეგვახსენებს, რომ პირველად სწორედ მას უწოდებია ანა კალანდაძისათვის „ანა დედოფალი“. განსაკუთრებით უყვარდა ანა კალანდაძის ის ოთხი ლექსი, რომლებიც 2008 წლის 28 მაისს, ანასადმი მიძღვნილ ლექსმცოდნეობის სესიაზე უნდა წაეკითხა: „რომ ავყოლოდი

გულისქთმას“, „თქვი, არჯაკელო ხვიარა“, „ლოცულობს გველი“, „როგორ მინდა შენთან“.

ბატონი აკაკი იგონებს: „როცა ლექსის კვლევა დავიწყე, ლექსების წერა შეეწყვიტე. ჰორაციუსისა და ბუალოს თქმისა არ იყოს, – საშუალო პოეტს კარგი კალატოზი სჯობიაო“.

უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, 1946-1949 წლებში, სამი წლის განმავლობაში ოზურგეთის საშუალო სკოლაში მუშაობდა ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლად.

„...იმთავითვე ლექსის ტექნიკა მაინტერესებდა, ვერსიფიკაციის პრობლემები. ერთ-ერთი პირველი მოხსენება, რომელიც ლიტერატურის ინსტიტუტში წავიკითხე, იყო – „მეორე პეონის ადგილი ქართულ ლექსწყობაში“ – სრულიად მოულოდნელი და უცნობი ინსტიტუტის თემატიკისათვის. ბატონმა აკაკი განერელიამ მოიწონა, მაგრამ შენიშვნა მომცა. ამას სახუმარო კუპლეტები მოაყოლა:

ერთმა აკაკიმ პირველი კი არა,
მეორე პეონი დაამუშავა.
მეორე აკაკიმ პირველ აკაკის,
ამაზე თურმე რაღაც უშარა.

ერთ ხანს ინსტიტუტში „მეორე პეონს“ მეძახდნენ“.

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში გამორჩეული მეგობარი ჰყავდა აკაკი ხინთიბიძეს – თინა ჯიბლაძე: „წავილოდით მე და თინა სადმე ქალაქის განაპირას და ბუნების წიაღში ტერენტი გრანელის ლექსებს ვკითხულობდით“. „თინა ჯიბლაძე მარტში გახდა ავად და წლიური სამეცნიერო თემის წერა უკვე დაწყებული ჰქონდა. მე წამოვიღე, დავასრულე და ნოემბერში მის კუბოზე დავდე“, – წერს ბატონი აკაკი თავის წიგნში „მოგონებანი გარდასულ დღეთა“.

აკაკი ხინთიბიძემ ქართული ლექსის მეცნიერული კვლევა იოსებ გრიშაშვილის ვერსიფიკაციის შესწავლით დაიწყო,

რაც 1955 წელს შეაჯამა მონოგრაფიაში „იოსებ გრიშაშვილის პოეზია“. ხშირად სტუმრობდა იოსებ გრიშაშვილს თავის ბიბლიოთეკა-მუზეუმში. მერე ეს მეგობრობა პოეტის დისწულ ნოდარ გრიგორაშვილთან გაგრძელდა. 80-90-იან წლებში კი კვლავ მიუძღვნა წერილები იოსებ გრიშაშვილის პოეზიას.

XXI საუკუნეში, 2007 წელს, საქართველოს ტელევიზიამ, საზოგადოებრივმა მაუწყებელმა იოსებ გრიშაშვილის შემოქმედებითი პორტრეტი შესთავაზა ქართველ მაყურებელს: იმ ფილმში ბატონი აკაკი ხინთიბიძე საუბრობს იოსებ გრიშაშვილის პოეზიის უნიკალურობაზე და მას ნიკო ფიროსმანს ადარებს: თვითნასწავლი პოეტის შემოქმედება, მართლაც, შეიძლება დავუკავშიროთ გენიოსი ქართველი მხატვრის ფერწერას.

მხოლოდ მშრალი ჩამონათვალიც კი აკაკი ხინთიბიძის წიგნებისა, დაგარწმუნებთ, როგორი დაულალავი მშრომელი, „კაცი, საქმეთაგან განმართლებული“, იყო იგი – ქართული ლექსმცოდნეობის სკოლის ფუძემდებელი: „პოეტური ხელოვნების საკითხები“ (1961), „ლექსმცოდნეობის საკითხები“ (1965), „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკიდან“ (1969), „აკაკის ლექსი“ (1972), „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“ (1976), „პოეტიკური ძიებანი“ (1981), „გალაკტიონის პოეტიკა“ (1987), „ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია“ (1990), „გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები“ (1992), „ქართული ლექსმცოდნეობა. ლექციების კურსი“ (1992), „ვერსიფიკაციული ნარკვევები“ (2000), „ქართული ლექსი. სასკოლო სახელმძღვანელო“ (2003), „მოგონებანი გალაკტიონზე“ (2004), „მოგონებანი გარდასულ დღეთა“ (2006, 2008), „ქართული ლექსის ისტორია და თეორია“ (2009).

თანავტორია წიგნებისა: „ლიტმცოდნეობის ტერმინთა მოკლე ლექსიკონი“ (1966), „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“ (1972), „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ (1972), „ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა“ (1975), „ილია ჭავჭავაძე – 150“ (1987), „აკაკის საიუბილეო კრებული“ (1993) და სხვ.

აკაკი ხინთიბიძის რედაქციითა და წინასიტყვაობით გამოქვეყნდა ნიგნები: „კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში“ (1979), „მამუკა ბარათაშვილი, სწავლა ლექსისა თქმისა“ (1981), „ჭაშნიკი“. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“ (1984), „ქართული ლექსმცოდნეობა“ (1985), „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“ (1995), „ბუალო, პოეტური ხელოვნება“ (1998), „გალაკტიონ ტაბიძე, მერი“ (2000), „ნინ, რუსთაველისაკენ“ (2001), „გალაკტიონი. ლიტერატურა თანამედროვე კარცერ-ლექსისათვის“ (2002), „გალაკტიონი. 15 ლექსი და ერთი პოემა“ (2006), „აფხაზეთი, გალაკტიონი და ოქროს ლირა“ (2005).

ილია ჭავჭავაძე თავის პუბლიცისტურ წერილში „რა გითხრათ, რით გაგახაროთ?“ საგანგებოდ აღნიშნავს: საქართველო და ქართველი იმიტომ გადარჩა, რომ „სიღბო ჰქონდა ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაჭედისაო!“ ქრისტიანული გულმონყალება, სიკეთე პიროვნულ სიმტკიცესა და პრინციპულობას ერწყმოდა. ამგვარი იყო ბატონი აკაკი – პოლემისტი. მიუხედავად მისი მშვიდი, ყოველგვარ სიავეს მოკლებული ხასიათისა, XX ს. 70-იან წლებში დაწყებული მძაფრი პოლემიკა ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე, რომელიც თითქმის ორი ათეული წლის განმავლობაში გრძელდებოდა, გაუბზარავი პრინციპულობითა და არჩეული თვალსაზრისის მკაცრად დაცვით წარიმართა.

გიორგი წერეთლის ფუნდამენტური ნაშრომის „მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“ გამოსვლისა და მწერალთა კავშირში გამართული ცნობილი დისკუსიის შემდეგ, ქართული ლექსის ბუნების კვლევა ინტენსიურად გააგრძელა აკაკი ხინთიბიძემ, რომელმაც „მეორე პეონისა“ და სილაბურტონურობის ნაცვლად, ქართული ლექსის სილაბურობის პრინციპი და სიტყვათა სილაბური წონასწორობის ჰარმონია გაიხადა ამოსავალ პრინციპად.

აკაკი განწერელისათან, გივი მიქაძესა, როლანდ ბერიძესა თუ სხვებთან პოლემიკის დროს ყოველთვის ერთგულად

იცავდა მეცნიერული სინდისისა თუ ეთიკის აუცილებელ ნორმებს, რაინდულად შეეძლო ჭეშმარიტების მსახურებაც და მოწინააღმდეგეთა ღირსების გაფრთხილებაც.

XX ს. 70-იანი წლებიდან ლიტერატურის ინსტიტუტში, აკაკი ხინთიბიძის ხელმძღვანელობით, ჩამოყალიბდა ლექსმცოდნეობის სემინარი, რომელზეც თითქმის ოცი წლის განმავლობაში სისტემატურად განიხილავდნენ მოხსენებებს ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის საკითხებზე: აკაკი ხინთიბიძე, აპოლონ სილაგაძე, თეიმურაზ დოიაშვილი, გასტონ ბუაჩიძე, ჯონდო ბარდაველიძე, დიმიტრი თუხარელი, ლევან ბრეგაძე, გულნაზ ნადარეიშვილი, ნინელი თარგამაძე, მიხეილ ქურდიანი, თამარ ლომიძე, თამარ ბარბაქაძე, ნინო ნაკუდაშვილი, მარია ჯიქია; მჭიდრო შემოქმედებითა კონტაქტებმა სხვა ქვეყნების პოეტიკის მკვლევარებთან (მ. გასპაროვი, ვ. ხოლშევიკოვი, ი. ლოტმანი) დიდი სარგებლობა მოუტანა როგორც ქართული ლექსმცოდნეობის განვითარებას, ისე მის პროპაგანდას (მხედველობაში გვაქვს გაცვლითი მოხსენებები ვ. ხოლშევიკოვისა და მ. გასპაროვისა – ლიტერატურის ინსტიტუტსა და უნივერსიტეტში და აკაკი ხინთიბიძისა – სანკტ-პეტერბურგსა და მოსკოვში).

ლექსმცოდნეობის ლაბორატორიაში თ. ლომიძემ თარგმნა და კომენტარები დაურთო რომან იაკობსონის გამოკვლევებს: „გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა“, „პოეტიკის საკითხები“, თარგმნა ი. ლოტმანის ნიგნი „პოეტური ტექსტის ანალიზი“ და სხვ.

1974 წლიდან თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, ბატონი აკაკის თაოსნობით, იკითხება ლექციების კურსი „ქართული ლექსმცოდნეობა“, თუმცა, სამწუხაროდ, დღეს ეს კურსი არჩევითია და სათანადოდ ვერ ხერხდება ბაკალავრების მიერ ამ საგნის ათვისება. ცნობილი მეცნიერი სრულიად საფუძვლიანად მიიჩნევდა, რომ საგანი „ქართული ლექსი“ საშუალო სკოლაშიც კი უნდა

ისწავლებოდეს, სწორედ ამ მიზნით დაწერა მან ქართული ლექსის სახელმძღვანელო, რომელიც 2003 წელს „ლოგოს პრესმა“ გამოცა, დღეს ეს წიგნი სანთლით საძებარია, რაც მის მიმართ დიდ ინტერესზე მეტყველებს.

შეუძლებელია ბატონი აკაკის გახსენება გალაკტიონის რითმის ლექსიკონის გარეშე; ეს მისი დიდი ხნის ოცნება იყო, რომლის განხორციელებისათვის ზრუნვა მკვლევარმა 1974 წლიდან დაიწყო, როდესაც დაბეჭდა ინსტრუქცია გ. ტაბიძის ლექსიკონის შესადგენად; თითქმის ოცწლიანი მძიმე, მაგრამ უაღრესად საჭირო შრომა ლექსმცოდნეობის სამეცნიერო ლაბორატორიისა 8700 გვერდიანი ნაშრომით დასრულდა, რომელიც დღემდე გამომცემელს ელოდება.

სწორედ ამ ლექსიკონზე მუშაობის დროს დავმეგობრდით ბატონი აკაკის მოსწავლეები და თანამშრომლები: თეიმურაზ დოიაშვილი, ემზარ კვიციანიშვილი, გულნაზ ნადარეიშვილი, ნუნუ ასათიანი და სხვანი ერთმანეთთანაც და ქალბატონ მედეა ოყრეშიძესთან, ბატონი აკაკის მეუღლესთან – ქართული ლექსის უსაზღვროდ მოყვარულსა და დამფასებელთან, სათნო და გულუხვ მასპინძელთან. თბილისიში, კეკელიძის ქუჩაზე და კასპის რაიონის სოფელ ქვემო ჭალაში ხინთიბიძეების ოჯახი კეთილი მასპინძელი იყო წლების განმავლობაში პოეზიისა და ქართული საქმის ერთგული ადამიანებისათვის. ამ ოჯახური ნადიმებისა და სხვილოს ციხის დალაშქვრისას გავიცანით და დავუმეგობრდით ბატონი აკაკისა და ქალბატონი მედეას მეგობრებს: ჟორა მახარაძეს, მამია ჩიკაშუას, ნუნუ ქურდიანს და ა.შ.

ქალბატონი მედეას, ბატონი აკაკის ერთგული მეუღლისა და მეგობრის, სახელი განუყრელად არის დაკავშირებული 17 მარტთან, გალაკტიონის დღესთან.

ამ დღის დაარსება ლიტერატურის ინსტიტუტის ახალგაზრდა მეცნიერთა მცირე ჯგუფს, რომლის მოთავე თინა ჯიბლაძე იყო, უკავშირდება. XX საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში

ეს არაოფიციალური ლიტერატურული სალონი მხოლოდ და მხოლოდ გალაკტიონის ლექსების კითხვით, მის პოეზიაზე საუბრით იფარგლებოდა.

„ჩვენს ლიტერატურულ სალონში, რომელიც თინა ჯიბლადის ბინაზე იკრიბებოდა, ხან ქიცა ხერხეულიძე მოიტანდა გალაკტიონის ჩვენთვის უცნობ რომელიმე ლექსს, ხან – ნოდარ ალანია, ხან – ალექსანდრე გვახარია, ხან – ვინ და ხან – ვინ. სალონს სტუმრებიც ჰყავდა: გურამ ასათიანი გვეწვია თავისი მეუღლით, უფროსი თაობის ხალხიც ესწრებოდა“, – იგონებს ბატონი აკაკი.

გალაკტიონის დღეს, 17 მარტს, 1959 წლის მერე, ბატონი აკაკის გარდაცვალებამდე, ეს ტრადიცია უცვლელად აღესრულებოდა: დილით, ინსტიტუტთან, ან ვაკეში, გალაკტიონის ძეგლთან მოვგროვდებოდით და ბესიკის ქუჩით მთანმინდის აღმართს ავუყვებოდით, ხოლო იქიდან დაბრუნებულნი ბატონი აკაკისა და მედეას ოჯახში გალაკტიონის სადღეგრძელოს ვიტყვოდით. ქალბატონი მედიკო, გულუხვი და გულთბილი მასპინძელი, 17 მარტს განსაკუთრებული ღელვით ელოდა: აფხაზეთის ტრაგედიის შემდეგ ბატონი აკაკის ნარკვევი დაინერა: „ზღვა. მერი. აფხაზეთი და ასპინძა“, რასაც „დევნილთა უღელტეხილის“ ავტორის, ბატონი გურამ ოდიშარიას, ოჯახის სტუმრობა მოჰყვა 17 მარტს, მედიკო დეიდას თხოვნით; შეუძლებელია, იმ დღის დამსწრეთ ოდესმე დაავინყდეს მედეა ოყრეშიძე-ხინთიბიძის მიერ წაკითხული კოლაუ ნადირაძის „1921 წლის 25 თებერვალი“...

აქვე გავიცანით პოეტი თენგიზ სვანიძე, რომლის ერთი ლექსი ზეპირად ბატონი აკაკის ერთადერთმა ვაჟმა, გია ხინთიბიძემაც კი, ისწავლა; მიუხედავად იმისა, რომ გიას არასოდეს ეზარებოდა, მამას მოხმარებოდა რედაქციებსა და გამომცემლობებში სიარულისას, ლექსების ზეპირად წარმოთქმა არ უყვარდა. აი, ეს ლექსი კი იცოდა, რასაც განსაკუთრებული, თბილი იუმორითა და გახარებული თვალებით გვეუბნებოდა ბატონი აკაკი... და, გიას მაგივრად, თვითონ წარმოთქვამდა:

პატარა გოგომ შეიყვარა მეზობლის ბიჭი,
დაატარებდა პირველ გრძნობას თრთოლვით და იჭვით,
მეზობლის ბიჭმა იქორწინა უეცრად სხვაზე,
პატარა გოგომ არ იცოდა სხვა ცა და სხვა მზე!
თითქოსდა, ბედი დაემგვანა ნამსხვრევებს შუშის,
აპრილი იყო, მაგრამ არსად ჰყვავოდა ნუში!

არ შემიძლია, არ გავიხსენო ამ ლექსთან დაკავშირებით თვითონ თენგიზ სვანიძის მოგონება: პოეტი ლიტერატურის ინსტიტუტში ეწვია ბატონ აკაკის, რომელმაც დაინახა თუ არა სტუმარი, გამოვიდა ოთახიდან, მიესალმა და გეზი აიღო გრძელი დერეფნისაკენ: „მიდის, მივყვები, თან ზეპირად ამბობს ჩემს ერთ-ერთ ლექსს, რომელიც დაიბეჭდა, სხვა ლექსებთან ერთად, ჟურნალ „ცისკარში“ (№ 6, 1982 წ.). ე.ი. ჩვენ გაცნობამდე 10 (!) წლის წინ. მივედით დერეფნის ბოლოს, ლექსის თქმაც ჩაამთავრა და მარცხნივ – საერთო-სამუშაო ოთახის კარები შეაღო. მაშინ რომ გავოგნდი, დღესაც ვერ გამოვდივარ ამ გაოგნებიდან. ნუთუ ამდენს იმსახურებდა ჩემი ციცქნა ლექსი? – ვეკითხები ახლაც საკუთართ თავს“, – იგონებს თენგიზ სვანიძე.

ბატონი აკაკი ხინთიბიძე უაღრესად ყურადღებიანი სამეცნიერო ხელმძღვანელი იყო დიპლომანტების, თავისი ასპირანტებისა და მაძიებლებისათვის: თეიმურაზ დოიაშვილის, გულნაზ ნადარეიშვილის, თამარ ბარბაქაძის, ნინო ნაკუდაშვილის, თამილა წონორიას, შორენა ქურთიშვილის, თამაზ ხარაიშვილის, ტარიელ დოლიშვილის, გიორგი მაჭავარიანის, გელა მამფორიას, თეა თავბერიძის, დავით აბულაძის, კახა დავითურის, ქეთევან გერსამიას, თამთა ჩადუნელის, მაია მღებრიშვილის, დინარა ფორჩხიძისა და სხვათა და სხვათათვის. მას შეეძლო, მშვიდად, დინჯად მოესმინა და გაენალიზებინა ახალგაზრდა მკვლევრის დებულება, რომელიც ზოგჯერ მის თვალსაზრისს ეწინააღმდეგებოდა, გულწრფელად აღფრთო-

ვანებულები, თუკი მისი მოწაფე დამაჯერებელი, მტკიცე არ-
გუმენტებით დაარწმუნებდა თავის სიმართლეში...

თუკი დავეყრდნობით დებულებას, რომ მეცნიერებაში
გონებაა წინამძღოლი, პოეზიაში კი – გემოვნება და რომ პირ-
ველის მიზანია ჭეშმარიტება, ერთსახოვნება და განუყოფლო-
ბა, ხოლო მეორისა – მშვენიერება და მრავალფეროვნება,
მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ პოეზიის მეცნიერული კვლევა
გონებისა და გემოვნების, ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების,
ერთსახოვნებისა და მრავალფეროვნების შერწყმისა და გან-
ცალკევების უნარს ითხოვს. წერო ლექსზე და შენი ნაწერით
ლექსი არ დაავინყო მკითხველს, – იშვიათი ნიჭია. სტილის
ერთიანობით, კომპოზიციურად არის შეკრული ბატონი აკაკის
თითოეული ნარკვევი, რომელიც ამა თუ იმ ვერსიფიკაციულ
პრობლემას ეძღვნება...

„50-იანი წლების ბოლოს, ვაკის პარკში, ზაფხულის სიცხეს
მორიდებულ საზოგადოებაში ხშირად ვხვდებოდი სერგო
ზაქარიაძეს... ჩვენი საუბრები, ძირითადად, ლექსის კითხვას
შეეხებოდა. იმჟამად ლექსის ინტონაციის თეორიულ საკი-
თხებზე ვმუშაობდი“, – ასე უბრალოდ, თითქოს, ჟურნალის-
ტური ხერხით, ყოფითი დეტალების გახსენება – აღწერით
ინყება აკაკი ხინთიბიძის წერილი „საუბრები ლექსის კითხვის
ხელოვნებაზე“, რომელიც თანდათან სახეს იცვლის, ღრმავ-
დება, ერთდროულად, განზოგადდება და კონკრეტდება კიდევ
და ისეთ პრობლემებზე გადაინაცვლებს, როგორებიცაა: ლექ-
სის დეკლამაცია, ლექსის ბუნების დამოკიდებულება ენის
ბუნებაზე, მახვილის როლზე დეკლამაციის დროს და, საზოგა-
დოდ, ქართულ ლექსში სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთ-
მიმართებაზე, სიტყვიერი მახვილების დაცვის აუცილებლო-
ბაზე ქართულ სიმღერაში, სიმღერისა და ტექსტის კი არა,
ლექსის ურთიერთკავშირის პრობლემაზე და ა.შ. დაბოლოს,
ერთი შეხედვით, მოულოდნელი, შეუვალი ობიექტურობითა
და სიმკაცრით აღბეჭდილი დასკვნა ამ სუბიექტური, გრძნო-

ბისმიერი ინტონაციით დაწყებული ნარკვევისა: „მაგრამ არ უნდა დაგვაგინყდეს მთავარი, რითაც დავიწყეთ: ქართული ლექსის დეკლამირებისას დაუშვებელია მახვილთა გადაადგილება, გამკვეთრება, სკანდირებული კითხვა. ქართული ლექსის რიტმი გაბმული თხრობის პრინციპს მიჰყვება და კარგი დეკლამატორი, ნაწარმოების ლოგიკურ-ემოციური ცენტრების აქცენტირებით, მისი შინაგანი სტრუქტურის გათვალისწინებით, ქართული პროსოდის შეუბღალავად შესძლებს მსმენელთა ესთეტიკური გემოვნების დაკმაყოფილებას“.

როგორც უკვე ვთქვით, ბატონი აკაკი ძალიან კარგად კითხულობდა ქართველი პოეტების ლექსებს. განსაკუთრებით კი – გალაკტიონის პოეზიას; ელდინო სალარაძესთან ერთად შექმნილი კომპოზიცია კი მსმენელს არასოდეს დაავიწყდება... სიცოცხლის მიწურულს, 2008 წლის აპრილში; ჩემი მეგობარი, ჟურნალისტი მანანა ზარიძე ოჯახში ეწვია ბატონ აკაკის და მის მიერ წაკითხული გალაკტიონის ლექსები დიქტოფონით ჩაიწერა. მერე ეს ჩანაწერი ბატონმა გელა კანდელაკმა გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის მიხედვით შექმნილი ერთაქტიანი ბალეტის „დოვინ-დოვენ-დოვლის“ მსვლელობისას გამოიყენა. ბატონი აკაკის ხმით, მართლაც, უჩვეულო გამომსახველობას იძენს გალაკტიონის „სილაჟვარდე...“

2008 წლის 26 მაისს აღესრულა ბატონი აკაკი ხინთიბიძე. მისი მშობლიური შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, რომელიც ამჟამად ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ნაწილია, ცნობილი ქართველი მეცნიერის 95-ე წლისთავს აღნიშნავს და უღალატოდ განაგრძობს მისი თაოსნობით შექმნილი ეროვნული ლექსმცოდნეობის სკოლის ტრადიციებს. ინსტიტუტში ყოველი წლის გაზაფხულზე იმართება ლექსმცოდნეობის სამეცნიერო სესია და გამოიცემა ყოველწლიური სამეცნიერო კრებული „ლექსმცოდნეობა“.

აკაკი ხინთიბიძე – ლადო ასათიანის ლექსის მკვლევარი

ერთი წელი მიიწურა ბატონი აკაკი ხინთიბიძის გარდაცვალებიდან. 2009 წლის 6 თებერვალს ბატონი აკაკის 85 წლისთავი უნდა აღგვენიშნა მის ნათესაებს, მეგობრებსა და მოწაფეებს. გადავწყვიტეთ, ეს მნიშვნელოვანი თარიღი სწორედ მისი დამლევს, ლექსმცოდნეობის უკვე ტრადიციადქცეული სამეცნიერო სესიის დღისათვის დაგვემთხვია და, თანაც, ბატონი აკაკის დიდი ხნის ნაოცნებარი წიგნის: „ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის“ პირველი ეგზემპლარებიც წარგვედგინა საზოგადოებისათვის. ... ხუთიოდე წლის წინათ, როდესაც ბატონი აკაკის მე-80 წლისთავის იუბილეს აღვნიშნავდით, ბატონი აკაკის დაჟინებული თხოვნით, მეცნიერის ახალგამოცემული წიგნის „ვერსიფიკაციული ნარკვევების“ განხილვას მივუძღვენით ეს დღე. მისთვის საკუთარ თავზე საყვარელი და მნიშვნელოვანი ქართული ლექსი, მისი საიდუმლოების კვლევა და ამოცნობა, ქართველი პოეტების ვერსიფიკაციული ოსტატობის დადგენა იყო, ამიტომაც თავისი დაბადების დღის უძვირფასეს საჩუქრად ქართულ ლექსზე საუბარს მიიჩნევდა.

საყვარელი მოძღვრის ამ სურვილმა გვიბიძგა, როდესაც ბატონი აკაკის წლებანდელი, საიუბილეო წლის აღნიშვნა ქართული ლექსის დაუღალავი მკვლევრის სიცოცხლის უკანასკნელი წლების ყველაზე დიდი გატაცების – ლადო ასათიანისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიით გადავწყვიტეთ.

2002 წელს აკაკი ხინთიბიძემ მონოგრაფია „ქართული რითმის ისტორია“ დაასრულა ლადო ასათიანის რითმაზე დაწერილი გამოკვლევით, რომელიც იმავე წლის ჟურნალ „მნათობ-

ში“ გამოქვეყნდა სათაურით: „რითმა ლამაზი ოქროს ფასია“. მკითხველი კარგად იცნობს ამ შესანიშნავ წერილს.

მონოგრაფიაში განხილულია ქართული რითმის გენეზისი, მისი კლასიფიკაცია და გაანალიზებულია: ჩახრუხადის, რუსთაველის, გურამიშვილის, ბესიკის, რომანტიკოსების, გალაკტიონისა და ლადო ასათიანის რითმა. გარდა ამისა, მიმოხილულია ქართული რითმის ხასიათი რუსთველიდან გურამიშვილამდე: თეიმურაზ I, არჩილი, ვახტანგ VI, მამუკა ბარათაშვილი და რომანტიკოსებიდან გალაკტიონამდე (რაფიელ ერისთავის, ილიას, აკაკის, ვაჟა-ფშაველას რითმა).

მონოგრაფიაში ცნობილი ქართველი პოეტების რითმები ყველა პარამეტრის მიხედვით არის დახასიათებული (ფონიკა, ადგილმდებარეობა, გრძლიობა, აგებულიება, მორფოლოგია). ზოგჯერ რითმა განხილულია ლექსის მთლიან კონტექსტში (ბარათაშვილის, გალაკტიონის, ლადო ასათიანის რითმა).

საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ლადო ასათიანის რითმას ამ მნიშვნელოვანი მონოგრაფიის 16 გვერდი ეთმობა, ოდნავ ნაკლები გალაკტიონის რითმაზე დაწერილ თავთან შედარებით, 2-3 გვერდით კი მეტია გურამიშვილის რითმისადმი მიძღვნილ მონაკვეთთან შედარებით. ამგვარად, თვალის ერთი შევლებითაც კი ჩანს, თუ რაოდენ ბევრი დაკვირვების საფუძველი მიუცია ლადო ასათიანის ლექსს მეცნიერისათვის. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აკაკი ხინთიბიძის მონოგრაფიის მიხედვით, ქართული რითმის ისტორიაში ლადო ასათიანის რითმა გალაკტიონის რითმის გვერდით იმკვიდრებს ადგილს.

ბატონი აკაკის აზრით: „ლადო ასათიანი რითმის პოეტია და ეს ტიტული მან რითმის საუკუნეში მოიპოვა – გალაკტიონის, აბაშელის, გრიშაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილის და რითმის სხვა გამოჩენილ ხელოვანთა გვერდით, პოეტური მოღვაწეობის სულ ექვსი წლის მანძილზე“. იქვე მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ლადო ასათიანის 114 ლექსსა და ორ პოემაში გარითმვის 17 კომბინაციას ვხვდებით.

ამ გამოკვლევის დაწერის შემდეგ ბატონი აკაკი ხშირად იმეორებდა, კოლეგებსა და მეგობრებთან ლექსზე საუბრისას, ლადო ასათიანის სიტყვებს გალაკტიონზე: „შენა ხარ ლექსის მეორედ მოსვლა“ („გალაკტიონს“) და აღნიშნავდა, ლადოს თავი გალაკტიონის შეგირდად მიაჩნდაო.

ლადოს რითმაზე დაწერილ გამოკვლევაში აკაკი ხინთიბიძე წერს: „რითმის ხელოვანმა კარგად იცის ლამაზი რითმის ფასი და თავის გამორჩეულ რითმებს, უმეტესად სტრიქონების თანხლებით, ლექსში იმეორებს; ასე მეორდება ლექსის თავსა და ბოლოში: ეს აღუბლები-ვესაუბრები, ძაძა ბუნებას – დაძაბუნება, დაგვიფარავდა-მარაბდა, „ბარდნალას“ მთელი სტროფით, თავისი რითმებითა და ალიტერაციით.

ლადო ასათიანის რითმაზე დაწერილი მონაკვეთის ბოლოს აკაკი ხინთიბიძე წერს: „მე მხოლოდ რითმის სამზერიდან შევხედე ლადო ასათიანის პოეზიას. სურათი მიმზიდველია. ასევე მიმზიდველი იქნება იგი ფართო გადასახედიდან: ვერსიფიკაცია მთლიანად, პოეტური სახეები, ლექსის კომპოზიცია, თემები და მოტივები. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ლადო ასათიანის სახით ჩვენ დიდი პოეტი გვყავს“.

ლექსმცოდნეობის III სამეცნიერო სესიის თემატიკაც დადასტურებაა ქართული ვერსიფიკაციის ცნობილი მესაიდუმლის მიერ მონიშნული თემატიკის პრობლემურობისა. ლადო ასათიანის პოეზიის კვლევა, როგორც ჩანს, ღრმავდება და მეტი ინტერესს იმსახურებს თანამედროვე ფილოლოგთა მხრიდან.

აქვე გვინდა, შევიდო წლის წინანდელი, 2002 წლის 2 ოქტომბრის ოქმის ამონაწერი გაგაცნოთ; იმდროინდელი, როდესაც ბატონმა აკაკიმ ზემოხსენებული ნაშრომი გააცნო კოლეგებს: ბატონმა **როლანდ ბერიძემ** ასე შეაფასა მომხსენებლის გამოკვლევა: „მოხარული ვარ, რომ მოვისმინე მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულებული ნაშრომი. საჭიროდ მიმაჩნია, ლადო ასათიანის რითმაზე მსჯელობისას ყურადღება გამახვილდეს არა მხოლოდ მის პოეზიაში, არამედ, ზოგადად,

ქართული ლექსის ისტორიაში ჯერჯერობით ერთადერთ თორმეტმარცვლოვან პანტორითმაზე:

„გაფანტული ფარის მთაზე დაჯანღება
და ქართული ფარის ფარზე დაჯახება“.

ლევან ბრეგვაძემ აღნიშნა. „უაღრესად საჭირო და სასარგებლო ნაშრომია „ქართული რითმის ისტორია“ არა მხოლოდ პროფესიონალების, არამედ პოეზიის მოყვარულთათვის. თვალნინ იშლება რითმის მთელი, მრავალსაუკუნოვანი ისტორია. რაც შეეხება ლადო ასათიანის სარიტმო წყვილს: „ეს ალუბლები – ვესაუბრები“, არ უნდა იყოს წინააღმდეგობრივი აზრობრივ ლოგიკასთან.

განყოფილების გამგემ **თეიმურაზ დოიაშვილმა** ასე შეაფასა ლადო ასათიანის რითმის თაობაზე ბატონი აკაკის გამოკვლევა და, საერთოდ, იმდღევანდელი სხდომა: „...ლადო ასათიანის სარიტმო წყვილი: „დაგვიფარავდა – მარაბდა“ არ არღვევს აზრობრივ ლოგიკას; თუ გავიხსენებთ ნიკო ბერძენიშვილის აზრს, რომ: „ქართველთა მრავალ გამარჯვებას ამეტებს მარაბდა“. ამავე დროს, ვფიქრობ, სტრიქონით: „თორემ მტერს ისიც კი შეაშინებს“ – შემზადებულია მარაბდის ხსენება. გამოყენებულია ჰიპერბოლა.

აკაკი ხინთიბიძის ნაშრომისადმი გამოვლენილი კოლეგათა ცხოველი ინტერესი დადასტურებაა იმისა, რომ ავტორმა, უნიკალურმა პიროვნებამ, რომელიც 50 წლის მანძილზე იღვწის ქართული ლექსმცოდნეობის განვითარებისათვის, ამჟამადაც იმგვარი ნააზრევი წარმოადგინა, რომლის შექმნაც მნიშვნელოვანი მოვლენაა ჩვენი ფილოლოგიური მეცნიერებისათვის და რომლის გამოქვეყნებაც საშური საქმეა“.

ბატონი აკაკის არქივში დაცულია ყველა ის ჩანაწერი, მიძღვნა, თუ შენიშვნა, რომელიც კოლეგებს, მეგობრებს გადაუციათ, გაუზიარებთ ამ გამორჩეულად ფაქიზი და კეთილ-

შობილი პიროვნებისათვის. მრავალთაგან ერთ-ერთი განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის დღეს, რადგან იგი სწორედ ზემოხსენებულ, საყურადღებო მონოგრაფიას ეხება: 2000 წლის 4 ოქტომბერს ბატონმა აკაკი ხინთიბიძემ ზემოხსენებული გამოკვლევის „ქართული რითმის ისტორიის“ I მონაკვეთი წაიკითხა. ნაშრომის კითხვის დასრულებისას ნინო დარბაისელს ლექს-სტროფი გადაუცია მისთვის:

„რიტმას იხილავს
კაკო ბატონი –
– ლაღადით, მღერით
მალღდება ტონი“.

მესამე-მეოთხე სტრიქონები კიბურად ირითმება და **რიტმა** იკითხება. ბატონ აკაკის მიუწერია ამ მიძღვნისათვის. „ჩემი მოხსენების წაკითხვის დღე“.

...ასე იყო თითქმის ყოველთვის: ბატონი აკაკის მოხსენების წაკითხვისა თუ მისი დაბადების დღე აუცილებლად ქართული ლექსის ზეიმად, რითმის დღესასწაულად უნდა გადაქცეულიყო და დაუვიწყარი გამხდარიყო.

მადლობას ვუძღვნი ბატონ ელგუჯა ხინთიბიძეს, რომელმაც ბატონი აკაკის არქივზე მუშაობის საშუალება მომცა. მეცნიერის არქივში დაცულია მის მიერ მე-80 წლისთავის საიუბილეო საღამოზე წარმოთქმული სამადლობელი სიტყვის ჩანაწერი: „საკუთარ თავზე რა უნდა ვთქვა. ვაჟა-ფშაველას სტრიქონს გავიხსენებ: „არ მიბობღია დაბლა ქვემძრომად“. ამ დიდი ხნის მანძილზე არც არავინ დამიჩაგრავს და არც არავისთვის კუდი მიქნევია.

მუდამ თან დამყვებოდა ლექსი და სიყვარული. სიყვარული მოყვასისა, საქმისა, რასაც აკეთებ და ის სიყვარულიც, როგორც „მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის“.

ისევ და ისევ მადლობას გწირავთ ყველას“.

მართლაც, ბატონ აკაკი ხინთიბიძეს მუდამ თან დაჰყვებ-

ბოდა „ლექსი და სიყვარული“ ისევე, როგორც ლადო ასათიანი
წერს ერთ კერძო ბარათში მეგობარს: „...ლექსად ქცეული ვარ
და ლექსად გესიტყვები“. ...ესეც განგების ნებაა, რომ „ლექ-
სად ქცეული“ და „ლექსით მოსიარულე“ კაცებს საქართველოში
ერთად მოიხსენიებდნენ სამარადისოდ!

26.V.2009.

ვახუშტი კოტეტიშვილი – ლექსის მცნობი, პოეტი

XX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს სამეცნიერო-მთარგმნელობითი კულტურულ-საზოგადოებრივი ცხოვრება წარმოუდგენელია ვახუშტი კოტეტიშვილის კოლორიტული პიროვნების გარეშე. ათი წლის წინათ გარდაიცვალა იგი და დაგვიტოვა ის მისტიკური შარავანდედი, რომელიც მის ტრაგიკულ ბიოგრაფიასთან საკუთარი მოღვაწეობით მოპოვებული უსაზღვრო პოპულარობის შერწყმამ განაპირობა. მეცნიერის, ცნობილი მთარგმნელისა და აღმოსავლეთმცოდნის, საზოგადო მოღვაწის პორტრეტი, საბედნიეროდ, მისმა პოეზიამაც აირეკლა. შეიძლება ითქვას, რომ „დიოგენეს“ მიერ 2003 წელს გამოცემული, ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ მსოფლიო პოეზიის შედეგრთა თარგმანების კრებული – „აღმოსავლურ-დასავლური დივანი“ საუკუნის წიგნად დარჩება ქართული კულტურის ისტორიაში. მასში ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ 1955-2000 წლებში თარგმნილი პოეტური თხზულებები შევიდა: სპარსული პოეზიის (რუდაქი, ფირდოუსი, აბუ საიდი, ანსარი, ომარ ხაიამი, სანაი, ნიზამი განჯელი, მასიდ სალ სალმანი, ჯელალ ედ-დინ რუმი, საადი, ჰაფეზი, აბდორ რაჰმან ჯამი) შედეგრები და ევროპული პოეზია: რაინერ მარია რილკეს რჩეული ლექსები, „დუინური ელეგიები“ და სონეტები ორფევსისადმი, XX ს. რუსული პოეზია (ინოკენტი ანენსკი, მაქსიმილიან ვოლოშინი, ნიკოლაი გუმილიოვი, ოსიპ მანდელშტამი, მარინა ცვეტაევა, იოსიფ ბროდსკი). წიგნის წინასიტყვაობაში ვახუშტი კოტეტიშვილი აღნიშნავდა: „დედანს ასაკი არა აქვს, არ „ბერდება“, თარგმანს კი ხშირად ყავლი გასდის, ძველდება და ამიტომაც ახალი ეპოქა გენიალური ქმნილებების ახალ-ახალ თარგმანს მოითხოვს. ეს არ ეხე-

ბა მხოლოდ კონვენიალურ თარგმანებს, რომლებიც მყარად იმპედიდრებენ ადგილს ორიგინალური ლიტერატურის წიაღში. მაგალითად ქართული „ვისრამიანი“ და მაჩაბლისეული შექსპირიც კმარა“ (კოტეტიშვილი 2003: 12). ვახუშტი კოტეტიშვილის თარგმნილი ლექსები, უეჭველია, დროს გაუძლებს და მათ მკითხველი არასოდეს მოაკლდება...

ვახუშტი კოტეტიშვილის სიტყვა, ჟღერადი და ძარღვიანი, თითქოს აუცილებლად ითხოვდა ხმოვანი, ნათელი კვალის დატოვებას ორიგინალური, საკუთარი ლექსებითაც: შეუძლებელი იყო წარმავლისა და უკვდავის სრული განცალკევება; ამგვარ მინიშნებად მიგვაჩნია მისი „სონეტები“, კრებულის სახით რომ გამოსცა „საქართველოს მწერალთა სახლმა“ 2015 წელს.

კრებული 55 სონეტს აერთიანებს და წიგნად, ერთ მთლიანობად არის ჩაფიქრებული: „პროლოგის სონეტი“ იწყება და „ეპილოგის სონეტი“ სრულდება, თუმცა ბოლოს – ორიც ერთვის: „აბელისა და კაენის სონეტი“ და „მრწამსის სონეტი“, ალბათ, სამყაროსა და ლექსის, სონეტის მარადიულობის იდეის ხაზგასასმელად, სიკეთისა და ბოროტების, სიკვდილსიცოცხლისა და არჩევანის დაპირისპირება-ერთიანობისა, პიროვნული გზის მიგნების აუცილებლობის კიდევ ერთხელ გაცხადებისათვის...

ვახუშტი კოტეტიშვილმა ევროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმების თაობაზე პირველად 1959 წელს გაამახვილა ყურადღება, როდესაც მაგალი თოდუას მიერ თარგმნილი კრებული „აღმოსავლური პოეზია“ განიხილა. ახალგაზრდა მეცნიერმა მიუთითა, რომ XVIII ს. ბოლოსა და XIX ს. დასაწყისში ჩვენში „შემოიჭრა აღმოსავლური ლირიკული ჟანრის სალექსო ფორმები: მუსტაზადი, მუხამბაზი და სხვა, რომლებსაც საკმაო რაოდენობით ვხვდებით საიათნოვას, ბესიკის, ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში, მაგრამ ამ სალექსო ფორმებმა ქართულ ნიადაგზე ფეხი ვერ მოიკიდა

ისევე, როგორც სონეტმა, ტრიოლეტმა, ტერცინამ და სხვა“ (კოტეტიშვილი 1959: 4). რეცენზენტ-მკვლევარი სტატიაში ხსნის ამ მოვლენის არსსა და მიზეზებს: „...ქართულ ლექსს არასოდეს არ ჰქონია ჯებირები და იგი ვერავითარ კანონიზაციას, გარდა მინიმუმისა, ვერ ეგუებოდა“.

ამ სიტყვების დაწერიდან თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ, უკვე პოეტი ვახუშტი კოტეტიშვილი, წერს ე.წ. დიდაქტიკურ სონეტს: „პროლოგის სონეტს“ (2007 წ.), რომელშიც იხსენებს თავის ჭაბუკობისდროინდელ მაქსიმალიზმს:

სალექსო ფორმებს არა ვცემდი საკადრის პატივს,
ჩემთვის მთავარი იყო ლაღი ლექსი ქართული.
აღგზნებულ ჭაბუკს არასოდეს მესმოდა მათი,
ვინც იყო ლექსის არტახებში ჩასმით გართული.

მე არ მესმოდა, რუსთველური შაირის მქონეს,
ლექსის ფორმები ევროპიდან რატომ მეთრიაქა?
იქიდან, სადაც სონეტების უმაღლეს დონეს
აღწევდა მხოლოდ თუნდ შექსპირი, ანდა პეტრარკა?!

გამოხდა ხანი და მივხვდი, რომ ვცდებოდი ადრე:
ყოველ ფორმას ხომ თავად ითხოვს ლექსის შიგანი.
უნდა იცოდეს პოეზიის ყამი და ყადრი,
მთელი თავისი სიღრმითა და სიგრძე-სიგანით.

და აი, თრთოლვით გადაგიშლით მე ჩემს სონეტებს
ისე, ვით ძველი ნუმიზმატი ნათხარ მონეტებს.

(კოტეტიშვილი 2015: 01)

ვახუშტი კოტეტიშვილის ეს პოეტური აღსარება, 2007 წელს სონეტით გადმოცემული, და ვახუშტი კოტეტიშვილის, მეცნიერის, აღმოსავლეთმცოდნის, რითმის მკვლევრის ზემოხსენებული განაცხადი 1959 წელს, თითქოს, ერთმანეთის თეზა

და ანტითეზაა, დაპირისპირება – დასტურია: ავტორი უაღრესად გულწრფელია და, ამავე დროს, საყოველთაოდ ცნობილ ჭეშმარიტებასაც გვაზიარებს. დავიმონმებ თანამედროვე ემიგრანტი პოეტისა და თეორეტიკოსის ვ. ს. ნაიპოლის თვალსაზრისს: „ლიტერატურული ფორმები აუცილებელია: გამოცდილება უნდა გადაიცეს საყოველთაოდ გავრცელებული ან ალქმადი ფორმით; მაგრამ ხდება ხოლმე, რომ ფორმა ზოგჯერ აღიქმება როგორც მიუღებელი ან ზედმეტი რამ... ყოველი სერიოზული მწერალი გაიაზრებს ფორმის საკითხს, რადგან, განურჩევლად იმისა, თუ რაოდენ აფასებს ის წინამორბედ მწერლებს, მან უნდა გაითვალისწინოს, რომ ამ მწერალთა მიერ გამოყენებული ფორმები შეესაბამება მათს გამოცდილებას და არა – მის საკუთარ გამოცდილებას“ (ნაიპოლი 2018: 47).

ვახუშტი კოტეტიშვილი უტყუარი მცნობი იყო ლექსისა, რასაც მონმობს: მისი სამეცნიერო-მთარგმნელობითი მოღვაწეობა, სპარსული და ქართული რითმის საკითხების ხანგრძლივი კვლევა, მის მიერ მოპოვებული თანამედროვე ხალხური პოეზიის შედეგები, ხალხური მთქმელებისა და ეთერ თათარაიძის აღმოჩენა, „თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის“ სალექციო კურსის წაკითხვა ნლების განმავლობაში თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, მისი ადრეული ლექსები (1948-1959); ეს ყოველივე მკვიდრ საფუძველს უყრიდა ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტისტობას, რაც პოეტის გამოცდილებით მიღებული არჩევანი აღმოჩნდა საკუთარი არსის, მდიდარი, ცხოვრებისეული გამოცდილების, ნაგრძნობ-ნააზრევის გამოსახატავად.

ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტებში განსაკუთრებული ოსტატობით არის დამუშავებული რითმა: ხმოვანებით, მუსიკალური ჟღერადობით, ეგზოტიკურობით გამორჩეული სარიტმო ერთეულები ვახუშტი კოტეტიშვილის გამოკვლევებში მთლიან სიტყვებს გულისხმობს და არა მხოლოდ კლაუზულებს.

უმთავრესად, ზედაქტილური, ოთხ- და ხუთმარცვლიანი რითმების დაწყვილება მის სონეტებში გვიდასტურებს პოეტ-სონეტისტისა და რითმის მკვლევრის ნიჭიერებისა და ცოდნის ერთიანობას. მაგალითად, „ფლამენკოს სონეტის“ მეორე კატრენის რითმები ასე ჟღერს:

შეყოვნებული პოზებიდან იერმოკრეფილს
სამაჯურებიც ეჩვენება მძიმე ხუნდებად
და თუ გაშეშდა, როგორც ცეკვის იეროგლიფი,
მის მიღმა უკვე ყოველგვარი ფონი ხუნდება...
(კოტეტიშვილი 2015: 46)

ხოლო ვახუშტი კოტეტიშვილის 2008 წლის 4 ივნისს დაწერილი, 50-ე, „ფშავ-ხევსურეთის სონეტის“ „გასაღები“, ფინალური ორტაეპედი ბრწყინვალე, ზედაქტილურ ჟღერად რითმას გვასმენინებს:

ჩემი სამზეო, საიქიო, შავ-ხევ-სულეთი,
აკლდამა ჩემთა ოცნებათა – ფშავ-ხევსურეთი.
(კოტეტიშვილი 2015: 50)

სარიტმო წყვილის: „იერმოკრეფილს – იეროგლიფი“ – პირველი ერთეული გაკომპოზიტებული ზედსართავი სახელი, პოეტური ნეოლოგიზმია („იერმოკრეფილი“ – ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ შექმნილი სიტყვაა!), ხოლო მეორე უცხო სიტყვაა – დაშიფრულის, გამოუცნობის, უჩვეულოს აღმნიშვნელი. კომპოზიციური წყვილებით შედგენილი: „შავ-ხევ-სულეთი – ფშავ-ხევსურეთი“ ქართული ეგზოტიკურ რითმათა ისტორიაში ჩაინერება.

„პოეტური ტექსტის ლექსიკონი შეესაბამება მის უნივერსუმს, ხოლო ლექსიკონის შემადგენელი სიტყვები ავსებენ ამ უნივერსუმს. მათი ურთიერთმიმართებები აღიქმება, როგორც სამყაროს სტრუქტურა“ (ლოტმანი 2015: 333).

ვახუშტი კოტეტიშვილის „უნივერსუმის“ გასაცნობად საგანძურია მისი სონეტები: „საითკენხედვის სონეტი“, „ფშავ-ხევსურეთის სონეტი“, „თანამედროვეობის სონეტი“ და ა.შ. ამ უკანასკნელი სონეტის „გასაღების“ ზედაქტილური რითმა: „კერპებს მივანდეთ – მოვქრისტიანდეთ“ – კვლავ იმ აზრს განგვიმტკიცებს, რომ ვახუშტი კოტეტიშვილის სონეტების რითმა სიტყვათა მელოდიას, უღერას, „ზარების ნკრიალს“ ეყრდნობა და არა სარითმო ერთეულების საგანგებო ძიებას. მსოფლიო პოეზიის შედეგების ცნობილი მთარგმნელი, ვახუშტი კოტეტიშვილი, იოსიფ ბროდსკის ერთ-ერთი სონეტის თარგმანშიც იცავს ამ პოზიციას:

შენს საყვარელთა სათვალავი, ჩემო მარია,
თუ არა ვცდები, ოცდახუთსაც გადამცდარია,
გვირგვინისათვის არ არსებობს ზიანი მეტი,
ვიდრე ლოგინში ჩაიგორო ვილაც ახვარი.
(ეს იმას ნიშნავს, სამეფო ტახტს ჩასცე ლახვარი
და სახელმწიფო შეარყიო, დაასხა რეტი.
რესპუბლიკა კი, როგორც ძველი ბერძნული სვეტი
ბევრ ამისთანას გაუძლებს და იდგება მყარად).
შოტლანდიელი ბარონი კი არ არის ცეტი,
აზრს არ შეიცვლის, რაც უნდ მოხდეს, არა და არა!
შენს შოტლანდიელთ ჩაუვარდათ ნაცარში კოვზი
ვერ განასხვავეს საწოლისგან სამეფო ტახტი.
თანამედროვეთ თვალში თეთრი ყორანი გახდი
და მათთვის იყავ საუკუნის კახპა და ბოზი.

(კოტეტიშვილი 2006: 187)

V სონეტი იოსიფ ბროდსკის ცნობილი ლირიკული ციკლიდან „ოცი სონეტი მარია სტიუარტს“, რომლის თარგმანი ვახუშტი კოტეტიშვილმა 2006 წელს გამოაქვეყნა წიგნში: „ვერცხლის საუკუნე + ბროდსკი“ ააშკარავებს და უეჭველად გვიდას-

ტურებს პოეტისა და მთარგმნელის ნიჭიერებას. ამ წიგნის წინათქმაში ვ. კოტეტიშვილი აღნიშნავს, რომ ძალიან მოსწონდა, მაგრამ თავიდან არც უფიქრია, ეთარგმნა ი. ბროდსკის ცნობილი უზარმაზარი ლექსი „ორი საათი რეზერვუარში“: „ეს გახლავთ ვითომ გერმანელის ჩიქორთული რუსულით გამოთქმული სენტენციები, რაც პოეტური ეკვილიბრისტიკის უნიჭიერეს, დიდოსტატურ ნიმუშად გახლავთ ქცეული. ეს ლექსიც უნებლიეთ შემომეთარგმნა და მას უკვე ლილინ-ლილინით მოჰყვა ოცდახუთიოდ ლექსის თარგმანი“ (კოტეტიშვილი 2006: 7). სწორედ ეს „ლილინ-ლილინით“ წარმოთქმული სარიტმო სიტყვები ქმნის სონეტისათვის აუცილებელ მელოდიურობასა და დისჰარმონიაზე აგებულ ახლებურ ჰარმონიას: იოსიფ ბროდსკის ამ არაკანონიკურ სონეტში მთარგმნელი კონსონანსური, შეთავსებული და შედგენილი რითმებით ადეკვატურად გადმოსცემს ორიგინალის ვირტუოზულ ვერსიფიკაციას: „ჩემო მარია – გადამცდარია“, „ვიღაც ახვარი – ჩასცე ლახვარი“, „ბერძნული სვეტი – არ არის ცეტი“, „იდგმება მყარად – არა და არა“ და ა.შ.

საყრდენ, საბჯენ თანხმოვანზე დაფუძნებული რითმები მყარად, მტკიცედ იცავს თანამედროვე, XX-XXI საუკუნეების, სონეტის კომპოზიციას, რომელიც, ერთდროულად, იოსიფ ბროდსკის ლირიკის თანახმად, კლასიკურიც უნდა იყოს და მოდერნისტულიც.

ვახუშტი კოტეტიშვილს წიგნი „სპარსული რითმის სტრუქტურა“ (თსუ, 1986) უაღრესად მნიშვნელოვანია როგორც ვერსიფიკაციის ზოგადთეორიული, ასევე სპარსულ-ქართული ურთიერთობის საკითხების შესწავლისათვის. ამ ნაშრომში ვახუშტი კოტეტიშვილმა, რითმის აკაკი ხინთიბიძისეულ დეფინიცი-აზე დაყრდნობით, შემოგვთავაზა რითმის ამგვარი განსაზღვრება: „ლექსის რიტმულ მონაკვეთთა საზღვარზე **თანხმიერ სიტყვათა** კანონზომიერ განმეორებას რითმა ეწოდება“ (ხაზგასმა ჩვენია – თ. ბ.). ამ დეფინიციაში გათვალისწინებულია:

რითმის ევფონიური დანიშნულება, სარიტმო სიტყვის მაორგანიზებელი როლი და ლოკალური რიტმული ფუნქცია.

ვ. კოტეტიშვილის ზემოხსენებულ საეტაპო გამოკვლევას ვრცელი რეცენზია მიუძღვნა ჯემშიდ გიუნაშვილმა, რომელიც მაღალ შეფასებას აძლევს ავტორის ძიების შედეგებს რითმის გენეზისის სფეროში და აღნიშნავს, რომ ნაშრომში გამოთქმულ მოსაზრებებს საფუძვლად უდევს 10 000-მდე სარიტმო სიტყვის სტრუქტურული ანალიზი, რომელთა აღნუსხვა ემყარება სტატისტიკური აღრიცხვის შედეგად მიღებულ მონაცემებს.

რეცენზიაში ვ. კოტეტიშვილის წიგნის, „სპარსული რითმის სტრუქტურის“, ექვსივე თავია განხილული და შეფასებული, რის შემდეგაც ჯ. გიუნაშვილი ასკვნის: „ვ. კოტეტიშვილის პირად წვლილად სპარსული პოეტიკის კვლევის საქმეში უნდა ჩაითვალოს შემდეგი: სპარსული რითმის საფუძვლად მან მიიჩნია მარცვალი, ხოლო რითმის საზომად – მარცვალთა რაოდენობა. მან დაადგინა, რომ სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში დადასტურებული რითმების სტრუქტურული შედგენილობა გვაძლევს 41 ნაირსახეობას, – მან პირველმა დაადგინა ყაზალის რითმის კლების ტენდენცია; მან პირველმა დეტალურად შეისწავლა რედიფის ბუნება, მისი სემანტიკური დატვირთვა და სინტაქსური მიმართება სარიტმო სიტყვასთან. მან დაადგინა, რომ ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე რედიფიან ყაზალებში გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ურედიფოებში“ (გიუნაშვილი 1986: 192).

ჩვენი მხრივ, დავუმატებთ, რომ ვახუშტი კოტეტიშვილი ნაშრომში საინტერესოდ საუბრობს სპარსული ლექსის მონორითმიანობის თაობაზე (ყასიდა, ყაზალი, ყეთე, რობაი, თარქიშბანდი, მუსთაზადი, მუსამმათი). მონორიმის, ქართული მთის პოეტური ფოლკლორისა და ვაჟა-ფშაველას ლირიკის პოეტიკის საყრდენის, კვლევას XX ს. 80-იანი წლების ლექსმცოდნეობაში, ის-ის იყო, საფუძველი ეყრებოდა და ამ მხრივ ვ. კოტეტიშვილი ერთ-ერთი პირველი იყო.

ცნობილია, რომ სპარსული ღაზალი, როგორც ლირიკული ჟანრი, შეიძლება სათავეს იღებდეს ფოლკლორიდან, ოღონდ შემდეგ განიცდის არაბულ გავლენას, ხოლო თავის მხრივ, სპარსული ღაზალი//ყაზალი დიდ კვალს ტოვებს ქართული ლექსის ისტორიაში.

ქართული ხალხური ლექსის თავისებურებათა კვლევას მიუძღვნა გასული საუკუნის 80-იანი წლების დამდეგს წერილი თანამედროვე ეროვნული პოეტური ფოლკლორის შეკრებისა და პოპულარიზაციის ამალორძინებელმა, ვახუშტი კოტეტიშვილმა, რომელმაც XX ს. 70-იანი წლების ბოლოს, კერძოდ, 1978 წლის 14 აპრილს საფუძველი ჩაუყარა თბილისში ხალხური პოეზიის საღამოების გამართვას. ვ. კოტეტიშვილის აზრით, ფოლკლორში წინასწარვა განსაზღვრული როგორც გარეგანი ფორმა ლექსისა, ასევე მისი შიდა ფორმაც, ვინაიდან კანონმდებელი ცალკეული პიროვნება კი არ არის, არამედ – ხალხი... აქ ყველაფერი შემოფარგლულია: „ბალადას თავისი სტრუქტურა აქვს, თავისი პოეტიკა, ხმით ნატირალს – თავისი, ასევე – მთიბლურს, საქორწილოს, შაირს, კაფიას თუ სხვა ნებისმიერ ნაირ-სახეობას“ (კოტეტიშვილი 1988: 47-60).

ვახუშტი კოტეტიშვილმა საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა სპარსული პოეზიის ერთ-ერთი საინტერესო ფორმის – რობაის – კომპოზიციას, მის არქიტექტონიკას, გარითმვის ნაირსახეობას და მის გავლენას მთელი ლექსის სემანტიკურ სტრუქტურაზე.

ვ. კოტეტიშვილის აზრით, რობაის გარითმვის ორი სქემა (aaaa; aaxa) გადამწყვეტ როლს თამაშობს ამ აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმის აზრობრივ და ლოგიკურ სტრუქტურაში: რობაის გაურითმავი სტრიქონი ზრდის მოლოდინის ეფექტს: „...ურითმო სტრიქონში აზრი ყოველთვის დაუმთავრებელია და IV სტრიქონში პოულობს ლოგიკურ დასასრულს“ (კოტეტიშვილი 1985: 7).

ვ. კოტეტიშვილი აანალიზებს ომარ ხაიამის რობაიების სტრუქტურას, რის საფუძველზეც დაასკვნის, რომ რობაის

გართმვის ორგვარი სტრუქტურული ნაირსახეობა არსებობს: ერთი მთლიანად მონორიმულ პრინციპს ემყარება, ხოლო მეორე სახეობაში მესამე სტრიქონი ურითმოა.

წერილის ბოლოს მკვლევარი წამოჭრის კითხვებს: არსებობს თუ არა სადმე იდუმალი კანონზომიერება, რომელსაც ემყარება ამა თუ იმ სალექსო ფორმის არქიტექტონიკა? რა არის სალექსო ფორმის განმსაზღვრელი ფაქტორი? – მარტოოდენ გარეგანი, თვალში საცემი ნიშნები, თუ მხოლოდ ამ ფორმისთვის დამახასიათებელი ხატოვანი აზროვნების სტრუქტურა და პოეტური სემანტიკა?

ქართულ პოეზიაში რობაი, აღმოსავლური პოეზიიდან შემოსული სხვა ფორმებისაგან განსხვავებით, ყველაზე ახალია და, როგორც სავსებით მართებულად მიუთითებენ, „დღესაც გამოყენებადი ეს ფორმა დამკვიდრდა სპარსული რობაიების ქართველ მთარგმნელთა მიერ“ (სილაგაძე 2018: 18).

რობაის პოპულარიზაციაში თანამედროვე ქართულ ორიგინალურ თუ თარგმნილ პოეზიაში ლომის წილი ეკუთვნის სწორედ ვახუშტი კოტეტიშვილს: ომარ ხაიამის რობაიების თარგმნა ბევრმა სცადა ჩვენში (ი. აბულაძე, ა. ჭელიძე, მ. თოდუა, გ. ხულორდავა და სხვ.), მაგრამ ვახუშტი კოტეტიშვილის მიერ თარგმნილი – შეუდარებელია. მოვიხმოთ ერთი მათგანი (16):

ბაგით დაწვდი დოქის ბაგეს, ბაგე გადავიბადაგე,
დღეგრძელობას ვეძიებდი, ჟამთა სრბოლით დავიდაგე,
დოქმა მითხრა საიდუმლოდ: მომაგებე ბაგეს ბაგე,
ქვეყნად განა კიდევ მოხვალ, დალიეო, რას ქადაგებ.

(კოტეტიშვილი 2003: 47)

რობაის მიმართ ლექსის ჭემმარიტი მცნობის განსაკუთრებული სიყვარულის დასტურია არა მარტო მის მიერ თარგმნილი ომარ ხაიამის რობაიები, არამედ საკუთარი, პოეტ ვახუშტი კოტეტიშვილის, ერთადერთი 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.

(კოტეტიშვილი 2007: 73)

ვახუშტი კოტეტიშვილი გულწრფელად აღიარებდა: „პოეზია ჩემთვის ყოველთვის იყო, არის და იქნება არა სიტყვიერი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი, თუნდაც უმთავრესი და განსაკუთრებით გამორჩეული, არამედ თვით ჩემი არსებობის ლამის ერთადერთი ფორმა, უფრო ზუსტად – არსი ჩემი არსობისა. პოეზია – არა მხოლოდ შემოქმედებითი ნიჭია, არამედ თვით სიცოცხლის ნიჭიც“ (კოტეტიშვილი 2005: 5).

ვ. კოტეტიშვილი ჯერ კიდევ სიყმაწვილისა თუ სიჭაბუკის ჟამს, XX ს. 50-იან წლებში, დაწერილ ლექსებში ცდილობს სალექსო ფორმების დამორჩილება-დაუფლებას. 1956 წლით არის დათარიღებული ლექსი „რუბია“, რომელიც 15 წლის სამარყანდელ გოგონას, რუბიას, ეძღვნება. მართალია, აქ გოგონას სახელია ლექსის სათაური, მაგრამ თითქმის მთელი ლექსი (გამონაკლისია ერთადერთი მე-4 სტროფი) გართმულია რობაის სქემით: aaxa.

ჯერ პატარა გოგონაა რუბია,
წარბი წარბზე სურმით გადაუბია,
თავზე ქრელი არახჩინი უხდება
ბაგეები მარჯნად გადაუპია...

(კოტეტიშვილი 2005: 58)

ვახუშტი კოტეტიშვილი, იმხანად დამწყები პოეტი, აღმოსავლეთის ასულის საკუთარ სახელს – რუბიას – თითქოს ქარაგმულად, თამაშით უკავშირებს აღმოსავლურ სალექსო ფორმას რუბიას//რობაის. საგულისხმოა, რომ რობაის გართ-

მვის სქემა ყმანვილ ვახუშტის მიერ 1953 წელს დაწერილ ლექსშიც „მახლას“ გვხვდება:

სანამ ჯეელი ხარ,
მეტი გულს უნდა რა?

**ჩვენი დაირა და
დროის უზუნდარა!**

(კოტეტიშვილი 2005: 85)

ვახუშტი კოტეტიშვილი – პოეტი განსაკუთრებული სიყვარულით ეკიდება მრჩობლედის ფორმას, რომელიც მის მიერ 1990 წელს დაწერილი ორტაეპედების მიხედვით – ორგინალურია, თუნდაც იმიტომ, რომ გაურითმავია:

* * *

ვინ იცის, იქნებ ცხოვრებისგან გაბეზრებული
ყვავები რარიგ შენატრიან დღემოკლე პეპლებს.
(„***ვინ იცის?“ კოტეტიშვილი 2005: 34)

* * *

უსამშობლოოდ სახელმწიფო ვერ იარსებებს,
უსახელმწიფო სამშობლო კი რჩება სამშობლოდ.
(„უტოლობა“. კოტეტიშვილი 2005: 32)

თუმცა მრჩობლედით დაწერილ ვ. კოტეტიშვილის ლექსში „ბოლო სადღეგრძელო“ (1993 წ.) ორტაეპედები გართმულია:

ესეც ჩემი იღბალი თუ ბედი –
გამიფრინდა სიხალისის მტრედი.

ესეც ჩემი იღბალი თუ წერა –
ქვეყანაზე აღარავის მჯერა...
(კოტეტიშვილი 2005: 37)

საინტერესოა, რომ ოსიპ მანდელშტამის (1891-1938) ორტა-
ეპედებით დაწერილი ლექსის თარგმანშიც ვ. კოტეტიშვილს
მრჩობლელები გართმული აქვს:

მოცემული მაქვს მე სხეული, რა ვქნა, რა ვუყო?
ასე მთლიანი, ასე ჩემი, ვის რა გაუყო?

.....

მარადისობის მინებს ორთქლად დაედინება
ეს ჩემი სითბო, ჩემი სუნთქვა, ჩემი დინება...
(კოტეტიშვილი 2006: 39)

უყურადღებოდ არ დარჩენია მთარგმნელ ვ. კოტეტიშვილს
ნიკოლაი გუმილიოვის მყარი სალექსო ფორმით დაწერილი
„ხოკუ“:

აი, ლამაზი ქალიშვილი, ნუკრისთვალეა,
ცოლად მიჰყვება ამერიკელს. ნეტა კოლუმბმა
ეს ამერიკა რა ჯანდაბად აღმოაჩინა?!
(კოტეტიშვილი 2006: 33)

ქართული ხალხური ლექსის გართმვის სქემით (xaxa) არის
დაწერილი 1994 წელს კოტეტიშვილის „მკაფიო კაფია“:

გავიბითურეთ სამშობლო
მართლა სამოთხის სადარი.
სხვა საქართველი კი არა
თვით საქართველო სად არი?!
(კოტეტიშვილი 2005: 30)

ვახუშტი კოტეტიშვილის ძიებანი ქართული ლექსის წი-
ალიდან მარგალიტების გამოსამზეურებლად, როგორც
ვთქვით, სახალხოდ გაცხადდა თითქმის ოთხი ათეული წლის
წინათ; ხალხური ლექსის ქომავი თვითონაც კარგი პოეტი
და მთქმელი აღმოჩნდა (საყოველთაოდ ცნობილია ვახუშტი

კოტეტიშვილის ელვარე კაფიები და მისი გაშვირებანი, კაფია-ობა ლექსო ჭინჭარაულთან!), თუმცა საკუთარი შემოქმედების მკითხველამდე მიტანას დიდად არ ჩქარობდა... 2008 წლის 8 აგვისტოს კი, საბედისწერო ომის დროს, პოეტი ვახუშტი კოტეტიშვილი

ისე გავიდა ამ ცხოვრების ბოლო კარიდან,
რომ სიკვდილს თვალი ერთხელაც კი არ აარიდა.
(„ღირსების სონეტი“. კოტეტიშვილი 2015: 321)

დამონეზბანი:

გიუნაშვილი 1986: გიუნაშვილი ჯ. „ნიგნი სპარსული რითმის სტრუქტურაზე“. *კრიტიკა*, №6. თბილისი: 1986.

კოტეტიშვილი 1959: კოტეტიშვილი ვ. „აღმოსავლური პოეზია ქართულად“. გაზ. „*კომუნისტი*“, №211, 10.IX. 1959.

კოტეტიშვილი 1985: კოტეტიშვილი ვ. *სპარსული რითმის სტრუქტურა*. თბილისი: თსუ, 1985.

კოტეტიშვილი 1985: კოტეტიშვილი ვ. *რობაის სტრუქტურისათვის*. თსუ შრომები. ტ. 250. კრ. „აღმოსავლეთმცოდნეობა“. თბილისი: 1985.

კოტეტიშვილი 1988: კოტეტიშვილი ვ. *ხალხური ლექსის თავისებურებანი*. შურნ. ბალავერი, № 1. 1988.

კოტეტიშვილი 2003: კოტეტიშვილი ვ. *აღმოსავლურ-დასავლური დივანი*. თბილისი: „დიოგენე“, 2003.

კოტეტიშვილი 2005: კოტეტიშვილი ვ. „*ქვიშის საათი*“. თბილისი: 2005.

კოტეტიშვილი 2006: კოტეტიშვილი ვ. „*ვერცხლის საუკუნე + ბროდსკი*“. თბილისი: ფონდი „ქართუ“, 2006.

კოტეტიშვილი 2007: კოტეტიშვილი ვ. „*რაც მეთქმევინა...*“ თბილისი: კახა დავითურის გამომცემლობა, 2007.

კოტეტიშვილი 2015: კოტეტიშვილი ვ. *სონეტები*. თბილისი: საქართველოს მწერალთა სახლი, 2015.

ლოტმანი 2015: ლოტმანი ი. „პოეტური ტექსტის ანალიზი“ (თარგმნა თ. ლომიძემ). ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია. თბილისი: GCLAPress, 2015.

ნაიპოლი 2018: ნაიპოლი ვ. ს. *მწერლის არსის შესახებ* (ინგლისურიდან თარგმნა თ. ფალიაშვილმა). ჟურნ. „არილი“, №9(275), სექტემბერი. 2018.

სილაგაძე 2018: სილაგაძე ა. „ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები“. *ვეროპული და აღმოსავლური მყარი სალექსო ფორმები ქართულ პოეზიაში*. თბილისი: „მერიდიანი“, 2018.

Vakhushti Kotetishvili – a Theoretician of Verse and a Poet

Summary

Key words: Vakhushti Kotetishvili, rubai, sonnet, versification.

It is impossible to imagine the cultural and social life of Georgia in the second half of the XX century without Vakhushti Kotetishvili's colorful figure. He passed away 10 years ago and took with him that mystic halo, which was due to the blend of unlimited popularity gained by his own activities with his tragic biography. Luckily, the portrait of a scholar, well-known translator, Iranologist and public figure was reflected in his poetry too. It can be stated that the collection of Vakhushti Kotetishvili's translations of masterpieces of World Poetry “East-Western Divan” published by “Diogene” in 2003 – will remain a book of the century in the history of Georgian culture. It includes poetic works translated by Vakhushti Kotetishvili in 1955-2000: the masterpieces of Persian poetry (Rudaki, Ferdowsi, Abu Said, Ansari, Omar Khayyam, Sanaayi, Nizami Ganjeli, Masud Sad Salman, Jelial al-Din Rumi, Saadi, Hafez, Abd ar-Rahman Jami) and European poetry: Rainer Maria Rilke's selected poems “Duine Elegies” and the Sonnets to Orpheus, twentieth-century Russian poetry (Innokentiy Annensky, Maximilian Voloshin, Nikolay Gumiliov,

560

Osip Mandelshtam, Marina Tsvetaeva, Josef Brodsky). In the foreword of this book Vakhushti Kotetishvili noted: “The original has no age, does not “become old” whereas the translation often becomes outdated and therefore, a new epoch requires more and more new translations of brilliant creations. This does not apply only to congenial translations which firmly establish a place in the depths of the original literature. For example, it is enough to mention Georgian translation of “Visramiani” and Machabeli’s Shakespeare” (Kotetishvili 2003: 12). The poems translated by Vakhushti Kotetishvili will undoubtedly endure time and they will not have a lack of reader...

Vakhushti Kotetishvili’s word sonorous and with recognizable burr in his voice seemed to be demanding to leave a loud, bright mark with his original verses too: it was impossible to completely separate the transient and eternal; an example of this is his “Sonnets” published as a collection of works by “The Union of Writers of Georgia” in 2015.

First Vakhushti Kotetishvili drew attention to European and Oriental fixed verse forms in 1959, when he considered a collection “Oriental Poetry” translated by Magali Todua. The young scholar pointed out that at the end of the 18th century and beginning of the 19th century “the verse forms of the oriental lyric genre penetrated into Georgia: mustazadi, mukhambazi, etc., that are found in sufficient quantity in the works of Sayat-Nova, Besiki, Al. Chavchavadze, G. Orbeliani, but these verse forms failed to get established on Georgian soil in the same way as sonnet, triolet, terza rima and others”(Kotetishvili 1959: 4). The reviewer-researcher explains the essence and reasons of this phenomenon: “... Georgian verse has never had any restrictions and cannot reconcile with any norms other than the minimum”.

This poetic confession of Vakhushti Kotetishvili concerning the verse forms rendered by a sonnet in 2007 and the above-mentioned statement made in 1959 by Vakhushti Kotetishvili as a scholar, Orientalist, researcher into rhyme seems to be the thesis and antithesis of each other, the contradiction is a proof: the author is extremely individual and

sincere and at the same time, introduces us to universally known truth referring to the viewpoint of a modern immigrant poet and theoretician V. S. Naipaul: “Literary forms are necessary: the experience must be transmitted in a generally accepted or perceived form; but sometimes the form is perceived as unacceptable or something superfluous ... Every serious writer considers the issue of form, because no matter how much he appreciates previous writers, he should take into account that the forms used by these writers correspond to their experience and not his own experience”.

Vakhushti Kotetishvili, at that time just a novice poet, – as if allegorically associates the proper name of the eastern woman Rubai with the eastern form of the verse rubai // rubaiyat. It is noteworthy that the rhyme scheme of rubai is found in the poem Makhla written by the young Vakhushti in 1953.

Vakhushti Kotetishvili the poet takes special interest in the verse form *mrchobledi*, which, according to the couplets written by Kotetishvili in 1990, is original, at least because it is rhythmless.

As we have said, Vakhushti Kotetishvili’s search to bring into light the pearls from the depths of Georgian verse was publicly announced almost four decades ago. The supporter of Georgian folk poetry he himself appeared a good poet and narrator (Vakhushti Kotetishvili’s dazzling *kafias* and their *shairi* are widely known, “*Kafiaoba in Lekso Chincharauli*”), but did not hurry to bring his works to the reader..

როლანდ ბერიძე – ქართული ლექსის მკვლევარი

როლანდ ბერიძემ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში უმცროს მეცნიერთანამშრომლად დაიწყო მუშაობა 1970 წლის პირველ ოქტომბერს, ორმოცდაოთხი წლისამ. მანამდე, ორი ათეული წლის განმავლობაში, იყო: საქართველოს რადიოკომიტეტის რწმუნებული სიღნაღის რაიონში, თბილისის საოლქო გაზეთ „გამარჯვების“ კორესპონდენტი ქალაქ გორში, გაზეთ „Заря Востока“-ს კორესპონდენტი ქალაქ რუსთავში.

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ბატონი როლანდი ქართული ლექსის სიყვარულმა მოიყვანა და, ალბათ, იმ მახვილმა, კრიტიკულმა თვალთახედვამ, მის პირველსავე პოლემიკურ წერილში რომ გამომჟღავნდა: 1969 წელს ჟურნალ „მნათობში“ (8, გვ. 146-158) გამოქვეყნდა მისი დაგვიანებული რეცენზია სათაურით: „ქართული ლექსის მიუგნებელი საზომები“, რომელიც ბატონ აკაკი ხინთიბიძის წიგნს, 1961 წელს გამოცემულს: „პოეტური ხელოვნების საკითხებს“ და, კერძოდ, მის ერთ თავს. „თანამედროვე ლექსის საზომებს“ ეძღვნებოდა.

მალე აღმოჩნდა, რომ ეს სტატია შემთხვევითი რეცენზია კი არა, მომავალი მეცნიერ-მკვლევარის სერიოზული განაცხადი იყო თანამედროვე ქართული ვერსიფიკაციით დაინტერესებული, შრომისმოყვარე კაცისა, რომელსაც მთელი ცხოვრება ქართული ლექსის მნიშვნელოვან პრობლემებზე უნდა ეფიქრა. ბატონმა როლანდმა თავისი სიცოცხლის 35 წელიწადი სწორედ ეროვნული სალექსო ფორმების, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობისა და ქართული ხალხური პოეზიის მეტრიკის კვლევას დაუთმო.

პრობლემათა წრე, რომელიც განისაზღვრა: ქართული ლექსის საზომების, სტროფიკის, მყარი სალექსო ფორმების, რუსთაველის ლექსისა და ხალხური პოეზიის შესწავლანალიზით, ნამდვილად არ ყოფილა ფართო, მაგრამ იყო მტკიცე და დაურღვეველი – ბეჯითი, დაულალავი გარჯით რომ მდიდრდებოდა გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოკიდებული, ახალი ასწლეულის დამდეგამდე.

ბატონი როლანდის 1972 წლიდან გამოქვეყნებული სტატიების სათაურები გვარწმუნებს, თუ როგორი ინტერესით იკვლევდა იგი თანამედროვე ქართული ლექსის სტროფიკას: „თანამედროვე ქართული სტროფის კლასიფიკაციისათვის“ (1972), „თანამედროვე ქართული პოლიმეტრული სტროფი“ (1973), „ისევ ქართული ლექსის მიუგნებელ საზომთა გამო“ (1973), „უთანაზომო სტროფის განსაკუთრებული სახე“ (1974), „ორსაზომიანი სტროფის თავისებური ფორმები“ (1975), ხუთწლიანი, მიზანმიმართული კვლევის წარმატებული შეჯამება აღმოჩნდა ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად დაცული სადისერტაციო ნაშრომი 1975 წელს: „თანამედროვე ქართული პოლიმეტრული სტროფი“, რომელიც, სამწუხაროდ, დღემდე არ გამოცემულა წიგნად. ორიოდე წლის მერე ეს ნაშრომი კიდევ გამდიდრდა ახალმოპოვებული შედეგებით, რომელთაც მიეძღვნა რ. ბერიძის წერილები: „ოთხტაეპოვანი სტროფის ახალი სახეობანი“ (1977), „ორსაზომიანი სტროფის თავისებური ფორმები“, რუსულ ენაზე დაიბეჭდა: „ქართული ოთხტაეპოვანი პოლიმეტრული სტროფის სისტემა“, სადაც წარმოდგენილია ქართული მრავალსაზომიანი სტროფის ვერსიფიკაციული სისტემა, ნაჩვენებია ლექსის ამ თავისებური სახეობის გარკვეული ნათესაობა ზოგად პოლიმეტრულ სტროფთან და გამოტანილია რამდენიმე ზოგადთეორიული დასკვნა.

მკვლევარმა სცადა XX ს. ქართული სტროფიკის – იზომეტრული, ჰეტერომეტრული და პოლიმეტრული სალექსო ფორ-

მების ტიპოლოგიური დახასიათება; შეისწავლა თანამედროვე ქართული ლექსის თავისებური სახეობები – ორ და სამსაზო-იანი სტროფები, მათი წარმოშობისა და განვითარების გზები, განსაზღვრა პოლიმეტრული სტროფის რაობა და შეეცადა, გამოვლენილი მასალის საფუძველზე დაესაბუთებინა ქართული წყობილსიტყვაობის იზოქრონულობისა და იზოსილაბურობის თეორიების უსაფუძვლობა. ეს დასაბუთება კი მწვავე პოლემიკის საგანი აღმოჩნდა 70-იანი წლების ქართულ სამეცნიერო პერიოდიკაში ქართული ლექსის აღიარებულ მკვლევარებთან: ბატონ აკაკი ხინთიბიძესა და გიორგი წერეთელთან.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის დამცველთა წინააღმდეგოდ, რ. ბერიძე ეყრდნობოდა აკ. განერელიას დებულებას: ქართული ლექსი უნდა ვიკითხოთ მეტრული მონაკვეთების გზაზე (ე. ი. მეტრული მახვილით) და, შესაბამისად, აყალიბებდა თავის თვალსაზრისს: „ქართული ლექსის ტერფფთა (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი, დიქორე და „ვაჟური ტერფი“) ნაირ-ნაირი, თავისთავადი წყობა, განსაკუთრებული თანრიგით ქმნის ქართული ლექსის **ლოგაედურ ბუნებას – სილაბურ-ტონურობის** ფარგლებში, ან ამ ფარგლებიდან კანონზომიერი გადახვევით“ (რ. ბერიძე, „ქართული ლექსის ჭეშმარიტი ბუნების გამო“, აღმ. „კრიტიკა“, 1978, 3, გვ. 87-114).

ნამდვილად ვერ ვიტყვით, რომ ამ პოლემიკაში გამარჯვება რომელიმე მხარემ მოიპოვა: საკითხი ქართული ლექსის ბუნების დადგენისა დღემდე სადავოა და არცერთი მხარე სათანადოდ არგუმენტების სიმცირეს არ უჩივის, მაგრამ აღსანიშნავია რ. ბერიძის მტკიცე პრინციპულობა ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიის სასარგებლოდ მთელი სიცოცხლის განმავლობაში.

ქართული ლექსის სილაბურობის დამცველთა წინააღმდეგ მომარჯვებულ არგუმენტებს 70-იანი წლების ბოლოდან რ. ბერიძემ შემატა „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობაზე დაკვირვებით მოპოვებული შედეგები, რითაც იგი დაუპირისპირდა გ. წერეთ-

ლის ე. ნ. „სეგმენტების თეორიას“ და განმარტა: მის მიერ პოემაში მიგნებული სიტყვათა უჩვეულო განლაგება 2/4/2 („მით ვართ ცრემლისაცა დენით“) უნდა აიხსნას „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრული აღნაგობის ზოგადი კანონზომიერებით, კერძოდ, დაბალი შაირის სილაბურტონურობით.

„რუსთავის ჩირაღდნების“ მეხუთე კრებულში, 1978 წელს გამოქვეყნებულმა რ. ბერიძის ზემოხსენებულმა წერილმა: „რუსთაველის რიტმული სვლა“ დიდი გამოხმაურება და აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია 80-იანი წლების პერიოდიკაში. კერძოდ, აკ. ხინთიბიძემ შეუწყნარებლად მიიჩნია პოემის ერთადერთი გამონაკლისი სქემით: 2:4:2-ით – 12 696 შესაძლებლობიდან – დასკვნის გამოტანა „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობის თაობაზე.

კვლავ „რუსთავის ჩირაღდნებში“ გამოაქვეყნა რ. ბერიძემ 1981 წელს წერილი ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში „ვეფხისტყაოსნის“ სადავოდ მიჩნეული სტრიქონის: „შევხედენ, დავჰკრთი ელვასა ღანვთა მზეებრ ნათელთასა“ თაობაზე. რ. ბერიძემ მიიჩნია, რომ ცეზურის გაუთვალისწინებლობამ გამოიწვია ამ სტრიქონის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის დარღვევა.

„ვეფხისტყაოსნის“ მეტრისა და რიტმის კვლევის დროს, ბუნებრივია, მეცნიერი თავისი პრინციპული პოზიციის გამყარებას ცდილობს, რასაც მკაფიოდ ცხადყოფს აკ. განწერელიას 70-ე წლისთავის საიუბილეოდ მიძღვნილი მისი წერილიც: „აკაკი განწერელია – ქართული ლექსის მკვლევარი“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1980, 29 თებერვალი), სადაც რ. ბერიძე წერს: „აკ. განწერელიამ ნათელყო ქართული ლექსის ჭეშმარიტი ბუნება – სილაბურ-ტონურობა... ამას, უწინარეს ყოვლისა, გვიდასტურებს თვით აკ. განწერელიას ახალი წიგნი, 1974 წელს დასტამბული: „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“.

„ვეფხისტყაოსნის“ მეტრიკის კვლევა როლანდ ბერიძეს სიცოცხლის ბოლომდე არ შეუწყვეტია: გაზეთ „კალმასობის“

ფურცლებზე 21-ე საუკუნეშიც გააგრძელა მან კამათი ბატონ აკაკი ხინთიბიძესთან მე-20 საუკუნეში დაწყებული პოლემიკა პოემის ცალკეული სტრიქონების რიტმსა და მეტრზე.

საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ როლანდ ბერიძის რეცენზია შარლოტა კვანტალიანის 1985 წელს გამოცემული კრებულისა „დახილი მეორე ნაპირიდან“. პოეტის განსაკუთრებულ ღირსებად მიიჩნევს რეცენზენტი შარლოტა კვანტალიანის მიერ პოლიმეტრული სტროფის შექმნის ხელოვნებას: სამი საზომის მონაცვლეობა ემყარება და რიტმულ-ინტონაციური განკერძოებით ხასიათდება შარლოტა კვანტალიანის ლექსები: „დახილი მეორე ნაპირიდან“, „ჩაძირული ხომალდი“, „შვილს, რომელიც ოდესმე მეყოლება“, „გვირილების წვიმა“, „ზღვა“, „მაისის სიზმარი“ და სხვ.

რ. ბერიძის აზრით, პოლიმეტრია, საერთოდ, კონვენციური ლექსისა და ვერლიბრის თავისებურ ნაზავად გვევლინება... ამ ტიპის ლექსებში, ერთი მხრივ, თვალნათლივია ქართული კლასიკური ლექსის ცნობილ საზომთა კანონზომიერი მორიგეობა, ხოლო მეორე მხრივ, ცხადად ჩანს ქართული თავისუფალი ლექსის ერთ-ერთი სახეობის ძირითადი ნიშანი – აქცენტურად მონათესავე და მარცვალთა ოდენობით განსხვავებულ საზომთა რიგითობის შინაგანი წესრიგი.

რეცენზენტმა საგანგებოდ გაამახვილა ყურადღება შარლოტა კვანტალიანის კრებულში წარმოდგენილ ლექსზე: „მიჭირისუფლე, ამი“, რომელიც პირველი **პანტუმი** უნდა იყოს ქართულ პოეზიაში. აქვე განმარტა მან პანტუმის რაობა, რომელიც მყარ სალექსო ფორმათა რიგს განეკუთვნება. იგი მაღალიური წყობილსიტყვაობის პოპულარული კომპოზიციაა, რომლის შედევრები ეკუთვნის ლეკონტ დე ლილის.

მყარ სალექსო ფორმებს: რონდელსა და რონდოს, ვილანელს, სექსტინას, ფრანგულ ბალადას და სხვებს გატაცებით იკვლევდა რ. ბერიძე.

„ლიტერატურის თეორიის საფუძვლებშიც“ სწორედ მისი დაწერილია შესაბამისი თავი მყარი სალექსო ფორმების თაობაზე, ხოლო „ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ მკვლევრის მიერ დაწერილი ოთხი ათეული სტატია არის შესული.

საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ რ. ბერიძის წერილი „გალაკტიონ ტაბიძის ტრიოლეტები“, რომელიც 1998 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „კალმასობაში“ (№15). გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში არც თუ ხშირად, მაგრამ მაინც გვხვდება აღმოსავლური თუ ევროპული მყარი სალექსო ფორმები: სონეტი, რონდო, ვილანელი, ოქტავა, ფრანგული ბალადა, მუხამბაზი, ყოშმა თუ ყაზალი (ფაზალი). როლანდ ბერიძის ზემოხსენებული წერილის შემდეგ მათს რიცხვს შეემატა გალაკტიონის „ალაზნთან“, რომელიც, ქართულ პოეზიაში გავრცელებული ტრიოლეტების საპირისპიროდ, 14-მარცვლიანი (5/4/5) საზომით კი არ არის დაწერილი, არამედ ათმარცვლიანი 5/5 და იგი ჩვეულებრივი ტრიოლეტი კი არ არის, არამედ – ორმაგი. გალაკტიონის „ალაზნთან“ რ. ბერიძემდე არავის ჩაუთვლია ტრიოლეტად, რადგან მას, თვითონ პოეტის ნებით, ტრიოლეტის გარეგნული იერსახე დაკარგული ჰქონდა. ლექსის გამოცდილ მკვლევარს არ გამოჰპარვია ეს გრაფიკული თავისუფლება – ორი რვატაეპედის შეერთება. რ. ბერიძე აქვე განიხილავს გალაკტიონის ერთ რვატაეპიან ლექსს, რომელსაც „ტრიოლეტები“ ჰქვია. იგი არაკანონიკური ტრიოლეტია. მეორე ტაეპი აქ მეშვიდე სტრიქონად მეორდება; ასევე დამწყები სარეფრენო ორტაეპედი:

მე მომაქვს, მე მომაქვს ყვითელი სანთლები,
ყვითელი ვარდების ლივლივი ელვარე –

სტრიქონთა შებრუნებული რიგით გადადის ლექსის ბოლოს:

მე მომაქვს ყვითელი ვარდები ელვარე
მე მომაქვს, მე მომაქვს ყვითელი სანთლები.

სავსებით საფუძვლიანად მიგვაჩნია მკვლევრის ვარაუდი, რომ ეს ტრიოლეტი პოეტის მიერ ბოლომდე სათანადოდ დამუშავებული არ ყოფილა, ლექსის დასათაურება „ტრიოლეტებიც“ საეჭვოა. ალბათ, ისევ რ. ბერიძის ვარაუდს უნდა ვენდოთ და დაველოდოთ იმ დროს, როდესაც გალაკტიონის უცნობ ნაწერებში, ადრე თუ გვიან, გამოჩნდება „ტრიოლეტების“ ვარიანტი.

როლანდ ბერიძის ინტერესი ქართული ხალხური ლექსის პროსოდიის მიმართ ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში განსაკუთრებით გაღრმავდა. ალბათ, პირველი გაცხადება ამ სიყვარულისა და ყურადღებისა იყო მისი რეცენზია ნაწული აზიკურის მიერ 1986 წელს გამოცემული კრებულისა: „მგოსანნი გლოვისანი“, სადაც შეკრებილია თუშური ნატირლები. „თუშური ტირილი“, ძირითადად, თორმეტმარცვლიან ტაეპს ეყრდნობა.

რ. ბერიძე არკვევს, ქართულ პოეზიაში გავრცელებული 12-მარცვლიანი საზომის რამდენიმე სახეობიდან, სახელდობრ, რომელსა ჰგავს „ხმით ტირილის“ მეტრი?

რ. ბერიძე ვარაუდობს, რომ თუშური თორმეტმარცვლედნი, პროსოდიული თვალსაზრისით, ნაირტერფოვანი, ანუ ლოგაედური წყობისაა და სილაბურ-ტონურობის ფარგლებში მოქმედებს. თუშური „ხმით ტირილი“ მეტრულად ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა (6/6), სავალდებულო ორი მახვილით: ცეზურის წინ (მე-5 მარცვალი) და ტაეპის ბოლოს (მე-11 მარცვალი).

ნაწული აზიკურის მიერ შეკრებილმა 150-მა თუშურმა ნატირალმა გასული საუკუნის 80-იან წლებში ფართო გამოხმაურება გამოიწვია. ავთანდილ არაბული მიიჩნევდა, რომ ფშაურ-ხევსურული ნატირლებისა და მთიბლურებისაგან მკაცრად რეგლმენტირებული ცხრამარცვლიანი საზომისაგან განსხვავებით, თუშური ნატირლები ყოველთვის არ იცავენ თორმეტმარცვლიან ორმუხლედს..

რ. ბერიძე ზემოხსენებულ თვალსაზრისს ხალხური ლექსის რიტმისა და მეტრის თაობაზე კვლავ განამტკიცებს სიცოცხლის ბოლო წლებში, როდესაც იგი აქტიურად იკვლევდა ხევსურულ და თუშურ პოეზიაში გავრცელებული შაირის მეტრს: „სჯანის“ მეორე კრებულში, 2001 წელს, დაიბეჭდა რ. ბერიძის ნაშრომი: „რვამარცვლიანი ხევსურული მაღალშაირის მეტრული კანონი“. გამოკვლევას საფუძვლად დაედო ქართველი ენათმეცნიერის ს. ჟღენტის თვალსაზრისი მთის კილოებში მახვილის ადგილმდებარეობის თაობაზე. კერძოდ, სიტყვებს იგი მოუდის ბოლოდან მეორე მარცვალზე, ემყარება ტონის მოდულაციას და შეერთებულია სუსტ დინამიკურობასთან, რომელიც ყველაზე ძლიერია ხევსურეთში.

რ. ბერიძის დასკვნის მიხედვით, რვამარცვლიანი ხევსურული მაღალშაირი ლოგაედური (ნაირმუხლიანი და, შესაბამისად, ნაირტერფოვანი) საზომია სილაბურტონურობის ფარგლებში.

ამავე გამოკვლევაში მეცნიერი მნიშვნელოვან დაკვირვებას გვთავაზობს ქართული ხალხური პოეზიის სიძველის თაობაზე: ხევსურული საზომი რამდენიმე საუკუნით უსწრებს რუსულ, აგრეთვე: ინგლისურ, გერმანულ, პოლონურ ოთხტერფიან ქორეს: ინგლისური ლექსი სილაბურ-ტონურ წყობაზე XIV ს. გადადის (ჯეფრი ჩოსერის რეფორმა), გერმანული ლექსი – XVIII ს. (მარტინ ოპიცის რეფორმა), რუსული ლექსი – XVIII ს. (ვასილი ტრედიაკოვსკისა და მიხ. ლომონოსოვის რეფორმა), ხოლო სილაბურტონურობის ფარგლებში მოქმედი ხევსურული რვამარცვლიანი მაღალშაირის სათავეები შორეულ წარსულში უჩინარდება. მათი არქაულობის დასტურად მიიჩნევს რ. ბერიძე ჩვენამდე მოღწეული რელიგიური რიტუალის ამსახველ „ხუცობათა“ გარკვეული ნაწილის – „კურთხევანის“ სახელწოდებით ცნობილს, წარმართობისდროინდელ ტექსტებს, რომლებსაც შემდეგ ქრტიანული ტერმინებიც მიუერთდა, ტაეპთა ზომა კი, უმთავრესად, ქრისტიანული ტერმინების მიმატების გამო არის დარღვეული.

რ. ბერიძე სიცოცხლის ბოლო წლებში კვლავ განაგრძობდა საქართველოს ცალკეული კუთხეების ხალხური პოეზიის მეტრიკის კვლევას. მკვლევრის წლიური სამეცნიერო ნაშრომების რეცენზენტი ხშირად მეც ვიყავი. ბატონ როლანდს არასოდეს შეუცვლია თავისი თვალსაზრისი ქართული ლექსის ბუნების გამო. ეს პრინციპულობა, ერთგვარი სიჯიუტეც კი, თუნდაც თანახმა არ ყოფილიყავით მისი შეხედულებისა, მაინც პატივისცემას და მოწიწებას აღძრავდა მეცნიერის მიმართ.

„უნდობარი ხანის“ გამო ჯერ კიდევ ვერ მოხერხდა ქართული ლექსის ნიჭიერი მკვლევრის ნაშრომთა წიგნად გამოცემა. იქნებ დავაჩქაროთ ამ აუცილებელი საქმის დაწყება და აღსრულება...

მიხეილ ქავთარია – ძველი ქართული პოეზიის ისტორიის მკვლევარი

დღეს, XXI ს. პირველი ოცნლეულის დამლევს, როცა ასე მწვავედ დგას ჩვენი სამშობლოს საზღვრებში დავით გარეჯის ყოფნა-არყოფნის საკითხი, სრულიად ახლებური დატვირთვა და მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს ცნობილი ქართველი მეცნიერის, ქართულ ხელნაწერთა მკვლევრისა და ძველი ქართული პოეზიის ისტორიის მცოდნის, ბატონი მიხეილ ქავთარიას ნაშრომებს: „დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა“, „ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან (XVII-XVIII სს.)“, „XVIII ს. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან (ანტონ ბაგრატიონის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა)“ და სხვ.

ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ, 1965 წელს დაისტამბა მიხეილ ქავთარიას მონოგრაფია „დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა“. ამ გამოკვლევას, ალბათ, სადავო არ არის, რომ დღეს ყველა ქართველი უნდა ეცნობოდეს: მიხეილ ქავთარიას სამეცნიერო ალლომ ჭეშმარიტად სწორად განსაზღვრა: დავით გარეჯის კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრის მნიშვნელობაზე დაეფიქრებინა თანამემამულეები. შეუძლებელია, არ დაეთანხმო მიხეილ ქავთარიას სიტყვებს: „XVII ს. მიწურულიდან ვიდრე XVIII ს. II ნახევრამდე მთელ აღმოსავლეთ საქართველოში დავით გარეჯა იყო ერთადერთი სამწიგნობრო ცენტრი, რომელიც ავითარებდა და ცოცხლად ინახავდა როგორც საზღვარგარეთული ქართული მონასტრების, ისე საქართველოში არსებული საგანმანათლებლო კერების კულტურულ ტრადიციებს“ (ქავთარია 1977ა: 19). დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა სამი ძირითადი მიმართულებით მუშაობდა: ა) ჰაგიოგრაფიულ-ლიტერატურული კრებულების დამუშავება; ბ) დოგმატიკურ-პოლემიკური ლიტერატურის დამუ-

შავება; გ) საერთო კულტურული საქმიანობა, ხელნაწერების გამრავლება, ბიბლიოთეკების შექმნა და სხვ.

დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლის მამამთავრის, ონოფრე მაჭუტაძის, ინიციატივით, 1699 წელს დავით გარეჯის მონასტერში შეადგინეს პირველი ჰაგიოგრაფიულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული, რომლის აგების პრინციპს ეროვნულ-პატრიოტული სულისკვეთება განსაზღვრავდა: თუ ძველად შედგენილ „იადგარებსა“ და „თვენებში“ ქართველი წმინდანები მინიმუმამდე იყვნენ შემცირებულნი, ბიზანტიური ეკლესიის მკაცრი მოთხოვნის გამო, XVII-XVIII სს. დავით გარეჯის სალიტერატურო ცენტრში სწორედ ქართველ წმინდანთა, მოღვაწეთა წარმოჩენა გახდა სავალდებულო. ბესარიონ ორბელიშვილის თხზულება, ბიძინას, შალვასა და ელიზბარს რომ ეძღვნება, გვაუწყებს: მათ „სრულად საქართველოსთვის თავნი თვისნი სიკუდილად განსცნეს და იხსნეს იგინი, რამეთუ უკეთუმცა ესე არა ქმნილ იყო, სადამცა აღხოცილ იყო ჩუენ შორის ქრისტიანობა“.

XVII-XVIII სს. ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის განვითარებაში ლიტურგიკული ჰიმნოგრაფიული კანონების გვერდით, საპატიო ადგილს იჭერს თანამედროვე ავტორთა იამბიკოები: დომენტი კათალიკოსის ინიციატივით შედგენილ კრებულში ლუარსაბ მეფის სვინაქსარულ ცხოვრებას წინ უძღვის ბესარიონ კათალიკოსის იამბიკო, ხოლო ანტონის „მარტირიკაში“ – სულ იამბიკოს ფორმით შედგენილ საგალობლებს ვკითხულობთ.

XVII-XVIII სს. ქართული სასულიერო ლიტერატურის შესწავლისას, მიხილ ქავთარია ასკვნის, რომ ორიგინალური ჰიმნოგრაფიის გვერდით, გარეჯის სალიტერატურო სკოლაში დიდი ყურადღება ეთმობა ნათარგმნ ჰიმნოგრაფიასაც, თარგმანთა ძირითადი წყარო რუსული სასულიერო პოეზიაა.

ეპოქის დაკვეთა ბრწყინვალედ შეასრულა დავით გარეჯის სალიტერატურო სკოლამ, სადაც XVII-XVIII სს-ში ყველა ქარ-

თველ წმინდანზე დაინერა ჰიმნოგრაფიული კანონები, ანტონ კათალიკოსმა კი საგალობელთა წყება მიუძღვნა მათ.

უკვე ოთხ ათეულზე მეტი გვაშორებს 1977 წელს, როდესაც, ერთდროულად, იმხანად ყველაზე პოპულარულმა ორმა გამომცემლობამ („განათლება“, „საბჭოთა საქართველო“), დასტამბა ბატონი მიხეილ ქავთარიას ორი მნიშვნელოვანი მონოგრაფია: „XVIII საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან („ანტონ ბაგრატიონის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა“) და „ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან (XVII- XVIII სს.)“.

ორივე სამეცნიერო ნაშრომით ცნობილი მეცნიერი ერთსა და იმავე ეპოქას იკვლევს: XVII-XVIII საუკუნეების საქართველოს ჰიმნოგრაფიისა და საზოგადოებრივი აზროვნების შესწავლით ამდიდრებს ეროვნული სიბრძნის საგანძურს. პოეზია ოდითგანვე ადამიანთა შორის ურთიერთობის ერთ-ერთი დახვეწილი ფორმა გახლდათ და, ბუნებრივია, ანტონ კათალიკოსის ეპისტოლეებთან ერთად, XVII-XVIII საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფიაც გვეხმარება ჩვენი წინაპრების სულიერი ბიოგრაფიის აღდგენაში.

ამთავითვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზემოხსენებული პერიოდის ქართული მწერლობის ისტორიისა და თეორიის კვლევა დღემდე ურთულეს პრობლემად მიიჩნევა, რადგან ხელნაწერთა უმრავლესობა შესასწავლი და გამოსაცემია. ეს ხარვეზი ნაწილობრივ შეავსო XXI საუკუნეში, სულ ხუთიოდე წლის წინათ, გამომცემულმა „ქართული ლირიკის ანთოლოგიამ (1765-1825)“, რომელიც შეადგინა, ბოლოთქმა, შენიშვნები და ლექსიკონი დაურთო ცნობილმა ქართველმა მეცნიერმა ირაკლი კენჭოშვილმა. წიგნი 2014 წელს დასტამბა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობამ. მეტად მცირე ტირაჟით, ამიტომ ნაკლებად ხელმისაწვდომია.

2014 წელს გამოცემული „ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825)“, 1977 წლის მერე, პირველი მონოგრაფიული ცდაა

ქართულ ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულ პოეზიასთან მიახლებისა. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ თვალნათლივ ადასტურებს ბატონი მიხეილ ქავთარიას უდიდეს ღვაწლს, სიყვარულსა და შრომისმოყვარეობას ეროვნული საუნჯის შესწავლა-გამომზეურებას რომ განაპირობებს. ჭეშმარიტად „მცირედნი არიან რჩეული“, რომელთაც ხელნაწერებთან ხანგრძლივი, თავაუღებელი ერთგული მეგობრობა გაიხადეს მიზნად და ერის სამსახურად.

ძველი ქართული პოეზიის ისტორიისა და თეორიის პრობლემების მკვლევარმა, ქართული ფილოლოგიური აზროვნების კორიფეებმა: პავლე ინგოროყვამ, კორნელი კეკელიძემ, გაიოზ იმედაშვილმა, ელენე მეტრეველმა, აკაკი განერელიამ, ლიანა ჯღამაიამ, ლილი ხევსურიანმა და სხვებმა გასული საუკუნის 50-70-იან წლებში, ხოლო XIX საუკუნესა და XX ს. დასაწყისში: ნიკო მარმა, მოსე ჯანაშვილმა. პ. კარბელაშვილმა, ვასო გორგაძემ და სხვებმა, მკვიდრი საფუძველი ჩაუყარეს ჩვენი ჰიმნოგრაფიის კვლევას, თუმცა ბატონი მიხეილ ქავთარიას ნაშრომის გამოსვლამდე თითქმის შეუსწავლელი იყო XVII-XVIII სს. ქართული ჰიმნოგრაფია; უფრო მეტიც: სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნუსხულიც კი არ იყო XVII-XVIII საუკუნეების ქართველი ჰიმნოგრაფები და მათი მემკვიდრეობა.

მიხეილ ქავთარიას წიგნის „ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან (XVII-XVIII სს.)“ წინათქმაში აღნიშნულია ამ მონოგრაფიის უმთავრესი მნიშვნელობა და ღირსება: „დიდძალი ხელნაწერის შესწავლის საფუძველზე გამოვლენილია დასახელებული პერიოდის სასულიერო პოეზიის ნიმუშები, აგრეთვე ისიც, რომ XVII-XVIII საუკუნეების ჰიმნოგრაფია მჭიდრო კავშირშია ქართული ჰიმნოგრაფიული კრებულებისა და სადღესასწაულოთა რედაქციების ჩამოყალიბებასთან“ (ქავთარია 1977ა: 3).

ამ წიგნში ავტორმა, ბუნებრივია, ვერ შეიტანა ანტონ I-ის ჰიმნოგრაფიული მემკვიდრეობა, რომელიც მოცულობით თით-

ქმის ორჯერ აღემატებოდა ზემოხსენებულ სამეცნიერო მონოგრაფიაში განხილულ ავტორთა შემოქმედებას. ანტონ პირველის ორიგინალური და ნათარგმნი საგალობლები, მათი ორიგინალთან შეჯერება და ამომწურავი ანალიზი, ბუნებრივია, მიხეილ ქავთარიას ზემოხსენებულ ნიგნში ვერ შევიდოდა; თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ანტონ ბაგრატიონის ეპისტოლენი, კომენტარებითურთ, ცალკე ნიგნად გამოსცა „განათლებამ“ (1977). ცხადია, რომ ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიის მონოგრაფიულად შესწავლისათვის აუცილებელი იყო პირველხარისხოვანი დოკუმენტების, ხელნაწერების პუბლიკაცია და გამოკვლევა.

დღეს, პავლე ინგოროყვას „გიორგი მერჩულის“ გამოსვლიდან (1954) ნახევარი საუკუნის მერე, უფრო ცხადად, მკვეთრად ჩანს ქართული კლასიკური ლექსის პრობლემების კვლევაში კარდინალური ცვლილებების დასაწყისი და ძირითადი მიმართულებები. პ. ინგოროყვას ეს ნაშრომი ერთგვარი უღელტეხილია ქართული სასულიერო პოეზიის მკვლევართათვის: მიჯნა ქართული ლექსის ბუნების შეფასებისას ძველსა და ახალ თვალსაზრისთა შორის სწორედ ამ ნიგნში უნდა ვეძიოთ. XX საუკუნის 50-იან წლებში ყველაზე დიდი რეზონანსი გამოიწვია პავლე ინგოროყვას მიერ „გიორგი მერჩულის“ მეორე ნაწილში გამოთქმულმა ჰიპოთეზამ ძველი ქართული ლექსის კლასიფიკაციის თაობაზე (I. „სილაბურ-მუხლედოვანი“, II. „წყობილი სიტყვა რიცხუედი“, III. „სილაბური უკვეთელი ლექსი“ (ანუ რიტმული პოეზია). XX ს. 50-იან წლებში კორნელი კეკელიძემ, ხოლო 60-იან წლებში – აკაკი განერელიამ არ გაიზიარეს პავლე ინგოროყვასეული კლასიფიკაცია. პავლე ინგოროყვამ საპასუხო წერილებში, კ. კეკელიძესთან კამათისას, კვლავ მტკიცედ დაიცვა თავისი დებულება ქართული კლასიკური ჰიმნოგრაფიის სილაბურობისა და სტრუქტურული წყობის თაობაზე. კ. კეკელიძემ არ გაიზიარა პ. ინგოროყვას მოსაზრება საგალობლების რიტმული ხასიათის პუნქტუაციის

მეშვეობით გარკვევის თაობაზე. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ეს მეტად მწვავე საკითხი ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევართათვის დღემდე აქტუალურია: ამის დასტურია 1997 წელს გამოცემული ბატონი აპოლონ სილაგაძის ნაშრომი „ძველი ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა“, რომელიც პ. ინგოროყვას ხსოვნას მიუძღვნა ავტორმა და მისი ჰიპოთეზის მეცნიერული დასაბუთება შეძლო. ნინო ნაკუდაშვილის „ჰიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა“ კი სწორედ კ. კეკელიძის თვალსაზრისის ჭეშმარიტებას ასაბუთებს. სხვათა შორის, ნინო ნაკუდაშვილის ამ ნაშრომის ერთ-ერთი რეცენზენტი ბატონი მიხეილ ქავთარია იყო.

პავლე ინგოროყვას „გიორგი მერჩულეს“ ლიტერატურათმცოდნეობის ბრწყინვალე გამარჯვება უწოდეს სიმონ ყაუხჩიშვილმა (1956 წელს) და მიხეილ თარხნიშვილმა (1958 წელს).

ქართული საგალობლების პოეტური მეტყველების საკითხების კვლევას მიუძღვნა თავისი ნაშრომი XX ს. 50-იან წლებში გაიოზ იმედაშვილმა, ცნობილმა მეცნიერ-ფილოლოგმა, „რუსთველოლოგიური ლიტერატურის“ ბიბლიოგრაფმა. გაიოზ იმედაშვილი შეეცადა, აეხსნა ქართული ჰიმნოგრაფიის ზოგიერთი თავისებურება. კერძოდ, კი: „რა გავლენას ახდენდა მელოდის ფორმა ტექსტზე და, საერთოდ, მუსიკის თანხლება; რით იყო გამოწვეული ეკლესიის უარმყოფელი დამოკიდებულება პოეტური საზომისადმი, დაბოლოს, კანონზომიერი იყო თუ არა ის, რომ ჰიმნის შესრულების სპეციფიკამ მოხსნა საზომისა და რითმის საჭიროება“ (იმედაშვილი 1959: 178).

XX ს. 60-70-იან წლებში ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევართა საგანგებო ინტერესის სფეროში მოექცა მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულის ანდერძში მოხსენიებული ტერმინები: „მეხური“ და „მეხელი“.

როგორც ცნობილია, ეს ტერმინები ჯერ კიდევ XIX ს. 90-იანი წლებიდან იქცევდა სპეციალისტთა ყურადღებას, რაც გა-

აგრძელეს XX ს. II ნახევრის მეცნიერებმა (ნ. მარი, მ. ჯანაშვილი, პ. კარბელაშვილი, კ. კეკელიძე, ლ. ჯღამაია, ე. მეტრეველი და ა.შ.). ნაწილი მეცნიერებისა ამ ტერმინებს მუსიკალურად მიიჩნევს, ზოგიერთი ეთნიკურ ან ტოპონიმურ სიტყვებად, ან „ხანმეტობის“ ნიშნებად თვლის. XX ს. 70-იანი წლები, როდესაც ბატონი მიხეილ ქავთარიას საანალიზო ნაშრომი გახდა ხელმისაწვდომი ქართველი მკითხველისათვის, საყურადღებო აღმოჩნდა ეროვნული ჰიმნოგრაფიის მსოფლიო მასშტაბით პოპულარიზაციის თვალსაზრისით: 1970 წელს ვენაში გამოიცა ავსტრიელი ლიტურგიკოსის, ჰელმუტ ლეების, ნაშრომი: „საგალობლები იერუსალიმის სამრევლო ღვთისმსახურებაში“, რომელიც მიეძღვნა ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგად ცნობილი „იერუსალიმური ლექციონარის“ საგალობლების შესწავლას.

ფსალმუნური და ორიგინალური პოეტური საგალობლების ურთიერთდამოკიდებულება სამრევლო ღვთისმსახურების პირობებში უცხოელმა მეცნიერმა საგანგებო კვლევის საგნად აქცია. ჰელმუტ ლეებს, შედარებით-ისტორიული მეთოდის მეშვეობით, ქართულ ლექციონარში დადგენილი აქვს 19 ჰიმნოგრაფიული ტერმინი, რომელთაგან განსაკუთრებით საინტერესოა „დასდებელი“. თავისი ეტიმოლოგიით, ავტორის აზრით, იგი უნდა იყოს პოეტური სტროფის აღმნიშვნელი უძველესი ტერმინი“ (ხევსურიანი 1973: 149).

ჰიმნოგრაფიული ტერმინების კვლევა „მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა“ კრებულის მიხედვით, ბევრმა ქართველმა მეცნიერმა (ვაჟა გვახარია, ლ. ჯღამაია, ე. მეტრეველი და სხვ.) სცადა. მაგ. ლ. ჯღამაიას აზრით, „სპადუქი“ სალექსო ზომის, მეტრის რაობის აღმნიშვნელი ტერმინი უნდა იყოს (ჯღამაია 1972: 134).

ეს მოკლე მიმოხილვა ქართული ჰიმნოგრაფიული ტერმინებისა და კრებულების შესწავლის ისტორიისა საჭიროდ მივიჩნიეთ, ბატონი მიხეილ ქავთარიას ნაშრომის „ძველი ქართუ-

ლი პოეზიის ისტორიიდან (XVII-XVIII სს.)“ ძირითადი განხილვის დაწყებამდე, რათა გვეჩვენებინა, რა მაღალი სამეცნიერო დონით, კვლევის სიღრმითა და ხარისხით გამოიჩინა ქართული ჰიმნოგრაფიის პრობლემებისადმი მიძღვნილი პუბლიკაციები.

მიხეილ ქავთარიას წიგნის პირველი თავი: „ჰიმნოგრაფია–XVII-XVIII საუკუნეების ქართული მწერლობის ერთ-ერთი დარგი“ დამაჯერებლად უჩვენებს მკითხველს, რომ ეს პერიოდი მობრუნების, განახლების ხანად არის მიჩნეული ქართული პოეზიის ისტორიაში და I-II პერიოდების (შესაბამისად: I – უძველესი (VII-X სს.) ჰიმნოგრაფია, ე.წ. საბანმიდური, II. X-XII სს. – ათონური) მერე, ხანგრძლივი წყვეტისა და სიცარიელის, „დიდი ღამის“ მერე, ცნობილი „იადგარებისა“ თუ „თთვენის“ მერე, ათონის სალიტერატურო სკოლამ „სჯნაქსარი სანელინდო უმცროსი“ შესძინა ლიტურგიკას. თუმცა, როგორც მ. ქავთარია აღნიშნავს, ჩვენი ჰიმნოგრაფიის ისტორიაში ათონური პერიოდის შემდეგ, XVII ს. II ნახევრამდე, ლიტურგიკული პოეზიის განვითარებას ვერ ვხედავთ. მიხეილ ქავთარიას წიგნში დამაჯერებლად არის ნაჩვენები, რომ XVII-XVIII საუკუნეების ლიტურგიკული ჰიმნოგრაფია, წინა პერიოდთან შედარებით, ჩვენი მწერლობის ისტორიაში ახალ ეტაპს ქმნის ახალი პრინციპებითა და ახალი თვალთახედვით (ქავთარია 1977ა: 17). ეროვნული კულტურისა და მწერლობის აღორძინების პერიოდში ცხოვრებამ ყველაზე მწვავედ დააყენა ქართველ წმინდანთა ღვაწლის დაფასების საკითხი და საჭირო გახდა საეკლესიო პრაქტიკაში მათთვის კუთვნილი ადგილის მინიჭება. ეს მოთხოვნა ეროვნულ-პატრიოტული ცნობიერებისა და პოლიტიკური სიმნიფის ნიშანი იყო: „ამიტომ სწორედ XVII ს. მიწურულსა და XVIII ს. დამდეგს ქართულ სინამდვილეში პირველად შედგა ასეთი კრებული, რომელშიც მხოლოდ ქართველ წმინდანთა და მოღვაწეთა საკითხავები და საგალობლები იყო გაერთიანებული. ასეთ კრებულებს ელენე

მეტრეველი სამართლიანად უწოდებს „ქართულ ჰაგიოგრაფიულ კრებულს“, – აღნიშნავს მიხეილ ქავთარია (ქავთარია 1977ა: 21).

პირველი ქართული ჰაგიოგრაფიული კრებულის შედგენა დავით გარეჯის სალიტერატურო სკოლას და მის მამამთავარს, ონოფრე მაჭუტაძის, სახელს უკავშირდება. სწორედ მისი თაოსნობით, 1699 წ., დავით გარეჯის მონასტრისათვის შედგა პირველი ქართული ჰაგიოგრაფიულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული.

ხელნაწერების შესწავლის საფუძველზე მიხეილ ქავთარიამ დაადგინა „ქართულ სადღესასწაულოთა რედაქციების“ 7 სახეობა: ა) სადღესასწაულოს ე.წ. ტრადიციული რედაქცია; ბ) სადღესასწაულოს ბესარიონ ორბელიშვილის რედაქცია; გ) სადღესასწაულოს დომენტი კათალიკოსის რედაქცია; დ) სადღესასწაულოს დომენტი ჯანდიერაშვილის რედაქცია; ე) სადღესასწაულოს ეფთვიმე ბარათაშვილისეული რედაქცია; ვ) სადღესასწაულოს ალექსი მესხიშვილის რედაქცია; ზ) სადღესასწაულოს ანტონისეული რედაქცია.

ტერმინი „სადღესასწაულო“ მოგვიანებით, XVII საუკუნიდან, შემოდის ჩვენში, მანამდე კი, კ. კეკელიძის დაკვირვებით, მას „ზატიკი“ ერქვა. როგორც მიხეილ ქავთარია შენიშნავს, იერუსალიმური კოლექციის ქართულ ხელნაწერებში, ამავე მნიშვნელობისაა „ანთოლოგიონი“. ეს სახელწოდება ბიზანტიურ მწერლობაში ყველაზე მეტად იყო გავრცელებული მსგავსი წიგნების სათაურებად. „სადღესასწაულო“ გულისხმობს ისეთ ლიტურგიკულ წიგნს, რომელშიც გაერთიანებულია ჰიმნოგრაფიული და სვინაქსარული მასალა და ახლავს საჭირო ლიტურგიკული მითითებანი და საკითხავები ბიბლიური წიგნებიდან.

ქართულ სადღესასწაულოთა რედაქციების გამოწვევით, შესწავლა-ანალიზის საფუძველზე, მიხეილ ქავთარია სამეტაპად წარმოგვიდგენს მათი განვითარების გზას:

1) ქართულ სადღესასწაულოთა ნუსხები, ძირითადად, ორ ჯგუფად ლაგდება: პირველი ე.წ. ტრადიციული და მეორე – რუსული ტიპიკონის მიხედვით შედგენილი;

2) XVII-XVIII სს. ქართული საეკლესიო ცხოვრება რუსული ტიპიკონის თარგს მოერგო და ზოგჯერ ჰიმნოგრაფიული მასალა ხელახლა ითარგმნა კიდევც. დამუშავდა ანტონის მიერ ქართველ წმინდანთა საგალობლები და, რიგ შემთხვევებში, – საკითხავებიც.

3) შემორჩენილია ე.წ. შერეული ტიპის სადღესასწაულო, რომელიც რუსული პროლოგ-სვინაქსარებისა და ე.წ. ქართული ტრადიციული მასალის გაერთიანებაა. ეს რედაქცია არ გავრცელებულა და მხოლოდ ცდად დარჩა (ქავთარია 1977ა: 118).

მიხეილ ქავთარიას წიგნის „ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან XVII-XVIII სს.“ მე-3 ნაწილი საანალიზო პერიოდში მოღვაწე ავტორებს ეთმობა. მეცნიერმა ხელნაწერების მიხედვით გამოამზეურა პოეტი-ჰიმნოგრაფები: ნიკოლოზ მაღალაშვილი, სულხან-საბა ორბელიანი, გრიგოლ ვახვახიშვილი-დოდორქელი, ანონიმი, ბესარიონ ორბელიშვილი, მარიამ-მაკრინა ბაგრატიონი, იესე ერისთავი, ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი, რომანოზ ერისთავი.

ნიკოლოზ მაღალაშვილი – დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენელი, რომლის ჰიმნოგრაფიული კანონი და სვინაქსარიც, დავით გარეჯის მონასტერში მოწამებრივად დაღუპული შიოსა და მის სულიერ ძმებს ეძღვნება. ნიკოლოზ მაღალაშვილი შიოსადმი მიძღვნილ ჰიმნში პატრიოტულსა და რელიგიურ-მორალურ თვალსაზრისს ავითარებს: „სისხლითა შენთან კამკამებს მონასტერი გარეჯისა“ და: „ჩვენ ერნი ქართლისა და კახეთისანი, მღდველთმთავარნი და მღდველნი, მეფენი და მჴედარნი ვაკურთხევდით ღმერთსა“.

შეუძლებელია, არ დაეთანხმო მიხეილ ქავთარიას დაკვირვებასა და დასკვნას დავით გარეჯის სალიტერატურო სკო-

ლის სულისკვეთების თაობაზე: „XVII-XVIII სს. მიჯნაზე რელიგიური მოტივების, მორალური განწმენდის პროპაგანდა ქართველ პატრიოტთა მოქმედების პროგრამის ერთ-ერთი შემადგენელი საკითხი იყო. ეკლესიის სიმყარე და ერთიანობა ქვეყნის ძლიერების ძირითადი პირობათაგანი, მოძალებული მაჰმადიანობის წინააღმდეგ ბრძოლის საუკეთესო საშუალება და ცხოვრების ქართული წესის დაცვა იყო...“ (ქავთარია 1977ა: 121). მკვლევარი აქვეყნებს ნიკოლოზ მაღალაშვილის მიერ დაწერილ შიოს საგალობელსა და სვინაქსარულ საკითხავს ხელნაწერის (-1367) მიხედვით (ქავთარია 1977ა: 124-128).

როგორც ცნობილია, 1698 წლის 18 მარტს სულხან-საბა ორბელიანი გარეჯის უდაბნოს იოანე ნათლისმცემლის მონასტერში აღიკვეცა ბერად, საბას სახელით. დავით გარეჯისადმი მიძღვნილი ქება-აკროსტიხი, რომელიც ონოფრე მაჭუტაძის კრებულში (-160) არის შესული, სწორედ სულხან-საბა ორბელიანს დაუწერია 1699 წელს. მიხეილ ქავთარიას მართებული დაკვირვებით, ამ საგალობლის აკროსტიქს ანდერძ-კოლოფონის მნიშვნელობაც აქვს. საბას საგალობელი 8 ოდისგან შედგება, რომელთაგან თითოეული 5-5 ტროპს შეიცავს. გამოქვეყნებულია ამ საგალობლის ტექსტი (ქავთარია 1977ა: 134-142).

ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის ისტორიაში დიმიტრი ბაგრატიონის „ქეთევანის წამებამ“ და თეიმურაზ ბატონიშვილის „ქეთევანის წამებამ“ კუთვნილი ადგილი დიდი ხანია, რაც დაიმკვიდრეს. მიხეილ ქავთარია აღნიშნავს, რომ არანაკლები მნიშვნელობისაა ტრიფონ რუხაძის მიერ მიკვლეული გრიგოლ დოდორქელის ჰაგიოგრაფიული თხზულება „ქეთევანის წამება“. გრიგოლის სახელით მოღწეული ორი აკროსტიქული საგალობლის ხელნაწერების შესწავლა-შედარების საფუძველზე, მიხეილ ქავთარია დაასკვნის, რომ გრიგოლის სახელით მოღწეული მეორე საგალობელი, ქეთევან წამებულს რომ ეძღვნება, ანონიმ ავტორს უნდა მიეკუთვნოს. მიხეილ

ქავთარიას საანალიზო წიგნში პირველად ქვეყნდება, როგორც გრიგოლ დოდორქელის, ასევე ანონიმი ავტორის საგალობლები (-130, -170) (ქავთარია 1977ა: 159-171).

მიხეილ ქავთარიას ნაშრომში დაწვრილებით არის შესწავლილი XVII-XVIII სს. გამოჩენილი საეკლესიო მოღვაწის, ჰაგიოგრაფის, პოლემისტის, ლიტურგისტისა და ჰიმნოგრაფის ბესარიონ ორბელიშვილის შემოქმედება. განხილულია მისი საგალობლები იესე ნილკნელისა და რაჟდენ პირველმონაშისადმი მიძღვნილი, სვეტიცხოვლის გალობა.

განსაკუთრებული სიყვარულით არის დაწერილი ნარკვევი მარიამ-მაკრინა ბაგრატიონის, ერეკლე I ნაზარალიხანის ასულის, მისი პატრიოტული ჰიმნების თაობაზე. მაკრინას ორი საგალობლიდან ერთი აკროსტიქულია. პოეტი ქალის საგალობელი „ღვთისმშობლის შესხმა“ თვით ავტორის მიერ იამბიკოდ არის მოხსენიებული, თუმცა მიხეილ ქავთარიას აზრით, იგი იამბიკო არ არის: იგი, მკვლევრის დაკვირვებით, კიდურწერილობის, აკროსტიქის ნიმუშია, თანაც მეტად გართულებული სახეობის. საყურადღებოა მიხეილ ქავთარიას მოსაზრება მაკრინასა და იესე ქსნის ერისთავის ჰიმნებს შორის ფორმისა და შინაარსის მსგავსების აღმოჩენის თაობაზე.

XVII-XVIII სს. ქართველ ჰიმნოგრაფთა შორის გამოირჩეულ ადგილს იმკვიდრებენ: იესე ერისთავი, ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი და რომანოზ ერისთავი. მათი ახალმიკვლეული საგალობლებიდან რამდენიმე პირველად ქვეყნდება მიხეილ ქავთარიას მონოგრაფიაში.

საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ მიხეილ ქავთარიას ღვაწლი ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისით; კერძოდ, აკროსტიქის რაობის, მნიშვნელობის, მისი თავისებურებების თაობაზე. ბერძნული „აკროსტიქის“ შესატყვისი ქართული ტერმინების ჩამოთვლის („ასოთმეტყველება“, „ალბეჭდულნი“, „კიდურწერილობა“, „თავნი იტყვიან“, „თავედნი“, „აკროსტიხონი“, „აკროსტიხოა“) მერე მიხეილ

ქავთარია გვთავაზობს ქართულ სინამდვილეში აკროსტიქის სალექსო ფორმის შემოსვლისა და დამკვიდრების ისტორიას და დაასკვნის: „XVII-XVIII სს. ჰიმნოგრაფებში აკროსტიქი პოეტურ გატაცებად იქცა. ყველა ჰიმნოგრაფი უხდის ხარკს ამ გატაცებას“ (ქავთარია 1977ა: 131).

მიხეილ ქავთარიას ღვანლი XVII-XVIII სს. ქართული სასულიერო პოეზიის ისტორიის კვლევის საქმეში გამორჩეულია: ცნობილმა მეცნიერმა არა მარტო განსაზღვრა და დაასაბუთა დავით გარეჯის სალიტერატურო სკოლის წარმომადგენელ ქართველ ჰიმნოგრაფთა საგალობლების აზრობრივი და სტრუქტურული მრავალფეროვნება, არამედ ხელნაწერების შესწავლის საფუძველზე გამოაქვეყნა და შთამომავლობას შემოუნახა ძვირფასი მასალა წარსულის პოეტური მემკვიდრეობისა.

დამონებანი:

იმედაშვილი 1959: იმედაშვილი გ. „ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები“. *ლიტერატურული ძიებანი*, XII. თბილისი: 1959.

ქავთარია 1977ა: ქავთარია მ. *ძველი ქართული პოეზიის ისტორიიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

ქავთარია 1977ბ: ქავთარია მ. *XVIII ს. ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1977.

ხევსურიანი 1973: ხევსურიანი ლ. *ახალი შრომა ქართული ლექციონარის საგალობლებზე*. ჟურნ. მაცნე, 1973, № 2.

ჯღამაია 1972: ჯღამაია ლ. *მიქაელ მოდრეკილის საგალობლები*. ჟურნ. მაცნე, 1971, № 2.