

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

თამარ ბარბაქაძე

ლო რ ი კ ი ს
შ ა ნ რ ე ბ ი

სერია: ლიტერატურის მცოდნეობა

თბილისი

2010



UDC(უაკ)821.353.1.09-1
ბ-26

დაბეჭდილია სამეცნიერო საგრანტო პროექტის „ლიტერატურისმცოდნეობითი დისკურსი. თანამედროვე კვლევები“ ფარგლებში.

დონორი ორგანიზაცია:

რუსთაველის ფონდი

ქართველოლოგიის, ჰუმანიტარული და სოციალური მეცნიერებების ფონდი

სარედაქციო კოლეგია:

**ირმა რატიანი (რედაქტორი)
გაგა ლომიძე
თამარ ლომიძე**

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ISBN 978-991-02471-9
ISSN 1987-7331**

წინათქმა

ნაშრომი ეთმობა ლირიკის უმთავრეს ჟანრებს: ოდას, ჰიმნსა და ელეგიას.

განხილულია: ლირიკული ციკლის განვითარების ეტაპები; ლირიკული გმირისა და ავტორის ურთიერთმიმართების პრობლემა; თუ როგორ დაირღვა ტრადიციული წარმოდგენა მათი ერთიანობის თაობაზე XX საუკუნეში, ჟანრის თეორიის წყალობით.

განანალიზებულია სამეცნიერო ნოვაციები ლირიკის თეორიაში; „სემიოტიკურ ლირიკასა“ (მ. რიფატერი) და რეცეფციულ ესთეტიკაში ლირიკული „მეს“ პრობლემას სხვადასხვაგვარად განიხილავენ. ეპიკისა და დრამისგან ლირიკის გასამიჯნავად, როგორც კრიტერიუმს, ხშირად ლექსის ფორმას ასახელებენ. ლირიკისათვის სპეციფიკური რეკურსული მახასიათებლები (მეტრი, რითმა, ალიტერაცია, რეფრენი და სხვ.) თანამედროვე თეორეტიკოსებისთვის იქცა ლირიკის სუბიექტურობისა და მხატვრული თავისებურებების დადგენის საშუალებად.

მკითხველი გაცნობა ლირიკის (ოდა, ჰიმნი, ელეგია) ცნების ანტიკური გაგების მიხედვით შექმნილ შედეგებსაც და „კომბინატორული ლიტერატურის“ ტერმინით ცნობილ, უძველესი და თანამედროვე ლექსის ტექნიკის ნიმუშებსაც.

„გრაფიკული“ ლექსის ისტორია ანტიკურობიდან იღებს სათავეს და იგი თანამედროვე მათემატიკოსებისა და პოეტების „ლიტერატურულ საამქროში“ თავისებურად აირეკლება.

ლირიკის თეორია

ანტიკური პოეტიკის ტრადიციებს, არისტოტელესეული მიმეზისის კრიტერიუმის ლირიკაში გამოყენების თვალსაზრისით, ჰქონდა გარკვეული ხარვეზები: არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრებით, ხელოვნება ქმნის ტიპებს, ახდენს მოვლენათა ტიპიზაციას; ამ გაგებით, კერძო, პირადი განცდა არ შეიძლებოდა პოეზიის ასახვის საგანი ყოფილიყო. ლირიკა კი მხოლოდ კონკრეტული ინდივიდის კერძო განცდას, განწყობილებას გამოხატავს, ამიტომ არისტოტელეს „პოეტიკაში“ ლირიკა პოეზიის გვარად არ მიიჩნევა. ლირიკის საყოველთაოდ გავრცელებულ გაგებას საფუძველად დაედო სიტყვა „ლირიკის“ ეტიმოლოგია, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს ლირიკის მჭიდრო კავშირზე მუსიკასთან.

ტერმინი „ლირიკოს“ („ლირიკული“), როგორც აღნიშნავენ, პირველად ელინისტური ეპოქის ცნობილმა გადარეგლმა ფილოსოფოსმა ფილოდემუსმა (ძვ.წ.ად. I ს.) გამოიყენა თავის თხზულებაში „Peri Poiematon“ („პოეტური ნაწარმოების შესახებ“), სადაც იგი პოეზიას ყოფს: კომიკურად, ტრაგიკულად და ლირიკულად (Λυρικά); როგორც ვხედავთ, იგი საკმაოდ უახლოვდება პოეზიის თანამედროვე კლასიფიკაციას (გორდეზიანი 2002: 168).

ტერმინ „ლირიკის“ მნიშვნელობის გაგებაში თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა ანტიკურობისაგან განსხვავდება. დღეს „ლირიკაში“ ვგულისხმობთ ლექსის ფორმით დაწერილ ყველა მცირე ნაწარმოებს, რომელშიც გადმოცემულია პოეტის განცდები, ემოციები, სინამდვილის მისეული შეფასება. შესაბამისად, ტერმინი „ლირიკული“, თითქმის, „პიროვნულის“ სინონიმად იქცა. თუმცა ეტიმოლოგიურად ტერმინი „ლირიკა“ მუსიკალურ ინსტრუმენტთან, ლირასთან იყო დაკავშირებული და სწორედ ლირის აკომპანემენტით შესრულებულ თხზულებებს აღნიშნავდა. ელინისტური ეპოქის ფილოლოგები ამ ტერმინის დამკვიდრებით ცდილობდნენ, გაემიჯნათ ლირის აკომპანემენტით შესრულებული სიმღერები დეკლამაციით შესრულებული ლექსებისაგან. არქაულ და კლასიკურ ეპოქებში ტერმინი „ლირიკა“ არც არსებობდა. ბერძნულ ლირიკაზე მსჯელობისას სპეციალისტები ტერმინის თანამედროვე გაგებას გულისხმობდნენ და ელინურ ლირიკაში განიხილავდნენ

ელეგიას, იამბს, მელიკას (პიროვნულსა და საგუნდოს, ანუ ქორიკას).

ლირიკის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი გვარის, გამოყოფა, მხოლოდ მე-18 საუკუნეში მოხდა. დღემდე არ არსებობს „ლირიკის“ საყოველთაოდ მიღებული დეფინიცია. ლიტერატურის თეორეტიკოსები მიიხნევენ, რომ ლირიკულ თხზულებებს აერთიანებთ შემდეგი ნიშნები: ა) მუსიკასა და ცეკვასთან სიახლოვე; ბ) მეტრულ-რიტმული და ფონეტიკური სტრუქტურა (სტრიქონი, სტროფი, რითმა ან რიტმი); გ) რელიგიური, სოციალური, პოლიტიკური ფუნქცია (ქება/ჩივილი); დ) სიმოკლე და სტრუქტურის ჩაკეტილობა; ე) სურათოვნება, ხატოვნება; ე) ენთუზიასტური პოეტური სახე; ზ) სუბიექტურობა; თ) რეფლექსურობა.

ლირიკა უმნიშვნელოვანესი ადამიანური პრობლემების მცირე ფორმით გამოხატვისაკენ ისწრაფვის, თუმცა არსებობს ლირიკული პოემის უანრიც, სადაც განცდათა მრავალფეროვნება სიმფონიის მრავალთემიანობას ემსგავსება (ვლ. მაიაკოვსკის „ამის შესახებ“, მ. ცვეტაევას „პოემა დასასრულზე“, ა. ახმატოვას „უგმირო პოემა“), ლირიკაში მაინც დაძლეულია პრობლემა ლექსის მცირე მოცულობაში. ტ. სილმანის განმარტებით, ლირიკის, როგორც ლიტერატურული გვარის, პრინციპი ამგვარად გამოიხატება: „რაც შეიძლება მოკლედ და რაც შეიძლება სრულად“ (სილმანი 1977: 33).

ლირიკაში წინა პლანზეა წამოწეული „სემანტიკურ-ფონეტიკური ეფექტი“ (ღარინი 1974: 84), რიტმიკასთან მრავალმხრივი კავშირით, რაც, როგორც წესი, დინამიკურია და დაძაბული. ამიტომაც ლირიკული ნაწარმოებები, უპირატესად, საღექსო ფორმით გამოიხატება, ითხზება მაშინ, როდესაც ეპოსსა და დრამას ხშირად მომარჯვებული აქვს პროზა.

თუკი ბერძნულ პოეზიაში თანამედროვე გაგებით მოვინდომებთ ლირიკაზე მსჯელობას, ძვ. წ. აღ. VII-V ს.ს. ლიტერატურის მიხედვით, პირობითობა არ უნდა დავივიწყოთ: ანტიკური ლიტერატურის სპეციალისტები ლირიკად მიიხნევენ მთელ ბერძნულ პოეზიას, ჰეგზამეტრებით დაწერილი პოემებისა და დრამების გარდა.

ლირიკის ფორმის სპეციფიკურობის ძიებისას, ნიშნების დახასიათებისას, მუსიკალურობას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს გ. ვ. ფ. ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში“. „ლი-

რიკული პოეზიის ცენტრში აუცილებლად უნდა იდგეს კონკრეტული პოეტური სუბიექტი, **პოეტი**, რომელიც ამავე დროს, ნამდვილ შინაარსს შეადგენს ლირიკისას“ (ჰეგელი 1968: 415).

მუსიკისა და პოეზიის მჭიდრო კავშირზე მიუთითებდა გ. ვ. ვ. ჰეგელი, როდესაც წერდა: „...პოეზიას აქვს გარეგნული მასალა, საერთო მუსიკასთან – ესაა ხმიერება; მუსიკაში არსებითს მიზნად გამოდის ამ ხმიერების ფორმა. სახელდობრ, როგორც ხმიერება. მუსიკაც, სკულპტურის მსგავსად, შედარებით ღარიბია ცხოვრების მრავალფეროვნების გადმოსაცემად; ამიტომ გონი თავის შინაარსს იღებს ბგერებიდან, როგორც ასეთიდან და აღამაღლებს თავის თავში სიტყვების დახმარებით, რომლებიც, მართალია, საბოლოოდ არ ტოვებენ ხმიერების სტიქიას, მაგრამ გადააჰყავს იგი შეტყობინების გარეგნულ ნიშნებად“ (ჰეგელი 1968: 417).

პოეზიის გვართა განსხვავებაზე საუბრისას ჰეგელი კვლავ უბრუნდება პოეზიას, როგორც ხმიერი ხელოვნების საკითხს. საგულისხმოა, რომ გერმანელი ფილოსოფოსი პოეტური ნაწარმოების სრულყოფილი აღქმისათვის მის ხმამაღლა წაკითხვას აუცილებლად მიიხნევდა. ჰეგელის აზრით, პოეზია აუცილებლად სულიერი უნდა იყოს და, ამავე დროს, მან უნდა მოგვცეს სამყაროს მთელი სივრცე და სისავსე: „ამგვარი გახსნის შესაძლებლობა სწორედ ენაშია. მისი ლექსწყობა, მახვილები და ა.შ. გამოდის, როგორც მეტყველების შესტები, რომლებშიც სულიერი შინაარსი თავის გარეგნულ სახეს იღებს. პოეტური ნაწარმოები უნდა იკითხებოდეს ხმამაღლა, იმღერებოდეს, მისი დეკლამაცია უნდა ხდებოდეს, მათ უნდა წარმოადგინონ თვითონ ცოცხალი სუბიექტები, მუსიკალურ ნაწარმოებთა მსგავსად.

...პოეზია, თავისი გაგების თანახმად, არსებითად, წარმოადგენს, თავისთავად, ხმიერ ხელოვნებას და იგი უნდა გაცხადდეს მთელი სისავსით, როგორც ხელოვნება. მას მით უფრო არ შეუძლია, გადაუხვიოს ამ ხმიერებას, რადგან ეს მისი ერთადერთი მხარეა, რომელიც რეალურად არის დაკავშირებული მის გარეგნულ არსებობასთან“ (ჰეგელი 1968: 419).

ხელოვნების სიმბოლური ფორმების გაქრობის შემდეგ, ჰეგელის აზრით, წარმოიქმნება ფორმები, რომლებიც ნამდვილ ხელოვნებას არ განეკუთვნება: დიდაქტიკური ლექსი, აღწერი-

თი პოეზია, ძველი ეპიგრამა.

ჰეგელის როლს ახალი პოეტური ხელოვნების განვითარებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართველი ლიტერატურათმცოდნეებიც: „ჰეგელთან გადის სადემარკაციო ხაზი ძველ, კლასიკურ და ახალ, თანამედროვე ესთეტიკას შორის. აქ ხდება გადასვლა მშვენიერების საგნობრივ-ონტოლოგიური გაგებიდან ფუნქციურ-სემანტიკურ გაგებაზე... ხდება ესთეტიკური და ტექნიკური პროცესების ინტეგრაცია“ (კვესელავა 1977: 608).

ღირიკული ემოცია თავისებური დვრიტაა, კვინტესენციაა, პოეტის სულიერი გამოცდილების მიმანიშნებელია: „ღირიკას, როგორც ლიტერატურის გვართაგან ყველაზე სუბიექტურს, აქვს სწრაფვა განზოგადებისკენ, ინდივიდის სულიერი ცხოვრების გამოსატვის საყოველთაოობისაკენ“ (გინზბურგი 1974: 7).

ფ. ტ. ფიშერისათვის „ნამდვილი ღირიკა“ სიმღერის მსგავსი პოეზიაა, რომელშიც „სუბიექტი წამიერ განწყობილებას გადმოსცემს“. ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი (1767-1835), „პოეზიის ლინგვისტური თეორიის“ ფუძემდებელი, საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებდა ღირიკის კავშირს მუსიკასთან: „ენის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საჭიროა იმის აღნიშვნა, რომ ღირიკა თავისი უღრმესი არსით განუყოფელია მუსიკისაგან, მაშინ, როდესაც პოეზიას საქმე აქვს, სახელობრ, სიტყვასთან. ცნობილია, თუ რამდენად აუცილებელი იყო ბერძნული პოეზიის კავშირი ინსტრუმენტულ მუსიკასთან, იგივე შეიძლება ითქვას ებრაულ ღირიკულ პოეზიაზე... როგორი პოეტურიც უნდა იყოს აზრი და სიტყვა, მუსიკის ელემენტის გარეშე ღირიკის ნამდვილ ზემოქმედებას ვერ განვიცდით“ (ჰუმბოლდტი 1984: 185).

ბ. ასმუთიც მიიჩნევდა: „ღირიკის არსი (kern – თესლი, მარცვალი) სიმღერაა“. ამგვარი ტრადიციით, მელოდიური პოეზია იმ სახის ღირიკად განიხილება, რომელშიც სუბიექტის შიდა სამყარო, „სულიერი ცხოვრების შინაარსი და მოღვაწეობა (ჰეგელი) ყველაზე უფრო ინტენსიურად არის გამოხატული“. ამგვარად გაგებულ ღირიკაში ობიექტური სამყარო სუბიექტურ ხასიათს (სულს, გულს, ზნეს) (ჰეგელი) ენათესავება. ფიშერის მიხედვით, „სუბიექტში მსოფლიო წერტილოვან აფეთქებებს განიცდის“.

ღირიკა, როგორც გრძნობისა და განწყობილების გაგება

(ცნება), თავის უმაღლეს განვითარებას XX საუკუნეში აღწევს ე. შტაიგერის ნაშრომით „პოეტიკის ძირითადი ცნებები“ (1946). ლირიკის, როგორც გრძნობის გამომხატველის, წვდომისას, ისე ხდება, რომ „მე“, რომელიც ლექსიდან გვესაუბრება, ხშირად პოეტის ემპირიულ „მე“-სთან არის გაიგივებული. ჰეგელის მიხედვით, ლირიკაში პოეტი ითვლება კონკრეტულ სუბიექტად, ხოლო მისი სუბიექტური განცდები – „ლირიკული პოეზიის ცენტრად და ჭეშმარიტ შინაარსად“.

კ. ჰამბურგერი (1957) თავისი ლოგიკური მსჯელობით, ეპიკისა და დრამისაგან განსხვავებით, ლირიკულ ლექსს განსაზღვრავს არა როგორც ფიქციურს, არამედ, როგორც რეალურად არსებულს, სუბიექტის მიერ „სინამდვილის გამოთქმას“, რაც თავად პოეტის იდენტურია.

ისევე, როგორც შტაიგერის, ჰამბურგერის თეორიაც არის ლირიკის ჰეგელისეული კონცეფციის შემდგომი განვითარება.

ლირიკულ გმირსა და ავტორს შორის ურთიერთმიმართება ლიტერატურათმცოდნეობაში აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ტრადიციული წარმოდგენა მათი ერთიანობის თაობაზე, რომელიც არისტოტელეს მოძღვრებიდან მომდინარეობს, დაირღვა XX საუკუნეში, კერძოდ, მ. ბახტინის ჟანრის თეორიის წყალობითაც. მ. ბახტინი ლირიკაში ხედავს ავტორისა და გმირის გართულებულ დამოკიდებულებას – „მე“ და „სხვები“. მკვლევარი, აგრეთვე, საუბრობს ლირიკაში გუნდური საწყისის უცვლელ მონაწილეობაზე (ბახტინი 1979: 148-149). მ. ბახტინის ეს მოსაზრება შემდგომ განავითარა ს. ბროიტმანმა, რომლის აზრითაც, თანამედროვე ლირიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელია არა „მონოსუბიექტურობა“, არამედ „ინტერსუბიექტურობა“, ანუ ურთიერთმოქმედი შეგრძნებების აღბეჭდვა“.

ეს სამეცნიერო ნოვაციები ლირიკის თეორიაში, ერთი მხრივ, არ არყვეს, არ ცვლის ლირიკაში ავტორის აშკარა მონაწილეობის საკითხს, ანუ „სუბიექტურობას“, ჰეგელის მიერ აღიარებულს.

1950-იანი წლებიდან კი შეინიშნება განწყობისა და განცდების აბსოლუტიზებული კატეგორიებისაგან გადახრა. სუბიექტივისტურ პოზიციებს განსაკუთრებით შორდება ინგლისურენოვან სივრცეში დამკვიდრებული ლირიკის თეორიული სკოლა (რ. ლანგბაუმი, გ. ტ. ვრაგი, ე. ფოსი), რომლისთვისაც ლირიკული, ძირითადად, დრამატულ-მონოლოგურს გამოხა-

ტავს და „მე“ რომანტიკულ ლექსებშიც დრამატულ პიროვნებად მოიაზრება (ლანგბაუმი). ლირიკის სუბიექტივისტური პოზიციებიდან მეორე სახის გადახვევა რეცეფციის ესთეტიკურ მიდგომაშია საძიებელი. თავის სემიოტიკურ ლირიკაში (Semiotics of Poetry) (1978) მ. რიფატერი გამოყოფს „ტექსტისა და მკითხველის დიალექტიკას“ და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სემიოტიკური პროცესი მკითხველის შემეცნებაში მიმდინარეობს. რეცეფციული ესთეტიკაც დაინტერესებულია ლირიკული „მე“-ს პრობლემატური ცნებით. ასე დაიმკვიდრა კ. პ. შპინერის კომუნიკაციაზე ორიენტირებულ მიდგომაში (1975) ლირიკულმა „მე“-მ „რეცეფციის პროცესში“ თავისი ფუნქცია. მსგავსი მიდგომა აქვს ა. ესტრუპს (1983), რომლის მიხედვითაც, ლირიკული დისკურსი და ლირიკის სუბიექტურობა მკითხველის პროდუქტია. ლირიკის ჟანრის ტრადიციულ განსაზღვრებებს რადიკალურად უარყოფს დ. ლემპინგი, როგორც სუბიექტურ ცენტრისტულობას, „მე“-ს შესახებ ზღაპრის ფორმის და, განსაკუთრებით, ლირიკულ-ესთეტიკური ენის გამოყენებას. ბოლოს, პოეტური ენის „თვითრეფლექსურობა“ და „განსხვავებული ხარისხი“ ფორმალიზმის სკოლასა და ლინგვისტურ პოეტიკაში (რ. იაკობსონი) იქნა აღნიშნული. ამპინგი (1989) ლირიკას განიხილავს, როგორც „ლექსში ცალკე საუბარს“. ეპიკისა და დრამისაგან ლირიკის გასამიჯნავად ბურდოფიც (1995), როგორც კრიტიერიუმს, ასახელებს ლექსის ფორმას.

ლირიკის ჟანრი, ასეთი მინიმალური დეფინიციის გამო, ჯერ კიდევ 1960-70-იან წლებში „მოდერნის პარადიგმად“ შეიძლება ჩაითვალოს. ცხადია, ლირიკამ თავისი პარადიგმატული თვისება 1970-80-იან წლებში გადასცა პროზასაც, რომლის თეორიამაც, თავისი ინოვაციური ძალითა და კულტურული ისტორიული მნიშვნელობით, ლირიკა შორს ჩამოიტოვა.

მართალია, ბოლო წლებში ლირიკა კვლავ ენერგიულად ამოქმედდა, რაც ჩანს კიდევ, მაგალითად, დროისა და სივრცის პრობლემებთან დაკავშირებით გამართულ დისკუსიებში. იგი, ამავე დროს, ბიოლოგიურ გარემოს, სასიცოცხლო სივრცესაც ასახავს. „ახალი ადგილის შეგრძნების ლირიკის“ (poetry of place) პოეტური თხზულებებისა და ახალი თეორიების შექმნა, თითქმის, ერთდროულად მიმდინარეობს (შდრ.: რომინსონი – 1984; შენკელი – 1993). იეგლეს (1995) მონოგრაფიის წყალობით, უპირველეს ყოვლისა, კვლავ გამოცოცხლდა ლირიკული

სუბიექტის შესახებ ჩიხში შესული დებატებიც; ლიტერატურათმცოდნეობისთვის, სალიტერატურო-სამეცნიერო სუბიექტურობის თეორიისთვის ნაყოფიერი აღმოჩნდა სისტემური ბიოლოგიის მიღწევები (ნ. რ. მათუანა, ფ. ჯ. ფარელა). იგლე ვერც ერთ სხვა ჟანრში ვერ პოულობს სუბიექტის მარგანიზებული „რეკურსული მოქმედების“ ისეთ სისავსეს, როგორც – ლირიკაში. ძირითადად, ლირიკისათვის სპეციფიკური **რეკურსული მახასიათებლების** (მეტრი, რითმა, ალიტერაცია, რეფრენი და სხვ.) მიხედვით არკვევს იგი ჟანრის სუბიექტურობას და მხატვრულ თავისებურებებს ჰეგელისაგან დამკვიდრებული ლირიკული სუბიექტურობის გაგებისაკენ მიუბრუნებლად. იგი იკვლევს მხოლოდითი რიცხვის პირველ პირს, როგორც „უუქცევით ნაცვალსახელს“; უფრო ზუსტად, ვიდრე ამას ადრე აკეთებდა; ამ შემთხვევაში კოგნიციის თეორიამ (განსხვავებით კოგნიტურისაგან*) ლირიკის თეორიას მნიშვნელოვანი იმპულსი მისცა.

ლირიკული გმირის ცნება ლიტერატურათმცოდნეობაში მხოლოდ XX საუკუნეში დაინერგა ი. ტინიანოვის სტატიის „ბლოკი“ (1921) შემდეგ. იური ტინიანოვი წერდა: „ბლოკი – ყველაზე დიდი ლირიკული თემაა ბლოკისათვის... ამ ლირიკულ გმირზე საუბრობენ დღესაც. ის არის აუცილებელი, იგი უკვე შემოსილია ლეგენდებით, და არა მარტო ახლა – ლეგენდები იქმნებოდა მასზე თავიდანვე, უფრო მეტიც: საფიქრებელია, რომ მისი პოეზია მხოლოდ განვითარდა და შეივსო ბლოკის სახით. ამ სახეში კი პერსონიფიცირებულია ბლოკის მთელი ხელოვნება“ (ტინიანოვი 1977: 118-119).

ბ. კორმანის განსაზღვრებით, ლირიკული გმირი არის „ერთიანობა პიროვნებისა, რომელიც დგას ტექსტის მიღმა, მაგრამ, ამავე დროს, მოიცავს თავის თავში პოეტურ სიუჟეტსაც, რომელიც გამოსახვის ობიექტია, ამიტომაც ლირიკული გმირის სახე, როგორც წესი, არ არსებობს ლექსისაგან განყენებულად, იზოლირებულად: ლირიკული გმირი – ეს არის, ჩვეულებრივ, მთლიანი, განუყოფელი მფლობელი პოეტის მთელი შემოქმედებისა, ან გარკვეული პერიოდისა, ციკლისა, თემატური კომპლექსისა“ (კორმანი 1992: 87).

* *kognitiv* (კოგნიტური) – გაგებისდაგვარად; შემეცნების, გაგების შესაბამისი. *kognition* – სამართლებრივი ძიება (სასამართლო გამოძიება).

საკითხი ავტორისა და პოეტური მეტყველების სუბიექტის ურთიერთობისა ერთ-ერთი ძირეულია ლირიკის გაგებისათვის. გულუბრყვილო მკითხველი ხშირად აიგივებს ერთმანეთთან მეტყველების სუბიექტსა და თვით ავტორს. თუმცა ლიტერატურის თეორიაშიც, პლატონისა და არისტოტელესგან მოკიდებული, XIX საუკუნემდე, განმტკიცებულია აზრი, საკმაროდ მიაბიტურ-რეალისტური, რომლის თანახმადაც, „ლირიკული ლექსი თანამიმდევრულად გამოსატავდა ლირიკულ „მე“-ს და საბოლოოდ, მეტ-ნაკლებად, ემთხვეოდა პოეტის ავტობიოგრაფიულ გამოცდილებას“ (ასმუთი 1976:130).

მხოლოდ XX ს. ლირიკის თეორიამ შეძლო, განეცალკევებინა ლირიკული სუბიექტისაგან ლექსის ემპირიული, ბიოგრაფიული ავტორი; თუმცა ამ დიფერენცირებას ფილოლოგების დიდი ძალისხმევა დასჭირდა, ზოგიერთი საკითხი კი ამ მიმართებით დღემდე გადაუჭრელია.

სირთულეს განაპირობებს სხვადასხვა მიზეზი: პირველ ყოვლისა, ლიტერატურის სხვა გვარების (ეპოსი, დრამა) გვერდით, ლირიკა სრულიად განსხვავებულია, არ ემორჩილება ავტორისა და გმირის ერთიანობის ანალიზს. მასში „...ავტორი განაზავებს გარეგნულ ხმიერ, შინაგან ფერწერულ-სკულპტურულ და რიტმულ ფორმებს, ამიტომ გეწვენება, რომ იგი არ არის, რომ იგი შერწყმულია გმირთან, ან, პირიქით, არ არის გმირი, არის მხოლოდ ავტორი. აღმოჩნდება კი, რომ ლირიკაში გმირი და ავტორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მხარეს დგანან და თითოეულ სიტყვაში ხმიანობს რეაქცია რეაქციაზე“ (ბახტინი 1986: 146); მეორე: ლირიკის ისტორიაში არ ყოფილა ერთიანი, ყოველთვის მსგავსი ლირიკული სუბიექტი, მაგრამ გამოირჩეოდა სამი განსხვავებული ტიპი: **სინკრეტული** (პოეზიის განვითარების მითოპოეტურ სტადიაზე), **ჟანრული** (ტრადიციული მხატვრული ცნობიერების სტადიაზე) და **პიროვნულ-შემოქმედებითი** (ლიტერატურულ სტადიაზე XVIII ს. შუა ხანებიდან XXI ს. ჩათვლით).

გმირი და ავტორის სინკრეტულობა მითოპოეტურ ეტაპზე, ბახტინის აზრით, ამგვარად გამოიხატება: „ლირიკაში „მე“ ქოროშია და ქოროს სახელით მეტყველებს“ (ბახტინი 1979: 149).

ს. ბროიტმანის აზრით, ლირიკული გმირი ყოველი პოეტის შემოქმედებაში არ უნდა ვეძიოთ. რუს ლირიკოსთაგან მეტ-

ნაკლებად გვხვდება იგი: მ. ლერმონტოვის, ვ. მაიაკოვსკის, ს. ესენინის პოეზიაში. თუმცა ლირიკული გმირის გაცნობიერება შეგვიძლია თითქმის ყველა ლექსში, მაგრამ უფრო სრულყოფილად შევიცნობთ მას პოეტის შემოქმედების კონტექსტის გათვალისწინებით, ლექსების წიგნის ან ლირიკული ციკლის მეშვეობით (ბროიტმანი 1999: 147).

ა. კვიატკოვსკი აღნიშნავს, რომ ლირიკის გამომსახველობით სიღრმეს განაპირობებს პოეტის მსოფლმხედველობისა და განცდების სიმძაფრე და თემების მრავალფეროვნება, რომელთა უმრავლესობა XX ს. ლირიკისათვის უკვე მოძველებულია. კვიატკოვსკი ლირიკის ოთხ ძირითად თემატურ ჯგუფს ასახელებს: ფილოსოფიური, სამოქალაქო, პეიზაჟური და სასიყვარულო (კვიატკოვსკი 1966: 145).

ა. ჭილაიასა და რ. ჭილაიას სახელმძღვანელოში „ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები“ აღნიშნულია, რომ „ლირიკაში თითოეული სიტყვა და მისი ორგანიზაცია (ლექსიკა, სინტაქსი, ინტონაცია, რიტმი, ბგერწერა) მკაცრად რეგლამენტირებულია, დაქვემდებარებულია განცდის სიმძაფრეს, ექსპრესიულობას და კომპოზიციურ მთლიანობას. ლირიკაში ენობრივი ნორმების გარკვეული დარღვევაც გამართლებულია, თუკი ის მოტივირებულია განცდის გამოსახვით. ლირიკის ფუნქციური თვისებები (გრძნობა-განწყობილების განსახოვნება, მხატვრული ენის პოეტიკური რეგლამენტირება და ექსპრესიულობა) მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის სხვადასხვა ეტაპზე, ძირითადად, მეორდება, იცვლება მხოლოდ ლირიკული გმირის სახე, რაც ისტორიული ეპოქის ხასიათით, გეოგრაფიული და ეროვნული კუთვნილებით, შემოქმედის გენის ინდივიდუალობით განისაზღვრება და გამოიხატება გამოსახვის საშუალებათა და განვითარების ტენდენციათა სხვადასხვაგვარობით“ (ჭილაია... 1984: 170-171).

ლირიკული პოეზიის თაობაზე მსჯელობას, ცნების განმარტებას, პირველად ქართულ ლექსმცოდნეობაში, XIX ს. I ნახევარში, კერძოდ, იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ (1813-1828 წ.წ.) ვხვდებით: „ლირიკებრი მოლექსეობაი ანუ წინწილთა საკრავთა ზედა მოლექსეობაი, რომელიცა იწოდების ოდად ანუ ვაღლობად, იამბიკოდ და პოემად, ანუ მოლექსეთ მიერ მოთხრობილად, ანუ თხზულებად“ (ბაგრატიონი 1954: 28).

ნაკლები სამეცნიერო ღირებულებისაა, მაგრამ ქრონოლოგიურად მეორეა (1895 წელი) ლუკა ისარლიშვილისეული განმარტება: „ლირიკებრი პოეზია არს, რომელიცა წარმოადგენს ამაღლებულს, მკვეთრსა და მიმზიდველს გამოთქმასა თვისსა გრძნობათასა“ (ისარლიშვილი 1954: 135).

ცნება „ლირიკაზე“ (1940) მსჯელობს გალაკტიონი წერილში „ლირიკა“ და თავის ცნობილ პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“.

როგორც მიუთითებენ, გ. ტაბიძე „ყველა თავის მოსაზრებას საფუძველს ჰეგელის თხზულებებიდან ციტატით უმაგრებს, შეიძლება ითქვას, რომ იგი თავის ესთეტიკურ შეხედულებებს, ძირითადად, ჰეგელის ნააზრევზე აგებს, თუმცა აქვე იშველიებს ხოლმე გოეთეს, შილერის, ჰაინეს მოსაზრებებს“ (კავთიაშვილი 2006: 127).

გალაკტიონი თავის წერილში „ლირიკა“ იმოწმებს ჰეგელის სიტყვებს „ესთეტიკიდან“: „იდებმა და შთაბეჭდილებებმა, რომელთაც აღწერს პოეტი, უნდა თან იქონიონ საერთო ნიშანდობა, მნიშვნელობა (значимость), რათა ისინი იყვნენ ადამიანური ბუნების ჭეშმარიტი გრძნობები, რომელთათვისაც პოეზია ცალკეული სახით ქმნის გამოსახულებას, აგრეთვე, ჭეშმარიტებას“ (ტაბიძე 1975: 572). ლექსად კი გ. ტაბიძე ამ აზრს ასე აყალიბებს:

„სხნის რა ლირიკის
არსს, ბუნებას,
ჰეგელი ამბობს:
შთაბეჭდილებათ
და იდეათ,
რომელთაც ლამობს
შექმნას პოეტმა,
უნდა ჰქონდეს
მას ნიშანდობა
საერთო, რათა
ჭეშმარიტი
იყოს ეს გრძნობა,
რომლისთვისაც
პოეზიის
ცოცხალი ქნარიც
ქმნის სახეობას
და აგრეთვე
ისევ ჭეშმარიტს“ (ტაბიძე 1972: 175).

გალაკტიონი ლირიკის თავისებურებას ამგვარად ახასიათებს:

„დასაბამიდან
მოლივლივებს
ლირიკის შუქი,
იგი არ არის
უბრალო რამ
რამე მსუბუქი.
ზენა ნიჭს გარდა
გემოვნებას მისას ეწნება
თავისებური
გამოსახვა
და შემეცნება“ (ტაბიძე 1972: 137).

თანამედროვე, პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ მწერლობის უმთავრეს ფორმად რომანი გამოაცხადა და, შესაბამისად, „პოსტკოგნიტური“ (პოსტშემეცნებითი) (დიკ. პიგინსი) კითხვები: „რა სამყაროა ეს? რა უნდა მოუხერხოს მას? ჩემმა რომელმა „მემ“ უნდა მოახერხოს ეს“ (წიფურია 2008: 279) ტრადიციული ლირიკისათვის პასუხგაუცემელი დატოვა. პოსტმოდერნისტული ლირიკა კარგავს თავის სიმძაფრეს და განცდათა სიღრმეს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ცოცხლობს კლასიკური ლირიკა, ადამიანურ, მარადიულ სიხარულსა და ტკივილთან ერთად: „ლირიკის მოთხოვნა, ლირიზმი ყველა ადამიანის სულშია ღმერთისაგან ჩანათებული. ზოგჯერ ის ზედაპირზე დევს, უმთავრესად კი თვალუწვდომ სიღრმეებშია დანთქმული და ის, ვინც სიღრმეებიდან მის ამოტანას ცდილობს – არა აქვს მნიშვნელობა, აღწევს თუ არა მიზანს – პოეტიკა, დღეს-დღეისად ყველასაგან დავიწყებული, მაგრამ, დე, ნურავის ეწყინება, ყველასათვის გაცვილებით უფრო საჭირო, ვიდრე სხვა, ნებისმიერი პროფესიის ადამიანი. რაც უნდა დიდი წინააღმდეგობა გავუწიოთ და ნარკოტიკად ქცეული ინფორმაციის ცვილით ამოვიგლისოთ ყურები, ჩვენს არსებამდე მაინც აღწევს ჭეშმარიტი პოეზიის ხმა, რომანტიკულ სანაპიროზე რომ გვიხმობს და სანამ ეს ხმა გვიხმობს, ჯერ კიდევ ყველაფერი დაკარგული არ არის...“ (ჭილაძე 2009: 3).

ღამოწმებანი:

- ასმუთი 1976:** Asmuth B. Aspekte der Lyrik. Westdeutscher Verlag, 1976.
- ბაგრატიონი 1954:** ბაგრატიონი ი. პოეზიისა ანუ მოღვექსეობისათვის, წიგნში: ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.). გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.
- ბახტინი 1986:** Бахтин М. М. К философии поступка//Философия и социология науки и техники. М.: 1986.
- ბახტინი 1979:** Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: 1979.
- ბროიტმანი 1999:** Бройтман С. Н. Лирический субъект. В кн.: Введение в литературоведение. М.: „Высшая школа“, 1999.
- გინზბურგი 1974:** Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд. Л.:1974.
- ისარლიშვილი 1954:** ისარლიშვილი ლ. მოკლე კანონი ქართულის პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებებისანი. წიგნში: ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.), გვი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.
- კავთიაშვილი 2006:** კავთიაშვილი ვ. გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტონ ტაბიძის შემოქმედებაში, თბ.: „უნივერსალი“, 2006.
- კვესელავა 1977:** კვესელავა მ. პოეტური ინტერვალები. თბ.: 1977.
- კორმანი 1992:** Корман Б. О. Избр. Труды по теории и истории литературы. Ижевск: 1992.
- ლარინი 1974:** Ларин Б. А. О лирике, как разновидности художественной речи (Семантические этюды); в кн.: Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Избр. статьи, Л.: 1974.
- სილმანი 1977:** Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: 1977.
- ტაბიძე 1972:** ტაბიძე გ. თხზულებათა აკადემიური გამოცემა 12 ტომად. ტ. IX, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.
- ტაბიძე 1975:** ტაბიძე გ. თხზულებათა აკადემიური გამოცემა 12 ტომად. ტ. XII, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.
- ტინიანოვი 1977:** Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: 1977.
- წიფურია 2008:** წიფურია ბ. პოსტმოდერნიზმი. წიგნში: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
- ჭილაია... 1984:** ჭილაია ა., ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.
- ჭილაძე 2009:** ჭილაძე თ. იის სურნელი. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №7, 2009.
- ჰეგელი 1968:** Гегель Г. В. Ф. Лекций по эстетике. в. 4 – х т, т. III , гл. 2 . Поэзия. М.: 1968.

ლირიკული ციკლი

ლირიკულ ციკლად (ბერძნ. *Kyklos* – წრე, ბორბალი), როგორც წესი, იგულისხმება ლექსთა ჯგუფი, რომელიც შედგენილია და გაერთიანებულია თვით ავტორის მიერ და, თავისთავად, წარმოადგენს მხატვრულ მთლიანობას.

ლიტერატურული ციკლი გავრცელებულია ყველა სახის მხატვრულ სიტყვიერ შემოქმედებაში და ისტორიულად ნაწარმოებთა გაერთიანების ერთ-ერთი უმთავრესი ფორმაა – ისტორიოგრაფიის ქანრული ტრადიციების, ოჯახური ქრონიკის, მემუარების, დღიურების სახით.

ევროპულ ლიტერატურაში „ლირიკული ციკლი“ ფართოდ იყო გავრცელებული რომაულ ელფეგებში: კატულუსის, პოპერციუსის, ტიბულუსის, ოვიდიუსის შემოქმედებაში. აღორძინების ეპოქაში ყველაზე მკაფიოდ გამოვლინდა ლირიკული ციკლიზაცია პეტრარკასა და შექსპირის სონეტებში. ახალი დროის პოეტური ციკლები გვხვდება: გოეთეს, ნოვალისის, შამისოს, ლენაუს, ჰაინეს, ბლეიკის, ჰიუგოს, ბოდლერის, ვერლენის შემოქმედებაში. XXს. პოეზიისთვის ციკლიზაცია – შემოქმედების ნორმაა.

რუსული მწიგნობრული პოეზია დასაწყისში ორიენტრებას ახდენდა ქრისტიანულ და ბაროკოს კულტურაზე. არქიტექტონიკას განსაზღვრავდა სიმბოლო: „სამყარო არის წიგნი“. ეს მხატვრული სახე-სიმბოლო გამოიყენა სიმეონ პოლოცკიმ კრებულისათვის „Вертоград многоцветный“. ამგვარად, რუსული მწიგნობრული პოეზიის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ვხვდებით უკვე ავტორისეულ მცდელობას, ცალკეულ ნაწარმოებთა გამთლიანების თაობაზე.

„ციკლის“ პოეტური ცნება წარმოიშვა ევროპულ თეორიასა და ხელოვნებაში XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე და თავის თავში მოიცავს XIX საუკუნის ყველა მხატვრული იმპულსი: გოთური და გვიანდელი ესთეტიკის, ფსიქოლოგიისა და ფსიქოლოგიზმის შტრიხები. გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ა. შლეველი სტატიაში „ნატყებები ლექსებისათვის“ წერდა, რომ ციკლურ ფორმაში შესაძლებელია გაერთიანდეს ისეთი მოვლენები, რომლებიც „მხოლოდ წინამორბედის, ან ტრადიციის წყალობით ხდება სრულმნიშვნელოვანი (შლეველი 1798-1800: 202). მიუხედავად იმისა,

რომ სიტყვა „ციკლი“ ხშირად გვხვდება რომანტიზმის ეპოქის მოღვაწეთა წერილებში, „ციკლის“ ცნების გაგება, თეორიულად, XIX ს. არ გადრმავებულა. ეპოქის კრიტიკული ცნობიერება, ბუნებრივია, ჩამორჩებოდა რეალურ სალიტერატურო პროცესს. იმ პერიოდის მრავალი პოეტური ნაწარმოები, რომლებიც მკვეთრად ითხოვდა ციკლად გაერთიანებას, საკუთრივ ლირიკულ ციკლად არ არის მიჩნეული. გოეთე, მაგალითად, თავისი ლექსების ნაკრებს არასოდეს უწოდებდა „ციკლს“, თუმცა თვით ტერმინს იგი იცნობდა. იმას, რასაც ჩვენ დღეს „ციკლს“ ვუწოდებთ, XIX ს. პირველ ნახევარში უწოდებდნენ „განსაკუთრებულ პოემებს“ ან „ლირიკულ რომანს“. გამონაკლისია ამ მხრივ შ ა ი ნ ე , რომელმაც თავისი „ჩრდილოეთის ზღვა“ („Nordseegedichts“) „პირველ“ და „მეორე“ ციკლებად დაყო; XIX ს. პირველი ნახევრის რუსულ პოეზიაში კი ტერმინი „ლირიკული ციკლი“ უთანხმდებოდა „სალექსო ანსამბლს“ (ფრანგ. Ensemble – ერთობლიობა, სისტემა).

რუსულ ლირიკაში პირველი „ლირიკული ციკლის“ შექმნის სერიოზული მცდელობა ვ. ბრიუსოვის, ა. ბელისა და ა.ბლოკის სახელებს უკავშირდება; მათ ეს მოვლენა – „ლირიკული ციკლის“ შექმნა – ახალი ხარისხით, ახლებურად გაიაზრეს.

მხატვრული ციკლიზაცია ა. ბელისა და მისი თანამედროვეების მიერ აღიქმებოდა საკუთარი ესთეტიკური მრწამსის მიხედვით: „ლექსების წიგნი უნდა იყოს არა შემთხვევითი კრებული სხვადასხვა ლექსისა, არამედ სწორედ ისეთ წიგნად შეკრული მთლიანობით, ერთიანი აზრით შეკავშირებული, როგორც რომანი, როგორც ტრაქტატი. ლექსების წიგნი თანამიმდევრულად უნდა გადმოსცემდეს თავის შინაარსს პირველიდან ბოლო გვერდამდე. საერთო კონტექსტიდან გამოცალკეებული, მოკვეთილი ლექსი კარგავს სწორედ იმდენს, რამდენსაც გამართული მსჯელობის ერთი განცალკეებული, განკერძოებული ფურცელი“ (ბრიუსოვი 1903: 3).

XIX ს. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისში „ციკლის“ ცნება და „ციკლიზაცია“ მკვიდრდება ლიტერატურულ-კრიტიკულ ცნობიერებაში. „ლირიკულ ციკლად“ მიიჩნეოდა ერთმანეთთან დაკავშირებული ლექსების ის ერთობლიობა, რომელსაც შესწევდა ძალა, სამყარო აღექვა მთლიანობაში.

ლირიკული ციკლი, როგორც განსაკუთრებული ჟანრი, საბოლოოდ სიმბოლიზმმა დაამკვიდრა, თუმცა უღრმესი ფესვებით, როგორც ითქვა, იგი ანტიკურ ლიტერატურას უკავშირდება. აღორძინების პოეზიაში ციკლურობას ჰუმანიზმის ესთეტიკური პროგრამის განხორციელება დაედო საფუძვლად. ციკლის ორგანიზებული ფორმა ფილოსოფიურად განაზოგადებდა თემას, გამოკვეთდა იდეას. ჰუმანიზმთან ერთად, ლირიკული ციკლის შედგენისას არსებითი მიშენელობა ჰქონდა ლირიკული გმირის დრამატიზმის ხაზგასმას.

დრამატიზმი, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებით დრამატიკულად გარდამავალ ეპოქათა მიჯნაზე; ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ ლირიკული ციკლი პოპულარობით სარგებლობს რომანტიკოსებისა და სიმბოლისტების პოეზიაში: „გარდამავალი ეპოქების დრამატიზმი აღმოცენდება, როგორც რეაქცია უსარგებლოდ ქცეული წარსულის კულტურული საფუძვლებისადმი; სწორედ ამით არის გაპირობებული მხატვრული ფორმების ინვარიანტულობაც“ (კრივცუნი 1998: 129).

ლირიკული ციკლი, როგორც განსაკუთრებული პოეტური სტრუქტურა, მხოლოდ მაშინ ჩამოყალიბდა, როდესაც იგი მკვეთრად გაემიჯნა ლირიკულ პოემას და შექმნა თავისი ლირიკული გმირი.

ლიტერატურის თეორიის ძირითად სირთულეს წარმოადგენს „ციკლის“ მხატვრული მთლიანობის პრობლემა. „ლიტერატურული ნაწარმოები, – წერს გირშმანი, – ორგანული მთლიანობაა, რომელიც, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს განსაკუთრებულ განვითარებას, ხოლო, მეორე მხრივ, თითოეული მისი შემდაგენელი ნაწილი არა მხოლოდ დაკარგავს თავის ხარისხს, მთელის მიღმა, არამედ საერთოდ არ შესწევს მას ძალა, იარსებოს თავისი ხარისხითა და მნიშვნელობით მის ფარგლებს გარეშე“ (გირშმანი 1979: 450).

წარმოიქმნება თავისებური „ორგანომილებიანობა“ ციკლისა: ნაწილების ურთიერთგაპირობებულობა, ურთიერთგაწონასწორებულობა (ცალკეული ლექსებისა) და მთლიანის (მთელი ციკლის) ერთიანობა პირდაპირ კავშირშია ელემენტებისაგან შემდგარ სტრუქტურულ ავტონომიასთან და ხასიათდება, როგორც ცენტრისკენული და ცენტრიდანული ძალების ერთიანობა.

ცალკეული ფორმის ჟანრული ხასიათის განსაზღვრისას სირთულეს ქმნის ის, რომ მას არ გააჩნია მუდმივი, მტკიცე, ჟანრული თვალსაზრისით, „მზა“ საკლასიფიკაციო ნიშნები.

რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს აზრი, რომ ლირიკული პოემა და ლირიკული ციკლი ზოგჯერ ისე უახლოვდება ერთმანეთს, რომ მათი საზღვრების დადგენა ძნელდება. მაგალითად, აღ. ბლოკი „Снежная маска“-ს ლირიკულ პოემას უწოდებდა, ხოლო მისი პოემა „თორმეტი“ ჩაფიქრებული იყო, როგორც ლირიკული ციკლი (ქირმუნსკი 1921: 223).

ლირიკული ციკლის მკვლევრების (ვ. საპოგოვი, ვ. ლებედევი, ი. ტინიანოვი, ვ. ქირმუნსკი, ლ. გროსმანი, ლ. გინზბურგი, პ. გრომოვი, ა. ჩიხერინი, ლ. ფომენკო, ლ. ვოლოდარსკაია, ლ. ლიაპინა, ვლ. ორლოვი, ს. ტიტორენკო, გ. მისტრალი, ი. მუკარჟოვსკი, რ. ინგარდენი და სხვ.) აზრით, ლირიკულ პოემაშიც და ლირიკულ ციკლშიც უმთავრესია სუბიექტური საწყისი, ამასთან, ციკლის ლირიკული გმირი მკვეთრად ემიჯნება ლირიკული პოემის ავტორს, მთხრობელს.

ლირიკული ციკლის თემა გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომ გამუდმებით ვუბრუნდებით დასაწყისს, უფრო სწორად, არც ვშორდებით: აზრობრივ-ემოციურად თანაზიარი, სინონიმური მოტივები უკეთ გვიხსნის პოეტის ჩანაფიქრს. სინონიმურობა ლირიკის ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებად არის მიჩნეული ენობრივ პლანშიც (მუკარჟოვსკი 1996: 319). აზრის კრისტალიზაცია და ფილოსოფიური განზოგადება, აბსტრაგირება კი ძველი ჟანრების რღვევასა და ახალი, ჰიბრიდული ფორმების ჩასახვა-განვითარებასაც ითვალისწინებდა.

ციკლური ურთიერთობის წარმატების ფორმულირება შემოგვთავაზა ა. ვ. მიხაილოვმა, გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ ანალიზისას: „ამგვარი შინაგანი მრავალსახოვანი კავშირების გათვალისწინებით, ციკლური ფორმა – ეს არის გაშლილი სიმრავლე „მთავარი“ იდეის არსებობისას“ (მიხაილოვი 1988: 639). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ციკლური ფორმა – ეს არის ფორმა, გადაკვეთილი აზრებით, რომლებიც წარმოიქმნება ცალკეული ნაწარმოებების საზღვარზე, რაც გამსჭვალულია იდეებისა და დინამიკური გამოსახულების მხატვრული ერთიანობით.

ლიტერატურული ციკლიზაციის ამგვარი გაგება ნებას გვრთავს, ვაღიაროთ მხატვრული სისტემის მთლიანობა და ამ სისტემის ცალკეული გამოვლინებანი, როგორც სინქრონულად, ისე – დიაქრონულად. ციკლიზაცია წარმოადგენს ხელოვნების კანონზომიერებას, მხატვრული ფუნქციონირების ტენდენციას დამოუკიდებელ ნაწარმოებებში, რომლებიც ქმნიან ლიტერატურულ სისტემას.

ლიტერატურის ისტორიისთვის ცნობილია არაავტორისეული ლირიკული ციკლები, რომლებიც იქმნება უშუალოდ მკითხველის (რედაქტორის) მონაწილეობით: მწერლების, ლიტერატურის კრიტიკოსების მიერ. მნიშვნელოვან ჯგუფებს არაავტორისეული ციკლური ფორმებისას ქმნიან ისეთი ციკლები, რომლებიც „შეუფერებელი“ სახელწოდებით არიან ცნობილი. ისინი გამოიყოფიან ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედებაში მკითხველის გამაერთიანებელი აღქმის საფუძველზე, რომელიც, არცთუ ისე იშვიათად, უკავშირდება პოეტის ბიოგრაფიას.

შინაგანი ორგანიზაცია ციკლური ფორმისა, გარკვეულწილად, უახლოვდება მონტაჟურ კომპოზიციას, რომლის არსიც, ს. ეიზენშტეინის აზრით, არის ის, რომ ორი ნებისმიერი ნაჭერი, ერთმანეთის გვერდით, აუცილებლად შეერთდება ახალ წარმოდგენად, საიდანაც იგი ახალ ხარისხში გარდაისახება (ეიზენშტეინი 1964: 157).

ეიზენშტეინი განმარტავს, თუ საიდან მომდინარეობს ახალი ხარისხი ამგვარი გაერთიანებისა: „ორი მონტაჟური ნაწყვეტის შერწყმა უფრო მნიშვნელოვანია არა მათი ფასეულობის, არამედ – წარმოების მიხედვით. წარმოებას, ფასეულობისგან განსხვავებით, ეს შერწყმა იმით ჰგავს, რომ, საბოლოოდ, ხარისხობრივად ყოველთვის განსხვავდება მთელის შემადგენელი ნაწილებისგან“ (ეიზენშტეინი 1964: 159). მონტაჟური ეფექტის აზრი ს. ეიზენშტეინმა გამოხატა ცნობილი ფორმულის მეშვეობით: $1+1>2$. ციკლის შედგენილობა, ჩვენი დაკვირვებით, ენათესავება მონტაჟურ კომპოზიციას.

ღირიკული ციკლიზაციის არსი ის არის, რომ იგი გამოიხატება არა ერთი ნაწარმოებიდან მეორეში გადასვლით, არა უბრალოდ მის გამრავლებასა და გავრცობაში, არამედ წარმოიქმნება სწორედ ერთი ნაწარმოებისა და მეორის ურთიერთობის საზღვარზე. თუკი გამოვიყენებთ ი. ანენსკის პოეტურ განმარტებას, ეს „ყოველგვარი გეგმის, აფეთქების გა-

რეშე გაბმული ჯაჭვია“.

ამგვარად, მხატვრული ციკლიზაცია, როგორც, „ჩაშენებულია“ ლირიკაში. ერთი მხრივ, ციკლური ფორმა საშუალებას არ აძლევს ლირიკას, შეინარჩუნოს თავისი დისკრეტულობა, წყვეტილობა, გარკვეულწილად, „სიზუსტე“, მდგომარეობა ლირიკული სუბიექტისა, მეორე მხრივ – ის ამდიდრებს ლირიკულ წარმოსახვას, აძლიერებს ლირიკულ გმირს ან პოეტურ პიროვნებას, ქმნის განსაზღვრულ მთლიან წარმოდგენას სამყაროსა და ადამიანის ერთიანობაზე. „ერთიანობა ლირიკული ციკლისა“ განიხილება, როგორც, თავის მხრივ, „პოეტური ანალოგია“.

XVIII ს. სალიტერატურო პროცესი ევროპაში მოითხოვდა ნაწარმოების აუცილებელ განსაზღვრას ჟანრული დანიშნულებისამებრ; ამიტომ ძირითად სტრუქტურულ ღერძად სალექსო კრებულებისათვის ხშირად იქცეოდა ხოლმე ჟანრულ-თემატური დაყოფა: სიმღერებად, ელეგიებად, ეპიგრამებად, მიძღვნებად და ა.შ. კრებულში ლექსები განლაგებული იყო არა ქრონოლოგიურად, არამედ – ერთგვარი საერთო სქემით: ღმერთს – მეფეს – ადამიანს – მე.

როგორც ცნობილია, პოეტური კრებულების შედგენისას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ დასაწყისსა და დასასრულს, ამიტომ კრებულის პირველი და საბოლოო ლექსები საგანგებოდ იყო შერჩეული უკვე XVIII ს. ევროპის სალექსო კრებულებში. მაგ., ვ. კაპნისტის ეპიგრამების კრებულში, რომლის სათაურია „შემთხვევითი აზრები“, ხოლო ქვესათაური: „ცხოვრების გამოცდილებიდან“, 43 ეპიგრამაა. პირველი და ბოლო ეპიგრამები დაწერილია ფიგურული ლექსებით – ლექს-სამკუთხედებით.

XVIII ს. რუსული პოეზიის ლირიკული ციკლი მიმბაძველობით, ეპიგონობით გამოირჩეოდა. უპირველეს ყოვლისა, ეს აისახა ამ პერიოდის რუსულმა ანაკრეონტულმა ლირიკამ. ანთოლოგიურ ლირიკაში ეს ფორმა, უეჭველად, უკავშირდებოდა ჰარმონიის იდეას. რეკონსტრუირებულ კრებულში ახალი დროის პოეტების მიერ ანტიკური სამყარო წარმოადგენდა სრულყოფილს, როგორც უმაღლეს ღირებულებას, თანამედროვე, ნაკლოვანი ადამიანის იდეალს.

XVIII ს. პოეზიის მხატვრული ციკლიზაციის სპეციფიკა გულისხმობდა ლექსების გაერთიანებას არა შინაგანი ერთი-

ანობის საფუძველზე, არამედ – ლირიკის ჟანრის განვითარების მიხედვით. მხატვრული ციკლიზაციის ფორმების ხარისხობრივი ცვლილებები მხოლოდ XVIII–XIX ს.ს. მიჯნაზე დასრულდა.

ლირიკის ჟანრული სისტემის პროცესის განახლება, საერთოდ, და ახალი ლირიკული ციკლიზაციისა, ნაწილობრივ, უკავშირდებოდა ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრული აზროვნების ინდივიდუალიზაციის პროცესს.

ერთ-ერთი მკაფიო ტენდენცია XIX ს. დასაწყისის ლირიკის განვითარებაში იყო პიროვნების შინაგანი სამყაროს წვდომა და თვითშეფასება. XIX ს. რუსული ლირიკის მხატვრული ციკლიზაციის დასაწყისზე არსებითი გავლენა მოახდინა შემთხვევითობისა და მოულოდნელობის ეფექტის ესთეტიკამ. ხელოვნება უფრო მეტად მოიაზრებოდა შემოქმედებით საკუთრებად, რომელიც მზად იყო კაცობრიობის მთელი ინდივიდუალიზმის სიმდიდრის გამოსახატავად. ციკლიზაციის ასპექტში შინაგანი პროცესის ასახვა წარმოადგენდა ლოგიკურ წესრიგს კრებულებში ლექსების განლაგებისას. ჟანრულმა დაყოფამ მიიღო „უწესრიგობის“ მხატვრული ხასიათი.

„შემთხვევითობა“, „განუზრახველობა“, „ძალდაუტანებლობა“ მხატვრული შემოქმედებისა ცხადდებოდა, კერძოდ, ტრადიციული პოეტური ჟანრების სახელწოდებების შეცვლით. ლექსებს ხშირად ასათაურებდნენ ამგვარად: „უსაქმურობის“, „მოცაღეობის“ ჟამს დაწერილი... ამგვარი სახით, ჟანრობრივი დაჯგუფება ლექსებისა ციკლიზაციის განსხვავებულ საფუძველს ქმნის: ძირითადი მნიშვნელობა ენიჭება ერთიან პოეტურ პიროვნებას, მის სულიერ ბიოგრაფიას.

პირველი რუსული ლირიკული ციკლი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, იყო ა. ს. პუშკინის „Подражания Корану“: ეს მხოლოდ, უბრალოდ, „რამდენადმე თავისუფალი მიბაძვა“ კი არ იყო, ტრადიციული გაგებით, არამედ მხატვრულად ერთიანი ციკლი ლექსებისა, რომელთა ცენტრში მყოფი დევნილი წინასწარმეტყველის ბედი პოეტის ბიოგრაფიას უახლოვდება. აქ მონაწილეობს უკვე არა მხოლოდ თხზულებათა ჟანრული ურთიერთობა და მათი ურთიერთობა მზა ლიტერატურულ რიგებთან, არამედ თავისი ღრმად დაკანონებული შინაგანი ლოგიკური განვითარება მხატვრული აზროვნებისა, რომელიც ლექსებს ერთ პოეტურ ანსამბლად კრავს.

თუკი პუშკინის „Подражания Корану“ რუსულ პოეზიაში პირველი ლირიკული ციკლი იყო, მაშინ ლირიკული ციკლები-ბისგან შედგენილი პირველი წიგნი იყო ა. ბარიატინსკის „Сумерки“.

XX ს. რუსულ პოეზიაში ლირიკული ციკლი საყოველთაოდ აღიარებული ლიტერატურული ფაქტია: ა. ახმატოვას, ბ. პასტერნაკის, მ. ცვეტაევას, ი. ბროდსკის, ა. ვოზნენსკის და სხვათა შემოქმედებაში. ლიტერატურის ჟანრულ სისტემაში ლირიკულმა ციკლმა დიდი ხანია მოიპოვა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი (დარვინი 1999: 495).

ვინ ამკვიდრებს ქართულ პოეზიაში „ლირიკულ ციკლს“, როგორც განსაკუთრებულ პოეტიკურ ფორმას და რა განსაზღვრავს მის შინაგან კონსტრუქციას – განწყობილების მთლიანობა, ვერსიფიკაციული პარამეტრები თუ ორივე ერთად?

გალაკტიონ ტაბიძე მიიჩნევდა და ვახტანგ ჯავახიძეც ემოწმებოდა პოეტს, რომ ლირიკული ციკლის ფუძემდებელი ქართულ პოეზიაში გალაკტიონი უნდა იყოს (ჯავახიძე 1991: 119).

გ. ტაბიძე თვითონვე ასათაურებს და ჩამოთვლის თავის ლირიკულ ციკლებს: „ლიტერატურული შაირები“, „საეკლესიო შაირები“, „ეპტლებრ მბრუნავი შაირები“, „ლექსები გულუბრყვილოთათვის“, „მოულოდნელი ლექსები“, „ვარაზის-ხევის ლექსები“, „მეზავრის წერილები“, „რაფსოდიები“, „პრელუდიები“, „ეფემერები“, „მრავალჟამიერები“, „დაბრუნებები“, „შემოდგომები“, „კავკასიონის ქარი“, „ზღვის ლირიკა“, „ზღვის მოტივებიდან“.

1927 წლის კრებულში (ე.წ. „ზარნიშიანი წიგნი“) შეტანილი ლექსების უმრავლესობა გალაკტიონს 1925 წლამდე უნდა დაეწერა. ლირიკული ციკლებიც, ძირითადად, 1922-1925 წლებში შეუქმნია. პირველი ციკლი „ეფემერები“ უნდა ყოფილიყო, მომდევნო კი – ე.წ. „მეზავრის წერილები“, ანუ „ქართლის ციკლი“).

„ცისფერყანწელების“ ლირიკულ ციკლებში (გ. ტაბიძის „ქალდეას ქალაქები“, „პიერო და კოლომბინა“; ვალ. გაფრინდაშვილის „დაისების“ ლირიკული ციკლები: „ამარსიფალი“, „ოფელიები“ და სხვ.), ძირითადად, რუსული და ფრანგული სიმბოლიზმიდან აღებული მზა მხატვრული სახეების გასსნა-დაზუსტება მოხდა.

პოლ ვერლენისა და აღ. ბლოკის სახეობრივი აზროვნების

ათვისება, თავისათავად, საგულისხმო იყო, მაგრამ შინაგან დრამატიზმსა და ინდივიდუალობას მოკლებული, სხვა პოეტის ლირიკულ სამყაროში გადანერგილი, სუროგატად მოგვევლინა (რასაც ვერ ვიტყვით ტ. ტაბიძის „ქალდეას ქალაქებზე“).

გალაკტიონის 20-იანი წლების „ლირიკული ციკლების“ თავისებურება, ის არის, რომ ტექსტი (ცალკეული ლექსი) და კონტექსტი (მთლიანად ციკლი) თვით ლირიკული გმირის ნებას ემორჩილება და, სინონიმურობის პრინციპიდან გამომდინარე, დრამატიზმის დაკონკრეტებას ითვალისწინებს; გალაკტიონის ტერმინით რომ მოვიხსენიოთ, მისი „ლექსების წყებამდე“ (ციკლებამდე) შექმნილი, ქართველი პოეტების ლირიკული ციკლები, თითქოს, ნიმუშის მიხედვით დაწერილი ტექსტები, ასლებია.

გალაკტიონის შემოქმედებაში ლირიკული ციკლის პოეტის საყრდენად შეიძლება ვიგულისხმოთ პოეტის სრულიად გაცნობიერებული ინტერესი ლირიკულ პოემასა და ლირიკულ ციკლს შორის ზღვარის დადგენის მიმართ.

გალაკტიონის „მგზავრის წერილების“ ფრაგმენტულობა გვაფიქრებინებს, რომ იგი ლირიკულ პოემად უნდა ყოფილიყო ჩაფიქრებული. ამასთან, სათაური მიგვანიშნებს, რომ გალაკტიონი, „მგზავრის წერილების“ შექმნისას, იღია ჭაგჭავაძის შემოქმედებით არის შთაგონებული („აჩრდილი“, „მგზავრის წერილები“).

„გალაკტიონის „მგზავრის წერილები“ ლირიკულისა და ეპიკურის შეყრისა და განშორების მიჯნაზეა დაწერილი და მასში აშკარად იგრძნობა პოეტის მისწრაფება: ერთი მხრივ, სწრაფმავალი, მსრბოლავი დროის შეჩერება-გაანალიზებისა, ხოლო, მეორე მხრივ, მარადისობის ეპიკური გულგრილობის ფონზე ტკივილის სიმძაფრის აღბეჭდვისა“ (ბარბაქაძე 2002: 149).

XX ს. ქართულ პოეზიაში უამრავი ლირიკული ციკლი შეიქმნა. მათ შორის გამორჩეულია ირაკლი აბაშიძის ციკლი: „პალესტინა, პალესტინა“, სიმონ ჩიქოვანის („სამეგრელოს საღამოები“, „ქართლის საღამოები“), გრიგოლ აბაშიძის („თურმან თორეღის ლირიკული ციკლი“), ანა კალანდაძის „ფშაური ციკლი“ და ა.შ. განსაკუთრებით ხშირია სონეტების ციკლები; რომლებიც თემატური ორიგინალობით გამოირჩევა. ცნობილია: ალექსანდრე აბაშელის, გენო კალანდიას, ჯემალ ინჯიას სონეტების ციკლები.

ღამოწმებანი:

ბარბაქაძე 2002: ბარბაქაძე თ. გალაკტიონის „მეზავრის წერილები“. – გალაკტიონოლოგია I, თბ.: 2002.

ბრიუსოვი 1903: Брюсов В. Я. Urbi et orbi. М.: 1903.

გირშმანი 1979: Гиришман М. М. Виде о целостности литературного произведения // Известия / АН СССР: Сер. Лит. и яз. т. 38, №5, 1979.

დარვინი 1977: Дарвин М. Н. Художественная циклизация литературных произведений // Тюпа В. И., Фуксон Л. Ю., Дарвин М. Н., Литературное произведение: Проблемы теории и анализа. Вып. I, Кемерово: 1977.

დარვინი 1988: Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы теории и анализа. Красноярск: 1988.

დარვინი 1999: Дарвин М. Н. Цикл // Введение в литературоведение. „Высшая школа“, Academia, М. 1998.

დარვინი 1997: Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово: 1997.

ეიზენშტეინი 1964: Эизенштейн С. М. Избр. Собр. Соч. в 6 т. т. II, М.: 1964.

ვესელოვსკი 1989: Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: 1989.

იზმაილოვი 1975: Измаилов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20-30-х годов // Измаилов Н. В. Очерки Творчества Пушкина. Л.: 1975.

კრივცუნი 1998: Кривцун О. А. Эстетика. М.: 1998.

ლაპინა 1993: Ляпина Л. Е. Русские литературные циклы (1840-1860), СМБ., 1993.

მიხაილოვი 1988: Михайлов А. В. „Западно-Восточный диван“ Гёте: смысл и форма // Гёте И. В., Западно-восточный диван, 1988.

მუკარჯოვსკი 1966: Мукаржовский В. М., Традиция формообразования, в кн.: Структурная поэтика, М.: 1996.

ჟირმუნსკი 1921: Жирмунский В. М., Поэзия Александра Блока, М.: 1921.

საპოგოვი 1966: Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения, М.: 1966.

ფომენკო 1992: Фоменко Н. В. Лирический цикл: Становление жанра, поэтика, Тверь: 1992.

შლეგელი 1798-1800: Athenaum. 1798-1800.

ხალიზევი... 1989: Хализев В. Е., Шершунова С. В., Цикл А. С. Пушкина „Повести Белкина“, М.: 1989.

კომბინატორული ლიტერატურა

ტერმინი „კომბინატორული ლიტერატურა“ ლიტერატურისმცოდნეობაში ახალი დამკვიდრებულია. იგი 2002 წლიდან სალექციო კურსის სახით გამოჩნდა ინტერნეტ-სივრცეში და მოიცვა ის ტექსტები, რომელთა შესწავლა და შეთხზვა ფორმისეულ ორგანიზაციას, სტრუქტურას ეფუძნება.

კომბინატორულ/კომბინაციურ ლიტერატურას სხვაგვარად „ტექნეს“ ლიტერატურასაც უწოდებენ. „კომბინატორული ლიტერატურის“ სალექციო კურსის ავტორი ტ. ბ. ბონჩ-ოს-მოლოვსკაია 17 ლექციას უთმობს მკაცრად ორგანიზებულ, ფორმისეულ პოეზიას, რომელსაც სხვაგვარად ფორმებისა და თამაშის ლიტერატურას, პოტენციურ ლიტერატურას, აკადემიურ ავანგარდს, კონცეპტურ ავანგარდს უწოდებენ.

რას მოიცავს „კომბინატორული ლიტერატურა“? უშთაგონებოდ, მხოლოდ სიტყვათა თამაშით შეთხზულ ტექსტებს, თუ იგი მათემატიკური სიზუსტისა და ფანტაზიის თამაშის ბედნიერი ნაჯვარია, რომელიც ვირტუოზული ტექნიკისა და ესთეტიკური ჰარმონიის შერწყმით ამახსოვრებს თავს მკითხველს?

სადავო არ არის, რომ ძველი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის ტექსტებიდან მოყოლებული, ამგვარი პოეტური ნიმუშები უხვად ითხზებოდა საუკუნეების განმავლობაში, მაგრამ XX ს. 60-70-იანი წლებიდან, მათემატიკოსებისა და პოეტების გაერთიანების შემდეგ, ტრადიციულ, ევროპულ მყარ სალექსო ფორმებს: სონეტს, რონდელს, რონდოს, ტრიოლეტს, ვილანელს, ტერცინას, სექსტინას, ფრანგულ ბალადას, აღმოსავლურ მყარ სალექსო ფორმებსა (მუხამბაზი, თეჯნისი, რობაი, ყაზალი (დაზელი/გაზელა) და „ტექნეს“ უძველეს სახეობებს: პალინდრომს, ანბანთქებას, ანაგრამას, აკროსტიქსა და სხვა შეემატა: ფრაქტალი, მებიუსის ლენტი, ლე ლიონეს ხაზი, კენოს მატრიცა, მაგიური კვადრატი, ჟ. პერეკის ჰეტეროგრამატიკული და იზოგრამატიკული ლექსები – ჰეტეროგრამატიკული თერთმეტსრიქონედები – 11, ყველაზე მეტად გავრცელებული, ბგერა ფრანგული ანბანისა – ULCERATIONS, ტექსტები გრაფებში (ულიპოელები – პოლ ბრაფფორტი და ფრანსუა ლე ლიონე) – ხ. კორტასარის „თამაში კლასიკონებსში“ (1963) და სხვ.

თანამედროვე ვერსიფიკაციაში მკვერთად არის გამოიწვეული ტრადიციული მიმართულებანი პოეზიისა: ღიონისური (mania) და აპოლონური (techne). „ტექნეს“ საფუძველია: საზომები და თანაფარდობანი, სიმეტრია, ჰარმონია და წესრიგი; მისი ისტორია ანტიკური ლიტერატურიდან იწყება და შუა საუკუნეებში განსაკუთრებით პოპულარობას იხვეჭს.

„ტექნეს“ დაწინაურებას „მანიასთან“ (ღიონისურთან) შედარებით, განსაკუთრებით შეუწყო ხელი თავისუფალი ლექსის განვითარებამ ორი არატრადიციული სალექსო ფორმით – ე. წ. „გრაფიკული“ და „აუდიო“ ლექსებით – ანუ ლექსებით თვალისა და სმენისათვის; როგორც მიუთითებენ, ვერლიბრის ჩასახვისას, მეტრისა და რითმის უარყოფა განპირობებული იყო პოეტის მოტივაციით: თავისუფალი სივრცე მოეპოვებინა შემოქმედებით მხერას ორიგინალური და განუმეორებელი თვითგამოხატვისათვის; თუმცა ბეჭდვითი სიტყვის საშუალებები უძღური ან ნაკლოვანი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ პოეტის ეს სურვილი უნიკალურად, ადეკვატურად განხორციელებულიყო: გრაფიკა ვერ გადმოსცემდა ინტონაციას და ლექსის ყოველი სტრიქონის რეზიტაცია იცვლებოდა მკითხველის სურვილისამებრ; ამიტომაც დაიწყო ექსპერიმენტები ლექსის დეკლამაციასთან დაკავშირებით. ამ მხრივ პირველობა ეკუთვნის XIX ს. II ნახევარში ჯ. ჰოპკინს. პოეტი მიმართავდა ე. წ. „მსტუნავ რიტმს“ (sprung rhythm, running rhythm-ის საპირისპიროდ). იგი წერდა გრძელი, ომახიანი, ტონური სტრიქონებით და მკითხველის რიტმში ორიენტირებისათვის მოიმარჯვებდა განსაკუთრებულ, სტრიქონსზედა და სტრიქონსქვედა, ნიშნებს, რომლებიც საჭირო იყო მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების, აჩქარებული, შენელებული, პაუზირებული, ინვერსიული ინტონაციის გადმოსაცემად (გასპაროვი 2003: 234).

ნახევარი საუკუნის შემდეგ ისე, რომ ჰოპკინსის შესახებ არაფერი იცოდნენ, თითქმის ანალოგიურად აგებდნენ ლექსებს რუსი კონსტრუქტივისტები (ი. სელვინსკი, კრ. „Госплан литературы“, 1925). ტაეკებში ხაზებით აღნიშნავდნენ ინტონაციის აღმავლობასა და დაქვეითებას, ხოლო სიტყვებში ხმის აწვედაწვევას „?“ და „!“ გამოხატავდნენ.

ზოგჯერ მსგავსი მითითებები დეკლამაციისათვის გვხვდება ვ. ლინდზის, ბ. ბრეტის შემოქმედებაშიც. ცნება: „ლექსი

სმენისათვის“ უარყოფს ლექსწილობას და ლექსი დეკლამაციის ელემენტი ხდება.

თავისუფალი ლექსის ტენდენციების ჩიხური განვითარების მეორე ვარიანტი უფრო დღევანდელი აღმოჩნდა. ე. წ. „გრაფიკული“ ლექსის ისტორია ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდან იღებს სათავეს. პოეტმა სიმპუსმა (ჩვ. წ. აღ-მდე III ს.) დაწერა ლექსები: „სეკირა“, „ეროსის ფრთები“, „აკვერცხი“, რომლებშიც სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონები დასახელებული საგნების მოხაზულობისამებრ არის განლაგებული; ე. წ. „ფიგურული ლექსის“ ისტორიას ამდიდრებს რომაელი პოეტის პორფირი ოპტიციანის (IV ს.), შუა საუკუნეების, აღორძინების ხანის, ფრანსუა რაბლეს ბოთლის ფორმის ლექსი „გარგანტუა და პანტაგრუელში“, ბაროკოს ხანის პოეზია, რუსეთში სიმეონ პოლოცკის გულის ფორმის ლექსები, სუმაროკოვის – ჯვრის ფორმის, დერჟავინის – პირამიდის მსგავსი და ა. შ. ლექსები. XX ს. ცნობილია გიომ აპოლინერის ასეთი „კალიგრამები“, რომელთაც „ვერლიბრული პოეზიის იდეალს“ უწოდებდა ავტორი, ხოლო ლექსის თეორეტიკოსებისათვის ეს იყო „კურიოზული პოეზია“.

მიხ. გასპაროვი თავის გამოკვლევაში ასახელებს, აგრეთვე, სტეფან მალარმეს, ა. ბელის, ვლ. მაიაკოვსკის გრაფიკულ ლექსებს და მიაჩნია, რომ „მხედველობითი პოეზიის“ განვითარების მომდევნო და უკანასკნელი ეტაპი მოიცავს 1950-1970 წლებს. ეს არის **ლექტრიზმი** და **კონკრეტული პოეზია**. „კონკრეტული პოეზიისა“ (დამაარსებლები: ე. ჰომრინგერი და ბრაზილიური ჯგუფი „ნოიგანდრესი“ 1950-იანი წლების დასაწყისში) და ლექტრიზმის (ი. იზერი და მ. ლემეტრი, 1940-იანი წლები) შეზღუდულობა პოეზიას გრაფიკული ხელოვნების დანამატად აქცევდა; მკითხველის ყურადღება ეჯახტებოდა მხოლოდ ტექსტის ტაეპობრივ ორგანიზაციას, სადაც თითოეული ბგერა ესთეტიკური გამდიზიანებელი უნდა ყოფილიყო.

გალაკტიონმა 1950-იან წლებში ამგვარი ლექსების მოხვედრას „პოეტი-გეომეტრი“, ხოლო ამგვარ ტექნიკურ ცდებს პოეზიაში: „ტექნიკური კომპოზიციები“, „ცდების წარმოება“, „ტექნიკური გიმნასტიკა“ უწოდა.

თანამედროვე ლექსის ტექნიკის კიდევ ერთი ახალი მიმართულებაა მათემატიკისა და ლიტერატურის სინთეზი. ამის დასტურია XX ს. 60-იანი წლების საფრანგეთში ჩამოყალიბებ-

ული ჯგუფი „ულიპო“ ანუ „პოეტური ლიტერატურის საამქრო (სემინარი)“, რომელშიც გაერთიანდნენ მათემატიკოსები და პოეტები: კერძოდ, ჯგუფი „ულიპო“ 1960 წელს დააარსეს მათემატიკოსმა ფრანსუა ლე ლიონემ და მწერალმა რაიმონ კენომ. ჯგუფში გაერთიანდნენ: ჟან კევალი, ჟან ლესკიური, ჟაკ დიუშატო, კლოდ ბერჟი, ჟაკ ბენსი, ჟორჟ პერეკი. მოგვიანებით მათ შეუერთდნენ იტალიელი იტალო კალვინი და ამერიკელი ჰარი მეთიუსი, აგრეთვე, მთელი გაერთიანებები, როგორებიცაა: ავტომატური თარგმანის ცენტრი (ბრიუსელი) და ანდრე ბლავიერის სახელოსნო (ბელგია). „ულიპოს“ აინტერესებს ლიტერატურა და მათემატიკა, სერიოზულიც და სათამაშოც, ანუ „კომბინატორული ლიტერატურა“, რომელიც გულისხმობს უმარტივეს ოპერაციებს: სიტყვათა, ბგერათა გადაადგილებებს, გადანაცვლებათა შედეგად ლექსის სტრუქტურის შეცვლას, მათემატიკის ენაზე „კომბინატორიკა“ რომ ეწოდება.

პოეზიაში კომბინატორიკის უმარტივეს ნიმუშად ანაგრამას ასახელებენ. აგრეთვე, ცნობილია ანტიგრამა: „infection – fine tonic“, „ლიტერატურული ცილინდრი“, პალინდრომი, ლიპოგრამა, ტავტოგრამა, აკროსტიხი, ლოგოგრამა, ფიგურული ლექსები, იზომორფული ტექსტები, „ულიპოს“ „აღმოჩენა“ ე. წ. „ქიმერები“ (რაიმონ კენოს აბზაცი), „მეთოდი S+7 ჟან ლესკიურისა“, ჰ. მეთიუსის „პოეტური“ ენა კი ითვალისწინებს იმგვარი პოეტური ლექსიკონის შედგენას, რომელშიც ლექსი, ერთდროულად, იწერება ფრანგული და ინგლისური სიტყვებით, რომელთა შინაარსი და ხმოვანება არ ემთხვევა ერთმანეთს, რაიმონ კენომ შეთხზა ლექსი, რომელსაც „ხაიკა“ უწოდა და მასში გააერთიანა სტეფან მალარმეს რვა სონეტიდან აღებული, ერთი სქემით გართმული სტრიქონები, ასევე დაწერა „ორმაგი ხაიკა“. „ულიპოს“ საამქროში იქმნებოდა, აგრეთვე, გართმული სავარჯიშოები, სადაც გართმვის სისტემა ყველგან ერთნაირი იყო: abab cdc eef ggf, ქალური და ვაჟური რითმების მონაცვლეობით აგებულ ლექსებს „ჰეტეროსექსუალური“ უწოდეს. შექმნეს ე. წ. „ლექსი ფრანსუა ლე ლიონეს ხაზით“, სადაც რითმები სტრიქონების ბოლოს კი არ იყო განლაგებული, არამედ სტრიქონის ნებისმიერ ადგილას; თუმცა ცნობილია რუსულ პოეზიაში ანალოგიური ლექსი კ. ლიპსკეროვისა, სახელწოდებით: „ქარი“.

* Oulipo, L'Ouvroir de Lett Orature Potentielle (რუსულ ენაზე „ულიპოს“ თაობაზე მასალა მოგვაწოდა ლევან ბრეგვაძემ).

„ულიპომ“, კერძოდ, მისმა წევრმა **ლუკ ეტიენმა** შეადგინა ლექსი, ე. წ. „მებიუსის ლენტის“ გამოყენებით: თუ ავიღებთ ქალაქის გრძელ ზოლს, რომლის ზედაპირზე წაწერილი იქნება ლექსის პირველი ნახევარი და, თუ გადმოვაბრუნებთ, შებრუნებულ ნაწილზე – დაწერილი იქნება ლექსის მეორე ნახევარი, შემდეგ შევაბრუნებთ და შევაწებებთ ლენტის მოკლე მხარეს, შედეგად, ლექსი აღმოჩნდება მებიუსის ლენტის ერთ მხარეზე: **АБВГ | ДЕЖЗ – АДГЕВЖБЗ** (ასოებით აღნიშნულია ლექსის დასაწყისი სტრიქონები).

„ულიპომ“ დაამკვიდრა, აგრეთვე, მეორე მათემატიკური სტრუქტურა ვერსიფიკაციაში: გრაფა **ბიფურკაციებით** (ბიფურკაცია – ლათ. – არის გაორება, გაყოფა, რაც გულისხმობს ტექსტს, რომელიც ნებას რთავს მკითხველს, თითოეულ განაყოფში დამოუკიდებლად ეძებოს გზა (<http://www.google.com> 5).

„ულიპოელებმა“: ჟაკ რუბომ და ჟორჟ პერეკმა შექმნეს ე. წ. „ბერძნულ-ლათინური კვადრატი“, ხოლო ჟაკ ბენსმა შეთხზა ე. წ. ირაციონალური სონეტი, რომლის სტროფები განისაზღვრა რიცხვით: 3-1-4-1-5, ამ დროს სტრიქონების აუცილებელი რიცხვი სონეტში შენარჩუნებულია: $3+1+4+1+5=14$. რითმები კი განლაგდება ამგვარად: **AAb C bAAb C CdCCd** (მეოთხე სტრიქონი – რეფრენი).

საგულისხმოა, რომ 1988 წელს ჩვენშიც საინტერესო ექსპერიმენტი შემოგვთავაზა სონეტის გრაფიკული სახეცვლილებისა ჯგმაღ ინჯიამ. მის ერთმარცვლიან სონეტს „რუ ტყეში“ ახლავს ამგვარი განმარტება: „ყველაზე გამხდარი სონეტი“.

1958 წელს შემუშავებული პროგრამული ენის – ალგოლის – სახელი მიეკუთვნა მცირე ზომის ლექსებს.

„ულიპომ“ დაამკვიდრა, აგრეთვე, ფრანსუა ლე ლიონეს იდეების კოლოფი (ლექსები იკითხება ფერადი უჯრედების მეშვეობით).

საგულისხმოა, რომ ქართული პოეზია გულგრილი არ დარჩენილა პოსტმოდერნის თამაშების მიმართ და უკვე XX ს. 80-90-იან წლებში გამოჩნდა ქართულ პერიოდიკაში „მებიუსის ლენტისა“ და მათემატიკური სტრუქტურების პოეზიაში დამკვიდრების პირველი ცდები.

მებიუსის ლენტი არის ტიპოლოგიური ობიექტი, ნებისმიერი ორი წერტილის საზღვრის გადალახვის გარეშე. „მებიუსის ლენტის“ აღმოჩენა ეკუთვნით გერმანელ მათემატიკოსებს: ავ-

გუსტ ფერდინანდ მებიუსსა და იოჰან ბენედიქტ ლისტინგს.

1963 წელს ჰოლანდიელმა მხატვარმა, გრაფიკოსმა, მრავალი გრაფიურისა და ლითოგრაფიის ავტორმა მორიც კორნელი ესხერმა (ეშერმა) (1898-1972) შექმნა „მებიუსის ზოლი II“ (Le Mill – მებიუსის ლენტი და ესხერი: 2).

მწერლობაში „მებიუსის ლენტი“ გვხვდება: არტურ კლარკის მოთხრობებში, ურალელი მწერლის ვლადიმირ კრაპავინის მოთხრობებში.

ქართული მწერლობაში კი „მებიუსის ლენტი“ პირველად 1994 წელს ჟურნ. „პოლილოგში“ (№4) ახსენეს. მიხეილ გოგუაძე გვთავაზობს ამგვარ ტექსტს: „თუ მებიუსის ლენტის“ ზედაპირზე ცალ-ცალკე წარმოვიდგენთ ლომს და ფარაონს, მაშინ, როცა ორი ზედაპირი ერთ ზედაპირად იქცევა, იოლი წარმოსადგენია სფინქსიც. იგივე ხდება ენაშიც, სადაც ერთ-მანეთს ერწყმის ბგერითი რეალობა და შინაარსობრივი კომპონენტები.

$h = \frac{g \cdot 2}{2}$: ქვა ისე მიისწრაფოდა დედამიწისაკენ, როგორც 2 ბავშვი – დედისაკენ და რაც უფრო უახლოვდებოდა დედას, მით მეტად უჩქარებდა სირბილს. აი, მაგალითი იმისა, თუ როგორ ტრანსფორმირდება ფიზიკის ფორმულა მეტაფორად“ (გოგუაძე 1994: 100-101).

საგულისხმოა, რომ ჩვენში გაცილებით ადრე დამკვიდრდა ნიმუშები პოსტმოდერნისტული შემოქმედებისა, ხოლო პოსტმოდერნის თეორია და, შესაბამისად, განმარტებანი „მებიუსის ლენტისა“ თუ „ფრაქტალისა“ ქართულ ინტერნეტ-სივრცეში 2008 წლის დეკემბერში გამოჩნდა: მაგალითად: ლელა სამნიაშვილის „ფრაქტალები“ (სამნიაშვილი 2008: 23). შესაბამისად, ინტერნეტში 2007 წლის 25 დეკემბრით არის დათარიღებული ლელა სამნიაშვილის იგივე „ფრაქტალები. ფანტასტიკური პოეზია“.

ქართულ „ვიკიპედიაში“ 2008 წლის 9 დეკემბერს გამოჩნდა ინფორმაცია „მანდელბროტის ფრაქტალის“ თაობაზე: „1975 წელს ბენუა მანდელბროტმა ახალი სიტყვის დაბადება ამცნო სამყაროს. ეს ახალი სიტყვა „**ფრაქტალი**“ იყო, რომელიც ლათინური „Fractus“-ისაგან იყო ნაწარმოები... ფრაქტალი ის ობიექტია, რომლის თითოეული დეტალიც იმეორებს მის მთლიანობას, ანუ თვითმსგავსებადთან ერთიანობას. მან-

დედბროტმა აჩვენა, რომ ჩვენს სამყაროში ფრაქტალური ხასიათის საგნები და მოვლენები მრავლად არის (ფრაქტალი – ვიკიპედია).

ლიტერატურაში ფრაქტალური მოვლენები ტექსტობრივ, სტრუქტურულ და სემანტიკურ დონეებზე იძებნება, მაგალითად, სონეტების გვირგვინი (15 სონეტი), გვირგვინი სონეტების გვირგვინისა (211 სონეტი), გვირგვინი, გვირგვინი, გვირგვინი სონეტების (2455 ლექსი); მოთხრობა მოთხრობაში („ათას ერთი ღამე“, ი. პოტოცკის „სარაგოსაში ნაპოვნი ხელნაწერი“, უ. ეკოს „ვარდის სახელით“. წინასიტყვაობა, ავტორობას რომ მაღავს). სემანტიკურსა და ნარატიულ ფრაქტალებში ავტორი მოგვითხრობს მთელის ნაწილების დაუსრულებელ მსგავსებაზე.

როგორც ცნობილია, ფრაქტალურ მოვლენებს სამყაროში შეისწავლის მეცნიერების ახალი დარგი – **სინერგეტიკა** – უწონასწორობათა იერარქია თვითორგანიზებად სისტემებსა და მოწყობილობებში (გ. ჰაკენი, 1977). სინერგეტიკა – ენერგიათა გაერთიანებაა და მეცნიერთა მოსაზრებების დასტურად, პოსტმოდერნისტულმა პოეზიამ მშვენივრად აირეკლა რთული გეომეტრიული კონფიგურაციის გამოსახულებანი, რომლებიც ვეკლიდეს გეომეტრიით ვერ აღიწერება.

ფრაქტალი გეომეტრიული ობიექტია უსწორმასწორო, ტეხილი ან ფრაგმენტული ფორმით, რომელიც წარმოქმნილია განმეორებადი სტრუქტურით (დარბაისელი 2001: 34).

ლელა სამნიაშვილის „ფრაქტალები“ საინტერესო ცდად გვესახება, ქაოსისა და წესრიგის შეჯახების ფონზე, პოეზიის მარადიული პრობლემის თანხლებით: გვიჩვენოს პოეზიის, ლექსის გადარჩენის გარდუვალობა. „სიტყვისა“ და „ჰაერის“ შეჯახება ლექსის პირველი მონაკვეთის მთავარი დაპირისპირებაა, მარადიული ბრძოლაა საკუთარი თვითდამკვიდრებისათვის სამყაროს უსასრულობაში. თვითმბადი და თვითმსგავსი პოეტები – ფრაქტალები – იგვეობრივი ბუნებითა და უძლიერესი სურვილით განაპირობებენ თავიანთ აუცილებლობას ახალ, ქაოტურ სამყაროშიც.

ფრაქტალური პოეზია „ახალი დროის დანტეა“, „მეტაღის ფორებით ჩვეულ კონსტრუქციას რომ იმეორებს“ და, ამავე დროს, ფიფქის კრისტალის სიმსუბუქეს რომ ინარჩუნებს.

„ტექნე“ ეფუძნება: ტრადიციის, ფორმალური მეთოდისა და

თამაშის ერთობლიობას. ავანგარდი, ახალი ლიტერატურული ფორმების ძიებისას, ზოგჯერ ითვალისწინებს ტრადიციასაც. პოსტმოდერნიზმმა განდევნა სინამდვილე, რეალობა, თავისი პრობლემებით, პოეზიიდან. კომბინატორულმა ლიტერატურამ, შესაბამისად, შეძლო, პოეზიის ტრადიციული გაგება გაეძვევებინა ლექსებიდან.

ე. წ. რედი მეიდი (მ. დიუშანი) და გრაფიკული, ვიზუალური ლექსები პირველად ქართულ ლიტერატურაში XX ს. 20-იან წლებში გამოჩნდა (ქართველი ფუტურისტები და დადაისტები, ჟურნ. „H₂SO₄“).

XX ს. 40-50-იან წლებში გალაკტიონი თხზავს პალინდრომებს, ანბანთქებანს, გრაფიკულ ლექსებს და უწოდებს მათ: „ცდების წარმოებას“, „ტექნიკურ გიმნასტიკას“, „ტექნიკურ კომპოზიციას“; გ. ტაბიძე აღნიშნავდა: „ანბანი მრავალს გამოხატავს მარტო გადასმით“ (ჯავახიძე 1991: 392).

ქართული კომბინატორული ლიტერატურის განვითარების მესამე ეტაპი XX ს. 70-იანი წლებიდან იწყება და დღემდე გრძელდება: ვ. ჯავახიძის „გრაფიკული ლირიკა“, რენე კალანდიას „კვადრატული ღრუბელი“, ვ. ხარჩილავას ფიგურული ლექსი: „ასე გაშორდა...“ და სხვ. განსაკუთრებით საჭურადღებოა გასული საუკუნის 90-იან წლებში ბადრი გუგუშვილის გრაფიკულ-კალიგრაფიული ოპუსები, კარლო კაჭარავას გრაფიკაზე ავტორის მიერვე მიწერილი სალექსო ტაყეები და ა. შ.

ცალკე ნიშა ეკუთვნის ქართულ კომბინატორულ პოეზიაში ანბანთქებასა და პალინდრომს, რომლებიც ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციული სახეებია და მათ ყურადღება არასოდეს მოკლებია საქართველოში.

თანამედროვე ქართული პალინდრომები და ანბანთქებანი, ძირითადად, ტრადიციის, ფორმალური მეთოდისა და თამაშის ერთიანობით იქმნება (იმერი ხრეველის პალინდრომების კრებულები: „ორდარა დრო“ – 1991, „უკუთქმანი“ – 2002, ვახტანგ ჯავახიძის „33 აცაბაცა. ნახატი პალინდრომები“ – 2005, თ. ფხაკაძის, მ. ჩხეტიანის და სხვ. ანბანთქებანი – 2007, 2008).

ქართული კომბინატორული ლიტერატურის ისტორიაში ვახტანგ ჯავახიძე გამორჩეულ ადგილს დაიჭერდა, მხოლოდ „მ7 ღმ1“ რომ დაეწერა, ისე კი პოეტის შემოქმედებაში ამგვარი ორიგინალური, ტექნიკური ლექსები 1969 წლიდან ჩნდება; XX ს. 70-80-იან წლებში მათი რიცხვი ორ ათეულს აღემატება.

ვ. ჯავახაძის „არითმეტიკული“ ანუ „მათემატიკური“ ღირსება ყოველთვის ინარჩუნებს პოეზიისათვის აუცილებელ მუსტსა და ორიგინალობას, მოულოდნელი ემოციის სიხარულის თანაზიარს ხდის მკითხველს პოეტის „ლექს-გამოცანები“ და „გაფრთხილებანი“. ფიგურული, გრაფიკული ლექსების თაობაზე გალაკტიონი შენიშნავდა: „პოეტებს უნდა ეპატიოს ცოტაოდენი ტექნიკური გიმნასტიკა, რომელიც აცოცხლებს პოეზიას“ (ჯავახაძე 1991: 394).

გალაკტიონმაც დაწერა ამგვარი სამკუთხედები, გაფრენილი თვითმფრინავების სამკუთხედის ქვეშ კი ოთხი სტრიქონი მიაწერა:

- 1) „ჰაეროპლანები, რომლებმაც გადაიფრინეს სოფელზე რომბად;
- 2) ბრიუსოვს აქვს ასეთი ლექსი – ტექნიკური რომბი;
- 3) ფარვანა წუხელი სანთელთან ასეთი ფორმისა იყო;
- 4) მე მინდა დავიმახსოვრო მაგიდის კუთხე. ისიც ასეთია“.

ორიგინალური სტრუქტურის ორსტროფიანი ლექსი დაუწერია გამორჩეული სქემით.

თავისებური, მხოლოდ გალაკტიონისებური სახელი შეურჩია ვერსიფიკაციაში ცნობილ ტერმინს „ცენტონს“, რომელიც ციტატებით აგებულ ლექსს გულისხმობს. გალაკტიონმა მას „ციტატების ტიკტიკი“ დაარქვა და დასძინა: „ციტატების შერჩევა უბრალო საქმე როდია“ (ჯავახაძე 1991: 30).

ერთ-ერთი ყველაზე ძველი ცენტონი რომაელ პოეტს ავსონიუსს ეკუთვნის, რომელიც ვერგილიუსის ლექსების „საქორწინო სიმღერების“ ციტატებისაგან შედგება. ცენტონის მკითხველმა კარგად უნდა იცოდეს ციტატებად მოხმობილი თხზულებები, რათა შეძლოს მათით ტკობა; ბიზანტიელმა დედოფალმა ევდოკიამ დაწერა ცენტონი იესოს ცხოვრებაზე, რომელიც შეადგინა ჰომეროსის ციტატებით. შემდეგ ცენტონებს აგებდნენ ბიბლიაზე დაყრდნობით. ცენტონს „პოეტურ მოზაიკასაც“ უწოდებენ. მ. ტვენმა „ჰეკლბერი ფინში“ შეიტანა ჰერცოგის მონოლოგი, ცენტონით შექმნილი. პოეტური ცენტონის შექმნისას აუცილებელია მოხმობილი ციტატების რიტმის გათვალისწინება. რუსულ პოეზიაში ცენტონი დაწერეს: ნ. ლერნერმა, ცნობილმა პუშკინოლოგმა, ანონიმმა ავტორმა, ი.ფედოტოვამ, ნ. ბაიტოვმა.

ქართულ პოეზიაში „ცენტონის“ საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ ვახტანგ ჯავახიძის „კლასიკოსობანა“, რომელსაც პოეტმა ეპიგრაფად წაუძმღვარა „ცენტონის“ ამგვარი განმარტება: „ცენტონი“ – ლირიკული თამაშია, რომელშიც სხვადასხვა დროისა და ქვეყნის პოეტები (და არა მარტო პოეტები) მონაწილეობენ“. პირველი სალექსო პერიოდი ცენტონისა სიტყვების თამაშს ეყრდნობა, მერე კი... იწყება „ციტატების ტიკტიკი“.

ვახტანგ ჯავახიძის ეს, თითქმის, 300-სტრიქონიანი ცენტონი გართობულია. იგი 1989 წლის კრებულში შეიტანა პოეტმა (ჯავახიძე 1989: 91-98).

ცენტონის დასაწერად, ბუნებრივია, აუცილებელია პოეზიის დიდი სიყვარული და გემოვნება. იგი, შეიძლება, ლიტერატურის თეორეტიკოსმაც შეთხზას. ამის მაგალითია ზაზა შათირიშვილის „ქართული ცენტონი“, 2003 წელს, ქ. ბერკლიში რომ მიუძღვნა მკვლევარმა ცენტონის თეორიასა და პრაქტიკას, ქართული სიტყვის სიყვარულით ატანილმა:

გაფრინდი – შენ ხარ ვენახი...
დმანისი, რუისი, ურბნისი...
გაფრინდნენ ბავშვობის დღეები...
... აყვავებულა მდელო...
მიდის ოპერა ლაკმე
ეს რამდენიმე დღეა
და რამდენიმე ღამე...
... ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი ...
მერი, ჩემო მშვენიერო მერი...
ხიდისთავს დავდვით პირობა,
აბჯარი – თუნდა ხისაო,
გაგვიძეხ ბერო მინდია,
გაჰყე ალაზნის პირსაო...

ეს არ არის პოსტმოდერნიზმი.

ეს არის ცენტონი.

ცენტონს იმიტომ კი არ იგონებენ, რომ შთაგონება დამთავრდა და ამოიწურა, ცენტონს იგონებენ იმიტომ, რომ უყვართ – უყვართ ცალკეული ფრაზები და სიტყვები.

ცენტონი ესაა კონტექსტი, სადაც მოთელი ტექსტი არ გჭირდება – ერთ სიტყვაში, ინტონაციასა და უესტში – მოთელი ტექსტია.

ცენტონი – მეყსეული გაგებაა...

ცენტონი – ესაა

მეგობრობა – განდობილობა.

და მტრობაც!

არც გულგრილობა, არც ვითომ სითბო – არამედ მართლა სიცხე და მართლა სიცივე!

პოეტებმა კარგად იციან, რომ ხანდახან მთელი ლექსი ერთი ფრაზისათვის ან სიტყვისათვის იწერება!

... საქართველო – ესაა დრო და არა სივრცე!“
(მათირიშვილი 2005: 17).

თანამედროვე ვერსიფიკაციის ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ახალი ჰარმონიის ძიება“, პოეზიის ჩაკეცვა მხოლოდ „კომბინატორიკაში“ და „ტექნედან“ სრული განდევნა დიონისური („მანია“) საწყისისა, პოეტური შთაგონებისა, ლექსს უფსკრულში გადაისვრის; ექსპერიმენტებით მდიდარი, მაგრამ ინტონაციის, სალექსო რიტმისა და ემოციური მუხტისაგან დაცლილი ტექსტები კი აღრესატის, მკითხველის გაუჩინარებას გამოიწვევს.

თითქმის სამი ათეული წლის წინათ, 1979 წელს მიანიშნებდა ვახტანგ ჯავახიძე იმ საშიშროებაზე, რომ ოდენ სტრუქტურული ძიების გზით, ორიგინალური ლექსის შეთხზვის სურვილით ატაცებული პოეტები მხოლოდ ირონიას დაიმსახურებდნენ თანამედროვეთა და მომავალი თაობის მხრიდან:

ორიგინალურ ლექსებს

წერს ბევრი ნოვატორი

დიდებას უაღერსებს

არა ერთი და ორიგინალურ ლექსებს

წერს ბევრი ნოვატორი,

დიდებას უაღერსებს

არა ერთი და ორიგინალურ... ა. შ. და ა. შ.

კომბინატორულმა ლიტერატურამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ქართულ პოეზიაში თავისი განვითარების ეტაპების აკადემიური გზა გაიარა და, ჩიხის მაგივრად, ახალი თვალსაწიერი გაიხსნა. სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა, რადგან იგი ისეთი ნიჭიერი პოეტების ხელში მოექცა, რომელთა შემოქმედებაში უშთაგონებოდ ლექსი არ იწერება.

ღამოწმებანი:

ბონჩ-ოსმოლოვსკაია 2002: Бонч-Осмоловская Т. Литературные эксперименты группы „УЛИПО“. Опубликовано в журнале „НЛО“, № 57, 2002. from <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/tbono.html>, p. 7-8.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. Очерк историй европейского стиха. Фортуна Лимитед. М.: 2003.

გოგუაძე 1994: გოგუაძე მ. ლექსები; მარგინალები; ესსეები. „პოლილოგი“, № 3, (ოქტომბერ-დეკემბერი), „დათო ბარბაქაძის ჟურნალის“ ბიბლიოთეკა, 1994.

დარბაისელი 2001: დარბაისელი ნ. რა არის სინერგეტიკა. სჯანი, II, 2001.

სამნიაშვილი 2008: სამნიაშვილი ლ. ფრაქტალები. „ცხელი შოკოლადი“, № 13, 2008.

ულიპო 2008: Oulipo. From Wikipedia, the free encyclopedia, 4/15/2008.

Le Mill – მებიუსის ლენტი და ესხერი: from <http://ge.lemill.net/8080/emill/content/12/12/2008>.

შათირიშვილი 2005: შათირიშვილი ზ. ნარატივის აპოლოგია. თბ.: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამოცემა, 2005.

ჯავახაძე 1989: ჯავახაძე ვ. მე შენ გეტყვი. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1989.

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

ო ღ ა

ოდა (ბერძ. ὄδη – სიმღერა) უძველესი ლირიკული ჟანრი. უმთავრესად პათეტიკური, ამაღლებული, რიტორიკული ლექსია. წარმოიშვა ძველ საბერძნეთში, დამოუკიდებელ ლიტერატურულ ჟანრად ჩამოყალიბდა ძველ რომში. ევროპულ მწერლობაში ოდა, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, პოპულარული გახდა ჰორაციუსისა და ძველი ბერძენი პოეტის – პინდარეს ეპინიკიების (II ეპინიკიონების = გამარჯვების სიმღერების) თარგმნის შემდეგ.

თავდაპირველად ოდა ეწოდებოდა ყოველგვარ სასიმღერო ლექსს. შემდეგ კი იგი განსაკუთრებული თემატური სფეროთი შემოიფარგლა, უფრო სადღესასწაულო ხასიათის გახდა და მნიშვნელოვანი მოვლენის, გმირის ან მფარველი ღვთაების ხოტბა დაეკისრა. ხშირად გაძნელებულია ოდის გამოყოფა-გამიჯვნა ჰიმნისაგან. მაგალითად, 1800 წელს, როდესაც ჰოლდერლინმა პინდარეს (პინდაროსის) პოეზია თარგმნა, მის ეპინიკიონებს ხან ოდებს, ხან კი ჰიმნებს უწოდა. ჰოლდერლინის თანამედროვენიც ორივე ტერმინს, უმნიშვნელო განსხვავების გარეშე, ერთმანეთის სინონიმებად მოიხსენებდნენ.

ოდების მსგავსი ლექსები, მტკიცე, მყარი სტროფული ფორმით, თავს იჩენს ანტიკური ხანის ბერძნულ პოეზიაში ჩვ. წ. აღ.-მდე VII საუკუნიდან. ოდის მეშვეობით ხშირად ხდებოდა მითის დამუშავება. მაგ., პითიურ IV ოდაში პინდაროსი თითქმის მთლიანად გადმოგვცემს არგონავტების მითს და იმდენად ვრცლად, რომ სიმღერა 300-მდე სტრიქონს შეიცავს; ამის გვერდით კი შეიძლება შეგვხვდეს ოდა, რომელიც 20-21 სტრიქონს არ აღემატება (ოლიმპ. XI-XII; VII). საშუალოდ კი, ოდების მოცულობა 100-120 სტრიქონია. ზოგიერთ ოდაში ე.წ. მითოლოგიური ნაწილი შეიძლება საერთოდ გამოტოვებულ იქნას. ამგვარი განსხვავება მათს მოცულობებს შორის იმით არის გამოწვეული, რომ ოდების ერთი ჯგუფი უშუალოდ გამარჯვების ადგილზევე სრულდებოდა. ისინი, შეძლებისდაგვარად, მოკლედ უნდა ჩამოეყალიბებინა პოეტს. შესაძლოა, ე.წ. მცირე მოცულობის ოდების შექმნას სხვა მიზეზებიც ჰქონდა (გორდეზიანი 2002: 274). რაც შეეხება ოდების მეორე ჯგუფს, რომელიც გამარჯვებულის მშობლიურ პოლისში შესასრულებლად იყო განკუთვნილი, მათი მოცულობა, საშუა-

ლოდ, როგორც ითქვა, 100-120 სტრიქონით განისაზღვრება. რ. გორდეზიანი ფიქრობს, რომ პინდაროსის ეპინიკებში ამ უკანასკნელი ჯგუფის სიმღერები ჭარბობს და იგი, ძირითადად, ტრიუმფატორის პოლისებში შესასრულებელი ოდების შექმნაზე იღებდა დაკვეთას.

რ. გორდეზიანი საკითხს ამგვარად სვამს: რა არის მთავარი პინდარეს ოდებში: მითი თუ გამარჯვებულის ქება? მკვლევარი საკითხს დიფერენცირებულად განიხილავს: თუკი პინდარეს ცალკეული ოდის სტრუქტურას გავითვალისწინებთ, მაშინ უმთავრესი არის გამარჯვებულის ხოტბა-დიდება, რადგან შეიძლება პინდარესთან შეგვხვდეს ოდა მითის გარეშე, მაგრამ არცერთი ოდა თავს არ არიდებს მძლევლის ხოტბას; თუმცა პინდარეს ეპინიკების კრებულში, უნდა ვაღიაროთ, რომ მითი უმთავრესია: პინდაროსისათვის მითი არის საკუთარი აზრისა და მსოფლადქმის გამოხატვის მძლავრი საშუალება (გორდეზიანი 2002: 275).

ძველი საბერძნეთის პოეტებმა: ალკეოსმა, საფომ, ასკლეპიოსმა შექმნეს თავიანთი სტროფები, რომლებსაც ყველაზე ხშირად მიმართავენ ოდების წერისას. ალკეოსის სტროფი ამგვარია:

x-s•-ss-s-| |
x-s•ss-s-| |
x-s•s-x•-ss-ss-s- -| |

ალკეოსმა განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა ჰორაციუსზე, რომელიც თვითონ ამბობდა, რომ ალკეოსის პოეზიის გაცნობა მისთვის გარდატეხის მომასწავებელი იყო (ოდები, 1.32). ჰორაციუსი საკუთარ თავს „რომაელ ალკეოსს“ უწოდებდა. ალკეოსი ტაეპს, დამუშავებისას, არქილოქეს რიტმის შესაბამისად აგრძელებდა. მემკვიდრეობით მიღებული საგანძურიდან, ძირითადად, შეითვისა ლოგაედი, რომელსაც ეყრდნობა ე.წ. „ალკეოსის სტროფი“. სწორედ „ალკეოსის სტროფი“ გადაიტანა მისმა ბედნიერმა მიმბაძველმა, ჰორაციუსმა, რომაულ ენასა და პოეზიაში. ცნობილია, აგრეთვე, საფოს თერთმეტმარცვლიანი სტრიქონი:

-s-x-ss-s-|| |
-s-x-ss-s-|| |
-s-x-ss-s-x•-ss--

თვით ტერმინი „ოდა“ რომის იმპერიისდროინდელ კომენტატორებამდე არ მოიხსენიებოდა. ოდამ თავის უმაღლეს განვითარებას პინდარეს პოეზიაში მიაღწია (ჩვ. წ. აღ.-მდე 520-480 წ.წ.); რომის იმპერიაში ოდის უდიდესი ოსტატი, როგორც იოქვა, პორაციუსი (ჩვ. წ. აღ. I ს.) იყო, რომელიც ოდას „Carmina“-ს (სიმღერა) უწოდებდა. საფიქრებელია, რომ ბიბლიის ერთ-ერთი წიგნი „ქება-ქებათა“ ოდის, სახობო ლექსის პირველსაწყისად მიაჩნდათ შემდეგდროინდელ მეხოტბეებს: მაგალითად, „აბდულმესიანის“ ავტორი, იოანე შავთელი, წერს:

წიგნი მეფეთა, ქება ქებათა,
ეკლესიასტე, სარამა გრძნისა,
დავით-იგაფნი, – ვინ თქვა იგ აფნი?
სიბრძნე დიდისა სოლომონისა,
ლევიტელთ, რიცხვთა, მსაჯულთა, ნეშტთა,
ეზრა-ეხდრასი და ზირაქისა,
მათთან ვრახმანი გრძნობდეს რვა ხმანი,
ვერა დამატონ ქება ძალისა.

(ცაიშვილი 1979: 300)

შუა საუკუნეების ლიტერატურა ოდას, როგორც ლირიკულ ჟანრს, არ იცნობს. ოდის აღორძინება დაიწყო რენესანსის ეპოქაში. კერძოდ, ვ. კელტის „Libri odorum quattuor“-ის („ოდების ოთხი წიგნი“, 1513) შემდეგ. ტერმინი „ოდა“, ჟანრის აღსანიშნავად, ამ დროს დამკვიდრდა (პიერ რონსარის „ოდები“, 1550).

ოდამ გაბატონებული ადგილი მოიპოვა ფრანგული კლასიციზმის ლიტერატურაში. მისმა მამამთავარმა ფ. მალერბმა ოდის ახალი, კლასიციზტური პოეტიკა შექმნა, რაც თეორიული ტრაქტატით დააკანონა ნ. ბუალომ:

ოდა მეტ ბრწყინვალეებით, არა ნაკლები ძალით
ცამდე ამადლებს თავის გაქანებას ამაყურს,
ის ამყარებს ლექსებით მტკიცე კავშირს ღმერთებთან
და ათლეტებს პიზაში იგი უღებს ბარიერს;
უმღერს ბრძოლის დასასრულს გამტვერილ
გამარჯვებულს... (ბუალო 1998: 51)

საფრანგეთიდან ოდა ევროპის სხვა ქვეყნებშიც გავრცელდა. კვლავ მნიშვნელოვან ასპექტად რჩებოდა ოდის სასიმღე-

რო ხასიათი. ურჩევდნენ მელოდიას და მღეროდნენ როგორც ჰორაციუსის, ისე ვ. კელტის ოდებს.

გერმანიაში ჰუმანისტების (ბრანდტის, ულრიხ ფონ ჰუტენის) შემთხვევით ოდებს XVII საუკუნეში მოჰყვა როგორც პროტესტანტების, ისე იეზუიტი პოეტების სასულიერო ხასიათის ოდები, კათოლიკური ოდები კი, XVIII ს. ჩათვლით, ძალიან პოპულარული იყო. რენესანსიდან მოკიდებული, სხვადასხვა ქვეყანაში ჰყავდათ ეროვნული მთხზველები ოდებისა: საფრანგეთში – პ. რონსარი, ფ. მალერბი, ჟ. ჟ. რუსო, ე. ლებრენი, მოგვიანებით – ჰიუგო, ლამარტინი, მიუსე, კლოდელი; იტალიაში – ტ. ტასო, მოგვიანებით – ალფიერი, მანცონი, დ'ანუნციო; ინგლისში – ჯონ დრაიდენი, შემდეგ – ბაირონი, შელი, კიტსი; გერმანიაში ოდებს წერდნენ – მარტინ ოპიცი, პ. ფლეშინგი, ასევე ა. გრიფიუსი, რომელმაც პირველმა წარმოადგინა ოდა ტრიადული ფორმით (თეზა, ანტითეზა, დამატება); მათ მოჰყვა ი. გიუნთერის ლირიკული შინაარსის ოდები და გოთშედი, რომელიც, ფრანგი კლასიციზტების მსგავსად, საგმირო ოდებს უძღვნიდა „ძლიერთა ამა ქვეყნისათა“, ხოლო თავისი განვითარების მწვერვალს გერმანული ოდა აღწევს კლოპშტოკის შემოქმედებაში. მან ანტიკური ოდის ზომა გამოიყენა საკუთარ, ანტიკურისგან განსხვავებულ სტროფულ ფორმაში, ხოლო 1754 წლიდან თავისუფალ რითმასაც მიმართა. კლოპშტოკმა, გოეთეს მსგავსად, ჰორაციუსის ლექსი, შეცდომით, პინდარეს ოდებიდან მომდინარედ მიიჩნია.

XVIII ს. ბოლოს ევროპაში ოდა ჯერ კიდევ უმაღლეს ლირიკულ ჟანრად ითვლებოდა, თუმცა ჰერდერი 1764 წელს ოდის შესახებ წერდა, რომ იგი აღარ იყო დროის შესაბამისი ფორმა, რადგან შემეცნება, გონება უფრო და უფრო ზღუდავსო გრძნობას; მაგრამ გერმანულმა ოდამ ხელახლა განიცადა აღზევება ჰოლდერლინის შემოქმედებაში, რაც, ერთი მხრივ, ინსპირირებული იყო საფრანგეთის რევოლუციით, ნაწილობრივ კი, ანტიკურობისკენ ორიენტაციით. XX ს. რ. შროდერმა განაგრძო პლატონის გზა და დაწერა პატრიოტული სულისკვეთებით განმსჭვალული „ახალი გერმანული ოდები“.

რუსეთში ოდა, როგორც ლირიკულ-ორატორული ჟანრი, გამოჩნდა XVIII საუკუნეში, რუსული კლასიციზმის ეპოქაში. ამ ჟანრს საფუძველი ჩაუყარა ვ. ტრედიაკოვსკიმ, ოდებს წერდნენ: მ. ლომონოსოვი და მისი მოწაფე ვ. პეტროვი, ა. სუ-

მაროკოვი, გ. დერჟავინმა გადაღახა მწიგნობრული სტილის ნაკლოვანებანი, რაც მის წინამორბედთა ოდებს ახასიათებდა, ორატორული რიტორიკის ნაცვლად, გ. დერჟავინმა ოდებს ლირიკული სიღრმე შესძინა. უბრალოება, სისადავე მიაჩნა, ხალხური, ყოველდღიური ლექსიკა შეიტანა ოდის სიტყვიერ ქსოვილში.

რუსულ ლიტერატურაში ოდას ახასიათებს განსაკუთრებული სტროფული ფორმა – ათსტრიქონედი დაყოფილია სამ ნაწილად: I – პირველი-მეოთხე სტრიქონები, ხოლო მეორე და მესამე – 3-3 სტრიქონიანია. გართმვის სქემა ამგვარია: abab ccd eed.

ლომონოსოვის, პეტროვის, დერჟავინისა და სხვა რუსი პოეტების ოდები XVIII ს.-ში პატრიოტული ხასიათის იყო, განსხვავებით ა. რადიშჩევის ოდისგან, რომელიც რევოლუციური სულისკვეთებით არის განმსჭვალული (ოდა „თავისუფლება“). ოდას რუსეთში ახლებური სული შთაბერა ვ. ბრიუსოვმა თავისი სოციალურ-ურბანისტული ოდებით („ხოტბა ადამიანს“, „ქალაქი“, „ბედნიერებს“ და ა.შ.). მაიაკოვსკის „ოდა რევოლუციას“ კი სრულიად ახალი საფეხურია რუსული ოდის ისტორიაში, სადაც თავის ადგილს იკავებს, აგრეთვე, ე. ბაგრიცკის „ოდა თევზჭერას“, გ. შენგელის „ოდა უნივერსიტეტს“ და სხვა.

ქართულ მწერლობაში ოდა, ანუ ხოტბა ძველ ქართულ პოეზიაში ჩაისახა (არსენ ბერი „მეფესა დავითს“), მისი კლასიკური ნიმუშები კი არის ჩახრუხადის „თამარიანი“ და შავთელის „აბღულმესია“ (XIII ს.).

შემდგომი აღორძინება ოდამ XVII-XVIII ს.ს. ქართულ პოეზიაში განიცადა. ამ დროს დაიწერა თეიმურაზ I-ის „გრემის სასახლეზედ“, თეიმურაზ II-ის „ქება სრისა“, ბესიკის „ქება სოლომონ მეფისა“, „ასპინძისათვის“. გაჩნდა ე.წ. სამგლოვიარო ოდის ჟანრი (ბესიკის „სამძიმარი“). ოდური სტილის ნიმუშები, ნაწილობრივ, ჩანს გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოში“. XX ს. II ნახევარში ოდის ჟანრს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია გიორგი ლეონიძემ („შენ – საქართველოს სიტურფევ“, „ვუმდერ სამშობლოს“). მეორე მსოფლიო ომის დროს გმირებისადმი მიძღვნილი ლექსების უმრავლესობა ოდას წარმოადგენს. სახოტბო ლირიკის ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ ოდები, რომლებიც გ. ტაბიძემ („ოქტომბრის სიმფონია“),

გ.ქუჩიშვილმა („დიად სამშობლოს“) და სხვა ქართველმა პოეტებმა შექმნეს.

ქართული კლასიკური მწერლობის მნიშვნელოვანი ძეგლი, სახოტბო ლექსების კრებული, რომელსაც ერთ მთლიანობად კრავს ქების ობიექტი – თამარ მეფე, ჩახრუხადის „თამარიანი“ XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე დაიწერა. სარგის ცაიშვილი ფიქრობს, რომ უანრული თვალსაზრისით, „თამარიანი“ საკარო ხასიათის სახოტბო პოემაა, რომლის მეშვეობითაც მკვიდრდება ქართულ პოეზიაში უნიკალური საზომი, ე.წ. „ჩახრუხაული“ – ოცმარცვლიანი ლექსი, წინაცეზურული შინაგანი რითმებით (ცაიშვილი 1979: 38), ნიკო მარი კი „თამარიანში“ ჩართული, რამდენიმე სიუჟეტური ხასიათის მცირე ზომის ლექსებს ელფეგებად და თავისი დროისათვის უნიკალურ მოვლენად მიიჩნევს (მარი 1902: 130). ჩახრუხადის „თამარიანს“ ზოგიერთი პოემას უწოდებს, მაგრამ, ალბათ, იგი უფრო სახოტბო ლექსების კრებულად უნდა ჩაითვალოს. „თამარიანის“ ტექსტი, რომელიც კრიტიკულად გამოსცა ივ. ლოლაშვილმა („ძველი ქართველი მეხოტბენი“, 1975), აერთიანებს 111 რვატაეპედს, დაახლოებით 900 სტროფს, რომელიც 17 თავშია განაწილებული. „თამარიანის“ თითოეული ოდა, თითოეული თავი, შესაბამისად (I – 64 ორტაეპედს, II – 15 ორტაეპედს, III – 4 ორტაეპედს, IV – 14 ორტაეპედს, V – 32, VI – 4, VII – 56 და ა.შ.), მცირე თუ დიდ მონაკვეთებად არის წარმოდგენილი და სავსებით შესაძლებელია, თითოეული თავის მიჩნევა დამოუკიდებელ ოდად; გავიხსენოთ თუნდაც „თამარიანის“ ცნობილი მესამე ოდა:

თამარ წყნარი, შესაწყნარი, ხმა-ნარნარი, პირმცინარი,
მზე-მცინარი, საჩინარი, წყალი მქნარი, მომდინარი.
მისთვის ქნარი რა არს? – ქნარი არსით მთქნარი,
უჩინარი
ვარდ-შამზნარი, შამზ-მალნარი დაწე-მწყაზარი,
შუქ-მფინარი.

ჩვენი აზრით, „თამარიანი“ ოდათა, ხოტბათა კრებულია. თითოეული ოდა კი ლირიკის უანრს განეკუთვნება. იოანე შავთელის „აბუღლმესიანი“ სახოტბო ხასიათის პოემად არის მიჩნეული.

XVII-XVIII ს.ს. ქართულ პოეზიაში ოდას, როგორც ლირიკის უანრს, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს მეფე-პო-

ეტებმა (თეიმურაზ I, თეიმურაზ II) და ბესიკმა, რომლის სამ-
გლოვიარო ოდა „სამძიმარი“ გამორჩეულია ამ ჟანრის თხზუ-
ლებათა შორის: 34 ათბაეპედით დაწერილი, 340 სტრიქონიანი
ლექსი მკაცრად იცავს ოდის სალექსო ფორმას: საზომი: 5/52
5/43, სტროფიკა: ათბაეპედი, რითმა: aaaaaa...

ბესიკის მეორე ოდა „ქება სოლომონ მეფისა“ ჩახრუხაუ-
ლის სალექსო ფორმით არის შესრულებული – სავალდებუ-
ლო შიდარიტმით (წინაცეზურული რითმით) და აერთიანებს
7 სტროფს:

ვსთხოვე ზენასა, მადლსა მფენასა, შენი შემკობა,
მეფეთმეფეო!
მომცა მე სიტყვა, ვინც ქრისტედ ითქვა, ვიპყარ
კალამი, მეღანს ვაწოე.
ჰკრთებიან ხელნი, კალმის შემხენი, მიირთვი ესე
მცირე მწველიეო!
სწორედ არა ვთხზა, რისხვა არ მითხზა, მეედრებელი
ვარ, დიდ ხელმწიფეო!

ქართულ ლექსმცოდნეობაში „ოდის“ განმარტებას პირვე-
ლად იოანე ბატონიშვილის, ბაგრატიონის „კალმასობაში“
(1813-1828 წლებშია დაწერილი, სანკტ-პეტერბურგში) ვხვდუ-
ბით. კერძოდ, ლირიკის ჟანრების დახასიათებისას იოანე
წერს: „ლირიკები მოლექსეობაი ანუ წინწილთა საკრავთა
ზედა მოლექსეობაი, რომელიცა იწოდების **ოდად** ანუ **გალო-
ბად** (ხაზგასმა ჩვენია – თ. ბ.), იამბიკოდ და პოემად, ანუ
მოლექსეთ მიერ მოთხრობილად ანუ თხზულებად“ (ბაგრა-
ტიონი 1954: 28).

ქართული რომანტიკული ოდის ნიმუშად შეიძლება მივიჩ-
ნიოთ გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“, რომელიც ცალკე-
ული სახოტბო მონაკვეთების – სადღეგრძელოების – გაერ-
თიანებით არის შეთხზული.

XXს. 20-იან წლებში ოდამ, როგორც ლირიკის ჟანრმა,
ქართულ პოეზიაში კვლავ მიიპყრო ყურადღება. 1924 წელს
დაწერა კონსტანტინე ჭიჭინაძემ ოდა: „რიონის აპოლოგია“,
რომელსაც ეპიგრაფად უძღვის აპოლონიოს როდოსელის სი-
ტყეები: „ალკეოსმა სთქვა სიტყვა ასეთი: „ამგვარად, ჩვენ მი-
ვადექით კოლხეთის ნაპირს და ფაზისის დენას“. ოდის ეპი-
გრაფად წამძღვარებულ სიტყვებში ალკეოსის მოხსენიება, რა

თქმა უნდა, არ არის შემთხვევითი. კ. ჭიჭინაძის ოდა „რიონის აპოლოგია“ ხუთი „ქებისგან“, ხუთი მონაკვეთისგან შედგება, ჯვარედინი რითმითა (abab) და თოთხმეტმარცვლიანი საზომით (5/4/5) არის შესრულებული:

შენი მქუხარე ამბოხების გავხდი მოწამე
და სტრიქონებიც დაგიმზადე სხვადასხვაგვარი:
ხან უღბილესად მოხაზული, ხან წელმაგარი,
ვით აბრეშუმი და ველური ტახის ჯაგარი.
(ჭიჭინაძე 1982: 380)

ოდა განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს XXს. II ნახევრის ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში. სახოტბო ლექსები ხშირად იწერებოდა საზეიმო თუ სამგლოვიარო ცერემონიალების დროს. საბჭოთა საქართველოში დიდად ფასობდა სადღესასწაულო, ბელადებისადმი, ომისა და შრომის გმირებისადმი მიძღვნილი ოდები. გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ერთგვარი აღორძინებაა ძველი ქართული კლასიკური მწერლობის სახოტბო ჟანრისა. ამ ოდის, ქების დაწერისას (1947) გალაკტიონი ამკვიდრებს ახალ სალექსო ფორმას – **გალაკტიონის სტროფს** (გარითმვის სისტემა: ababcccb; რვა-სტრიქონედი), საზომი (2/4). აკაკი ხინთიბიძის აზრით, რომ თუკი არსებობს ალკეოსის სტროფი, საფოს სტროფი, რონსარის სტროფი, ჩახრუხაული, მაშინ უნდა იყოს „გალაკტიონის სტროფიც“ (ხინთიბიძე 2000: 88). საგულისხმოა, რომ ზემოხსენებულ ავტორთა სახელები ლექსის თეორიას სწორედ სახოტბო თხზულებების სტროფის პარამეტრთა თავისებურების გამო შემორჩა. 1947 წელსვე დაწერა გალაკტიონმა „ქებათა ქება“:

ვით, სამშობლოვ, არ ვადიდო
შენი შრომა-თვითო-თვითო,
ტონა ქართულ ფოლადისა,
ტონა სული, ტონა ხვითო!

ოდას გამორჩეული ადგილი უკავია გიორგი ლეონიძის შემოქმედებაში. ბესიკის ოდის – „სამძიმრის“ მსგავსად, სამგლოვიარო და სახოტბო შინაარსი არის გაერთიანებული გიორგი ლეონიძის ოდაში „აკაკის“, რომელიც 1940 წლის

16 იენისს წარმოუთქვამს ავტორს მთაწმინდაზე, საზეიმო მიტინგისას:

შენ მოგვიზომე სამშობლო
შენი ჩანგურის სიმებით;
შენ გვიანდერძე სამშობლო
და მისი დახსნის იმედი.
გული გაცვითე სიმღერით
და ლექსი ქართლის დიდებით;
ბნელს გვილამპრავდი ჭადართ
და ცრემლის მარგალიტებით...
(ლეონიძე 2000: 281)

ე.წ. სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით ხელმძღვანელობისას, საბჭოთა საქართველოში უამრავი ოდა იწერებოდა: კომუნისტური პარტიის, საბჭოთა ომის გმირების, სოციალისტური შრომის გმირების სადიდებლად; ამ ოდების მხატვრული ღირებულება მაშინაც და ახლაც მეტად საეჭვოა, ამიტომ მათს ავტორებსა და სათაურებს აღარ ვასახელებთ, მაგრამ შეუძლებელია, არ აღვნიშნოთ ბევრი გულწრფელი, ნიჭიერი პოეტის მიერ მშობლიური ენის, მშობელი ქვეყნის, ერის სათაყვანო შეილვისადმი მიძღვნილი სახოცბო ოდები.

ოდა, როგორც ლირიკის უანრული ფორმა, ისტორიულად, განისაზღვრება საზეიმო, ამადლებული ხასიათის პოეტურ თხზულებად, რომელიც არა პირადულ, ინტიმურ შინაარსს გამოხატავს, არამედ, უმთავრესად, მას საქვეყნო, საზოგადოებრივი ხასიათი აქვს, უფრო ობიექტური სტილი განისაზღვრება ოდის საზეიმო შინაარსით. საზეიმო თუ პოლიტიკური ოდების პათოსი, მეტ-ნაკლებად, შეინარჩუნა თანამედროვე ოდამაც. „ოდას ახასიათებს ეპითეტების, ჰიპერბოლების, მეტაფორების სიჭარბე. მის კომპოზიციაში ყურადღებას იპყრობს მიმართვა და ლირიკული გადახვევები“ (ჭილაია... 1984: 227).

როგორც უკვე აღვნიშნა, სიტყვა „ოდა“ ბერძნულად „სიმღერას“ ნიშნავს. ამიტომ თავდაპირველად იგი სასიმღერო უანრს განეკუთვნებოდა. ჰორაციუსის ოდები არა მარტო საზეიმო, სადღესასწაულო ხასიათისაა, არამედ – ლირიკულ, სასიყვარულო თემატიკასაც მოიცავს; ვ. ჟირმუნსკის სიტყვა „ოდა“, ანტიკური შინაარსით, უკვე ისტორიის კუთვნილებად მიაჩნია; ჩვენს დროში კი, ლიტერატურის თეორიის უახლესი

ისტორიისათვის, ოდა, უპირველეს ყოვლისა, უფრო სახეიმო, ამადლებული შინაარსის პოეტურ თხზულებას გულისხმობს (ქირმუნსკი 1996: 380). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეები საგანგებოდ აღნიშნავენ, აგრეთვე, რომ ოდათა ავტორები, ჟანრის თავისებურებების გამო, ემსგავსებიან ერთმანეთს, რადგან ისინი ორიენტირებული არიან ამ ლირიკული ჟანრის სპეციფიკის დაუფლებაზე. ოდის შეთხზვისას პოეტი უფრო მეტად იმაზე ფიქრობს, რომ არ დაარღვიოს ლირიკის ამ ჟანრისათვის აუცილებელი მოთხოვნები, ვიდრე – საკუთარი, ინდივიდუალური, სუბიექტური განცდის გადმოცემაზე (ბროიტმანი 1999: 143).

XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთ საუკეთესო ოდად მიიჩნევენ პაოლო იაშვილის აპოლოგიას, ხოტბას თბილისისა – „URBI“:

მინდა, ავეარდე მამადავითზე,
იქ აირჩიე, სულო, ბინა, შენ;
მინდა უეცრად მუხლზე დავეცე
ჩემი ტფილისის და მზის წინაშე.
ჩემო ქალაქო, არ დამაკელი
შენ სიხარული მზისგან ფერილი,
თავზე გადავია, როგორც კანკელი,
ცა მოელვარე და აჟღერილი.
ვხედავ, ურმები ღორთქა თივებით
გზას ახარებენ აჭრიალებით;
მტკვარს მიჰყვებიან ფიჭვის ტივები,
ვით მოცურავე თეთრი ქალები.
სდუდან ოქროს და წითელ ღვარებად
კვირა დღეების შენი ქუჩები,
და იცლებიან ოხშივარებად
შენს გარეშემო მთები თუჯების.
შენს ალყაფთან მსურს დავაღაგო
ლექსები, როგორც სისხლის წვეთები...
მილიონ ხმებით საგსე ქალაქო,
დიდი სატახტო ხარ პოეტების!

1924. 23 აპრილი (იაშვილი 2002: 70)

XXI საუკუნის დამდეგისათვის ქართულ პოეზიაში ოდამ განსაკუთრებული პოპულარობა მოიხვეჭა. კრებულიც კი გამოიცა ამ სახელწოდებით (გიორგი კეკელიძე, „ოდები“, 2008).

დამონეგებიანი:

ბროიტმანი 1999: Бройтман С. Н. Лирический субъект, в кн: Введение в литературоведение, М.: Academia, 1999.

გორდეზიანი 2002: გორდეზიანი რ. ბერძნული ლიტერატურა. ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა. თბ.: „ლოგოსი“, 2002.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წ. I, პოეზია. თბ.: „სეზანი“, 2004.

ლენიძე 2000: ლენიძე გ. საქართველოს ცრემლები. „ქართველები“, თბ.: 2000.

ჟირმუნსკი 1996: Жирмунский В. М. Введение в литературоведение, Курс лекции. Санкт-Петербург: изд-во С.-Петербургского университета, 1996.

ცაიშვილი 1979: ცაიშვილი ს. ძველი ქართული პოეზია (V–XIII სს.). – „ქართული პოეზია“, ტ. I, თბ.: „ნაკადული“, 1979.

ჭიჭინაძე 1982: ჭიჭინაძე კ. რიონის აპოლოგია. – ქართული პოეზია. ხუთმეტ ტომად, ტ. 12. თბ.: „ნაკადული“, 1982.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე აკ. ქართული ლექსმცოდნეობა. ლექციების შემოკლებული კურსი. თბ.: თსუ, 2000.

ჭილაია... 1984: ჭილაია ა., ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

ჰ ი მ ნ ი

ჰიმნი (ბერძ. hymnos, ლათ. himnus – ქება, ქების შესხმა, სიმღერა) – ძველი ბერძნული ზეპირსიტყვიერებიდან მომდინარე, სახეიმო სიმღერა – ღმერთების, გმირების, ან რომელიმე ისტორიული მოვლენისადმი მიძღვნილი; საგალობელი – ღვთისმსახურებისა და, საერთოდ, საეკლესიო რიტუალის აუცილებელი ელემენტი.

ჰიმნოგრაფია სასულიერო პოეზიის დარგია, რომელიც მოიცავს სარიტუალო და ღვთისმსახურებაში გამოსაყენებელ საგალობლებს, ჰიმნებს. ჰიმნების უძველესი ნიმუშები გვხვდება ეგვიპტეში, მესოპოტამიაში, ძველ საბერძნეთში. თავდაპირველად საქრისტიანო ღვთისმსახურებაში ჭარბობდა ფსალმუნური მასალა, V–VII ს.ს.-დან კი გაჩნდა ცალკეული ჰიმნოგრაფების მიერ შექმნილი საგალობლები, რომელთაც თანდათან შეზღუდეს ღვთისმსახურებაში ფსალმუნური ელემენტების გამოყენება.

ქართულ ჰიმნოგრაფიას საფუძველი ჩაეყარა დაახლოებით VIII-დან, პალესტინის ქართული კულტურის კერის წიაღში. თავდაპირველად ჰიმნები ბერძნულიდან ითარგმნებოდა (უძველესი იადგარი), ხოლო მიქაელ მოდრეკილის უნიკალურ ჰიმნოგრაფიულ კრებულში (978-988) თარგმნილ ჰიმნებთან ერთად, შემონახულია ქართველ ჰიმნოგრაფთა ორიგინალური საგალობლებიც (ჯღამაია 1987: 662).

ანტიკურ საბერძნეთში ჰიმნის შინაარსი ზუსტად იყო განსაზღვრული, ამიტომ პროიმინი* სხვადასხვა ლირიკულ ჟანრსა და სასიმღერო ფორმაში (მაგ., დითირამებში) გამოიყენებოდა, გუნდში კი, როგორც სოლისტის პარტია, ისე სრულდებოდა. უძველესი ჰიმნებიდან შემორჩენილია ვედრების ან წყევლის ფრაგმენტები (ალკეოსი, პინდარე, ტერპანდროსი), ასევე ეპიკური ჰიმნების ნაწყვეტები, როგორიც, მაგალითად, ჰომეროსის პოემების შესავალ ნაწილშია მოცემული გალობის ფორმით: კერძოდ, რომელიმე ღვთაების (ზევის, დემეტრეს, ათენას, აფროდიტეს, ჰერმესის, აპოლონისა და ა.შ.) ცხოვრების რაიმე მომენტი ადწერილი. ძველი ჰიმნები საგრძნობლად განსხვავდება ერთმანეთისგან მოცულობით, ზოგი მათგანი ხუთას და მეტ სტრიქონს შეიცავს, ზოგი – მხოლოდ ათ-

* პროიმინი – ეპოსის შესავალი ნაწილი (წინასიტყვაობა, პროლოგი), სადაც ავტორი მუხებს მოუხმობს, გადმოსაცემ თემას განსაზღვრავს.

სტრიქონიანია.

ჰომეროსამდელ პოეტად არის ცნობილი უძველესი ჰიმნების ავტორი **პამფოსი**, რომელსაც სახელი გაუთქვამს ეროსის დემეტრეს, არტემიდეს, პოსეიდონისადმი მიძღვნილი ჰიმნებით. ანტიკური საბერძნეთის პოეტა შორის უპირველესი **ორფეოსი** იყო (ძვ. წ. აღ. XIV–XIII ს.ს.). ასახელებენ, აგრეთვე, **ლინოსს**, რომლის ჰიმნებს თან სდევდა რეფრენი – **აილინოს**. ჰომეროსი ასახელებს, აგრეთვე, პოეტ თამირის თრაკიელს („ილიადა“, II, 594), ხოლო ჰეროდოტე მოიხსენიებს პოეტ ოლენს, ჰიმნების ავტორს (გორდეზიანი 2002: 13).

ე.წ. ჰომეროსის ჰიმნები, ანტიკური ლიტერატურის მკვლევართა მიერ სახოტბო, რელიგიურ თუ საკულტო ეპოსის გვერდით მოიხსენიება (გორდეზიანი 2002: 33) და მიაჩნიათ, რომ ჰომეროსს შეიძლება მიეკუთვნოს მისი სახელით ცნობილი ჰიმნებიდან მხოლოდ ერთი-ორი მიძღვნა, მათ შორის ერთი უნდა იყოს „ჰიმნი აპოლონ დელფოსელისადმი“. ე.წ. „ჰომეროსის ჰიმნთა“ კრებული 33 ჰიმნს მოიცავს (ჰომეროსის ჰიმნები 1982: 20).

რ. გორდეზიანის აზრით, ჰიმნების სტრუქტურას, მნიშვნელოვანწილად, მათი ფუნქცია განსაზღვრავს: ა) თავდაპირველად პროთიმონში სახელდება ღმერთი, რომელსაც მიმართავს მვედრებელი. აქ დასახელებულია კონკრეტული უკვდავი; გამოკვეთილია მიმართველიც და თხოვნის ადრესატიც; ბ) შემდეგ ღმერთის პოტენციის სადემონსტრაციოდ შერჩეული მაგალითის თხრობით, მოტივირებულია, თუ რატომ უნდა სთხოვოს მფარველობა მმართველმა სწორედ მას. ეს არის ეპიკური, არეტალოგიური ან სანქციური ნაწილი, რომელიც გვამზადებს კონკრეტული თხოვნისთვის; გ) ჰიმნი მთავრდება თხოვნით.

ჰომეროსის ჰიმნების დიდ ნაწილში გამოტოვებულია შუა, ჩვეულებრივ, ყველაზე დიდი ნაწილი. რ. გორდეზიანის აზრით, ჩანს, პოეტს უშუალოდ შესრულების პროცესში შეექმლო იმპროვიზება.

ჰომეროსის ჰიმნების დანიშნულებას, რასაკვირველია, თანამედროვე მკითხველი ადეკვატურად ვერ აღიქვამს, მაგრამ აშკარად გრძნობს ე.წ. ეპიკური ჰიმნოგრაფიის პოეტურ მომხიბვლელობასა და მითოპოეტური ხედვის თავისებურებას (გორდეზიანი 2002: 163).

უკვე ანტიკურ ეპოქაში ჰომეროსის ჰიმნებს არ მიიჩნევენ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ავტორის კუთვნილებად. მათი შემონახვა, ძირითადად, ორმა ფაქტორმა განაპირობა: ხშირმა შედარებამ სხვა ჰიმნოგრაფებთან (ორფეოსი, კალიმაქოსი, პროკლოსი) და ჰომეროსის სახელმა. ჰომეროსის ჰიმნები აღმოაჩინეს კონსტანტინოპოლში 1423 წელს, ისინი ფლორენციაში გამოსცა დემეტრიოს ქალკონდილესმა ბერძნულად (1488), ხოლო 1537 წლიდან ჰიმნები ლათინური თარგმანით გახდა ცნობილი.

საგულისხმოა, რომ ანტიკური ლიტერატურის სპეციალისტები ღირიკად მიიჩნევენ მთელ ბერძნულ პოეტურ შემოქმედებას, ჰეგზამეტრით შესრულებული ნაწარმოებებისა და დრამის გარდა. ამიტომ ჰომეროსის ჰიმნები ეპიკური ჟანრის ფარგლებში განიხილება, ხოლო ელეგიური საზომით დაწერილი თხზულებები და პინდარეს ოდეები ღირიკის ჟანრშია მოქცეული.

საგულისხმოა, რომ ჰიმნი ბერძნული სასიმღერო ღირიკის (მელიკის) განუყოფელი ნაწილი იყო: მუსიკა ღმერთებისათვის აერთიანებდა: ჰიმნს, პეანებს, ნომოსებს, დითირამებს, პროსოდიონს, პართენიასა და ჰიპორქემას. მაგ.: ალკეოსის ჰიმნები სხვადასხვა ღმერთს ეძღვნებოდა. ტრადიციული ჰიმნოგრაფებისგან განსხვავებით, ალკეოსის ჰიმნები ორნამენტულობის სიჭარბით გამოირჩეოდა. მის ჰიმნებში უფრო მეტად იყო სახეთა განზოგადების ხარისხი და მათი აქტუალიზაციის შესაძლებლობა. ამისი კარგი მაგალითია დიოსკურებისადმი მიძღვნილი ჰიმნის ჩვენამდე მოღწეული სამი სტროფი:

ზევისი და ლედას ნაშიერნო, ღმერთო ძლიერნო,
დიდო კასტორ და პოლიდეკკეს, კეთილმოდრეკით
მიიღეთ ჩვენზე მოწყალება და მიატოვეთ
პელოპსის მიწა.

უკიდევანო ხმელეთსა და ზღვათა ზვირთებზე
მიგაქროლებენ მაღემსრბოლი ჰუნენი მიწვივ,
რათა დაიხსნათ უღმობელი სიკვდილისაგან
მოკვდაეთა მოღვმა.

გადავევლებით ხომალდების მაღალ ქანდარებს,
იალქნებს, ცისფრად მობრიალე ცეცხლოვან ანძებს,
მოვევლინებით შავ ხომალდებს ღამის უკუნში
მხსნელი ნათელით.

საფოს ჰიმნი აფროდიტესადმი კი, კომპოზიციური სრულყოფილებით, უკვე ანტიკურ ხანაში იქცევედა განსაკუთრებულ ყურადღებას:

ტახტმოხატულო, მარადმყოფო ზევსის ასულო,
გრძნობით მაცდურო აფროდიტე, შენ გვედრები,
დარდს და საწუხარს განმარიდე, ნუ დამითრგუნე
სული, მეუფე.

გარდმომავლინე შემწეობა, გამომეცხადე.
უწინაც ხშირად, როს გსმენია ცად აღვლენილი
ჩემი ვედრება, დაგიომია მამისეული
ოქროს სასახლე.

და გარდმოსულხარ ციდან ეტლზე აღზევებული.
სწრაფადმფრინავი ბელურების ლამაზი გუნდი
ჰაერში ფრთების ხშირი რხევით მოგაქროლებდა
შავი მიწისკენ.

მეის მოაღწევდნენ ჩემს სამყოფელს და შენ, ნეტარო,
მშვიდი ღიმილით მოციბე უკვდავი სახით
მეკითხებოდი: რა მეწადა, რა მაწუხებდა,
კვლავ რად გიხმობდი.

ესოდენ ძლიერ რა მაკრთობდა, რას ვესწრაფოდი
მდეღვარე სულით: – ჩემო საფო, ვინ დავარწმუნო
შენდამი ტრფობით რომ აღენტოს, ვინმე მოგეპყრო
უმართებულოდ?

სათნო ყოფილი განგერინა იქნებ ასული,
თვით გეახლება; შენს ნაბოძებ ძღვენს თუ არ იღებს,
თავად მოგიდღენს; თუ არ უყვარხარ, უნებლიეთ,
შეუყვარდები.

ღმერთქალო, ახლაც მომეველინე კეთილგანწყობით
მძიმე განცდათან დამიხსენი დამწუხრებული,
და დამიბრუნე თანადგომის დიდებულებით,
სულის სიმშვიდე.

(გორდეზიანი 2002: 226)

ჰიმნებს, ძირითადად, დორიულ დიალექტზე თხზავდა ჩვ. წ. აღ.-მდე VII საუკუნის ერთ-ერთი გამოჩენილი ლირიკოსი **ალკმანი**. მის პოეზიაში, ძირითადად, ცხოვრებით ტკბობა, ბუნებისა და თავისუფლების უნაზესი აღქმა იკითხება, თუმცა ახასიათებს ერთგვარი არქაული მიაშიტობაც. ალკმანის ჰიმნებში ვხვდებით სხვადასხვა საზომს. მისი სახელი ეწოდა მეტრს, რომელიც შედგებოდა კათალექტიკური და აკათალექტიკური

დაქტილური ტეტრამეტრებისაგან. მისი ნამუშევრების ჩვენამდე მოღწეული უმნიშვნელო ნაშთის გარდა, არსებობს 1855 წელს აღმოჩენილი საკმაოდ ვრცელი ნაწივეტი მისი ერთი ჰიმნიდან – „პართენიონიდან“ (სიმღერები ქალების გუნდისათვის. ბერგმა „Poetae lyrici Graeci“-ს III ტომში შეიტანა ალკმანის ლირიკა).

ანტიკურ ტრაგედიებში ჰიმნები ზოგჯერ გვხვდება ვედრების შინაარსის გადმოსაცემად, ე.წ. „მცირე ჰიმნების“ სახით (ესქილე, „აგამემნონი“; „მავედრებელი ქალები“; სოფოკლე, „ანტიგონე“ – პაროდოსში გუნდის მიერ შესრულებული ჰიმნი ვერიპიდეს ტრაგედიებში).

ჰიმნმა შემდგომ განვითარებას მიაღწია ელინისტურ ლიტერატურაში, როგორც ლირიკულმა ფორმამ, მაგრამ ელინისტურ ჰიმნებშიც უფრო ამბავი იყო წარმოსახული, ვიდრე პოეტის სუბიექტური შეგრძნებები (ორფიკული ჰიმნები, საიდუმლოებით მოცული, ბნელი ამბები, კალიმაქე, ჰორაციუსის „Carmen saeculare“ – ამქვეყნიური წინასწარმეტყველება“).

ამბროსიუსის მიერ ლათინურ ენაზე შექმნილმა მეტრულად და სტროფულად დაყოფილმა ქრისტიანულმა ჰიმნმა სათავე დაუდო საეკლესიო საგალობლებს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიას V–VI საუკუნეებში (საქართველოში VIII ს.-დან) ჩაეყარა საფუძველი. ერთი მხრივ, ქრისტიანული ჰიმნი შინაარსობრივად კვლავ წმინდა სახელების ქებას დაუკავშირდა (ლიტურგიაში – ღვთის სადიდებელი ჰიმნები), მეორე მხრივ კი ქრისტიანული ჰიმნები თავისი მრავალფეროვანი სტრუქტურით ამდიდრებდა სასულიერო ლირიკასა და საგუნდო სიმღერას (პრაბანუს მაურუსი, თომა აქვინელი, ქართველი და ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფები). მაგალითად, დღემდე პოპულარულია საქართველოში დემეტრე მეფის საგალობლები „ღმრთისმშობლისა“:

1. შენ ხარ ვენახი, ახლად აღეუაგებული;
მორჩი კეთილი, ედემს შინა ნერგული,
აღვა სუნნელი, სამოთხეს აღმოსრული,
ღმერთმან შეგამკო, ვერვინა გჯობს ქებული,
და თავით თვისით მზე ხარ გაბრწყინებული.

2. ღმრთისმშობელი და ყოვლად პატიოსანი
 დედა ქალწული, შუენიერი შროშანი
 მას ახარებდა ანგელოზი ფრთოსანი:
 „შენგან იშუეობის მეფე გვირგვინოსანი
 და მას ჰმონებს მეფე მრავალყმოსანი“.

ასევე მეტად საინტერესო ნიმუშია აკროსტიქული ჰიმნი იეზიკიელისა (აკროსტიქი თავბოლო კიდურწერილობით იკითხება: შენნი იოხენ, მამაო იოანე):

იძღვენ საცემნი	ორფევსის ხმათ დამხსნელნი
ნათელმყოფელო	ალთა გულისათაო
ნივთთ კერძო	მუსიკთ ხმათა ზესთა
ესე მიიღე	აღმონაშუენი მშობელმან
შენნი იოხენ	მამაო იოანე.

ჰუმანიზმის ეპოქაში ჰიმნი ოდისეგან მხოლოდ რელიგიური მიზნით განსხვავდებოდა. მაგ.: მარტინ ოპიცი, რომელიც გერმანულენოვან ჰიმნებსაც თხზავდა და ფრანგი რონსარის მიბაძვით, საკაცობრიო, ამაღლებულ თემებსაც უმღეროდა (ევროპულ პოეზიაში ჰიმნი, უპირატესად, ოდის ხასიათის ლექსი იყო, ამაღლებულ თემაზე დაწერილი, როგორც, მაგალითად პიერ რონსარის „ჰიმნი საფრანგეთს“). ცალკეული ასეთი მაგალითის შემდეგ, გერმანელმა განმანათლებლებმა (ი. ე. შლეგელი, ვილანდი, ე. ფონ კლაისტი) ჰიმნებში კვლავ რელიგიური თემები განამტკიცეს. კლასიციზტები უშედეგოდ ცდილობდნენ, რომ ორფიკული და ჰეგზამეტრული ჰიმნები დაენერგათ გერმანულ ლიტერატურაში; „გოთინგენელთა წრისა“ და „ქარიშხლისა და შეტევის“ პოეტები, უპირველეს ყოვლისა, კლოპშტოკი და ახალგაზრდა გოეთე, დიდი განცდებით გაჯერებულ, თავისუფალრითმიან ჰიმნებს ქმნიდნენ, ხოლო ამავე პერიოდში ფ. მიულერი ჰიმნებს თხზავდა რითმიანი პროზით. ამდენად, სიტყვა „ჰიმნი“ თანდათან გადაიქცა ემოციურად ამაღლებულ, ლირიკული სტილის გამომხატველ პოეტურ ფორმად, რომლის განსაკუთრებული სტრუქტურა, კლოპშტოკის ოდებიდან მოკიდებული, ნოვალისის ჰიმნურ პროზამდე („ჰიმნები დამეს“, 1799) არეალს მოიცავდა.

როგორც მიუთითებენ, „ევროპულ პოეზიაში ჰიმნი, ფაქტობრივად, ოდაა, ამაღლებულ თემაზე დაწერილი“ (ჭილაია... 1984: 360)

ოღისაგან ჰიმნის გასარჩევად ხშირად ამ უკანასკნელის ასახვის მეთოდებს მიიჩნევენ. მაგ.: უკვე პოლდერლინთან ღირიკის ეს ორი ჟანრი (ოდა და ჰიმნი) ძნელად თუ გაირჩევა ერთმანეთისაგან; ისე კი, ჰიმნი ხშირად თავისუფალი მეტრით შექმნილი ღითირამბების თანაბარი მნიშვნელობითაც გამოიყენებოდა. დაახლოებით ამგვარ ჰიმნებს წერდნენ ინგლისელი რომანტიკოსები: უორდსვორთი, ბაირონი, ასეა პოლ კლოდელის, ნიცშეს „ღიონისოს ღითირამბებში“ (1883). შტეფან გეორგემ სცადა, ჰიმნისათვის დაებრუნებინა საკულტო ხასიათი („ჰიმნები“, „პილიგრიმთა მოლოცვა“), მაგრამ ნიცშესა და უიტმენის („ბალახის ფოთლები“, 1855) მიერ, ბუნებისა და თანამედროვე ცივილიზაციის ურთიერთობის თემებზე დაწერილი ჰიმნების გავლენით, ექსპრესიონისტებისათვის ჰიმნი იქცა ექსტატიური გამოხატვის საშუალებად (დობლერის „ჰიმნი იტალიას“, 1916; თრაკლის და ვერფელის ლექსები).

რუსულ ლიტერატურაში რელიგიური, ქრისტიანული, სასულიერო ჰიმნები XVIII-XIX ს.ს. გამოჩნდა: ა. სუმაროკოვის („ჰიმნები ღმერთებისა და მზის სიბრძნისა“), ვ. ჟუკოვსკის („ჰიმნი ღმერთს“), ი. დიმიტრიევის („ჰიმნი უმადლესს, უზეშთაესს!“), ვ. კაპნიცის („ღირიკულ-ეპიკური ჰიმნი ფრანგების მამულიდან განდევნის თაობაზე“) და სხვა ჰიმნები. ა. კვიატკოვსკი ასახელებს, აგრეთვე, ვ. ბრიუსოვის „ჰიმნს აფროდიტესადმი“, რომელიც ანტიკური ჰიმნების (საფოს) სტილიზაციის ნიმუშია.

პოეზიის ისტორიაში ცნობილია ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ჰიმნს უწოდებდნენ სარიტუალო თხზულებას, შედგენილს **ასთეიზმის სტილით** (ასთეიზმი, ანტიფრაზისი ბერძნულ ლიტერატურაში ხუმრობას, ურთიერთსაწინააღმდეგოს, გამომრიცხავს აღნიშნავდა. ამგვარი სახუმარო ჰიმნები შეთხზეს პ. რონსარმა („ქება ოქროს“), მ. ლომონოსოვმა („ქება წვერულვაშს“).

ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ ასეთი ასთეიზმური ჰიმნები მიუძღვნა ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ საბჭოთა სინამდვილეს: „ჰიმნი ჯანმრთელობას“, „ჰიმნი სასამართლოს“, „ჰიმნი სწავლულებს“, „ჰიმნი კრიტიკას“, „ჰიმნი ქრთამს“, „ჰიმნი კრიტიკოსს“ და ა.შ. ასთეიზმური ჰიმნის ნიმუშად შეიძლება მოვიხმოთ პროზით შესრულებული „ჰიმნი ღობიოს“ (ე.წ. „ღობიოს დაუჯდომელი“), რომელიც გიორგი ლეონიძემ „ნატვრის

ხეში“ შეიტანა (ლეონიძე 1990: 237). „ჰიმნს“ წარმოთქვამდა ჭამპურა:

„ჰოი, ყოვლად ნოყიერო, გემოთი საამო, ყნოსვის დამატკბობელო შეჭამანდო სამეფოო, ფასდაუდებელო, ლობიო ქართლისაო! დიდ არს ღვაწლი შენი, წინაშე ერისა ქართველისა, რამეთუ შენგან იზრდების და იკვებების ქართველი თვითეული, უმეტეს სხვათა საზრდელთა შორის, სიყრმიდგან ვიდრე სიბერემდე.

„დიდ არს სახელი შენი ივერთა ქვეყანასა ზედა და ხმოვან არს ძახილი შენი! ჩვენ, ყოველნი დადგრომილნი ფერხთა ზედა წინაშე შენსა კოვზით და ციცხვითა ველით აწუხწუხებასა და ამოზელასა შენსა სახმარებლად ჩვენდა ხმითა დიდითა გილადადებთ შენ: დიდება მრავალფეროვნებასა შენსა, დიდება წინწკლებისა ჩუხწუხისა შენისასა! დიდება ლაბასა წვენისა შენისასა! დიდება ქოთანსა, რომლისა შინა დამკვიდრებულ ხარ და ძირსა მისსა, რამეთუ ძირი მისი არს ტახტი შენისა ძლიერებისა და ნოყიერობისა!

„დიდება ბუხარსა მაღალსა, რომელმან გიტვირთა შენ, დიდება კეთილსურნელოვანსა ქინძსა შენსა, ყნოსვისა ჩვენისა დამატკობელისა; დიდება დანაყილსა ნიგოზსა შენსა, რამეთუ არს გვირგვინი გემოვნებისა შენისა!

„დიდება ჯამსა თიხისასა, რომელსა შინა შთაგასხმენ შენ, დიდება შენდა, სამოთხიდან გადმორგულო, სუფრის მამშვენებელო ლობიო, შეჭამანდო სამეფოო!“.

ცნობილი რევოლუციური ჰიმნია „მარსელიეზა“, პარტიული ჰიმნია „ინტერნაციონალი“. ამჟამად სახელმწიფო ჰიმნის შესრულება დაკავშირებულია დღესასწაულებთან, დემონსტრაციებთან, ოფიციალურ ცერემონიებსა და სამხედრო პარადებთან.

ლიტერატურისათვის კი ჰიმნი კვლავ ლირიკული ჟანრია და გამოხატავს პოეტის, ხალხის მძლავრ სახეიმო განწყობილებას.

ქართულ პოეზიაში ჰიმნი, როგორც ლირიკული ჟანრი, XIX საუკუნის II ნახევარში აღორძინდა და უმთავრესად ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ახალ ეტაპს უკავშირდება, რომელიც ილიასა და აკაკის სახელებს ეყრდნობა. ილიას „ჩემო კარგო ქვეყანავ“ და „ბედნიერი ერი“ შეიძლება ჰეროიკული და ასტიზმური ჰიმნების ნიმუშებად მივიჩნიოთ, აკა-

კის პოეზიიდან კი ჰიმნებია: „ნათელას სიმღერა“, „ამირანის სიმღერა“, „*** აღსდგე, გმირთ გმირო“ და ჩვენი დღევანდელი სახელმწიფო ჰიმნის პირველსაწყისი, აკაკის „ხატის წინ“.

ჰიმნი საზეიმო სიმღერაა, რომელიც სახელმწიფოს სიმბოლოა დროშასა და გერბთან ერთად, ამიტომ 1918 წლის 26 მაისი – საქართველოს დღე – თავისებური შთაგონების წყარო გახდა ეროვნული ჰიმნების შესაქმნელად. ჯერ კიდევ 1917 წლის 5 დეკემბერს დაწერა აკაკი შანიძემ „ქართული ეროვნული ჰიმნი“, რომელიც უწერნად „პრომეთეში“ 1918 წელს დაიბეჭდა:

აბა, ფხიზლად, ქართველებო! მივეყვით მამა-პაპის კვალსა!
წარსულს გრძნობით ვიგონებდეთ, ჩავეფიქრდეთ
მომავალსა!

ცალი თვალი პონტოსაკენ, ნუ ვაშორებთ გურგანს

ცალსა,

ყური ვუგდოთ გურჯი-ბოღაზს და ნუ ვადებთ დარიალსა!

აბა, ფხიზლად, ქართველებო, ნუ, ნუ ვადებთ დარიალსა!

(შანიძე 1918: 3)

გალაკტიონს არ მოსწონდა საქართველოს ჰიმნის ტექსტი და მუხიკა: „ქართული ჰიმნი“ უნდა დაგვეწერა შენ და არასგ ზით არავის სხვასო, – მითხრა ქუთაისში დომენტი თომაშვილმა. ეს განა მართლაც ასე არ უნდა ყოფილიყო?... თაქთაქიშვილის ჰიმნი კი უფრო ელეგიაა, ვინემ – ჰიმნი. წინ წამოწეულია უფრო ძლერი დისკანტი და ალტი, ვიდრე ტენორი და ბანი. ცოდვა არაა, „მუშლი მუხასა“ და „ლილეოს“ შემდეგ ასე რაფინირებული მუსიკალური „ჰიმნის“ მიჩენება ხალხისათვის? – სამართლიანად უკითხავს, აუღია ცარცის ქაღალდზე დაბეჭდილი ჰიმნის ნოტები და ტექსტი აქტიურად უსწორებია, შენიშვნებიც მიუწერია და თავისი გვარიც – მესამე თანაავტორად: ...ასევე შეიძლება ითქვას ქართულ ჰიმნზედაც. იგი უკვე მოძველდა. იგი შეიძლებოდა დაწერილიყო 1921 წელს, მაგრამ დაიწერა 1946 წელს“, – წერს ვახტანგ ჯავახიძე „უცნობში“ და დასძენს: „ისე კი, უნდა კი არა – დაწერილი ჰქონდა საქართველოსთვის რამდენიმე შესანიშნავი ჰიმნი“... (ჯავახიძე 1991: 443).

გალაკტიონის მიერ დაწერილი ეს „ჰიმნი“ ასეთია:

ერთი ნუგეში
და მისწრაფება
დეე, სხივს გვფუნდეს,
როგორც ღვთაება.
დეე, ისმოდეს
ამერ-იმიერ:
„მრავალუამიერ“,
„მრავალუამიერ!“

სიმტკიცე ძველი
და ძველი რწმენა,
წარსულ დიდების
კვლავად აღდგენა
ხატად შეიქმნეს
ქართველთა მიერ,
მრავალუამიერ,
მრავალუამიერ! ...
ღმერთო, მფარველო,
ერთხელ ძლიერი
კვლავ აღადგინე
ქართველი ერი...
კვლავ განუახლე
ერთობა, ძმობა,
მტრის წინააღმდეგ!
მოეც თანხმობა,
რომ კვლავ ისმოდეს:
„მრავალუამიერ,
მრავალუამიერ!“
(ტაბიძე 2005: 33)

1947 წლით არის დათარიღებული გალაკტიონის „ჰიმნი ქართულ ანბანს“:

შენ, რომელიც
მარად მზებერ გვინათ
არა გუშინ
განნდი თვალის ჩინად,
არამედ მზით
ამოენთე ბრწყინვად –
ოცდაექვსი საუკუნის წინათ...

შენით მღერდა
მომღერალი ვეფხვის,
უდარებლად
მცოდნე ლექსის ხერხის.
ეს შრიალი
იყო მრავალ ვერხვის
ოცდაექვსი
საუკუნის წინათ...

ღამოწმებანი:

გორდეზიანი 2002: გორდეზიანი რ. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ელინური ეპოქის ეპოსი. ლირიკა. დრამა. თბ.: „ლოგოსი“, 2002.

ლეონიძე 1990: ლეონიძე გ. „ნატვრის ხე“. „მერანი“, 1990.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა 25 წიგნად. წ. VIII, თბ.: „ლიტერატურის მატეანე“, 2005.

შანიძე 1918: შანიძე აკ. ქართული ეროვნული პიმნი. „პრომეთე“, №1, თბ.: 1918.

ჭილაია... 1984: ჭილაია ა., ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

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

ჯღამაია 1987: ჯღამაია ლ. პიმნოგრაფია. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, თბ.: 1987.

პომეროსი 1982: პომეროსის პიმნები. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1982.

ანტონ ვილდგანსი

ჰიმნი გერმანულ ენას

ოჰ, როგორ ხმაურობს, ცხოვრობს, სუნთქავს ბგერაში
ღრმა ღმერთი, შენი უფალი, ჩვენი სული,
რომელიც სამყაროს ბედისწერაა.
შენ ამაღლებულის
უძრავო სახეე,
ოცნების მწყაზარო თვალო,
მასხვილის ბრინჯაოს სახელურო!

პირბადრი დედა, პირქუში საყვარელი,
რომელიც ყველა შენს დაზე უფრო ძლიერი, ნაყოფიერი
და ტკბილია.
თავდაუზოგავი ბრძოლისა და ყველანაირი თავგანწირვის
ღირსი:
შენ ანიჭებ უფალს ძალას მბრძანებლისას და მორჩილებას
მონისას.

შენ ანიჭებ შავბნელს სიბნელეს
და ნათელს – სინათლეს.
შენ ანიჭებ მიწას და ზეცას სახელს – გერმანულად!

შენ, შენი ხალხივით გამოუყენებელი!
შენ, შენი ხალხივით ღრმავ!
შენ, შენი ხალხივით მძიმე და მეტისმეტად თავდაჭერილი!
შენ, შენი ხალხივით უსასრულოვ!

შორეულ ქვეყანაში
უსასოო და მიუსაფარი,
არა მიწა
და არა თავშესაფარი:
მხოლოდ შენდა ხარ მისი სამშობლო,
ტკბილი სამშობლო ხალხის პირმშობის.

შენს გულში ჩამალულო თავშესაფარო,
შენ, საფლავებზე მავალის ბეჭედო, მარადიული ტანჯვის
ძვირფასო ჭურჭელი!

ჩვენი, მარტოსულების, მამულო, რომელთაც არც კი ვუწყით,
ურყევო თიხავ უთიხართა,
ჩვენი სიშიშვლის რბილო სამოსელო, ჩვენი სისხლის
ბოლო ქინო,

ჩვენი შიშის ღრმა სიმშვიდეც:

ილაპარაკე ჩვენებურად!
ისე, ჩვენ რომ გელაპარაკებით წყალობით, პირქუშო
საყვარელო!
ისე, ჩვენ რომ ვღუმევართ მოწიწებით, წმიდა დედაო!

შორენა შამანაძის ბჭკარედული თარგმანი

Anton Wildgans

HYMNUS AUF DIE DEUTSCHE SPRACHE

O wie raunt, lebt, atmet in deinem Laut
der tiefe ist das Schicksal der Welt.
Du des Erhabenen
starres Antlitz,
midles Auge des Traumes,
eherne Schvertfaust!

Eine helle Mutter, eine dunke Geliebte,
starker, fruchtbarer, suber als sll deine, Schwestern;
bittern Kampfes, jeglichen Opfers wert:
Du gibst dem Hern die Kraft des Befehls und Demut dem Sklaven.
Du gibst dem Dunklen Dunkles
und dem Lichte das Licht.
Du nennst die Erde und den Himmel: deutsch!

Du unverbraucht wie dein Volk!
Du tief wie dein Volk!
Du schwer und sprodt wie dein Volk!
Du wie dein Volk niemals beendet!

Im fernen Land
furchtbar allein,
das Dach nicht über dem Haupte
und unter den Fuben die Erde nicht:
Du einzig seine Heimat,
sube Heimat dem Sohn des Volks.

Du Zuflucht in das Herz hinab,
du über Grabern Siegel des kommenden, teures Gefab
ewigen Leides!
Vaterland uns Einsamen, die es nicht kennt,
unzerstorbar Scholle dem Schollenlosen,
unsrer Nacktheit ein weiches Kleid,
unsrem Blut eine letzte Lust,
unserer Angest eine tiefe Ruhe:

Sprache unser!
Die wir dich sprechen in Gnaden, dunkle Geliebte!
Die wir dich schweigen in Ehrfurcht, heilige Mutter!

ე ლ ე გ ი ა

ელეგია (ბერძნ. ελεγια) – ანტიკური პოეზიის ლირიკული ჟანრის თხზულებაა, რომლის მეშვეობითაც, სიხარულისა და მწუხარების შეპირისპირების ფონზე, პოეტები ნაღვლიანი, ფიქრიანი განწყობილების მოჭარბებას გამოხატავენ. ელეგიასთან, ამავე დროს, დაკავშირებულია ლირიკული პოეზიის გავრცელებული სალექსო საზომის – ელეგიური დისტიქის (ბერძნ. διστυχον ελεγιακον) სახელწოდება.

კლასიკური ნიმუში ბერძნული ელეგიური დისტიქისა, როგორც მიუთითებენ, პლატონსაც დაუწერია. ელეგიური დისტიქი ა. ს. პუშკინმა „ილიადას“ რუსულად მთარგმნელს, ნ. გნედინს მიუძღვნა.

ელეგია თავდაპირველად იმ მცირე ფორმის პოეტურ ნაწარმოებს ეწოდებოდა, რომელსაც განსაზღვრული მოტივი (დატირება, მიძღვნა, მწუხარება, ჩაფიქრება) უნდა გადმოეცა; თუმცა თავად ტერმინის ეტიმოლოგია საბოლოოდ დღემდე დადგენილი არ არის: იგი ბერძნულში შემოსული უნდა იყოს ჩვენთვის ჯერჯერობით უცნობი ენობრივი გარემოდან. თანდათანობით ამ ხასიათის ლექსებს დაუკავშირდა ორი სალექსო სტრიქონისაგან შედგენილი საზომი – ელეგიური დისტიქი, რომლის პირველი სტრიქონი დაქტილური ჰექსამეტრია, ხოლო მეორე – დაქტილური პენტამეტრი:

– სს – სს – სს – სს – სს – ს –

– სს – სს – სს – სს – ს

ძველი ბერძნული ელეგია შედგებოდა რამდენიმე ელეგიური დისტიქისაგან. თავდაპირველად ელეგია ეძღვნებოდა სამხედრო ძღვევამოსილებას, პატრიოტულ თემას, ზნეობრივ საკითხებს. ჰორაციუსის აზრით, „არათანაბარ კარედთა დაკავშირებით თავდაპირველად ჩვილი გამოხატეს“ (ჰორაციუსი 1981: 17). აკაკი ურუშაძის აზრით, ჰორაციუსის განმარტება ზუსტი არ არის. უძველესი ელეგიის მთავარი მოტივი იყო საბრძოლო თემა (კალინე, ტირტეოსი). ელეგიამ შემდეგ შეიძინა სხვა მოტივები: პოლიტიკური (სოლონი), ფილოსოფიური, სატრფიალო (მიმნერმოსი); თუმცა ჩვილის, ანუ სევდის მოტივი ელეგიისათვის ერთ-ერთი ძირითადია (ჰორაციუსი 1981: 32).

ელეგია იწერებოდა იონიურ დიალექტზე: საბერძნეთის

რომელ კუთხეშიც უნდა დაეწერა კაცს ელეგია, იგი იონიურ დიალექტს გამოიყენებდა. იონიური დიალექტი საბაზისო გახდა ეპოსისთვისაც და ლირიკის ცალკეული სახეებისათვის (ელეგია, იამბი) (გორდეზიანი 2002: 23).

არქაიკიდან მოყოლებული, ელეგიის სახელწოდებაში, მიუხედავად ლექსის თემატიკისა, იგულისხმება ამ საზომით დაწერილი ყველა ლექსი. ბერძნული ტერმინი, ელეგიური დისტიქის აღსანიშნავად – ‘ελεγιον – ფერეკრატოსიდან (ძვ. წ. აღ. Vს.) მოყოლებული, ხშირად გვხვდება ბერძნულ წყაროებში, მის პარალელურად გამოიყენება სახელური ფორმა: ‘ελεγια. უფრო ადრე (არაუგვიანეს ძვ. წ. აღ. Vს.) ამ სახის ლექსებს ‘ελεγιο („ელეგიები“) ეწოდებოდა, რადგან მას ჩასაბერი ინსტრუმენტის – ავლოსის – თანხლებით ასრულებდნენ ხოლმე, ზოგჯერ მის სინონიმად ავლოდიასაც გამოიყენებდნენ, ამიტომ თანამედროვე მეცნიერებაში მიუთითებენ ბერძნული ტერმინის მიმართებაზე სომხურში შემონახულ სიტყვასთან – e l e g e n – „ფლეიტა“. სპეციალისტებს უჭირთ, დაბეჯითებით ამტკიცონ ელეგიის კავშირი რაღაც განსაზღვრულ მოტივებსა თუ თემებთან. შესაძლოა, თავდაპირველად იგი, მართლაც, მწუხარე გრძობისა და განწყობილების გადმომცემი ლირიკული ლექსის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო, თუმცა შემდგომ, ჩანს, მისი თემატური დიაპაზონი გაფართოვდა: ელეგიურმა დისტიქმა ეპიგრამების ე.წ. კანონიკური საზომის ფუნქციაც მოიპოვა და მნიშვნელოვნად გამრავალფეროვნდა ანტიკურ ლიტერატურაშიც და რომაულ პოეზიაშიც, სადაც ელეგიური ჟანრის მრავალი ბრწყინვალე ნიმუში შეიქმნა. ელეგიური დისტიქის პოპულარობას, როგორც აღვნიშნეთ, ხელი შეუწყო ეპიგრამატული პოეზიის ძირითად სალექსო ფორმად მისმა აღიარებამ.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით, ელეგია (‘ελεγια) ეწოდებოდა საბერძნეთში ლექსს, რომელშიც ჰეგზამეტრული და პენტამეტრული სტრიქონები ერთმანეთს მორიგეობით მისდევდნენ. ელეგიებს წერდა ქსენოფანოს კოლოფონელი; „...ადამიანები ზომის აღმნიშვნელ სიტყვას უმატებენ რა სიტყვას „თხზვა“, – ზოგს ეძახიან ელეგიათა მოხზველს, ზოგს კი – ეპოსის და, ამრიგად, ... აძლევენ პოეტებს საერთო სახელს არა ბაძვის, არამედ ლექსის ზომის მიხედვით“ (არისტოტელე 1979: 142).

კ ა ლ ი ნ ო ს ი, რომელსაც მრავალი წყარო ელეგის შემომღებად მიიხნევს, ძვ. წ. აღ. VIII.-ში ცხოვრობდა ქალაქ ეფესოში. მისი შემოქმედებიდან შემორჩენილია ერთადერთი, 21-სტრიქონიანი ფრაგმენტი ელეგიიდან, სადაც პოეტი გვაფრთხილებს:

...სიკვდილი მაშინ მოვა, როდესაც მას
მოირები დართავენ.

უძველესი ბერძნული ელეგიების ავტორებად ასახელებენ, როგორც ვთქვით, კალინოსსა და ტირტოსს (ძვ. წ. აღ. VIII.); მათ შემდეგ კი ელეგიებს წერენ: სოლონი, თეოგნისი, მიმნერმოსი. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ალექსანდრიელმა ფილოლოგებმა, მოგვიანებით, Canon Alexandrinus-ში ჟანრების მიხედვით შედგენილ საუკეთესო მწერალთა სიაში ელეგიკოსთაგან შეიყვანეს კალინოსი და მიმნერმოსი. არქილოქოსისა და კალიმაქოსის (ძვ. წ. III ს.) ეპიგრამები, მიმნერმოსის სატრფიალო ელეგიებთან ერთად, დიდად პოპულარული იყო ანტიკურ პოეზიაში. მიმნერმოსს (ძვ. წ. აღ. VIII ს.) მოგვიანებით მისით მოხიბლულმა კალიმაქოსმა „ტკბილი მიმნერმოსი“ უწოდა. მის სასიყვარულო ელეგიებში სიცოცხლის აზრი ტრფიალშია მოხელთებული:

რაა ცხოვრება ან ხალისი ოქროვანი აფროდიტეს
გარეშე?
ნეტავ მოკვდებოდე, თუკი აღარ ამადლეგებს
მალული ხვევნა-აღერსი...

ტირტოსის „საბრძოლო ელეგია“ (თარგმნა ლევან ბერძენიშვილმა) კი გვაუწყებს:

ტკბილია სიკვდილი, რომელიც ეწვევა ღაშქრის
უპირველეს
რიგებში დაცემულ ვაჟკაცს, მამულის გულოვან
დამცველს,
ხოლო ვინც მშობლიურ ქალაქს და ნოყიერ ყანებს
მიატოვებს,
მწარეა მისი ხვედრი, მოძულებულია იგი...

მაშ, თავგამოდებით ვიბრძოლოთ ქვეყნისა და
ბავშვებისათვის,
მოვკვდეთ მამაცურად ყველა, არაფერს შეუდრკეს სული!
(ანტიკური ლიტერატურის ანთოლოგია 2009: 116)

განსაკუთრებულ სრულყოფას ელევგიამ რომის რესპუბლიკის არსებობის ბოლო ხანებში მიაღწია, როდესაც სიცოცხლის ფასი საეჭვო გახდა და ელევგიამ ოპოზიციური შინაარსი შეიძინა; თუმცა ელევგიების ავტორები შეგნებულად არიდებდნენ თავს პოლიტიკური მოვლენების შეფასებას თავიანთ თხზულებებში. ცნობილ რომაელ ელევგიკოსთაგან უნდა დავასახელოთ: გალუსი, კატულუსი; იმპერატორ ავგუსტუსის დროიდან კი: ტიბულუსი, პროპერციუსი და ოვიდიუსი, რომელმაც სწორედ თავისი სამიჯნურო პოეზიით გაითქვა სახელი და რომაული ელევგიის ხანმოკლე პერიოდის მწვერვალად არის მიჩნეული.

აღექსანდრიულ და რომაულ ელევგიებში გამოხატული იყო სატრფიალო განცდები, გულგატეხილობა, სიმარტოვე.

ელევგას, ოდასთან შეპირისპირებით, განიხილავს ცნობილი რუსი ლექსმცოდნე ვ. ჟირმუნსკი, რომლის აზრით, ანტიკურ ეპოქაში ელევგია ეწოდებოდა მხოლოდ ელევგიური დისტიქით დაწერილ ლექსს. სამაგალითოდ ასახელებს იგი პუშკინის მიბაძვას ბერძნული ელევგიისადმი:

Урну с водой уронив, об утес ее едва разбила,
Дева печально сидит, праздный держа черепок...

ნადვლიანი მწუხარე შინაარსის გამოხატვა ანტიკური ელევგიებისათვის არ იყო სავალდებულო, მაგრამ რომაელი პოეტები: ტიბულუსი, პროპერციუსი, ოვიდიუსი, ძირითადად, ელევგიებით გამოხატავდნენ თავიანთ მწუხარე სასიყვარულო განცდებს. სადღესასწაულო, საზეიმო, ხალისიან ოდას დაუპირისპირდა ინტიმური ელევგია, ხოლო შემდეგ, როდესაც სენტიმენტალური, მელანქოლიური ლექსები გახდა მოდური (მაგალითად, გრეის „სოფლის სასაფლაოს“ ტიპის ელევგიები), ელევგიამ საბოლოოდ ჩაანაცვლა ოდა (ჟირმუნსკი 1996: 381).

როგორც ცნობილია, იური ტინიანოვი, ლიტერატურული ევოლუციის თაობაზე მსჯელობისას, საგანგებო ყურადღებას უთმობს ლიტერატურის თანაფარდობის საკითხს მეზობელ

რიკებთან და აღნიშნავს: ლიტერატურული ნაწარმოების (რიგის) განწყობა არის მისი სამეტყველო ფუნქცია, მისი თანაფარდობა ყოფასთან: „ლომონოსოვის ოდების განწყობა, მისი სამეტყველო ფუნქცია – ორატორულია. სიტყვა „განწყობილია“ გამოთქმაზე. შემდგომი ყოფითი ასოციაციებია – წარმოთქმა დიდ, სასახლის დარბაზში. კარამზინის ეპოქაში ოდა ლიტერატურულად „გაიცვითა“, ჩაკვდა, ან დავიწროვდა თავისი მნიშვნელობით (ტინიანოვი 2005: 568).

რენესანსიდან მოყოლებული, ევროპული ქვეყნების პოეზიაში, მოხდა ელეგიური ლირიკის რეანიმაცია, ერთი მხრივ, ეპიგრამატული და ნაღვლიანი პოეზიის ტრადიციების აღორძინებაში. გარკვეულწილად, ტერმინი „ელეგია“ სენტიმენტალური, ნაღვლიანი ლექსის სინონიმადაც კი იქცა. „ელეგიურის“, როგორც ნაღვლიანი, მწუხარე, სევდიანი განწყობილების ამსახველი თხზულების თაობაზე წარმოდგენა უნდა მომდინარეობდეს რომაული, ავეუსტუსის დროინდელი სასიყვარულო ელეგიის ხასიათის გაგებიდან; იმდროინდელ რომაულ ელეგიებში, ძირითადად, უბედური სიყვარული იყო ასახული.

როცა აღნიშნავენ, სწორედ ოვიდიუსის მიერ კულტივირებული სატრფიალო ელეგიებმა მისცა ბიძგი ახალ დროში ელეგიის აღორძინებას: იტალიური ელეგიის ფორმებმა თავი იჩინა რენესანსის პერიოდის ფრანგი პოეტის პიერ რონსარის შემოქმედებაში; გერმანიაში ელეგია, აღექსანდრიულ ლექსთან ერთად, მარტინ ოპიცმა შეიტანა და თავისი პოეტური მემკვიდრეობითაც უკვდავყო.

1674 წელს გამოქვეყნებული ნიკოლა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ ელეგიას ამგვარად გვისახიათებს:

...მწუხარე ელეგიამ გლოვის გრძელ სამოსელში
იცის კენესა, აგრეთვე, თმაგაშლილმა კუბოზე,
იგი ხატავს მიჯნურთა მწუხარებას, სინანულს,
ემუქრება, აჯაგრებს და ამშვიდებს საყვარელს.
რომ გამოვთქვათ ღამაზად ეს ტკბილი კაპრიზები,
პოეტობა არ კმარა, უნდა ვიყოთ მიჯნური.

(ბუალო 1998: 51)

ბუალო ელეგიის „ადმოქენას“ საფრანგეთში კლემან მაროს სახელს უკავშირებს. ბუალოს კომენტატორების (ბრიუნტიერი) შენიშვნით, ლექსის ეს ფორმა მარომდე ყვაოდა

საფრანგეთში (ბუალო 1998: 25).

ბუალო ოვიდიუსის ელეგიების ტკბილხმოვანებაზეც მია-
ნიშნებს მკითხველს, რომელსაც შეახსენებს ელეგიაში გრძნო-
ბის, ემოციის უპირატესობას გონებასთან შედარებით:

როცა ნაზი ოვიდი ტკბილ ხმებს აცხოველებდა,
გვაძლევდა ხელოვნების მშვენიერ გაკვეთილებს.
მარტო გული უბნობდეს უნდა ელეგიაში.
ოდა მეტ ბრწყინვალეობით, არა ნაკლები ძალით
ცაძლევ ამადლებს თავის გაქანებას ამაყურს.
(ბუალო 1998: 51)

ახალ ევროპულ ლიტერატურაში ელეგიამ დაკარგა თავი-
სი საზომი. იგი იქცა სევდიან და ფილოსოფიურ-მედიტაცი-
ური განწყობილების გამომხატველ ლექსად. ინგლისურ ლი-
ტერატურაში ელეგიას სამგლოვიარო განწყობილების გამო-
ხატვა დაეკისრა. ელეგიური საზომი აითვისეს ინგლისელმა
და რუსმა პოეტებმა. რუსულ პოეზიაში პირველი ელეგია
გ.ტრედიაკოვსკიმ დაწერა; როგორც ჟანრი, ელეგია რუსულ
პოეზიაში XVIII ს. ბოლოსა და, განსაკუთრებით, XIX ს. დამ-
დეგს განვითარდა. ელეგიებს წერდნენ: კ. ბატიუშკოვი, ვ. ჟუ-
კოვსკი, ა. პუშკინი, მ. ლერმონტოვი, ნ. იაზოვსკი, ნ. ნეკრასოვი,
ა. ფეტი; მე-20 საუკუნეში კი – ვ. ბრიუსოვი, კ. ფოფანოვი,
ი.ანენსკი, ა. ბლოკი და სხვ. რუსული ელეგიების სალექსო
საზომი, უპირატესად, ი ა მ ბ უ რ ი ა. იამბებით არის დაწე-
რილი ახალგაზრდა ა. ბლოკის „საშემოდგომო ელეგია“:

Медлительной чередой нисходит день осенний,
Медлительно крутится желтый лист,
И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист -
Душа не избежит невидимого тленья.

Так, каждый день стареется она,
И каждый год как желтый лист кружится,
Всё кажется, и помнится, и мнится,
Что осень прошлых лет была не так грустна.

გერმანულ ლიტერატურაში ელეგიის ნიმუშებს ეხედე-
ბით ფლემინგის, ლოგაუს, გოთშედის (XVII-XVIII ს.ს.), ბოდ-
მერისა და ბრაიტინგერის შემოქმედებაში, ხოლო ჰაღერთან

უკვე გამოიკვეთა ელეგიიდან ოდაზე გარდამავალი ფორმები. უკვე ახალი, ინდივიდუალური ცნობიერების გაფართოებამ და მასზე დაფუძნებულმა სამოქალაქო კულტურამ ანტიკური ელეგიური თხრობის მანერა თანდათანობით განაწილარა, უპირველეს ყოვლისა, ჯონ მილტონის, ასევე, სენტიმენტალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლების – თ. გრეისა და ო. გოლდსმიტის შემოქმედებაში.

გერმანიაში კლოპშტოკი და გიოთინგენის „ახალგაზრდა პოეტთა წრე“ (1772-1774) კმნიდნენ როგორც ელეგიის კლასიკური საზომების მაღალმხატვრულ ვარიაციებს, ისე ჰორაციუსისა და ტრადიციული გერმანული სტროფების მეშვეობით წერდნენ ვრცელ ელეგიურ თხზულებებს. გოეთემ „რომაული ელეგიების“ (1788-1790) დისტიქი ტიპულუსისა და პროპერციუსის ნიმუშების მიხედვით შექმნა, „მარიენბადის ელეგიებში“ (1823) კი უკვე აღარ მიმართა ელეგიების თხზვის ტრადიციულ ფორმას.

XIX ს. ევროპაში ელეგია, კლასიკური გაგებით, გვხვდება მხოლოდ იქ, სადაც პოეტებს სურთ, მიანიშნონ ანტიკურ პოეზიასთან კავშირსა და სიახლოვეზე; მაგ., ინგლისურ ლიტერატურაში ასე იქცევა პერსი ბიში შელი, გერმანულ პოეზიაში – ლენაუ, გრილპარცერი. XX ს. ევროპულ პოეზიაში ელეგიური განწყობილება უმაღლეს მწვერვალს აღწევს; ამ ელეგიებში ჩანს მსოფლმხედველობრივი პრობლემების კრიზისი და არეკლილია საკაცობრიო იდეალების მსხვრევის საშიშროება. ამ მხრივ საგულისხმოა, თუნდაც, ი. რ. ხიმენესის ელეგიები და რილკეს „დუინური ელეგიები“.

რაინერ მარია რილკეს (1875-1926) „დუინური ელეგიები“ ქართულად ვახუშტი კოტეტიშვილმა თარგმნა და ბრწყინვალედ შეძლო ცნობილი გერმანელი პოეტის ელეგიების ლირიკული განწყობის მოტანა ქართველ მკითხველამდე:

რატომ, თუ ასეც შეიძლება, რომ ყოფნის ქაში
გავლით ისე, როგორც დაფნამ, ყველა დანარჩენ
მცენარეულზე ოდნავ მუქმა, ყოველი ფოთლის
კიდეზე წვრილი ტალღები რომ ავლია ქიმაღ
(როგორც ნიავის გაღიმება) – მაშ, რატომღა ვართ
ადამიანურ ყოფნისათვის ვალდებულები, –
ბედს რომ ვირიდებთ, ბედისაკენ რაღად ვისწრაფვით?...
(რილკე 2003: 259)

ლექსის თეორიის მიხედვით, ელექვიური ჟანრისათვის კომპოზიციური საზღვრები არ არის დამახასიათებელი, თუმცა აღნიშნავენ, რომ ელექვიური მოდუსი, მხატვრულობასთან ერთად, იდილიურსაც გულისხმობს, განსხვავებულს, სენტიმენტალურობასთან შეზავებულს. გ. პოსპელოვის აზრით, ეს არის ნაყოფი ლირიკული გმირის შინაგანი სამყაროს ესთეტიკური ათვისებისა.

ელექვიური „მე“ არის ჯაჭვი სწრაფმავალი, თვითმიზნური მდგომარეობის ცალკეული წვევრების ასახვისა. ელექვიური ლირიკის სათავეებთან რუსულ ლიტერატურაში ნ. კარამზინს ასახელებენ.

ი. ტურგენევის აზრით კი, ელექვიური განცდა არის გრძნობა ცოცხალი ნაღველისა

უკვე დაკარგულის მიმართ („აზნაურთა ბუდეების“ ეპილოგი). ა. პუშკინი მიიჩნევდა, რომ ელექვიური მშვენიერება – ეს არის „გამოთხოვების სილამაზე“, დაუბრუნებელი, წარმავალი, წარსული წამის მოგონება (გორდეზიანი 2002: 478).

რ. გორდეზიანი მიიჩნევს, რომ ანაკრეონტის პოეტური პროგრამა საუკეთესოდ არის ჩამოყალიბებული მის ერთ ცნობილ ელექვიაში:

ის კი არ მიყვარს, ვინც ღვინის სმისას სავსე კრატერით ჩხუბსა და ცრემლის მომტან ბრძოლებზე ჰყვება, არამედ ის, ვინც მუხებისა და აფროდიტეს ბრწყინვალე საჩუქრებს უზავებს ერთურთს და საამო ხალისს გვახსენებს.

ქართულ პოეზიაში ელექვიის საგანგებო საზომით არ დამკვიდრებულა; თუმცა პანტელეიმონ ბერაძე, ანტიკური და ქართული ლექსის მკვლევარი, ბერძნული საბრძოლო ელექვიის მაგალითზე განიხილავდა ქართული ხალხური ლექსის ფორმას, კერძოდ, ხევსურულ („მთიბლურ“) და სვანურ ლექსებს.

პ. ბერაძის აზრით, მთიბლური ლექსი, ბერძნულ საბრძოლო ელექვიაში შემავალი დაქტილური ჰეგზამეტრის მსგავსად, ექვსტერფიანია, ურითმოა და ქართული ჰეგზამეტრის შემდგომ განვითარებად ავტორი დაბალ შაირს მიიჩნევს: „ანუ უკეთ: გრძელი შაირის ლექსი, რომელიც 16 მარცვლისგან შედგება და შეიცავს ექვს ტერფს“ (ბერაძე 1942: 127).

პ. ბერაძის აზრით, როგორც უძველეს ბერძნულს, ისე ქართულ ლექსს ერთი, საერთო საფუძველი უნდა მოეპოვებოდეს და შეიძლება ეს იყოს ის წინა ქართული, რომელსაც კ. მაისტერი ფრიგიულსა და ლიკიურს უწოდებს.

ელეგიური ჟანრის თხზულებანი ქართულ მწერლობაში, უპირატესად, შინაარსით განისაზღვრებოდა და მწუხარე, ნაღვლიანი განწყობილების ამსახველ ლექსს უწოდებდნენ. საყოველთაოდ ცნობილია ილია ჭავჭავაძის „ელეგია“, რომელშიც ეროვნული გულისტკივილია გადმოცემული.

როგორც ცნობილია, ნიკო მარი ჩახრუხაძის „თამარიანი-ში“ ჩართული, რამდენიმე, სიუჟეტური ხასიათის მქონე, მცირე ზომის ლექსს ელეგიებად მიიჩნევს და იმ დროისათვის ეს შემთხვევა უნიკალურ მოვლენად მიაჩნია (მარი 1902: 130).

ტერმინი „ელეგია“ პირველად ქართულ ლექსმცოდნეობაში კოტე დოდაშვილის „ქართულ ლექსწყობაში“ (1890 წ. გაზ. „ივერია“) გვხვდება: „... ჩვენი თანამედროვე პოეტები საშინლად ეტანებიან ამ ორს ელეგიურს წყობილებას:

1) – ს ს – ს ს / ს – ს ს / – ს ს – ს ს

2) – ს ს – ს ს // – ს ს – ს ს

ელეგიებსაც, ბალადებსაც, დრამებსაც, პოემებსაც და სხვა ამგვარს პოეტურ ნაწარმოებს ამ ორის წყობილებითა სწერენ და სრულიად არაეთიარს ყურადღებას არ აქცევენ იმ ზოგიერთ წყობილებას, რომელიც შეუტანიათ ჩვენის შაირის მეორე ხანის პოეტებს ქართულს ლექსწყობაში. აუცილებელია, რომ გარეგნობით ანუ თავისი წყობილებით ლექსი ცოტათი მაინც შეეფერებოდეს თავის შინაარსს.

ეს აზრი ჭეშმარიტებად არის მიღებული ყოველის განათლებულის ხალხისაგან და არ ვიცი, ჩვენში რაღად უნდა იყოს უარყოფილი. მართლაცდა, სადაურია, პოემაში რომელისამე ადგილის აღწერის დროს ვიხმაროთ ელეგიური წყობილება, როგორც, მაგალითად, ანტონ ფურცელაძე – თავის „ჟამურის ტყეში“: ს ს – ს ს / ს – ს ს / ს ს – ს ს (დოდაშვილი 1954: 131).

პირველი ქართული ელეგიები, ვფიქრობთ, XVI-XVIII საუკუნეების ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. ვახტანგ VI-ის „კაეშანი“ და „სალბუნად გულისა“ „ელეგიის“ (ტერმინის) ქართულ ეკვივალენტადაც შეიძლება მოვიაზროთ, ხოლო თვითონ ეს ლექსები ელეგიის პირველ ნიმუშებად მივიჩნიოთ ეროვნულ მწერლობაში:

დავემონე კაეშანსა, სეველა მომხველა მისთვის წამლად,
მელნად ნალველს მოვიხმარებ, აღმოვაწებ გულსა კალმად,
ლხინის ბაღის მოსარწყავად ცრემლი მომდის გასალამად
ველი, სამე გამომიხნდეს გამოძყვანი დასამალად.

(„კაეშანი“. ვახტანგ VI 1976: 141)

დამეკლიტა ლხინთა ბანი, მორჩომილა განა კარი,
ცხრა მწვერვალი სახმილისა გულშიგან მაქვს განაყარი;
დამილტვია უბე, კალთა, წინც ბევრი მაქვს განაყარი;
რა ბრალია, შენი მჭვრეტი ექმნას სულსა განაყარი.

(„სალბუნად გულისა“. ვახტანგ VI 1976: 144).

ელეგიად შეიძლება მივიჩნიოთ თეიმურაზ მეორის „ბიჟი-
ნას სიკვდილზე“, ბესიკის „ცრემლთა ისხარნი“ და „ცრემლთა
მდინარე“, რომელსაც ახლავს პოეტის მინაწერი: „თქმული:
სპარსთა ხმის რასტის გუშაზედ: კილო გლოვისა“:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩქეფარე, მიპყრობს ხედვასა:
ვითღა გიხილო? სოფლისა ბრჭალმან, ვით გრიგალმან
ჩემსა

ბედსა, უსწორა კილო...

ბესიკის სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“ და ელეგიები
კარგად გვინგვენებს, რომ ქართველი რომანტიკოსების ელე-
გიებამდე ეროვნულ მწერლობაში უკვე აღორძინებული იყო
ლირიკული ჟანრის ეს სახეობანი.

ქართველი რომანტიკოსები ელეგიას, როგორც სევდის,
მწუხარების გამომხატველ ჟანრს, ხშირად მიმართავენ: აღ.
ჭავჭავაძის „გოგნა“, აღ. ორბელიანის „ვერის სასაფლაო“, გრ.
ორბელიანის „გამოსალმება“, ვახტანგ ორბელიანის „დახშუ-
ლი გულით“ ქართულ მწერლობაში ელეგიის არსებობას გვი-
დასტურებენ XIX ს. I ნახევარში. ილიას „ელეგიის“ (1859)
შემდეგ ეს ჟანრი უფრო მოძლიერდა ჩვენში. XX საუკუნის
დამდეგსა და 10-იან წლებში ნამდვილი აღზევებაა ქართული
ელეგიისა: 1914 წელს გალაკტიონს ორი ლექსი დაუსათაურე-
ბია ამგვარად: „ელეგია“. ამ ელეგიებში აშკარად გამოსჭვივის
ილიას „ელეგიის“ გავლენა, 1923 წელს დაწერილი გალაკ-
ტიონის „ელეგია“ კი, რომელიც ცნობილ საბავშვო მწერალს
– ლიდა მეგრელიძეს ეძღვნება, ნამდვილი, გალაკტიონისეული
ელეგიაა:

ბავშვმა დავედარე ცრემლი ღვარული
ბევრის წუხილით და დანანებით...
აჰა, ის ქალი და სიყვარული
მოვიდა, მაგრამ დაგვიანებით.
გულში ყვაველი იყო დარგული,
ხმა მეგობრობის დღეთა მზიანთა
და მეგობარი გადაკარგული
მოვიდა, მაგრამ დაგვიანდა.
ეჰ, მეგობარო, ეს დროს აფთარი
შენ საუკუნის სვლას მიანებე,
ახლა გვიანი არის ზამთარი
და ქარი ტირის დაგვიანებით.
იმედი ხდება ნათილისმარი,
მას გარინდება ბედმა მიანდო,
რომ ყველაფერი არის სიზმარი
და რომ ყველაფერს დაგვიანდა.
(ტაბიძე 1966: 119).

გალაკტიონის „ელეგია დღევანდელი“ კი დაუთარიღებელია:

შენს მთაწმინდაზე მდგარი
მამადავითის მართლის –
ზეადმართულა ჯვარი,
დედაქალაქი ქართლის!

მისი რა არის ნეტავ,
ცეცხლის გენის დება?
მე მას ყოველგან ვხედავ,
მე ის ყოველგან მხვდება.

მისდევს დაღატოა წყება
ბილიკს იმ ვიწრო ქვიშის
და ქარში მიაქვთ ვნება,
როგორც ნაფლეთი დროშის.

დილით კი ჰქრება კვარი
მეხრის, მგოსნის და სარდლის;
ზე აღმართულა ჯვარი,
დედაქალაქი ქართლის!
(ტაბიძე 1972: 11)

გიორგი ლეონიძის I „ელეგია“ 1913 წელს არის დაწერილი 5-მარცვლიანი ტაქეპებით, ხოლო მეორე – 1914 წელს – სიმეტრიული ათმარცვლელით (5/5):

დაჰკრავს წამი და... გამოიელვებს
პირ-მახვიანი სიკედილის ცელი.
უსაზღვრო სოფელს მოვსწყდები ისე,
ვით შემოდგომის ვერხვის ფოთოლი.
მე წავალ იქით, სითაც მოვსულვარ,
საც იმყოფება ბინა სულისა
და ამ მიწაზე დარჩება მხოლოდ –
ობოლი ცრემლი სიყვარულისა.
(ლეონიძე 2000: 65)

გიორგი ლეონიძემ კვლავ გაიხსენა ელეგიის ჟანრი 1961 წელს, სიკედილამდე ხუთიოდე წლით ადრე და ერთგვარი სინანული გამოხატა გაფრენილი სიყმაწვილის გამო:

გაზაფხულის ნიავეით
სიყმაწვილემ ჩაიარა...
წყალს ჩავარდნილ ფოთოლივით
გაცურდა და დაიშალა.
მოსწყდა ოქროს ეყვანივით
შორი მთები გადაიარა.
(ლეონიძე 2000: 445)

უფრო ვრცელია გ. ლეონიძის უკანასკნელი, „მცხეთური ელეგია“ (1964).

ტიციან ტაბიძეს პირველი ელეგია 1910 წელს დაუწერია და ილია ჭავჭავაძის „ელეგიის“ განწყობილება გადმოუტანია XX საუკუნის დამდეგისათვის; ნამდვილი, ტ. ტაბიძის პოეტური ხელწერითა და ორიგინალობით დაწერილი „სკვითური ელეგია“ კი, ორ ნაწილად გაყოფილი, 1926 წლით თარიღდება:

მაშინ ოვიდი სტიროდა აქ რომს
და იქ დარჩენილ შვილების აღერსს.
ფოლადის ნაჭერს დროც ვეღარ აქრობს,
რომიც ვერ უძლებს ადუღებულ ლექსს...
(ტაბიძე 1985: 127)

1917 წლით არის დათარიღებული ვალერიან გაფრინდაშვილის ელეგია „იანანა სამგლოვიარო“. 1924 წ. გამოქვეყნდა ტერენტი გრანელის „ციხის ელეგია“ (ქ. „პოეზიის დღე“, 1924, №5), ტერენტი გრანელს ეკუთვნის „საახალწლო ელეგია“:

მე იმდენად შევეჩვიე სიკვდილს,
აქამდე რომ ცოცხალი ვარ, მიკვირს.
მე იმდენად შევეჩვიე ლანდებს,
მინდა თოვლშიც მათი კვალი ჩანდეს.
მე იმდენად შევეჩვიე სევდას,
კვება ლექსი სევდით დამისველდა.
მე იმდენად შევეჩვიე ღამეს,
ის სინათლე, ვიცი, გამაწამებს.
მე იმდენად შევეჩვიე სიკვდილს,
აქამდე რომ ცოცხალი ვარ, მიკვირს.
(გრანელი 1979: 71)

XX ს. II ნახევარში ელეგია ბევრი ქართველი პოეტის შემოქმედებაში გვხვდება, რომელთაგან რამდენიმეს დავასახელებთ: გივი გუგუჭკორის „ელეგია“ (1976 წ.), ოთარ ჭელიძის ელეგია „იანეთის გზაზე“ (1992 წ.), ბესიკ ხარანაულის „სად არიან შვილები, შვილები სად არიან“ (1999).

ღამოწმებანი:

არისტოტელე 1979: არისტოტელე. პოეტიკა. „განათლება“, თბ.: 1979.
ბერაძე 1942: ბერაძე პ. ბერძნული საბრძოლო ელეგია. კრებულში: თსუ შრომები. ტ. XXIII, 1942.
ბუალო 1998: ბუალო ნ. დ. პოეტური ხელოვნება. თბ.: „ლომისი“, 1998.
გორდეზიანი 2002: გორდეზიანი რ. ბერძნული ლიტერატურა. ელინური ეპოქის ეპოსი. ლირიკა. დრამა. თბ.: „ლოგოსი“, 2002.
გრანელი 1979: გრანელი ტ. რჩეული. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.
ღოდაშვილი 1954: ღოდაშვილი კ. ქართული ლექსწყობა“. წიგნში: ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს. ს). გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.
ვახტანგ VI 1976: ვახტანგ VI, წიგნში ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად. ტ. V, თბ.: „ნაკადული“, 1976.
ლეონიძე 2000: ლეონიძე გ. საქართველოს ცრემლები. ლექსები. შედგენილი ნესტან ლეონიძის მიერ. პატარძელის გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმის გამოცემები, I, თბ.: 2000.

მარი 1902: Марр Н. Древнегрузинские однописцы. – Тексты и разыскания по Армяно-Грузинской филологии, т. IV, СПб., 1902.

ჟირმუნსკი 1996: Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. Курс лекции. Санкт-Петербург: издательство С.-Петербургского университета, 1996.

რიღკე 2003: რიღკე რ. მ. დუინური ელემენტები. წიგნში: ვ. კოტეტიშვილი, აღმოსავლურ-დასავლური დივანი. თბ.: „დიოგენე“, 2003.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ., თხზულებანი 12 ტომად. ტ. 2, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ტაბიძე 1972: ტაბიძე გ., თხზულებანი 12 ტომად. ტ. 7, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1972.

ტაბიძე 1985: ტაბიძე ტ. **ლექსები, პოემები, პროზა. წერილები.** თბ.: „მერანი“, 1985.

ტინიანოვი 2005: ტინიანოვი, იური, ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ. – რუსულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნელი უბილაკამ. კრებულში: „ლიტერატურული ძიებანი“, XXVI, თბ.: 2005.

ჰორაციუსი 1981: ჰორაციუსი კვინტუს ფლავუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ.: 1981.

სარჩევი

წინათქმა.....	3
ღირიკის თეორია.....	4
ღირიკული ციკლი.....	16
კომბინატორული ლიტერატურა.....	26
ოდა.....	38
ჰიმნი.....	49
ელეგია.....	63