

თამაზ ბატბაძე

ქართული ლექსმცოდნეობა

თბილისი

2014

UDC

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის მაგისტრანტ-თათვის განკუთვნილ სახელმძღვანელოში წარმოდგენილია ქართული ლექსის ისტორიისა და თეორიის ძირითადი პრობლემები.

წიგნი სასარგებლო იქნება ქართული ლექსით დაინტერესებული მკითხველებისთვისაც.

რედაქტორი თამარ ლომიძე

რეცენზენტები: ლევან ბრეგაძე
გიორგი ლობჯანიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
თინათინ დუგლაძე

© თსუ გამომცემლობა, 2014

ISBN 978-9941-13-336-7

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ქართული ლექსი: განვითარების გზა, ბუნება, მკვლევარნი (მოკლე მიმოხილვა).....	5
ქართული ლექსი „ვეფხისტყაოსნამდე“.....	18
ბერძნულ-რომაული და ქართული შედარებითი მეტრიკის საკითხები.....	24
ქართული საგალობლის ვერსიფიკაციული მიმართება ბერძნულ საგალობლებთან.....	39
მეფე-პოეტთა ლექსნეობის პრინციპები თეიმურაზ I-ის ვერსიფიკაცია აღმოსავლური და დასავლური პოეტიკის კანონების კონტექსტში.....	53
არჩილის ვერსიფიკაცია აღმოსავლური და დასავლური პოეტიკის კანონების კონტექსტში.....	68
ვანტანგ VI-ის ლექსნეობა.....	79
ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაცია.....	100
„ჭაშნიკი“ მამუკა ბარათაშვილისა.....	115
ვაჟა-ფშაველას მონორიმი.....	130
ვაჟა-ფშაველას „ღამე მთაში“ და „ვეფხისტყაოსანი“ (პოეზიის ბუნებრიობის საკითხისათვის).....	138
გალაკტიონის მონორიმი („იერი“, „ფერად-ფერადი“).....	144
გალაკტიონის „რითმების სასახლე“ („უცნაური სასახლე“, „სილაჟვარდე — სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გავსილი სილით“).....	150
4/4/2 ქართულ პოეზიაში.....	167
ლირიკული ციკლი.....	193

ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევარნი.....	203
„ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, შალვა კარმელი).....	218
პაოლო იაშვილის მეტრიკა.....	219
ტიციან ტაბიძის მეტრიკა.....	227
ვალერიან გაფრინდაშვილის მეტრიკა.....	234
შალვა კარმელის მეტრიკა.....	241
გიორგი ლეონიძის ლექსი.....	252
ქართული ლექსნეობის სილაბურობის თეორია.....	259
ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია.....	284
ქართული ლექსის ბუნება.....	292
ლექსნეობის სისტემები.....	297
მეტრული ლექსნეობა.....	298
სილაბური ლექსნეობა.....	308
სილაბურ-ტონური ლექსნეობა.....	316
ტონური ლექსნეობა.....	322
ო დ ა.....	327
ჭ ი მ ნ ი	338
ე ლ ე გ ი ა.....	348
კომბინატორული ლიტერატურა.....	361
სონეტი ქართულ მწერლობაში.....	373
შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანთა ლექსნეობა.....	404
ბიბლიოგრაფია.....	413
ქართული ლექსმცოდნეობა (კითხვარი მაგისტრანტებისათვის).....	428

ქართული ლექსი: განვითარების გზა, ბუნება, მკვლევარი (მოკლე მიმოხილვა)

ქართული ლექსი მრავალსაუკუნოვანია, მისი შესწავლის ისტორია კი თითქმის სამ საუკუნეს ითვლის. 1731 წელს, მამუკა ბარათაშვილმა, მეფე ვახტანგ VI-ის ერთგულმა ქვეშევრდომმა, რომელიც ემიგრაციაში თან ახლდა პატრონს, დაწერა პირველი პოეტიკური ტრაქტატი სახელწოდებით: „ჭაშნიკი. ლექსის სწავლის წიგნი“.

„ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“, — ამგვარად განსაზღვრა მისი რაობა ქართული ლექსის პირველმა თეორეტიკოსმა, რომელმაც „სიტყვისა“ და „ლექსის“ იგივეობაზე გაამახვილა ყურადღება: ქართულ ენაზე ძველად „ლექსი“ სიტყვასაც აღნიშნავდა, ორსტრიქონიან ლექსსაც და „მთელს ამბავს ერთად გალექსულსა“.

ქართული სალიტერატურო და ხალხური ლექსს წინ ხალხური პოეზია უსწრებდა, მაგრამ არსით, ბუნებით ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებოდნენ. ამიტომ ჩვენი მკვლევარები ეროვნული პოეზიის ისტორიის შესწავლას, ჩვეულებრივ, ხალხური შემოქმედებით იწყებენ. ისინი ნამდვილ საგანძურს ფლობენ ფშავ-ხევსურული, მეგრული, სვანური, რაჭული და საქართველოს სხვა კუთხეების ფოლკლორის სახით.

ლექსის მთხზველის აღსანიშნავად ხევსურეთში გავრცელებული იყო სამი ძირითადი ტერმინი: მათქვამი, მელექსე და მეშაირე, ხოლო ლექსები სამ ნაწილად იყოფოდა: სიმღერე, ლექსი და შაირი.

ასე რომ, ჩვენი მთის ცხოვრებაში, „პოეზია განუკითხავად ბატონობს პროზაზე“ (რჩეულიშვილი 1985: 396).

მართალია, ქართული ხალხური ლექსის ჩანაწერები გვიანდელია, მაგრამ სტრუქტურულად, გარეგანი ფორმით, ლექსი ნაკლებად ემორჩილება ცვალებადობის კანონებს და უპრიანი იქნება ვიფიქროთ, რომ იგი ძირეულად არ შეიცვლებოდა. ისევე, როგორც თანამედროვე ქართველს არ უჭირს V საუკუნის

სალიტერატურო ქართული ენის გაგება და მხატვრული აღქმა, ასევე არ გაუძნელდებოდა მსმენელსა და მკითხველს ეროვნული პოეზიის უძველესი ნიმუშების, „რიტმული სიტყვის“, განცდა.

„ლექსი მრავალი ხმა არის“, — წერს მამუკა ბარათაშვილი „ჭაშნიკის“ მეორე ნაწილის დასაწყისში და განიხილავს ქართული ლექსის საზომებს, სახეობებს. ზოგს, უბრალოდ, ახსენებს (შაირი, გრძელშაირი, ჩახრუხაული, გრძელჩახრუხაული), ზოგს კი დანვრილებით ახასიათებს (წყობილი მრავალ-მუხლი, გრძლედ შაირი სამკვეთი, რეული, ლექსი და სხვ.). პირველი ქართული პოეტიკური ტრაქტატის ავტორის აზრით, ლექსის საზომის არჩევა განპირობებულია სათქმელის შინაარსით: „ამგვარი იგავები ამ ხმას უფრო გაეწყობა“ (ბარათაშვილი 1981: 8).

მართლაც, სიტყვების ლექსად გარდაქმნის ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, მათ რიტმულად მოწესრიგებას ითვალისწინებდა. უძველესი ქართული ლექსის რიტმი ძალიან მკაცრად განონასწორებული არ იყო, მაგრამ ჰანგის გავლენით, თანდათანობით, მარცვალთა განსაზღვრულ რიცხვს დაემორჩილა. ასე გაჩნდა მთიბლურები:

ცელო, გამიჭერ, გზის პირია,
ჩამაილიან და სირცხვილია.

როგორც მთიბლურებს, ასევე ნატირალებს, რომლებიც ცხრამარცვლიანია, ხშირად არა აქვთ რითმა.

ხევსურულ პოეზიაში გავრცელებული ე.წ. „სიმღერე“ დაბალი შაირის საზომით (5+3) არის შესრულებული, „შაირები“ კი — მაღალი შაირით (4+4). სვანურ ლექსშიც უპირატესობას აკუთვნებენ მაღალ შაირს (4+4); რითმა კი სვანურ პოეზიაში გამოწინააღმდეგობის სახით არსებობს. ამიტომ სტროფიც, ჩვეულებრივი გაგებით, არა გვაქვს. ქართული მნიგნობრული რითმა ხალხური პოეზიიდან უნდა მომდინარეობდეს (ინგოროყვა 1938: 125).

ლექსისა და მუსიკალური ჰანგის გამიჯვნის შემდეგ როგორც ცნობილია, ხალხურ ლექსში რითმამ კუთვნილი ადგილი დაიჭირა: სწორედ ამიტომ გახშირდა რითმიანი ფშაური კაფიები:

ჩონქარაი ვარ ღვერათი,
დავდივარ როგორც კერატი.

სალიტერატურო ლექსის უძველესი ნიმუშები ქართული ქრისტიანული მწერლობის დამკვიდრებას უკავშირდება და ისინი ჩანართების სახით, ლექსითი ციტატებით, გვხვდება აგიოგრაფიულ ძეგლებში; თუმცა XX ს.-ის 50-იან წლებში გამოთქმული პავლე ინგოროყვას ჰიპოთეზა, რომლის მიხედვით, ქრისტიანული მწერლობის განვითარებამდე დიდი ხნით ადრე, ქართულ ენაზე არსებობდა ძლიერი ტრადიციების მქონე წარმართული საერო ლიტერატურა (ინგოროყვა 1938; ინგოროყვა 1954) XXI ს.-ის დამდეგს აპოლონ სილაგაძის მიერ თეორიად ჩამოყალიბდა: მეცნიერმა შეძლო ქართული ლექსის უძველესი საფეხურის რეკონსტრუქცია: III-IV საუკუნეებში უკვე გვხვდება ნახევარსტრიქონიანი ლექსითი ციტატები, რაც უტყუარი ნიშანია ჩვენში ლექსის არსებობისა (მაგალითად, „საქმე მოციქულთას“ ქართულ თარგმანში გვხვდება არატე კილიკიელის ჰექსამეტრის ნახევარტაეპი: „...რომელსა იგი // ნათესავცა ვართ“). ეს უძველესი ლექსითი ციტატები არც ხალხურია და არც სასულიერო. მაგალითად, V-VII საუკუნეებში დაწერილ „პროკოფის მარტივლობაში“ ერთი ციტატა 2-მარცვლიანი ლექსით არის შესრულებული: „არა კეთილ არს მრავალ უფლებად, ერთ უფალ იყავნ და ერთი მეუფჳ“ (სილაგაძე 1997: 103-119).

პირველი ფიქსირებული ქართული რითმა — „უფალი — შეუვალი“ — VI-VII საუკუნეებს განეკუთვნება („რომელმან შეკრა ჯაჭვითა ბევრასფი — გველთა უფალი და დააბა მთასა რაღს ზედა, რომელი არს კაცთ შეუვალი“).

ჩვენი სამშობლო, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნების მიჯნაზე მყოფი, ორგანულად ითვისებდა საუკეთესო ხმებსა და სალექსო ფორმებს სპარსული თუ ბიზანტიური პოეზიიდან, თუმცა საკუთარ ისტორიას უფრო ეროვნული ფესვებით, ე.წ. მთის ფოლკლორით ასაზრდოებდა, ამიტომ აღნიშნავდა ლადო ასათიანი: „საქართველოს მთებში გაგაჩინა ზენამ, სიყვარულის, ლექსის, სადღეგრძელოს ენავ“ (ასათიანი 1979: 191).

ძველებური რუსული სიმღერები — ბილინები — წარმოიშვა კიევის რუსეთის ზეობის ხანაში, კრძოდ, X-XI სს.-ში, თუმცა ისინი ჩანერილია XVIII ს.-ში და შეტანილია კირშა დანილოვის მიერ შედგენილ ძველ რუსულ ლექსებში.

სომხური პოეზია თავის ისტორიას ხალხურ საგმირო ეპოსს „დავით სასუნცს“ (VIII-IX ს.ს.) უკავშირებს. ოსური ლექსის ისტორია კი XIX ს.-ის 60-იანი წლებიდან იწყება.

ჰომეროსის პოემების საზომის — დაქტილური ჰექსამეტრის — წარმოშობის ისტორია პანტელეიმონ ბერაძემ ქართული ცეკვისა და სიმღერის რიტმს დაუკავშირა, რითაც ქართული ლექსის ბერძნულთან მჭიდრო კავშირზე მიგვანიშნა (ბერაძე 1969).

ღმერთებსა და გმირებზე შეთხზულ ძველგერმანულ სიმღერებს ქრისტიანული ეკლესია ყოველმხრივ ებრძოდა, ამიტომ უძველესი სახით ისინი თითქმის არ შემონახულა. მხოლოდ მოგვიანებით, XII-XIII ს.ს.-ში იქნა ჩანერილი ეპიკური სიმღერები მნიშვნელოვანი ქრისტიანული ელემენტების დართვით („სიმღერა ნიბელუნგებზე“, დაახლ. 1200 წ.). ძველგერმანული ეპიკური პოეზიის ტრადიცია შედარებით ფართოდაა წარმოდგენილი ანგლოსაქსურ ლიტერატურაში („პოემა ბეოვულფზე“ და სხვ.), სკანდინავიაში კი შეიქმნა ძველისლანდიური „ედას“ სიმღერები (IX-XII ს.ს.).

ძველ ინგლისურ ენაზეა შექმნილი „ანგლოსაქსური“ ლექსი, რომელიც ბრიტანეთის კუნძულზე გადასახლებული გერმანელი ტომების გარემოცვაში აღმოცენდა. ჯერ კიდევ VI საუკუნის დამლევს ანგლოსაქსებს მნიგნობრული ლიტერატურა არ ჰქონდათ. „პოემა ბეოვულფზე“ ჩვენამდე X ს.-ის ხელნაწერთაა მოღწეული.

გაცილებით არქაული ფორმის პოეზია შემოგვინახა სკანდინავიური ქვეყნების, ისლანდიის, ლიტერატურამ („ედას“ სიმღერები, სკალდების პოეზია და პროზაული საგები).

სკალდებმა, სკანდინავიელმა მომღერლებმა, ჩვეულებრივი ალიტერაციის გვერდით, ლექსში შეიტანეს სავალდებულო შიდა რითმა და მარცვალთა სათვალავი. სტროფული ფორმა შეუთანხმეს მისამღერს, რომელიც „დრაპის“ („საბრძოლო სიმღერის“) განმასხვავებელი ნიშანია. სკალდები თვითონვე ასრულებდნენ თავიანთ თხზულებებს მუსიკალური თანხლების გარეშე.

საფიქრებელია, რომ ჩვენი მეზობელი ქვეყნების ლექსის გენეზისი უფრო გვიანდელია ქართულ ნყობილსიტყვაობასთან (ლექსთან) შედარებით.

დღეს ეჭვი აღარავის ეპარება, რომ ვიდრე ჩვენში ბერძნული სასულიერო პოეზიის, ჰიმნოგრაფიის თარგმნას დაიწყებდნენ, მანამდე უკვე გვეკონდა მნიგნობრული ლექსი.

ატენის სიონის კედლებზე აღმოჩენილ ლექსით წარწერებში (IX ს. II ნახევარი) რითმიანი ლექსები იკითხება:

1. იხილეთ ესე ჟამი,
ნავა, ვითარცა წამი.
2. ეგრე იტყვის მოძღვარი,
მუნ არ არის ვაჭარი.

უეჭველია, რომ ეს ლექსები ქართული მნიგნობრული პოეზიის ნიმუშებია.

ქართული საერო და სასულიერო პოეზია საუკუნეების განმავლობაში ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა და ერთმანეთის გავლენას არ განიცდიდა (ალექსიძე 1983). ერთი მხრივ, ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიიდან მომდინარე, ხუთტაეპიანი რითმიანი და ურითმო, 12-მარცვლიანი (5+7) იამბიკოები, მნიგნობრული, არქაული ლექსიკით და, მეორე მხრივ, საერო ლექსი, უპირატესად, დაბალი და მაღალი შაირის რიტმით გამართული, რითმითა და კატრენით.

რუსთველის ეპოქაში დაიწერა ჩახრუხადის „თამარიანი“, რომელშიც ერთმანეთს შეერწყა ჰიმნოგრაფიის, მნიგნობრული და არქაული ლექსიკა, საზომთა სიმძიმე (ოცმარცვლიანი ლექსი), ხალხური ლექსის მუსიკალობა და საერო ლექსის დახვეწილი, სალიტერატურო რითმა.

„ვეფხისტყაოსანი“ ქართველთა ისტორიული ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად არის ქცეული არა მარტო პოეტური ენამზეობით, ფილოსოფიური სიღრმითა და პოემის გმირთა ზნეობრივი სიფაქიზით, არამედ — ლექსწყობითაც. „ვეფხისტყაოსანი“, კერძოდ მისი ლექსი გასაზღვრავს მოცემული ეპოქის ლიტერატურულ სახეს; ასევე — მომდევნო განვითარებას დიდი ისტორიული მონაკვეთის მანძილზე; დაბოლოს, მისი ანალიზი იძლევა საშუალებას ბევრი ისეთი მოვლენის რეკონსტრუქციისათვის, რომელიც არ დევს ლიტერატურის ისტორიის ზედაპირზე“, — წერს ა. სილაგაძე (სილაგაძე 2013: 9). ამ საზომით დაწერილი

თითო-ოროლა ნიმუში თუმცა „ვეფხისტყაოსნამდე“ იყო ცნობილი (ციტატები აგიოგრაფიულ მწერლობაში, ფილიპეს საგალობელი, არსენ იყალთოელის ეპიტაფია და სხვ.), მაგრამ (ა. სილაგაძე) დაბალი და მაღალი შაირის მონაცვლეობით, მოსაზღვრე რითმითა და კატრენით, „ვეფხისტყაოსნის“ წყალობით დამკვიდრდა ქართულ პოეზიაში, ამიტომ მას „რუსთველურს“ უწოდებენ (ხინთიბიძე 2009: 147).

„ვეფხისტყაოსნის“ უსაზღვრო პოპულარობამ განაპირობა ჩვენში „რუსთველურის“ ანუ „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსის გაბატონება და ეპიკური პოეზიის ერთპიროვნული უპირატესობა ლირიკულ ლექსთან შედარებით.

დავით გურამიშვილმა, ემიგრანტმა პოეტმა, სხვებზე ადვილად დააღწია თავი ეპიგონობას. უკრაინაში გატარებულმა ცხოვრების წლებმა მას, სამშობლოს განშორების სევდასთან ერთად, უცხო ხმების (საზომების), თემატიკისა და ხალხური პოეზიით მნივნილური ლიტერატურის გამდიდრების დიდი გამოცდილება შესძინა (ხინთიბიძე 2009: 39-43).

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ქართულ პოეზიას რუსთველისეული „სიბრძნის ერთი დარგის“ თვისება დაუბრუნა და „საკაცობრიო წყურვილის მოსაკლავ წყაროს დაანაფა ქართველი კაცი“ (ილია). ბარათაშვილისათვის დამახასიათებელია ერთი ლექსის ფარგლებში საზომთა მონაცვლეობა („მერანი“, „შემოღამება მთანმინდაზედ“), გართმვის ახალი სახეობა (abba), რომელსაც რკალური რითმა ჰქვია. იგი, ერთდროულად, ნოვატორიც არის და ქართული პოეტური ტრადიციის აღმდგენიც.

ახალი რეფორმა ქართული ლექსისა XX საუკუნესა და გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან არის დაკავშირებული. იგი ჭეშმარიტად „ჩვენი დროის ახალი რუსთაველი“ აღმოჩნდა ლირიკის სფეროში. 1915 წელს შექმნილი გალაკტიონის შედევრები: „ლურჯა ცხენები“, „მთანმინდის მთვარე“, „მერი“, „ატმის ყვავილები“, „აკაკის ლანდი“, „შერიგება“, „ი.ა.“, „მამული“, „სანთელი“ და სხვა, მკვლევარებს (აკ. ხინთიბიძე) უფლებას აძლევს განაცხადონ, რომ უახლესი რეფორმა ქართული ლექსისა სწორედ ზემოხსენებულ წელს უკავშირდება. გალაკტიონის ნიგნში „არტისტული ყვავილები“ 1914-1919 წლებში შექმნილი ლექსებია შესული,

რომლებიც ახალ ჰარმონიას, კლასიკური ლექსის ჰარმონიის საპირისპიროს, დისონანსების მშვენიერებას აზიარებს ქართველ მკითხველს: არაიდენტური რითმის კანონიზაციამ, რითმის სრულმა მეუფებამ ლექსში, რიტმის უსაზღვრო მრავალფეროვნებამ ეროვნული ლექსის მუსიკალობის არნახული შესაძლებლობა გამოამჟღავნა. უამრავი ახალი თემა და მოტივი („მერის მოტივი“, „ატმის ყვავილების მოტივი“, „ეფემერები“, „მგზავრის ნერილები“ და ა.შ.) დაამკვიდრა გალაკტიონ ტაბიძემ ჩვენს პოეზიაში.

ა. სილაგაძე ქართულ ლექსს წარმოადგენს რომელშიც ოთხი იერარქიული დონეა: I. ორნევერედი 4+4; II. ორი ორნევერედი:(4+4)+(4+4); III. ორსტრიქონედი; IV. სტროფი (სილაგაძე 2012: 27).

XX ს. ქართული ლექსი უფრო მეტი სიზუსტით იცავს რიტმულსა და მეტრულ კანონზომიერებებს, მრავალფეროვანი ხდება ქართული ლექსის სტროფის ვარიანტები, ჩნდება ასტროფული ლექსი; მკვიდრდება პოლიმეტრული სტროფი; უმთავრესად გილს იჭერს ვერლიბრი (ხინთიბიძე 2009: 143).

* * *

ქართული ლექსის სამეცნიერო კვლევის გზაზე დღემდე უმთავრეს საკითხად რჩება ეროვნული ვერსიფიკაციის (ლექსწყობის) ბუნების დადგენა. არ ყოფილა ჩვენში პოეტიკის ცოტად თუ ბევრად ცნობილი მკვლევარი, თუ ქართული ლექსის პრობლემებზე მოფიქრალი პოეტი, რომ თავისი შეხედულება არ გამოეთქვას იმ საკითხზე, თუ ლექსწყობის რომელ სისტემას ექვემდებარება ეროვნული ლექსწყობა?

ადრინდელი მკვლევარები ამ კითხვას პირდაპირ არ სვამდნენ, მაგრამ მათი პოზიციები ნათელი ხდებოდა ლექსის რიტმზე, მეტრზე, პროსოდიაზე საუბრის დროს. XIX ს. ბოლო ათწლეულიდან კი დაიწყო ქართული ლექსწყობის სისტემათა სახელდება. იმთავითვე ორი აზრი დაუპირისპირდა ერთმანეთს: ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიას იცავდნენ XVIII ს-დან დღემდე: მამუკა ბარათაშვილი, ანონიმი ავტორი, დავით

რექტორი, თეიმურაზ ბაგრატიონი, მარი ბროსე, პლატონ იოსელიანი, დავით ჩუბინაშვილი, იონა მეუნარგია, ლუკა ისარლიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო მარი, მოსე ჯანაშვილი, ჰანს ფოგტი, ანდრეი ფედოროვი, სილოვან ხუნდაძე, გრიგოლ რობაქიძე, პავლე ინგოროყვა, გივი გაჩეჩილაძე, გიორგი წერეთელი, აკაკი ხინთიბიძე, ტოგო გუდავა, დავით წერედიანი, მიხეილ გასპაროვი, ქეთრინ ვივიანი.

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია კი სათავეს იღებს ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან „Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном её состоянии“ (1802); XIX ს. დამდეგიდან მას ემხრობიან: ლავრენტი არდაზიანი, ნიკოლა გულაკი, კოტე დოდაშვილი, მელიტონ კელენჯერიძე, შიო დავითაშვილი, იოსებ ყიფშიძე, სერგი გორგაძე, აკაკი განერელია, პანტელეიმონ ბერაძე, როლანდ ბერიძე.

განსაკუთრებით გამწვავდა დაპირისპიება ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის დამცველთა შორის XX ს. 70-იანი წლებიდან, როდესაც გიორგი წერეთლის წიგნი „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“ (1973) გამოქვეყნდა. ამ ნაშრომმა კატეგორიულად უკუაგდო ქართული ლექსის ტერფოვანების თეორია და უარყო მახვილის როლი ჩვენი ლექსის სეგმენტების (მუხლების) და რითმის შექმნაში. გიორგი წერეთლის აზრით, ენაში მახვილი არა მარტო სუსტია და უძრავი, არამედ მინიმალურია მისი ფუნქცია სალექსო რიტმისა და რითმის ორგანიზებისას: რითმა არ იწყება მახვილიანი ხმოვნით; ქართული ლექსის ტაეპი იყოფა ნახევარტაეპებად (ნახევარკარედებად), რომლებიც კიდევ იყოფა სეგმენტებად (მუხლებად), ამიტომ გ. წერეთელი „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსნყოფას „სილაბურ რეგულირებულ ლექსს“ უწოდებს.

გ. წერეთლის ამ თვალსაზრისს აკრიტიკებს აკაკი განერელია, რომელიც იცავს მოსაზრებას ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თაობაზე. მისი მტკიცებით, ქართული სასულიერო პოეზია (იამბიკოები) სილაბური ბუნებისა იყო, მაგრამ შემდეგ ქართული ლექსი (არსენ იყალთოელი, ჩახრუხაძე, რუსთაველი და შემდეგდროინდელი პოეზია) სილაბურ-ტონური გახდა. აკაკი განერელია კატეგორიულად აცხადებს: „ქართული ლექს-

ნყოფიერება ანუ ვერსიფიკაცია სილაბურ-ტონურია. მისი რიტმის საფუძველია ტაქტებში (სტრიქონებში) ძლიერი და სუსტი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მარცვლების რაოდენობრივი თანაბრობა... ქართულ ლექსწყობაში სიტყვები მახვილს კი არ კარგავს, არამედ იძენს მეტ სიმკვეთრესა და სიძლიერეს“ (განერელია 1995: 282).

ამა თუ იმ ერის ლექსწყობის ბუნების გარკვევა შეუძლებელია ენის თავისებურების გათვალისწინების გარეშე. ლექსი და ენა განუყრელად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან და ლექსწყობის სისტემათა მონაცვლეობაც ენის ბუნების ცვალებადობით არის განპირობებული: მეტრული ლექსწყობა, როგორც ვიცით, სწორედ იმიტომ გაუქმდა, რომ ბერძნულმა ენამ მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის თვისება დაკარგა. სილაბურიდან სილაბურ-ტონურ სისტემაზე გადასვლა იმ ენებში მოხდა, სადაც მახვილი თავისუფალი და მოძრავი იყო (გერმანული, ინგლისური, რუსული), ხოლო უძრავი, ფიქსირებული მახვილის მქონე ენებში (ფრანგული, პოლონური) ისევ სილაბური ლექსწყობა დარჩა. თუმცა, არსებობს კულტუროლოგიაში ისეთი თეორია, რომლის მიხედვითაც ლექსწყობის სისტემათა მონაცვლეობა კაცობრიობის კულტურის განვითარების ამსახველი უნდა იყოს: მუსიკალური (მეტრული) ლექსწყობა სილაბურმა შეცვალა, ხოლო მერე სილაბურ-ტონური გაბატონდა.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის დამცველი აკაკი ხინთიბიძე იზიარებს ტრადიციული ქართული ენათმეცნიერების (გიორგი ახვლედიანი, არნოლდ ჩიქობავა) აზრს ქართული ენის სუსტდინამიკური სიტყვათმახვილის თაობაზე და აღნიშნავს: „ამ სუსტდინამიკურ მახვილს, რომელიც სიტყვას მკვეთრად არ ანაწევრებს მახვილიან და უმახვილო მარცვლებად, სალექსო ტერფის შექმნა არ ძალუძს“ (ხინთიბიძე 2009: 407).

ქართული ლექსწყობის კვალიფიკაცია სილაბურ ლექსად მხოლოდ პირობითი შეიძლება იყოს, ა. სილაგადის თვალსაზრისით. მეცნიერი ფიქრობს, რომ „ქართულში სალექსო ერთეულს (ორწევრედი, სტრიქონი) წარმოადგენს არა მარცვალთა მოცემული რაოდენობისაგან (მაგ., 7) შემდგარი ოდენობა, არამედ ბინარული აგებულება (მაგ.: 5+2, ან 4+3); „ამ დროს

მარცვალთა ერთი და იმავე რაოდენობის შემცველი ორწევრედები (სტრიქონები) ერთმანეთისაგან პრინციპულად განსხვავდებიან იმით, რომ თითოეულს აქვს თავისი მუდმივი რიტმული გასაყარი (შექმნილი სიტყვათგასაყარის ბაზაზე), როგორც სტრუქტურის (და სისტემის) წარმომქმნელი ფაქტორი“ (სილაგაძე 2012: 83).

აპოლონ სილაგაძე აუცილებელად არ მიიჩნევს ქართული ლექსი რომელიმე ცნობილ სისტემას განეკუთვნებოდეს. მისი აზრით, ქართული ლექსი შეიძლება არც სილაბური იყოს, არც სილაბურ-აქცენტური (აგრეთვე, არც მეტრიკული, არც ტონური) — იგი შეიძლება ორიგინალური ბუნებისა იყოს და ემყარებოდეს ენის ფონოლოგიური სისტემის ისეთ ზესეგმენტურ ელემენტს, რომელსაც არ ემყარება ოთხი სისტემიდან არც ერთი (სილაგაძე 2008: 99-100).

ქართული ლექსის სილაბურობას XX ს. 70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იცავს აკაკი ხინთიბიძე. იგი აღნიშნავს, რომ ქართული ლექსი არ არის სილაბურ-ტონური. მეცნიერის აზრით, „IX-XIII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში აშკარად იკვეთება ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის მოდელი, რომელიც წარმოდგენილია არა მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების, არამედ მთლიანად ლექსის სახით“ (ხინთიბიძე 2009: 415). ა. ხინთიბიძე ასახელებს ფრანგული რომანტიკული ლექსის სქემით 4+4+4 (XVII ს.) დანერგულ ეფრემ მცირის ოთხ იამბიკოს; პეტრე გელათელის იამბიკოს ანალიზისას მკვლევარი, უმთავრესად, ეყრდნობა იმ არგუმენტს, რომ იამბიკო სილაბური ლექსია, ფრანგული სილაბური ლექსი კი თორმეტმარცვლიანია, კერძოდ XVII ს.-დან ზემოხსენებული სქემით დამკვიდრებული. ა. ხინთიბიძის აზრით, სილაბურობა ქართული ლექსის საყრდენია და ტრადიციული, ეროვნული ვერსიფიკაცია, თანამედროვე ლექსთან ერთად, ამ პრინციპს იცავს: მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა ან კანონზომიერი მონაცვლეობა, რეგულირებული მუხლედოვანება და აშკარად გამოკვეთილი ცეზურა, რომელიც მახვილის ფუნქციას ასრულებს სილაბურ ლექსში. ვერლიბრი (თავისუფალი ლექსი) კი სწორედ იმიტომ არის თავისუფალი, რომ ანგარიშს არ უწევს ქართული ლექსისათვის აუცილებელ სილაბურ

ნესრიგს. თუმცა, ა. ხინთიბიძე, რა თქმა უნდა, უყურადღებოდ არ ტოვებს იმ ფაქტსაც, რომ აქცენტური ენების მოძალების გამო, ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონური ლექსწყობის გავლენაც ეტყობა. XVIII საუკუნეში ეს ზემოქმედება, უპირველესად, დავით გურამიშვილის ლექსის რიტმსა და საზომებში აისახა, ხოლო XX ს. ქართული ლექსი ზოგჯერ ამკარად ამჟღავნებს მახვილთა მონესრიგების ტენდენციას.

* * *

პრობლემები, რომლებიც ქართული ლექსმცოდნეობის მკვლევართა ნაშრომებში დამუშავდა სამი საუკუნის განმავლობაში, მრავალმხრივია: ლექსის სტრუქტურის საკითხები (მახვილი, მეტრი და რიტმი, რითმა, სტროფიკა, ლექსის საზომი და სახეობა, ცეზურა, გადატანა (Enjambement), ევფონია, ინტონაცია, ხალხური ლექსწყობა), ქართული ლექსის ბუნება და მისი კვლევის ზოგადი მეთოდოლოგია, კვლევის მეთოდები (შედარებითი მეტრიკა, ექსპერიმენტული ანალიზი, სტატისტიკური მეთოდი, ფსიქოლოგიური კვლევა, ლექსმცოდნეობა და ტექსტოლოგია), პოეტური ოსტატობის საკითხები ქართული რითმის, ვერლიბრის, სონეტის, გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნების უნიკალურობის წარმოჩენა.

ქართული ლექსის კვლევა, პირობითად, ორ ეტაპად იყოფა: XVIII-XIX ს.ს. 30-იან წლებამდე და XX ს. 30-იანი წლებიდან დღემდე. ქართული ლექსის კვლევის პირველ ეტაპზე უპირატესი ადგილი ეკავა შაირის მეტრის დახასიათებას, სასკოლო მეტრიკის საფუძველზე მასში ტერმების ძიებასა და შესაბამისი სქემების შედგენას, მაგრამ რუსთაველის ლექსთან დაკავშირებით, უკვე XIX ს. ბოლოს გამოიკვეთა ორი დაპირისპირებული თვალსაზრისი ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე.

კოტე დოდაშვილის ვრცელ საგაზეთო ნარკვევში რითმა პირველად იქნა განხილული პროფესიულ დონეზე. მოგვიანებით კი გაიმართა დისკუსია რითმის თაობაზე, დაიწყო პოლემიკა სონეტსა და ვერლიბრზე.

XIX ს. 40-იანი წლებიდან იწყება მსჯელობა ქართველ პოეტთა ვერსიფიკაციაზე (მარი ბროსეს მითითება წერილში დავით გუ-

რამიშვილის სალექსო ტექნიკაზე). ქართველ პოეტთა ვერსიფიკაციაზე მსჯელობა მათი ახალგამოცემული კრებულების მიხედვით უფრო ხშირად ილია ჭავჭავაძის „ივერიასა“ და XIX ს. 80-90-იანი წლების პრესაში გვხვდება. რეცენზეტები აანალიზებენ: დ. გურამიშვილის, ბესიკის, ა. ჭავჭავაძის, გ. ორბელიანის, რ. ერისთავის, ილიას, აკაკის შემოქმედებას, ქართულ ენაზე თარგმნილ რუს და უცხოელ პოეტთა კრებულებს.

XX ს. 10-იანი წლებიდან პოეტთა ახალგამოსული კრებულების განხილვისას მსჯელობენ ლექსის ეფფონიაზე, რიტმსა და მეტრზე, რითმაზე, პოეტური ხერხებისა და ლექსის საზრისის ურთიერთკავშირზე.

სერგი გორგაძის მონოგრაფიამ „ქართული ლექსი“ ერთგვარად შეაჯამა ყოველივე ის, რაც ქართულ პოეტიკაში ორი საუკუნის განმავლობაში გაკეთდა. ს. გორგაძემ ქართული ვერსიფიკაციის პირველი, დასრულებული სისტემატური კურსი შექმნა; მკვლევარმა თავისი წვლილიც შეიტანა საზომთა აღწერასა და კლასიფიკაციაში. უმთავრესი, რაც ქართულ მეტრიკაში ს. გორგაძემ დაამკვიდრა, ლექსის რიტმის რეალური აღქმაა, მუხლებში მახვილების დასმა რეალური მონაცემების მიხედვით. სერგი გორგაძე, ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიის დამცველი, რითმის განხილვისას უგულებელყოფს კლაუზულის არსებობას და ოთხ-ხუთ მარცვლიანი რითმები ქართულისათვის ბუნებრივად მიაჩნია.

აკაკი განერელია, რომელიც იცავს ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიას და სმენის ფაქტორს ლექსში უკანა პლანზე ანაცვლებს. მონოგრაფიის ავტორის აზრით, ქართული სასულიერო პოეზია (იამბიკოები) სილაბური ბუნებისა იყო, მაგრამ შემდეგ ქართული ლექსი (არსენ იყალთოელი, ჩახრუხაძე, რუსთაველი და შემდეგდროინდელი პოეზია) სილაბურ-ტონური გახდა (განერელია 1993: 94-102).

აკაკი განერელია ეთანხმება პავლე ინგოროყვას ქართული რითმის ხალხური გენეზისის თაობაზე, თუმცა სადავოდ მიაჩნია — ბოლორითმიანი ლექსები ხალხურიდან შევიდა ლიტერატურულ ლექსში, თუ პირიქით. ავტორი არ გამოორიცხავს ბიზანტიური რითმის გავლენას და ნაკლებ საგულისხმოდ მიაჩნია

არაბულ-სპარსული ნაკადის მნიშვნელობა ქართული ვერსიფიკაციისთვის (განერელია 1995: 196).

პანტელეიმონ ბერაძე შედარებითი მეტრიკის საფუძველზე იკვლევდა ქართულ ლექსს; ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის გენეზისისა და რუსთველური შაირის შესწავლას ეთმობა მისი უმთავრესი ნაშრომები (ბერაძე 1969).

თანამედროვე ქართული სტროფის კლასიფიკაციისა და მყარი სალექსო ფორმების მკვლევართა შორის გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა როლანდ ბერიძემ.

აკაკი ხინთიბიძემ საფუძველი ჩაუყარა ქართველი პოეტების ვერსიფიკაციის მონოგრაფიული შესწავლის ისტორიას; მისი „იოსებ გრიშაშვილის პოეზია“ (1955) და „აკაკის ლექსი“ (1972) საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომებია ამ მხრივ; მანვე შექმნა თანამედროვე ქართული ლექსმცოდნეობის სკოლა.

ლექსის ევფონიის ფუნქციურ შესწავლას ქართულ ლექსმცოდნეობაში სამეცნიერო საფუძველს უქმნის თეიმურაზ დოიაშვილი: ფონიკა ხაზს უსვამს, უფრო მკვეთრად წარმოაჩენს ლექსის მეტრულ საზღვრებს, ტემპის შენელების პირობა კი ალიტერაციაში უნდა ვეძიოთ. ანჟამბემანის ევფონიური მოტივირება, მეცნიერის აზრით, დამახასიათებელია იმ პოეტებისათვის, რომლებიც ლექსში ვერსიფიკაციული და სახეობრივი ნონასნორობისაკენ ისწრაფვიან. თ. დოიაშვილი ხელმძღვანელობს გალაკტიონოლოგიის კვლევის ცენტრს.

აპოლონ სილაგაძე კი ქართული ლექსწყობის სისტემის მთლიანობასა და მისი განვითარების კანონზომიერების განსაზღვრას ცდილობს, ნაცვლად ცალკეული ფაქტების აღნუსხვისა და ანალიზისა.

ქართული ლექსი „ვეფხისტყაოსნამდე“

ქართული ლექსის ისტორია პოეტური ფოლკლორით იწყება, რომელიც ყველა ერის მწერლობაში წინ უსწრებდა მწიგნობრულ ლექსს.

ქართულ ხალხურსა და სალიტერატურო ლექსს შორის თვისებრივი სხვაობა მცირეა, ამიტომ ორივე ლექსწყობის ერთსა და იმავე სისტემას ექვემდებარება.

პავლე ინგოროყვამ „ქართლის ცხოვრებაში“ მიაკვლია პრექრისტიანული პოეზიის ნიმუშებს: თარგამოსისა და ნებროთის შერკინებას და ფარსმან ქველის დატირებას. მკვლევრის აზრით, თარგამოსისა და ნებროთის შერკინება, რომელიც „ქართლის ცხოვრებაში“ ფიქსირებულია სათაურით: „ბრძოლა გმირთა და სასტიკება ჰაერთა“, ამირანის ეპოსთან პოულობს საერთოს. ფარსმან ქველის დატირებას კი წინ უძღვის პროზაული ტექსტი, რომელშიც ვკითხულობთ: „დასხდიან მგოსანნი გლოვისანი“. „მგოსანნი გლოვისანი“ კი პროფესიონალ პოეტებს გულისხმობს და არა ხალხურ მოლექსეებს.

არაერთ მეცნიერს გამოუთქვამს აზრი, რომ „ქართლის ცხოვრებაში“ ჩართული „ცხოვრება ფარნავაზისი“ ლეონტი მროველის კალამს კი არ ეკუთვნის, უფრო ადრინდელია.

რევაზ ბარამიძემ დაადასტურა ამ ძეგლის არქაულობა და მისი დანერის სავარაუდო თარიღზეც მიუთითა — ძვ. წ. აღ. II საუკუნე.

უძველესი საერო პოეზიის ძირების ძიებისას ძვირფას მასალას იძლევა ჩვენს აგიოგრაფიულ თხზულებებში ჩართული ლექსითი ციტატები.

ს. ყაუხჩიშვილს, პ. ინგოროყვას, ა. ურუშაძეს, ა. სილაგაძეს თავიანთ ნაშრომებში მოაქვთ ეს ციტატები.

ლეონტი მროველის ისტორიულ თხზულებაში ჩართულია ერთი ლექსითი ციტატა, რომელიც, ყველა სხვა ციტატისაგან განსხვავებით, ორტაეპიანია და გარითმული:

რომელმან შეჰკრა ჯაჭვითა ბევრასფი გუელთა უფალი
და დააბა მთასა რაის ზედა, რომელ არს კაცთ შეუვალი.

პავლე ინგოროყვას ცნობით, ციტატა VI-VII საუკუნეებისა და ლეონტი მროველის თხზულებაში შეტანილი უნდა იყოს ფალაური „უფალთა წიგნიდან“. შინაარსითაც და ფორმითაც ციტატა საერო პოეზიის კუთვნილებაა. განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი რითმა: უფალი-შეუვალი, რომელიც არც ხალხური ლექსისათვის არის ნიშანდობლივი და არც სასულიეროსათვის.

როგორც ევფონიურად, ისე სემანტიკურად — უფალი — შეუვალი მაღალხარისხიანი რითმაა.

როგორც საზომი (16-მარცვლიანი დაბალი შაირი), ისე რითმა ამ ციტატისა მის მნიგნობრულ წარმოშობაზე მიუთითებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ, საზოგადოდ, ადრინდელი მნიგნობრული პოეზია რითმიანი იქნებოდა.

ატენის სიონის კედლის ოთხი წარწერიდან ორი ლექსია. ციტატები ზაზა ალექსიძემ გაშიფრა და დაადგინა, რომ ისინი IX საუკუნის პირველი ნახევრისაა. როგორც მკვლევარი მიუთითებს: „აღმოჩენილი ლექსები, მართალია, იდეურად ახლოს არიან წმინდა წერილების მოტივებთან, მაგრამ როგორც ფორმით, ისე შინაარსით უეჭველად საერო პოეზიის ნიმუშებს წარმოადგენენ. არავითარი კავშირი მათ ქართულ საგალობლებთან არა აქვთ“.

ამავე დროს, უმართებულოა აზრი ამ ლექსების ხალხური წარმომავლობის შესახებ (ზ. ალექსიძე), რაზეც საგანგებოდ მიუთითებს ა. ხინთიბიძე.

ორივე ლექსი შედგება ორწევრედისაგან, ერთმანეთისაგან, მკვეთრად განსხვავებული წყობით:

5+ 2: იხილეთ ესე ჟამი,
წავა, ვითარცა წამი,
ანვე გავწმიდოთ გვამი და ა.შ.

4 +3: ეგრე იტყვის მოძღვარი,
მუნ არა არს ვაჭარი.
თანა წააქუს სახმარი.დრაჰმა ნაცოდ-ნაქმარი.
რაოდენ არს მდიდარი,
მას აქვს ძნელი ზამთარი და სხვ.

ქართული მნიგნობრული პოეზიის ამ ადრინდელ საფეხურზე მეტად საგულისხმოა ორი სხვადასხვა ფორმის შვიდმარცვლი-

ანი ლექსის არსებობა. 5/2 მხოლოდ ორიოდ სტრიქონის სახით გვხვდება „აბუკურაში“. ხალხურ ლექსში 4/3 გვაქვს, ხოლო 5/2-ის რამდენიმე ნიმუშს მიაკვლია ტოგო გუდავამ მეგრულ ლექსში. 5/2, საერთოდ, იშვიათია ქართულ პოეზიაში. აღ. ჭავჭავაძის ლექსი „მე შენ არ გეტყვი: გეტრფი“, გარდა ერთი ნახევარტაეპისა, ამ საზომით არის დაწერილი.

ცალკეული სტრიქონების სახით, 5 2 თავს იჩენს ილია ჭავჭავაძის ლექსებში („გაზაფხული“). ამ საზომით მთლიანი ლექსი პირველად გალაკტიონ ტაბიძემ დაწერა („ჭიანურები“ და სხვ.).

მეტრული წყობის შესაბამისად, ლექსებს ორი სხვადასხვა სიგრძის რითმა აქვს: პირველს — ორმარცვლიანი (ჟამი-წამი-გუამი), მეორეს — სამმარცვლიანი (ვაჭარი-სახმარი-ზამთარი, რაც დროდადრო ირღვევა). პირველის რითმა ზუსტია, მეორისა — ასონანსური.

ლექსების არახალხური წარმომავლობა, უპირველეს ყოვლისა, საზომით დასტურდება. თუ ხალხურისათვის ჩვეულებრივია 4 3: „ღმერთო, მოგვეც ტალახი“, შეუფერებელი იქნებოდა: „—ტალახი მოგვეც, ღმერთო“ (52). არახალხურია რითმაც როგორც ეფფონიით, ისე გართიმვის წესით. რითმის დაბოლოებაში არ ჩანს არც პროსოდიული „ო“ და არც ბრუნვის ნიშნის გამწვანება „ა“. ხალხურისათვის მოულოდნელია ერთიანი მოსაზღვრე რითმა: aaaa... ხალხური მონორითმა ინტერვალიანია: xaxaxa...

როგორც ზაზა ალექსიძემ მიაქცია ყურადღება, ლექსების ყოველი სტრიქონი საზედაო ასოთი იწყება. ესეც საგულისხმოა ქართულ-ევროპული ლიტერატურული ურთიერთობის თვალსაზრისით. როგორც ცნობილია, სტრიქონთა საზედაო ასოებით დაწყება დღეს მიღებული და გავრცელებულია ევროპულ ენებში.

* * *

საერო ლექსთან გარკვეულ კავშირშია სასულიერო პოეზიის ნიმუში — იამბიკო — ბორენას საგალობელი:

რომელმან ეგე ევას მიუზღე ვალი,
ჰრქუდ რაჲ გაბრიელს: ვარ უფლისა მკვევალი,
მაშინ ისტუმრე ქუეყნად მიუვალი

დაემხო ძალი პირველვე სისხლდა მთვრალი
ქალწულო, მიხსენ ბორენა ჭირმრავალი.

მოგვყავს ვალერი სილოგავას მიერ დადგენილი ტექსტით, რომელიც სვანეთში, ლენჯერის საზოგადოებაში მაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის ხატზეა წარწერილი.

კ. კეკელიძეს იამბიკოს ავტორად ბაგრატ IV-ის მეუღლე ბორენა დედოფალი მიაჩნია, დანერის თარიღად — XI ს.

ბორენას საგალობელი — იამბიკო საერო ლექსთან საერთოს რითმის გამო პოულობს.

ბორენას საგალობლის რითმა ახლოს დგას როგორც ატენის სიონის ტაძრის წარწერების, ისე პირველ ფიქსირებულ რითმასთან (უფალი-შეუვალი). ყველა შემთხვევაში, რითმები ძირეულია და არა გრამატიკული.

ბორენას საგალობელში ამგვარი რითმა საერო პოეზიის ზეგავლენით აიხსნება.

ეს აზრ შეიძლება გავრცელდეს მომდევნო საუკუნეების რითმიან იამბიკოებზეც, რომლებშიც რითმა სალექსო სტრუქტურის ორგანული ნაწილია.

* * *

საერო პოეზიის უაღრესად მნიშვნელოვანი ძეგლია არსენ იყალთოელის „ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა“:

ვის ნაჭარმაგევს მეფენი შვიდნივე პურად დამესხნეს,
თურქნი, სპარსნი და არაბნი საზღუართა გარე გამესხნეს
თევზნი ამერთა წყალთაგან იმერთა წყალთა შთამესხნეს,
ანვე ამისა მოქმედსა კელნი გულზედან დამესხნეს.

ეპიტაფია 16-მარცვლიანი დაბალი შაირით არის დაწერილი, რომელიც ადრე მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების (ერთ შემთხვევაში ორტაეპედის) სახით გვხვდება (აგიოგრაფიულ თხზულებებში ჩართული ციტატები). მთელი ლექსი (რომელიც, ამ შემთხვევაში, ერთი სტროფითაა წარმოდგენილი), 16-მარცვლიანი დაბალი შაირის საზომით, იმ დროს ვერსიფიკაციული სიახლე და მოულოდნელობა იყო.

საზომის სილაბური სტრუქტურა სტანდარტულია — 53/53, მაგრამ ყურადღებას იქცევს საზომშიდა სიმეტრიები. თითოეული სტრიქონის 16 მარცვალე ექვს-ექვს სიტყვაშია განაწილებულ (გარდა II სტრიქონისა, რომლის „და“ კავშირი მეშვიდე სიტყვას ქმნის). უფრო მკაცრია ლექსის მეორე ნახევარტაქედთა სიმეტრიები. უკლებლივ ყველა არა მხოლოდ სამსიტყვიანია, არამედ ოთხიდან სამს ერთი და იგივე სქემა აქვს — 3 2 3: „შვიდნივე პურად დამესხნეს“, „საზღვართა გარე გამესხნეს“, „იმერთა წყალთა შთამესხნეს“.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ სტრიქონთა მეორე ნახევრები კადანსურია, ხოლო ლექსის რიტმს, ძირითადად, კადანსი (დაბოლოება) აწესრიგებს, ეს ურთიერთიდენტური დაბოლოებანი კომპოზიციურად ამთლიანებს „ეპიტაფიას“ და, ამასთანავე, მელოდიურია. „ეპიტაფიაში“ ომონიმური რითმებია: „დამესხნეს“ — „დამესხნეს“. ეს არის პირველი ფიქსირებული ომონიმური რითმა ქართულ პოეზიაში.

„ეპიტაფია“ დიდი მონაპოვარია რუსთველის წინააღმდეგე ქართული მწერლობისა. როგორც მეტაფორულობით, ისე ვერსიფიკაციით იგი ნიადაგს ამზადებს „თამარიანისა“ და „ვეფხისტყაოსნისათვის“.

საგულისხმოა, რომ ამ საერო თხზულების ავტორი, ამავე დროს, ჰიმნოგრაფიც იყო. მეტიც: უპირველეს ყოვლისა, იგი ჰიმნოგრაფია. მის შემოქმედებას ამშვენებს ათიოდე ორიგინალური და ნათარგმნი იამბიკო. ყველა ტიპური სასულიერო ლექსია: — თემატიკით, თორმეტმარცვლიანი საზომით, ურითმობით.

„ეპიტაფიისა“ და ამ იამბიკოების ურთიერთშედარება ნათლად ადასტურებს, თუ რა დიდი ზღვარია საერო და სასულიერო ლექსს შორის.

ქართული ლექსი „ვეფხისტყაოსნამდე“

1. იმსჯელეთ არსენ იყალთოელის „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფიის“ ლექსწყობის თაობაზე (ციტირება აუცილებელია).
2. დაახასიათეთ ატენის სიონის კედლის ლექსითი წარწერების მეტრი და რითმა.
3. დაასახელეთ პირველი ქართული რითმა და იმსჯელეთ მის თავისებურებაზე.
4. რა თავისებურების გამო მივიჩნევთ ბორენას „საგალობელს“ საერო ლექსად?
5. სად ეძებდნენ ქართველი მეცნიერები (პ. ინგოროყვა, ნ. მარი) ქართული საერო ლექსის უძველეს, წინაქრისტიანულ ნიმუშებს? რა ენოდებათ „ქართლის ცხოვრებაში“ პროფესიონალ პოეტებს?

ბერძნულ-რომაული და ქართული შედარებითი მეტრიკის საკითხები

ძველ საქართველოში ანტიკური სამყაროსადმი ინტერესის აღძვრას დიდად შეუწყო ხელი ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებამ და მნიგნობრობის გავრცელებამ. ამ ინტერესს აღრმავებდა ბიზანტიასთან ადრევე დამყარებული კულტურული, ეკონომიკური და პოლიტიკური ურთიერთობანი. ამ დროს „ქართველები დიდი ინტერესით სწავლობენ ანტიკურ კულტურას, — ძველ ბერძნულ ისტორიას, ფილოსოფიას, მითოლოგიას, ლიტერატურას. ეს ინტერესი XI საუკუნეში არ გაჩენილა, ის უძველესი დროიდანვე მზადდებოდა ჩვენში: ბერძნულ-რომაული კულტურის ელემენტებს ჩვენი წინაპრები გაცილებით ადრე ეცნობოდნენ ბიზანტიელებთან უშუალო, ცოცხალი საქმიანი ურთიერთობის პროცესში, უფრო კი მნიგნობრული გზით. ამ მხრივ განსაკუთრებული როლი შეასრულეს ჩვენში იმ მწერლებმა, რომელნიც ახლო იდგნენ ანტიკურ ლიტერატურასთან და უფრო მწვავედ განიცდიდნენ მის სიდიადეს“ (კეკელიძე 1962: 132).

ორიგინალურ ლიტერატურულ შემოქმედებასთან ერთად, ძველი ქართველი მოღვაწენი აქტიურ მთარგმნელობით მუშაობას ეწეოდნენ. IV-XI საუკუნეებში ქართულ ენაზე ითარგმნა მრავალი პირველხარისხოვანი ძველი სირიული, სომხური და სხვა ენებიდან. განსაკუთრებით ბევრს თარგმნიდნენ ძველი ბერძნული ენიდან. საყოველთაოდ ცნობილია ამ თარგმანთა უაღრესად დიდი მნიშვნელობა იმ თვალსაზრისითაც, რომ ზოგიერთი მათგანის ორიგინალი არ შემონახულა და ამ მხრივ არსებული ხარვეზის შევსება ქართულად დაცული პირების მეოხებით ხდება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ბერძნულ-ბიზანტიურ-ქართული კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთობა ცალხმრივი არ ყოფილა; ბიზანტიური კულტურის, კერძოდ მწერლობის შექმნასა და განვითარებაში ბერძნებთან, სირიელებსა და კოპტებთან, სლავებსა და სომხებთან ერთად, ქართველებიც აქტიურად

მონაწილეობდნენ. ქართული ენიდანვე ბერძნულზე რამდენიმე მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ძეგლი ითარგმნა, ხოლო ზოგიერთ თხზულებას ქართველი მწიგნობრები პირდაპირ ბერძნულ ენაზე წერდნენ.

სხენებულ პერიოდში ქართველმა მოღვაწეებმა თარგმნეს ძველი და ახალი აღთქმის წიგნები, ბასილი დიდის, გრიგოლ ნაზიანზელის, ეფრემ მცირის ეფრემ ასურის, გრიგოლ ნოსელის, იოანე ოქროპირის, კირილე ალექსანდრიელის, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის, მაქსიმე აღმსარებლის, იოანე დამასკელის, პატრიარქ ფოტიოსისა და სხვათა თხზულებები.

ძველ საბერძნეთსა და რომთან დაკავშირებული მრავალრიცხოვანი ცნობები ფართოდ შემოჰქონდათ ქართულ მწერლობაში: ექვთიმე მთაწმინდელს, გიორგი მთაწმინდელს, ეფრემ მცირეს, არსენ იყალთოელს, იოანე პეტრინს და სხვებს. ქართველი მოღვაწენი განსაკუთრებული ინტერესით ეკიდებოდნენ ჰომეროსის, პლატონისა და არისტოტელეს თხზულებებს.

„ჰომეროსის პოემების სრული თარგმანები ძველ ქართულ მწერლობაში არ არსებობდა, მაგრამ ეს მწერლობა ჰომეროსის პოემების შინაარსს კარგად იცნობდა. ვარაუდობენ, რომ ძველ საქართველოში არსებობდა ჰომეროსის პოემების გადმოკეთებული ვერსია, რომელშიც გადმოცემული იყო „ილიადას“ შინაარსი და თქმულებები ტროას ომის ცალკეულ ეპიზოდებზე“ (ყაუხჩიშვილი 1950: 91).

ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში („ახალი აღთქმის“ წიგნებში, „პროკოპის მარტილობაში“, არეოპაგატიკული ტრაქტატის სქოლიონის თარგმანსა და „ელინთა ზღაპრებში“) დღემდე მიგნებული იყო ანტიკური ეპოქის თხზულებებიდან მომდინარე ხუთი ჰექსამეტრული კარედის თარგმანები. ამათგან: „ახალი აღთქმის“ წიგნებში დაცულ ორ კარედსა და „ილიადადან“ თარგმანილს ასევე ორ კარედზე პ. ინგოროყვამ მიუთითა (ინგოროყვა 1938: 58), „ილიადადან“ თარგმნილი კიდევ ერთი კარედი კი ს. ყაუხჩიშვილმა შენიშნა (ყაუხჩიშვილი 1945). ამათ ემატება ა. ურუშაძის მიერ მიგნებული ხუთი ჰექსამეტრული კარედის თარგმანები (ურუშაძე 1975: 79-88).

ნათარგმნ კარედებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ძველ ქართველ მთარგმნელებს კარგად ჰქონდათ შეგნებული ერთი ენის ლექსწყობის პირდაპირი გადმოცემის შეუძლებლობა სხვა სისტემის ენის ვერსიფიკაციით. ისინი გრძნობდნენ, რომ ბერძნული საზომებით გამართული ლექსი ანტიკური მეტრული სქემებით ვერ გადმოიცემოდა და, ამიტომ, შესაბამისი ქართული საზომების შერჩევა იყო საჭირო. „ახალი ალექმის“ წიგნთა და „პროკოპის მარტვილობის“ მთარგმნელებმა ყველაზე ადრე და უთუოდ მარჯვედ შეარჩიეს დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოსაცემად ოცმარცვლიანი ქართული საზომი — ფისტიკაური.

XIX ს. მინურულს „ილიადას“ ქართული პოეტური თარგმანის შესრულება სცადა მამია გურიელმა (მ. ფაზელმა). დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოსაცემად მან აიღო თექვსმეტმარცვლოვანი დაბალი შაირი და 1890 წელს გამოაქვეყნა პოემის I სიმღერა:

მგოსანთა ღმერთო, შეამკე, აქილეს პელეიანი,
მწყრალი, ვინც აქაელებსა ათასი მისცა ზიანი...

ცხადია, ასეთი საზომითა და ინტონაციით შესრულებული თარგმანი სრულიად შეუფერებელი იყო „ილიადასათვის“.

ყურადღებას იპყრობს გობრონ აგარელის მიერ ჰექსამეტრის გადმოცემა თვრამეტმარცვლიანი საზომით:

3 3 3 6 3
ვით კვამლი / დაბურავს / ჯერ ქალაქს / და მიიმართება ზეცისკენ...

+პირველი, ვინც დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოსაცემად 14-მარცვლიანი ლექსი გამოიყენა, პანტელეიმონ ბერაძე იყო. მას გამოკვლეული აქვს, რომ ამ სახის ლექსი, რომელიც ქართულ ლექსწყობაში XIX ს.-ში დამკვიდრდა, ჯერ კიდევ ძველი ქართული მწერლობის ისეთ ძეგლებში გვხვდება, როგორებიც არის „აბუკურა“ და „ნინოს საგალობელი“.

5 4 5
და აბუკურა / ახალნერგი“ / „საბანმიდისაი.
რომელსა შინა / მგალობელნი / განმადლიერენ.

14-მარცვლიანი ლექსით პ. ბერაძემ „ოდისეა“ მთლიანად თარგმნა. დაქტილური ჰექსამეტრის რიტმის შესატყვისი ქართული საზომი, პირობითად, შეიძლება გაკეთდეს 17-მარცვლიანი სტრქონით, ეფრემ მცირის ტერმინით რომ ვთქვათ „ორმუკლი იროიკოით“ (ჩვიდმეტმარცვლიანი ლექსი). ასეთი საზომი ქართულ ლექსნყობაში არ გვხვდება:

შეჰყარა / მხედრობას / სენი შემ / მუსვრელი, / წყდებოდა / ხალხი.
 3 3 3 3 3 2

პირველი და საყურადღებო ცდა ჩვიდმეტმარცვლიანი კარედით დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოცემისა ს. ყაუხჩიშვილს ეკუთვნის. ასეთი პირობითი საზომი გამოიყენა მან თავის „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში“ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ საჭირო ადგილების დასამონმებლად.

მიმღერე, ღმერთჟალო, რისხვა აქილევსის, პელევსის ძისა - (17)
 3 3 2 4 3 2

დაქტილური ჰექსამეტრი, როგორც ცნობილია, არ არის ბერძნული წარმოშობის საზომი. მისი ჩასახვის საიდუმლოების კვლევას მიუძღვნა ანტიკური ლექსნყობის ცნობილმა მკვლევარმა პანტელეიმონ ბერაძემ სადოქტორო დისერტაცია „დაქტილური ჰექსამეტრის სანყისები“, რომელშიც უაღრესად მნიშვნელოვანი პრობლემის — ექვსტერფიანი ჰეროიკული საზომის წარმომავლობის საკითხის — გადასაწყვეტად, მართალია, სადავო, მაგრამ მეტად ორიგინალური დასკვნებია წარმოდგენილი. დაქტილური ჰექსამეტრის წარმოშობისა და მისი სტრუქტურის საკითხებია სწორედ განხილული იმ ნიგნში, რომელიც ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა (ბერაძე 1969).

ჰექსამეტრი ისე ჰქონდა ბერძნულ ლექსს შეთვისებული და ეს საზომი იმდენად პოპულარული იყო, რომ იგი არამცთუ გადმოვიდა I ათასწლეულის ბერძნულ პოეზიაში, არამედ საკმაოდ დიდხანს მას, ერთგვარად, უნივერსალური საზომის ფუნქციაც კი ეკისრებოდა და გამოიყენებოდა თითქმის ყოველგვარი აზრის ლექსად გამართვისას.

ჰექსამეტრის რიტმი დაქტილურია, ე.ი. იმ გარემოში, სადაც ჰექსამეტრი ჩამოყალიბდა, დაქტილური რიტმი იყო სასაუბრო ენისათვის ისეთივე ბუნებრივი, როგორც ბერძნულისათვის — იამბური. ამდენად, ჰექსამეტრის შექმნას საფუძვლად უნდა დასდებოდა დაქტილური რიტმი.

ქართული და ბერძნულ-ბიზანტიური ლიტერატურული ურთიერთობების მიმართ ეროვნულ ფილოლოგიაში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი XX ს. 40-იან წლებში.

XX ს. 40-იან წლების პერიოდში გამოქვეყნებულ ს. ყაუხჩიშვილისა და პ. ბერაძის წერილებში საინტერესოდ აისახა ბერძნულ-ბიზანტიური ლიტერატურულ-ენობრივი სამყაროს ხანგრძლივი მეზობლობის კვალი ჩვენს ვერსიფიკაციაზე.

XX ს. 40-იან წლების დამდეგს პ. ბერაძემ წამოაყენა მოსაზრება ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრისა და ქართული „გრძელი შაირის“ ნათესაობის თაობაზე. მკვლევარი მიიჩნევდა, რომ ქართული შაირის უძველესი სახეობა ახლოს უნდა ყოფილიყო ბერძნულ ჰექსამეტრთან: „ისიც უმთავრესად დაქტილებისაგან შედგება, მასაც არ ახასიათებს რითმა, არც მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა, რადგან მისი წარმოშობა იმ დროს განეკუთვნება, როდესაც ქართული ენისათვის დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე“ (ბერაძე 1942).

პ. ბერაძემ გამოჰყო შაირის განვითარების საფეხურები: ა) მთიბლური — ცხრამარცვლიანი ურითმო ლექსი; ბ) შაირის ორი ძირითადი სახეობა: შაირისა და გრძელი შაირის უკვე გართმული. რაც შეეხება ბერძნულ ჰექსამეტრს, იგი, ავტორის აზრით, „ქართული გრძელი შაირის ანალოგიის მიხედვით, სწორედ ორი ლექსის შეერთების საფუძველზე უნდა იყოს აღმოცენებული და განვითარებული“ (ბერაძე 1942ა).

ბერძნული ჰექსამეტრისა და ქართული შაირის, კერძოდ „ვეფხისტყაოსნის“ ტაეპის მსგავსების თეორია ქართულ ვერსიფიკაციაში „არახალია“. იგი ჯერ კიდევ 1884 წელს წამოჭრა ნ. გულაკმა („თვითეული ტაეპი ექვსტერფიანია ექვსი მახვილთურთ“), ხოლო შემდეგ, XX ს. 10-იან წლებში, ეს თეორია დაიცვა ქართული ლექსის არცთუ ისე ცნობილმა მკვლევარმა შიო დავითაშვილმა გაზ. „Закавказье“-ში გამოქვეყნებულ ვრცელ

წერილში „Грузинское стихосложение“. ამგვარი შედარება, დღევანდელი ლექსმცოდნეობის თვალსაზრისით, ხელოვნურია, მაგრამ პ. ბერაძის თეორია პრობლემას ახლებურად წყვეტდა: იგი ბერძნული მეტრიკის მკვლევართა შეხედულების (ბერძნული ჰექსამეტრი არ უნდა იყოს ინდოევროპული წარმოშობისა და, შესაძლებელია, იგი ფრიგიულ ან ლიკიურ ლექსს ეყრდნობოდა) საფუძველზე ასაბუთებდა ბერძნული ჰექსამეტრის წარმოშობას.

პ. ბერაძის დასკვნით, ერთადერთი უძველესი ფორმა დაქტილური ჰექსამეტრისა დაცულია საქართველოში მუსიკალური ინსტრუმენტის შესრულებისა, სიმღერისა და ლექსის სახით. ბერძნულ მეტრიკაში მივიწყებული ჰექსამეტრი შემოინახა გართიმულმა ექვსტერფიანმა შაირმა (ბერაძე 1948: 40).

ამავე პრობლემას ეძღვნებოდა პ. ბერაძის წერილი „ბერძნული საბრძოლო ელეგია“, სადაც ავტორი ბერძნული საბრძოლო ელეგიის მაგალითზე განიხილავდა ჰექსამეტრის საკითხს და მას ჩვენებურ მთიბლურს უკავშირებდა, რადგან ისიც ექვსტერფიანია ჰექსამეტრის მსგავსად და ურითმოც. შემდგომი საფეხური ბერძნული ჰექსამეტრის განვითარებისა ქართულ პოეზიაში, როგორც ვთქვით, მკვლევრის აზრით, 16-მარცვლიან ტაქსში ტერფთა გადანაცვლება და მისგან გამომწვეული გარკვეული რიტმული ხასიათის ცვლილებები, ავტორს აგონებს დაქტილების სპონდეებად შენაცვლებას.

ავტორი დაასკვნიდა, რომ: 1) შედარებულ ბერძნულსა და ქართულ ლექსს ტერფთა თანაბარი რაოდენობა აქვს; 2) როგორც ბერძნული, ისე ქართული ლექსი ორი ნახევრისაგან შედგება, რადგან ერთიცა და მეორეც ცეზურამდე სამ ხმის ამოლებას შეიცავს და 3) როგორც დაქტილებში სპონდეებად შეცვლა, ისე გრძელი შაირის ლექსში ორმარცვლიან ტერფთა გადანაცვლება ლექსის რიტმის დამძიმებას იწვევს (ბერაძე 1942: 125-131).

ბერძნულ-ბიზანტიური და ქართული მეტრიკის ის ტერმინები, რომელთაც განმარტავს ეფრემ მცირე თავის კომენტარებში დიონისე არეოპაგელის წიგნის თარგმნის დროს, განხილულია ს. ყაუხჩიშვილის წერილში: „ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები“.

ავტორი ყურადღებას ამახვილებს I-II წიგნების ეპიგრაფების

შენიშვნებზე და აანალიზებს ტერმინს: „ორმუჯლი იროიკო“.

ს. ყაუხჩიშვილის აზრით, ეფრემ მცირე „ორმუჯლი იროიკო“ ბერძნულ მეტრიკაში გარკვეული პოეტიკური ტერმინია და აღნიშნავს „საგმირო (ეპოსის) საზომს“, ე.ი. დაქტილურ ჰექსამეტრს.

ავტორის დასკვნით, ეფრემის გამოთქმა „ორმუჯლი იროიკო“ ნიშნავს საგმირო საზომით გამართულ ორ სტროფს, ე.ი. ოთხ ტაეპს, „ორ ჰექსამეტრსა და ორ პენტამეტრს“ (ყაუხჩიშვილი 1946: 75).

40-იანი წლების დამდეგს მეტად საყურადღებო დაკვირვება გამოთქვა ს. ყაუხჩიშვილმა პროსოდის ტერმინთა არსებობის თაობაზე ძველ ქართულ სალიტერატურო და საგრამატიკო წყაროებში. მკვლევარმა გვაუწყა, რომ იოანე პეტრიწი „განმარტების“ ბოლოსიტყვობაში, ბასილი დიდზე მსჯელობის დროს, გვთავაზობს „გრამატიკის“ ცნების განსაზღვრას, რომელიც მთლიანად უნდა ემყარებოდეს დიონისე თრაკიელის „ტექნე გრამატიკის“ პირველ პარაგრაფს, ხოლო რაც შეეხება პროსოდის შესახებ მსჯელობას, იგი თვითონ იოანე პეტრიწს უნდა ეკუთვნოდეს.

„განმარტებანში“ ჩამოთვლილია „პროსოდიანი“: ოქსია, ვარია, პერისპო, მენი, მაკრა, ვარაქია, დანია, ფსილია, აპოსტროფის, ფენ, ჯპოდიასტოლი (ყაუხჩიშვილი 1941: 759).

პ. ბერაძემ „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრთან დაკავშირებით მსჯელობისას უკუაგდო ტერმინები: „მაღალი“ და „დაბალი“ შაირი და აღადგინა მამუკა ბარათაშვილისეული: „შაირი“ და „გრძელი შაირი“. მან გამოჰყო „გრძელი შაირის“ ოთხი ძირითადი რიტმული სქემა:

- a. 1) 323/323
- b. 2) 323/332
- c. 3) 233/323
- d. 4) 233/233

პ. ბერაძის აზრით, გრძელი შაირის ლექსი მით არის შესა-ნიშნავი, რომ ექვსტერფიანი ქართული ლექსის ნიმუშს წარმოადგენს და, ამავე დროს, იგი შეესატყვისება ბერძნულ დაქტილურ ჰექსამეტრს.

მკვლევარს არ ეეჭვება უთუო ნათესაობა შაირისა და დაქ-

ტილური ჰექსამეტრისა. პ. ბერაძე მიიჩნევს, აგრეთვე, რომ გრძელი შაირის მე-2-4 (b-c-d) სქემებით პოემაში გადმოცემულია მწუხარების, სევდის, გლოვის გამომხატველი სტროფები, ხოლო პირველი a — სქემით გამართული სტროფები აღწერას, თხრობას შეიცავს.

როგორც ცნობილია, სხვადასხვა ხალხს რიტმის თავისებური გრძნობა აქვს, რაც თავისებურ გამოვლინებას პოულობს შემოქმედების თითქმის ყველა სფეროში: ენაში, მუსიკაში, ქორეოგრაფიაში; ამიტომ, იმის გამოსარკვევად, ორგანულია თუ არა ლექსში გამოყენებული საზომის რიტმი ამა თუ იმ ხალხისათვის, შემოქმედების სხვადასხვა სფერო უნდა გავითვალისწინოთ. მიიჩნევენ, რომ ენის რიტმი, ისევე როგორც მუსიკისა და ცეკვისა, ხშირად ერთად წარმოგვიდგება, ამდენად, ისინი ერთმანეთისაგან კი არ უნდა გამოვიყვანოთ, არამედ უნდა მივიჩნიოთ ერთი და იმავე წყაროდან წარმოშობილად; სწორედ ამიტომ, ჰექსამეტრის წარმოშობის პრობლემა, პირველ ყოვლისა, უშუალოდ უნდა დავუკავშიროთ ენის, მუსიკის, ქორეოგრაფიის საკითხთა კომპლექსურ შესწავლას. ამის საფუძველზე კი უნდა გაირკვეს, თუ რა სახით შეეძლო რეალიზაცია მოეხდინა ამა თუ იმ ხალხის რიტმულ მიდრეკილებას მის პოეზიაში.

პ. ბერაძის ნაშრომი „ძველი ბერძნული და ქართული ლექსწყობის საკითხები“ (თსუ, 1969) საკითხს სწორედ ამ ასპექტში წარმოგვიდგენს. დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზის საფუძველზე ნათლად არის ნაჩვენები, თუ რამდენად არაბუნებრივია ჰექსამეტრი ბერძნული ენისათვის და რამდენად რეალურია ამ საზომის წყაროთა ძებნა წინაბერძნული ტომების პოეზიაში.

ნაშრომში შესწავლილია უძველესი ქართული ლექსის, ქართული ხალხური მუსიკისა და ცეკვის რიტმის საკითხები და ნაჩვენებია, რომ ქართული სიმღერის, ცეკვისა და პოეზიის ძირითადი რიტმი დაქტილურია. გარდა ამისა, ავტორის მტკიცებით, უძველეს ქართულ ლექსს ახასიათებდა ექვსტერფიანობა, რაც ჩვენს პოეზიაში გამოიხატა შაირის სახით. ერთი მხრივ, დაქტილური რიტმის ორგანულობა, ქართული სიმღერის, ცეკვისა და უძველესი ლექსისათვის, მეორე მხრივ კი, ჩვენი შაირისათვის,

ქართულ პოეზიაში ოდითგანვე დამკვიდრებული ლექსისათვის დამახასიათებელი ექვსტერფიანობა პ. ბერძენს საფუძველს აძლევს დაასკვნას, რომ ჰექსამეტრი, თავისი სავარაუდო ადრეული ფორმით, შესატყვისობას გვიჩვენებს უძველეს ქართულ პოეზიაში გამოყენებულ ქართულ საზომთან, რომლის კვალი საკმაოდ კარგად შემოგვინახა შაირმა.

ეს მოსაზრება ახალ გზას სახავს ეგეოსურ-წინაბერძნულსა და ქართველურ ტომებს შორის არსებულ უძველეს კავშირთა კვლევისათვის. როგორც ცნობილია, არაინდოევროპული ეგეოსური ტომების კავკასიურ, კერძოდ კი ქართველურ ტომებთან ნათესაობის იდეას მრავალი მომხრე ჰყავს ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც.

ცნობილია, რომ დაქტილური ჰექსამეტრი — ბერძნული ეპოსის სალექსო ფორმა — შორს იყო ხალხურისაგან. დაქტილური ჰექსამეტრის წარმოშობის შესახებ ძველ ბერძნულ ტრადიციას გარკვეული შეხედულება აქვს შემუშავებული: პავსანიას აზრით, ჰექსამეტრი ჰიპერბორეელმა ოლენმა შექმნა, რომლის შთამომავალია მელანოპოსი — ჰომეროსის წინაპარი.

ამრიგად, ბერძნული ტრადიცია სადავოდ არ თვლის, რომ თვით პირველი ბერძენი პოეტებიც და პირველი სალექსო ფორმაც არაბერძნული, უცხო წარმოშობისაა.

დაქტილი რომ ბერძნულისათვის უცხოა, ამას გვიმონუმებს თვითონ არისტოტელეც: „იამბიკური მეტრი ხომ ყველა მეტრზე უფრო შესაფერისია საუბრისათვის, ამის ნიშანია ის, რომ ჩვენ ურთიერთშორის საუბარში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ იამბებით“ (არისტოტელე 1944: 11).

თანამედროვე მეცნიერებაში პირველად ბერძნული ჰექსამეტრის წარმოშობის საკითხის გათვალისწინებას შეეცადა თეოდორ ბერგკი, რომლის აზრით, დაქტილური ჰექსამეტრი შექმნილი უნდა იყოს ორი დამოუკიდებელი მცირე ზომის ლექსისაგან. მან ბუკოლიკური დიერესისიანი ჰექსამეტრი ტეტრამეტრისა და დიმეტრის შენაერთად მიიჩნია.

მეორე გერმანელმა მეცნიერმა ბერგკის დებულებას დამაჯერებლობა შემატა. კერძოდ, უზნერის აზრით, თვით ჰექსამეტრშივე არის სიძველის შემცველი ელემენტები. ამ მიზნით

იგი ითვალისწინებს ძველ ინდურ ლექსს, გერმანულ ლექსს და მიიჩნევს, რომ ეს მცირე ზომის ლექსები სავალდებულოა ყველა ინდოევროპული საზომისათვის.

შროდერმა აღადგინა ყველა ის ეტაპი, რომელიც განვლო ბერძნულმა ჰექსამეტრმა თავისი განვითარების გზაზე.

ვიტემ უარყო ბერგკის, უზნერისა და შროდერის შეხედულებანი. ჰექსამეტრის პირვანდელი სახის აღსადგენად ვიტეს საჭიროდ მიაჩნია ბუკოლიკური დიერესისის საკითხის შესწავლა. ვილამოვიც-მოლენდორფი იზიარებს ვიტეს თვალსაზრისს, მაგრამ შეუძლებლად მიიჩნევს მხოლოდ ბუკოლიკური ცეზურით გადანწყვიტოს ჰექსამეტრის წარმოშობის საკითხი და აღნიშნა, რომ ვაჟური და ქალური ცეზურების საკითხი თანაბრად უნდა იქნას ახსნილი ჰექსამეტრში.

თეა შტეფლერის აზრით, ბუკოლიკური დიერესისი არის მეორეული მოვლენა, გარკვეულ სიტყვათა ფორმა, შედეგად რომ მოჰყვამესამე ტერფის ცეზურას.

საბოლოოდ, მეცნიერებმა აღიარეს, რომ ბერძნული ლექსის სათავეები საძიებელი უნდა იყოს ინდოევროპული წყაროს გარეშე. 1923 წელს ფრანგმა მეცნიერმა მიემ გამოთქვა ჰიპოთეზა, ბერძნული ჰექსამეტრის საფუძველი ეგეოსის კულტურა უნდა იყოსო.

კ. მაისტერი, მეიერისაგან დამოუკიდებლად, ნაშრომში „ჰომეროსის ხელოვნური ენა“ (1921) მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ბერძნული ჰექსამეტრი, მართლაცდა, არ არის ორიგინალური ბერძნული საზომი.

... თუკი დავეყრდნობით პ. ბერადის მოსაზრებას დაქტილური ჰექსამეტრისა და ქართული თექვსმეტმარცვლიანი შაირის ნათესაობის თაობაზე, ბუნებრივად დაისმის კითხვა: სად არის ის უძველესი ქართული ლექსი, რომელიც, სიძველის მიხედვით, რამდენადმე მაინც უახლოვდება ბერძნული ჰექსამეტრის უძველეს ნიმუშებს?

შეიძლება თუ არა სერიოზული მსჯელობა უძველესი ქართული ლექსის შესახებ, მაშინ, როდესაც ვიკვლევთ ძველი ბერძნული ჰექსამეტრის ისტორიას, იმ ლექსის ისტორიას, რომლითაც გამართულია ბერძენთა უძველესი ლიტერატურული ძეგლი, რომლის შექმნას IX-VIII საუკუნეებით ათარიღებენ.

შეიძლება თუ არა, ასეთი ძველი ძეგლის ლექსი შევადართო უძველეს ქართულ ლექსს, რომელიც VI საუკუნით თარიღდება?

ანტიკური ლიტერატურისა და ქართული ლექსის ცნობილმა მკვლევარმა პ. ბერაძემ მთიბლურის რიტმი ერთ-ერთ საფუძვლად დაუდო თავის თეორიას ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის ქართული საწყისების შესახებ. მკვლევრის აზრით, მთიბლური სამმარცვლიანი ტერფებისაგანაა შედგენილი. თითოეული ტერფი წარმოადგენს დაქტილს. ორი სტრიქონი შინა-არსობრივად გამთლიანებულია და ვლუბულობით ექვსტერფიან დაქტილს — დაქტილური ჰექსამეტრის ანალოგიურს.

ქართულ სამყაროში დაქტილური ჰექსამეტრის ძიებისას, პ. ბერაძეს მხედველობაში აქვს არა მხოლოდ მთიბლური ლექს-სიმღერები, არამედ, საერთოდ, უძველესი ხალხური სიმღერისა და ცეკვის რიტმი, რომელიც, მისი დაკვირვებით, დაქტილურია, მაგრამ სიმღერისა და ცეკვის რიტმული ანალიზის დროს პ. ბერაძე რიტმის რეალურ აღქმას, რეალურ გაგებას ემყარება, მთიბლურზე მსჯელობისას კი რეალური რიტმი არ არის გათვალისწინებული. „საფიქრებელია, რომ ჩვენ თვალწინ არის სამმარცვლიანი ტერფებისაგან შედგენილი ლექსის ფორმა“, — ასე იწყება საუბარი მთიბლურის სამტერფიანობაზე. ამ „საფიქრებელია“ უშუალოდ მოსდევს წინადადება: „და, მართლაც, ცხრამარცვლიანი ლექსი, შეუძლებელია, შედგენილი იყოს სხვა, ტერფებისაგან, გარდა სამმარცვლიანისა“. ამას რომ ამბობს, ეჭვი არ არის, პ. ბერაძეს მხედველობაში აქვს ლექსწყობის ის სისტემები, სადაც ცხრამარცვლიანი სტრიქონებიდან ჩვეულებრივი სამმარცვლიანი ტერფები იკვეთება. ანტიკურ და სი-ლაბურტონურ ლექსწყობებში ტერფი მეტრული სქემის ელე-მენტია და ანგარიშს არ უწევს რეალურ რიტმს, რეალურ მეტყველებას, სიტყვათა რეალურ საზღვრებს; თუ იმავე თვალით შევხედავთ მთიბლურის რიტმს რა თვალითაც ძველი ქართული სიმღერებისა და ცეკვების რიტმს, ცხადია, საფუძველი გამოეცლება მთიბლურის სამდაქტილიანობას. „შეუძლებელია, პ. ბერაძეს, ქართული ლექსის ბუნების შესანიშნავ მცოდნეს, თავად არ ეგრძნო 9-მარცვლიანი მთიბლურის ორტაქტიანი რიტმი, მაგრამ ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიიდან გამო-

მდინარე, იგი მთიბლურის რიტმს ფორმალური პოზიციიდან შე-
ეხო, ხოლო სიმღერისა და ცეკვის რიტმს — რეალური პოზიციი-
დან“, — წერს ა. ხინთიბიძე (ხინთიბიძე 2000: 38).

მთიბლურის სამდაქტილიანობის დასაბუთება მკვლევარს არ
უცდია. საკითხი გადაწყვეტილად ჩათვალა („მაშ, თუ ის ლექსი
სამმარცვლიანი ტერფებისაგან არის შედგენილი...“) და გადა-
ვიდა ხმით ნატირლების რიტმზე, რომელიც, ზოგი მუსიკის-
მცოდნის აზრით, სამდაქტილიანია (თუმცა შ. ასლანიშვილი გარ-
კვევით მიუთითებს, რომ საგვრინავი მთიბლური 5/4-კენ იხრე-
ბაო). „ამრიგად, ცხრამარცვლიანი მთიბლური არ გამოდგება
ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის ქართული საწყისების
ნიმუშად. ამ თვალსაზრისით უფრო მიზანშეწონილია ჩვენი სა-
ხელოვანი მეცნიერის მიერვე მოტანილი და გაანალიზებული
ქართული საგმირო პოეზიის მეტრი — რუსთველური დაბალი
შაირი“, — დაასკვნის აკაკი ხინთიბიძე.

ა. ხინთიბიძის აზრით, ასიმეტრიულობა და ორმუხლიანობა არ
არის საკმარისი მთიბლურის განსაზღვრისათვის, რადგან ასი-
მეტრიული და ორმუხლიანია დავით გურამიშვილის სტრიქონები:

მე საწყალი, / დაღონებული და: „დედოფალი / ღვთისა-მშობელი,

რომლებიც მთიბლურს არ ჰგავს. საქმე ის არის, რომ ამ სტრი-
ქონებს კენტმარცვლიანი დაბოლოება აქვს (4/5). ცხრამარ-
ცვლიანი კენტმარცვლიან დაბოლოებას კი 3 3 3-თან მივყავართ,
რაც ცხრამარცვლიან ლექსს მკაფიოდ მიჯნავს მთიბლურისაგან.

გარდა დაქტილური ჰექსამეტრისა, ძველ ქართულ მწერლო-
ბაში არსებობს ტრადიცია იამბური ტრიმეტრის გადმოცემისა.
როგორც აკაკი ურუშაძე აღნიშნავს, ქართული ლექსის ბუნების
გამო, კვანტიტატური იამბური ტრიმეტრისა, ქოლიამბისა და
თვით ბიზანტიური ხანის აქცენტური იამბების გადმოცემა ორი-
გინალის რიტმის დაცვით შეუძლებელია. ეს გარემოება კარგად
ჰქონდათ გათვალისწინებული ძველ ქართულ მოღვაწეთ, ამი-
ტომაც ქართული ენისათვის შესაფერის საზომებს ეძებდნენ.

„ახალი აღთქმის“ ბერძნულ რედაქციებში, ჰექსამეტრული და
ჰენტამეტრული კარედების გარდა, იამბური ტრიმეტრით გამა-
რთული სამი კარედიც გვხვდება:

**ბერძნულ-რომაული და ქართული შედარებითი
მეტრიკის საკითხები
დაქტილური ჰექსამეტრის გენეზისი**

1. სად გვხვდება, ძველი ქართული მწერლობის რომელ ძეგლებში ვპოულობთ ციტატებს ჰომეროსის პოემებიდან? რომელი ქართული საზომი მიუსადაგეს მთარგმნელებმა დაქტილურ ჰექსამეტრს?
2. ვინ და რა საზომით თარგმნა საქართველოში „ილიადა“ XIX ს. ბოლოს?
3. ვინ თარგმნა 14-მარცვლიანი ლექსით „ოდისეა“? ძველი ქართული მწერლობის რომელი ძეგლებია ამ საზომით შესრულებული?
4. ვისი ტერმინია „იროიკოჲ“? რამდენმარცვლიანია იგი? ქართულად ვინ თარგმნა ამ საზომით ჰომეროსის პოემების ადგილები?
5. ვის ეკუთვნის მოსაზრება ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრისა და ქართული „გრძელი შაირის“ თაობაზე? როდის გამოითქვა ეს შეხედულება? რას ეყრდნობა იგი?
6. დაასახელეთ შაირის განვითარების საფეხურები პ. ბერაძის თეორიის მიხედვით:

7. ჰექსამეტრისა და შაირის მსგავსების თეორიის დამცველები ქართულ ლექსმცოდნეობაში არიან:
8. რას ნიშნავს, ს. ყაუხჩიშვილის აზრით, ეფრემ მცირის ტერმინი: „ორმუჭლი იროიკოა“?
9. სად უნდა ვეძიოთ პროსოდის ძველი ქართული ტერმინები და ვინ მსჯელობდა ერთ-ერთი პირველი, ლექსნწყობით ტერმინებზე ძველ ქართულ მწერლობაში?
10. რას გულისხმობს: „შაირი“, „გრძელი შაირი“?
11. ქართული ხელოვნების რომელ დარგებში პოულობს პ. ბერაძე ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის კვალს? რის საფუძველზე?
12. დაასახელეთ მეცნიერები, რომლებიც დაქტილურ ჰექსამეტრს არაბერძნულ წარმოშობისად მიიჩნევდნენ:
13. ვინ უარყო პ. ბერაძის თვალსაზრისი მთიბლურის სამდაქტილიანობის თაობაზე? რის საფუძველზე?

ქართული საგალობლის ვერსიფიკაციული მიმართება ბერძნულ საგალობლებთან

ქართულმა ჰიმნოგრაფიულმა ძეგლებმა შემოგვინახეს უძველესი, VII-X საუკუნეების, თარგმანები ბიზანტიური საგალობლებისა და, ამდენად, ავსებს იმ ხარვეზებს, რაც გამოწვეულია ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის განვითარების ადრინდელი ეტაპის ამსახველი ძეგლების უქონლობით.

ქართულ საგალობელთა ფორმის კლვევა ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის შესწავლის შედეგთა გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია. ბიზანტიური საგალობლების კვლევის ისტორია ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად სიმონ ყაუხჩიშვილმა მიმოიხილა. „იყო დრო, როდესაც ბიზანტიურ ჰიმნებს პროზაულ ნაწარმოებებად თვლიდნენ და მათში შენიშნული არ იყო სალექსთნყობო კანონები“, — აღნიშნავდა იგი 1949 წელს (ყაუხჩიშვილი 1949: 384).

„სალექსნყობო კანონები“ საგალობლებში, კერძოდ კი მათი სტროფული აგებულება, აქცენტიანობა და სილაბურობა, პირველად პეტერბურგელ მკვლევარს **კონსტანტინე იკონომოსს** შეუნიშნავს. მიუხედავად ამისა, საგალობლებში სტროფული წყობის აღმოჩენა, მათში ირმოსისა და ტროპარის გამოყოფა, ოთხი ათეული წლის შემდეგ, 1867 წელს, რომში დასტამბული წიგნის ავტორის **ჟან-ბაპტიტ ფრანსუა პიტრას** სახელს დაუკავშირდა. ახალი სახის ლექსნყობა „**რიტმულ პოეზიად**“ მოინათლა და ასეც დამკვიდრდა სამეცნიერო ლიტერატურაში.

ქართულ საგალობლებში „რიტმული პოეზიის“ კანონები პავლე ინგოროყვამ გამოავლინა და მას „სილაბური უკვეთელი ლექსი“ უწოდა (ინგოროყვა 1954: 557-558).

მკვლევარს საგალობელთა სალექსო ფორმის ამოცნობაში ხელნაწერთა პუნქტუაცია დაეხმარა: „მეტრული პუნქტუაციით — ნერტილებით — გამოყოფილი აღმოჩნდა ყოველი ტაეპი (და აგრეთვე, ნახევარტაეპები, როდესაც ტაეპი მუდმივი ცეზურით ორად განიკვეთება)“.

მეტრული პუნქტუაციის აღმოჩენამ იამბიკურ საგალობლებში მკვლევარს გასაღები მისცა დანარჩენი სალექსო ფორმე-

ბის ამოსაცნობად. ჰიმნებში ჩვენ გვაქვს რიტმული მონაცვლეობა სტროფული ერთეულებისა, სტროფებისა და ანტისტროფების სახით. ყოველ ცალკეულ გალობაში ძირითად სტროფულ ერთეულს, ანუ სტროფს, მოსდევს ანტისტროფები, რომლებიც დაწერილია იმავე წყობის ტაეპებით, რაც გვაქვს ძირითად სტროფში.

მაგალითი მიქაელ მოდრეკილის კრებულიდან: იოანე მინჩხის საგალობელი პ. ინგოროყვამ მეტრული პუნქტუაციის მიხედვით სალექსო ტაეპებად დააღაგა:

რაჟამს მოხვედი	5
ზეცით ქვეყანად მჰსნელოო ჩვენო	10
და ინებე შენ	5
შობაი დედისაგან უბინოსა,	11
ცხოვრებისათვის	5
ადამის ნათესავისა —	8
შეცთომილისა, მრავალ-მონყალე!	10
ჯუარს ეცუ ჴორცითა	5
ბუნებით უვენებელი ღმრთეებაი	10
შთაჴვედ ქუესკნელად	5
და განქარვე მთავრობაი ბნელისაი	11
და აღადგინე	5
ბუნებაი კაცთაი დანთქმული	8
ბუნებაი კაცთაი და გადიდებდა.	10

საგალობლის დანარჩენი 7 სტროფი ტაეპთა ამგვარი თანმიმდევრობით არის დაწერილი. ასევე ხედავდა პრობლემას კარდინალი პიტრაც. მასაც ხელნაწერთა პუნქტუაცია დაეხმარა საგალობელთა საიდუმლოს ამოხსნაში.

პავლე ინგოროყვას ნაშრომის გამოქვეყნებას ქართველ მკვლევართა ერთი ნაწილი აღფრთოვანებული რეცენზიებით შეეგება და უყოყმანოდ მიიღო მისი შეხედულებანი ქართული ლექსის ბუნებაზე (ს. ყაუხჩიშვილი, მიქაელ თარხნიშვილი, ა.ბარამიძე).

მკვლევართა მეორე ნაწილმა არ გაიზიარა პ. ინგოროყვას დასკვნები და საეჭვოდ მიიჩნია საგალობლებში მკაცრად ჩამოყალიბებული მეტრული სტრუქტურის არსებობა (კ. კეკელიძე, ა.განერელია, გ. იმედაშვილი).

პ. ინგოროყვას შეხედულებების წინააღმდეგ, ისევე როგორც თავის დროზე პიტრას თეორიის წინააღმდეგ, მყარი და საფუძვლიანი ოპოზიცია ჩამოყალიბდა. მიუხედავად ამისა, ქართველ მკვლევართა ნაწილს არ შერყევია რწმენა, რომ საგალობლები „რიტმული პოეზიის“, ე.ი. სილაბურ ოდენობებზე დამყარებული სალექსო ფორმების ნიმუშებია, თუმცა მათთვის დამახასიათებელი მარცვლოვანება განსხვავებულია კლასიკური ქართული ლექსის მარცვლოვანებისაგან (კვირიკაშვილი 1982: 10).

კ. კეკელიძე შეცდომად თვლიდა ხელნაწერებში არსებული „განკვეთის ნიშნების“ (ორი წერტილი) მიხედვით საგალობლის ტექსტის ტაეპებად დალაგებას (პ. ინგოროყვას მსგავსად).

კ. კეკელიძის აზრით, „განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული ტექსტი არ წარმოადგენს სალექსო ტაეპს, ამას ხსნიდა იამბიკოს მაგალითზე, სადაც „განკვეთის ნიშანი“ არ არის ტაეპის ბოლოს და არც ცეზურის ადგილას (7,5). ასევეა ბერძნულშიც, რაც აჩვენა ვაჟა გვახარია (გვახარია 1987).

ბიზანტიაში, IV-V საუკუნეთა მიჯნაზე, პოეზიასა და პროზაში ერთმანეთს ებრძოდა ძველი და ახალი, ანტიკურ-წარმართული და ფეოდალურ-ქრისტიანული. VI საუკუნის შუაწლებში ქრისტიანულმა მიმართულებამ უპირატესობა მოიპოვა და ამ გზით დაიწყო განვითარება პოეზიამაც და პროზამაც.

პოეზიაში გაბატონდა ქრისტიანულ სიუჟეტზე აგებული აქცენტური ლექსი, თავისი სტროფული წყობით, რეფრენითა და აკროსტიხით. იგი ძირეულად განსხვავდებოდა ანტიკური პოეზიისაგან და ეწოდებოდა „რიტმული პოეზია“ (თანამედროვე ტერმინით: „ანტიკური სილაბიზმი“). შინაარსით იგი წარმოადგენს ხოტბა-შესხმას, ხოლო ფორმით — სტროფულ სისტემაზე აგებულ აქცენტურ ლექსს, რომელსაც ყოველი სტროფის შემდეგ დართული აქვს რეფრენი და რომლის სტროფების დასაწყისი ასოები ქმნის აკროსტიხს. IV საუკუნიდან ბერძნულ ენაში აღარ არსებობს განსხვავება გრძელსა და მოკლე მარცვლებს შორის, ამიტომ ლექსი აღარ ეყრდნობა ძველი ბერძნული პოეზიისათვის დამახასიათებელ კვანტიტეტის პრინციპს. მიუხედავად ამისა, ბერძენი მაინც განაგრძობდნენ ანტიკური ლექსწყობის მიხედვით ლექსის წერას, რაც ხელოვნური

გამოდიოდა. ამის გამო დაინყეს რიტმულობისათვის ახალი კრიტერიუმის ძებნა.

IV-V საუკუნეები ბიზანტიის ისტორიისათვის გარდამავალ ხანად ითვლება. სწორედ ამ პერიოდში ლექსი ფორმალურად მისდევს ანტიკურ მეტრიკას (დაქტილური ჰექსამეტრი, იამბური ტრიმეტრი, ტეტრამეტრი, იონიკური დიმეტრი და სხვა), მაგრამ არსებული რიტმულობისათვის ის შეიმუშავებს ენის ბუნებრივ განვითარებაზე დამყარებულ კრიტერიუმებს. პაროქსიტონცია, მახვილი, მარცვალთრაოდენობა (სილაბურობა), აკროსტიხი და სხვა. ლექსის განვითარების ეს პროცესი დამთავრებული ჩანს VI საუკუნის I ნახევრისთვის. კერძოდ, იგი გამოიყენა რომანოზ ტკბილმგალობელმა (მელოდოსმა) თავის ჰიმნებში, სადაც აღარ ჩანს ანტიკური მეტრიკის წესები და რიტმულობა ემყარება ბიზანტიურ-ბერძნული ენის თვისებებს (ყაუხჩიშვილი 1956). ამგვარად ჩამოყალიბდა ბიზანტიური ლექსი, რომელიც ე.წ. „რიტმულ პოეზიას“ განეკუთვნება.

მკვლევარები დაბეჯითებით ამტკიცებდნენ: ერთადერთი კანონი, რომელსაც ემორჩილება ბიზანტიური ჰიმნები, არის პოეტის თვითნებობაო. ასეთი აზრის შემუშავებას ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ თვით ბიზანტიელებსაც თავიანთი ჰიმნები პროზაულ ნაწარმოებებად მიაჩნდათ. მათი აზრით, ისინი დაწერილი იყო Ρεϋϋ (მდაბიო სიტყვით) ან kat al ogdhn. „კანონების“ შექმნის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელმა, იოანე დამასკელმა, სცადა კვანტიტეტიანი ტაეპების კვლავ შემოღება. მან თავისი „კანონები“ იამბური ტრიმეტრით გამართა. იამბი მოკლებული იყო შესაძლებლობას, ტრიბრაქად (УУУ) გადაქცეულიყო, ამის გამო ტაეპი თორმეტმარცვლიანი გახდა.

ამგვარად, **იოანე დამასკელის** იამბურმა ტრიმეტრმა შექმნა **ბიზანტიური სილაბური** 12 მარცვლიანი ლექსი, რომელსაც აქვს კანონზომიერი ცეზურა მე-5 ან მე-7 მარცვალზე. ამგვარ წყობას ამაშიც ეტყობა ბიზანტიურობა, რომ ტაეპის ბოლოს ჩვეულებრივი მოვლენაა **პაროქსიტონიანი** სიტყვა, ე.ი. ტაეპებს მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდით. აქედან გამომდინარე, იოანე დამასკელი მხოლოდ გარეგნულად იცავდა იამბის

შესაფერის წესებს, ხოლო შინაგანი რიტმულობის მხარე ლექსის მახვილის პოეტიკურად გამოყენებაზე იყო დამყარებული.

პ. ინგოროყვას აღნიშვნით, ბერძნულ-ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის 12-მარცვლიანი იამბიკური ლექსი განსხვავებულია ანტიკური ხანის ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრისაგან (ე. ი. იმ სალექსო საზომისაგან, რომელიც მიღებული იყო ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში).

საშუალ საუკუნეთა ბერძნულ-ბიზანტიური 12-მარცვლადი იამბიკო შეეფარდება ანტიკური ხანის ბერძნული იამბიკური ლექსის ტრიმეტრს მხოლოდ მარცვალთა რაოდენობით, ხოლო მათი მეტრული და რიტმული სტრუქტურა სხვადასხვაა, ისინი ლექსწყობის განსხვავებულ სისტემებს წარმოგვიდგენენ. **ანტიკური ხანის ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრი კვანტიტეტურ ლექსწყობას ეკუთვნის. კვანტიტატურობა ბერძნულში მოშლილია გრძელი მარცვლების გაქრობით, ამიტომ საშუალ საუკუნეთა ბერძნულ, ბიზანტიური იამბიკური 12-მარცვლადი ლექსი ტიპურ სილაბურ სალექსო საზომს წარმოადგენს** (კეკელიძე 1980).

მიუხედავად სხვაობებისა, ბერძნულ-ბიზანტიური ქრისტიანული პოეზიის ფორმა მეტ-ნაკლებად იმეორებს ძველი ბერძნული ქორული ლირიკის ფორმებს, ასევე ძველი ბერძნული ლირიკის სტროფულ-ტაეპობრივ აღნაგობას სტროფებისა და ანტისტროფების სახით. მაგალითად, ქრისტიანული პოეზიის ირმოსი უიგივდება ქორული ლირიკის სტროფს, ხოლო ქრისტიანული პოეზიის ტროპარი — ქორული ლირიკის ანტისტროფს (კეკელიძე 1980).

რაც შეეხება ქართული ჰიმნოგრაფიის შესწავლის ისტორიას, მას უდიდესი ყურადღება ექცეოდა ქართველ მკვლევართა მხრიდან. ხოლო ქართული ჰიმნოგრაფიის სალექსო ფორმის ამოხსნა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი გახლდათ ძველი ქართული მწერლობისა.

ძველი ქართული ჰიმნოგრაფია განვითარების ორ ეტაპს ქმნის: წინა ათონურს, რომელიც მოიცავს პერიოდს პირველი ჰიმნოგრაფიული კრებულების ჩამოყალიბებიდან (მე-7 საუკუნე) ნიდან მე-10 საუკუნის მიწურულამდე) და, მეორე, ათონურს, რომელიც ათონის სალიტერატურო სკოლის დაარსებასთან არის დაკავშირებული.

ორივე პერიოდის ქართულ საგალობლებში მეტრული სტრუქტურის საკითხთა შესწავლას და მათში „რიტმული პოეზიის“ კანონების გამოვლენას საკმაოდ დიდი შრომა მიუძღვნა პავლე ინგოროყვამ. **მან ქართულ საგალობლებში სცადა ვერსიფიკაციული კანონზომიერებების აღმოჩენა და მათთვის დამახასიათებელი ლექსწყობის სისტემა განსაზღვრა, როგორც „სილაბური უკვეთელი ლექსი“.**

პ. ინგოროყვას აღნიშვნით, V-XVIII საუკუნეებში, ქართულ მწერლობაში მიღებული ყოფილა სახეობა ქართული ლექსისა, რომელიც თავისი წყობით, მეტრულ-რიტმული სტრუქტურით, არსებობითა და განსხვავდებოდა ერთიმეორისაგან. ესენია:

1) სილაბური მუხლედოვანი ლექსი ანუ ძველი ქართული ლექსი (დამონშემებულია V-VIII საუკუნეებიდან). თავის სტრუქტურას იგი უცვლელად ინარჩუნებს XVIII საუკუნემდე და გადმოდის XIX საუკუნეში;

2) სილაბური უკვეთელი ლექსი — საგალობელი მარცვლელი („აბუკურა“);

3) წყობილი სიტყვა რიცხუედი — თავისუფალი უმარცვლედო ლექსი „ფსალმუნნი“, „ცხოვრება ქართველთა“;

ნ. ნაკუდაშვილის მიერ განხილულ იქნა სალექსო **მეტრისა და რიტმის საკითხი ქართულ ჰიმნოგრაფიაში**. იმისათვის, რომ ჰიმნოგრაფიული ტექსტის დაყოფის პრინციპი რიტმულ სტრუქტურად იქნეს მიჩნეული, საჭიროა ის პასუხობდეს რიტმიზაციის კანონთა აუცილებელ მოთხოვნებს. ერთ-ერთი ასეთი **მოთხოვნაა განმეორებად ელემენტთა შორის არსებული ინტერვალების მკაცრად განსაზღვრული ხანგრძლივობა**. ნ. ნაკუდაშვილმა ამ კუთხით გააანალიზა 800-ზე მეტი ძლისპირი და აღმოჩნდა, რომ უმეტესი ნაწილის მიხედვით, ინტერვალები საგალობელთა განმეორებად ელემენტებს შორის მერყეობს 30-დან 60 მარცვლამდე. ელემენტთა მაქსიმალური სიჩქარისას, ეს რიტმული ჯგუფი დასაშვებია, შედგებოდეს 25 მარცვლისაგან. გამოთვლების შედეგად აღმოჩნდა, რომ ინტერვალები განმეორებად ელემენტებს შორის 3-ჯერ (ზოგან მეტჯერაც) აღემატებოდა დასაშვებ ნორმას (12 მარცვალი). აქედან გამომდინარე, ნ. ნაკუდაშვილი აცხადებს, რომ ჰიმნოგრაფიული ტექსტების დაყოფის

პრინციპი (საგალობელთა მარცვლელი ანუ იგივე „ანტიფონური სილაბიზმი“) არ ემორჩილება რიტმიზაციის კანონებს, რითაც მან უარყოფითი პასუხი გასცა პ. ინგოროყვას დებულებას, რომ საგალობელთა ტექსტები წარმოადგენს სალექსო სისტემას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, როდესაც პ. ინგოროყვა „საგალობელთა მარცვლელს“ სალექსო სისტემად მიიჩნევდა, ეყრდნობოდა ხელნაწერებში არსებულ განკვეთის ნიშნებს, რომელთაც, მკვლევრის აზრით, ტაეპგამყოფი ფუნქცია ჰქონდათ მინიჭებული. აქედან გამომდინარე, ამ მონაკვეთთა სალექსო ტაეპებად კვალიფიცირებას ერთ-ერთი ძირითადი საყრდენი გამოეცალა, რადგან ქართული საგალობლების ტექსტებში იხლიჩება და სტრიქონიდან სტრიქონზე გადადის არა მარტო აზრობრივი სინტაგმები, არამედ ცალკეული სიტყვები, რაც ქმნის ლექს-მცოდნეობაში ცნობილი „ანუამბემანის ანუ რიტმულ-სინტაქსური მოვლენის ილუზიას“, რაც შედეგია არა რიტმის ზენოლისა სინტაქსზე, არამედ ტროპარის მექანიკური დაყოფისა, რალაც წინასწარმოცემული მოდელის შესაბამისად და რაც ტექსტის შინაგანი სტრუქტურით, საზომის ლოგიკით კი არ არის ნაკარნახევი, არამედ ეკუთვნის გარედან დატანილ (მუსიკალურ) სისტემას. სწორედ ამის დამადასტურებელია ცალკეული სიტყვების გახლენა და სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანა; ე.ი. განკვეთის ნიშნებს არა აქვთ სალექსნყოფო ფუნქცია, ცეზურისა და ტაეპის დასასრულის აღმნიშვნელი ფუნქცია. აღმოჩნდა, რომ მათ მხოლოდ მუსიკალური დანიშნულება გააჩნიათ; საგალობლის ტროპარი (სტროფი), სძლისპირის შესაბამისი მელოდიური ფორმულის მიხედვით, თანაბარ მონაკვეთებად უნდა დაიყოს.

„განკვეთის“ წერტილებით გამოყოფილი მონაკვეთების სალექსო ტაეპებად მიჩნევის როგორც დამადასტურებელი, ასევე საწინააღმდეგო არგუმენტები მეცნიერებაში იამბიკური საზომით დაწერილ ჰიმნებზე დაკვირვების შედეგად წარმოიშვა. თუმცა, დამადასტურებელი მაგალითები არსებობს, მაგრამ 12 მარცვლიანი იამბიკური კანონის ნ. ნაკუდაშვილისეული ანალიზისას (ასევე, კ. კეკელიძისა) აღმოჩნდა, რომ „განკვეთის“ წერტილების ადგილმდებარეობა შეიძლება დაემთხვეს იამბიკოს რიტმულ დაყოფას და შეიძლება — არა. მან ყურადღება

გამახვილა იამბიკური საგალობლის „განკვეთის ნიშანთა“ მიხედვით დაყოფის ერთ მნიშვნელოვან ნიუანსზე, რომელიც თავის დროზე შეუმჩნეველი დარჩათ მოკამათებს, რომელსაც შეეძლო ამ დავის საბოლოოდ გადაწყვეტა: ერთია, როდესაც განკვეთის ნიშანი საერთოდ არ არის ტაეპში და ამის გამო აღუნიშნავი რჩება ცეზურა და სულ სხვაა, როდესაც ის არის, მაგრამ უჩვენებს არა იამბიკური საზომისათვის დამახასიათებელ რიტმულ პაუზას, არამედ ტექსტს სრულიად შეუსაბამო ადგილს ხლეჩს, რათა არ დაირღვეს „ანტიკური სილაბიზმის“ პრინციპი, კერძოდ მოცემული მონაკვეთის თანფარდობა სხვა სტროფების შესაბამის მონაკვეთთან.

ავტორის დაკვირვებით, სწორედ ამიტომ აქვს მიქაელ მოდრეკილის კრებულში იამბიკურ საგალობელს შენიშვნა, სადაც გვაფრთხილებს, 60 მარცვლიანი ტროპარი 5 თორმეტმარცვლიანი ტაეპისაგან შედგება, რაც იამბიკოს სალექსო ფორმის ამოხსნას წარმოადგენს. წერტილებს რომ აქ ტაეპგამყოფი ფუნქცია ჰქონოდათ, ეს გაფრთხილება საჭირო არ იქნებოდა. ქ. ბეზარაშვილის შენიშვნით, „საყურადღებოა, რომ ამგვარი გაფრთხილება თან ახლავს იმ არალიტურგიკულ იამბიკოებს (ეფრემ მცირისა და ელინოფინელთა), სადაც განყოფის ნიშნები ცეზურისა და ტაეპგამყოფის ფუნქციას ასრულებდა“ (ნაკუდაშვილი 1996).

ნ. ნაკუდაშვილი ასკვნის, რომ ჰიმნოგრაფიული ტექსტის მარცვლებად დაყოფა სალექსო საზომით კი არ არის გამოწვეული, არამედ მუსიკალურ ჰანგებთან მიმართებით და იგი გარედან მოტანილი მუსიკალური სისტემის ლოგიკაა. ამიტომ იყო, რომ მარცვალთა მეტნაკლებობას ტროპართა შესაბამის მონაკვეთებს შორის მელოდია ანესრიგებდა. ეს დასკვნა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია იმით, რომ განკვეთის ნიშნები ცეზურის ფუნქციას მხოლოდ არალიტურგიკულ იამბიკოებში ასრულებენ, ანუ იქ, სადაც მათ რიტმულ-მელოდიური დანიშნულება არა აქვთ და მხოლოდ სალექსნყობო დანიშნულება გააჩნიათ.

ნ. ნაკუდაშვილმა უარყო ჰიმნოგრაფიის სალექსნყობო ფორმა და, სათანადო ლიტერატურის ღრმა ცოდნით და მისი გამოყენებით, განაცხადა, რომ „პარადიგმატული აზროვნება“, რომელიც ქრისტიანულ საგალობელს ახასიათებს, პოეზიის თვისე-

ბაა. ამდენად, **ჰიმნოგრაფიას სასულიერო პოეზია ეწოდება, რათა ჟანრობრივად განვასხვავოთ** იგი სასულიერო მწერლობის სხვა დარგებისაგან. ამასთან, ქრისტიანული საგალობელი კლასიკური ლიტერატურისაგან (ლექსისაგან) იმით განსხვავდებოდა, რომ იგი სულიწმიდის შთაგონებით იქმნებოდა.

ამგვარად, პავლე ინგოროყვადან დაწყებული, ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში, ჰიმნოგრაფიის მეტრულ სტრუქტურასთან დაკავშირებით, მრავალი პრობლემა არის დასმული და განხილული. თუმცა მეცნიერთა შორის ამ საკითხის გარშემო საერთო აზრი საბოლოოდ არ ჩამოყალიბებულა.

ბოლოდროინდელი გამოკვლევების ძირითადი დებულებები მოცემულია ნ. ნაკუდაშვილის შრომაში — „ჰიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა“ (ნაკუდაშვილი 1996); როგორც სამეცნიერო წრეებში აღინიშნა, ეს დასკვნები მნიშვნელოვანი ეტაპია ჰიმნოგრაფიის შესწავლის ისტორიაში, რომლის გათვალისწინება აუცილებელი იქნება ჰიმნოგრაფიის მეტრული სტრუქტურის მკვლევარებისათვის.

ეს ძირითადი დებულებებია:

1. ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში „განკვეთის ნიშნებით“ გამოყოფილ მონაკვეთთა კანონზომიერი განმეორება სალექსო რიტმს ვერ ქმნის, რადგან პუნქტუაციის მიხედვით რიტმიზაციის კანონებს არ ემორჩილება.

2. „განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული ტექსტი, რომელსაც არ გააჩნია არც რიტმული და არც სემანტიკური ღირებულება, არ შეიძლება მივიჩნიოთ სალექსო ტაეპად.

3. მუსიკალური პუნქტუაციის გვერდით ხელნაწერებმა შემოგვინახეს ტროპართა ტექსტობრივი დაყოფის ნიმუშებიც (სინ.34), რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ საგალობლის დანაწევრება ანატიფონური სილაბიზმის პრინციპის მიხედვით წმინდა მუსიკალური ხასიათის მოვლენაა.

4. ის, რაც ახალ სალექსო სისტემად („რიტმულ პოეზიად“) იქნა მიჩნეული, მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური რეფორმის ამსახველი მოვლენა გახლდათ.

5. ჰიმნოგრაფიული ტროპარის ტექსტობრივი დაყოფა შეიძლება ეყრდნობოდეს მხოლოდ და მხოლოდ პარალელიზმის

პრინციპს. ნებისმიერი სხვა სახის დაყოფა დაარღვევს ტექსტის შინაგან ლოგიკას და დააბრკოლებს მის აღქმას.

6. საგალობლის მთავარმა კომპოზიციურმა ერთეულმა — ტროპარმა — რეფორმის შემდგომ თანდათან ლექსის სტროფისათვის დამახასიათებელი ფორმალური ნიშნებიც შეიძინა. რასაკვირველია, აქ იგულისხმება ტროპართა არამარცვლობრივი დაყოფის მხრივ შეთანაბრება, რაც წმინდა მუსიკალური ხასიათისა იყო. აგრეთვე, აზრობრივი და სინტაქსური პარალელიზმების მეშვეობით, სტროფში და სტროფთაშორისი კავშირების განმტკიცება.

განსაკუთრებით თვალნათელია ტროპართა აზრობრივი პარადიგმატიკა. სტროფული პარალელიზმი ხაზგასმულია ანაფორული კომპოზიციითა და ტროპარების სინტაქსურ კონსტრუქციითა იგივეობით.

ქართული საგალობლის ვერსიფიკაციული მიმართება ბერძნულ საგალობელთან

1. რა მნიშვნელობა ენიჭება VII-X საუკუნეების ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებს ბიზანტიური საგალობლების კვლევისას?
2. ვინ იყო ის ქართველი მეცნიერი, ვინც პირველმა მიმოიხილა ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ბიზანტიური ჰიმნების კვლევის ისტორია?
3. ვინ შენიშნა პირველმა ბიზანტიურ ჰიმნებში „სალექსნყობო კანონები“, სტროფული აგებულება და სილაბურობა?
4. ვის სახელს დაუკავშირდა „რიტმული პოეზიის“ „აღმოჩენა“ ბიზანტიურ საგალობლებში?
5. ვინ გამოავლინა „რიტმული პოეზიის“ კანონები ქართულ საგალობლებში და რა უწოდა მას?
6. რას ეწოდება „მეტრული პუნქტუაცია“ და რა როლი დაეკისრა მას საგალობლებს კვლევისას?

7. დაასახელეთ პავლე ინგოროყვას თეორიის მომხრენი:

8. ჩამოთვალეთ საგალობლებში მეტრული სტრუქტურის უარმყოფელნი:

9. დაახასიათეთ „რიტმული პოეზია“ („ანტიკური სილაბიზმი“) შინაარსისა და ფორმის მიხედვით:

10. ვის ჰიმნებში აჟღერდა პირველად რეფორმირებული ბიზანტიური ლექსი, ე.წ. „რიტმული პოეზია“?

11. როგორ დაახასიათებთ ბიზანტიურ სილაბურ, 12-მარცვლიან ლექსს. რომელი ჰიმნოგრაფის სახელს უკავშირდება ეს რეფორმა?

12. რით განსხვავდება ერთმანეთისაგან იამბიკო და ანტიკური ხანის ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრი?

13. დაახასიათეთ ქართული ჰიმნოგრაფიის განვითარების ორი ეტაპი:

14. რა უნოდა პავლე ინგოროყვამ ქართულ საგალობლებში გამოვლენილი „რიტმული პოეზიის“ კანონების მიხედვით შექმნილ ჰიმნებს?
15. ჩამოთვალეთ პ. ინგოროყვას მიერ აღნიშნული 3 სახეობა V-XVIII საუკუნეების ქართული ჰიმნოგრაფიული ლექსისა:
16. სალექსო მეტრისა და რიტმის საკითხების განხილვისას რა შედეგს მიაღწია ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევარმა ნინო ნაკუდაშვილმა?
17. რისი შედეგია ქართულ საგალობელში არსებული ანჟამბემანი, ანუ გადატანა?
18. რა დანიშნულება აქვს საგალობელში არსებულ „განკვეთის ნიშნებს“?
19. რა განაპირობებს ჰიმნოგრაფიული ტექსტის მარცვლებად დაყოფას ნ. ნაკუდაშვილის აზრით?
20. დაასახელეთ ჰიმნოგრაფიის ანუ სასულიერო პოეზიის, ჟანრობრივი მახასიათებელი:

21. რატომ არ შეიძლება, მივიჩნიოთ საგალობლის სტრიქონი სალექსო ტაეპად?
22. რას შეიძლება ეყრდნობოდეს ჰიმნოგრაფიული ტროპარის ტექსტობრივი დაყოფა?
23. რა არის მთავარი კომპოზიციური ერთეული საგალობელში?
24. რა დაედო საფუძვლად თანამედროვე სტროფის სტრუქტურას?

მეფე-პოეტთა ლექსნაწილის პრინციპები

თეიმურაზ I-ის ვერსიფიკაცია აღმოსავლური და დასავლური პოეტიკის კანონების კონტექსტში

თეიმურაზ I-ის პოეზიას თანამედროვე მკვლევარები, ერთი მხრივ, სპარსული ლიტერატურის ძირითად ტენდენციებთან მიმართებაში განიხილავენ (კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე, გ. ჯაკობია, მ. თოდუა, მ. მამაცაშვილი, დ. კობიძე, ა. გვახარია, თ. გორელიშვილი, ბ. ქიქოძე და სხვ.), ხოლო, მეორე მხრივ, მისი „წამება ქეთევან დედოფლისა“ (1628), „ქართული ბაროკოს“ ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად არის მიჩნეული (დ. ლაშქარაძე, გ. გაჩეჩილაძე, ი. კენჭოშვილი, მ. ნაჭყებია). თეიმურაზ I-ის ვერსიფიკაციას საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა თ. დოიაშვილმა (დოიაშვილი 2002: 449-459). თეიმურაზ I-ის ჟანრობრივი და თემატური პრობლემები კარგად არის შესწავლილი: ა. ბარამიძის (1959), რ. ბარამიძის (1989) და ა. განერელიას (1937) ნარკვევებში, ამიტომაც ჩვენ კვლევის საგნად შევარჩიეთ, ლექსნაწილის თვალსაზრისით, პოეტის შემოქმედების მიმართება აღმოსავლური და დასავლური პოეტიკის კანონებთან.

ვიზიარებთ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღიარებულ აზრს, რომ თეიმურაზ I ორი ლიტერატურული სტილის მიჯნაზე მყოფი შემოქმედია. იგი, ერთი მხრივ, ამუშავებს და აქართულებს სპარსული პოეზიის ნიმუშებს, ამკვიდრებს აღმოსავლურ სიუჟეტებსა და სახეებს, მეორე მხრივ, მასთან იღებს სათავეს არჩილ მეფის მიერ ჩამოყალიბებული „მართლის თქმის“ პრინციპი.

ერთი მხრივ, თეიმურაზ I (1589-1663) XVII-XVIII საუკუნეების პირველი პოეტია, რომელმაც ქართული ეროვნული თემატიკა გაიხადა შემოქმედების ნყაროდ (რ. ბარამიძე), მეორე მხრივ, კი მას იოსებ გრიშაშვილმა „მაჯამის ამირბარი“ უწოდა და ამით, ერთგვარად, გაამყარა პოეტის ადგილი ეროვნული ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც აღმოსავლური სალექსო კანონიკის განმამტკიცებლისა.

XVII საუკუნის ეპოქის ტენდენციები, ითვალისწინებდა ფორმის უპირატესობას შინაარსთან შედარებით, ამიტომაც განზრახ გართულებული, ხელოვნური სალექსო ფორმები უცხო არ არის თეიმურაზ I-ის ვერსიფიკაციისათვის. ე.წ. „ლექსები სმენისათვის“ თეიმურაზ I-ის პოეზიაში გაპირობებულია პოეტის მოტივაციით, მოიპოვოს სივრცე და ორიგინალური თვითგამოხატვა მშობლიურ პოეზიაში სპარსული ენის მუსიკალობის დანერგვის ხარჯზე; სწორედ ამის გამო თეიმურაზის ლექსის ეფფონია ხშირად ეყრდნობა სპარსულ ლექსიკას („ისა“-„გემტ“//„გეჩედი“, „ხაზალი“, „ფასლი“, „შაარი“ — იესო, სეირნობა, შემოდგომა, დრო//სეზონი), ზოგჯერ სინონიმურ პარალელიზმსაც ვხვდებით მის ლექსში თუმცა ამგვარი ექსპერიმენტები არც არის გასაკვირი პოეტისაგან, რომელიც აღიარებდა:

სპარსთა ენისა სიტკბომან მასურვა მუსიკობანი.

თეიმურაზ I, თითქოს, თავს იმართლებდა, რომ ქართული ენა მძიმე იყო, ხოლო სპარსულ პოეზიას სიტყვათა „შენმასწულობა“, ე. ი. რიტორიკულობა, ენაწყლიანობა, ხელოვნურობა ახასიათებდა; საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ I-ის მიერ თარგმნილმა პოემებმა: „ვარდბულბულიანმა“, „შამიფარვანიანმა“, „ლეილ-მაჯნუნიანმა“, „იოსებზილიხანიანმა“, რომლებიც სუფისტური მისტიციზმის საუკეთესო ნიმუშებია, ინტერესი გაუღვიძა საზოგადოებას აღმოსავლური თეოსოფიის მიმართ, თუმცაღა პოეტს კარგად ესმოდა თავისი დანიშნულება და პატიებას ითხოვდა „უსარგებლოდ თქმული“ „ლაყაბის“ გამო (კეკელიძე... 1987: 332).

თეიმურაზ I-ის პოეტიკურ, ვერსიფიკაციულ ცდებს მისი შემოქმედების მკვლევარები სპარსული თარიხისა და მუამის ფორმალისტურ გატაცებებთან არ აკავშირებენ (მ. მამაცაშვილი, ა. ბარამიძე, თ. დოიაშვილი); მიჩნეულია, რომ თეიმურაზის მაჯამების ნიადაგი ეროვნულია — ქართველ მეხოტბეთა და რუსთველის ომონიმური რითმები.

თეიმურაზის პოეზიას, ეპიკურსა თუ ლირიკულს, ორ ჯგუფად განაცალკევებენ მკვლევარები, რომლებიც „საღვთო და

საკაცო“ შინაარსს ეცნობიან მასში. კ. კეკელიძე მიიჩნევს, რომ თეიმურაზ I-ის საერო ლირიკა „უფრო ლამაზსა და შინაარსიან ნიმუშებს იძლევა“ (კეკელიძე 1981: 556).

თეიმურაზ I-ის პოეზია მისი ეპოქის ქართველმა პოეტებმა მოინონეს და ლამის რუსთველის შემოქმედებას გაუთანაბრეს (არჩილ მეფე, ნოდარ ციციშვილი, მამუკა მდივანი-თავაქალაქ-ვილი). ამ ფაქტს თ. დოიაშვილი იმით ხსნის, რომ „თეიმურაზ პირველის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა მონესრიგებულობითა და ჰარმონიულობით გამოირჩევა... მისი რუსთველთან გატოლება, რაც ხშირად ხდებოდა აღორძინების ხანაში, თუნდაც წმინდა ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით, საფუძველს მოკლებულია, მაგრამ თეიმურაზ I თავისი პოეტური კულტურით ტონის მიმცემია XVII-XVIII საუკუნეების ქართულ პოეზიაში“ (დოიაშვილი 2002: 450).

შემთხვევით არ იმონებენ თეიმურაზ I-ის ლექსის მკვლევარები თეიმურაზ ბაგრატიონის სიტყვებს: „სტიხთა შორის ქართველთა ენასა ესე უაღრესად სხვათა აღმოჩენილ არს და დიდისა ხელოვნებითა ქმნილი“.

XX ს. 30-იან წლებში თეიმურაზ I-ის ვერსიფიკაციულ სიახლეთა თაობაზე ყურადღება გაამახვილა აკაკი განწერელიამ. მან აღნიშნა, რომ თეიმურაზ პირველმა დაარღვია პოემის ჟანრის ბატონობა და შემოიტანა ლირიკული ლექსები. მკვლევარმა მიუთითა აგრეთვე იმ ფაქტზე, რომ აღორძინების ხანის პოეზიაში „თეიმურაზს ეკუთვნის პირველი ცდა ახალი საზომის მონახვისა. ეს ცდა, როგორც ჩანს, უშედეგოდ დამთავრებულია. მხოლოდ ერთ ლექსში „შვიდთა კრებათათვის“ თეიმურაზი მიმართავს ე.წ. „ჩახრუხაულს“ და ამ მეტრის გზით — შინაგან რითმას“ (განწერელია 1937: 46).

კონსტანტინე ჭიჭინაძე თეიმურაზ I-ის ლექსს არჩილ მეფის პოეზიას ადარებს ფონიკის, ბგერწერის მიხედვით, მისი აზრით, თეიმურაზის შაირის შედარებითი კეთილხმოვანება უფრო იმით აიხსნება, რომ „იმის სტრიქონში, ისე როგორც გურამიშვილის ლექსში, არ ხდება თანხმოვანი ბგერების ან მოკლე სიტყვების ერთად დაგროვება, როგორც ეს არჩილ მეფეს სჩვევია“ (ჭიჭინაძე 1979: 59).

თეიმურაზ დოიაშვილმა, როგორც აღვნიშნეთ, საგანგებოდ გამოიკვლია თეიმურაზ I-ის თხზულებათა მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა, რითმა და სტროფიკა. მეცნიერის წინასწარი დასკვნა, რომ თეიმურაზ I მტკიცედ დგას ქართული კლასიკური პოეზიის მაგისტრალურ გზაზე და უწყევად ახორციელებს რუსთველური ლექსის ტრადიციებს, ეყრდნობა პოეტის თხზულებათა მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის სკრუპულოზურ ლექს-მცოდნეობით კვლევას სტატისტიკის მონაცემების გათვალისწინებით: შაირით შესრულებულია თეიმურაზ I-ის 1175 სტროფი, ვერსიფიკაციული გადახვევები კი მინიმალურია (დოიაშვილი 2002: 451).

აღიარებული თვალსაზრისით, თეიმურაზ I-ის ლექსით იწყება ქართული კლასიკური ლექსის დეკადანსი (თ. დოიაშვილი), რაც, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება რუსთველური საზომის რღვევით: ერთი ტაეპის ფარგლებში მაღალი და დაბალი შაირის შერევით. რუსთველური შაირის რღვევას თეიმურაზ I-ის ლექსში ადასტურებს ექვს ან მეტმარცვლიანი (3 შვიდმარცვლიანი) სიტყვების სიხშირეც, რაც განსაკუთრებით უხერხულია მაღალ შაირში (4 4). თ. დოიაშვილმა 14 შემთხვევა აღწერა ამგვარი პოეტიკური „უხერხულობისა“ თეიმურაზ I-ის პოეზიაში; თუმცა ეს შემთხვევები მეცნიერს არ მიაჩნია პოეტის მეტრული წესრიგის დარღვევად.

ვეთანხმებით მკვლევრის ამ თვალსაზრისს და, ამავე დროს, ვფიქრობთ, რომ ამგვარი უთანასწორო სვლები აშკარად მიგვანიშნებს ბაროკოს არსებობაზე XVII ს. ქართულ ლექსში.

თ. დოიაშვილი ყურადღებას მიაპყრობს შემდეგს: 1) მთელი რიგი პოეტებისა ვერ არღვევს თეიმურაზ I-ის ლექსის მეტრულ წესრიგს; 2) საზომთა შერევა შეინიშნება არამარტო ნახევარტაეპებში, რაც მთლიანად არყვეს სტროფულ-მეტრულ სტრუქტურას (ეს ფაქტი მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ ეს არის ქართული კლასიკური ლექსის დეკადანსის პირველი გამოვლენა); 3) შაირის გარდა, თეიმურაზ I-ის პოეზიაში აღწერა 33-ოცმარცვლიანი სტროფი, რომელთაგან მხოლოდ ხუთია ფისტიკაური, დანარჩენი — შავთელური, 4) თეიმურაზ I-ის შემოქმედებაში არის ერთი ვერლიბრი: „თამარის სახე დავით გარეჯას“, რომლის

მხოლოდ პირველი სტროფია დაბალი შაირით შესრულებული; 5) მიუხედავად ა. განერელიას კატეგორიული განცხადებისა, რომ ანჟამბემანი ანუ გადატანა ქართულ პოეზიაში XIX ს.-მდე არ გვხვდება, დოიაშვილის აზრით, თეიმურაზ I-ის პოეზიაში ფიქსირდება გადატანის ფაქტი:

მეფემან ტახტი, გვირგვინი, დროშა, ნალარა, ქოსებით —
მოაღებინა ყოველი: — თქვა ჭირნი მაქვსო ოცებით...

თუმცა აქვე მინიშნებს მკვლევარი, რომ გადატანა ამ შემთხვევაში პოეტის მიერ გაცნობიერებული ხერხი, ალბათ, არ არის, თუმცაღა მეტრული პაუზა შერყეულია და ამის აღნიშვნა აუცილებელია.

თეიმურაზ I-ის რითმაზე მსჯელობისას მეცნიერი საგანგებოდ იკვლევს რითმის ევფონიას და აფიქსირებს პირველ ქართულ კონსონანსურ რითმას XVII ს. 20-იან წლებში: **ნათელი — შემონათვალი.**

სავსებით გასაზიარებელია თეიმურაზ დოიაშვილის დასკვნა, რომ ვერსიფიკაციული გადახვევები თეიმურაზ I-ის პოეზიაში მხოლოდ გამონაკლისებია როგორც მეტრიკის, ისე რითმის სფეროში. აღორძინების ხანის პოეტი თეიმურაზ I რუსთველის ხაზის ერთგულია ლექსწყობის თვალსაზრისით (დოიაშვილი 2002: 456).

საგულისხმოა, რომ არაიდენტური რითმის, კერძოდ კონსონანსის მაგალითების მოძიება XVI-XVIII ს.ს. ქართულ პოეზიაში აკაკი განერელიამაც სცადა და მოიხმო კიდეც „ქართულ კლასიკურ ლექსში“, ოღონდ არა თეიმურაზ I-ის თხზულებებიდან, არამედ არჩილისა (სხვაცაა — ხოცაა. „საქართველოს ზნეობანი“, 60) და დავით გურამიშვილის (შემირთავს — დამირთავს) შემოქმედებიდან (განერელია 1981: 173).

არაიდენტური რითმა და მაჯამით, ომონიმური რითმებით, გატაცება, თითქოს, შეუთავსებელი უნდა იყოს ერთი პოეტის შემოქმედების საზღვრებში, მაგრამ, ჩემი აზრით, სწორედ ამ ფაქტის არსებობა საგულისხმო ანარეკლია თეიმურაზ I-ის ეპოქის კულტურული ტენდენციებისა: ჰარმონიის, კეთილზმოვანე-

ბისაკენ სწრაფვა და დისჰარმონიის, რღვევის, პოეტური უმწეობის აღიარების გულწრფელობა.

თეიმურაზ I-ის თხზულებათა შინაარსის გაცნობა გვარწმუნებს, რომ პოეტი ითვალისწინებს თავისი თანამედროვე, განათლებული, ევროპული ორიენტაციის მკითხველის შეკვეთასა და ესთეტიკურ გემოვნებას და სასულიერო, რელიგიური ხასიათის ლექსების ნაცვლად, სატრფიალო და დიდაქტიკურ თხზულებებს სთავაზობს ქართველ საზოგადოებას. თეიმურაზ I-ის პოეზიის დაახლოება ევროპული ლიტერატურის სულისკვეთებასთან, უპირველეს ყოვლისა, სპარსული ლექსის ფორმის სირთულისა და „შენმასნილი“, ღვარჭნილი სტრიქონების ნაცვლად „მარტივად მბობის“ ნდომით გამოიხატა. მეფე-პოეტმა ალლოაულო საზოგადოების მოთხოვნილებას და „ლეილ-მაჯნუნის“ დასასრულს თავადვე აღნიშნა თავისი შემოქმედებითი მეთოდის თაობაზე:

ჰმართებს, კაცმან კარგი ნახოს, მანცა მისგან გარდმოიღოს,
უგბილმან და უგუნურმან ვერა რამე წამოიღოს.

(თეიმურაზ I 1934: 184)

თეიმურაზ I-ის შემოქმედებას XX ს. 70-იანი წლებიდან ქართული და ევროპული ლიტერატურის მკვლევარნი, ქართველი კომპარატივისტები, მჭიდროდ უკავშირებენ ევროპულ ბაროკოს (გ. გაჩეჩილაძე), უფრო მეტიც, ცდილობენ დამკვიდრდეს ტერმინი „ქართული ბაროკო“ „აღორძინების ხანის“ (XVII-XVIII ს.ს. ქართული ლიტერატურა) ნაცვლად (ი. კენჭოშვილი). მოგვიანებით ამ პრობლემას საგანგებო ნაშრომი მიუძღვნა მ. ნაჭყეაბიამ, რომელმაც ყურადღება მიაქცია თეიმურაზ I-ის მიერ „გაბაასების“ (სპარსული მუნაზარეს) ჟანრის დამკვიდრების საკითხს (ნაჭყეაბია 2009: 89-100).

თეიმურაზ I-ის „მარტივად მბობის ნდომასა“ და „საზოგადოების მოთხოვნის“ ალლოს აღებას მრავალრიცხოვან პარალელს უძებნის დავით ლაშქარაძე XVII ს. ევროპის სხვადასხვა მიმართულების მწერალთა შემოქმედებაში (ლაშქარაძე 1977: 30-31). განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიიჩნევს მკვლევარი ლოპედე ვეგას ნაშრომს: „ახალი ხელოვნება კომედიების შეთხზვისა“,

რომელშიც მაცურებლის გემოვნებასა და მოთხოვნას ენიჭება უპირველესი ადგილი. დ. ლაშქარაძის აზრით, ესპანური ბაროკოს უდიდესი წარმომადგენლის კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ და ერთგვარად, საგულისხმო შედარების საფუძველს გვაძლევს თეიმურაზ I-ის პოეზიის გაცნობისას. მეფე-პოეტისათვის ცხოვრება „სიზმრისაგან უფრო ცუდია“. კალდერონის გარდა, გერმანული ბაროკოს ცნობილ წარმომადგენელთან ანდრიას გრიფიუსთანაც აკავშირებენ თეიმურაზ I-ს. ანდრიას გრიფიუსის აზრით, ადამიანი ნუთისოფელში „ყალბი ოცნების მეტს ვერაფერს წვდება, ყოფა მისი არარად იქცევა, ხოლო ხალისი — მწარე ცრემლებად“. დ. ლაშქარაძე ფიქრობს, რომ ადამიანის ამქვეყნად ყოფნის ამაოების აღიარება და ჩივილი არარაობაზე ორგანული, აუცილებელი ნაწილია არა მარტო გრიფიუსის, არამედ ქეთევან დედოფალზე დანერილი ტრაგედიის ავტორის ქრისტიან ჰოფმანსვალდაუს შემოქმედებისა. ე.წ. „მეორე სილეზიური სკოლის“ წარმომადგენლები გერმანიაში ხელს უწყობდნენ პრეციოზული ლიტერატურის განვითარებას: XVII ს. გერმანელი პოეტების, განსაკუთრებით კი თვით ჰოფმანსვალდაუს მადრიგალებში, რონდოებსა და სიმღერებში ვეცნობით ნუთისოფლის წარმავლობით გამოწვეულ სევდა-მწუხარებას.

პოეტური „გადაძახილი“ თეიმურაზ I-ისა ევროპულ ბაროკოსთან (კალდერონი, გრიფიუსი, ლოპე დე ვეგა, ჰოფმანსვალდაუ და სხვ.) სამართლიანად მიიჩნეის და ამ მხრივ კვლევა გააღრმავეს XX საუკუნის 80-90-იანი წლებისა და XXI საუკუნის დამდეგის ქართველმა ლიტერატურათმცოდნეებმა (ი. კენჭოშვილი, გ. გაჩეჩილაძე, მ. ნაჭყებია და ა.შ.), რაც მოწმობს, რომ დღესდღეობით განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა „ქართული ბაროკოს“ შინაგანი კავშირის ძიებას „ევროპულ ბაროკოსთან“.

ჩემი აზრით, ევროპულ ტენდენციებთან თეიმურაზის პოეზიის ნათესაობის ერთ-ერთ დასტურად უნდა მივიჩნიოთ ის რამდენიმე გამონაკლისი, რომელიც ასე გამოკვეთილად ჩანს კანონიკური, კონვენციური ქართული კლასიკური ლექსის ფონზე თეიმურაზ I-ის ლირიკულ თხზულებათა შორის.

ვგულისხმობთ თეიმურაზ I-ის ლექსს „თამარის სახე დავით გარეჯას“. იგი სრულიად სამართლიანად არის მიჩნეული ქარ-

თული ვერლიბრის პირველ ნიმუშად (ა. განერელია, მ. მამაცაშვილი, თ. დოიაშვილი). ვფიქრობთ, ამ ლექსის შინაარსი, ინტონაცია, რიტმული იმპულსი, მისი გრაფიკული ფორმა — ოთხ მონაკვეთად დაყოფა, მისი ავტორის XVIII ს. ევროპულ პოეზიასთან კავშირზე მიგვანიშნებს.

„თამარის სახე დავით გარეჯას“ იწყება 16-მარცვლიანი დაბალი შაირით (53/53), მოსაზღვრე, ოთხჯერადი რითმით შესრულებული კატრენით:

მეფენი მოვლენ სურვილით, შენსა სახესა ჰმონებენ,
შეურაცხყოფენ მნათობთა, ნათლად არ მოიგონებენ,
სხივ-მოსიერად გიპზერენ, უკვდავ-მყოფელად გგონებენ,
იშვებენ, მათთა პატიჟთა მათ ღხინთა შეუნონებენ.

(თეიმურაზ პირველი 1989: 328)

ლექსის ამ პირველ სტროფს, ნათელი, გასაგები ენითა და სპარსული „ლექთა წმასვნისაგან“ განსხვავებული სტილით დაწერილს, მოსდევს ლოცვა, რომელსაც არა აქვს საზომი და ბოლორითმა, მაგრამ აქვს შიდარითმა და შინაგანი რიტმი, უფრო სწორად, რიტმული იმპულსი, ლოცვის პირველ მონაკვეთში მეფე-პოეტი მიმართავს უფალს:

შენ სახებაო, ერთ-არსებაო, სამ-გემოვნებით ერთო,
გაუნვალებელო,
ერთ ბუნებაო უშობელო და ძეო შობილო, სულო მამისაგან
გამომავალო,
მოსავსა შენსა მეფესა, პატრონს თეიმურაზს, მეოხ მეყავ.

ამ სამტაეპედს მოჰყვება II მონაკვეთი, მიმართული ქრისტიანადმი:

ოდეს მოხვიდე განკითხვად, ქრისტიე, და გამოჩნდეს
მადლი, დიდება
შენი და დასჯდე ცხოველთა და მკვდართა მსაჯულად, და
განარჩევდე
ცხოვართა თიკანთაგან, ნუ წარმავლენ მარცხენით კერძო
შეცოდებულსა ამას მონასა შენსა, არამედ მომეც შენდობა
ბრალეულისა.

ამ ოთხტაეპედში ყურადღებას იქცევს ანჟამბემანი, რომელიც მთელ მონაკვეთს ერთ რიტმულ ინტონაციას უმორჩილებს.
III მონაკვეთში პოეტი ღვთისმშობელს მიმართავს:

დედაო უსხეულოსა ნათლისაო და მშობელო სიტყვისა
ღვთისაო,
საყდარო, ეტლო, ღრუბელო ნათლისაო, მე დაბნელებულსა
ამას
ცოდვათაგან, მითხოვე ძისა შენისაგან შენდობა ბრალთაგან.

ეს მონაკვეთიც, I-ის მსგავსად, სამტაეპედია.

IV მონაკვეთს კი სტროფის ფორმა ნამდვილად აღარ აქვს და უფრო რიტმული პროზაა, ვიდრე ლექსი.

ამ ვერლიბრის მკვლევარები ობიექტურად აფასებენ მის მნიშვნელობას ქართული ლექსის ისტორიისათვის: XVII ს. საქართველოში, შეიძლება ითქვას, რომ უკვე გვაქვს პირველი ორიგინალური ვერლიბრის ნიმუში, რადგან თეიმურაზ I-მა ნამდვილად იცის, რომ შაირის გვერდით უსაზომოდ და ურითმოდ დაწერილი სტროფული მონაკვეთები უჩვეულოა, თუმცა საკუთარი სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად სწორედ ამგვარ ფორმას მიიჩნევს შესაფერისად. ამის თაობაზე საგანგებოდ მიუთითებენ თეიმურაზ I-ის პოეზიის მკვლევარები: „პოეტს სრულიად შეგნებული აქვს შეცვლილი შაირის შემდეგ ლექსის ფორმა და მეტრი. თეიმურაზისათვის ამ შემთხვევაში ამოსავალია ლექსის ხასიათი, მისი ბუნება. წმინდა სამების აღსარება დაწერილია ლოცვის სახით, როგორც შესხმა თამარისა. ამ ნაწილში დაცულია ლოცვის და ძველი ქართული საგალობლის ინტონაცია, მეტრი და შინაგანი რიტმი“ (მამაცაშვილი 1967: 139).

საგულისხმოა, რომ კლასიციზმის პოეტიკის ფუძემდებლის ნიკოლა ბუალოსათვის რელიგიური შინაარსის ნაწარმოები მიუღებელი იყო, თუ მასში არ იქნებოდა ორი ელემენტი — მითოლოგიური და სასიყვარულო. უამისოდ თხზულება ბუალოს მოსაწყენად მიაჩნდა (ბუალო 1998: 25). თითქოს კლასიციზტური პოეტიკის ეს მოთხოვნა იკითხება თეიმურაზ I-ის ზემოხსენებულ ლექსშიც. „თამარის სახე დავით გარეჯას“, ლოცვასთან ერთად,

ნამდვილი, რეალური და თანაც ზღაპრულია, მითიური თამარ მეფის სიყვარულით არის შთაგონებული.

თეიმურაზ I-ის პოეზიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია „მაჯამას“ — მეფე-პოეტის ორიგინალური ლირიკის ერთ-ერთ შედეგს. „მაჯამა“, როგორც ცნობილია, ქართულ სინამდვილეში ორგვარი მნიშვნელობით იხმარება. ერთი მნიშვნელობით იგი ომონიმური რითმებით დაწერილი ლექსის შესატყვისი ტექნიკური პოეტიკური ტერმინია, მეორეაირად კი იგი აღნიშნავს ომონიმური რითმებით დაწერილი სტროფების, ან ლექსების კრებულს. ომონიმური მაჯამის ნიმუშად მკვლევარები ხშირად ასახელებენ თეიმურაზ I-ის ყველასათვის კარგად ნაცნობ სტროფს:

რად, სოფელო, სხვა არ დასწვი ჩემებრ, მე მექნ დასადაგე?!
გლახ, ლახვარი, სასიკვდინე ყველა მე მკარ, დასად აგე!
დამიკარგე ძე, ასული, ძმა, არ ვიცი და სად აგე!
სხვა ნაყოფი მათებრ ტურფა რა აშენე და სად აგე?

თეიმურაზ I-ის „მაჯამას“ ლირიკულ პოემადაც მიიჩნევენ (ბარამიძე 1966: 327), რომელშიც გაერთიანებულია სევდიანი განწყობილების გამომხატველი, სატრფიალო და მოსალხენი ლექსები აგრეთვე ხოტბები. ჩემი აზრით კი, „მაჯამა“ ლირიკული ლექსების გაერთიანების მცდელობაა პოეტური ციკლის მეშვეობით. „მაჯამა“ 8 ციკლად არის დაყოფილი: I. მზე ცუდ მაშვრალობს; II. შენთვის ხელმან; III. მზე ანათლე ჰქმენ; IV. ტურფა ხარ შევნიერებით; V. გაბაასება ღვინისა და ბაგისა; VI. მზესა შესწრფა მისგან გული; VII. ეშურების ბაგე ვარდი; VIII. ქება და მკობა ხელმწიფის ალექსანდრესი და დედოფლის ნესტან-დარეჯანისა.

სწორედ „მაჯამის“ ბოლოს „აჯამებს“ თეიმურაზ I საკუთარი პოეტური ღირსების რუსთველთან გაჯიბრების შედეგს და თავისი გაგულისების მიზეზსაც ხსნის:

არ მომენონა ლაყაბი, ეს უსარგებლო სულისა,
სხვად არას მოსახმარისი, ოდენ ჩანს სიბრძნე გულისა;
ლექსი ჩემი სჯობს გვარად და ტკბილად სასმენად ყურისა,
მაშინაც რუსთველს აქებენ, მე იმან გამაგულისა.

თეიმურაზ I-ის პოეზიის მკვლევარები საგანგებოდ მიუთითებენ, რომ ამ პოეტის შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებურება ისიცაა, რომ მასში რუსთველური ნაკადის სიძლიერე საოცრად ეჯაჭვება და ერწყმის თეიმურაზის ინდივიდუალურ მსოფლალქმასა და პოეტურ გამომსახველობით საშუალებებს (ბარამიძე 1989: 836).

„მაჯამა“ სრულდება ლექსთა კრებულის სარგებლიანობაზე მითითებით: იგი მომცრო ზომისაა და შეიძლება უბეში შეინახო, სარტყელსა და ხურჯინში (იახტანში) ჩადო:

გათავდა წიგნი **მაჯამა**, ლექსი აქა-იქ თქმულები
სასწრაფოდ უბეს სადები, ან სარტყელს ჩასარტყმულები,
იახტანს თანა სარონი, გვერც თასი, ღვინო, კულები,
ყოვლის წიგნისა უმცროსი, ჩანს მათი უფლისწულები.

ლექსების ციკლიზაცია, ჩემი აზრით, ევროპული პოეზიის ერთი საინტერესო ტენდენციის „შერევა“/ასახვაა“ აღმოსავლური, ომონიმური რითმებით გამართული ლექსის სახეობაში, ე.წ. „მაჯამაში“.

როგორც ცნობილია, მაჯამა არ არის საკუთრივ სპარსული მოვლენა. მაჯამაურ (ომონიმურ) ხერხს ყველა ქვეყნის პოეტები მიმართავენ, მაგრამ, მეორე მხრივ, უნდა გავითვალისწინოთ თეიმურაზ I-ის ცნობა ტერმინ „მაჯამას“ წარმომავლობის თაობაზე:

ლექსთა ღარიბთა, უცხოთა, რომელ არს გამოკრებული,
მომინდა წერა ამისთვის. არ იქმნას დავინწყებული.

სპარსულად ჰქვიან „მაჯამა“, — შეყრილად ითარგმანების.

XV-XVIII საუკუნეების სპარსულ პოეზიაში სწორედ ხელოვნური, მაჯამური და სხვა ამოსაცნობი ტიპის ლექსებმა მოიპოვა გაბატონებული მდგომარეობა (კობიძე 1960: 144-152). მიუთითებენ, რომ მთლიანად ომონიმურ რითმებზეა განწყობილი, მაგალითად, ქათიბისა და მავლანა შირაზელის (XVI ს.) პოემები. ამ პოეტების თხზულებებში ვხვდებით განსაკუთრებით ორიგინალურ პოეტურ ტექნიკას, რის გამოც მათი შინაარსის გამოცნობაც კი ძნელდება.

XV-XVIII საუკუნეების სპარსმა და სპარსულ ენაზე მწერალმა აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნების პოეტებმა უკიდურესად გაართულეს და გააბუნდოვნეს პოეტური ენა, ლექსწყობა კი ხელოვნური გახადეს, კომბინატორული პოეზია აქციეს შემოქმედების უმთავრეს ფორმად: რებუსებსა და შარადებს მიამსგავსეს ლექსი. შინაარსი ამგვარი „მუამმებისა“ თითქმის აღარ იკითხებოდა; „მუამმა“ მხოლოდ მინიშნებების მეშვეობით გვაგებინებს პოეტის სათქმელს. მუამის გამოცნობისათვის მკითხველი უნდა აღჭურვილიყო რთული, სქოლასტიკური ლექსმცოდნეობითი ტერმინოლოგიითა და დიდი მოთმინებით. თეიმურაზ I, ალბათ, ამას გულისხმობდა, როდესაც წერდა: „იკითხვიდენ და თარგმნიდნენ, ლხინი ვერ შეედრებაო“. XV ს. აღმოსავლურ პოეზიაში დამკვიდრებულმა მუამმამ მთლიანად შთანთქა პოეზიის შინაარსობრივი მხარე და ლექსს დაუტოვა მხოლოდ გასართობის, ტექნიკური სავარჯიშოს როლი. ე. ბერტელსი ამ პროცესს „პოეზიის თვითმკვლელობად“ მიიჩნევს (ბერტელსი 1949: 32-33). ფორმალისტურ ვარჯიშს ლექსებით, კომბინატორიკის საზღვრების გაფართოების ცდებს, ვხვდებით XV-XVIII საუკუნეების ირანისა და შუა აზიის პოეზიაში. ამგვარი ნიმუშები უხვად გვხვდება ალიშერ ნავოის შემოქმედებაში. ბუნებრივია, რომ ეპოქის ტენდენცია აისახა თეიმურაზ I-ის პოეზიაშიც, როგორც თარგმნილ, ისე ორიგინალურ თხზულებებში; თუმცა თეიმურაზის გატაცება ამგვარი ყაიდის ლექსებით მაჯამას შესაძლებლობას არ გამოუჩინებია და შინაარსის გამოცნობა მის პოეზიაში ნამდვილად არ არის შეუძლებელი. ლექსის სტრუქტურა თეიმურაზ I-ის ლექსწყობისათვის არ გადაქცეულა უმთავრეს საზრუნავად: მეფე-პოეტი ვერ უარყოფდა საქვეყნო და პირად სატკივარს, ვერ გაექცეოდა საზრუნავს: პირიქით, გულისტკივილის გამოსახატავად, თავმესაფრად სჭირდებოდა სწორედ პოეზია და, კერძოდ, ზემოხსენებულმა, ომონიმური რითმებით გამართულმა, შედევრმაც სწორედ ეს სულისკვეთება აირეკლა: „დასადაგე“ — მაჯამური სტროფის პირველი სარიტმო ცალი, სწორედ ის სიტყვაა, რომელიც წუთისოფლის მიმართ პოეტის გულ-დამწვარ საყვედურს ყველაზე ზუსტად მიესადაგება.

თეიმურაზ I-ის მიერ სპარსულიდან თარგმნილი „ლეილ-მაჯუნუნის“ ორიგინალი შერჩეულია არა სპარსული კლასიკური პოეზიის მიხედვით, არამედ სპარსული პოეზიის დეკადანსის წყაროებიდან (XV-XVII ს.ს.), როდესაც ასე ძლიერი იყო ფორმალისტური, კომბინატორული პოეზია. ა.ბარამიძე საუბრობს სპარსული ლექსიკის ჭარბად გამოყენების თაობაზე თეიმურაზ I-ის პოეზიაში, რომელიც სინონიმური პარალელიზმის ხერხით გადმოგცემს ამგვარ ფორმებს: „დრო — ფასლი“, „დიდნი ქალაქნი — შაარნი“ (ბარამიძე 1966: 331).

თეიმურაზ I-ის პოეზიაში გამორჩეულ ადგილს იჭერს ე.წ. „გაბაასების“ ჟანრის თხზულებები. „მაჯამას“ ციკლში ჩართულია სწორედ ერთი მისი ნიმუში — მე-5 ლექსი: „გაბაასება ღვინისა და ბაგისა“. იგი შეიძლება, ევროპული, ე.წ. „დიალოგური ლირიკის“ ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად მივიჩნიოთ ქართულ პოეზიაში. თეიმურაზ I-ს გაბაასების ჟანრის ორი ორიგინალური თხზულება დაუნერია. 1. „გაბაასება გაზაფხულისა და შემოდგომისა“; 2. „გაბაასება ღვინისა და ბაგისა“. ა. ბარამიძე აღნიშნავს, რომ ისინი უახლოვდება გაბაასების ჟანრის ნაწარმოებებს, თუმცა სრულყოფილი ტიპი არ არის ამგვარი თხზულებებისა (ბარამიძე 1966: 331-332). თეიმურაზ I-ის როლი, ამ ჟანრის შემოტანა-განმტკიცების თვალსაზრისით, საეჭვოდ არავის მიაჩნია, მიმბაძველები კი მრავლად ჰყავს, თუნდაც არჩილის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“ გავიხსენოთ; არჩილ მეფემ სწორედ ეს ჟანრი აირჩია ორი ქართველი პოეტის შესაჯიბრებლად. „გაბაასების“ ჟანრი, რა თქმა უნდა, სპარსული მწერლობის გავლენით ჩნდება თეიმურაზ I-ის შემოქმედებაში. „გაბაასება“ ფართოდ იყო გავრცელებული XV-XVI საუკუნეების სპარსულსა და შუა აზიის ხალხთა მწერლობაში. გაბაასებას სპარსულად **მუნაზარე** ეწოდება, ევროპულ ლიტერატურაში კი „გაბაასების“ ჟანრი ცნობილია **ტენცონების** სახელწოდებით; თუმცა ცნობილია, რომ „გაბაასების“ ჟანრი ქართულ ფოლკლორშიც არის გავრცელებული და იგი ადრინდელ ლიტერატურულ ძეგლებშიც გვხვდება (ქიქოძე 1955; გვახარია 1956).

საფიქრებელია, რომ „გაბაასების“ ჟანრის შემოტანა-დამკვიდრება თეიმურაზ I-ის შემოქმედებაში განაპირობა მეფე-

პოეტის მკაფიოდ გაცნობიერებულმა სწრაფვამ სიბრძნისაკენ; „ვარდ-ბულბულიანში“ ავტორი შეუფარავად აცხადებს:

რიტორი ვარ, მსურის **სიბრძნე**, თვარ მომადგა ვისგან ბარჯა?

თეიმურაზ I, როგორც ვხედავთ, ერთ-ერთი პირველი წარმომადგენელია ქართული განმანათლებლობისა; რეალისტური მსოფლალქმის გაძლიერებულმა სურვილმა, გონების თვალთ დახახულმა სინამდვილემ განსაკუთრებული ფასი შეიძინა XVII-XVIII ს.ს. ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში. განმანათლებლური რეალიზმი, ე.წ. „მართლის თქმის“ პრინციპი, უფრო არჩილ მეფის პოეზიაში იკვეთება, მაგრამ, ნაწილობრივ, უკვე თეიმურაზ I ცდილობს, „სოფლის სამდურავისა“ თუ „გაბაასეზის“ ჟანრებზე ყურადღების გამახვილებით, ახალი მხატვრული სააზროვნო სისტემა დაამკვიდროს ეროვნულ ლიტერატურაში. ერთი მხრივ, აღმოსავლური პესიმიზმის, სუფიზმისა და მისტიციზმისა და, მეორე მხრივ, ევროპული „განმანათლებლური რეალიზმისა“ და ინდივიდუალიზმის შერწყმის ფონზე, სენტენცია — აფორიზმებით ამდიდრებს თეიმურაზ I ორუსთველის სიბრძნეს შეჩვეულ მკითხველს. საგულისხმოა ისიც, რომ ამგვარ სტროფებში იშვიათად ვხვდებით შაირის შერევისა და ვერსიფიკაციული ნორმების რღვევის ფაქტებს.

თ. დოიაშვილი თავის გამოკვლევაში საინტერესოდ მიიჩნევს იმ შემთხვევებს, როდესაც თეიმურაზ I ერთი ნაწარმოების ფარგლებში ცვლის საზომს. „ანბანთქება III“ იწყება ორი ოცმარცვლიანი სტროფით, რასაც მოსდევს შაირით დაწერილი სხვა სტროფები. „შვიდთა კრებათათვის“ დაწერილია ოცმარცვლიანი საზომით, გარდა დასკვნითი სტროფისა. მკვლევრის აზრით, ცხადია, საზომთა შეგნებული მონაცვლეობა ნაკლებად სავარაუდოა, ფაქტის აღნიშვნას კი იგი საჭიროდ მიიჩნევს (დოიაშვილი 2002: 455).

თეიმურაზ I იდენტური (ზუსტი) რითმის ოსტატია და სწორედ ამიტომ მისი მაჯამების, ომონიმური რითმების შესწავლას, აღმოსავლური თუ ევროპული ლექსის კონტექსტში, ბევრი ქართველი მკვლევრის ნაშრომში ვხვდებით; ამ ფონზე ნამდვი-

ლად სიახლე იყო თ. დოიაშვილის მიერ თეიმურაზ I-ის პოეზიაში პირველი ქართული კონსონანსური რითმების მოძიება. ზემოხსენებული: ნათელი — შემონათვალის და ლექსიდან „შვიდთა კრებათათვის“ მოხმობილი ორჯერადი კონსონანტური შიდა რითმა:

ორიგინესა — ო რ ა გინესა
განბასრეს, შექმნეს შეჩვენებულად.

თ. დოიაშვილის აზრით, კონსონანტური რითმა თეიმურაზ I-თან უნებლიე შემთხვევაა, რადგან პოეტი, ძირითადად, ცდილობს დაიცვას რითმის იდენტურობა სარიტმო წყვილებში.

ცნობილია, აგრეთვე, რომ რითმათა დაბოლოების მიხედვით, ხმოვნებისა და თანხმოვნების შერევა — ღია და დახურული მარცვლების მონაცვლეობა — ნაკლებად მოსალოდნელია XVII ს. ქართულ ლექსში. თეიმურაზ I-ის პოეზიაში მისი მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევაა: კარგმან — გვითარგმნა, თვითება — გარდამცნება — **მცნებად** — ინება („შვიდთა კრებათათვის“) (დოიაშვილი 2002: 456).

თეიმურაზ I ცდილობდა, თვითონვე ყოფილიყო თავისი ლექსწყობის შემფასებელი და ძალიან მოსწონდა საკუთარი შემოქმედება. „ვარდ-ბულბულიანში“ ამაყად აცხადებდა:

გამისინჯეთ ლექს-ქართული, ერთმანერთსა მოვაბე რა!

ანდა: ნაძლევი ვარ, თუ ვინმე თქვას, ჩემებრ რამე განლექსული!

ხოლო „იოსებ-ზილიხანიანის“ შესავალში წერდა:

სიტყვა შევმზადო შაირთა, მართ ვითა ვარდის კონები,
ბრძენთაგან შესანყნარები, ცნობილთა მოსანონები!

ამგვარი პოზიცია მეფე-პოეტისა, შემფასებლური და ინფორმაციული, გარკვეულწილად, „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგ-ეპილოგის სულისკვეთებითაც არის ნასაზრდოები და თანამედროვე, ევროპული განმანათლებლური კლასიციზმის მოთხოვნებითაც.

არჩილის ვერსიფიკაცია აღმოსავლური და დასავლური პოეტიკის კანონების კონტექსტში

არჩილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა, „არჩილიანად“ სახელდებული, აფუძნებს ინოვაციურ სალიტერატურო სკოლას — ახალი გემოვნებითა და პოეტიკური პრინციპებით. მეფე-პოეტი აყალიბებს „მართლის თქმის“ პრინციპს, „ზღაპრულ შაირებს“ (გამოცანებს) კი მწერლობის ნაკლად მიიჩნევს; ადგენს სალიტერატურო ჟანრების კლასიფიკაციას; მკვეთრად მიჯნავს „ხოტბას“ საისტორიო ჟანრის თხზულებებისაგან. არჩილი მწერლებისაგან ითხოვს ნაციონალური თემატიკის გაბატონებას; მის შეხედულებებში საგანგებო ადგილი ეთმობა თხზულების თემატიკისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების პრობლემას — ფორმას რითმათამთხვევლობის უპირატესობის აღიარებით, თუმცა მეფე-პოეტი გმობს უაზრო „სიტყვათა სიუხვეს“; „თეიმურაზისა და რუსთველის გაბაასებაში“ ის მსჯელობს თხზულების კომპოზიციის რაობასა და თავისებურებებზეც: „სწორად უნდა ლექსი ვინ თქვას...“; ამავე თხზულებაში ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ლექსის მელოდიურობაზე: „ტკბილად იყოს გასაგონი“, — შენიშნავს იგი.

არჩილის თხზულებანი — „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“, „საქართველოს ზნეობანი“, „სამიჯნურონი“, „ლექსი ასნი ორმუხლნი“, „ანბანთქებანი“, — კარგად არის შესწავლილი ქართველ მეცნიერთა მიერ (გ.წერეთელი, პ. უმიკაშვილი, კ. ჭიჭინაძე, კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე, რ. ბარამიძე, თ. დოიაშვილი, დ. ლაშქარაძე, მ. ნაჭყებია და სხვ.); არჩილის პოეზიაში აღიარებულია მეტრულ-რიტმული სტრუქტურისა და რითმის დეკადანსი (დოიაშვილი 2003: 348-354).

XVII ს.-ის საქართველოში დასავლური კულტურისკენ შემობრუნება, უპირველესად, განმანათლებლობის ტენდენციების დამკვიდრებით გამოიხატა, საფუძველი კი აზროვნების ამგვარ მიმართულებას მეფე-პოეტის არჩილის შემოქმედებითა მოღვაწეობამაც ჩაუყარა.

დ. ლაშქარაძის აზრით, არჩილის შეხედულება ზოგადად „ადამიანზე“ ახლოს დგას ადამიანის ბუნების რენესანსულ გა-

გებასთან, რომლის არსი კარგად არის გადმოცემული ალორძინების ხანის იტალიელი მოაზროვნის პიკო დელლა მირანდოლას ნაშრომში „ადამიანის ღირსებაზე“. მირანდოლას მიხედვით, ადამიანი შექმნილია „არა ზეციურ, მაგრამ არც მხოლოდ მიწიერ, არა უკვდავ, მაგრამ არც მოკვდავ არსებად“. არჩილის მიხედვითაც, „სოფლის საპატრონოდ“ მონოდებული ადამიანი ცდუნებასაც არის დაქვემდებარებული“ (ლაშქარაძე 1977: 37).

არჩილს საინტერესო მოაზროვნედ, მაგრამ ნაკლებად ღირებულ პოეტად მიიჩნევს თ. დოიაშვილი, თუმცა მან საგანგებოდ შეისწავლა მეფე-პოეტის ვერსიფიკაცია (დოიაშვილი 2003). თ.დოიაშვილი აკვირდება არჩილის ძირითად მეტრს — შაირს და შედარებით ნაკლები სიხშირით არსებულ საზომს მის პოეზიაში — ოცმარცვლედს. ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა თ.დოიაშვილის მიერ არჩილის რითმიანსა და მეტრულად მოწესრიგებულ თხზულებათა ფონზე ერთი ათტაეპედის, უსათაურო ლექსის „თანა წარჰხედ...“ მიჩნევა ვერლიბრად და არჩილის პოეზიაში ანჟამბემანის 30-მდე შემთხვევის აღნიშვნა. თხზულებას „მეფეთა საქებელნი და სახილებელნი“ ბოლოში დართული აქვს დამოუკიდებელი ზემოხსენებული ვერლიბრი, რომლის აკროსტიხი ასე იკითხება: „თუ შენ არა, ვინა გამოცდილ?“ იგი სასულიერო პოეზიის მიბაძვით შექმნილი ლექსია შინაარსითაც და ფორმითაც. ა. განერელიას თვალსაზრისის საპირისპიროდ, რომელიც უარყოფდა გადატანის არსებობას XIX საუკუნემდე, თ.დოიაშვილმა არჩილ მეფის შემოქმედებაში ანჟამბემანის არაერთი მაგალითი მოიძია. მაგალითისთვის მოვიხმოთ მკვლევარის მიერ შენიშნულ ერთ სტროფს, რომელშიც ორი გადატანაა რეალიზებული:

ოდეს ჟამთა ერთთა შინა შეიყარნეს და **გავიდეს**
გალაქუნად, ჩაიარეს ხაჩოანი და **ჩავიდეს**
ქვეყანას ყვარყვარისასა.

მნიშვნელოვანია მკვლევარის კიდევ ერთი დასკვნა: „არჩილის პოეზიაში, სრულიად აშკარაა ლექსის ფორმის ისეთი არსებითი კომპონენტების დეკადანსი, როგორიც არის მეტრულ-რიტ-

მული სტრუქტურა და რითმა. ძალიან იოლია, ეს მოვლენა არჩილის, როგორც პოეტის, ნიჭის უკმარისობით ავხსნათ, მაგრამ ხომ არ დგას ფორმისადმი ამგვარი დამოკიდებულების მიღმა გარკვეული პოზიცია...“ (დოიაშვილი 2003: 354). შესაძლოა, ეს „გარკვეული პოზიცია“ ნაკარნახევი იყო ეპოქის ესთეტიკურ-პოეტიკური კანონებით, რომელიც ეროვნული ინტერესების სამსახურს ლექსის მეშვეობითაც გამოხატავდა. კერძოდ, სპარსული პოეზიის გავლენისაგან განთავისუფლებისათვის მებრძოლი მეფე-პოეტი არჩილი რუსთველის ლექსს აღიარებდა ეტალონად: „ვინ ვერ მიჰყვეს რუსთველის თქმულსა, გარდმობრძანდეს ისევ აქეთ!“

არჩილ მეფეს საკუთარი პოეზიის ღირსებად მიაჩნია ის, რომ წმინდა ქართულით მეტყველებდა. ამის თაობაზე ერთგვარი თავმოწონებითაც კი აცხადებს:

მითქვამს ქართულის ენითა, სხვა ენა არ ურევია.

ამგვარი პოზიცია ენობრივი სინამდის მიმართ უცხო არ არის XVII ს. ევროპისთვისაც. XVII-XVIII ს.ს. გერმანიაში გერმანული ენა, გარდა ლათინური ენისა, რომანული ენების, განსაკუთრებით ფრანგული ენის, დიდ შემოტევას განიცდიდა. ცნობილი გერმანელი მოღვაწენი იცავენ გერმანული ენის სინამდის. ამავე დროს, XVII საუკუნეში, გერმანული ლექსი იწყებს ბრძოლას რომანული ლექსწყობის გავლენის წინააღმდეგ: პოეტ ვერეკლინს, „გერმანელ კანტემირს“, რომელიც გერმანული ალექსანდრიულ ლექსებს თხზავდა ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის რიტმის ყაიდაზე, დაუპირისპირდა პოეტი და მეცნიერი მარტინ ოპიცი, „გერმანელი ლომონოსოვი“. მარტინ ოპიცის მომცრო ნიგნაკმა „გერმანული პოეზიის თაობაზე“ (1624) ძირეულად შეცვალა გერმანული ლექსის განვითარების გზა, იხსნა იგი ფრანგული სილაბური ლექსწყობის გავლენისაგან და გერმანულ ენაში არსებულ მახვილს დაუმორჩილა ეროვნული ვერსიფიკაციის კანონები: „ყოველი ლექსი ისე უნდა იყოს აგებული, რომ მახვილის მეშვეობით განვსაზღვროთ, რომელი მარცვალი იყოს მაღალი“. მარტინ ოპიცი თავის ნაშრომში: „არისტარხუსი ანუ გერმანუ-

ლი ენის უგულვებლყოფის შესახებ“ მკითხველს მოუწოდებდა მშობლიური ენისა და ლიტერატურის სინმინდის დაცვისაკენ და ნიმუშად ასახელებდა მინეზინგერების შემოქმედებას ისევე, როგორც ქართული ლექსის სპარსული გავლენისაგან განთავისუფლებისათვის მებრძოლი არჩილი რუსთველისაკენ მიბრუნებას მიიჩნევდა საჭიროდ.

ფრანგული ენისა და ლექსის დასაცავად მსგავსი მოძრაობა საფრანგეთში ერთი საუკუნით ადრე წამოიწიყეს „პლეადის“ წარმომადგენლებმა. იოაკიმ დიუ ბელემ ამ მიზნით დაწერა ნაშრომი: „ფრანგული ენის დაცვისა და ამაღლებისათვის“. საგანგებოდ აღნიშნავენ ამ მხრივ ფრანსუა დე მალერბის დამსახურებას, რომელსაც ნიკოლა ბუალო ფრანგი კლასიციზტების „სანდო წინამძღოლად“ მიიჩნევდა:

ეს სანდო წინამძღოლი არის დღესაც ნიმუშად.
გაიარეთ მის კვალზე, გიყვარდეთ ის სინმინდე
და მიბაძეთ სიცხადეს მისი ლამაზ გამოთქმის.
თქვენი ლექსის აზრი თუ გასაგებად ძნელია,
ჩემი გონება მყისვე იწყებს შესუსტებასა
და ჩქარობს, რომ მოშორდეს თქვენს ცარიელ საუბრებს,
აღარ მისდევს იმ მგოსანს, ვისაც ენდა ეძებდეს.
არის ზოგი გონება, რომლის ბნელი აზრები
სქელ ღრუბლებს ემსგავსება ნიადაგ გზააბნეულს,
დღე ბრწყინვალე გონების ვერ ახდენს მის გამსჭვალვას.
(ბუალო 1998: 45).

„სანამ წერას დაიწყებთ, აზროვნება ისწავლეთ!“ — აი, ამგვარი გაფრთხილება ფრანგული კლასიციზმისა სავსებით მისაღებ და აუცილებელ მოთხოვნად გაისმის არჩილ მეფის პოეტურ შეგონებებში: „ყური კარია სიტყვისა“; „სიბრძნეს ვერ სწორავს ვერარა, არც ისე მოსახმარია“, „სიბრძნე არის სამუდამო, სიკვდილამდე ვერ გააგდებ“ და სხვ. არჩილის „ლექსნი ასნი ორმუხლნი“ აფორიზმების სახით გადმოგვცემს სხვადასხვა დარიგებას.

მეფე-პოეტი თავის ორტაეპედებს 16-მარცვლიანი, რუსთველიური შაირით წერს:

ბრძენს ცოდვას თავის გონება ამხილებს, შეანანებსა 53/35
უგბილი უმეცრებითა ვერ ხედავს, თვის თავს ავნებსა 35/35

თ. დოიაშვილის დაკვირვებით, არჩილი შეუზღუდავად უნაცვლებს ერთმანეთს მაღალი და დაბალი შაირის ნახევარტაეპებს. ასეთ შერევათა რიცხვი სტროფში ზოგჯერ ორ, სამ, ოთხსაც აღწევს, რაც სტროფის მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურას მძიმესა და მოუქნელს ხდის. მკვლევრის აზრით, მთლიანად არჩილის პოეზიაში ასეთი შერევების რიცხვი ორასამდეა:

რაც რამ კაცს დაემართება, ავი თუ უკეთესი რამ, 53/53
ვარსკვლავს და ეტლს აჩემებენ, ვინ თქვა ესე, თუ არ ვიზამ? 53/44

თ. დოიაშვილის აზრით, შერევათა სიმრავლე არჩილის პოეზიაში „დაუდევრობა-უყურადღებობისა თუ გამოუვალობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და აშკარა გამოვლინებაა იმ დეკადანსისა პოეტურ კულტურის სფეროში, რაც ასე საცნუარია აღორძინების ხანის პოეზიისათვის“ (დოიაშვილი 2003: 350).

ვეროპული განმანათლებლობის იდეების ცოდნა და თავმონონება სიბრძნით, უცხო არ არის არჩილის მიერ თარგმნილი და გალექსილი „ვისრამიანისათვის“. „ვისრამიანსა“ დავსწერე“, — ამბობს პოეტი, რომელიც მკაცრად ემიჯნება აღმოსავლური პოეზიის გავლენას ქართულ ლექსში და ცდილობს, სპარსული, „ზღაპრული შაირობა“ განდევნოს თავისი შემოქმედებიდან.

არჩილის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“ მკაფიოდ წარმოგვიდგენს ეროვნული ლექსის აპოლოგეტისა, აღმოსავლური ომონიმური რითმისა და მაჯამების უარმყოფელი პოეტის პოზიციას. რუსთველის პირით არჩილი დასცინის შინაარსისაგან დაცლილ, არაფრის მთქმელ, „რითმათმთხზველობის“ ნიმუშებს, რომელთაც ზოგიერთი მელექსე „შაირს“ უწოდებს:

მოაბასითა, მო აბა სითა, მო ესო, მითხარ, ვით მოე კიდე
მოაბასითა, მოაბასითა, მოესოგ ტვირთად, ვით მოეკიდე,
მოაბასითა, მოაბასითა, მოესო იფრდე ან მო ეკიდე.

არჩილ მეფე აღნიშნავს, რომ რუსთველს ასეთი უმწეობა არ სჩვევია. მისი პოეტური სიტყვა არასოდეს ყოფილა ასეთი უში-

ნაარსო: „ჩემს მოსწრებაში აროდეს კვლავ მე ეს არ დამემართაო!“ არჩილ მეფე საეცებით სამართლიანად აღნიშნავს იმასაც, რომ თეიმურაზ I-ის პოეტური სიტყვაუხვავობა სრულიადაც არ გულისხმობს მისი ლექსის სიბრძნეს: „თუმც უხვია თეიმურაზ, მაგრამ სიბრძნეს კი არ გასცემს!“

არჩილ მეფის ლიტერატურათმცოდნეობითი ძიებანი კარგად აისახა იმ წინათქმაში, რომელიც პოეტმა წაუძღვარა თავის ცნობილ ნაშრომს: „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“. მეფე-პოეტის მიერ შედგენილი გამოკვლევა: „ძველთა და ახალთა საქართველოს მელექსეთათვის“ ნამდვილად შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული ლექსის „პირველ კრიტიკულ მიმოხილვად“ (ბარამიძე 1987: 357).

გარდა იმისა, რომ არჩილ მეფე ეროვნული პოეზიის ისტორიის ერთ-ერთი პირველი მკვლევარია, იგი გვევლინება ლექსის თეორეტიკოსადაც: ფორმა-შინაარსის ურთიერთობის გარკვევასთან ერთად, მეფე-პოეტი მსჯელობს პოეტური თხზულების კომპოზიციასზე, შესავლისა და ძირითადი ნაწილის ურთიერთშესაბამისობაზე; ხანდახან ვრცელ შესავალს მწირი, უშინაარსო, ფუყე ტექსტი ერთვისო, — ამბობს პოეტი:

რა შინ შეხვიდე, ვერ სჭვრეტდე სიბრძნესა მას მინაკარსა!

არჩილი აქვე მსჯელობს პოეტური ნაწარმოების ღირსეულ ფინალზეც:

ყოველი საქმე ბოლოსი სჯობს, რასაც უკეთესდება
თორ ერთ წამ კაი რამ არი და მას უკან კი წახდება,
იტყვიან, ცუდი რა მიყო, სასაცილოდაც გახდება.

მისი აზრით, პოეტი განსაკუთრებით უნდა ზრუნავდეს ლექსის ტექნიკის გამართულობაზე, ტაეპის დასაწყისისა და ბოლოს შეხამებაზე:

სწორად უნდა ლექსი ვინ თქვას, მართლად სცემდეს,
განა გაჰკრას,
თავი კარგად მან აუღლოს, ბოლო უხამს ზედ მოაკრას,

ვით ხუთძალსა გამართულსა ქვეიდამე ხელი აჰკრას
ტკბილად იყოს გასაგონი, განა თავსა ვისმე დაჰკრას...

ლექსის თეორიის კარგად მცოდნე პოეტი გონებამახვილურად შენიშნავს:

თქმა ლექსისას ეს ზნედა სჭირს, სიტყვას უცხოთ შემოიყვანს.

მეფე-პოეტი თამამად აცხადებდა: „სიტყვა ნაგრეხი არ მითქვამსო!“ და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ლექსის მელოდიურობას:

თვით შეექნათ მათ ცილება, სხვათ მელექსეთ არ ირევენ
სიტყვას ღრმასა ბრძნად სასმენსა, შეაწყობენ, არ ირევენ,
სწორს აასხმენ მარგალიტსა, არ თუ მრუდსა გაურევენ,
მათსა პირსა ტკბილი წყარო წმინდათ მოსდით, არ ამღვრევენ.

როგორც არჩილ მეფის პოეზიის მკვლევარები ფიქრობენ, „მარგალიტში“ გართიმული სტრიქონები უნდა იგულისხმებოდეს, ზოგადად, რითმა (გავიხსენოთ რუსთველისეული: „ან მარგალიტი წყობილი...“).

„მარგალიტი, საერთოდ, კარგად გართიმული ლექსის მეტაფორაა, პოემაში „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთველისა“ [არჩილი] კარგად აწყობილ ლექსს მარგალიტად მოიხსენიებს“ (კუჭუხიძე 2003: 124).

არჩილ მეფემ „მარგალიტის“ პარალელურად, არაბული სიტყვა „მასა“ ახსენა ამავე გაბაასებაში, რომელიც, გ. კუჭუხიძის აზრით, „ალმას“, „ალმასის ნატეხს“ ნიშნავს და ეს ლექსიკური ერთეული „ვეფხისტყაოსნის“ მეტაფორად უნდა იყოს „გაბაასების“ მე-80 სტროფში მოხმობილი:

ჩახრუხადემ უწინ არ თქვა, რად იპარავ პირველ თქმასა?
რას მიერჩი მას რიტორსა, არ ანებებ მისსა მასა!
ვეჭვ, მას დარჩეს პირველობა, დაგიხიოს შენი მასა,
თორემ ვჰკითხოთ ქორანიკონს, გაგიჩნდების შენი ზასა.
(არჩილი 1989: 346)

თეიმურაზ I-ის მიერ რუსთველის მიმართ გამოთქმული ბრალდების ნახევარტაეპში: „დაგიხიოს შენი მასა“ — „მასა“,

გ.კუჭუხიძის აზრით, უნდა იყოს არაბული სიტყვა „მასა“ („მასათუნ“), რომელიც ქართულად ნიშნავს „აღმასს“, „აღმასის ნატეხს“... „აქ არჩილი თეიმურაზს, როგორც ჩანს, ათქმევინებს, რომ გამარჯვებული ჩახრუხაძე დამარცხებულ რუსთველს მის „ძვირფას თვალს“ (ამ შემთხვევაში — აღმასის ნატეხს), ე.ი. „ვეფხისტყაოსანს“ დაუხვეს... ამასთან, აღმასი, მარგალიტისგან განსხვავებით, კარგად გართმული პოეზიის სიმბოლო არ არის და ამ სიტყვის ხმარებით ცხადად იხატება რუსთველისადმი თეიმურაზის უპატივცემულობა; ამ შემთხვევაში, მარგალიტთან შედარებით, ბევრად უფრო ნაკლები ფასეულობის მქონე ნივთად არის წარმოდგენილი „მასა“ (კუჭუხიძე 2003: 124).

ვეთანხმებით გ. კუჭუხიძის თვალსაზრისს, რომ ჩახრუხაძის ომონიმური რითმებით გაჯერებული პოემა „მარგალიტად“ მიანჩნდა თეიმურაზ I-ს, რომელიც თვითონაც განთქმული იყო, როგორც „მაჯამის ამირბარი“, ამიტომაც იგი აგდებით მოიხსენიებს რუსთველის პოემას, რომელიც ომონიმური რითმებით არ არის გამართული, ამიტომ იგი „აღმასია“, „მასაა“ და არა „მარგალიტი“.

არჩილ მეფემ, როგორც ცნობილია, დიდი როლი შეასრულა „გაბაასების“ ჟანრის განვრცობა-დაკანონებაში თეიმურაზ I-ის შემდეგ. კ. კეკელიძე საგანგებოდ შენიშნავდა: „გაბაასება ანუ გაბჭობა დიალოგური ფორმაა... ეს ჟანრი დაკანონდა და ჩვენში გამოყენებულ იქნა შემდეგი დროის მწერლების მიერ, როგორებიც არიან არჩილ მეფე, თეიმურაზ მეორე, დავით გურამიშვილი და სხვ.“ ეს ჟანრი, კ. კეკელიძის აზრით, XI ს. იყო ცნობილი სპარსულ ლიტერატურაში, თუმცა „ის ცნობილი იყო აგრეთვე ევროპაშიც, განსაკუთრებით პროვანსის ტრუვერებს შორის“ (კეკელიძე 1981: 580). კ. კეკელიძის თვალსაზრისით, არჩილის პოემა „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“ უნდა მივიჩნიოთ დიდაქტიკურ-მორალური ჟანრის ლირიკად, ე.წ. „მორალიტედ“.

ქართული ბაროკოს საკითხების მკვლევარი მ. ნაჭყებია არჩილის ამავე თხზულებას ბაროკოს ნიმუშად მიიჩნევს (ნაჭყებია 2009: 108), რადგან მასში ასახულია ადამიანის შინაგანი წინააღმდეგობრიობა: პიროვნების გაორება, რაც სწორედ ბაროკოს

ლიტერატურის მთავარი თემაა. მ. ნაჭყებია დაასკვნის: „არჩილი თავისი მსოფლმხედველობით, სამყაროს აღქმით, თემის შერჩევით და მისი მნიშვნელობის შეფასებით ევროპული ბაროკოს სააზროვნო სისტემის სრულ პარალელს წარმოადგენს“ (ნაჭყებია 2009: 115).

ვფიქრობთ, არჩილის ვერსიფიკაციამ ადეკვატურად აირეკლა პოეტი მეფის გაორებული, წინააღმდეგობრივი მსოფლმხედველობა პოეტიკის თვალსაზრისითაც.

ერთი მხრივ, მეფე-პოეტი მაჯამების დიდოსტატობას ცდილობს, წერს კიდევ 46 სტროფისაგან შედგენილ თხზულებას, რომელსაც „სამიჯნურონი“ უწოდა. კ. კეკელიძის აზრით, „თავისი მოხდენილობითა და პოეტური შვენებით, ეს ნაწარმოები თეიმურაზის მაჯამის მსგავსად, პირდაპირ შედევრად უნდა ჩაითვალოს ქართულ პოეზიაში. თხზულება შედგება სულ 46 სტროფისაგან, რომლებიც ერთიმეორეზე უკეთესია პოეტური თვალსაზრისით“ (კეკელიძე 1981: 587):

მკითხველ-მთარგმნელო, „მაჯამას“ წილ მეც ეს მომირთმევია,
ჩემი და ჩემმაგიერად, არვისთვის წამირთმევია;

მითქვამს ქართულის ენითა, სხვა ენა არ ურევია.

ვიცი, შეიტყობთ უცდურად, თუ სიტყვა ამირევია.

(არჩილი 1989: 569)

მეორე მხრივ კი, მეფე-პოეტი წერს ვერლიბრს („...თანა წარჰხედ“), იამბიკოს, რომელშიც მარცვალთა რაოდენობა დარღვეულია, თუმცა ამ ხარვეზს კიდურწერილობით გამოასწორებს. აკროსტიხი მარჯვნივაც აქვს და მარცხნივაც ჩახრუხაულის საზომით შესრულებულ ამ ორიგინალურ ტექსტს:

სამებით ღმერთო, ბუნებით ერთო, დამხსენ სახმილსა,

უშრეტად მწველსა,

მიშველე რამე, შენ მნახო რა მე, სათნოებითა რომ

ვგევარ მწველსა;

შენს ნებაზედან, შენებაზედან, აღარ მიმიშვა ბელიერ

მწველსა. და ა.შ.

„საქართველოს ზნეობანის“ ავტორი, მეფე-პოეტი არჩილი, რომელიც „ზნეობათა“ შორის მოიხსენიებს: ზმას, ლექსთმთარგმნელობას, მელექსეობას ანუ შაირობას, თვითონაც არის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, „მთარგმნელი“ ლექსთთხზულებისა. იგი არის პირველშემომტანი ქართულ პოეზიაში „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსისა“. ა. ბარამიძე მას „უგემურობად“ მიიჩნევდა, მაგრამ თვითონ არჩილი კი ამაყოფდა, რომ სწორედ მან დაამკვიდრა ეს სალექსო ფორმა:

არ გიკვირსთ ჩემთა მნახავთა, ვით მოვიცალე ამდენად,
ეს ლექსი ჩარხებრ მბრუნავი, — ან მოვიგონე უსმენლად.
ერთ სტრიქონს სიტყვა რამდენი აქვს, ლექსიც იქმნა იმდენად,
ნაძლევი ვარ, თუ ჩემს წინეთ ეთქვას ვის, იყოთ მოსმენად.

ოთხტაეპედიით, კატრენით შესრულებული ეს სტროფი გამართულია დაბალი შაირით და იგი, თ. დოიაშვილის აზრით, „წარმოდგენას გვიქმნის არა მარტო ავტორის, არამედ გარკვეული ეპოქის ესთეტიკურ გემოვნებაზე“ (დოიაშვილი 2003: 352).

„ჩარხებრ მბრუნავ ლექსს“ ქართული ლექსის ერთ-ერთ სახეობად მიიჩნევს დ. კობიძე, რომლის აზრით, იგი ქართულ პოეზიაში სპარსულიდან უნდა შემოსულიყო და მას გარკვეული დანიშნულება ჰქონდა: „იგი, როგორც ჩანს, გამოყენებული იყო სალექსო საზომებისა და რიტმის შესასწავლად, აღებული ყველა ვარიანტის შესათვისებლად“ (კობიძე 1967: 10). „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსის“ ნიმუშად დ. კობიძეს მიაჩნია გალაკტიონის ცნობილი პალინდრომი „აი რა მზის სიზმარია“, რომელიც ერთნაირად იკითხება მარჯვნიდანაც და მარცხნიდანაც. დ. კობიძის აზრით, „გ. ტაბიძის შემოქმედებაში აღმოსავლური ელემენტები შეჭრილია ძველი ქართული პოეზიიდან. მის ლექსებს შორის „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსის“ არსებობა, შეიძლება ითქვას, რომ დიდი პოეტის მიერ ძველი, მივიწყებული სალექსო ფორმის გახსენებას წარმოადგენს“. თუმცა, მკვლევარმა გ. მიქაძემ დამაჯერებლად უარყო ეს ვარაუდი და აღნიშნა, რომ: „აი რა მზის სიზმარია“ არის პალინდრომი, მომდინარე რუსული პოეზიიდან და არა ე.წ. „ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი“, რომელიც ძველ მწერ-

ლობაშიც არ ყოფილა მაინცდამაინც გავრცელებული (მიქაძე 1970: 7).

წმინდა ლირიკული ხასიათის თხზულებანი არჩილის შემოქმედებაში ნაკლებია (კეკელიძე 1981: 583): სულ ექვსი ნაწარმოებია, რომელთაგან ოთხი ხოტბაა, ანუ ოდა. მეფე-პოეტის ლირიკული ოდა „მეფეთა საქებულნი და სამხილებელნი“ ერთ ასეთ სტროფს გვთავაზობს პეტრე დიდზე:

გონიერი, მეცნიერი, ბედნიერი, კადნიერი,
შვენიერი, ნივთიერი, არმცბიერი, სახნიერი,
მქონიერი, ცნობიერი, მძნობიერი, გრძნობიერი,
ამდონი ერი, ამქვეყნიერი, მონებრი არი გამგონიერი.

„სტროფი საინტერესოა გარიტმვის ხერხითაც და მეტრულადაც: თუ გარიტმვის მხრივ ეს სტროფი ჩახრუხადის ცნობილი „თამარ წყნარის“ მიბაძვაა, მეტრულად იგი შერეულია. მაღალი შაირით დაწერილ სტრიქონებს ასრულებს ჩახრუხაულით (55/55) შესრულებული, ოცმარცვლიანი ტაეპი. მსგავსი გასვლები შაირის კანონიკური სტროფიდან ქართულმა კლასიკური ხანის პოეზიამ არ იცის“ (დოიაშვილი 2003: 353).

არჩილის რითმა, მიუხედავად მაჯამის მიმართ მისი პატივისცემისა, ხშირად არის არაიდენტური და ნაკლული (მიუმატებს — აამაყებს — როყებს — იბრიყვებს; მოგდებული — გდებული — მიგდებული — აგდებული). თ. დოიაშვილმა მოიძია არჩილის პოეზიაში უნებლიე კონსონანსის მაგალითებიც: შაჰ-აბას — შეაბას; მიაამის ხლება — მე ამის ხლება.

თვით არჩილ მეფე „რითმთამთხვეელობას“ და, საზოგადოდ, ლექსის ფორმით გატაცებას ეპოქის გემოვნებისათვის ხარკის გადახდად მიიჩნევდა: პოეტი ხშირად არღვევდა შაირის ტრადიციულ სქემას და რითმა ნაკლული, არაეფფონიური გამოსდიოდა.

არჩილის ვერსიფიკაციული სისტემა მკაფიოდ აირეკლავს აღმოსავლური, სპარსული პოეტიკური კანონების უგულებელყოფას და ევროპული (კერძოდ, განმანათლებლური) პრინციპების დამკვიდრებით თავმონონებას.

ვახტანგ VI-ის ლექსნყობა

დღესდღეობით სრულიად უეჭველია, რომ XVIII საუკუნის ქართული ლექსის რეფორმის მომზადებაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ვახტანგ მეექვსეს როგორც ორიგინალური და თარგმნილი ლექსებით, ასევე თავისი ორგანიზატორული საქმიანობით: სულხან-საბა ორბელიანის, მამუკა ბარათაშვილისა და დავით გურამიშვილის ვერსიფიკაციული სიახლენი მჭიდროდ უკავშირდება ვახტანგ VI-ის სამეფო კარსა და პოეზიის ჭეშმარიტი მოყვარულ-დამფასებლის მეფე-პოეტის სახელს.

მიჩნეულია, რომ ვახტანგ VI, უმთავრესად, ლირიკოსია. უპირატესად, ეროვნული სატკივარი ასაზრდოებს მეფე-პოეტის პატრიოტული ხასიათის ლექსებს, თუმცა სატრფიალო თემატ არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისთვის; მაგრამ, როგორც მიუთითებენ. „ვახტანგის სატრფო არის არა ამქვეყნიური, ცოცხალი არსება, კონკრეტული ლამაზი ქალი, არამედ — მშობლიური მამული, ქართლი“ (მენაბდე 1966: 109).

ვახტანგის პოეზიისათვის ნიშანდობლივია სიყვარულის ალეგორიულ-მისტიკური გააზრება. მისი „სატრფიალონის“ კომენტარებში ვკითხულობთ: „მკითხველთა უხმს გულისხმიერება, თუ ვისადმე ტრფიალებს მეფე-სახმარ არს ყური სმენად და გული გამოკვლევად“. ჩანს, პოეტი შიშობს, მისი ტრფობის ობიექტი ხორციელ არსებად არ მიიჩნიოს მკითხველმა. ვახტანგ VI-ის „სატრფიალონი“ — არის „შაირობანი ფრიად პატიოსანი უფლისა და ყოველთა წმინდანთა მიმართ მეფის ვახტანგისაგან სულიერად ნათქვამი“, — ღვთაებისადმი მიძღვნილი სამიჯნურო საგალობელი, სატრფიალო ჰიმნი.

ვახტანგ VI-ის ბევრი პოეტური თხზულება რამდენიმე ხელნაწერითა და რედაქციითაა ჩვენამდე მოღწეული: ჩანს, პოეტი ბევრს მუშაობდა მათი სრულყოფისათვის. ცნობილია ვახტანგის თარგმანები: „ამირნასარიანი“, „ქილილა და დამანა“, „სიბრძნე მალალობელი“.

ვახტანგ VI-ის ვერსიფიკაციულ ნოვაციებს ჯერ კიდევ მისმა თანამედროვეებმა მიაქციეს ყურადღება და კუთვნილი ადგილიც მიუჩინეს. პირველ ქართულ ნორმატიკულ პოეტიკურ სა-

ხელმძღვანელოში, მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“, ვახტანგის ექვსი ლექსია შეტანილი, რომლებიც სიახლითა და ორიგინალობით გამორჩეულად მიუჩნევა იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში ეროვნული ლექსის პირველ თეორეტიკოსს; ესენია: „მეფის თქმული უწყვეტელი“, „მეფის თქმული ბოლოერთი“, „მეფის თქმული“ („შურით აღივსნენ უგბილნი“), „მუხრანული“, „ვახტანგური“ და „მეფის ნათქვამი ლექს-ამბავი“; იოანე ბაგრატიონმა კი „კალმასობაში“ დაიმონმა და განიხილა ვახტანგის ანბანთქება.

ვახტანგ VI-ის ეს ექვსი ლექსი არაერთხელ ქცეულა საგანგებო მსჯელობის საგნად თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. საყურადღებო მოსაზრება გამოთქვა მათ შესახებ ბ. დარჩიამ. მან აღნიშნა, რომ მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ შეტანილი ვახტანგ VI-ის ლექსებიდან არც ერთი არ შესულა მის ხელნაწერ კრებულებში, ისინი შეტანილია მხოლოდ მამუკას პოეტიკურ ტრაქტატში და სხვაგან — არსად. ამ ლექსების თავისებურებას სათაურებიც ადასტურებს. ჩანს, რომ ვახტანგს ისინი საგანგებოდ ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით აქვს შეთხზული (დარჩია 1982: 29). ვახტანგ VI-ის თხზულებათა ა. ბარამიძისეულ გამოცემაში (1975), რომლითაც ჩვენ ვისარგებლეთ ნაშრომზე მუშაობისას, ამ ექვსი ლექსიდან ხუთი დაბეჭდილი, ხოლო ერთი — „მუხრანული“, რატომღაც, არ გვხვდება.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ შეტანილი ვახტანგის ლექსების ვერსიფიკაციული თავისებურებებით პირველად ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ა. ბარამიძე დაინტერესდა და მათი საგანგებო ანალიზის შემდეგ აღნიშნა: „ვახტანგი უცილოდ გვევლინება როგორც ქართული ლექსის რეფორმატორი“ (ბარამიძე 1966: 450-452). ამავე ლექსების მეტრულ რეპერტუარსა და კომპოზიციურ სტრუქტურაზე საყურადღებო დაკვირვება გამოთქვა აკაკი ხინთიბიძემ, რომლის აზრით, ლექსების მეტრი ურთიერთგანსხვავებულია, გარდა ერთი გამონაკლისისა: „მეფის თქმული“ და „მეფის ნათქვამი ლექს-იგავი“, სადაც სხვაობას რითმა ქმნის. „ჭაშნიკის“ დამატებაში ნაწმოდგენილ ვახტანგ VI-ის ექვს ლექსს საზომის მაუწყებელი სათაურები არა აქვს, თუმცა მათი სახით, მამუკა ბარათაშვილის კლასიფიკაციიდან გამომდინარე, ექვსი განსხვავებული საზომი (სახეობა) გვაქვს“

(ხინთიბიძე 1981: 55). მეტრიკის თვალსაზრისით, იმავე, აკაკი ხინთიბიძის დაკვირვებით, განსაკუთრებით საინტერესოა „ვახტანგური“ (ხინთიბიძე 1981: 60-62). ამ ხუთსტრიქონიანი ლექსის პირველი სამი სტრიქონი 16-16 მარცვლის შემცველია, შაირისა და გრძელშაირისაგან სრულიად განსხვავებული ნყოფით — 6/5//5 (5/6//6):

ორი მისი თვალი — ორი ჯერანი, ბოლოს მზერელი,
კეკლუცობის ძალით კაცის მწყენელი, გულზე მწერელი,
ნახეთ, მოყვასნო, საყვარელი ჩემი, თვალის მკერელი.

ეს სამი სტრიქონი ერთი რიტმით არის შეკრული, IV-V ტაეპებს კი საკუთარი, განსხვავებული ნყოფა აქვს: 5/3//5 და 8/6//6, ანუ 13:19: ცამეტმარცვლელი და ცხრამეტმარცვლელი, კენტმარცვლიანი ტაეპებით სრულდება ლექსი:

იმას უცხოთ ჰგავს ის ტურფა დაუჯერელი,
არა, არა, ის არ არი, მე საყვარელს ვიცნობ მისი მზერელი.

ვახტანგ VI-ის პოეზიიდან ნიმუშებს ხშირად მოიხმობს ქართულ ლექსთა სახეებზე მსჯელობისას მკვლევარი გ. მიქაძე, რომელიც საყურადღებო მოსაზრებებს გამოთქვამს: „ლექსის“, „ტაეპის“, „მუხრანულის“, „ვახტანგურის“, „ანბანთქებისა“, „პალინდრომისა“ და სხვათა შესახებ, თუმცა იმ დროისათვის ჯერ კიდევ არ იყო ცნობილი „მუხრანულისა“ და „ვახტანგურის“ ავტორი და, ბუნებრივია, მკვლევარიც მათ განიხილავს როგორც „ჭაშნიკში“ შეტანილი საყურადღებო ლექსებს და არა როგორც ვახტანგის ქმნილებებს (მიქაძე 1974: 56-57).

ვახტანგ VI ზედმიწევნით ფლობდა ქართულსა და სპარსულ ენებს. ეს ცოდნა კარგად ჩანს მის ორიგინალურსა თუ თარგმნილ პოეტურ თხზულებებში. 1704-1712 წლებში ირანის შაჰის ბრძანებით, ვახტანგ VI ქართლის გამგებელი, ანუ ჯანიშინი იყო. მაგრამ სამეურნეო და პოლიტიკური საქმიანობის გარდა, ვახტანგი აქტიურ კულტურულ-ლიტერატურულ მუშაობას ეწეოდა. ჯანიშინობის დროს თარგმნა მან სპარსულიდან: „ბარამგულანდამიანი“, „ბახთიარ-ნამე“, „ამირნასარიანი“, ნაწილობ-

რივ, „ქილილა და დამანა“. ამავე პერიოდში დაწერა მან თავისი, საკუთარი ლირიკული ლექსებიც.

1712 წელს ირანის შაჰმა, რომელსაც აფრთხობდა ვახტანგის ეროვნულ-კულტურული მოღვაწეობა, ქართლის ჯანიშინი ისპაჰანში გაიწვია და გამაჰმადიანება მოსთხოვა — სანაცვლოდ კი ქართლის მეფობა შესთავაზა. ვახტანგ VI-მ თავისი აღმზრდელი სულხან-საბა ორბელიანი სწორედ ამ დროს გაგზავნა ევროპაში დიპლომატიური მისიით: ევროპელ მმართველებს უნდა ეხსნათ მისი სამშობლო; თვითონ კი, შაჰის ტყვეობაში, ორი წლის განმავლობაში (1712-1714 წლები), სევდით აღსავსე, სპარსული ემოციურობით აღსავსე ლირიკულ ლექსებს ქმნიდა („ალსა ვზივარ ცეცხლისასა, სანამ გაქრეს, უნდა მნოსა!“). როგორც ცნობილია, ვახტანგის ტყვეობიდან გამოსხნის რთული საკითხი საბას უნდა მოეგვარებინა, მაგრამ მოლოდინი არ გამართლდა. ევროპიდან საბას უიმედოდ დაბრუნების შემდეგ, ვახტანგ VI-მ იძულებით, ფორმალურად აღიარა მაჰმადიანობა და ქართლის მეფედაც დაინიშნა 1716 წელს. ქართლის მეფეს, ამავე დროს, ირანის სპასალარობაც ევალებოდა.

ისპაჰანსა და ქირმანში ყოფნა ვახტანგმა ინტენსიური ლიტერატურული მუშაობისათვის გამოიყენა. ამ ქალაქებში დაწერა მან რამდენიმე ლირიკული შედევერი. „ქილილა და დამანას“ თარგმანის სრულყოფა კი სულხან-საბა ორბელიანს, ევროპიდან ახლდაბრუნებულს, დაავალა. ეს ამოცანა საბამ სამაგალითოდ შეასრულა (ბარამიძე 1975: 8).

ვახტანგ VI-ის ვერსიფიკაციული სიახლენი განსაკუთრებით ქართული ლექსის სტროფიკას უკავშირდება. მკვლევარები საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ ქართულ პოეზიაში პირველად ვახტანგთან გვხვდება ერთსტრიქონიანი ლექს-სტროფი — ე.წ. „ტაეპი“. ვახტანგ VI-ის შემოქმედებაში ტაეპი გვხვდება პოეტის მიერ გალექსილ „ქილილა და დამანაში“, რამდენიმე ნიმუში ტაეპისა არის „სატრფიალონში“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 42, 49, 71, 141-143), განსაკუთრებით უხვად არის წარმოდგენილი ტაეპი „სიბრძნე მალაღობელში“ (დაახლოებით 157 „ტაეპია“!). ვახტანგ VI-ის ტაეპები 16-მარცვლიანი შაირით არის შესრულებული, შესაბამისად, მალალი, ან დაბალი შაირით (44/44, 53/53);

იშვიათად გვხვდება შერევა: 53/44 („მისივე მცნების სიტყვანის“ ტაეპი 295 იხ. „სიბრძნე მაღალბეღი“ 119):

მრუდ მოსამართლე თავსა სჯის, სვინილისიც უწყებს
ბრძოლას. (ტაეპი 295)

ტაეპის უმრავლესობა გაურითმავია. იშვიათად გვხვდება შიდარიტმებით (ომონიმური რითმებით) გამართული ამგვარი ტაეპები:

შენი ფიქრი შენ გასინჯე, მერმე სხვათაც გაასინჯე.
(„სიბრძნე მაღალბეღი“ 1975: 367)

გვხვდება: ა) წინაცეზურულ — უკანაცეზურული რითმიანი ტაეპი:

თურამ გესმას საიდუმლო, **არამც** წარგცდეს არსად არა.
(„სიბრძნე მაღალბეღი“ 1975: 417)

ბ) ტაეპი წინაცეზურული რითმით:

არ მიაჩანს ძესა ბრძენსა მამის სიტყვა გასამძიმად.
(„სიბრძნე მაღალბეღი“ 1975: 12)

გ) ტაეპი არაიდენტური რითმით:

ვინც უფრო არის **მდიდარი**, უფროა ჯავრით **მწუხარი** (519).

„სატრფიალონის“ 4 ტაეპიდან მხოლოდ ერთს (141) აქვს შიდარიტმა:

თუ შენს ტვირთსა შენ კი არ **ზევ**, ნუ ჰკიდებ სხვას, ვერ **აზევსა**.

უფრო ხშირად ვახტანგ VI-ის ტაეპებში რითმის როლს ასრულებს პარონომაზია ან სიტყვათა სხვადასხვა ფორმით გამოყენება ფრაზაში ევფონიური თვალსაზრისით:

ვერ იპოვნის ბრიყვი **ბედსა**, ბედი პოებს, ვერ **იბედებს** („ს.მ.“, 404).
განგვიკითხავს განმკითხველი, თუ ბოროტსა **განიკითხავ** („ს.მ.“, 154).
ბევრს სიმდიდრეს **ბედიც** უნდა, **უბედობა** გააცუდებს („ს.მ.“, 361).

ზოგჯერ საინტერესო, ორიგინალური ზმნური ფორმებიც გვხვდება ვახტანგ VI-ის ტაეპში:

ვინც ბოროტით გამდიდრების, თავსა დიდხანს ვერ იმდიდრებს.
(„სიბრძნე მაღალბოხელი“, 513)

ჩვენი აზრით, ვახტანგ მეექვსის „სიბრძნე მაღალბოხელში“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 96-152) რამდენიმე ტაეპი ცალკე ტაეპად კი არის გამოყოფილი გამომცემლის მიერ, მაგრამ ისინი ორტაეპედები უფრო უნდა იყოს და შეცდომით არის მიჩნეული ერთსტრიქონიანი ლექსის — ტაეპის — სახეობად. ვფიქრობ, ამას ადასტურებს წყვილადი რითმა, რომელიც ერთმანეთთან კრავს აზრობრივად და შინაარსობრივადაც მჭიდროდ დაკავშირებულ ორ ამგვარ ტაეპს რამდენიმე შემთხვევაში; მიმაჩნია, რომ უმჯობესი იქნებოდა ამ ტაეპების გაერთიანება და „ლექსად“ (ქართული ლექსის ერთ-ერთ სახეობად) წარმოდგენა. მაგალითად, „სიბრძნე მაღალბოხელში“ ცალკე ტაეპებად არის წარმოდგენილი 140-ე და 141-ე სტრიქონები:

140. სხვისგან ავის მოთმინება კაცსა კარგა მოუხდება.

141. ბოროტი და უსამართლო სხვაზე თვითანც მოუხდება.

ამკარაა ამ ორი ტაეპის აზრობრივი გამთლიანების აუცილებლობა „ლექსად“ ომონიმური რითმით: „მოუხდება“. ამგვარივე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე 371-ე და 372-ე ტაეპებში:

371. კაცი კარგა გამოსცადე, ისე უყავ მეგობრობა.

372. ჭირთა შიგან გამოჩნდება მეგობართა სიმაგრობა.

ასევე, 514-ე და 515-ე ტაეპებიც ორტაეპედებად უნდა შეიკრას კონსონანსური რითმით.

514. მეგობრისას კარგს ეცადე, უფრო კარგი შეიქნები.

515. მტერს ეცადე დაიმოყვრო, ძალი იყოს, ანუ ნება.

კიდევ ერთი მაგალითი ამგვარი შემთხვევისა არის 569-ე და 57-ე ტაეპები:

569. თუ ყმანვილი ხარ, იცოდე, ადრეხან დაბერდები.

570. თუცა ხარ ტურფა, კეკლუცი, მალ შეიქნები გონჯია.

ამრიგად, ვახტანგ VI-ის შემოქმედებაში გვხვდება დაახლოებით 162 ტაეპი, რომლებიც დაწერილია 16-მარცვლიანი შაირის ორივე სახეობით (53/53; 44/44); მათი უმრავლესობა ურითმოა, მხოლოდ მცირე ნაწილს აქვს შიდართმა.

ვახტანგ VI ხშირად მიმართავს ორსტრიქონიან ლექს-სტროფებს, რომლებიც მანამდე არჩილ მეფის პოეზიაში გვხვდება, უფრო ადრე კი ვანის ქვაბთა მონასტრის წარწერებმა შემოგვინახა (ონიანი 1960: 33-34). „ლექსს“ როგორც ვახტანგ VI-ის თანამედროვენი, ასევე მისი მემკვიდრენიც თხზავდნენ 16-მარცვლიანი შაირითა და წყვილადი რითმით. ვახტანგ VI „ლექსს“ ურთავს „სატრფიალონში“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 42; 49). ერთ შემთხვევაში გვაქვს მხოლოდ ერთი „ლექსი“:

72. რადგანა ხარ ორი სოფლის საშოვარად მონამჭირი,
ვით იქნება ორი ნესვი ერთის ხელით დანამჭირი!

მეორე შემთხვევაში გვაქვს ორი „ლექსი“, ანუ ორსტრიქონედი, წყვილადი რითმით:

144. ბუზს მწვე მიჰგავს, ამპარტავნად, ურიდობით მოარული,
და არ იციან ფთა თხელი აქვს, ვერას უზამს საქმე მტრული.
(ვახტანგ მეექვსე 1975: 49)

როგორც აღვნიშნეთ, „ლექსები“ დაწერილია მაღალი შაირით და წყვილადი რითმით — aa. 16-მარცვლიანი დაბალი შაირით არის შეთხზული ვახტანგის ცნობილი აფორიზმის: „ცემა გმართებს გამზრდელისა“ პირველი ვარიანტიც:

ნახა ყრმა ავად მქცეველი, ურიგოდ მოარულია,
გამწვრთნელსა ცემა დაუნყო, რად ავად განსწავლულია.

აფორიზმის საბოლოო სახე კი რვამარცვლიანი მაღალი შაირით (44) არის ჩამოყალიბებული ორტაეპედად — ლექს-სტროფის ფორმით:

ცემა გმართებს გამზრდელისა,
რა ყრმა ნახო ავად ზრდილი.
(„ავად ზრდილი“. ვახტანგ მეექვსე 1975: 71)

„ლექსი“ უხვად არის „სიბრძნე მალალობელში“ (164).

კატრენს, 16-მარცვლიანი შაირითა და ოთხჯერადი რით-
მით, გაბატონებული ადგილი უკავია „ვეფხისტყაოსნიდან“ მო-
კიდებული XVIII საუკუნემდე. ვახტანგ VI, მართალია, ძირეულად
ცვლის ქართული ლექსის სტროფიკას და ეროვნულ პოეზიაში
ამკვიდრებს სხვადასხვა სტროფული აგებულების ლექსებს,
მაგრამ ყველაზე ხშირად მაინც ტრადიციულ სალექსო ფორმას
იყენებს; რაიმე მნიშვნელოვან გადახრას მეტრისა თუ რითმის
მხრივ ვახტანგის მიერ მომარჯვებული კატრენი არ გვიჩვენებს,
ამიტომ მასზე საგანგებოდ არც ვიმსჯელებთ. აღსანიშნავია,
რომ ზოგჯერ, ერთი სტროფის ფარგლებში, გვხვდება შერევა
დაბალსა და მაღალ შაირს შორის, რომელიც არჩილ მეფისა და
თეიმურაზ II-ის ლექსში შეიმჩნეოდა პირველად; მაგალითად,
ლექსში „სალბუნად გულისა“ 90-ე სტროფი ამგვარი რიტმული
აღნაგობით გამოირჩევა:

თუცა უთქვამთ, დარამ არი ეტლნი სვენი და ბედია,	44/44
მაგრამ ამათი მიყოლა ბრძენთაგან გაუბედია	53/35
იგია ყოვლის მპყრობელი, ყოველთა ზედა მხედია	53/53
სოფელი — ჩვენი მესისხლე — ზღაპარი არის, ყბედია	53/53

კატრენტა უმრავლესობას ახასიათებს ომონიმური რითმა,
ხშირია შიდარიტმები: წინაცეზურული, წინაცეზურულ-უკანა-
ცეზურული და კიბური რითმის სახეობები.

ბ. დარჩიას აზრით, ვახტანგს ხუთსტრიქონიანი ლექს-სტრო-
ფებიც მოეპოვება, რომლებიც მისი შემოქმედების ბოლო პერი-
ოდს განეკუთვნება, მათ შორის მკვლევარი ასახელებს პოეტის
ჰეტერომეტრულ ლექსს „ვახტანგურს“. გარდა „ვახტანგურისა“,
ხუთტაეპედი რამდენჯერმე კიდევ გვხვდება „სიბრძნე მალა-
ლობელში“ (სტრ. 15, 283, 390, 644); მე-15 სტროფი გამოირჩევა
კონსონანსური (1-2 ტაეპები), მოსაზღვრე, იდენტური რითმით:

aaaaa

არ წახდე, ისე ეცადე მეგობარისა რგებასა. —
სოგრატ მოკვდავი უფალსა ამ სიტყვით გევედრებისა.
სიბრძნისა დამბადებლო, ყოვლ სულთა სახმარებისა,
შენ შემოგვედრებ ჩემ სულსა, მყოფი ხარ საცა კრებისა,
შემინდე ჩემი ნაქნარი შენს წინა მოსახრებისა.
(ვახტანგ მეექვსე 1975: 97)

390-ე სტროფის პირველი ტაეპი გაურითმავია, ხოლო დანარ-
ჩენი ოთხი ტაეპი ზუსტი რითმით არის გამართული:

გასინჯა და გულმაგრობა ჭირისაა დიდი მარგი.
ამას მოუხდა, აკაცთან შეიქნა ნავში მჯდომელი,
მეკობრეთაგან დატყვევდა, უბნობდნენ დაუდგომელი:
„თუ გვიცნეს, ავად მოგვივა“. ბრძენმა თქვა მოსანდომელი:
მე უცნობლობა მექნება ავად რამ მოსახდომელი.

რაც შეეხება „ვახტანგურს“, ხუთტაეპიან ჰეტერომეტრულ
ლექს-სტროფს, მასზე სპეციალურ ლიტერატურაში საგანგებო
დაკვირვებანი გამოთქვას: ა. ბარამიძემ, გ. მიქაძემ, ა. ხინთიბი-
ძემ, ბ. დარჩიამ და სხვებმა. აღვნიშნავთ, „ვახტანგური“ შესრუ-
ლებულია ჰეტეროსილაბური ხუთტაეპედით, რომლის მეტრუ-
ლი სქემა ამგვარია: I-III სტრიქონები 16 მარცვლიანია (6/5//5;
5/6//5); III სტრიქონი 5/4//4/3, IV სტრიქონი — 13-მარცვლიანის
— 5/3/5, ხოლო V — 19 მარცვლიანი — 8/6//5:

ორი მისი თვალი — ორი ჯერანი, ბოლოს მზერელი, 6/5//5
კეკლუცობის ძალით კაცის მწყენელი, გულზე მწერელი 6/5//5
ჰნახეთ, მოყვასნო, საყვარელი, ჩემი თვალის მკერელი 5/4//4/3
იმას უცხოთ ჰგავს ის ტურფა დაუჯერელი 5/3/5
არა, არა, ის არ არის, მე საყვარელს ვიცნობ მისი მზერელი 8/6//5

„ვახტანგურს“ აქვს ცეზურული რითმა (მწერელი — საყვა-
რელი) და შიდა რითმა (მწყენელი — მწერელი, საყვარელი —
მკერელი). აკაკი ხინთიბიძის მართებული დაკვირვებით, მიუხე-
დავად ჰეტეროსილაბიზმისა, ლექსის რიტმი მაინც რეგულირე-
ბულია ერთიანი ხუთმარცვლიანი კადენციებით (ბოლოს მზე-

რელი, გულზე მწერელი, თვალის მკერელი, დაუჯერელი, მისი მზერელი). აკაკი ხინთიბიძის აზრით, ვახტანგის ეს ლექსი („ვახტანგური“) შეუძლებელია, მეტრულ პარადოქსად მივიჩნიოთ, რადგან აღორძინების ხანის ქართულ პოეზიაში ახალ საზომებს დაუცხრომლად ეძიებდნენ და მეფე-პოეტიც არ იქნებოდა გამონაკლისი (ხინთიბიძე 1981: 62). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვახტანგ VI სხვა ხუთტაეპედებიც დაუწერია, მაგრამ ისინი სავსებით განსხვავდებიან „ვახტანგურისაგან“.

6-ტაეპიანი სტროფი ქართულ ლექსში სულხან-საბა ორბელიანმა შემოიტანა, რომელმაც „ქილილა და დამანაში“ ჩართო ამგვარი სახეობის ლექსები. ვახტანგ VI 6-ტაეპედის ფორმით აქვს წარმოდგენილი თავისი ლირიკული შედეგრი „რანი და მოვაკანი და...“:

რანი და, მოვაკანი და, სახლი და, კარი, ბანი, და,
გათავდა ყოვლი წერილი, ანი, ბანი და, განი, და...
ვიარე ყოვლი ქვეყანა სიგძე და სივრცე, განი, და,
ვერა ვპოვე რა მის მეტი, დავყარე ძმა და დანი, და...
ხორცსა მრავალი დავაკლე, სულს მივეც იქი რჯანი, და,
ვაი-ვა, მსაჯეს უბრალოდ, არ მომცეს მე აჯანი, და!
(ვახტანგ მეექვსე 1975:16)

ლექსი რუსთველური დაბალი შაირის (53/53) მეტრითაა აგებული, 6 ტაეპს ექვსჯერადი რითმა აერთიანებს ამდენგზისვე გამეორებული „და“ დაბოლოებითა და შიდარიტმებით. ვახტანგ მეექვსეს ამ ლირიკული შედეგურისათვის ასეთი მინაწერი დაურთავს: „ერთი ლექსის ხმა ესეც არის...“ ეს მინაწერი იმის ნათელი დასტურია, რომ სტროფიკის გარდა, ვახტანგისათვის დიდმნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა გარიტმის კომბინაცია (ამ შემთხვევაში ექვსჯერადი რითმა მუდმივი „და“ დაბოლოებით!), როგორც ლექსის საზომის (ხმის) შემქმნელი.

ორი ექვსტაეპიანი სტროფი (182, 193) აქვს ჩართული ვახტანგ VI „სიბრძნე მალალობელში“. ორივე მათგანის საზომია 35/35 და რითმაც ერთგვარი აქვთ: aabbbb. ერთ-ერთი 6-ტაეპედი (182) ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს, 3 „ლექსიდან“ (ორტა-

ეპედისაგან) შედგებოდეს, მაგრამ აზრობრივად ექვსივე ტაეპი მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს და სტრუქტურულად ეს ერთეული შეიძლება, სტროფად ჩაითვალოს:

182. კვლავ კიდევ კეტი აძგერეს, მერმე რქვეს: განდეგ კიდენით.
მანც თავში ჯოხი დაარტყა: ან თქვენცა მომერიდენით!

მიდელმა კბილში შემოჰკრა, დიოდენ ჩივილს ბედავსა,
და მან კაცმა თეთრი მიუძღვნა მაგად, ნუ მიზამ მე დავსა.

დილას დიოდენ შემოჰკრა, თეთრს აძლევს, მასვე ბედავსა:
სალბუნი თქვენი თქვენდავე მიძღვნია, გაუბედავსა.
(ვახტანგ მეექვსე 1975: 110)

ვახტანგ მეექვსის პოეზიაში ვხვდებით აგრეთვე 7, 9, 10 და 11-სტრიქონიან სტროფებს.

7-ტაეპიანი სტროფის ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ „სიბრძნე მალალობელის“ მე-17 სტროფი:

პლატონ ბრძენია, ბრძენია, ქვეყანით აფონელია...

იგი მონორიმულია და I ტაეპში გვხვდება წინაცეზურული რითმა. როგორც ცნობილია, **მდენარი**, მონორიმული, 7-ტაეპიანი ლექსია „ჭაშნიკში“, სადაც ამ სახეობის სანიმუშოდ მოხმობილია: „მდენარი მამუკასი“, დაბალი შაირით გამართული 7-ტაეპიანი მონორიმი:

ჩემ საყვარელო: ვინაო, : მიწყევ მიდგეხარ : წინაო,
გონებით შემკრა : სურვილმა : აროდეს მომე : ლხინაო...

ვახტანგ VI-ის „მდენარ“ პირველ ტაეპში, მამუკას „მდენარი-საგან“ განსხვავებით, წინაცეზურულ რითმას გვიჩვენებს. მსგავს მონორიმსა და წინაცეზურულ რითმას მიმართავს პოეტი „სიბრძნე მალალობელის“ 9-ტაეპიან ლექს-სტროფშიც (34):

პლატონ კაცია, კაცია, კეთილის შენატკაცია.
(ვახტანგ მეექვსე 1975: 98)

ვერადობთ, რომ ამ სტროფების შინაარსი, ერთგვარად, ნასაზრდოებია ჩახრუხადის „თამარიანის“ ნეოპლატონიზმის სიბრძნითა და სულისკვეთებით, რაც განაპირობებს კიდევ „სიბრძნე მალალობელის“ ზოგიერთი სტროფის რიტმულ-რითმული სტრუქტურის სიახლოვეს ცნობილი მეხოტბის პოემასთან. მსგავსი რიტმული ჟღერადობითა და წინაცეზურული რითმით იქცევეს ყურადღებას „სიბრძნე მალალობელის“ 10-ტაეპიანი ლექს-სტროფიც (109):

ანტისტინესა წინესა ყრმა ვინმე შემოსცინებსა...

აქაც მხოლოდ პირველი სტრიქონია წინაცეზურული რითმით გამართული, ხოლო მთლიანად ლექს-სტროფი მონორიმით არით შესრულებული. ეს მონორიმი, ათტაეპიანი, 16 მარცვლიანი (53/53) ლექსი „წყობილი მრავალმუხლის“ სახელით არის ცნობილი.

მსგავსი სტრუქტურული აღნაგობით გამოირჩევა „სიბრძნე მალალობელში“ ჩართული ერთი თერთმეტსტრიქონიანი ლექს-სტროფი (133), რომლის მხოლოდ პირველი სტრიქონი არის გამართული წინაცეზურული რითმით, ხოლო მთლიანად ლექსი მონორიმულია:

სამოც **ორისა შორისა** ჟამთა შეიქნა წელისა...

11-სტრიქონიანია, აგრეთვე, „სიბრძნე მალალობელის“ 77-ე სტროფი, ისევე წინაცეზურული რითმითა და მონორიმით:

პოლენ გონია, მგონია, არისტოტელთან მსვლელია...*

ამრიგად, ვახტანგ VI-ის 7-, 9-, 10-, 11-სტრიქონიან ლექს-სტროფებს ერთი სპეციფიკური ნიშანი ახასიათებს: ყოველი მათგანის პირველი ტაეპი წინაცეზურული რითმით არის გამართული, ხოლო მთლიანად თხზულება მონორიმი.

* ვახტანგ VI-ის ვერსიფიკაციის მკვლევარი ბ. დარჩია, რატომღაც ამ სტროფს 12-ტაეპიანად მიიჩნევს (დარჩია 1982: 25).

გარდა ზემოთ დასახელებული ლექს-სტროფებისა, ვახტანგ VI-ის პოეზიაში არის უფრო ვრცელი სტროფებიც, რომლებიც მონორიმით არით შესრულებული ან ტავტოლოგიურ რითმას ეფუძნება.

18-ტაქეპედიანია ვახტანგის ცნობილი ლექსი „ვაი, სიკვდილო“ („რა დავიბადე...“), რომლის ყველა სტრიქონს რეფრენად გასდევს სიტყვები: „ვაი, სიკვდილო, მწარე სიკვდილო“; ეს ლექსი ჩახრუხაულის საზომით (55/55) არის შესრულებული: ყოველ ტაქეპეში გამოყენებულია სავალდებულო შიდარიტმა. მისი დანაწევრება უფრო მცირე სტროფულ მონაკვეთებად შეუძლებელია და, ამდენად, იგი შეიძლება მონოსტროფად მივიჩნიოთ. როგორც მკვლევართა უმრავლესობა ფიქრობს, ეს ლექსი „ჭაშნიკში“ სწორედ ამ უწყვეტობის, დაუნაწევრებლობის, განუყოფლობის გამო შეიტანა მამუკა ბარათაშვილმა შემდეგი სათაურით: „მეფის თქმული უწყვეტელი“. ამ ლექსის თაობაზე საყურადღებო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ლ. მენაბდეს, რომელსაც იგი ელევგიად მიაჩნია: „ვახტანგმა დაამკვიდრა ელევგიური ლექსი. მან აიღო ჩახრუხაული ლექსი, მარცვალთა ოდენობა უცვლელად დატოვა, შეცვალა კონსტრუქცია, ტაქეპის მეორე ნახევარი გადაახალისა და მას ახალი სახე მისცა — რეფრენად აქცია. არსებითად შეცვალა მან ჩახრუხაულის კილოც და განწყობილებაც. თუ ადრე იგი საზეიმო — სახოტბო ლექსისათვის გამოიყენებოდა, ვახტანგმა ამ ლექსით ნაღვლიანი განწყობილება გადმოგვცა“ (მენაბდე 1966: 118).

ბ. დარჩიას აზრით, ლექსს „ამ უწყვეტი რეფრენის გამო ეწოდება „უწყვეტელი“ (დარჩია 1982: 20), ა. ბარამიძე კი ფიქრობს, რომ „კონსტრუქციის მხრივ ვახტანგს დაურღვევია ჩახრუხაული ტაქეპის მეორე ნახევრის სქემა... ჩახრუხაულის კლასიკური ფორმიდან ვახტანგს, შენარჩუნებული აქვს მარცვალთა რაოდენობა და პირველი ნახევარტაქეპთა შინაგანი რითმა“ (ბარამიძე 1966: 451).

„მეფის თქმული უწყვეტელისაგან“ განსხვავებით, უფრო ვრცელია ვახტანგ მეექვსის „ლექს-ამბავი“, რომელიც, აგრეთვე, ვერსიფიკაციულ სიახლედ მიუჩნევა ჯერ კიდევ მამუკა ბარათაშვილს. იგი 28-ტაქეპიანია და ყოველი სტრიქონი ბოლოვ-

დება ტავტოლოგიური რითმით; „მეფეო“. მეტრიკის მიხედვით, იგი დაბალ შაირს ეყრდნობა: 53/53.

ლექსი — „ნაცვლად ჩემთა სიკეთეთა“ მონოსტროფია, ლექს-სტროფი არ არის, იცავს სტროფული დანანევრების პრინციპს, თუმცა იგი უწყვეტი მონორიმია (ვახტანგ მეექვსე 1975: 19). ამ ხუთსტროფიან ლექსში ყოველი სტროფის ბოლოს მეორდება ტაეპი: „ნაცვლად ჩემთა სიკეთეთა აღმიმართეს საკვდად ჯვარი“. მონორიმის გამო უნოდა მამუკა ბარათაშვილმა მას: „მეფის თქმული ბოლოერთი“ და მეორე ადგილი მიაკუთვნა „მეფის თქმული უწყვეტელის“ შემდეგ „ჭაშნიკში“, სადაც იგი მონორიმის ნიმუშად არის შეტანილი. „ბოლოერთის“ მსგავსია „ვაი, რა მწარედ იწოდა ნანლევნი მარიაამისა“ („მეფის თქმული“), ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ იგი 2-სტროფიანია. ლ. მენაბდის აზრით, ეს ლექსიც ელეგიაა, რომლის საზომი არის რუსთველური შაირი (53/53), თუმცა გადახალისებულია რეფრენით — სტროფის უკანასკნელი ტაეპების გამეორებით (მენაბდე 1966: 118):

შურით აღივსენ უგბილნი, წესი ქმნეს მათი მამისა,
სიკვდილს ზრახვიდნენ უწესოდ, თუ დრო დაიცვენ ჟამისა,
უსჯულო მისი მოწაფე მიცემას ჰპირავს ამისა,
ვაი, რა მწარედ იწოდა ნანლევნი მარიაამისა!
მტილში მიუძღვა კრებულთა სანუხი ყოვლის გვამისა,
მღვდელთ მოძღვრის პალატს მივიდნენ გასატანჯველად, ვა, მისა,
ბრალი ვერ პოვეს მის ზედა, კვლავ სცემდნენ წამდანამისა,
ვაი, რა მწარედ იწოდა ნანლევნი მარიაამისა!

როგორც ვახტანგ VI-ის პოეტურ მემკვიდრეობაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, სხვადასხვა ტაეპიან ლექსთა უმრავლესობა მეფე-პოეტის მიერ თარგმნილ თხზულებაში — „სიბრძნე მალალობელში“ არის ჩართული. შესაძლოა, ქართული ლექსისათვის ამ უცხო, ახალი აღნაგობისა და ფორმის სტროფების ჩართვა სათარგმნი მასალითაც იყო განპირობებული, თუმცა ვერც იმას უარვყოფთ, რომ ვახტანგი ხშირად თვითონ ცვლიდა ლექს-სტროფის სტროფულ სტრუქტურას, რათა, რაც შეიძლება ზუსტად, ლაკონიურად და ამომწურავად გადმოეცა სათქმელი.

სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპიან სტროფთა ერთ ლექსში გაერთიანების საგულისხმო ნიმუშია ვახტანგ VI-ის ლექსი „ჯოხზე დანერილი“ (დედანში: „ვახტანგ ჯოხზე დასწერა“). ამ ლექსში გაერთიანებულია სხვადასხვაგვარი ტაეპობრივი შედგენილობის სტროფები: 4+4+4+7+4+4+2. მასში ჩართული 7-ტაეპედი: „ვაი, სამნეო, სამნეო...“, როგორც ცნობილია, მკვლევარმა თ. ჭყონიამ გამოავლინა. ამ ლექსის დასასრული, ბოლო 2-ტაეპედი, შეგონება — სენტენციაა და წინამავალ კატრენებს ხსნის და აზუსტებს:

ცრუ არის, ვინც სოფლისათვის ზრუნავს, ჭმუნავს, შეწუხდების,
ღმერთმან იცის, ვინ იშოვნის, ვინ იღვნის და ვის მიხვდების.

(ვახტანგ მეექვსე 1975: 74)

„ვეფხისტყაოსნის“ მაღალი შაირის თარგზე მოჭრილი რიტ-მით, ვახტანგ მეფე ახლებური ჟღერადობით შეაგონებს მკითხველს ღვთიურ სიბრძნეს. ისე კი, ჩვენი აზრით, ლექსი „ჯოხზე დანერილი“ მხოლოდ 1-3 კატრენით უნდა შემოისაზღვროს — 7-ტაეპედი „ვაი, სამნეო...“ მექანიკურად გვგონია ჩართული მასში. ასევე, მომდევნო ორი კატრენიცა და 2-ტაეპიანი ზემოხსენებული აფორიზმიც, უპრიანი იქნება, ცალკე თხზულებად გაფორმდეს და არ მიემატოს „ჯოხზე დანერილს“.

ვახტანგ VI-ის ლექსების მეტრული რეპერტუარი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა. პოეტი, ძირითადად, მისდევს 16-მარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირის ტრადიციულ სქემებს მცირეოდენი ვარიაციებით, მხოლოდ ორჯერ მიმართავს ჩახრუხაულს. ჰეტეროსილაბური საზომით ვახტანგს მხოლოდ ერთი, ზემოხსენებული „ვახტანგური“ შეუთხზავს: „ორი მისი თვალი — ორი ჯერანი, ბოლოს მზერული...“

ქართულ ლექსთა სახეებიდან ვახტანგ VI-ის პოეზიაში ყურადღებას იპყრობს „ანბანთქება“ და „პალინდრომი“.

ანბანთქებამ — XVI-XVIII საუკუნეების ქართული პოეზიის ამ პოპულარულმა სალექსო ფორმამ — თავისებური სახე მიიღო ვახტანგ VI-ის შემოქმედებაში. მეფე-პოეტის დამსახურება ახალი ტიპის ანბანთქების შექმნაში სათანადოდ შეაფასეს ანტონ კათალიკოსმა, იოანე ბატონიშვილმა, პაატა ბატონიშვილმა (მიქაძე 1974: 103).

„ანბანთქებათაგან“ ვახტანგს ერთი უფრო ვრცლად გაუმართავს, — ქართული ანბანის თითოეულ ასო-ბგერას იგი ერთ სტროფს უთმობს, რომელშიც ყველა სიტყვას ამ ასოზე იწყებს. ეს „ანბანთქება“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 63-67) 36 სტროფისაგან შედგება, რომელსაც ერთვის 37-ე კატრენი — ეპილოგი, — განსხვავებული საზომითა და შიდარიტმით გამართული. „ანბანთქება“ 16-მარცვლიანი შაირით (მონაცვლეობას: 44/44 და 53/53) და ომონიმური ბოლორიტმით არის დაწერილი; საგულისხმოა, რომ მე-12 სტროფის მე-3-4 ტაეპები ერთმანეთს კიბური რიტმით უკავშირდება:

12. ლოგინებრივ ლარკანშია ლაზარეა ლილეზღ ლულად,
ლოყა ლურჯი ლაჟვარდისფერ ლამაზობდენ ლმობით, ლულად,
ლხინისაგან ლოდაკითა **ლია** ლამავს ლულა-ლულად,
ლექსობამან ლექსი **ლია**, ლაპლარობსლა ლამის ლულა.

ეპილოგი, 37-ე სტროფი, „ჩახრუხაულის“ საზომით არის შესრულებული და იცავს სავალდებულო წინაცეზურულ რითმას. ამ „ანბანთქების“ წინათქმა გვაუწყებს: „ესე ანბანთ ქება უცხო და ახლად შემოღებული და არა ადვილად სათარგმნელი, თქმული მეფის ვახტანგის მიერ ტფილისს. უფალმა მრავალჟამიერ იყოს!“ ამავე აზრს იმეორებს ეპილოგიც, რომელშიც საექვოდ არის მიჩნეული ამგვარი „ანბანთქების“ შემდგომი ავტორების მიერ გამართვის შესაძლებლობაც:

ჯუფთ არს არა ვის, ეთქვა არავის, თუ ვინ ან ბრძანებს,
ვეჭვ არს შემდგომი.
ვმონე ქრისტესა, მას ჩემსა მნესა, უნდო, არ კეთილია,
ფრიად შემდგომი,
ამის ლექსვაში ვიყავ მწვე ვაში, ნუ ეჭვთ მყოლოდეს შემწე,
შემდგომი
და ბრძენი, დავაბრალო, უცხო ვერ მრავალო, ხომ ხართ
რიტორთა გზაზე შემდგომი.

სპეციალურ ლიტერატურაში გამოთქმულია აზრი, რომ ვახტანგი არ არის მართალი, როცა ამ ტიპის „ანბანთქების“ „გამოგ-

ონებას თავის თავს მიაკუთვნებს, რომ მის მიერაა მოგონილი, მანამდე არავის უთქვამსო და მიუთითებენ არჩილის „ანბანთქებაზე“: „არ ადვილია აღკრძალვა ამოებისა ამისა“ (კეკელიძე 1958: 603; მიქაძე 1979: 107-108). ბ. დარჩია ვრცლად ეხება ვახტანგის ამ „ანბანთქების“ ორიგინალობისა და არჩილის შესაბამის ნაწარმოებთან მიმართების საკითხს, იგი, ასკვნის: „ვახტანგის განხილული „ანბანთქება“ სისტემით, კომპოზიციურად ემსგავსება და იმეორებს არჩილის „ანბანთქებას“, მაგრამ მაჯამური ხასიათით განსხვავდება მისგან“ (დარჩია 1982: 32). მართლაც, ვახტანგის „ანბანთქება“ მთლიანად ომონიმურ რითმებზეა აგებული, არჩილის „ანბანთქებაში“ კი მხოლოდ რამდენიმე სტროფშია გამოყენებული ომონიმები, 37-ე სტროფიდან — ოთხი თუ ხუთი და ისიც აქა-იქ ჩართული.

იოანე ბაგრატიონი „კალმასობაში“, „ანბანთქებათა“ სახეობების ჩამოთვლისას, საგანგებოდ გამოჰყოფს ომონიმურ ანბანთქებას და სანიმუშოდ ასახელებს ვახტანგის ამ ანბანთქებას.

ალბათ, უპირველესად, ამ თხზულების ომონიმური ხასიათის გამო არის, რომ სათაურში — „უცხო და ახლად შემოღებულია გვერდით“ — აღნიშნულია: „არა ადვილად სათარგმანებელი“.

როგორც ვხედავთ, ვახტანგის ეს „ანბანთქება“ არჩილის „ანბანთქებას“ ჰგავს კომპოზიციურად, მაგრამ ომონიმებით განსხვავდება მისგან.

თუ ამ „ანბანთქების“ ავტორის ნოვატორობის საკითხი სადავო გახდა, ვახტანგის ერთსტროფიანი „ანბანთქება“ ნამდვილად გამორიცხავს ეჭვის საფუძველს: იგი სრულიად ორიგინალურად არის მიჩნეული ქართული მწერლობის ისტორიაში (მიქაძე 1977: 102-103). ვახტანგ VI-ის ერთსტროფიანი „ანბანთქება“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 68) ერთსა და იმავე ასოზე დაწყებულსა და დამთავრებულ სიტყვებს აერთიანებს, რომელთა რიცხვი 35-ია. განსხვავებულია სარიტმო სიტყვები, რომელთა დაბოლოებაა: „ერად“. ვახტანგის ამ ერთსტროფიანი „ანბანთქების“ სიტყვათაგან ზოგს აქვს სემანტიკური მნიშვნელობა, ზოგიერთი კი (ოსოპროკო, ჰაიმისჰ) — გაუგებარია.

ბ. დარჩია თავის ნაშრომში მიუთითებს ვახტანგ VI-ის მიერ შეთხზულ ერთსტროფიან ანბანთქებაზე (დარჩია 1982: 33),

რომელიც უფრო მარტივი სახისაა და გვიანდელი დაწერილია. იგი პოეტის ადრინდელ ხელნაწერ კრებულებში არ შესულა და არც შემდგომ გავრცელებულა. ეს „ანბანთქება“ არც ა. ბარამიძისეულ „ვახტანგ მეექვსის“ თხზულებათა გამოცემაშია (1975) შესული.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ვახტანგ VI-ის კიდეც ერთი „ანბანთქების“ თაობაზე, რომელსაც ახლავს მეფე-პოეტის შენიშვნა: „ცუდად ვიყავ და მომაგონდა; მთელი ანბანია **სიავესა** გარდა:

ძონ ტურფიით ხშიჳ გჯჯჳნ ქჳლლდთ ყამზეც კი სჳყვეჳ სიავესა.

საგულისხმოა, რომ აქ ვახტანგს ერთ სტრიქონად განულაგებია ქართული ანბანის ყველა ასო (მეორდება მხოლოდ ი, ს, ე).

როგორც ვხედავთ, სტრიქონში განლაგებულია ქართული ანბანი თავისებური რიგით, რომელსაც ახლავს ბოლო სიტყვა: სიავესა; ეს ბოლო სიტყვა რომ განსხვავებულია, ანუ სემანტიკური მნიშვნელობა აქვს და სხვა დანიშნულებაც ენიჭება, წინამავალ უსემანტიკო ერთეულთაგან განსხვავებით, — მითითებულია მეფის ზემოხსენებულ შენიშვნაშიც. უნდა დავეთანხმოთ ბ. დარჩიას, რომელიც ამ „ანბანთქებას“ ამოსაცნობად მიიჩნევს (დარჩია 1982: 33). ვფიქრობთ, ამ „ანბანთქებაში“ გამეორებული ასოების: ი, ს, ე თანხვედრა სიტყვა „სიავესა“-ში არსებულ ბგერებთან საყურადღებოა: ჩვენი აზრით, მხოლოდ თანხმოვნებზე აგებულ სიტყვებს, რომლებიც ამ „ანბანთქებაშია“ შესული ან გახმოვანება სჭირდება, ანდა მათი შემადგენელი ასოების რიცხვითი მნიშვნელობები უნდა გავითვალისწინოთ.

აღორძინების ხანის ქართულ პოეზიაში განსაკუთრებით გავრცელდა წაღმა-უკუღმა საკითხავი ლექსი, რომელსაც მეფე-პოეტი არჩილი „ჩარხებრ მბრუნავ ლექსს“ უწოდებდა. ამგვარი ლექსები, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, უფრო ახალი ფორმების ძიებით გატაცების შედეგია, ვიდრე — პოეტური ნიჭიერების დასტური. ვახტანგ მეექვსის პალინდრომს წინ უძღვის, ალბათ, ვახტანგის დროს საკმაოდ გავრცელებული და პოპულარული წაღმა-უკუღმა საკითხავი: „იმატა ასვათ ასეთი, ითესა თავსა ატამი“.

აბანა ერსა მოშიშთა : ათშიშომ ასრე ანაბა.
აბანა დარად იდება : აბედი დარად ანაბა.
აბანა იშიმ რამეთუ : უთემარ შიში ანაბა.
აბანა არად აზედა: ადეზა დარა ანაბა.

ეს პალინდრომი, ჩვენი აზრით, საყურადღებოა კიდევ ერთი ფორმალური სიახლით: ყოველი სტრიქონის დასაწყისში ერთი და იგივე სიტყვაა და, ამდენად, დასასრულიც, ტაეპების ბოლოებით, ურთიერთშეთანხმებულია. ერთი სტროფის ფარგლებში სიტყვების თამაშის ხელოვნება კომბინატორული ლიტერატურის სიახლედ უნდა ჩაითვალოს.

ვახტანგ მეექვსის შემოქმედების მკვლევარნი საგანგებო ყურადღებით ეკიდებიან მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ შესულ „მუხრანულს“, რომლის ავტორობის საკითხი კარგა ხანს დადგენილი არ იყო. „ჭაშნიკის“ სათანადო ხელნაწერების გაცნობა-შესწავლის საფუძველზე, ბ. დარჩიას დამაჯერებლად აქვს დამტკიცებული, რომ მისი ავტორი ნამდვილად ვახტანგ მეექვსეა (დარჩია 1986: 188-190). ამ ლექსის შეტანა „ჭაშნიკში“, ვახტანგ VI-ის ლექსების რიგში, თავისთავად, უეჭველს ხდიდა მისი მიკუთვნების საკითხს მეფე-პოეტის შემოქმედებისათვის („მეფის თქმული უწყვეტელი“, „მეფის თქმული ბოლოერთი“, „მეფის თქმული“, „მუხრანული“, „ვახტანგური“, „მეფის ნათქვამი ლექს-ამბავი“):

მუხრანული

სამკალი გაქვს — სამუშაო, ძალო,
მოიმკე და შეიკრიბე, ძალო,
მტერი რომ მზერს დასანველად, ძალო-
რა მას დასცემ, მოისვენებ, ძალო,
თუ მოიმკი, კეთილსა იქ, ძალო,
საუკუნოდ არ წახდების, ძალო,
მას შეები გულმესისხლედ, ძალო,
ორსავ სოფელს სახელს პოვებ, ძალო.

ამ ლექსის ფორმის თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობაა: გ. მიქაძე მას 4-ტაეპიან, შინაგან-გარე-

გან რითმიან ლექსად მიიჩნევს, როგორცაა იგი გ. ავალიშვილის ხელნაწერში. ა.ხინთიბიძე, პირიქით, რითმის გამო, 10-მარცვლიან (4 4 2) და, ამდენად, 2-სტროფიან ლექსად თვლის: „თავისი არქიტექტონიკით „მუხრანული“ იგივე რვულია. რვა-სტრიქონიანი ლექსი რვაჯერადი რითმით ოთხ სტრიქონად არის წარმოდგენილი, ისევე როგორც „ქილილა და დამანას“ საბასეული რედაქციის ათმარცვლიანი რვულები“ (ხინთიბიძე 1981: 62). ბ. დარჩიას დაკვირვებით, ეს ლექსი „კვადრატულ“, ანუ ფიგურულ ლექსად უნდა ჩაითვალოს, რომელიც ძლიერ იყო გავრცელებული სპარსულსა და რუსულ პოეზიაში. მისი თავისებურება ის არის, რომ იგი იკითხება როგორც თარაზულად, ისე შვეულად.

ვახტანგ VI-ის შემოქმედებაში საგანგებო დაკვირვების საგანია ომონიმები, რომლებსაც ხშირად მიმართავს პოეტი; ზოგჯერ სტროფი ნაწილობრივ არის ომონიმებით გამართული (ვახტანგ მეექვსე 1975: 47), უფრო ხშირად კი, მთელი სტროფი ომონიმებით არის შედგენილი. მაგალითად, ვახტანგის „სალბუნად გულისა“ 105 სტროფიანია, აქედან ომონიმებით არის დაწერილი 39 სტროფი, ხოლო ნაწილობრივ, არასრული ომონიმებით შეუდგენია პოეტს 7 სტროფი.

„სატრფიალონში“ ჩვენი ყურადღება მიიქცია 27-ე სტროფმა (ვახტანგ მეექვსე 1975: 38), სადაც შიდა ომონიმურ რითმებსაც ვხვდებით და, ამავე დროს, მისი ბოლორიტმაც ომონიმურია:

ამით უთხარ წამწამითა შესამსგავსი შესხმანია,
ამით ფერით წამწამითა ესვის გულში შესხმანია,
ამით შექნა წამ წამითა თვალ-მარგალიტთ შესხმანია,
ამით მოვრჩეთ წამ წამითა მადლი წყლულებრ შესხმანია.

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ვახტანგ მეექვსის ომონიმების უმრავლესობა ტავტოლოგიური რითმები უფროა, ვიდრე სემანტიკური მნიშვნელობით ერთმანეთისაგან განსხვავებული სიტყვების სრული ზგერითი თანხვედრა.

ზემოთ მოხმობილ სტროფში ერთმანეთს ემთხვევა ტაეპთა საწყისი სიტყვები, ე.ი. ერთდროულად არის თავრითმა, შუარითმა და ბოლორიტმა, თანაც ომონიმური (თუ ტავტოლოგიური?)

— თ.ბ.), ამასთანავე, სტრიქონები თვალსაჩინოდ იყოფა მაღალი შაირით გამართულ 4 რიტმულ მონაკვეთად. ვფიქრობთ, ლექსის ახლებური ფორმის ძიების გზაზე ზემოთ აღნიშნული სტროფიც ვახტანგის ერთ საინტერესო ცდას წარმოადგენს. „სატრფიალონში“ მთლიანად 20 სტროფია ომონიმური რითმებით გამართული.

ვახტანგ VI-ის „მაჯამა“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 50-56) 54 სტროფისაგან შედგება და მთლიანად ომონიმური რითმებით არის გამართული. როგორც ცნობილია, ეს სტროფები გამოკრებილია პოეტის სხვა დანარჩენი ნაწარმოებებიდან და არც ერთი მათგანი არ არის დამოუკიდებელი, ამიტომ მათ, რა თქმა უნდა, ცალკე არც განვიხილავთ.

ლექსში „კვლა მიხმეს ისევ ისპაანს“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 62) ხუთი სტროფიდან მხოლოდ ერთი, მეოთხე, არის ომონიმური რითმით გამართული:

თვითვე ნანობენ უგბილნი, თუცა ბევრს ჭირსა მახესა,
ლომი დაბმული აეხსნას, ვაცსა გააბამს მახესა;

რალასლა ვეძებ სახვეწრად კლდესა, ტყესა და მახესა,
რაც ერგოთ ჩემის ან საქმით, ანცა თვითანცა ნახესა.

ამ ლექსის შენიშვნა გვაუწყებს, რომ იგი სულხან-საბა ორბელიანს გაუღეკსავს.

უეჭველია, რომ ვახტანგ მეექვსის ვერსიფიკაციული ძიების გზა იმდროინდელი ევროპული და აღმოსავლური ლექსწყობის კანონების გათვალისწინებით იკვალებოდა. კერძოდ, კომბინატორული პოეზია, სპარსულ და რუსულ თუ ფრანგულ-იტალიურ ლექსთან ერთად, ქართულ ვერსიფიკაციაშიც იკიდებდა ფეხს.

ვახტანგ VI-ის შემოქმედებაში, უმთავრესად, გართმვის შემდეგ სისტემებს ვხვდებით: aa, aaa, xaa, aax, aaaa, aabb, abab, xaaaa, aabbbb, aaaaa; ამასთან ერთად, მეფე-პოეტი მიმართავს შიდარიტმის თითქმის ყველა სახეობას: ცეზურულს, წინაცეზურულს, წინაცეზურულ-უკანაცეზურულს, კიბურსა და ტავტოლოგიურ რითმებს. ზოგჯერ, შეიძლება, წავანყდეთ არაიდენტურ რითმასაც: „ქებასა-ხმოზასა“ — „მზობასა — გმოზასა“ (ვახტანგ მეექვსე 1975: 57).

„მეც მივჰყევ სპარსთა ზღაპრისა თარგმანებისა მგებართა“, — აღნიშნავს ვახტანგი „ქილილა და დამანას“ გალექსილი სტროფის დასაწყისში. აღმოსავლური პოეზიის სუფიზმი და დიდაქტიკა, გადახალისებული რუსთველური შაირის ფორმით და გაჯერებული აღორძინების ხანის პოეზიის ნოვაციებით — ასე წარმოგვიდგება ვახტანგ VI-ის შემოქმედება, რომელიც გვარნმუნებს, რომ მისი ავტორისათვის კარგად არის ნაცნობი თავისი თანამედროვე ევროპული ლექსის კომბინატორიკა: კვადრატული თუ პალინდრომული ლექსები, მონორიმი და ტავტოლოგიური რითმებით აგებული ენის გასატეხი პოეტური საკითხავები.

თუმცაღა, ვახტანგ VI-ის შემოქმედების ვერსიფიკაციული ანალიზი ცხადყოფს, რომ პოეტი ქართული ლექსის განახლების მოსურნეც არის და აქტიური თაოსანიც, მაგრამ საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკით ჯერ კიდევ გადაჭრით ვერ ემიჯნება ტრადიციულ, ქართულ კლასიკურ სალექსო ფორმებს და ვერ ახდენს ვერსიფიკაციულ რევიოლუციას.

ბესარიონ გაბაშვილის ვერსიფიკაცია

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

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

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

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

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

ქართულ პოეზიაში მუხამბაზური სტილის ლექსების შემოსვლა-დამკვიდრება, ბუნებრივია, ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებით იყო ნაკარნახევი. საყურადღებოა, რომ ამ ნოვაციის თაობაზე ჯერ კიდევ „კალმასობის“ ავტორი საუბრობდა: „სპარსთა ხმათ სიმღერა ისევ მათისავე ენითა და საკრავითაც არ იქნებოდა, რომ ძველადაც არ ჰსცოდნოდათ ქართველთა, მაგრამ არსად აცხადებს წერილი. ხოლო ოდეს როსტომ მეფემ მიიღო ქართლი, ამან დასდო სრულიად სპარსთ კანონნი და წესნი. ეგრეთვე სახლების მოფენა, ძირჯდომა, მოხელეების სახელის შეცვლა, სპარსთა ენითა წოდება სახელოთა და, ამასთან, საკრავნიცა და სიმღერაცა მან შემოიღო და გაამრავლა საქართველოსა შინა. ამისა შემდეგ ვახტანგ მეფემან, მერე მეფე თეიმურაზმან, შემდგომად მეორემან მეფე ირაკლიმ, ვინაიდან

იყო ესეცა სპარსეთსა და ინდოეთსა შინა, გაზრდილი ნადირ-შა-ჰისაგან, თვითცა კარგად ჰსწავლილი თათრულისა და სპარსთა ენისა და საკრავთა და მულამებთა ანუ ხმებთა. ამის დროს კიდევ უფრო გახშირდა სპარსთა ხმებისა საკრავნი და სიმღერანი და ამის მიბაძვით ეცადნენ რაოდენნიმე გვამნი და გააკეთეს ქართულის ლექსებით ხმასა ზედა სპარსთასა და დაუკრევდიან ჩონგურსა და სხვათა საკრავთა ზედა და დაემღერებოდიან და ანცა არს ხშირად ესე ჩვენშია. ხოლო პირველ შემომღებელნი ამა ხმისანი ქართულად იყვნენ სომეხთ მოსაკრავენი საათლამად წოდებული და სხვანი, მერეთ ბესარიონ გაბაშვილი, პირველი მესტიხე და უცხო მთხვეელი... ხოლო ბესარიონისაგან თქმული ხმა, რომელ არს მუხამბაზად წოდებული სპარსის ენითა, არის ესე შემდგომი: „სევდის ბალს შეველ შენაღონები“ (ბაგრატიონი 1954: 52-53).

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

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

და „ბაიათისა“, ლექსის სტრუქტურის დახასიათების ნაცვლად, მათ შინაარსობრივ ახსნას ეფუძნება.

როგორც მიუთითებენ, ბესიკის სალექსო ფორმათა მრავალრიცხოვნება (70), ძირითადად, გაპიროვნებულია გარითმვის სისტემათა მრავალფეროვნებით (22); სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ მოცულობით სამჯერ დიდი დავით გურამიშვილის პოეზიაც თითქმის იმდენსავე სალექსო ფორმას იცნობს, რამდენიც ბესიკის შემოქმედებაში გვხვდება (ხინთიბიძე 2009: 241).

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

დ. კობიძე იწონებს ბესიკის მუხამბაზებს და აღნიშნავს: „ბესიკის, საიათნოვას შემდეგ მწერლებს სულ სხვაგვარად გაუგიათ

მუხამბაზების ბუნება... მათთან მუხამბაზებად გაგებულ უფრო სხვა სახისა თუ ფორმის ლექსებთან გვაქვს საქმე“ (კობიძე 1955: 1). ავტორი გვანდის მუხამბაზის სქემას (abaca) და მისი შემოტანის პრიორიტეტს ბესიკ გაბაშვილს მიაკუთვნებს. დ. კობიძე მუხამბაზებად არ მიიჩნევს გრიგოლ ორბელიანის იმ ლექსებს, რომლებიც ამ სათაურით არის ცნობილი და, ამასთან, მუხამბაზად არ მიაჩნია ა. ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“.

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

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

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

ქართულ ტრადიციულ ვერსიფიკაციაში მუსთაზადი-მუხამბაზის სალექსო ფორმა აღწერილი აქვს თეიმურაზ ბაგრატიონს: „თოთხმეტმარცვლიანი ლექსები, სიმღერის ხმაზედ სათქმელ-

ნი... ბესარიონ გაბაშვილისაგან მინერილი საქართველოში თავის სწორთა და ამხანაგთა თანა, ოდეს სოფლის ვითარებისაგანა უცხოობა და მწირობა შეემთხვა“ (ბაგრატიონი 1954: 70):

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

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

ბესიკის სალექსო მეტყველების იმ თავისებურებას, რომ ტაეპის დასაწყისში მდგომი სიტყვის ბგერით შედგენილობას იგი მრავალგზის იმეორებს მომდევნო ერთეულებში, ა. განწერელია ხსნის ბესიკის დროს ჩახრუხადის ოდების რესტავრაციით. იგივე მოვლენა მკვლევარს, უნებლიეთ, აგონებს რუსი პოეტის ველიმირ ხლენიკოვის სალექსო ტექნიკის ხერხს. ა. განწერელია ყურადღებას ამახვილებს ბესიკის ლექსებში იმ სტროფულ სიახ-

ლევზეც, რაც შემდეგ რომანტიკოსებმა განავითარეს. მართებულად შენიშნავს კრიტიკოსი: „ბესიკის რიტმული ნყოფის სიახლემ გამოიწვია სემანტიკური რიგების სიახლოვე, შედარებებს ჩამოსცილდათ ზოგადი მნიშვნელობა. იქცნენ საგნობრივ, კონკრეტულ ცნებებად“ (განერელია 1932: 191).

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

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

ტ. ტაბიძე წერდა: „რუსთაველის შემდეგ უდიდესი პოეტი იყო ბესიკი: თუ რუსთაველი თავის საგმირო მოტივებით ინვეეს ანალოგიას ელინიზმის კლასიკურ პერიოდთან, ბესიკი ინვეეს ანალოგიას ელინიზმის კლასიკურ პერიოდთან, ბესიკი ალექსანდრიული სკოლის პოეტია. ბესიკის ლირიკა ლიტურგიაა შეყვარებული გულის და საქართველოში გული უსულოდ არ იყო. აღმოსავლეთის ორგიაზმი და ავხორცობა ბესიკში შეყენებულია ქართული კეთილშობილებით. ბესიკი აგრძელებს რუსთაველის პოეტიკას, არ არის სხვა პოეტი, რომელსაც ისე გაენმინდოს ლირიკული თემა, როგორც ბესიკს. მისი ლექსის კულტურა, მისი რითმის სიმდიდრე, მჭრელი ეპითეტი, ნაწრდილთა, ნიუანსთა გამოხმობა, ენის მუსიკალური ენერგიის ჯადოქრობა იმას აიყვანს ქართული სიმბოლიზმის მამამთავრად, როგორც ფრანგმა სიმბოლისტებმა აიყვანეს რონსარი და რუსებმა თ. ტიუტჩევი. თუ რა სიტყვის ჟონგლიორი იმალებოდა ბესიკში, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ბესიკმა დაასწრო თეოდორ დე ბანვილს, ეთქვა: პო-

ეტისათვის ყველაზე უფრო საინტერესო წიგნი ლექსიკონია...“ (ტაბიძე 1999: 102).

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

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

ბესიკის რითმა, ერთი შეხედვით, მოჰყვება ტრადიციული ქართული რითმის კეთილხმოვანებას. იდენტურია და მელოდიური, თუმცა მის პოეზიაში უკვე ვხვდებით ნაკლებ რითმას ან ორმაცვლიანი და ერთმარცვლიანი სიტყვებით შერითმვას: ვსცნა — კოცნა („ეტლზედ“). აკაკი ხინთიბიძემ აღმოაჩინა ბესიკის ლექსში კონსონანსის ორი შემთხვევა: „და ციბა — დავეძებ“ („ტაეპნი“) და „ცნობამიხდილი — თავმოხდილი“ („რძალ-დედამთილიანი“). ასევე, მისი დამსახურებაა ბესარიონ გაბაშვილის პოეზიაში შიდარითმის 13 სახეობის აღმოჩენა (ხინთიბიძე 2009: 242). შიდარითმა სტრიქონიდან სტრიქონში გადადის და მთელ სტროფში ერთი რითმა მოძრაობს. ზოგჯერ ეს გადასვლა კიბურია და ერთმანეთს ენაცვლება ცეზურული და წინაცეზურული რითმები:

ზრდილობად კმარდის შეხედვა უსაქმოდ ოდენ **სახისა,**
სახისა დაუსახისა, ვერვისგან **დანაზრახისა,**
დანაზრახისა თუ სადმე, ბრძენთა საქებად **ახისა,**
ახისა მუფარახისა, ვაი, ან განალახისა.

(„მირიან ბატონიშვილს“)

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

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

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

... გტირ, სიცოცხლეო,
არ დროით მონასვლეო,
დავითის ძეო,
იდუმალთ განაძეო...

(„სამძიმარი“. ბესიკი 1967: 500, 503)

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

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

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

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

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

ტიპური ათმარცვლედია (5/5) ბესიკის შედევერი „სევდის ბალს შეველ“:

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

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

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

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო,

რასაც მოჰყვება ულამაზესი ქალის პორტრეტის დეტალიზაცია:

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

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

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

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

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

ა. ხინთიბიძის აზრით, ერთიანი რითმიდან წყვილად რით-
მაზე გადასვლა გამონვეულია ჩამოთვლის პრინციპით, რაზეც
ეს სტროფებია აგებული. ს. ცაიშვილი შენიშნავს, რომ ბესიკი ამ
შემთხვევაში ხალხური დატირების ხერხს მიმართავს (ცაიშვილი
1966: 669).

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

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

დ. კობიძე მიუთითებს, რომ მესამე, ურითმო ტაეპი ახასი-
ათებს ლექსის აღმოსავლურ ფორმას — რობაის, თუმცა ა. ხინ-
თიბიძე ფიქრობს, რომ ამგვარი ხერხი ძველთაგანვე იყო გავ-
რცელებული ქართულ ხალხურ პოეზიაში.

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

ა. ხინთიბიძე ვერსიფიკაციულად განსაკუთრებით საინტე-
რესოდ მიიჩნევს მირიან ბატონიშვილზე დაწერილ იამბიკოს,
რომელსაც აქვს: თავრითმაც, ბოლორითმაც და შუარითმაც.
სტრიქონის ოთხივე სიტყვა ვერტიკალურად ირითმება. ბოლო-

რითმა ხუთჯერადა, იამბიკოს ხუთივე სტრიქონს აერთებს, თავრითმა — ოთხჯერადა, შუა რითმა — სამჯერადა. ამასთან, სტრიქონთა შიგნით, ხუთივე სტრიქონის ვერტიკალზე ჩართულია ზმა — მირიან:

სთენ და **მირიან** მზეობისა მლობანი,
სცენდა **გმირიან** მხნეობისა მხნობანი,
შვენდა **გმირიან** ფშვეობისა თნობანი,-
თქვენდა **მირიან** სუმბულ-კარდ-იობანი
გულთ განგ**მირიან** უთქვენოდ მყოობანი.

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

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

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

ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში ბესიკის ვერსიფიკაციის შესწავლას სათანადო ადგილი უჭირავს: ბესარიონ გაბაშვილის რითმას საგანგებოდ იკვლევდა გრიგოლ რობაქიძე, რომელმაც თავის წერილში მოიხმო ბესიკის პოემა „რუხის ბრძოლის“ ერთმანეთზე გადაბმული, მრავალმარცვლიანი რითმები: ავაზობდის — გავაზობდის, დაჰქროლვიდის — და ჰსთართლვიდის, ნავარდობდის — შავარდნობდის. „ცისფერყანწელთა“ მოძღვარსა და ლიდერს კარგად ჰქონდა გააზრებული ბესიკის აღმოსავლური ხმებისა და მოტივების მნიშვნელობა „ქართული პოეზიის რენესანსის“ გზაზე: ევროპული პოეტიკური ნოვაციები ეროვნული პოეზიის უახლეს აღმოსავლურ ხმასა და კილოში უნდა განზავებულიყო; ბესიკის ქალაქური ყაიდის ლქსები ევროპული, მოდერნისტული, ურბანისტული პოეზიის მოტივებსა და მელოდიას ქართული სინამდვილისათვის უფრო ბუნებრივსა და მისაღებს გახდიდა.

ბესარიონ გაბაშვილმა ახალი ფუნქცია მიანიჭა ალიტერაციას. მის ცნობილ ანბანთქებებსა და სხვა ლირიკულ შედეგებში ალიტერაცია, მეტაფორა, ორიგინალურ საზომსა და რითმასთან ერთად, ბესიკის ლექსის დაუფინყარ მელოდიას ქმნიდა. ბესიკის ლექსის მკვლევარი ა. ხინთიბიძე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას პოლიასინდენტონის (ხშირკავშირიანობა) და ბგერითი ანაფორის (სტრიქონთა დასაწყისის ერთიანობა) შემთხვევებზე ბესარიონ გაბაშვილის თხზულებებში. ვახტანგ VI-ის „რანი და მოვაკანი და...“ იყო საწყისი ქართულ ლექსში ხშირკავშირიანობის (პოლიასინდენტონის) დამკვიდრებისათვის, მაგრამ ბესიკის პოეზიაში ეს ბგერწერული ხერხი საგანგებო დატვირთვას იძენს („და ჰოა, ძნელი ბნელია“); ხოლო „ყოვლად ნმიდის ქება“ — ოთხსტრიქონიანი ლექსი, რომლის ყოველი ტაეპი ფ- ასოთი იწყება (ჯერისაებრ, ჯერ, ჯობს, ჯვარსცმულისა) და 16-მარცვლიანი შაირით არის გამართული, ღვთისმშობლის საგალობლის უნიკალურ ფორმას ქმნის და მუსიკალურ თხზულებას ემსგავსება: „ჯვარცმულისა ქრისტეს დედავ, ცოდვილს მკურნე, დედოფალო!“

ბესიკის მუსიკალური ენის ანალიზისათვის ყველაზე მეტ საფუძველს მაინც რითმა იძლევა. თუ გავიხსენებთ ფრანგი სიმბოლისტების უმთავრეს მოთხოვნას, ვერლენის ცნობილ ფრა-

ზას: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ მაშინ სრულიად გამჭვირვალე იქნება „ცისფერყანწელების“ ასეთი სერიოზული დაინტერესება ბესიკის ლექსით.

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

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

„ჭაშნიკი“ მამუკა ბარათაშვილისა

მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკური ტრაქტატი „სწავლა ლექსის თქმისა. ჭაშნიკი“, რომელიც 1731 წლის თებერვლის დამდეგს დაასრულა ავტორმა, ორი ათეული წლის შემდეგ, სამი საუკუნისა გახდება. 300-წლიანი ისტორია ქართული ლექსის თეორიისა, თავისთავად, მრავლისმეტყველია; მით უფრო, რომ ეს პირველი ქართული ნორმატიკული პოეტიკის სახელმძღვანელო ბევრ საგულისხმო ინფორმაციას გვანდის როგორც აღმოსავლურ-დასავლური კულტურული პროცესების ურთიერთმიმართების, ისე — ქართული ლექსის ბუნების შესახებ.

„ჭაშნიკი“ ევროპულ პოეტიკაში მიმდინარე ძირეული რეფორმის, ახალი სახელმძღვანელოებისა და ლექსმცოდნეობითი ტრაქტატების ძირითად დებულებათა ფონზე დაინერა, თუმცა ამ ფაქტს ხელი არ შეუშლია ბარათაშვილისთვის ტრადიციული ქართული, არაბული და სპარსული პოეტიკური ტერმინებისა თუ აღმოსავლური თეორიულ-ლიტერატურული მიმართულების შეფასებაში.

როგორც აღვნიშნეთ, VII-XVIII საუკუნეები დასავლური პოეტიკის ისტორიაში ძირეული ცვლილებებით აღინიშნა. ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დაიწყო აღორძინება ანტიკური ხანის ლიტერატურულ-ესთეტიკური ტრადიციებისა. კლასიციზმმა მსოფლიო ლიტერატურა გაამდიდრა ნიკოლა ბუალოს „პოეტური ხელოვნებით“ (1674 წ.), რომელიც გახდა საყრდენი ა. პოპისა და ი. გოტშედის პოეტიკური ტრაქტატებისა ინგლისსა და გერმანიაში (1711 წ., 1730 წ.).

„ჭაშნიკის“ გენეტიკური და ტიპოლოგიური მიმართების თაობაზე დასავლურ და აღმოსავლურ ლექსმცოდნეობით თხზულებებთან ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში მთელი რიგი გამოკვლევები არსებობს. მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია რევაზ ბარამიძის ნაშრომი: „XVII-XVIII ს.ს. ნორმატიკული ლიტერატურათმცოდნეობითი ტრაქტატები და მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ (ბარამიძე 1988).

რ. ბარამიძის აზრით, ემიგრაციაში მყოფ მ. ბარათაშვილს უნდა სცნობოდა პროკოპოვიჩისა და სხვა ევროპელ ავტორთა

პოეტიკური ტრაქტატები, რომლებიც, ძირითადად, ძველი ბერძნული და რომაული ლიტერატურის თეორიის ვარიაციებს წარმოადგენდა, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოება, რომ გათვალისწინებული არ იყო ეროვნული პოეზიის არსი და თავისებურება. რ. ბარამიძე სწორედ ამიტომ დაასკვნის: „ყოვლად გაუმართლებელია, რომ მამუკას „ჭაშნიკის“ ერთ წყაროდ მივიჩნიოთ მის დროს არსებული პოეტიკის რომელიმე ერთი ნიმუში და მივუსადაგოთ მას. „ჭაშნიკი“ არის მის წინააღმდეგ ავტორთა „პოეტიკებით“ იმპულსირებული და ეროვნული მოთხოვნებიდან და მონაცემებით განპირობებული თეორიული, ნორმატიკული ლიტერატურათმცოდნეობითი ტრაქტატი“ (ბარამიძე 1988: 97).

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ XVII-XVIII საუკუნეები ვერსიფიკაციული რეფორმების ხანაა ევროპაში. ასე, მაგალითად, 1624 წელს მარტინ ოპიცის (1597-1639 წ.წ.), ცნობილი გერმანელი პოეტის, ნაშრომმა: „ნიგნი გერმანული პოეზიის თაობაზე“, ძირეულად შეცვალა გერმანული ლექსის განვითარების გზა.

გერმანულმა ლექსმა დაიწყო ბრძოლა რომანული ლექსწყობის გავლენის წინააღმდეგ: დაუპირისპირდა მარტინ ოპიცი, „გერმანული ლომონოსოვი“, პოეტ ვერეკლინს, „გერმანულ კანტემირს“, რომელიც გერმანულ ალექსანდრიულ ლექსებს თხზავდა ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის რიტმის ყაიდაზე. მარტინ ოპიცის მომცრო ნიგნაკი გერმანული პოეზიის თაობაზე (1624 წ.) განმარტავდა: „ყოველი ლექსი ისე უნდა იყოს აგებული, რომ მახვილის მეშვეობით განვსაზღვროთ, რომელი მარცვალი იყოს მაღალი“. მის მიერ შემოთავაზებული სილაბურ-ტონური სისტემა გულისხმობდა მარცვალთა და მახვილთა კანონზომიერ გამეორებას ტაეპში.

ინგლისურმა პოეზიამაც გადალახა იგივე სიძნელე, რაც — გერმანულმა ლექსმა, ვიდრე იგი თავისი ენის შესაფერის, ბუნებრივ ლექსწყობის სისტემას მოირგებდა, თუმცა ინგლისურ ლექსს, მსგავსად გერმანულისა, არ დასჭირდა პრინციპული ბრძოლა წმინდა სილაბურ ლექსწყობასთან.

როგორც გერმანული სარაინდო ლირიკის ავტორები, ისე ინგლისელი პოეტები თავიანთ სილაბურ-ტონურ ლექსებს ქმნიდნენ საკუთარი ენების ფონოლოგიური მონაცემების საფუძველზე და არა თეორიული ნორმატიკული პოეტიკის სახელმძღვანელოებზე დაყრდნობით. მაგ., პოეტი ფ. სიდნი თავის ცნობილ ნიგნში „პოეზიის ანთოლოგია“ (1595) აღნიშნავს, რომ საჭიროა, პოეტებმა ყურადღება მიაქციონ მახვილს, მაგრამ თუ რომელი ტერფის მახვილი უნდა ყოფილიყო რიტმის ჩამოყალიბებისას განმსაზღვრელი — ქორე თუ იამბი, ეს აღარ იყო განსაზღვრული XVII ს.-მდე.

რუსული ლექსის რეფორმაც, როგორც ცნობილია, XVIII ს. 30-იან წლებში განხორციელდა ტრედიაკოვსკისა და ლომონოსოვის მიერ. სიმეონ პოლოცკისა და კანტემირის მიერ დამკვიდრებული სილაბური ლექსი, რომელიც არაბუნებრივი იყო რუსული პოეზიისათვის და პოლონური მნიგნობრული პოეზიის სილაბური ბუნებით იყო ნაკარნახევი, დავიწყებას მიეცა. რუსული სილაბურ-ტონური ლექსი, რომელიც მ. ლომონოსოვმა და ვ. ტრედიაკოვსკიმ დაამკვიდრეს, კლასიკური გახდა რუსული პოეზიისათვის. მათ შემოიტანეს პრინციპი მახვილთა შორის მარცვალთა გადანაწილების აღრიცხვის, ერთი მხრივ, გერმანული ლექსის მაგალითზე, სადაც, როგორც უკვე ვიცით, XVII ს. უკვე განხორციელებული იყო რეფორმა მარტინ ოპიცის მიერ, მეორე მხრივ კი, ანტიკური სასკოლო მეტრიკის გათვალისწინებით. ფორმალური მეტრიკის საზღვრების გადალახვით, რუსული ლექსის რეფორმატორებმა შეძლეს თავიანთი ენის ფონოლოგიური საშუალებები მაქსიმალურად მიესადაგებინათ რუსული ლექსისათვის და იგი ბევრად უფრო თავისუფალი გახადეს (ჟირმუნსკი 1996: 212).

ქართული ლექსის რეფორმამ, რომელიც XVIII საუკუნეში დავით გურამიშვილის სახელს დაუკავშირდა, ერთგვარად, განსაზღვრა მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ „პოვნილი ხმები“ — ქართული ლექსის საზომები, სახეობები, სქემების კლასიფიკაცია. ასევე, დიდად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს „ჭაშნიკის“ მეტრულ რეპერტუარში სულხან-საბა ორბელიანის მიერ გალექსილ „ქილილა და დამანას“. ლექსის თეორეტიკოსსა და პოეტს,

მამუკა ბარათაშვილს, უპირველეს ყოვლისა, ლექსის მეტრული სიახლე აინტერესებდა, ის ზრუნავდა ქართული მეტრიკის გამრავალფეროვნებისათვის, შესაბამისად, „ჭაშნიკში“ შეტანილი ლექსების სახელწოდებანიც მათი საზომების მიხედვით ჰქონდა შერქმეული: „წყობილი“, „მრჩობლელი“, „შერეული“, „ფისტიკაური“, „რვეული“, „იამბიკო“, „მოკლე შეწყობილი“, „შაირი“, „რუსული ხმები“, „ჩერნიკოს ხმა“, „პრიიდი დრუჟოკის ხმა“ და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯერჯერობით არ არის მიკვლეული მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატზე უფრო ძველი თეორიული ნაშრომი ქართულ ლიტერატურაში, ქართული მწერლობის მხატვრულ ძეგლებში შესაძლებელია საფუძვლების მოძიება. „პოეტიკური და წმინდა ვერსიფიკაციული ელემენტებისა და მათი ურთიერთმიმართების სახით — კოდირებულად, — მიუთითებს ა. სილაგაძე, — მათი აღქმა და შესაბამისი კვალიფიკაცია შეუიარაღებელი თვალთ, ნატურალურად შეუძლებელია, — დღის წესრიგში დგება დეკოდირების პრობლემა“ (სილაგაძე 1984: 10).

ამგვარი თხზულება, უპირველეს ყოვლისა, არის ჩახრუხადის „თამარიანი“, რომლის ტექსტი მთლიანად შეთხზულია ხუთმარცვლიანი მონაკვეთებისაგან შემდგარი ოცმარცვლიანი, შიდა-რითმიანი სტრიქონებით, თუმცა მასში გვხვდება განსხვავებული საზომით: დაბალი და მაღალი შაირით გამართული ტაეპებიც — 44/44 და 53/53, ე.ი. გვაქვს ძირითადი ფორმა (55/55) და ორიოდე — განსხვავებული საზომით შესრულებული. ა. სილაგაძის აზრით, „თამარიანი“ იმ დროს ცნობილ ქართული საზომთა და გარითმვის სახეობათა ქრესტომათიასაც წარმოადგენს“ (სილაგაძე 1984: 11). ა. სილაგაძე მიიჩნევს, რომ „თამარიანში“ აღნუსხულია არა მარტო ტრადიციული საზომები, არამედ — გარითმვის სისტემაც ჩახრუხადის თხზულებაში რეალიზებულია გარითმვის ხუთი სქემა და ნებისმიერი თავი თხზულებისა მხოლოდ ერთ-ერთს მისდევს; უფრო მეტიც უნდა ვიგულისხმოთ ოდების მიხედვით: „რითმა არის თავებს შორის განსხვავების სიგნალი“ (სილაგაძე 1984: 150). „პირველი თავისა და ბოლო თავის რითმა არის ერთი და იგივე — „იერსა“; „თამარიანი“, „აბდულმესიანისაგან“ განსხვავებით, არის მეტრთა და რითმათა

ქრესტომათია. მკვლევარი დაასკვნის: „ანალიზი ქართული ლექსისა იმ დროისათვის ჩატარებული იყო, რისი შედეგების ილუსტრირებასაც ჩახრუხაძე ახდენდა. როგორც ჩანს, ეს ტრადიცია, ქართული ლექსის სეგმენტებთან დაკავშირებული, მშვენივრად იყო ცნობილი მამუკა ბარათაშვილისა და სხვა ქართველი ვერსიფიკატორებისათვის“ (სილაგაძე 1984: 17).

„სწორი რეგმენტაციის პრობლემის“ გადასაწყვეტად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სწორ ანალიზს ქართული ლექსის ტაქსისა: 3–; 4–; 5– მარცვლედებად სეგმენტაციას; რასაც მყარი საფუძველი მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკმა“ ჩაუყარა“ (სილაგაძე 2013: 24).

ლექსის თეორიისა და პოეტური ტექსტების შესაბამისობა უკვე რუსთველმა დააკანონა, მანამდე კი, რეფორმის სათავეში იდგა: ჩახრუხაძე, ფისტიკა, ძაგნაკორი... „შოთას ვრცელი პოეტიკა, ჩახრუხაძის, ძაგნაკორულის, ფისტიკაურის მეტრები და „ვისრამიანის“ პროზა საბუთს გვაძლევენ, ვიფიქროთ, რომ მეთორმეტე საუკუნეში ჩვენ გვქონდა საკუთარი კოდექსი კაზმული გმოვნებისა“ (ჭუმბურიძე 1974: 65). აკაკი ხინთიბიძეც ეთანხმება ამ შეხედულებას და მიაჩნია, რომ ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნება უცხო არ ყოფილა კლასიკური პერიოდის საქართველოსათვის: „ამის დამადასტურებლად „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგიც კმარა, სადაც მელექსეთა ტიპების, პოეზიის ჟანრობრივი დახასიათება, თითქოსდა, თეორიული ტრაქტატების დონეზეა შესრულებული“ (ხინთიბიძე 1981: 42).

უეჭველია, რომ მამუკა ბარათაშვილი კარგად იცნობდა როგორც ქართული ლექსის თეორიასა და მის ცნობილ ნიმუშებს, ასევე, ზოგადი წარმოდგენა ჰქონდა პოეტიკის ევროპულსა თუ აღმოსავლურ სახელმძღვანელოებზე. გარდა იმისა, რომ მას კარგად ეცოდინებოდა არისტოტელესა და ბუალოს ნაშრომები, „ჭაშნიკში“ არაერთგზის არის მოხსენიებული „სპარსის“ მოლექსენი“, „სპარსის მოშაირენი“.

დღეს უკვე აღარავინ იზიარებს გიორგი ლეონიძის აზრს, რომ „ჭაშნიკი ძველი პოეტიკის რესტავრაციაა“ (ლეონიძე 1920: V).

სათაურის ფრაგმენტი: „პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ ძველთა ნათქვამთაგან“, როგორც მიუთითებენ, იმას უნდა

გულისხმობდეს, რომ მამუკას საილუსტრაციო მასალა თავისი ნაშრომისათვის „ძველთა ნათქვამთაგან ამოუკრებია“ (განერე-ლია, მიქაძე). თხზულების სათაურში ლექსების „პოვნაზეა“ სა-უბარი („სწავლა ლექსის თქმისა და დასაწყისი პირველი წიგნისა ამის ჭაშნიკისა, პოვნილი...“) და არა ლექსის თქმის სწავლის პოვ-ნაზე. „ჭაშნიკი“ ლექსებს ეწოდება და არა „სწავლას“ — „უნოდე წიგნსა ამას ჭაშნიკი ლექსთა სახელად“.

საგულისხმოა, რომ „თამარიანისაგან“ განსხვავებით, რომე-ლიც, როგორც ითქვა, ერთგვარი ქრესტომათიაა საზომებისა და გართმვის სისტემებისა, მამუკა ბარათაშვილი ეწინააღ-მდეგებოდა ამგვარ შერევებს ერთი თხზულების ფარგლებში: „ჭაშნიკი“ აკანონებს ამა თუ იმ საზომს გარკვეული თემისათ-ვის, თუმცა როგორც აღნიშნავენ: „ერთი ლექსის ან პოემის ფარგლებში მეტრული მრავალფეროვნების წინააღმდეგ მამუ-კას ბრძოლა უშედეგო აღმოჩნდა: XVIII ს. პოეზიაში მის კანონს არ იცავდნენ თვით „ჭაშნიკის“ მიმდევრებიც — დავით გურა-მიშვილი („ქაცვია მწყემსი“) და ბესარიონ გაბაშვილი“ („ასპინძი-სათვის“) (განერელია 1981: 46).

1981 წლის „ჭაშნიკის“ ა. ხინთიბიძისეულ გამოცემას, სადაც ტექსტი რუსულ ენაზეც იყო თარგმნილი (მთარგმნელი გ.წიბა-ხაშვილი), ცნობილი ლექსმცოდნის მიხეილ გასპაროვის გამო-ხმაურება მოჰყვა: „კლასიკური პოეტიკის ახალი გამოცემა“ (გასპაროვი 1985: 183-186). მიხაილ გასპაროვის აზრით, მ. ბარა-თაშვილი ქართულ კლასიკურ ლექსს ახასიათებს, როგორც სი-ლაბურს, რადგან მას სწორედ იმ ცნებების სისტემაში განი-ხილავს, რომელიც სილაბური ლექსწყობის სისტემისთვის არის ნიშანდობლივი. მართალია, სიტყვა „მარცვალი“ და ციფრები არ გვხვდება ამ ტრაქტატში, მაგრამ, სამაგიეროდ, არის ტერ-მინები: ხმა, ტაეპი, მუხლი, კვეთი, ტანი, თავი, ბოლო. მ. გასპა-როვი ფიქრობს, რომ ცეზურა („ჭაშნიკის“ მიხედვით: „გაყოფა“, „გაჭრა“) არის საყრდენი „რიტმული მოლოდინისათვის“ სილა-ბურ ლექსწყობაში, ამავე ფუნქციის შემსრულებლად კი სილა-ბურ-ტონურ ლექსში მახვილი გვევლინება. რეცენზენტი საგან-გებოდ მსჯელობს მ. ბარათაშვილის ტერმინის „ხმის“ თაობაზე. მ. გასპაროვის აზრით, „ხმა“ არის ლექსის ტექსტის უმცირესი

ერთეული, რომელიც განმეორებადია ყველა სტრუქტურული ნიშნით. ამ ტერმინს მკვლევარი ტიპოლოგიურ პარალელს უძებნის დასავლეთევროპულ, ანტიკურსა და შუა საუკუნეების ლათინურ ლექსში. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „ჭაშნიკი“, ერთდროულად, არის სამეცნიეროც და სასწავლო თხზულებაც, რომლის მიზანია წარსულიდან მემკვიდრეობით მიღებული სალექსო ფორმათა ინვენტარიზაცია (გასპაროვი 1985: 185).

მიხაილ გასპაროვისათვის, როგორც ინდოევროპული ლექსის მკვლევარისათვის, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვანია ქართული ლექსის ბუნების გარკვევა: „მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, წარმოდგენილი იმ სახით, როგორითაც მას ეცნობა არაქართულენოვანი, პროფესიონალი, სპეციალისტი, მკითხველი, სრულ საფუძველს იძლევა, რომ ქართული კლასიკური ლექსი სილაბურად იქნეს მიჩნეული“ (გასპაროვი 1985: 186); თუმცაღა, აქვე შენიშნავს, რომ კარგი იქნებოდა, ტექსტში მინიშნებული იყოს ქართული სიტყვათმახვილები ან კომენტარებში მოპოვებული ცნობები ქართული მახვილის ხასიათსა და ადგილზე. მ. გასპაროვის აზრით, მაშინ უფრო ცხადად გამოჩნდებოდა მახვილთა რიტმის მეორეულობა ცეზურის („სიტყვაგამყოფის“) რიტმთან შედარებით (ტონური პრინციპისა — სილაბურთან შედარებით)“. მ. გასპაროვი ასკვნის, რომ ქართული ლექსის ბუნების დადგენა, მხოლოდ „ჭაშნიკზე“ დაყრდნობით, შეუძლებელია და ჯერაც ნაადრევია ამ პრობლემის გადაჭრა.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ ახალ გამოცემას მოჰყვება ა. განერელიას უარყოფითი რეცენზია, რომელშიც ნათქვამია: „ამჟამად ოდნავაც საეჭვო არაა ის ფაქტი, რომ მამუკას ტრაქტატის ამ ნაწილის (იგულისხმება მეტრიკა, საზომები, „ხმები“ — თ.ბ.) წყარო ორიენტალური წარმომოხობისაა... მამუკას ტრაქტატში რაც ორიგინალურია (ე.ი. რაც მას ეკუთვნის), არავითარ ღირებულებას არ შეიცავს, ხოლო რაც არაბულ-სპარსულ-თურქული პოეტიკიდან არის მასში პირდაპირ წამოღებული, ამკარა მიბაძვაა და ფრიად უხეირო მიბაძვა!“ (განერელია 1988: 300-301). ქართულ ლექსმცოდნეობაში ცნობილია აზრი, რომ მამუკა ბარათაშვილს უნდა სცოდნოდა არაბულ-სპარსული პოეტიკის სახელმძღვანელოებში გავრცელებული ლექსის საზომის გან-

ხილვის მეთოდი და დიმიტრი კონსტანტინეს ძე კანტემირის (1673-1723) შრომა, რომელშიც ზოგადად არის განხილული არაბულ-სპარსული პოეტიკის საკითხები. ლათინურად დაწერილი ეს თხზულება 1722 წელს პეტერბურგში გამოსულა: „Книга система или состояние мухамеданской религии“. წიგნის 36-ე თავში საუბარია არაბულ-სპარსულ-თურქული პოეტიკის თაობაზე და ლექსის ზომის გადმოსაცემად ავტორი მიმართავს მოგონილ სიტყვას: *Муфтейлуи – Мефайлуи – муфтуйлуй – Фаилуи*.

მიზაძვის დასტურად, აღმოსავლური პოეტიკური ტრაქტატებთან მსგავსების უეჭველ ნიმუშად ა. განერელიას, სალექსო ტაეპიდან რომელიმე, ერთი შერჩეული სიტყვის ვარირება მიაჩნია. მაგ., მამუკას „ჭაშნიკში“ მოხმობილი: „მიჯნურობა. მიჯნურობა. მიჯნურობა. მიჯნურობა“ და: „მიჯნურთავისგან. მიჯნურთა. მიჯნურთათვისგან. მიჯნურთა“. ა. განერელია ფიქრობს, რომ მ. ბარათაშვილმა მექანიკურად გადმოიღო და არ გაითვალისწინა არაბულ-სპარსული მეტრიკის სქემების ტაეპებში ტერფების არსებობა: ეს ნიმუშები „თვალთ აითვისა“ და არა — სმენით; მკვლევარი საეჭვოდ მიიჩნევს „ჭაშნიკისეული“ „მუხლის“ დაკავშირებას ძველ ქართულ სასულიერო თუ საერო პოეზიასთან; თუმცა როგორც ჩვენ ქვემოთ ვნახავთ, ა. განერელიას ეს ეჭვი უსაფუძვლო აღმოჩნდა. „მუხლი“ ნამდვილად ეროვნული ვერსიფიკაციული ტერმინია და ვერ დავეთანხმებით ცნობილ ლექსმცოდნეს, რომელიც „მუხლს“ აღმოსავლური წარმოშობის ტერმინად მიიჩნევდა.

მართებულად არ მიგვაჩნია იმის მტკიცებაც, რომ „ცეზურა არ წყვეტს რომელიმე ლექსწყობის ამა თუ იმ სისტემისადმი მიკუთვნების საკითხს, და მიზანმიმართულად აკნინებს ცეზურის, გამყოფის, როლს ქართულ ლექსში“. ვერ ვეთანხმებით მკვლევარს მაშინაც, როდესაც ის იწუნებს რითმის მ. ბარათაშვილისეულ განმარტებას: „რიტმები უსემანტიკო ბგერებია ნორმისა და მინიმუმის თვალსაზრისით, რის გამოც ისინი არ ეკუთვნიან ენას; რითმა არაა ლინგვისტური ფენომენი და ამიტომ არ შეიძლება მისი განმარტება, როგორც „სიტყვათა შეწყობისა“ (განერელია 1988: 309). შეუძლებელია, რითმა სიტყვას მოვწყვი-

ტოტ და მისი განმარტება მხოლოდ თანმხვედრი ბგერების ჟღერადობად, უსემანტიკო ბგერათა გროვად მივიჩნით!

ფვიქრობთ, მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ თეორიული ღირებულება მეთოდოლოგიურად დადასტურებულია ქართველი მეცნიერის, არაბისტისა და ლექსმცოდნის ა. სილაგაძის ნაშრომებში. მკვლევრის ორიგინალური თეორიით, ქართული ლექსის სეგმენტაცია ამგვარი სქემით შეიძლება წარმოვიდგინოთ: სეგმენტი — ორწევრედი-სტრიქონი-ორსტრიქონედი-სტროფი. ა. სილაგაძე მიიჩნევს, რომ სწორედ „ჭაშნიკში“ ვხვდებით დაახლოებით მინიშნებებს ქართული ლექსის სტრუქტურის ამგვარი გააზრებისა“ (სილაგაძე 1986: 117). ა. სილაგაძე განსაზღვრავს ქართული ლექსის მეტრსა და რიტმს: „რიტმი არის თითოეულ სტრიქონში წარმოდგენილი სურათი, დამყარებული ორწევრთა რეალურ გაფორმებაზე, მეტრი, რიტმულ ვარიაციებად რეალიზებისას, ხანდახან გვიჩვენებს ზოგ ისეთ ფორმას, რომელიც ერთეულთა აგების სტრუქტურულ წესს არღვევს; ეს, კერძოდ, ეხება ორწევრედს“ (სილაგაძე 1986: 130). „მუხლის“ ცნების განალიზებისას, ა. სილაგაძე ტოლობის ნიშანს სვამს „მუხლსა“ და „სეგმენტს“ შორის. საყურადღებოა, რომ იგი იზიარებს მ. ბარათაშვილისეულ გაგებას სტროფის თაობაზე, როგორც კომპოზიციურ მთლიანობაზე. მკვლევარი როგორც ადრინდელ, ისე გვიანდელ ნაშრომში მიიჩნევს, რომ ქართულმა პოეზიამ სრულყოფას „ჭაშნიკის“ შექმნამდე ხუთი-ექვსი საუკუნით ადრე მიაღწია; ეს თხზულება, მართლაც, პირველია და, შესაძლოა, უფრო ძველი ნიმუშები ქართული ლექსმცოდნეობითი ნაშრომებისა აღარც აღმოჩნდეს. ამიტომ, თეორიული აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით, მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ უაღრესად მნიშვნელოვანია.

ამგვარად შეიძლება წარმოვადგინოთ ქართულ სამეცნიერო საზოგადოებაში დამკვიდრებული აზრი მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ მნიშვნელობაზე და მის მიმართებაზე აღმოსავლურ-დასავლურ პოეტიკურ ტრაქტატებთან. თუმცა, პირველი ქართული ლექსმცოდნეობითი ნაშრომის კონცეფცია, ტერმინოლოგია და დეფინიციები, თავისთავად, ბევრ საინტერესო კითხვას აღძრავს. შევეხებით ზოგიერთ საკითხს.

მ. ბარათაშვილის აზრით, სათქმელის შინაარსი განსაზღვრავს საზომის არჩევას პოეტის მიერ: „ამაგვარი იგავები ამ ხმას უფრო გაენყოფა“, — წერს მ. ბარათაშვილი. „ჭაშნიკში“ დახასიათებულია ქართული ლექსის 29 სახეობა: „გაბნევით ვნახე, შევეკრიბე სხვადასხვა ხმანია“, — გვაუწყებს ავტორი.

„ჭაშნიკში“ მუხლი მუხლისაგან, ჩვეულებრივ, ცეზურით არის გამოიჯნული, თუმცა სიტყვა „ცეზურა“ მამუკა ბარათაშვილის სახელმძღვანელოში არ გვხვდება, მის ნაცვლად იხმარება ტერმინები: „გაყოფა“, „გაჭრა“: „საცა ესენი გაიჭრებისა, ყველას გაყოფილს ნახავთ“. აგრეთვე, ორწერტილი და დახრილი ხაზი ერთად (/) და სამკუთხოვანი სამწერტილი (:). მოკლემარცვლიან ლექსებში მ. ბარათაშვილი ცეზურას საერთოდ არ მიიჩნევს საჭიროდ.

მ. ბარათაშვილის აზრით, რითმისათვის აუცილებელია მთლიანად სიტყვების შეწყობა: „ლექსის ბოლოები, ბევრი ასო რომ ერთმანეთის ტოლი იყოს, იმითი არ გაენყოფა. ასე უნდა: „სიტყუა სიტყუას ეწყობოდეს...“ ამ საგულისხმო განმარტებას ქართული რითმის თანამედროვე დეფინიციისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ა. ხინთიბიძის ნაშრომში „ქართული ლექსის ისტორია და თეორია“: „რითმა ეწოდება თანაჟღერადი სიტყვების (სარიტმო ერთეულების) გამეორებას სტრიქონთა ბოლოს ან ცეზურასთან“ (ხინთიბიძე 2009: 165). რითმის ამგვარი განმარტება უფრო ორგანულად ესადაგება ქართული ლექსის ბუნებას, ვიდრე ევროპული ლექსწყობისათვის დამახასიათებელი აღქმა რითმის ბოლო სიტყვის მახვილიანი დაბოლოებიდან.

ცნობილია, რომ ჰეგელმა რითმას ლექსის სამკაული უწოდა. გერმანულ და, საერთოდ, ევროპულ პოეზიაში, მართლაც, რითმა არ არის აუცილებელი ელემენტი ლექსის სტრუქტურისა. ქართულ პოეზიაში კი ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი რითმები IX საუკუნიდან გვხვდება ატენის სიონის წარწერებში (ალექსიძე 1983: 14-16), ხოლო „ვეფხისტყაოსანში“ სრულყოფილებას აღწევს. ევროპულ პოეზიაში სრულიად სხვაგვარი სურათია: რომანულ ენებში (ესპანურის გამოკლებით) რითმა ერთმარცვლიანია ან ორმარცვლიანი (იტალიურში), ფრანგულში ცნობილია მხოლოდ ერთმარცვლიანი რითმა; ერთმარცვლიანი

რითმებია დამახასიათებელი აღმოსავლური არაბული, სპარსული და თურქული პოეზიისთვისაც (იხ. თ. ელვერტის, მ. გრამონის, კ. ზელმანის, ა. სილაგაძის, ვ. კოტეტიშვილის, ე. ჯაველიძის შრომები). ცნობილია, რომ ურითმოა ჰომეროსისა და ვერგილიუსის პოემები, ურითმოა „სიმღერა როლანდზე“, „ნიბელუნგების თქმულება“, „ჩემი სიდი“, პეტრარკასა და არიოსტოს რითმები კი ერთმარცვლიანია.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ ტერმინ „რითმას“ აღნიშნავს „ბოლოები“, რაც ჯერ კიდევ ა. ხახანაშვილმა შენიშნა (ხახანაშვილი 1901: 225). ლექსის „ტანი“ კი, მამუკას აზრით, არის თანამედროვე გაგებით ლექსის სტრუქტურა (მიქაძე 1969: 137). „ჭაშნიკის“ ავტორი სტრიქონს სამ ნაწილად ჰყოფს: თავი, ტანი და ბოლო. ბოლო ანუ რითმა დამოკიდებულია „თავსა“, ანუ „ხმაზე“ — საზომსა და „ტანზე“, ანუ ლექსის სტრუქტურაზე: „ოთხივ რომ ბოლო ერთი იყოს“, ე.ი. ოთხჯერადი მონორითმა რომ მივიღოთ, მ. ბარათაშვილის აზრით, აუცილებელია სტროფის სტრუქტურა შეწყობილი იყოს რითმასთან. „მონორიმი“ „ჭაშნიკში“ აღნიშნულია ტერმინით „ბოლოერთი“. მ. ბარათაშვილის ტრაქტატის მეოხებით მკვიდრდება ქართულ ლექს-მცოდნეობაში ტერმინები: ლექსი, მუხლი, სტრიქონი, ხმა, გაყოფა (გაჭრა), შეწყობილი, მდენარი, მრავალმუხლი და სხვა.

ქართული კლასიკური ლექსის სტრუქტურის დასადგენად აუცილებელია სალექსო ტაეპის აგებულების განსაზღვრა. თანაბარმარცვლიანი, იზოსილაბური ლექსისათვის სწორედ ტაეპი არის ლექსის მინიატურული სახე, ამიტომაც იწყებს მამუკა ბარათაშვილი საზომთა ანალიზს სტრიქონის სქემის ჩვენებით (სიტყვა „მიჯნურის“ ვარიაციები); ჯერ ნიმუშად მოაქვს ამ საზომით შესრულებული ლექსი ან მისი ერთი სტროფი, ბოლოს კი — ამ ლექსის თუ სტროფის ტაეპი, ე. ი. მამუკა სტრიქონით (ტაეპით) იწყებს და სტრიქონით ამთავრებს.

სალექსო ტაეპის უმცირესი რიტმული ერთეული მუხლია. ზოგიერთი მკვლევარი (გ. მიქაძე, ა. განერელია) მიიჩნევს, რომ სიტყვა „მუხლი“ მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ დ. კანტემირის წიგნის მიხედვით (სიტყვა „НОГА“) უნდა გაჩენილიყო. ახინთიბიძე კი დამაჯერებლად გვარწმუნებს, რომ მამუკას ქარ-

თული წყაროებითაც ეცოდინებოდა, რომ „მუხლი“ პოეტიკური ტერმინია. „მუხლს“ იყენებდნენ ქართულ ჰიმნოგრაფაში ფსალმუნის შინაარსობრივ-რიტმული მონაკვეთების აღსანიშნავად. არჩილ მეფემ „ლექსნი ასნი ორმუხლნი“ უწოდა თავის თხზულებას, სადაც მუხლი სალექსო სტრიქონს აღნიშნავს. ცხადია, „ჭაშნიკის“ ავტორისათვის ნაცნობი იყო სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებაც: „მუხლად ითქმის ტაეპი“, შესაბამისად, „ჭაშნიკში“ მუხლი ხან „ტაეპის“ აღმნიშვნელია („ტაეპი ერთ მუხლსაა ჰქვიან“), ხან კი — ტაეპში რიტმული ერთეულისა.

ტერმინების — „ტაეპისა“ და „მუხლის“ ეტიმოლოგიისათვის საგულისხმო ცნობებს გვანვდის ქეთევან ბეზარაშვილი: ეფრემ მცირე თარგმნის ბერძნულ სიტყვას „stav ep̄h“. როგორც „ტაეპი“ (ტაეპი). ეს უკანასკნელი არის ბერძნული სიტყვის ტრანსლიტერაცია, რაც ქართულში ბასილი მინიმუსის კომენტარის ეფრემისეული თარგმანიდან მოყოლებული გულისხმობდა „სალექსო სტრიქონს“ (ბეზარაშვილი 1999: 53-59). ეფრემი „Knkl o““-ს (ტაეპს) თარგმნის „მუჭლედად“: „ტაეპი იგი მუჭლედად გამოითარგმნების“. ქართველი მთარგმნელისათვის ბერძნული სიტყვები: „ტაეპი“ და „კვიკლოსი“ ნიშნავს სალექსო სტრიქონს, მომრგვალებულ პერიოდს, რომელიც ქმნის ციკლს; იგი იმავს აღნიშნავს, რასაც ტერმინი „მუხლელი“: „ეს ტერმინი არ არის ბასილი მინიმუსის მთარგმნელის, ეფრემ მცირის, შემოტანილი. იგი არსებობდა ამ მნიშვნელობით ეფრემამდე ბევრად ადრე“ (ბეზარაშვილი 1995: 327).

ქ. ბეზარაშვილის ნაშრომმა თვალსაჩინოდ ცხადყო, რომ „ტაეპი“, როგორც ბიზანტიური ბერძნული ფორმის ტრანსლიტერაცია და „მუჭლედობა“, როგორც მისი ქართული შესატყვისი, ანუ „stixos“ კარგად იყო ცნობილი ეფრემ მცირის კომენტარებით. „taepi“ განიმარტება, როგორც „muxledi“, სადაც „მუჭლელი“ არის „Kuklo““-ის თარგმანი: „ტაეპი იგი მუჭლედად გამოითარგმნების“ (ბეზარაშვილი 2011: 211-212). უეჭველია, რომ მამუკა ბარათაშვილის „მუხლი“ და „ტაეპი“ ეფრემ მცირის, სულხან-საბა ორბელიანის და, საერთოდ, ძველი ქართული ხელნაწერების საგულდაგულო გაცნობა-შესწავლის საფუძველზე უნდა დადგენილიყო ქართული ლექსის საზომ ერთეულად „ჭაშნიკში“.

დიმიტრი კანტემირის თეორიული ტრაქტატის არსებობა, შესაძლოა, იცოდა მამუკა ბარათაშვილმა, მაგრამ მისი უშუალო გავლენის კვალი „ჭაშნიკში“ არ იძებნება. სიტყვა „მუხლი“ უფრო სულხან-საბას გავლენით უნდა იყოს მამუკას წიგნში ისევე, როგორც ცეზურის აღმნიშვნელი ტერმინები — გაყოფა, გაჭრა: „რაცა ესენი გაიჭრების, ყველას გაყოფილს ნახავთ“, მისი გრაფიკული გამოხატულება — ნერტილი და ორნერტილი. „ქილილა და დამანას“ საბასეული რედაქციის ავტოგრაფში სალექსო სტრიქონის შემადგენელი მუხლები ერთმანეთისაგან გამიჯნულია ნერტილითა და ორნერტილით. ზემოხსენებულ ნიშნებს, „ქილილასა და დამანას“ პროზაული ტექსტისაგან განსხვავებით, სალექსო ტაეპში გრამატიკული ფუნქცია არ გააჩნია. ნერტილი გამოყენებულია სალექსო სტრიქონში ცეზურის (მცირე ცეზურა) აღსანიშნავად, ორნერტილი — მთავარცეზურის გამოსახატავად (ხინთიბიძე 2009: 330). მამუკა ბარათაშვილი მართებულად მიიჩნევდა, რომ ლექსის კვლევისას მთავარი ყურადღება დათმობოდა მუხლებსა და ცეზურებს, რადგან ქართულ ლექსს სწორედ ცეზურით რეგულირებული მუხლები ქმნის და არა მახვილით კონსტრუირებული ტერფები.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ XVIII ს. პირველ მესამედში დაიწერა, როდესაც ქართული კულტურა და ლიტერატურა ამბივალენტურ კონდიციაში იმყოფებოდა. ამ თვალსაზრისით, კიდევ უფრო მეტად საინტერესოა „ჭაშნიკის“ ავტორის დეკლარირებული პოზიცია: ამკარა ბრძოლა უცხოურ, კერძოდ, სპარსული ლიტერატურული გავლენის წინააღმდეგ, რაც ნორმატიკულ პოეტიკურ ტრაქტატში იკითხება. ავტორი იბრძვის სპარსული პოეზიის გავლენის აღსაკვეთად. ქართველი პოეტ-თეორეტიკოსი „ჭაშნიკში“ გმობს იმ ქართველ პოეტებს, რომლებსაც „თათრის ზღაპრები გაუღექსავთ, მსმენთ საზიანოდ და მთქმელთ საურიგოდ“. სპარსული მწერლობის წინაშე ქედის მოხრა ქართველ მნიგნობარს სააუგო საქმედ მიუჩნევია. ავტორის მოთხოვნით, ქართველმა პოეტებმა უნდა იზრუნონ ლექსის თემატიკის შერჩევაზე: „კაი ამბები“ უნდა გაღექსონ, ანუ: „კაი სწავლის ამბები“, საგმირო საქმეები, სამშობლოს სიყვარული, ვინაიდან „ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“ და ლექსის ზემოქმედების

ძალა მსმენელზე უეჭველია: „კაცს გააგულოვნებს, ომს მოანდომებს და ... ქვეყნის მტერზე გამოსაყენებელია“. პოეტმა და თეორეტიკოსმა დაგმო ის ავტორები, რომელთაც „საღმთო წერილი სამეძაოდ გაუღექსავთ“.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას: პირველი ქართული ლექსმცოდნეობითი ტრაქტატის ანალიზი ამტკიცებს, რომ მისი ავტორი, მამუკა ბარათაშვილი, ითვალისწინებს როგორც ქართულ, ისე მოწინავე დასავლური ქვეყნების პოეტიკურ-ლექსმცოდნეობით გამოცდილებას და ათანხმებს ამ უკანასკნელს ეროვნული ლექსის ბუნებასა და თავისებურებასთან. სწორედ ამ გზას დაადგა იტალია და ინგლისი XVI საუკუნეში, საფრანგეთი — XVII საუკუნეში, პოლონეთი, გერმანია — XVIII საუკუნეში, რუსეთზე ადრე კი — საქართველო, მეფე არჩილის, ვახტანგ VI-ისა და მამუკა ბარათაშვილის წყალობით. 1731 წელს, ტრედიაკოვსკისა (1735) და ლომონოსოვის (1739) ლექსმცოდნეობით ნაშრომებამდე ანუ რუსული ლექსის რეფორმამდე, მამუკა ბარათაშვილმა მკაფიოდ განსაზღვრა ქართული ლექსის რაობა, მისი ბუნება, სახეები, რითმა, სტროფი, ტაეპი, მუხლი; ქართული ენა და ლექსი ერთმანეთს მჭიდროდ დაუკავშირა თავისი ბუნებით.

„ჭაშნიკის“ მრავალრიცხოვან მკვლევართა და დამფასებელთა შორის არიან პოეტებიც და მეცნიერებიც (დავით გურამიშვილი, იოანე ბაგრატიონი, თეიმურაზ ბაგრატიონი, კ. კეკელიძე, ა. ხახანაშვილი, გ. ლეონიძე, ა. განერელია, გ. მიქაძე, გ. ნერეთელი, მ. გასპაროვი, ა. სილაგაძე და სხვ.). მის მნიშვნელობას არაერთგვაროვნად აფასებენ: ა. განერელია, ა. ხინთიბიძე, ა. სილაგაძე, მიხაილ გასპაროვი; თუმცა დღეს, XXI საუკუნის 10-იან წლებში, უეჭველია: მამუკა ბარათაშვილმა დაწერა რა „ჭაშნიკი“, არა მარტო მხარი აუბა ევროპული ლექსმცოდნეობის რეფორმატორულ კურსს, არამედ — შექმნა პირველი ქართული სალექსო კანონი, რომელმაც დიდად განსაზღვრა როგორც მისი თანამედროვე, ისე რომანტიზმის ეპოქის ქართული პოეზიის ფორმალური მოდელები.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკს“ სულ ახლახან, 2013 წელს გამოქვეყნებულ უაღრესად საყურადღებო გამოკვლევაში: „ვე-

ფხისტყაოსნის“ ლექსი და მისი ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში“ მაღალ შეფასებას აძლევს ქართული ლექსის აღიარებული მკვლევარი, ცნობილი არაბისტი აპოლონ სილაგაძე: „მ. ბარათაშვილის თხზულება, მიუხედავად იმისა, რომ არის ლექსწყობის შესახებ პირველი, ისტორიულად დადასტურებული, ქართული ნაშრომი, ქართული ლექსის, კერძოდ, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსისა, პრაქტიკულად უნაკლო ანალიზს იძლევა (და ამ პოზიციებიდან, საერთოდ, ქართული მეცნიერების ისტორიაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს). უფრო მეტის თქმაც შეიძლება: თითქმის ყველაფერი, რაც მ. ბარათაშვილის შემდეგ ამ თამაზე შექმნილა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გიორგი წერეთლამდე, არის ფაქტიურად უკან გადადგმული ნაბიჯი“ (სილაგაძე 2013: 26). სამეცნიერო აზრის უკუსვლის მიზეზად ა. სილაგაძე ასახელებს ავტორების მცდელობას ქართული ლექსი მიესადაგებინათ ევროპული (რუსული) წარმოდგენებისა და ტერმინებისათვის.

ვაჟა-ფშაველას მონორიმი

რითმა ქართული ლექსის ბუნებრივი და ორგანული ელემენტია. შეიძლება მიზეზი თვით ბუნებაა ენისა, რომელსაც რითმის საწარმოებლად უამრავი საშუალება აქვს.

ევროპული პოეზიისათვის პრობლემა რითმისა — რეალურად არსებული პრობლემაა. იქნებ ამითაცაა განპირობებული რითმათა ლექსიკონების ესოდენ დიდი პოპულარობა ევროპაში. იგი საჭიროა პოეტისათვის, რომელსაც გადაუწყვეტია ამა თუ იმ კანონიკური სალექსო ფორმით წეროს (მაგალითად, სონეტის ავტორს კატრენების ოთხწევრიანი რითმისათვის, ალბათ, დასჭირდება რითმათა ლექსიკონში ჩახედვა).

შესაძლოა, ამიტომაც, რუსულ და დასავლეთ ევროპის პოეზიაში მონორითმიანი ლექსები არც ისე ხშირია. პირველი რუსული მონორიმის ავტორად ა. სუმაროკოვს ასახელებენ („ოცდაორი რითმა“). ცნობილია ა. აპუხტინის მონორითმიანი ლექსებიც.

მონორითმიანობა უფრო აღმოსავლურ პოეზიაში ქარბობს.

არაბული ლექსის ერთადერთ სახეს თავისი განვითარების პირველ საფეხურზე, ისლამამდელ ხანაში, მონორითმი წარმოადგენდა. ამ დროისათვის ლექსის გავრცელებული ფორმა იყო ყასიდა, რომლის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშნად მონორიმი ითვლებოდა. ხშირად 60-120 სალექსო სტრიქონის (ბეითის) მქონე ლექსი მონორითმით იყო გამართული.

სტროფული კომპოზიცია, განსაზღვრული რითმათა სხვადასხვაობით, უფრო გვიანდელი მოვლენაა არაბული პოეზიისათვის, თუმცა მისი ჩანასახები ადრეულ ხანაშიც გვხვდება (კრაჩკოვსკი 1956: 251).

მონორითმიანი ლექსი არაბულ პოეზიაში XIX ს. ჩათვლითაც კი ყველაზე კანონიკურ სალექსო ფორმად ითვლება.

მონორითმიანი ლექსები ხშირია ქართულ პოეზიაში. ვაჟა-ფშაველას ამ მხრივ დიდი წინამორბედი ჰყავდა დავით გურამიშვილის სახით. ხალხურ კილოზე აგებულ ლექსებში, რომელთაც დამახასიათებელი მინაწერები აქვთ: „სიმღერა ფერხისული, „აგერ მიღმარ ახოს“ — სანაცვლოდ სათქმელი“, „სიტყვა ღვთისა — „ეეო, მეო, ქალო, ქალთა მზეო“-ს სანაცვლოდ სათქმელი“,

„ხარებობის დღის შესხმა — „ახა წმინდა კოპალეს“ სანაცვლოდ სამღერალი“ და სხვ. დავით გურამიშვილი ხშირად იცავს მონორითმიანობის პრინციპს. ეს იცის ვაჟამაც და, შესაძლოა, ამიტომაც არის, რომ დავით გურამიშვილისადმი მიძღვნილ ლექსს — ერთ რითმაზე აგებს:

შენ ჩემო წინამორბედო,
უძვირფასესო პაპაო,
შენს აჩრდილს ვეამბორები,
ლექსიც რამ დადიჩმახაო.
ნეტავ, რას მემუდარები,
მე რა გაიამბო, ამაო. და ა.შ.

მონორითმიანი ლექსები გვხვდება აკაკი წერეთლის პოეზიაშიც. კერძოდ, პოეტის მიერ 1886-1895 წლებში დაწერილი 135 ლექსიდან 16 მონორითმიანია.

გურამიშვილის, აკაკის, ვაჟას ლექსების მონორითმიანობას ერთი საერთო ძირი აქვს — ხალხური პოეზია. მონორითმიანობა იმ პოეტთა შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი, რომლებიც ხალხურ ხმებს ეყრდნობიან. ამიტომაცაა, რომ ილია ჭავჭავაძეს, რომლის პოეზია არ მისდევს ხალხური ლექსის კილოს, არც ერთი მონორითმიანი ლექსი არა აქვს დაწერილი (თუ არ ჩავთვლით „დამაკვირდის“ ერთ მცირე მონაკვეთს).

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

მონორითმიანობა უფრო მეტად მთის პოეზიაშია საგრნობი, ხევსურულ „სიმღერათა“ დიდი ნაწილი ერთ რითმაზეა აგებული. ხევსურულ პოეზიაში — სიმღერე — ანუ საგმირო-საისტორიო ან საკუთრივ საგმირო ლექსთა უმრავლესობა მართლაც იმღერება. აკაკი შანიძე აღნიშნავს: „სიმღერე“ საგმირო საქმეების

წყობილ სიტყვად ასხმულ ქმნილებას ჰქვია და თავისი მუსიკალური ჰანგი აქვს ფანდურზე“ (მანიძე 1931: 019).

ვაჟა-ფშაველას რითმაზე საუბრისას მკვლევრები ყოველთვის მიუთითებენ, რომ მისი რითმა სადა, მარტივი და ბუნებრივია. ამ სისადავისა და ბუნებრიობის წყარო ხალხური პოეზიაა.

თვითონ ვაჟა წერს: „...ხალხური, ფშაური, ხევსურული ლექსები ბევრი ვიცოდი, ეს კილო მიყვარდა, ჩემს გულში განსაკუთრებული კუთხე ეჭირა“... (ვაჟა-ფშაველა 1979: 578).

ხალხური პოეზიის ხმასა თუ სათქმელთან იმდენადაა შერწყმული ვაჟას პოეზია, რომ ზოგჯერ მისი ნიჭის თაყვანისმცემლებს ამგვარი თქმის საშუალებასაც კი აძლევს: „ვაჟა-ფშაველას არ ჰქონია თავისი ინდივიდუალური ლექსის წყობა და არც რიტმი, — ის უმთავრესად ეყრდნობა ხალხურ შაირს“ (ტაბიძე 1966: 20).

თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხალხური ლექსიკონი და ხმებით ნასაზრდოებ პოეტს თავისი ინდივიდუალური სახე არ შეენარჩუნებინა, ასე ადვილად შელეოდა საკუთარი სათქმელისათვის საჭირო და აუცილებელ გამოსახვის ფორმას. მაგრამ ეს მისეული, „მხოლოდ ვაჟასეული“, მისივე დიდი ნიჭის წყალობით, ისეა გადანული ხალხურთან, რომ გამორჩევა ქირს და ხელის ჩაჭიდებისთანავე გისხლტება, როგორც სანახავად უცხო და ძნელად მოსახელთებელი რამ.

აღნიშნავენ, რომ ვაჟას პოეზიას არ ატყვია რითმათა ძიების კვალი. მისი ლექსი პოეტური მეტყველების დაუძაბავი დინებაა და არ იგრძნობა უჩვეულო, ახალი რითმების შექმნის სურვილი (ვაჟა-ფშაველა 1972: 232). ეს განსაკუთრებული ლექსები ვაჟას ლირიკის დაახლოებით 11% შეადგენს — 430 ლექსიდან 51 მონორითმიანია. ჩვენ ზემოთ უნებრად არ გაგვიმახვილებია ყურადღება ხევსურულ სიმღერებზე — საგმირო ხასიათის ლექსებზე, რომელთა უმრავლესობა მონორითმიანია და იმღერება: სიმღერა ვაჟა-ფშაველას ლირიკის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრია და მონორითმიანობაც ყველაზე მეტად სიმღერებშია საგრძნობი. ვაჟა-ფშაველას ლექსებიდან 159 — თითქმის მესამედი — სიმღერაა, ხოლო მათ შორის 23 სიმღერა მონორითმიანია. ეს სტატისტიკა აშკარად გვიდასტურებს თვალის ერთი

შევლებითაც საჩინო ფაქტს: მონორითმიან ლექსთა თითქმის ნახევარი სიმღერაა.

სიმღერის ტიპის ლექსთა სიჭარბე ვაჟას პოეზიაში იმის შედეგია, რომ მისთვის შემოქმედებითი პროცესის ერთ-ერთი წარმართველი მელოდია იყო. ვაჟას მეუღლე იგონებს: პოეტი ხშირად „აიღებდა ფანდურს, ლექსის მუსიკალობას შეამოწმებდა სიმღერით, თუ ლექსი არ იმღერებოდა, მაშინვე ბუხარს მისცემდა“ (ქართველიშვილი 1977: 73). თვით გურამიშვილსადმი მიძღვნილი ლექსის სტრიქონებიც:

მას აქეთ ჩონგრს ვაჟღერებ,
თანაც ლექსებსა ვჩმახაო.
(ქართული... 1974: 11)

არაა უნებლიე, გაუთვალისწინებელი ნათქვამი.

ხევსურული სიმღერების შესახებ მიუთითებენ, რომ „ზოგ საგმირო სიმღერას საკუთარი მელოდიაც აქვს. ხევსურული ტერმინიც მათი შესრულების ხასიათსა და ისტორიულ ფუნქციაზე მიგვანიშნებს. ეს ლექსები სიმღერით სრულდებოდა სახალხო თუ საოჯახო დღესასწაულზე“. რა თქმა უნდა, ცოდნა იმისა, რომ სიმღერა უნდა შესრულებულიყო ხალხის თანდასწრებით, მთქმელს ავალებდა იმ გზების მოძებნასაც, რომელიც ყველაზე ადვილად მიიტანდა მის ნათქვამს მსმენელამდე. ბუნებრივია, ძირითადი დატვირთვა ლექსის ფორმალურ მხარეს ეკისრებოდა.

ვაჟა-ფშაველაც თავის ნაწარმოებებში, ერთგვარად, მთხრობელის როლს ასრულებს: ინდივიდუალური მკითხველის ადგილს ხშირად კოლექტიური მსმენელი იკავებს. გარდა მოთხრობილი ამბის ობიექტურ რეალობად გამოცხადებისა, ამ შთაბეჭდილების შესაქმნელად ლექსის გარეგნული, ფორმალური მხარეც გვეხმარება. კერძოდ, ვაჟა-ფშაველას სიმღერებში ამ ფუნქციას ასრულებს რითმის ერთგვაროვანი აკუსტიკა — გამუდმებული **ა** და **ო** დაბოლოებებით, რასაც ყურადღების ცენტრი თვით მოთხრობილ ამბავზე გადააქვს. მონორითმიანი ლექსის ტიპური ნიმუშია „იას უთხარით ტურფასა“:

იას უთხარის ტურფასა:
მოვა და შეეჭამს ჭიაო,
მაგრე მოხდენით, ლამაზო,
თავი რო აგილიაო!
შენ თუ გგონია სიცოცხლე
სამოთხის კარი ღიაო,
ნუ მოხვალ, მიწას ეფარე,
მოსვლაში არა ყრიაო.
ნუ ნახავს მზესა, ინანებს,
განა სულ მუდამ მზეაო!
მიწავ, შენ გებარებოდეს.
ეს ჩემი ტურფა იაო,
შენ უპატრონე, ემშობლე
როგორაც შენი ზნეაო.

ვაჟა-ფშაველას მონორითმიან ლექსებში რითმა, უპირატე-
სად, პროსოდიული ხმოვნებითაა აგებული: 700-მდე სარიტმო
ერთეულიდან 508 ა ხმოვანზე ბოლოვდება, 144 — ო ხმოვანზე,
პროსოდიულ ხმოვანთა სიჭარბე არც იყო მოულოდნელი, რად-
გან, სხვა არა იყოს, ძნელია 16-20 ნევერიანი რითმის გამართვა მხ-
ოლოდ სიტყვათა ძირებზე დაყრდნობით; პროსოდიული ხმოვნე-
ბი ერთგვაროვნად აჟღერებს რითმას და მომდევნო სარიტმო
კომპლექსს ექოსავით ეხმიანება ჯერაც ყურში მოწკრიალე წინა
რითმა.

რითმა ერთი ძირითადი საშუალებაა ლექსის სტროფული
სისტემის მოწესრიგებისა. ვაჟას სტროფი (ჩვეულებრივი გაგე-
ბით) არა აქვს. მის სტროფს სარიტმო პერიოდები, ანუ სარიტმო
ჯგუფები ცვლის და სხვადასხვა სტროფი, უმეტესად, სხვადასხ-
ვანაირ რითმებს შეიცავს. მაგრამ რა ვქნათ ჩვენ, როდესაც ვა-
ჟას, მონორიმს ვაკვირდებით, სადაც მთელი ლექსი ერთ რით-
მზეა აგებული? სად ვეძებთ სტროფი? როგორ ვიპოვოთ მიჯნა
სტროფებს შორის? თუ მონორითმიანი ლექსი მონოსტროფიანა-
დაც ჩავთვალთ?

როგორც ცნობილია, სტროფში სტრიქონები გაერთიანებუ-
ლია არა მარტო ერთიანი რითმით, არამედ ერთი აზრითაც.

ამის გამო, სტროფული საზღვრების დადგენისათვის საჭირო ხდება ლექსის შინაარსობრივ მხარეზე დაკვირვება. ამასთან დაკავშირებით, შეიძლება წამოიჭრას საკითხი ვაჟა-ფშაველას მონორითმიან ლექსებში სიუჟეტური ლექსებისა და საკუთრივ ლირიკის გამოყოფის შესახებ.

უკვე ითქვა, რომ ვაჟა-ფშაველას მონორითმიანი ლექსების დიდი ნაწილი — სიმღერებია, რომლებშიც, ჩვეულებრივად, ერთი განწყობილებაა გადმოცემული, ხოლო მონორითმის მრავალგზის გამეორებული ერთი და იგივე ეგფონიური კომპლექსი ამ ერთიანი განწყობილების შექმნას უწყობს ხელს (აღმაფრენის, მონყენილობის, მოლოდინისა და სხვ.). აქედან გამომდინარე, ვაჟას მონორითმიან ლექსთა უმრავლესობაც საკუთრივ ლირიკის სფეროს განეკუთვნება და ამ ერთი განწყობილების დაშლადანაწილება ცალკეულ მონაკვეთებად, სტროფებად ძნელია, ზოგჯერ — შეუძლებელიც. თუმცა არსებობს სიმღერის ტიპის სიუჟეტური ლექსებიც, რომლებშიც ერთი რითმით აკინძულია მხოლოდ გარკვეული ნაწილი ლექსისა, სადაც ერთიანი განწყობილებაა მოცემული, თუ აზრის ერთგვაროვანი წრეა შეკრული. სხვა ნაწილები თავისუფლად ექვემდებარება სტროფულ დანაწევრებას.

ვაჟა-ფშაველას ლირიკაში ცალკეა გამოსაყოფი ისეთი ლექსები, რომლებიც უკანასკნელ სტროფამდე მონორითმითაა გამართული, ბოლო კი განსხვავებული რითმითაა შესრულებული და ცალკე სტროფადაც არის გაფორმებული. სხვა რითმის მქონე ბოლო სტროფი თავისი განწყობილებითაც განსხვავდება ლექსის წინა ნაწილისაგან. ერთ-ერთ ასეთ სიმღერაში („ღმერთს რაცა ვთხოვე“), ლექსის წინა ნაწილის სარიტმო კომპლექსი — **უღარა** — სხვადასხვა ვარიაციით (როგორც ეს დამახასიათებელია ასონანსური რითმისათვის), ბოლო სტროფში შეცვლილია სარიტმო კომპლექსით — **იანად**.

ამავე დროს, განსხვავებული რითმით გამართულ ბოლო სტროფში ავტორს სურს, მკითხველის ყურადღება გაამახვილოს, თავისებური შეგონება თუ დასკვნა მოგვცეს მოთხრობილი ამბის შესახებ. ბოლო სტროფის განწყობილებაც, თავისთავად, განსხვავებული უნდა იყოს წინამავალისაგან. „ნიბლიას ანდერძი“

დილოგია პოეტსა და ნიბლიას შორის. გაყინული და დამზრალი ჩიტი პოეტს სთხოვს, ობლებს შეატყობინოს მისი უკანასკნელი დანაბარები. წინამავალი სარიტმო კომპლექსი — **იმაზე**, ბოლო სტროფში საოცრად მეტყველი, ეგზოტიკური რითმით **კესანე** — **კვნესამე** იცვლება. ხდება ლექსში გადმოცემული ამბის პოეტიზირებაც: — ნიბლიას სურს თავის საფლავზე დაყრილ კესანეთა სუნთქვაში გააგრძელოს სიცოცხლე. პოეტი საჭიროდ მიიჩნევს, უკვე ყურს მიჩვეულ რითმას უჩვეულო, ახალი რითმა დაუპირისპიროს, ახალი განწყობილება შექმნას:

ნაზის იისა კუბო შემიკრან,
გულს დამაყარონ ტურფა კესანე;
არ დაივიწყო, თუ გნამს უფალი.
არ დაივიწყო, შენი კვნესამე!

მონორიმია ვაჟას „დედის ტირილი“, რომელშიაც რედიფიანი რითმაა გამოყენებული. ლექსის 20 ერთნაირი სარიტმო ერთეული სულ 3-4 სიტყვის ირგვლივ ტრიალებს: ვტირი, ჭირი, პირი, რომელთაც პირველი პირის ნაცვალსახელი **მე** ერთვის, მსგავსი ევფონიური გამეორებანი, თითქოსდა, გაგრძობინებს, თუ როგორ გაბეზრებულია საცოდავი დედა შვილების უგულობით:

მეტს ველარ გეტყვით, შვილებო,
მხოლოდ გაიგეთ: „ვტირი მე...
ნუ მწირავთ უპატრონოდა,
მიშველეთ, თქვენი ჭირიმე!..“

ამ მონორიმშიც გამოიყოფა განსხვავებული სარიტმო პერიოდი: მესამე — კვნესამე — მიწა მე — მიწამე — ვისა მე, სადაც დედა, თითქოს ტუქსავს შვილებს, მაგრამ დედის გული ყოველთვის მიმტევებელია და მუდარისა და ხვენწის მეტი არა დარჩენია რა.

რითმის ერთნაირმა აკუსტიკამ, შეიძლება, ერთფეროვანი, მონოტონური გახადოს ლექსი და, თუ ასე არ ხდება, მიზეზი ამისა რითმის ლექსიკურ მრავალფეროვნებაში უნდა ვეძიოთ.

ვაჟა-ფშაველას რითმა კი, როგორც ეს გრ. კიკნაძემ გამოიკვლია (ვაჟა-ფშაველა 1972: 233-250), ლექსიკურად და სემანტიკურად მრავალფეროვანია. ლექსიკური მრავალფეროვნებით გვხიბლავს ვაჟას მონორიმიანი ლექსების სარიტმო ერთეულებიც.

ვაჟა-ფშაველას მონორმის ბევრ რამეს საინტერესოს გვეუბნება პოეტის შემოქმედებითი თავისებურების შესახებ. მონორიმი შემთხვევითი არ არის პოეტისათვის. იგი შეპირობებულია ჟანრობრივი სპეციფიკით, კომპოზიციური თავისებურებით, სათქმელის შინაარსითა და განწყობილებით და სცილდება ვინაშით გაგებულ რითმისა და ევფონიის ჩარჩოებს.

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

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

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

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

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

უეცრად შუალამისას,
ცას ჯვანლი დაეფარება,
შავი ზღვის შავი ვეშაპი
პირღია დაგვეღირება
ჩვენ, მოსვენებით მძინარეთ

საჭმელად დაგვეპირება
მოჰსქდება ქარი და ღვარი*
სდგას ლენვა-მტვრევა ბრძოლისა,
დროება ჩამოვარდნილა
დიდი შიშის და ძრწოლისა.
მთელი მთა-ბარი იქცევა
მეორმოსვლაა სწორედა
მოჰკანრავს ღვარი ტყე-კლდეებს
მოაქვს და მოსდგამს ყორედა.

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

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

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

ეს მონაკვეთი, შესაბამისად, დაბალი შაირით (53//53) შესრულებული, მსმენელს, მკითხველს აფრთხილებს და განუმარტავს სათქმელის ორმაგ მნიშვნელობას: ქაჯეთის ციხის აღების სურათის ხატვისას ავტორი, გარდა ბრძოლის გრანდიოზულობით მიღებული შთაბეჭდილებისა, მის სიმბოლურ-ალეგორიულ მნიშვნელობასაც ხსნის („სახე“ და „დარია“ უნდა გავიგოთ, როგორც: „სახე“ და „ხატი“). ფიცხელი, ხმაურიანი, ზათქიანი ომის ფონზე ღვთაებრივი წესრიგის აუცილებელი აღდგენის სურათი უნდა დავინახოთ. აქამდე სუსტი და უძლური ტარიელი უნდა ამოქმედდეს და კუთვნილი ადგილი დაიჭიროს სამყაროში. „მისი რუსთაველი“, ანუ ტარიელის თაყვანისმცემელი რუსთაველი,

* ხაზგასმა ჩვენია — თ.ბ.

ბუნების ჰარმონიას აღადგენს, როდესაც მთავარი მნათობის ადგილს აკუთვნებს პოემის გმირს: „სიტყვა „მისსა“ აქ უაზროდ, წინასწარ განუჭვრეტლად, მოუფიქრებლად და ლექსის გული-სათვის არ გახლავთ ნახმარი. ამ სიტყვაში ღრმა აზრია დამარხული, სახელდობრ ისა, რუსთაველს ან თავის-თავი ჰყავს გამოყვანილი ტარიელად, რადგან ტარიელი მისია (რუსთაველისა) და იგი (რუსთაველი) ტარიელისა და, თუნდაც ტარიელი ზღაპრული გმირი იყოს თავისი ტემპერამენტით, თავისი პსიხით, თავის ღვანღმოსილობით სიყვარულის ოკეანეში, თავის მსგავსად ჰყავს ავტორს“, — წერდა ვაჟა-ფშაველა სტატიაში „ფიქრები ვეფხისტყაოსნის შესახებ“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 265).

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

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

ვაჟა-ფშაველას მიერ წაკითხულ „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც უკვე ვთქვით, რუსთაველის ხატი ტარიელია. ეს წაკითხვა სრულიად განსხვავებულია XIX საუკუნის I ნახევრის, ანუ VI ეტაპის (რომანტიკული თვალთახედვით) წაკითხვისაგან. როგორც რ. სირაძე აღნიშნავს, ალექსანდრე ორბელიანის ლექს-

ში „რუსთაველი“ (1852 წ. ალგეთის ხეობა, წმინდა სამების მთა), რუსთაველის პირველსახე ავთანდილია, ანუ გამოკვეთილია მისი კონცეფცია: „ვეფხისტყაოსანში“ ავთანდილის პირველსახე თვით რუსთაველია“ (სირაძე 2010: 93).

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

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

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

.....

აღვსდევით, ცამდე ავმალდით,
ნათქვამნი ჩასაქოლადა.

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

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

შევტრფი შუბლ-შეკრულ შოთასა
თვალეხს მარიდებს რადლაცა,
მებუზღუნება ცოტასა,
ვენაცვლე იმის კალამსა,
მის გმირთ ხმალთ სალტე-კოტასა,
სატრფოსთვის ხელსა ტარიელს,
ავთანდილთ-ფრიდონთ ყოფასა...

(ვაჟა-ფშაველა 2011: III, 32)

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

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

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

„ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი გმირის „ტარიელის“ სახელს იუსტინე აბულაძე უკავშირებს მარიამ დედოფლისეულ „ქართლის ცხოვრებაში“ მოხსენიებულ სახელს ირანელი ერისთავისა: „დარელ“ (აბულაძე 1967: 24), ხოლო ზვიად გამსახურდია სახელ „ტარიელს“ (სტარ — ვარსკვლავი, ელ — უფალი) ვარსკვლავეთის უფალს, სამყაროს მეფეს, პანტოკრატორს, ვასკვლავეთის-მიერ მაცხოვარს უკავშირებს (გამსახურდია 1991: 243).

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

ბუნება მბრძანებელია,
იგივ მონაა თავისა...

ვაჟა-ფშაველა სალიტერატურო წერილებში („სად არის პოეზია?“ „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, „PRO DOMO SUA“, „ფიქრები“ და სხვ.) განსაკუთრებული პრინციპულობით მსჯელობს ბუნებისა და პოეზიის კანონების მსგავსებასა და მთლიანობაზე; იგი ფიქრობს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალობისა და უკვდავების მიზეზი პოემის ბუნებრიობაა. „უნესო, ბუნების წინააღმდეგი იქ არაფერი მოიპოვება... ვიდრე ბუნებაა თავისი ძალით მმართველი კაცთა სიცოცხლისა, „ვეფხისტყაოსანიც“ იქნება ჩვენთვის გონების მმართველი“, — გვარწმუნებს ვაჟა-ფშაველა წერილში „სად არის პოეზია?“ (ვაჟა-ფშაველა 2011: 57).

გალაკტიონის მონორიმი („იერი“, „ფერად-ფერადი“)

გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა უახლეს გამოცემაში (ტაბიძე 2005: 372) პოეტის ცნობილი ლექსი „იერი“ დაბეჭდილია ძველი თარიღით (1915 წ.):

იყო დილა მშვენიერი,
დილა ფერადი,
მაგრამ უცებ წამოვიდა
ცაიერადი.
ასე იყო შენი დილაც
ბედისწერამდი,
სანამ ყოფნის არ დაგკრავდა
ცაიერადი.
რომ იჭექა, გზა დაყრუვდა
სერიოთ სერამდი,
და მაისის წამოვიდა
ცაიერადი.
ეჰ, წამოდი, ჩემო ნვიმავ,
მგონი, მეღირსა,
მოთმინებით მეგრძნო რისხვა
შენი მეხისა –
რომ შენს ელვას შეუერთდეს
ლურჯა მერანი,
ცაიერადს ჩემი ჩანგის,
ცაიერადი.
იყოს ქროლა მარადისი,
მაგრამ ვერრათი
ვერ დააცხროს დროთა ჩვენთა
ცაიერადი.

ზემოხსენებულ გამოცემაში ამ ლექსის თაობაზე ვკითხულობთ, რომ მის ავტოგრაფს (ა 5570) ახლავს ავტორის ხელმოწერა და მის მიერ გადახაზულია სათაური „ცაიერადი“, მაგრამ დაცულია პოეტის მინაწერი: „ცა იერად“. აქვეა მინაწერები:

„Маникеизм. Шота был последователь“, „ფერადი, ვერათი, ფერავდი“. ზემოხსენებულ გამოცემაში, როგორც ვთქვით, „იერი“ 1915 წლით არის დათარიღებული, რაც, რა თქმა უნდა, საეჭვოა.

მინაწერებმა: „ფერადი, ვერათი, ფერავდი“ ლოგიკურად გავახსენა გალაკტიონის 1938 წელს დაწერილი ლექსი: „ფერად-ფერადი“:

მე ხომ სხვა ვარ, დღე ცისმარე,
მახვილს ვფერავდი,
შენ კი გქონდა დღეთ სიზმარი
ფერად-ფერადი.
მიყვარს ამ ხმის გაგონება,
რადგან ვერრათი
ვერ ნავშალე მოგონება
ფერად-ფერადი.
შემიყვარდა ეგ ხმა ტკბილი
ბედისწერამდი,
სად არ დამდევს მისი ჩრდილი
ფერად-ფერადი.
იყოს ისე, როგორც დარჩა
ამიერამდი, —
ჩემთვის ძონძი, შენთვის ფარჩა
ფერად-ფერადი.

ორივე ლექსი მონორითმიანია. „იერის“ საყრდენ რითმად წარმოგვიდგება სიტყვა „ცაიერადი“, რომელიც 5-ჯერ მეორდება 24-სტრიქონიან ლექსში. მონორიმის დანარჩენი სარიტმო ერთეულებია: ფერადი-ბედისწერამდი-სერამდი-მერანი-ვერრათი. გამონაკლისია სარიტმო წყვილი: მეღირსა-მეხისა.

„ფერად-ფერადის“ კომპოზიცია ეყრდნობა ფუძეგაორკეცებულ, პოლილოგურ კომპოზიტს: ფერად-ფერადი: ვფერავდი-ფერად-ფერადი-ვერრათი-ფერად-ფერადი-ბედისწერამდი-ამიერამდი-ფერად-ფერადი. 8-ჯერად რითმაში ოთხჯერ გამეორებულია: „ფერად-ფერადი“, ხოლო ორი ცალი რითმისა: ვფერავდი-ვერრათი, როგორც ვიცით, უკვე მონიშნული ჰქონდა გალაკტიონს „იერის“ ავტოგრაფში. საზომი ორივე მონორიმისა

ერთნაირია: ცამეტმარცვლელი (4/4/5) – ასე იშვიათი გალაკტიონის პოეზიაში. ცამეტმარცვლელი, როგორც ცნობილია, ალორძინების პერიოდიდან იღებს სათავეს, განსაკუთრებით ხშირად კი მისი სხვადასხვა ვარიაცია (35/5, 4/4/5, 43/24 (24/43) დავით გურამიშვილის ლექსებში გვხვდება. გალაკტიონის პოეზიაში ცამეტმარცვლელი, იზოსილაბურ საზომთა შორის, გამოყენების სიხშირით, ერთ-ერთ ბოლო ადგილზეა: ვარიაციით 33/43 სულ ორი ლექსი დაუწერია პოეტს, ხოლო ზემოხსენებული 44/5 4 ლექსში გვხვდება. 1927 წლის კრებულში შესული ლექსებიც: „დაიღუპა ის ხომალდი“ და „ზღვის ფსკერიდან“ სწორედ 445-ით არის შესრულებული:

დაიღუპა ის ხომალდი დიდი ხანია,
ო, რამდენი მწუხარება ამიტანია.
(„დაიღუპა ის ხომალდი“)

აკ. ხინთიბიძე წერს: „შემდეგ პოეტმა ეს იზოსილაბური სტრიქონები დატეხა“ („იერი“) (ხინთიბიძე 1987: 212).

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონის პოეტიკის, მისი მეტრიკის ცნობილი მკვლევარი უეჭველად მიიჩნევს, რომ „იერი“ 1927 წლის მერე უნდა იყოს დაწერილი. ჩვენ არ გვეჩვენება, რომ „იერი“ და „ფერად-ფერადი“ ერთმანეთს ენათესავენ და თუ „ფერად-ფერადის“ თარიღი ეჭვს არ იწვევს, ნამდვილად 1938 წელს არის დაწერილი, „იერი“ 1928-1938 წლებით უნდა დათარიღდეს. შეუძლებელია, 1915 წელს დაწერა გალაკტიონს „იერი“ და იგი არ შეეტანა არც „არტისტულ ყვავილებში“ (1919 წ.) და არც 1927 წლის კრებულში.

როგორც მიუთითებენ, „1928-58 წლებში გალაკტიონი... პირდაპირი აზრით, აწარმოებდა ნამდვილ ტექსტოლოგიურ ომს საკუთარი ტექსტების წინააღმდეგ — ცვლიდა ატრიბუციას, ახალ ტექსტს აწერდა ძველ თარიღს და ა.შ. გარკვეული აზრით, მან მოიგო ეს „30-წლიანი ომი“ (1928-1958 წ.წ.). მან გაიმარჯვა, რადგანაც „გადაწერა“ არა მხოლოდ წარსული, არამედ მომავალიც, მომავალ მკვლევართა რეაქციები“ (მათიროშვილი 2004: 23-24).

ჩანს, გალაკტიონის მეორე სალექსო რეფორმა, რომელიც „20-30-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო და პოეტის ბოლო პერიოდის ლირიკაში თვისებრივად ახალი მხატვრული სისტემის შექმნით დასრულდა“ (დოიაშვილი 1995: 34), შეეხო პოეტის მეტრიკასა და რითმასაც. კერძოდ, ცამეტმარცვლედისა და მონორიმისათვის გალაკტიონს 30-იან წლებამდე ყურადღება არ მიუქცევია. ეს საზომიც (44/5) და მონორიმიც სიახლეა გალაკტიონის 30-იანი წლების ვერსიფიკაციაში.

გალაკტიონის მეორე სალექსო რეფორმა ითვალისწინებდა „სინამდვილის, როგორც ესთეტიკური ობიექტის, აღიარებას და შესაბამის კორექტივებს პოეზიის არსის გაგებაში. აღორძინდა პოეტისა და ხალხის, პოეზიისა და ხალხის ინტერესების განუყოფლობის იდეა, გადაისინჯა პოეტურ ენასა და სტილთან დაკავშირებით დამოკიდებულება, პოეტურობა უნდა დაეფუძნოს არა რთულ, ელიტურ ენას, არა რჩეულ სიტყვებს, არამედ ყოველდღიურ სასაუბრო მეტყველებას, პოეზიისათვის უმთავრესია სადა, გასაგები სტილი, ხალხური ენა, მსუბუქი ლექსი“ (დოიაშვილი 1995: 35) – ასეთი იყო სახალხო პოეტის, გალაკტიონ ტაბიძის აზრი პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებაზე 30-50-იან წლებში: „...ჩვენს სიმღერებში ისმის ხალხის გულისცემა, ხალხის ძლიერი, ნათელი და მგზნებარე ხმა“ (ტაბიძე 1975: 198). გ. ტაბიძის 30-იანი წლების ჩანაწერებში პოეტი საკუთარ თავს მიზნად უსახავდა „ორგანიულად შეთვისებას მასიური, ხალხური შემოქმედებისას, რომელიც იდეალურია მრავალი ფორმის მხრივ...“ (ტაბიძე 1975: 312)

საყურადღებოა, რომ „ფერად-ფერადის“ კომპოზიცია, მონორიმთან ერთად, კიდევ ერთ ბურჯს, სიტყვა „ხმას“ ეყრდნობა: „მიყვარს ამ ხმის გაგონება“, „შემიყვარდა ეგ ხმა ტკბილი“. „ხმა“ ხალხური ლექსისა და სიმღერის კილოს უნდა გულისხმობდეს და იგი გალაკტიონის 1934-1941 წლების მონორიმებში თავისებურად ამეტყველდა. ამ შვიდი წლის განმავლობაში გალაკტიონს 18 მონორიმი დაუნერია, მესამედი (6 ლექსი) კი სწორედ 1938 წლით არის დათარიღებული. საგულისხმოა, „ხმასთან“ მიმართებით, 1939 წელს დაწერილი ლექსი: „ხმამალა“:

რომელიც პოეტის შთაგონებას კვებავს ცხოვრების („ზღვაო, ის ჰანგი შენ გაანაზე...“) ხმებით. „ხმასთან“ ერთად გალაკტიონის მონორიმის თანამგზავრი სიტყვებია: ჩანგები, ქნარები, გულები..., მაგრამ უმთავრესი ამ მონორიმებისათვის არის ხმა „ცაიერადისა“¹, ანუ ხმა მაისის უეცარი წვიმისა, რასაც „ცაიერადს“ უწოდებენ პოეტის მშობლიურ იმერეთში.

ამ სიტყვას („ცაიერადი“) ორი ათეული წლის წინათ მიხეილ ალავიძემ მიაქცია ყურადღება და განმარტა, რომ იგი მაისის წვიმას — უეცარს, შხაპუნას — უნდა აღნიშნავდეს (ალავიძე 1982: 130). მონორიმი „იერი“ სიტყვა „ცაიერადის“ სწორედ ამ მნიშვნელობას უნდა გულისხმობდეს. საყურადღებოა, რომ სიტყვა „ცა-იერად“ პირველად „არტისტულ ყვავილებში“ გვხვდება ლექსში „შიში“:

... და როგორ მხედრები,
როგორც ცა-იერად.
მეწყერად, სამუშად
გვედება ეს ქირი.
(ტაბიძე 1919: 113)

სულ კი სიტყვა: „ცაიერადი“ გალაკტიონის პოეზიაში ხუთჯერ გვხვდება: ოთხჯერ „იერში“, ხოლო ერთხელ — „შიშიში“.

უეჭველია, რომ გალაკტიონს უყვარს თავისი სიყრმისდროინდელი სიტყვა, უფრთხილდება მას, რადგან „ცაიერადის“ ხმა დედის ნანასთან არის გათანაბრებული. სულის მუსიკა, შინაგანი ჰარმონიის, სიდიადის შეგრძნება კი პოეტს ეხმარება ამქვეყნიური აურზაურისა და უხერხულობის დაძლევაში. „ფერად-ფერადი“ კონტრასტულ წყვილს გულისხმობს: „მე“ და „შენ“ დაპირისპირება განსაზღვრავს ლექსის კომპოზიციას, რომელიც ფერად-ფერადი მოგონებების ფონზე იქმნება: თუ გავიხსენებთ „იერის“ ავტოგრაფის (ა 5570) მინაწერებს: „ცაიერად“, „ფერადი, ვერათი, ფერავდი“ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოეტი ერთმა მოგონებამ მეორესთან მიიყვანა, მეორემ — მრავალი სხვა რამ გაახსენა. „ცა-იერად“ „არტისტული ყვავილების“ ლექსის „შიშის“ გახსენებამ გაახშირანა, ხოლო „ცაიერადი“ „ფერად-ფერადს“ დაედო საფუძვლად.

რითმების სასახლე

(გალაკტიონის „უცნაური სასახლე“, „სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გავსილი სილით“)

2009 წელს გალაკტიონის „არტისტული ყვავილებს“ 90 წელი შეუსრულდა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ, უახლესი პოეტური ეპოქის შემქმნელი, ნიგნის კვლევის ისტორია ჯერ კიდევ ბევრი აღმოჩენით შეივსება; „არტისტული ყვავილების“ პოეტიკის კვლევას საგანგებო ყურადღება მიექცა კრებულის მე-80 წლისთავის საიუბილეოდ. საინტერესო მოსაზრებანი გამოთქვეს და საგანგებო გამოკვლევები მიუძღვნეს ამ კრებულს: აკაკი ხინთიბიძემ, თეიმურაზ დოიაშვილმა, ზაზა შათირიშვილმა, ირაკლი კენჭოშვილმა, ვენერა კავთიაშვილმა.

„არტისტული ყვავილების“ რიგით 66-ე ლექსი „უცნაური სასახლე“ მართლაც გამორჩეულია, თუნდაც იმიტომ, რომ ზემოხსენებულ მეცნიერთა მიერ გამოკვლეული, გალაკტიონის „გოთიკური“ თუ „აღმოსავლური“ სასახლეებისაგან განსხვავებით, — „მოჯადოებული“ და „დანგრეული“ სასახლეების მაგივრად, „მშობლიური“ სასახლისა თუ „კოშკის“ ადგილას — ამ ლექსში „სასახლე“ შენდება რითმებით, ანუ გალაკტიონი ხელთუქმნელ ძეგლს აქებს რითმებით, „რითმების სასახლეს“ აშენებს.

პოეზიის სასახლის აგების იდეა მსოფლიო პოეზიაში ჰორაციუსის „მონუმენტიდან“ თანამედროვე დეკონსტრუქტივიზმამდე — ანუ ლექსის სტრუქტურის ძირითადი კომპონენტების — რითმის, რიტმის, სტროფიკის რღვევამდე — არახალია, მაგრამ სწორედ რომ უცნაურია და მომაჯადოებელი ამ იდეის განხორციელების გალაკტიონისეული ფორმა, ჩვენთვის საინტერესო საანალიზო ლექსში.

LXVI

უცნაური სასახლე

- I ამნაირი დარებით,
კიდით კიდე დარებით,
ფერის ფერთა დარებით,
შენობების შენება.

- II ცამაც ქარვად მიქარვა
და ოცნება მიქარვა,
მნუხარებით მიქარვა...
მტანჯავს მე უშენობა!
- III მან კოშკების ამალა
ხან ეთერში ამალა,
ხან ქარივით ამალა,
გაქროლება ანაზდა.
- IV ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
და ბალები განაზდა.
- V ყველაფერი სადაა,
მაგრამ, მითხარ, სადაა,
ის, რაც ალერსადაა:
ტრიანონი, შირაზი?
- VI ველი ნამით ნანამებს,
პოეზიით ნანამებს,
რასაც იტყვის ნანამებს
ფიქრი ამ სიხშირეზე.
- VII დასთა უცხო დასობა,
თვალთა ქროლვით დასობა —
ხანჯლის გულში დასობა...
გულში, გულში ტარება.
- VIII ელვარება ამიდის,
ანთებული ამიდის
და ფიქრები ამიდის
აღარ მომეკარება.
- IX შადრევნებმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა
მარმარილომ და თასმა
სამუდამოდ დარეკა.

X ყრუ ოხვრით და ზარებით,
იდუმალი ზარებით,
განტევება — ზარებით
და ვედრებით: ჰარიქა!

XI* ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
აჩონჩხილი შენობა.

XII* ცამან ქარვად მიქარვა
და ოცნება მიქარვა
მნუხარებით მიქარვა:
მომკლავს მე უშენობა!
(ტაბიძე 1919: 89)

ეს თორმეტსტროფიანი ლექსი კატრენებით, ოთხსტრიქონიანი სტროფებით არის დაწერილი, შვიდმარცვლედის იმ ცნობილი სქემით (4/3), რომელსაც აკაკიმ მოუპოვა პოპულარობა ქართულ პოეზიაში ლექსებით: „საიდუმლო ბარათი“, „ციცინათელა“, „სატრფოს“ („მშვენიერო, შენ გეტრფი“).

„უცნაური სასახლე“ უჩვეულოა ომონიმური და კონსონანსური რითმების ორიგინალური კონსტრუქციით: თითოეული სტროფის სამი სტრიქონი სამჯერადი, მოსაზღვრე, ომონიმური რითმით არის გამართული: დარებით — დარებით — დარებით, მიქარვა — მიქარვა — მიქარვა, ამაღა — ამაღა — ამაღა და ა.შ., ხოლო ყოველი წყვილი სტროფისა ერთმანეთს უკავშირდება კონსონანსური რითმით: I-II: შენება — უშენობა, V-VI: შირაზი — სიხშირეზე, IX-X: დარეკა — ჰარიქა; დანარჩენი წყვილები სტროფებისა: III-IV, VII-VIII; XI-XII — ეგრეთწოდებული იდენტური (ზუსტი) რითმებით.

ჩემი აზრით, გალაკტიონი ამ ლექსში რითმათა ნაირსახეობის კანონზომიერ შენაცვლებას შეგნებულად მიმართავს: ქართული

* მონიშნული სტროფები კრ. „არტიტულ ყვავილებში“ გვხვდება მხოლოდ.

კლასიკური პოეზიისათვის დამახასიათებელ ომონიმურ რითმას უხამებს კონსონანსს — არაიდენტური რითმის უახლეს სახეობას და ტრადიციულ, იდენტურ რითმებს ისე განალაგებს ლექსში, რომ ძველ, მყარ საფუძველზე (ყველაზე მეტი ლექსში ომონიმური რითმა) მოხდეს დაშენება ჯერ ახალი (იდენტური) და შემდეგ უახლესი (არაიდენტური) რითმებისა: სამი შრე ქართული რითმისა: ძველი (ომონიმური), შედარებით ახალი (იდენტური) და უახლესი (არაიდენტური, კონსონანსური) სახეობანი ქართული რითმისა „პოეზიის სასახლეში“ ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს ისე, რომ ძველი საძირკველი ომონიმებისა თვალნათლივ შეიგრძნოს და შეაფასოს მკითხველის თვალმა და სმენამ.

ზაზა შათირიშვილის წიგნში „გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა“ საგანგებოდ არის შესწავლილი „არტისტული ყვავილების“ ინვარიანტული მოტივები, რათა დადგინდეს პოეტის ხატი და ლირიკული ქრონოტოპოსი. მკვლევრის აზრით, „არტისტულ ყვავილებში“ აქტუალიზებულია სასახლის ოთხი სხვადასხვა შემთხვევა: 1. „აღმოსავლური სასახლე“ — „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“; 2. „გოთიკური“ სასახლე — „საუბარი ედგარზე“. 3. სასახლე — ვერსალი — „მარიამ-ანტიუანეტა“; 4. „მედიტერანური“ სასახლე — „ღრუბლები ოქროს ამურებით“. ვიზიარებთ ზაზა შათირიშვილის აზრს, რომ მხოლოდ „აღმოსავლურ“ და „გოთიკურ“ სასახლეებს უკავშირდება პოეტის ფიგურა. უსახლო სასახლის მგოსანი თავისი გაზელებით — „აღმოსავლურს“, ხოლო ედგარ პო და „შავი პოეზია“ — „გოთიკურ სასახლეს“ (შათირიშვილი 2004: 43).

ზაზა შათირიშვილი, რატომღაც, არ ახსენებს თავის გამოკვლევაში ჩვენ მიერ საანალიზოდ შერჩეულ 66-ე ლექსს „არტისტული ყვავილებიდან“: „უცნაურ სასახლეს“, ვფიქრობ, ზემოხსენებულ კლასიფიკაციაში თუ მივუჩინთ ადგილს რითმებით აგებულ გალაკტიონის „უცნაურ სასახლეს“, იგი „აღმოსავლურ“ სასახლეში გაერთიანდება, სადაც პოეზია და პოეტის ნაწარმოები მოიაზრება, როგორც ძღვენი, საჩუქარი, ხოლო რუსთაველი — როგორც პოეტის სხვა შემთხვევა, არა დაღუპული მამა, არამედ როგორც ლირიკული „მეს“ ტრიუმფატორი ალტერ ეგო (შათირიშვილი 2004: 54).

„უცნაური სასახლის“ პირველივე სტროფის ომონიმები: დარებით — დარებით — დარებით — გვახსენებს რუსთველური ვერბალური ალიტერაციით შესრულებულ სტრიქონს: „მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად“ და, ასევე, გალაკტიონისეულ „დარობს რამდი დარის“. გალაკტიონის ეს პოეტური აღმოჩენა იგულისხმა ზვიად გამსახურდიამაც, როდესაც პოეტისადმი მიძღვნილი ლექსი „მთვარის ნიშნობა“ ამგვარად დაასრულა:

... ცის გარდაცვალებას ელი
ახლოა დარობა დარის!

საგულისხმო განმეორებაა ლექსში, ერთი მხრივ, მე-4 და მე-11, ხოლო მეორე მხრივ, მე-2 და მე-12 სტროფებისა — მხოლოდ განსხვავებული მეოთხე სტრიქონებით: „მტანჯავს მე უშენობა — მომკლავს მე უშენობა“. (II-XII) და „და ბალები განაზღა — აჩონჩხილი შენობა“.

მართლაც უცნაური, გალაკტიონისეული „სვლა-სიარულია“: „ტანჯვიდან სიკვდილამდე“ და „ბალებიდან — აჩონჩხილ შენობამდე“. ლირიზმის მეტაფიზიკური ლოგიკით ამოიცნობა სიმბოლისტური პოეზიის მიერ გარდაქმნილი ძველი მოტივების ტრადიციული სიმძაფრე და სიკვდილთან შეგუების გარდუვალობა.

„უცნაური სასახლის“ „აჩონჩხილი შენობა“, ალბათ, ომონიმების, იდენტური და კონსონანსური რითმების შეერთება-შეხამებისას რითმის შესაძლო სიკვდილს გვაუნყებს. გალაკტიონმა კონსონანსი — ხმოვნების შეუთანხმებლობა რითმაში — სმენისათვის მისაღებად აქცია იმ ხერხითაც, რომ კონსონანსები, უმეტესად, უკანასკნელი ან უკანასკნელის წინა ხმოვნები განასხვავა ერთმანეთისაგან და არა სანყისი ხმოვნები (ხინთიბიძე 1987: 237), ასევეა საანალიზო ლექსში: შენება — უშენობა, შირაზი — სიხშირეზე, დარეკა — ჰარიქა.

ჰარმონიულისა და დისჰარმონიულის ურთიერთშეთანხმებით გალაკტიონის „ახალი პოეზიის“ პრინციპების ცხადყოფა „უცნაურ სასახლეში“ ამგვარად გახშირდა:

შადრევანმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა
მარმარილომ და თასმა
სამუდამოდ დარეკა.

ყრუ ოხვრით და ზარებით,
იდუმალი ზარებით,
განტევება — ზარებით
და ვედრებით: ჰარიქა!

ფაქტობრივად, ამგვარია ლექსის დასასრული, მომდევ-
ნო ორი სტროფი, როგორც ვთქვით, იმეორებს მე-2-სა და მე-4
სტროფებს. ძველი პოეზიის აპოლონური სანწყისი დიონისურით,
დისჰარმონიულით იცვლებოდა მწუხარებითა და ვედრებით.

1919 წელს დაწერილი „უცნაური სასახლე“ ყველა შემდეგ-
დროინდელ გამოცემაში (1927, 1937, 1944, 1954, 1959, 1966,
1972, 2005), რატომღაც, ფორმაშეცვლილია სრულიად აუხ-
სნელად და დაუსაბუთებლად: დაბეჭდილია მისი რვა სტროფი
(ნაცვლად თორმეტისა), ტერცეტებით, გართმვის ამგვარი სქე-
მით: aaa,bbb,ccc... შენარჩუნებულია მხოლოდ ომონიმურ რითმე-
ბი, იდენტური და კონსონანსური რითმები კი დაკარგულია:

ამნაირი დარებით,
კიდით კიდე დარებით,
ფერის ფერთა დარებით,
(გამოტოვებულია II)

[მან]
დღემ კოშკების ამალა
ხან ეთერში ამალა,
ხან ქარივით ამალა,

ცვივა ლურჯი ფარული,
მოგონება ფარული,
ფართან ლანდი ფარული
ყველაფერი სადაა,

მაგრამ, მითხარ, სადაა,
ის, რაც ალერსადაა:
ველი წამით ნაწამებს,
პოეზიით ნაწამებს,
რასაც იტყვის ნაწამებს

დასთა უცხო დასობას,
თვალთა ქროლვით დასობას —
ხანჯლის გულში დასობას
გამოტოვებულია VIII

მარმარილომ და თასმა
შადრევანმა ათასმა
ლაჟვარდები ათასმა
გამოტოვებულია X

აჩონჩხილი შენობა
მშვენიერი შენობა
მომკლავს მე უშენობა!
გამოტოვებულია XI-XII
1919

„უცნაური სასახლის“ ამგვარი „ფერისცვალება“ გაუგებარს ხდის ლექსის სათაურსაც — განსხვავებული სახეობის რითმების შეხამებით პოეზიის სასახლის ფორმის მიგნებას, — და თვითონ ამ ლექსის სიმბოლურ, თავდაპირველ დანიშნულებას, მის რიგითობას კრებულში (66-ე ლექსი). „ფორმალისტობის“ იარლიყის საშიშროებით საბჭოთა ცენზურისათვის თვალის ასახვევად დამახინჯებული, ფორმადარღვეული ტექსტი „უცნაური სასახლისა“, სწორედ რითმათა ორიგინალური განლაგებით რომ იყო „უცნაური“, არ შეიძლება ავტორისეულ ნებად მივიჩნიოთ. გავიხსენოთ ბ. ეიხენბაუმი, რომლის აზრითაც, ავტორის სიცოცხლეში გამოცემული ტექსტიც შეიძლება არ იყოს სანდო: „უბრალო გადაბეჭდვა ტექსტებისა ავტორის სიცოცხლეში განხორციელებული გამოცემიდან იმის საფუძველზე, რომ ის ბოლოა, სრულიად დაუშვებელია“. დაუშვებლად მიიჩნევა „ავტორის

ნების“ ფეტიშად ქცევას და იურიდიულ პრინციპებამდე აყვანას ცნობილი რუსი მეცნიერი დიმიტრი ლიხაჩოვი. მისი აზრით, ეს პრობლემა მეტად მნიშვნელოვანია და ნაკლებად შესწავლილია მისი ბუნება და ევოლუცია.

ვფიქრობთ, „უცნაური სასახლის“ „არტისტულ ყვავილები-სეული“ ტექსტი გალაკტიონის მომავალ გამოცემებში მაინც უნდა აღდგეს პირვანდელი სახით.

თემატური კრებულების პოეტიკის კვლევა ბევრ საგულისხმოს მიგვაგნებინებს არა მარტო გალაკტიონის, არამედ სხვა ქართველი თუ უცხოელი პოეტების თხზულებათა ტექსტისა თუ სახეობრივი აზროვნების თავისებურების გამოვლენისას.

ამგვარი ძიებით საგულისხმო შედეგები უკვე მოპოვებულია: აკ. ხინთიბიძის, რ. თვარაძის, თ. დოიაშვილის, ზ. შათირიშვილის, ირ. კენჭოშვილის, ვენერა კავთიაშვილისა და სხვათა ნაშრომებში; „სამკალი კვლავ ფრიად არის“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „უცნაური სასახლე“ „არტისტულ ყვავილებში“ 66-ე ლექსია; მას წინ უძღვის 65-ე — „მზადება გასამგზავრებლად“ და მოსდევს 67 — „მამული“ („ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა არ გავიარე — რაა მამული!..“). წინამავალი, 65-ე ლექსი, შემზადებულია პოეტური კვარცხლბეკის მოპოვების, აუცილებელი გამარჯვების უეჭველობით („შენ გელის დაფნა, შენ დიადი დიდება გელის, პოეტო!..) („აუზისაგან“, 64), ამიტომაც ემზადება გალაკტიონი გასამ-გზავრებლად პოეზიის მხარეში:

რადგან არ მაქვს სამშობლო, რადგან არ მყავს არავინ,
ისევ უცხოეთისკენ მიმაფრენ ნავები!

„უცხოეთი“, რომელიც „არტისტული ყვავილების“ 65-ე ლექსში „მზადება გასამგზავრებლად“, ნიღბების თეორიის თანახმად, „მინიშნებათა პოეტიკის“ ლოგიკის ძალით, საფრანგეთით, ალპებით, იტალიით არის დაკონკრეტებული („რადგან მთელ სიცოცხლეში არავინ არ მყვარებია — მე მიყვარს საფრანგეთი, ალპები, იტალია!“), მაგრამ გალაკტიონისათვის „უცხოეთი“ პოეზიის პლანეტაა, ხოლო „ნავები“, რომელიც აქ ლურჯა ცხენებს

ენაცვლება, — რითმებია; ამიტომ სრულიად ბუნებრივად გრძელდება პოეტის „მზადება გასამგზავრებლად“ „უცნაური სასახლის“ ხილვით, რაც შემდეგ რეალობით, მიწაზე დაბრუნებით, მამულის ცვრიან ბალახზე შეხებითა და გამოფხიზლებით უნდა დასრულდეს (67-ე, „მამული“).

დღეს უკვე აღარავინ დავობს იმის თაობაზე, რომ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილებთან“ ინტერტექსტუალური კავშირების გაუთვალისწინებლად, „არტისტული ყვავილების“ მეცნიერული კვლევა, უბრალოდ, შეუძლებელია. ბოდლერის წიგნის ცალკეული რეალიები რომ ასახვას პოულობს „არტისტულ ყვავილებში“, ეს შემჩნეულია. იგულისხმება არა სიღრმისეული, არამედ გარეგანი შეხვედრები: სათაურთა გადაძახილი, ლექსთა რომაული ციფრებით დანომვრა და ზოგი რამ სხვაც“ (დოიაშვილი 2003: 44).

„ბოროტების ყვავილებთან“ საანალიზო ლექსის ანალოგია ამ მხრივ სავსებით გამართლებული და ლოგიკურია: ბოდლერის წიგნში 66-ე ლექსი სონეტია, ცნობილი „კატები“:

მკაცრნი სწავლულნი და მიჯნურნი ერთურთის მნდომნი
ილტვიან, ჰყავდეთ ჟამს სიმნიფის და წარმატების
სახლის ცოცხალი სიამაყე — დიდი კატები,
პატრონებივით მცივანები და სახლში მსხდომნი.

მეცნიერების მეგობრებს და მეგობრებს ვნების —
მათ სურთ ჩაყვინთონ სიჩუმესა და უკუნეთში;
თვით ერებოსი შეაბამდა ქვესკნელის ეტლში,
სიამაყე რომ რთავდეს ნებას მათ მსახურების.

დარბაისლური აქვთ იერი, თვლემად დანთქმულებს,
როგორც დიდ სფინქსებს, მარტოობის ფსკერზე
გართხმულებს,
სადაც უსაზღვრო მათ ოცნებას რული ერევა;

უხვ სხეულებში მაგიური უთრთით ცეცხლები
და ბუნდ წინკლებად მათ მისტიურ გუგებს ემჩნევა
უდაბნოს ქვიშის მსგავსი ოქროს სხივ-ნამცეცები.

(ბოდლერი, 1992: 107)

„ბოროტების ყვავილების“ 65-ე სონეტი: „მთვარის სევდე-
ბი“, სადაც ვკითხულობთ დედამიწაზე ჩამოვარდნილი მთვა-
რის ცრემლის დამჭერი პოეტის თაობაზე:

... პოეტი, წყნარი, ღვთისმოსავი და ძილგამკრთალი
ამ ცრემლს საკუთარ ხელისგულში მოაქცევს,
ფერმკრთალს
ვით ზამბახისფერ ანარეკლთა მთოველ მინარელს
და იდებს გულში, — უხილველში შორი მზის თვალით.

ხოლო 67-ე სონეტი არის „ბუები“, სადაც ვკითხულობთ:

ბუების ქცევა კაცს შეაგონებს:
დე, ამ სანუთროს ნურასდროს მონებს,
უფრთხოდეს ხმაურს და მოძრაობას.
კაცი რომ მოძრავ აჩრდილებს ელტვის,
მიტომ ატარებს სასჯელს და გამობას:
— ადგილის შეცვლა სურდეს ყოველთვის.

მართლაც, უცნაური თანხვედრაა გალაკტიონის ზემოხ-
სენებული ლექსებისა ბოდლერის სონეტების რიგითობასა და
თემატიკის თანამიმდევრობასთან: მზადება გასამგზავრებლად
(„მთვარის სევდეები“) — უცნაური სასახლე („კატები“ — სფინქ-
სები) — მამული (წყნარად მჯდომი ბუები).

„ბოროტების ყვავილების“ 66-ე სონეტი „კატები“, „არტის-
ტული ყვავილების“ 66-ე ლექსს „უცნაური სასახლის“ მსგავსად,
კონკრეტული მხატვრული სახის მეტამორფოზას ეყრდნობა:
თუ ბოდლერი ევოლუციურ გარდაქმნას გვიხატავს კატებისა
და სფინქსის სახით, მატერიალურის დემატერიალიზაციით:
სიტყვიერი დეკორი უფრო მეტად ჩაკეტილი სისტემიდან — სა-
ხლიდან (კატების სამეფოდან) გადატანილია უფრო გახსნილ
სისტემაში — სფინქსი, მარტოობა, ქვიშა, ბოლოს კი უსასრულო
კოსმოსში.

გასული საუკუნის 60-იანი წლების დამლევს ბოდლერის
„კატები“ სტრუქტურალისტებმა განიხილეს: რ. იაკობსონმა და
კლოდ ლევი-სტროსმა. მათ სონეტის ტრადიციული სტრუქტურა,

განსაკუთრებით რითმა და სტროფის სტრუქტურა, გრამატიკულ კატეგორიებთან მჭიდრო კავშირში გამოიკვლიეს. კონკრეტული მაგალითების მოშველიებით კიდეც დაამტკიცეს, რომ ამ სონეტში მჭიდრო კავშირი იყო რითმათა კლასიფიკაციასა და გრამატიკულ ფორმათა არჩევას შორის. კ. ლევი-სტროსის ფსიქონალიტიკური ინტერპრეტაცია ამგვარია: კატები ბოდლერისათვის — ეს არის მისი მუდმივი ფანტაზია ქალებზე, ხოლო ამ სონეტის აზრი ის არის, რომ 14 სტრიქონში ბოდლერი განთავისუფლდეს „შემბორკავი“ ქალური სიყვარულისაგან.

გალაკტიონის „უცნაური სასახლის“ ფსიქონალიტიკური ინტერპრეტაცია კი, ალბათ, პოეზიის სასახლის აგების თაობაზე მუდმივი ოცნება და ფანტაზიაა, შემოქმედის სურვილი კი განპირობებულია ამ მტანჯველი ოცნებისაგან განთავისუფლებით, რაც, საბედნიეროდ, შეუძლებელი აღმოჩნდა გალაკტიონისათვის: „არტისტული ყვავილების“ უკანასკნელი, 86-ე ლექსი „დომინო“ კვლავ საოცნებო პოეზიის სასახლის წრეში ტრიალებს:

აქ ხშირად ვხედავდი საყვარელ აჩრდილებს:

უეცარი გახელა, **საოცარი შენობა...**

მაგრამ მე მომეჩვენა ჩემი ცა **უწინდელი**

უფრო უღიადესი

ლანდად ჩანდა ხელები და გეძებდი თვალებით
დაღალული თვალებით!

მსგავსი კონსონანსებიც გვაბრუნებენ „უცნაურ სასახლესთან“:

თეთრი კვამლი ზღაპრების

ამართული კანკელი,

მესმის ამ გამძაფრების

წამწამების კანკალი

ქალთა ხმაში ფარული

ყვავილები სუროთი,

თოვლის ფერ-უმარული —

გაფითრების სურათი!

ისევე, როგორც „ბოროტების ყვავილებში“, გალაკტიონის „არტისტულ ყვავილებშიც“, „კატებსა“ და „უცნაურ სასახლეში“ კონკრეტულის აბსტრაგირების გზით (ერთი მხრივ, კატების — ქალური სიყვარულის და, მეორე მხრივ — უცნაური სასახლის — პოეზიის), ყოვლისმომცველი ძალის აღიარებით ხორციელდება გათავისუფლება ამ გრძნობისაგან.

ამ ლექსების რიგის თანხვედრა კიდევ ერთი პარალელისაკენ გვიბიძგებს: კერძოდ, ხომ არ შეიძლებოდა, გვეფიქრა, რომ ბოდლერზე, რომელიც, ალბათ, კარგად იცნობდა ვიქტორ ჰიუგოს ვაჟის, ფრანსუა ვიქტორ ჰიუგოს მიერ ფრანგულად თარგმნილ შექსპირის სონეტებს, რომლებსაც მთარგმნელმა გამოკვლევებიც დაურთო, სადაც პოეტის მწყობრი რომანული თავგადასავალი არის ამოკითხული, — გარკვეულ გავლენას მოახდენდა შექსპირის სონეტების კრებული?

შექსპირის 66-ე სონეტში კარგად ჩანს ის მსგავსი მოტივი, ბოდლერის „კატებსა“ და გალაკტიონის „უცნაურ სასახლეს“ რომ ანათესავებს ერთმანეთთან: რეალობიდან გაქცევის შეუძლებლობა მარადიული ტრფობის ობიექტთან მიჯაჭვის გამო.

საგულისხმოა, რომ ვიქტორ ჰიუგოს მიუძღვნა შარლ ბოდლერმა: LXXXIX — გედი, XC — შვიდი მოხუცი, XCI — პატარა ბებრუხანები და სხვ.

შექსპირის სონეტების კრებული 154 სონეტს აერთიანებს, შარლ ბოდლერი კი „ბოროტების ყვავილებში“ 126 ლექსს შეიტანს, რომელთაც შემდეგ დაუმატებს „ბოროტების ახალ ყვავილებს“, თითქმის 28 ლექსს (126+28+154).

დასასრულ, ერთი რამ გვინდა საგანგებოდ აღვნიშნოთ: „არტისტული ყვავილების“ პოეტიკას ევროპული პოეზიის სამარადისო იდეათა სამყაროში შეჰყავს ქართველი მკითხველი, რომელსაც არასოდეს მოსწყინდება XX საუკუნის უდიდესი ქართველი პოეტის „უცნაურ სასახლეში“ ხეტიალი.

„სილაში ვარდი“ და „ყვავილი... გავსილი სილით“

გალაკტიონის მრავალ სხვა სახე-სიმბოლოს შორის ერთ-ერთი გამორჩეულია „სილაში ვარდი“, სართიმო ცალი ეგზოტიკური, ასონანსურ-კონსონანსური რითმისა („სილაში ვარდი — სილაჟვარდე“). მისი ახსნა, როგორც სპეციალურ ლიტერატურაში სამართლიანად არის აღნიშნული, მხოლოდ ერთი ლექსის ფარგლებში („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“) არ ხერხდება (ნაკუდაშვილი 1993).

აღნიშნული სახე-სიმბოლოს კავშირი გალაკტიონის არქივში აღმოჩენილ და პოეტის სიცოცხლეში გამოუქვეყნებულ ლექსთან „სილაში ვარდი“ ეჭვს არ იწვევს და მაინც ჩნდება კითხვა: ხომ არ შეიძლებოდა, გალაკტიონამდე რომელიმე ქართველ პოეტს ჰქონოდა მსგავსი მხატვრული ფიგურა? 10-იანი წლების ქართული სალიტერატურო-კულტურული გარემო, ალბათ, გარკვეულ როლს შეასრულებდა გალაკტიონის ლექსის სემანტიკისა და მეტრული რეპერტუარის შერჩევაში: საყოველთაოდ აღიარებული მოსაზრება, ჟღერადი მეტყველების პრიმატის თაობაზე, წერილობითთან შედარებით (სოსიური), გვაფიქრებინებს, რომ ლექსის შექმნის პროცესში პოეტი მეტ-ნაკლებად ემორჩილება თავისი ტექსტის უმთავრეს კომპოზიციურ საყრდენებს — რიტმსა და ეფფონიას; ამ უკანასკნელის თავისებურება კი ხშირად განისაზღვრება ტექსტის აგების შინაგანი კანონზომიერებით: ნაწარმოებთაშორისი მიმართებების დონეზე აღმოგვაჩენინოს გაუცნობიერებელი, აბსტრაქტული, მაგრამ მელოდირ-ჟღერადი რეალობა დაფიქსირებული პოეტის ცნობიერებაში.

10-იანი წლების ქუთაისში მეტად გავრცელებული ყოფილა კონია ერისთავის ლექსისათვის „ერთხელ ვიხილე ბალში ყვავილი“ შერჩეული საჩონგურო მოტივი, რომელიც შეუქმნია ვარინკა წერეთელს, „სულიკოს“ მუსიკის ავტორს.

ერთხელ ვიხილე ბალში **ყვავილი**
მხმარი, უსუნო, **გავსილი სილით**,
შენგნით უმიზნოდ ის მოწყვეტილი
და დაგდებული იქვე სიცილით.

აგრეთვე, ტურფავ, შენც მომიჯადა
გული უმანკო, უცადი, ჩჩვილი,
თურმე ხუმრობით გსურდა, გეცადა,
შემდეგ დამაგდე ვით ის ყვავილი.
ხშირად მსურს, სატრფოვ, რომ დაგაყვედრო,
გკითხო, თუ რისთვის იცელებ აგრე,
რად მომიწამლე სარწმუნოება,
რისთვის მოსწყვიტე ყვავილი ადრე?
ყვავილი კიდეც იყვავილებდა,
გაახარებდა მასზე მჯდარ ბულბულს
მეც, ყმანვილს, ვინმე შემყვარებდა —
ან რა გაათბობს გაცივებულ გულს.

— (ხაზგასმა ჩვენია — თ.ბ.).

ეს ლექსი კ. ერისთავს 24 წლისას დაუწერია, 1883 წელს, ხოლო შემდეგ ვარინკა წერეთელს მოსწონებია იგი: კოკინია დგებუაძის წყალობით, მის მიერ ნამღერი ლექსი ქუთაისელთა, და არა მარტო მათი, საყვარელი სიმღერა გამხდარა (ცაიშვილი 1958).

ამ სიმღერადქცეულ ლექსს არც შემდეგ მოკლებია პოპულარობა. იგი დები იმხნელების რეპერტუარს ამშვენებდა, ხოლო კინოფილმში „ქეთო და კოტი“ მისი აჟღერება ლექსის უკვდავების პირობად იქცა.

კონია ერისთავი, ანუ კონსტანტინე დავითის ძე ერისთავი (1859-1931) ცნობილი პიროვნება იყო: „დროების“, „ივერიის“ თანამშრომელი, სამხედრო პირი ახალგაზრდობისას, ხოლო შემდეგ — ოზურგეთის მაზრის თავადაზნაურობის წინამძღოლი, ანუ მარშალი, ბეჭდავდა პუბლიცისტურ წერილებსაც.

კონია ერისთავის ლექსების კრებული 1887 წელს დაბეჭდილა. მასვე ეკუთვნის დრამატული ფანტაზია „ბრმა“ (1905, ქუთაისი) და პროზაული თხზულება „ყან აღმად“ („სისხლის აღება“, 1930).

კ. ერისთავი მეგობრობდა აკაკი წერეთელთან, დავით მიქელაძესთან (მეველე) და პეტრე მირიანაშვილთან, მამია გურიელთან, გიორგი შარვაშიძესთან. 1928 წელს 70 წლის კონია

ერისთავს ა. ნუნუნავას კინოფილმში „ჯანყი გურიაში“ თავადის როლი შეუსრულებია.

კ. ერისთავი „აკაკის სკოლის“ პოეტია და მისი შემოქმედება თემატური, ასევე, მხატვრული ფიგურების თვალსაზრისით, რეალისტური. აკაკის პოეზიაში და, შესაბამისად, მისი მიმდევრებისათვისაც, ალეგორია ტროპის ერთ-ერთი ძირითადი სახეობაა. ალეგორია კი იმგვარი აზრობრივი ფიგურაა, სადაც სიტყვის მნიშვნელობა კი არ არის შეცვლილი, არამედ ტექსტის აღქმისათვის საჭირო ეფექტის მისაღწევი, ობიექტური მხატვრულ-ენობრივი რეალობაა გათვალისწინებული.

კ. ერისთავი გამჭვირვალე ალეგორიებითა და შედარებებით აღწევს ეფექტს, ხშირად იმარჯვებს მზა პოეტურ ფორმულებს. ზემოხსენებულ ლექსში დასმული შეკითხვა: „...რად მომინამლე სარწმუნოება?“ ნ. ბარათაშვილის „სულო ბოროტოს“ გვახსენებს, ასევე „არახალია“ კამკამა ალეგორია მთლიანად ლექსისა გამოუცდელი ყმანვილის მოტყუება მშვენიერი ასულის ხელით, წარმოდგენილი მონყვეტილი, გადაგდებული ყვავილის ალეგორიით.

გალაკტიონს კ. ერისთავის ლექსის „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილის“ თემა ვერ გააოცებდა, მაგრამ ვიმეორებთ, მელოდიით, ჰანგით, სიმღერით ხშირად განმეორებული სიტყვები: „ყვავილი... გავსილი სილით“, რომელიც შეთავსებული შიდარიტმის მშვენიერი ნიმუშია (**გავსილი სილით**) თავისი მუსიკალობით, ეფფონიით უთუოდ მოხიბლავდა და თავს დაამახსოვრებდა.

ჩვენ კონია ერისთავის ლექსის „ერთხელ...“ პირველი, ყველაზე წარმატებული სტროფის მხატვრულ-სახეობრივი ანალიზი იმდენად გვაინტერესებს, რამდენადაც დასაშვებად მიგვაჩნია მისი შესაძლო მელოდიური კავშირი გალაკტიონის ლექსთან „სილაჟვარდე...“, ამიტომ კ. ერისთავის პოეზიაში ვეძებთ და ყურადღებას ვაქცევთ კიდევ ერთ სასიმღერო ლექსს:

ერთხელ ვიხილე ძიღში სიზმარი:
ძონძით მოსილი ვიყავ მთხოვარი;
შენს ახლოს მოსვლას ვერა ვბედავდი
და გულ-მოკლული მწარედ ვტიროდი.

კიდევ ვიხილე ძილში სიზმარი:
ვიყავი მეფე გვირგვინით მჯდარი,
შენს ახლოს მოსვლას ვერ ვახერხებდი
და მე კი ისევ მწარედ ვტიროდი.

სიყვარულით გულმოკლული მათხოვრისა და მეფის თანასწორობის რომანტიკული იდეა, რომელიც ამ ლექსშია გადმოცემული, არ მიიქცევდა ჩვენს ყურადღებას, რომ არა კარგად მიგნებული დასაწყისი „ერთხელ ვიხილე ძილში სიზმარი“ (მოვიგონოთ აკაკის: „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“). აშკარაა მისი თითქმის იდენტური მსგავსება კ. ერისთავის ზემოხსენებული ლექსის ასევე პირველ სტრიქონთან: „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“, „ყვავილი გავსილი სილით“ სიზმრად ნანახი ბაღის კუთვნილებაა, სიყვარულის, ედემის ბაღში გახარებული და რეალობაში დამჭკნარი. ირეალურს შეხიზნული მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნება რეალისტი თუ სიმბოლისტი პოეტისა, ბუნებრივია, ფიგურების ფუნქციით განსხვავებული, მაგრამ ტექსტთაშორისი მსგავსებით, გვაფიქრებინებს, რომ სულის ხმოვანება „ლოცვის სიმბურვალეში“ (ანუ ლექსში) ზოგჯერ თანაზიარობას ეძებს და პოულობს კიდევ ევფონიურად გამეორებულ სიტყვებში: სილაში დაგდებული ყვავილის ალეგორია გამძაფრებულია „ნაწვიმარ სილაში ვარდის“ სიმბოლოს მეშვეობით, ხოლო მხოლოდ ერთხელ ნანახი სიზმარი, XIX საუკუნის პოეზიის მემკვიდრეობა, გალაკტიონისთვის ცხოვრების უწყვეტ სიზმრად გარდასახულა.

აკაკის ლექსის მელოდიურობის ნაზიარებმა კონია ერისთავმა ქართულ პოეზიაში ათმარცვლიანი საზომის ყველაზე პოპულარული ვარიაციით (5/5) შექმნა ორივე ზემოხსენებული ლექსი; მშვენიერმა სასიმღერო ტექსტმა („ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“) კი განაპირობა მისი ავტორის, კონია ერისთავის, მოხსენიება იმ პოეტების გვერდით, რომლებმაც ერთი ან ორი სასიმღერო ლექსით დაიმკვიდრეს უკვდავება: მაგ.: გრ. აბაშიძე („ოდესაც გიცქერ, ტკიბლად ძგერს გული“), გ. ჭალადიძე („მახსოვს პირველად სასწავლებელში“, „მიყვარს ფაცხა მე მეგრული“), დუტუ მეგრელი („მე პატარა ქართველი ვარ“, „შეეჩვია

ტანჯვას სული და გული“), ნინო ორბელიანი („ნეტავ ახლა სადა ხარ / და რომელსა მხარესა, / ვის უზიხარ მახლობლად, / ვის უშტერებ თვალებსა?“), ლადო აბაშიძე („ისევ შენ და ისევ შენ... ჩემო ტურფავ, ლამაზო“), გრ. ვოლსკი (უმნიფარიძე) („შენ გეტრფი მარად...“), გ. რჩეულიშვილი („ახ, მთვარევ, მთვარევ, დამნვართ იმედო“), დ. მაჩხანელი („ტურფავ, მოდი, ნუ ხარ მტრულად, შემოვდახოთ ქართველურად“), სილოვან ხუნდაძე („მინდა გიყვარდე...“), შალვა დადიანი („მხოლოდ შენ ერთს...“), პლატონ ლეჟავა (სევდიანი) („სალამურსა გულში ჩავწვდი, / ამოვგლიჯე სევდის ვარდი“), დავით მებუკე (ცვარ-ნამი) („სალამი, ჩიტუნებო...“).

4/4/2 ქართულ პოეზიაში

ქართული ლექსის საზომთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული მეტრი ათმარცვლედია, რომელიც რამდენიმე სახით არის ცნობილი: 1) 5/5 — პოპულარული ალორძინების პერიოდის ხანიდან დღემდე; 2) 4/4/2 — უფრო იშვიათი, ესეც ალორძინების პოეტთა ზოგიერთი ლექსის წყალობით დამკვიდრებული და XX საუკუნეში ხელახლა აღდგენილი; 3) 3/4/3 — ქართული რიტმიკისათვის ძლიერ ხელოვნური, რომელიც პირველად ა.ჭავჭავაძის პოეზიაში ჩნდება, ისიც, ერთი სტრიქონის სახით მხოლოდ ლექსში „ედემსა რგულსა“ — „ლალ-ბროლსა შერევნია შეთხზულად“ (ხინთიბიძე 1990: 30) და 4) 3331, რომელიც XVII-XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში თითქმის არ გვხვდება.

ათმარცვლედის პირველი სახეობა იმდენად გავრცელებული და ცნობილია, რომ მისი საგანგებო კვლევა-ძიება საჭიროც აღარ არის, რადგან ცალკეული პოეტების ვერსიფიკაციაზე მსჯელობისას, ბუნებრივად, ამ საზომის თეორიული აღწერა-დახასიათებაც ხდება. შედარებით ნაკლებად არის შესწავლილი და აღნუსხული ათმარცვლედის უფრო იშვიათი სახეობის 4/4/2-ის გავრცელების ხარისხი და თავისებურება, მისი რიტმული და ინტონაციური ბუნება.

როგორც მიუთითებენ, ამ საზომით შესრულებული ლექსის პირველი ნიმუში გვხვდება მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“:

სამკალი გაქვს სამუშაო, ძალო,
თუ მოიმკი, კეთილსა იქ, ძალო,
მოიმკე და შეიკრიბე, ძალო,
საუკუნოდ არ წახდების, ძალო,
მას შეები გულმესისხლედ, ძალო,
რა მას დასცემ, მოისვენებ, ძალო,
ორსავ სოფელს სახელს პოებ, ძალო.
(„სწავლა ლექსის თქმისა“, ბარათაშვილი 1981: 23)

ეს ლექსი „მუხრანულის“ სახელით არის ცნობილი და ვახტანგ VI-ს ეკუთვნის. „მუხრანული“, როგორც ლექსის დამო-

უკიდებელი სახეობა, კერძოდ, ათმარცვლიანი ლექსის 4/4/2 სქემით შესრულებული, პირველად შენიშნა ა. ხინთიბიძემ 1963 წელს. სანინალმდეგო მოსაზრების მიუხედავად, ა. ხინთიბიძის ვარაუდი დაადასტურა „ჭაშნიკის“ ხელნაწერმა, რომელშიც აღნიშნულ ლექსს ყოველი ათი მარცვლის შემდეგ ვრცელი ინტერვალი აქვს დატოვებული (ხინთიბიძე 1963: 177).

ა. ხინთიბიძის აზრით, „თავისი არქიტექტონიკით „მუხრანული“ იგივე რეულია, რვასტრიქონიანი ლექსი რვაჯერადი რითმით ოთხ სტრიქონად არის წარმოდგენილი, ისევე როგორც „ქილილა და დამანას“ საბასეული რედაქციის ათმარცვლიანი რეულები“ (მიქაძე 1972: 57).

სამეცნიერო ლიტერატურაში „მუხრანულის“ შესახებ გამოთქმულია აზრი, რომ იგი განეკუთვნება სხვადასხვა მხრიდან, ამ შემთხვევაში ჰორიზონტალურად და ვერტიკალურად, წასაკითხი ფიგურული ლექსის სახეობას — კვადრატულ ლექსს, „მუხრანული“ ესქატოლოგიურ თემაზე დაწერილი ალეგორიული ნაწარმოებია, რომელშიც ქრისტიანულ თეოლოგიაში შემუშავებული თვალსაზრისია გამოხატული მეორედ მოსვლის თაობაზე. მიმართვის ობიექტი **ძალი** არის ღმერთი, ქრისტე (დარჩია 1986: 125-137).

ა. განერელიას აზრით, „10-მარცვლიანი ქორეული საზომები იშვიათია. იგი გვხვდება მხოლოდ ცალკეული ტაეპების სახით დავით გურამიშვილთან და მამუკა ბარათაშვილთან:

მაგ.: მჭმეო, მსმეო, ჩემო ტანთა მცმეო.
(გურამიშვილი, ნიგნი ა. „გალობა“)

ეო, მეო დავითს მივბა/ძე.
(მ. ბარათაშვილი, „მზეთამზე“, განერელია 1981: 246).

ს. გორგაძე კატალექტიკური ქორეული ტრიმეტრების ჯგუფში სულ ორ სახეობას აერთიანებს: ერთია მარცვალკვეცილი ქორეული ტრიმეტრი (4/4/3), ხოლო მეორე ტერფკვეცილი (ე.ი. ორმარცვალკვეცილი) ქორეული ტრიმეტრი (4/4/2) (გორგაძე 1930: 22), ანუ ჩვენთვის საინტერესო საზომია, რომელიც „ქართულ ლექსში“ ამგვარად არის დახასიათებული: „კატალექ-

ტიკური ქორეული ტრიმეტრის მეორე სახე ტერფნაკლი ტრიმეტრია, ე.ი. ისეთი მეტრომნკრივი, რომლის პირველი ორი მუხლი სრული ქორეული მონომეტრებია (44), ხოლო მესამე (უკანასკნელი) — ნახევარი ქორეული მონომეტრი (2), აუცილებელი ცეზურით პირველი მონომეტრის შემდეგ (1) და მცირე პაუზით (ფაკულტატიურად) კატალექტიკური მუხლის წინ“ (გორგაძე 1930: 23).

ს. გორგაძე ამ საზომით დაწერილი ლექსის ნიმუშად ასახელებს ი. გრიშაშვილის „ხახეს“ და მისი ნაკითხვის ნიმუშად მოჰყავს ლექსის პირველი ხანა (სტროფი) ტაეპების რიტმულ სქემასთან ერთად:

1. ნეტავ ეხლა // აქა მყავდე / ხახე,
—ს—ს//—ს—ს//—ს ე.ი. დიქორე + დიქორე + ქორე
2. ნეტავ ეხლა // ერთად ვიყოთ / ჩვენა,
—ს—ს//—ს—ს//—ს ე.ი. იგივე
3. რომ ისმინო // შაშვის სიჭახ / ჭახე,
—ს—ს//—ს—ს//—ს ე.ი. პეონი II + დიქორე + ქორე
4. რომ ისმინო // იადონის / სტვენა
—ს—ს//—ს—ს//—ს ე.ი. პეონი II + პეონი I + ქორე

ს. გორგაძე აქვე დასძენს, რომ ეს მეტრი დიდად გავრცელებული არ არის ქართულ მწერლობაში.

ს. გორგაძე საგანგებოდ აღნიშნავს 4/4/2-ში აუცილებელ ცეზურას და მცირე პაუზას. ათმარცვლედის ამ სახეობაში ცეზურის როლზე საუბრობს ა. ხინთიბიძე ნიგნში „ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია“: „ცეზურა ათმარცვლიან ლექსს ორ ძირითად სახეობად ყოფს — ერთი მიღებული სიმეტრიული დაყოფით — 5/5, მეორე კი — ასიმეტრიულით — 4/4/2... აღორძინების ხანაშივე მიეცა დასაბამი ათმარცვლედის მეორე სახეობას, ცეზურით მეოთხე მარცვლის შემდეგ: 4/4/2. ამ ნყობისაა, კერძოდ, ვახტანგ VI-ის ხელით „ჭაშნიკში“ ჩაწერილი „მუხრანული“. აქვე ასახელებს მკვლევარი ამ საზომით შესრულებული გ. ტაბიძისა და ტ. ჭანტურიას ლექსების სტრიქონებს (ხინთიბიძე 1990: 30-31): „ატმის რტოო, დაღალულო

რტოო“ და „მუხლი — / შენს აღმართზე // დასაღლელი“, სადაც ცეზურა მეოთხე მარცვლიდან მეექვსეზეა გადატანილი. აქვე ავტორი იმონებს მორის გრამონის „ფრანგული ვერსიფიკაციის მცირე ტრაქტატი“ (1950) გამოთქმულ დაკვირვებას, რომ ფრანგულ ათმარცვლიან ლექსსაც ცეზურა მეოთხე მარცვლის შემდეგ მოუდის, იშვიათად — მეექვსე მარცვლის შემდეგ.

ა. ხინთიბიძე სქემატურად აღნიშნავს, მაგრამ სიტყვიერად ყურადღებას აღარ ამახვილებს ათმარცვლედის ამ სახეობაში მცირე პაუზის როლზე.

„მუხრანულის“ შემდეგ 4/4/2-ით შესრულებული ლექსის მოძიება ქართველ პოეტთა მეტრულ რეპერტუარში ძალიან გაძნელდა; მიუხედავად იმისა, რომ დავით გურამიშვილი უაღრესად აფართოებს ქართული ვერსიფიკაციის ჩარჩოებს და უამრავ ვარიაციას მიმართავს (ა. ხინთიბიძის მიერ აღნუსხულია დ.გურამიშვილის პოეზიაში 1980 წლის გამოცემის მიხედვით) — იზოსილაბურის — 15, ხოლო ჰეტეროსილაბური საზომების 45 ვარიაცია, ჩვენთვის საინტერესო სახეობა 4/4/2 მხოლოდ ორ ლექსში გვხვდება ცალკეული სტრიქონების სახით (იხ. აღნიშნული გამოცემის გვ. 162, 128: 4/24, 44/2, 4/24, 53/2).

როგორც ცნობილია, დავით გურამიშვილის სალექსო რეფორმის, სულხან-საბა ორბელიანის ვერსიფიკაციულ სიახლეთა დამკვიდრების მეოხებით, ქართული ლექსი XIX საუკუნეში, გარკვეულწილად, უკვე განახლებული შეხვდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის სალექსო რეფორმას.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსწყობა საგანგებოდ შეინავლა თეიმურაზ დოიაშვილმა. მიუხედავად იმისა, რომ ათმარცვლადი (5/5) ერთ-ერთი ძირითადი საზომია ნ. ბარათაშვილისათვის, თოთხმეტმარცვლიან (5/4/5), თექვსმეტმარცვლიან (53/53) და ოცმარცვლიან საზომებთან (55/55) ერთად, მისი სახეობა 4/4/2 ერთხელაც კი არ გვხვდება ნ. ბარათაშვილის სტრიქონებში (დოიაშვილი 1999: 12-20).

ჩვენ შევძელით, თვალი გადაგვევლო და დავკვირვებოდით 4/4/2-ის არსებობას, მის თუნდაც ორიოდე სტრიქონში გამოჩენას, XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში, რის საშუალებაც მოგვცა ლექსმცოდნეობის ჯგუფის თანამშრომელთა მი-

ერ წლების განმავლობაში (1987 წლიდან დღემდე) შედგენილმა ვერსიფიკაციულმა ცნობარებმა, სადაც საგანგებოდ არის აღნუსხული ქართული პოეზიის სალექსო ფორმები, დახასიათებულია ქართველი პოეტების თხზულებანი, ძირითადი სალექსო პარამეტრების (საზომი, სტროფიკა, რითმა) მიხედვით. 4/4/2 XIX საუკუნის ქართველ პოეტთაგან მხოლოდ ილია ჭავჭავაძის პოეზიაში გვხვდება ცალკეული სტრიქონების სახით.

ილიას პოეზიაში ათმარცვლედის ამ სახეობის (4/4/2) ზოგიერთი სტრიქონის არსებობის თაობაზე მიუთითებს თ. დოიაშვილი თავის გამოკვლევაში „ილია ჭავჭავაძის ლექსნყოფა“ (დოიაშვილი 1999: 41). თუმცა ამ სტრიქონებს არც ასახელებს და მათ ანალიზს საგანგებო ყურადღებას არ უთმობს, რადგან ნაშრომი ამას არ ისახავდა მიზნად.

აპოლონ სილაგაძე ცნობილ ნაშრომში „ლექსმცოდნეობის ანალიზის პრინციპები“ რიტმული გასაყარის თაობაზე მსჯელობისას, საანალიზოდ მოიხმობს ილია ჭავჭავაძის ლექსს „ვის უნახავს ის ედემი შლილი“, რომლის I-II სტრიქონები სწორედ ათმარცვლიანი საზომის ჩვენთვის საინტერესო სახეობით 4/4/2 არის შესრულებული:

ვის უნახავს / ის ედემი შლილი, (4 42)
სადაც ისე / ტკბილ არ არის / ძილი, (4 4 2)
როგორც ტკბილია / გამოღვიძება; (5 5)
სადაც ბუნების თავისუფლება... (5 5)
(სილაგაძე 1987: 119)

ა. სილაგაძე ამავე ნაშრომში აყალიბებს მოსაზრებას, რომ რიტმულ სტრუქტურას წარმოადგენს რიტმული გასაყარის მოქმედების შედეგი, ამიტომაც, ვთქვათ, 5+5 და (4+2) + (4+0) არის ორი სხვადასხვა, ავტონომიური რიტმული სტრუქტურა, ამიტომაც გვაქვს არა ათმარცვლიანი სტრიქონი, არამედ სხვადასხვა:

5+5, (4+2) + (4+0), (4+1) + (4+1), (4+0) + (4+2), (3+3) + (3+1).

„ამიტომაც ჩამოთვლილ სტრიქონთაგან ერთმანეთის გვერდით ერთსა და იმავე ლექსში, ერთსა და იმავე სტროფში, ერთსა

და იმავე რიტმულ მონაკვეთში, ერთმანეთთან მეზობლობენ არა იდენტური სიგრძის, ვთქვათ, ორი სხვადასხვა ათიანი — 5+5 და (4+0) + (4+2), არამედ სხვადასხვა სიგრძის, მაგრამ ერთი და იმავე რიტმული გასაყარის მქონე, ვთქვათ, 5+5 და 5+2“ (სილაგაძე 1992: 119).

აპოლონ სილაგაძის აზრით, ქართული ლექსის რიტმული გასაყარი არის აუცილებელი სტრუქტურული ფაქტორი რიტმის შესაქმნელად, მარცვალთა რაოდენობას მკვლევარი ქართული ლექსის მეორე მახასიათებლად მიიჩნევს და მას განიხილავს იზოსილაბიზმისა და სილაბური სიგრძის მნიშვნელობათა მიხედვით.

განვითარების კანონზომიერება კი, ა. სილაგაძის მტკიცებით, იცავს: ა) ორწევრედის, როგორც ერთეულის, ბინარულობას; ბ) რიტმული გასაყარით გაკვეთის პრინციპს და გ) შემადგენელთა ტოლობის, ან პირველი — უფრო გრძელის წესს (სილაგაძე 1987: 77). ორივე პრინციპის დაცვის შედეგად, არ იყო და გაჩნდა ჩვენთვის საინტერესო სახეობაც: (4+0) + (4+2).

ა. სილაგაძის აზრით, სალექსო ფორმამ, ნოვაციით შექმნილმა, შესაძლოა, არ გამოავლინოს რეპროდუქციის თვისება, მაგრამ ამავე დროს, ნოვაციის რაღაც გარკვეულ ელემენტს, გარკვეული წესის სახით, შეიძლება აღმოაჩინდეს რეპროდუქციის უნარი — მასზე დამყარებით განვითარების რაღაც საფეხურზე შეიძლება შეიქმნას ისეთი ფორმა ან ფორმათა მთელი სისტემა, რომელიც მარკირებული გახდება ლექსწყობისათვის (სილაგაძე 1987: 170). წინასწარი დასკვნის სახით, ჩვენს შემთხვევაში შეიძლება ვთქვათ: 4/4/2, როგორც სიახლე, მჟღავნდება XVIII საუკუნეში, რეპროდუქციის გარკვეულ, თუმცა მცირე ნიშნებს ამჟღავნებს XIX საუკუნეში, XX ს. 10-იანი წლებიდან — ალორდინდება, ხოლო 40-იანი წლებიდან უკვე მყარად მკვიდრდება ქართულ პოეზიაში.

4/4/2-ის დამკვიდრება ქართულ პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძის სახელს უკავშირდება. ა. ხინთიბიძის აზრით, გალაკტიონი პირველი პოეტია, ვინც ათმარცვლედის სახეობას (4/4/2) ფართოდ გაუღო კარი.

პირველი ლექსი 442 სქემით გალაკტიონმა 1915 წელს გამოაქვეყნა; ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ 1915 წლის პირველ ნომერში დაბეჭდილია ლექსი **„რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“**. ა. ხინთიბიძე წერს: „თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს ლექსი ახალი ქართული მეტრიკის სათავეში დგას, პირველი ნაბეჭდი ნაწარმოებია გალაკტიონისა ახალი პოეტიკის პრინციპთა მიხედვით შექმნილი, უნდა ვაღიაროთ, რომ სალექსო რეფორმის გატარებაში საზომი 442-ც მონაწილეობდა“ (ხინთიბიძე 1987: 193).

გალაკტიონის ათმარცვლიანი ლექსების რიტმის კვლევისას გ. ნადარეიშვილი აღწერს 4/4/2-ით შესრულებულ ლექსებს თორმეტტომეულის მიხედვით. ქრონოლოგიურად ეს სახეობა ცხრილებში ამგვარად არის წარმოდგენილი: ტ. I (1908-1916 წ.წ.) — 4 ლექსი (44 სტრიქონი), ტ. II (1928-1931 წ.წ.) — 7 ლექსი (155 სტრიქონი), ტ. III (1928-1931 წ.წ.) — 3 ლექსი (40 სტრიქონი), ტ. V (1940-1945 წ.წ.) — 3 ლექსი (36 სტრიქონი), ტ. VI (1946-1959 წ.წ.) — 5 ლექსი (116 სტრიქონი), ტ. VII (უთარილოები) — 2 ლექსი (33 სტრიქონი). სულ 24 ლექსი აღმოჩნდა, რომელთა რეალური რიტმის შესწავლისას გ. ნადარეიშვილმა გამოიკვლია, რომ 4/4/2 80 რიტმულ ვარიანტს გვაძლევს, რომელთაგან 41 თითოჯერ შემხვედრ ვარიანტს შეადგენს. ამ სქემით დაწერილი თითქმის ყველა ლექსის ყოველი სტრიქონი ურთიერთგანსხვავებული რიტმითაა წარმოდგენილი“ (ნადარეიშვილი 1985: 68-69). გ. ნადარეიშვილს საზომის ამ სახეობის რიტმის მრავალფეროვნების საილუსტრაციოდ განხილული აქვს „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“, რომელშიც 12 სტრიქონი 9 რიტმული ვარიანტით არის წარმოდგენილი.

რეალური რიტმის თვალსაზრსით, გ. ნადარეიშვილი აქვე ასახელებს 4/4/2-ის ყველაზე უფრო გავრცელებულ ვარიანტებს: 4/4/2, 22/4/2, 22/22/2, 4/22/2,4 (13); 4/2, 4/14 (13) 2.

გალაკტიონის 10-იანი წლების პოეზიაში 442-ით დაწერილი ლექსების თავისებურებაზე მსჯელობს შორენა ქურთიშვილი (ქურთიშვილი 2000: 74).

გალაკტიონის პოეზიაში 442-ის გამოყენების სიხშირე ჩვენ გალაკტიონ ტაბიძის რითმის ლექსიკონის საზომთა საძიებლის მიხედვით აღწერს, საიდანაც ჩანს, რომ ამ სახეობით გალაკ-

ტიონის 36 ლექსია დაწერილი, ხოლო ჰეტეროსილაბურ საზომად იგი 3 ლექსში გვხვდება.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლექსი „ნეტავ მალე მიაღწევდე მიზანს“, რომელიც გალაკტიონის თორმეტტომეულის I ტომშია მოთავსებული (გვ. 56) და დაწერის თარიღად 1908 წელი უზის, უფრო გვიანდელად მიაჩნია ა. ხინთიბიძეს (ხინთიბიძე 1987: 193).

1915 წელს გალაკტიონს კიდევ ერთი ლექსი აქვს დაწერილი 442-ით: „შენ ზღვის პირად მიდიოდი, მერი“, ხოლო 1916 წელს: „შენ ზღვის პირად“, ამავე სქემით, ორტაეპედებით, მოსაზღვრე რითმით შესრულებული:

ზღვას სალამო ედებოდა მუქი,
შენ ზღვის პირას სჩანდი, როგორც შუქი.
მე პირველი მახსოვს შენი ნახვა
გაოცება! მშვენიერი ზრახვა.
როგორც შორი ხომალდების ცქერა
ვით პირველი გრძნობით გულის ძგერა.
ირხეოდა გამჭვირვალე რული
და მტკიოდა... და მტკიოდა გული.
იმ ხომალდებს სამუდამოდ გაჰყვა
გაოცება, მშვენიერი ზრახვა.

ორივე ლექსი ე.წ. „მერის ციკლს“ განეკუთვნება. თემატიკისა და მეტრის ურთიერთკავშირი თითქოს აუცილებელი ინტონაციური ერთგვარობით არის ნაკარნახევი და უეჭველია, რომ გალაკტიონის პოეზიაში ახალგაჩენილი, სევდიანი ლირიზმით, დაღმავალი კადენციის შესრულებული სტრიქონები ბუნებრივად დამკვიდრდა. ამას ვერ ვიტყვით ი. გრიშაშვილის „ხახეს“ თაობაზე: მიუხედავად იმისა, რომ 442 სახეობა 1915 წელს ამ ლექსში გამოჩნდა, როგორც უკვე ვთქვით, მთელ მის შემდეგდროინდელ შემოქმედებაში, ამგვარი სქემით შესრულებული მთლიანი ლექსი კი არა ერთი სტრიქონიც ვერ ვნახეთ!

10-20-იანი წლების ქართულ პოეზიაში 442 ყველაზე ხშირად ტერენტი გრანელის ლექსებში ჩნდება: „არ მიგრძენია ჩემი დედის ძუძუ“, „ნელა მივალ, სიჩუმეა ირგვლივ“, „მოჩანს ბაღში

ყვავილები ცოტა“, „ირას“, „ვარ ასეთი, ვარ ყოველთვის კენტი“, „სუფევს ეს დღე და წამება დიდი“, „შემოდგომა“ („შემოდგომის სურნელება დადგა“), „***მე ვიყავი, ეს არ ვიცი როდის“, „სამშობლოს“ („რალაც მინდა სიცოცხლეზე მეტი“), „მატარებლიდან ქუთაისში“, „მარადისობის დალაჟვარდება“, „ეგ სტრიქონი დაინწყება ასე“, „მიმართვა დისადმი“, „გული მტკივა, ოცნებას მივსდევ“, „სიჩუმეა და ქარიშხალს ვუცდი“ (გრანელი 1991).

442-ით არის დაწერილი ტერენტი გრანელის ცნობილი შედეგრი: „გაზაფხულის საღამოა მშვიდი, ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი“, ამგვარივე სქემითა და ორტაეპედებით არის შესრულებული „საავდმყოფო“, „საახალწლო“ („მე იმდენად შევეჩვიე სიკვდილს, აქამდე რომ ცოცხალი ვარ, მიკვირს“).

ჰეტეროსილაბური საზომით: 443+442 გვხვდება შესრულებული ტერენტი გრანელის „სიცოცხლის გრადაცია“ („წითელი მზე აელვარდა მინებთან, მოდის ჩუმი და ცისფერი ღამე, უიმედო გულის ძგერა მინელდა, შენ, წმინდაო მაცხოვარო, ამინ!“).

442 თითქმის არ გვხვდება: პაოლო იაშვილის, ტიცინან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში; სამაგიეროდ, იგი ხშირია გ. ლეონიძის 20-იანი წლების პოეზიაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 442-ის დამკვიდრება XX საუკუნის პოეზიაში გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკულმა შედეგებმა: „რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი“ (1915 წ.), „შენ ზღვის პირად“ (შენ ზღვის პირად...) (1915 წ.), „შენ ზღვის პირად“ (ზღვას საღამო ედებოდა მუქი) (1916 წ.), „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“ (1916 წ.), „***ჩამავალი მზის ფერადო კიდევ“ (1935 წ.), „ჰიმნი ქართულ ანბანს“ (1947 წ.), „ოპერიდან გამოვიდა გვიან“ (1930 წ.) და სხვ. განაპირობეს, ხოლო — „გამარჯობა, აფხაზეთო, შენი“ (1945 წ.) ჰეტეროსილაბური საზომი 442, 443 ხშირად მეორდება სხვა ქართველ პოეტებთანაც.

გალაკტიონის „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“ დასაბამს აძლევს 442-ის მელოდიურ ნყობას და, თითქოს, ტრადიციად იქცა, ამ საზომს პოეტები ძირითადად მაშინ იყენებენ, როდესაც მიმართვის ფორმა, წოდებით ბრუნვაში დასმული სახელი უნდა გამოჰყონ საგანგებოდ ან ძალიან ფაქიზი გრძნობის, ხსოვნის გაღვიძებას ცდილობენ. ეს ორი ნიშანი: **მელოდიურობა** და **მი-**

მართვის სუბიექტის არსებობა 442-ის აუცილებელ პირობად იგულისხმება, ალბათ, მუხრანულის ჩასახვისთანავე, რადგან „სამკალი გაქვს, სამუშაო, ძალო“, სწორედ მიმართვის ფორმას და მიმართვის რეფრენულობას გულისხმობდა: ორმარცვლიანი მისამლერი, დაღმავალი კადენცია სტრიქონის მელოდიურობას ზრდის. თუ მაღალ შაირს (4+4) დაემატება რეფრენი, განახევრებული ოთხმარცვლელი (2) და ყოველი სტრიქონი ამგვარად გაიმართება, ჩანს, სტროფის მელოდიურობა უზრუნველყოფილი იქნება.

აქვე გვინდა გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ილიას პოეზიაში ზემოაღნიშნული სტრიქონების 4+4+2-ის გამოჩენა შეიძლება აიხსნას ილიას ლექსწყობაში მაღალი შაირის ხვედრითი წილის უპირატესობით. თ. დოიაშვილი მიუთითებს: „იმ დროს, როდესაც ზოგადად ქართულ პოეზიაში და კონკრეტულად აღმოსავლურ ფოლკლორში დაბალი შაირია გავრცელებული, ილია აბსოლუტურ უპირატესობას მაღალ შაირს ანიჭებს. ამ საზომით დაწერილია 21 ლექსი, დაბალი შაირით — 2. ამ ფაქტის ახსნა მხოლოდ მაღალი შაირის იმანენტურ თვისებებში უნდა ვეძიოთ — დაბალ შაირთან შედარებით იგი უფრო მსუბუქი და ლალა. ილიას გატაცება ამ მეტრით კიდევ ერთხელ ცხადყოფს მის ჭეშმარიტ დამოკიდებულებას ტკბილი ხმებისადმი“ (დოიაშვილი 1999: 355).

ჩვენი აზრით, „მუხრანულის“ მონყვეტა მაღალი შაირის რიტმული სქემისაგან შეუძლებელია. იგი უფრო 4+4+2-ია, ვიდრე ათმარცვლიანი საზომის ნაირსახეობა. ხალხურ ლექსთან სი-ახლოვე ამ საზომისათვის, თითქოს, იმის პირობად იქცა, რომ ლიტერატურულ ლექსში მან დაიკავა მაღალი შაირის კუთვნილი ადგილი. ალბათ, ამიტომ, შემთხვევითი არ არის ამ სახეობით დაწერილი ლექსების დიდი რაოდენობა სიმონ ჩიქოვანის პოეზიაში.

ს. ჩიქოვანი თვითონ არაერთხელ აღნიშნავდა, რომ დავით გურამიშვილისა და ვაჟა-ფშაველას პოეზიის თაყვანისმცემელი და მათი ლექსის ხმის გამგრძელებელი იყო.

...მე სრულიად სხვა მინდოდა მეთქვა
და სხვას მამლერებს წყეული რითმა.

მაგრამ ხელს ვაჟა დამადებს მხარზე
გზას მინათებს და სიმღერას ითხოვს.
(„იჭვი“)

ან:

* * *

გურამიშვილის და ვაჟას ფერი,
მათი მომღევენო მე ვარ მესამე...

— წერდა ს. ჩიქოვანი და ახალი ხმის ძიებისას საგანგებო ფუნქციას აკისრებდა ხალხური და ლიტერატურული ლექსის დაახლოებას, ამიტომაც „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ 442-ით დაწერილ 10 ლექსს შეიცავს.

442-ით არის შესრულებული სიმონ ჩიქოვანის ცნობილი ლექსი: „ქართველი დედა“ (1942):

ცხრა ძე ჰყავდა, ცხრა ვაჟკაცი დედას,
მოკაზმული ხმლით და მუზარადით
ქართლის დროშა დაულოცა მხედართ,
როს დაგვესხა მტერი მუხარათი.

არათანაბარმარცვლიანი საზომით არის დაწერილი (442/444) ს. ჩიქოვანის „ქართლის საღამოები“ (1946):

რა კარგია მზის ჩასვლისას გორი,
შემოდგომის ჩრდილი როგორ ეხამება
გადავყურებ ციხიდან და შორით,
ურმულივით ახლოვდება შემოდგომა.

თორმეტმარცვლედის ათმარცვლედთან ამგვარი (444/442) (442/444) შეხამება ს. ჩიქოვანის ლექსისათვის 40-იან წლებში ძალიან ხშირი და დამახასიათებელი ფორმაა: „ქართლის საღამოების“ 9 ლექსი ამ ვარიაციით არის გამართული; ასევე ხშირია ს. ჩიქოვანის ლექსებში 442-ის შეწყობა მაღალი შაირით გამართულ სტრიქონებთან: „ზღვის თვალი“, „მთის მდინარე“, „აღმზრდელი ძიძის გახსენება“ და სხვ.

ტბას „ზღვის თვალი“ დარქმევია, (4 /0
 ვერსად ვპოვებ ტბის ნაპირზე ქალაკს (4 4 2)
 ტბა არის თუ ნაჭდევია (4 4)
 თუ ბუნება მეორე თვალს მალავს? (4 4 2)

ხშირია ამგვარი ვარიაციათ: 443/442: „მეორე მინანერი“, „ოცნება ნისქვილზე“:

შენც ვერ იტყვი: ვახ, სოფელო მრუდევ! (4 4 2)
 თუმცა გვალვით დათუთქული წვალობდი(4 4 3)
 წამოდექი, ნახე შენი ბუდე (4 4 2)
 და გაგვბანე უკვდავების წყაროთი. (4 4 3)

ორიგინალური რიტმული ნყოფით არის დაწერილი ს. ჩიქოვანის ლექსი „ამ ოც წელში გზა განვლიეთ წყვილად“: ყოველი სტროფის მხოლოდ მესამე სტრიქონია მაღალი შაირით შესრულებული (442, 442, 44, 442), მეექვსე სტროფიდან I-III სტრიქონები მაღალი შაირით, (44, 442, 44, 442), ხოლო II-IV — 442-ით არის გამართული.

ციკლში „პოლონეთის გზებზე“ ლექსი „მშვიდობის ესტაფეტა“ ავტორი ამგვარ სტროფს გვათავაზობს:

დედის თვალის ცისკრისოდენია (2 6)
 გაეშუქა გმირს მშვიდობის გზები, (4 4 2)
 წინ გაშლილი მშვიდი ოდერია (4 2 4)
 და წყალს გაღმა მეგობრული ხმები. (4 4 2)

როგორც უკვე ვთქვით, „სიმღერა დავით გურამიშვილზე 442-ის ბევრ ვარიაციას შეიცავს: აქ იგი გვხვდება როგორც იზოსილაბური საზომი:

სანთელივით ცადა აწვდილი დავით,
 შენ გოდებდი ასტრახანში ღამით,
 ქართლის ჭირით გადაიწვი ღამის,
 სიხარული ვერ შეიპყარ წამით.
 („დავით გურამიშვილის მჭმუნვარება, ქართლის ჭირი“)

ასევე, იშვიათი არათანაბარმარცვლიანი ნყოფა: 442/333:

ბორცვზე შესდევ, წარმოგვიდგა თვალწინ
ქალაქი გაშლილ ვაკეზე.
თეთრი თოვლივით წამწამები დასწვი,
ფიქრები ფრთებით დაკეცე.

ხოლო ლექსში „დაბინავება უკრაინაში“ ხუთტაეპედების უკანასკნელი სტრიქონი ამგვარად არის შესრულებული: 4+4+1 („ქართლში ობლად არ დავთმობდი მე!“ „რომ სამშობლოს არ დავთმობდი მე!“ „სიჭაბუკემ ქართლი მარგო მე!“...).

XX საუკუნის II ნახევარში ქართველ პოეტთა ვერსიფიკაციული ოსტატობა შეუდარებლად ამაღლდა და, შეიძლება ითქვას, გამრავალფეროვნდა იმ ცოდნის საფუძველზე, რომელიც ითვალისწინებდა წინამავალ შემოქმედთა როგორც თეორიულ, ისე პრაქტიკულ გამოცდილებას, ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ სიმონ ჩიქოვანის ხსოვნისადმი მიძღვნილ ლექსს მურმან ლებანიძემ საწყის სტრიქონებად სწორედ მისი 442-ით შესრულებული ორტაეპედი წაუმიძღვარა:

იანვარი, თებერვალი, მარტი —
შენ დაკარგე ყველა მისამართი...

1969 წელს დაწერილი ეს „ხსოვნის ლექსი“ გვარწმუნებს, რომ სიმონ ჩიქოვანის ვერსიფიკაციული მიღწევანი შემდეგმა პოეტურმა თაობამ უკვე აითვისა და გაითავისა, თუმცა ათმარცვლედის ეს სახეობა ორგანული არ არის მურმან ლებანიძის ლექსისათვის, მაგრამ იმ პოეტებს, რომლებიც ამ სქემით წერენ ბევრ პოეტურ თხზულებას, თავისივე საზომით უძღვნის ლექსებს თანამოკალმე ასევე იქცევა მურმან ლებანიძე ოთარ ჭელიძის მიმართ მიძღვნილი ლექსის სტრიქონების აგებისას: როგორც ცნობილია, ოთარ ჭელიძის საყვარელი სქემაა 244:

როგორც ეფინება მთებზე
ფიფქი უჩუმესი თოვლის
იმ ხმის აჟღერებას შევძლებ
რითმით უპირველეს ყოვლის.
(ო. ჭელიძე, „რიტმი და რითმა“)

ბევრჯერ კალმახივით წამოება
 კალამს მოტირალი გარდასულის
 და ვერც გამებედა წარმოდგენა
 ქვეყნის საშინელი დასასრულის.
 („მწვანე ვარსკვლავი“)

ან: ტალღებს მოაფენდა ნახნავებად
 ლოდებს ჯებირებზე აძგერებდა.
 („შარშანდელი წყალდიდობა.
 ქიცა ხერხეულიძეს“)

ამიტომაც ოთარ ჭელიძისადმი მიძღვნილ ლექსში არათანა-
 ბარმაცვლიანი საზომის ცალი — 442-ით არის გამართული მურ-
 მან ლებანიძის მიერ:

გაზაფხულზე ყაყაჩო — ყვავილია,	(4 3 4)
თიბათვეში მოსთიბვენ და თივა	(4 2 4)
ყვავილობა, იცოდე, ჩავლილია,	(4 3 4)
ოთარ, გული მტკივა.	(4 2)
.....	
ჯერ კი მანც მზე დაგვლუს ციდან	(4 4 2)
დაბადებით პირდაპირს და ჯიუტს	(4 4 2)
თავდაღმართშიც გაგაგონო მინდა:	(4 4 2)
„ტია-ტია, ტიუ-ტიუ-ტიუ“.	(4 4 2)

საგულისხმო დამთხვევაა, რომ ვახტანგ ჯავახაძის მიერ
 გ.ტაბიძისადმი მიძღვნილი ლექსის ეპიგრაფადაც გალაკტიონი
 442-ით შესრულებული სტრიქონია გატანილი: „ოპერიდან გამ-
 ოვიდა გვიან“:

ოპერიდან გამოვიდა მარტო	(4 4 2)
(ჯერ შორს იყო მარტი)	(4 2)
იუბილარს ეცვა მუქი პალტო	(4 4 2)
(ჯერ შორს იყო მარტი)	(4 2)
რუსთაველზე იდგა მარტოდმარტო	(4 4 2)
(ჯერ შორს იყო მარტი)	(4 2)
თვალი ფრთხილად გააყოლა ტატნობს	(4 4 2)

(ჯერ შორს იყო მარტი)	(4 2)
და სახლისკენ ნაბარბაცდა მარტო	(4 4 2)
(ჯერ შორს იყო მარტი)	(4 2)
მხოლოდ ჩრდილი მიჰყვებოდა პატრონს	(4 4 2)
(ჯერ შორს იყო მარტი)	(4 2)

მურმან ლებანიძის პოეზიაში საზომი 442 ხშირი არ არის: 1982 წლის „რჩეულში“ იზოსილაბურობას დამორჩილებული 442 სქემით შესრულებული სულ ორი ლექსი, ოთხი უსათაურო მოვიდიეთ („***შრება სისხლი, კვალად ჭკნება ხორცი“, 1980, გვ. 33; „***ჭიანჭველა ჭიანჭველას სარდლობს“, 1978, გვ. 98; „***საზიზღარი ნისლი ასდის ქალაქს“, 1977, გვ. 134; „***როგორც მწვრთნელი შიშითა და ძრწოლით“, 1968, გვ. 409); ამათგან 3 ლექსი ემორჩილება ჩვენ მიერ ზემოთაღნიშნულ პრინციპს — 442-ით გამართული სტრიქონები ხშირად რეფრენად გამოყენებულია ლექსში „***როგორც მწვრთნელი შიშითა და ძრწოლით“ (ციკლიდან „გალაკტიონი“), ოთხივე სტროფის ბოლოს მეორდება რეფრენი: „საქართველოს პოეტების მეფეს“:

როგორც მწვრთნელი
 შიშითა და ძრწოლით
 შორიახლოს
 ლომს მიჰყვება ბებერს,
 რუსთაველზე
 მოჰყვებოდა ცოლი
 საქართველოს
 პოეტების მეფეს.

* * *

ერთი ჭიქით,
 ერთი ჭიქით მთვრალი
 ჰყვება: „სისხლით
 ქრისტესავით მღებეს!“
 მთანმინდისკენ
 გაუმტერდა თვალი
 საქართველოს
 პოეტების მეფეს... და ა.შ.

ლექსი „***საზიზლარი ნისლი ასდის ქალაქს“, რომელიც, ასევე, ოთხსტროფიანია, მეორდება რეფრენი: „ატომურის მე ვარ დროის მტერი!“

1. საზიზლარი

ნისლი ასდის ქალაქს.
ბოლავს შხამი
სულში მოდის მტვერი:
მე ეს ზიზლი
ამხდის თავის ქალას —
ატომურის
მე ვარ დროის მტერი!

2. მე მიყვარდა

ბალახები მწვანე,
ჭრელი ჰყავდა
სოსოს პოინტერი.
ასფალტები
ბალახებზე ვცვალე —
ატომურის
მე ვარ დროის მტერი!

და ა.შ.

ლექსში „***შრება სისხლი, კვალად ჭკნება ხორცი“, რომელიც მხოლოდ ორსტროფიანია, რეფრენის ფუნქციას ასრულებს მეორე სტროფის პირველ ორტაეპედებში გამეორებული სინონიმური შესიტყვებანი და მეოთხე სტრიქონში განმეორებული სიტყვა „არაფერი“:

ამიტომაც ცვალებადობს რწმენა?
ამიტომაც ცვალებადობს მრწამსი?!
აგე, კაცი! — დგას სიკვდილის პირად —
არაფერი, არაფერი მსგავსი!

ლექსი „***ჭიანჭველა ჭიანჭველას სარდლობს“ სემანტიკური ღერძი იქმნება სიტყვებით: „ჭიანჭველა“ და „ბორცვი“, ამიტომაც ლექსში 9-ჯერ მეორდება სიტყვა „ჭიანჭველა“, ხოლო

8-ჯერ სიტყვა „ბორცვი“, მთლიანად კი ხშირია „ც“ და „ჭ“ ბგერების ალიტერაცია და განმეორება სინონიმური სემანტიკურ-აზრობრივ ერთეულებისა:

ქვეყანაზე მე ვიქნები მარტოდ —
ჩემს ჭკუაზედ — მარტოდ, ფართოდ, სანდოდ!..

ჰეტეროსილაბური ნყოფით გამართულ ლექსში 442-ის ვარიაციის 244-ის არსებობა მ. ლებანიძის ლექსში „ათი წლის შმდეგ თამუნია ქავთარაძეს“ (ციკლიდან „მასსოვს“) 1970 წელს შენიშნული აქვს ა. ხინთიბიძეს (ხინთიბიძე 1981: 98-100). ამ ლექსში რამდენიმე სტრიქონია 244-ით შესრულებული (მაგ.: „სსოვნა ღვინოსავით დავაძველე“, „უხვად საქმეები გაიჩინე“). ა. ხინთიბიძე შენიშნავს, რომ მ. ლებანიძე ამ ლექსში „საგანგებოდ უვლის გვერდს საზომების ტრადიციულ ნყოფას. რვამარცვლელი წარმოდგენილია სქემებით: 242 და 333, ათმარცვლელი — 244 და 343-ით, რომლებიც გადახვევაა ძირითადი რიტმული ნახაზიდან“. სტრიქონის ამგვარ ასიმეტრულ ელემენტებად დაყოფას, მკვლევრის აზრით, ლექსის საერთო რიტმული იმპულსი განსაზღვრავს და იზოსილაბიზმიდან გადახრა ამ ლექსში იზოქრონიზმით წონასწორდება.

იზოქრონიზმის პრინციპით არის შეხამებული უაღრესად მუსიკალური და მელოდიური ფრაზები ლექსისა „***გაზაფხული შემოსულა, ლენ“, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება 4+4+1 და 4+4+2. ამგვარი შეხამება ქართულ პოეზიაში საკამაოდ იშვიათია: 441 პირველად ს. ჩიქოვანის „სიმღერა დავით გურამიშვილზე, დაბინავება უკრაინაში“ (1942-46 წ.) გვხვდება ცალკეული სტრიქონის სახით (იხ. ზემოთ), შემდეგ 1957 წ. მ. ლებანიძის ზემოთაღნიშნულ ლექსში, ხოლო 1960 წ. მას მუხრან მაჭავარიანი მიმართავს ასევე მელოდიურ, რეფრენით გამართულ ლექსში:

სამი დღეა
დამიბრძოვა სევდამ; (4 4 2)
სამი დღეა
გულმოდგინდე წვიმს... (4 4 1)

მომანატრა
 მომანატრა ნეტავ
 რაც მომწყინდა, (4 4 2)
 რაც მომწყინდა —
 ის. (4 4 1)

კენტ და ლუნმარცვლიანი საზომების (11:10) იშვიათ სქემებს:
 443/442 წარმატებით ანაცვლებს მ. ლებანიძე თავის დროს ასე
 პოპულარულ ლექსში „***აფხაზეთზე ამ კაცს თვალი უჭირავს“:

აფხაზეთზე (4 4 3)
 ამ კაცს თვალი უჭირავს —
 ეს კაცია,
 ალბათ თურქის თემის... (4 4 2)
 და მე ვყვირი:
 — ჩემს სისხლს დაღვეს უწინამც! (4 4 3)
 და მე ვმღერი:
 — აფხაზეთი ჩემი! (4 4 2)
 როსმე არგო
 (სხვა ხომალდი გუშინაც!) (4 4 3)
 მოაპობდა
 ზვირთებს ნიჩბის ცემით... (4 4 2)
 და მე ვყვირი:
 — მკვდარსა მნახვენ უწინამც! (4 4 3)
 და მე ვმღერი:
 აფხაზეთი ჩემი! (4 4 2)
 ზღვაო პონტის!
 რიფებს მალავ უჩინარს — (4 4 3)
 არაერთის
 ზედ მიემსხვრა გემი... (4 4 3)
 და მე ვყვირი:
 — ოხ, უწინამც, უწინამც (4 4 3)
 და მე ვმღერი:
 აფხაზეთი ჩემი! (4 4 3)

მივაქციოთ ყურადღება, რომ სამივე სტროფის ბოლოს მე-
 ორდება 442-ით გამართული მისამღერი: „და მე ვმღერი / —

აფხაზეთი / ჩემი“, რომელიც უნებლიეთ გვახსენებს გალაკტიონის ამავე სქემით გამართული ლექსის სტრიქონს: „გამარჯობა, / აფხაზეთო / შენი“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიმართვის ფორმა, წოდებითში დაყენებული სიტყვა ან პირის ნაცვალსახელი ჩვეულებრივია ამ სქემისათვის. გავიხსენოთ ტერენტი გრანელის: „შენ, წმინდაო მაცხოვარო, ამინ!“ საგულისხმოა, რომ 90-იანი წლების ქართული პოეზია განსაკუთრებით ხშირად ანიჭებს 442-ს ამ ფუნქციურ დატვირთვას. მაგალითად, ელა გოჩიაშვილი ლექსს „როდერიკ აშერის სიტყვები“ აგებს არათანაბარმარცვლიანი საზომით (442, 443, 442, 425...) და 442-ს მიმართავს სწორედ ლექსის სემანტიკური ღერძის, როდერიკ აშერის სიტყვებისა და მიმართვის ობიექტისადმი წარმოთქმული ფრაზის, რიტმული წყობისას:

მოსახდენის მოლოდინი მზარავს,	(4 4 2)
მტკივა ჩემი ამღვრეული გენები	(4 4 3)
მედლეინ, ნუ დატოვებ კუბოს,	(4 4 2)
მედლეინ, ნულარ მომეჩვენები.	(4 2 5)

ხოლო ლექსში „მარიკა ანდრაზაშვილს“, რომელიც მთლიანად მიძღვნაა და, მაშასადამე, გულისხმობს მიმართვის ობიექტს, ოთხი კატრენისაგან შედგება და ყოველი მეოთხე სტრიქონი დაკოჭლებულია, თავკვეთილია — დატოვებულია მხოლოდ 42. აქვე საგულისხმოდ დასტურდება ჩვენი ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ 442-ის წყობით გამართული სტრიქონი ხშირად ამჟღავნებს რეფრენად ქცევის ტენდენციას: ამ ლექსში I-IV სტროფები თითქმის მთლიანად მეორდება; აქვე შევნიშნავთ, რომ 11-მარცვლედის იშვიათი წყობა (425) აქაც გამოდის ჰეტეროსილაბური საზომის ცალად:

- | | |
|-----------------------------------|---------|
| I. შემოდგომა ნიშნავს არდაბრუნებას | (4 2 5) |
| სინანულის და ფოთლების მფენი; | (4 4 2) |
| თმების ფერი რად მოჰპარეთ ბუნებას | (4 4 3) |
| და თვალების ფერი? | (4 2) |
| II. ნოემბერმა ოქრო ჩამოარიგა | (4 2 5) |
| მიცნო მსხვერპლი და მომართა მახე | (4 4 2) |

- მენატრებით, ქალბატონო მარია, (4 4 3)
და პირველად ვამხელ.
- III. ყველას სანდო გულგრილობა აცვია (4 4 3)
დრო მტერია ხსოვნისა და ფიცის (4 4 2)
დრო ყველაზე წესიერი კაცია, (4 4 3)
რა აკეთოს, იცის...
- IV. ნოემბერი თქვენს ჩალისფერს უხდება, (4 4 3)
სინანულის და თოვლების მშვენი (4 4 2)
თმების ფერი რად მოჰპარეთ ბუნებას (4 4 3)
და თვალების ფერი? (4 2)

ნინო დარბაისელის „რეკვიემი ქეთინოსათვის“, რომელიც ძირითადად 5/4/5-ი სა და 5/5-ის, 5/5-ისა და 5/4-ის მონაცვლეობით არის გამართული, ღმერთისადმი მიმართვისას, პოეტი ჩვენთვის საინტერესო საზომითა და მისი ვარიაციით მართავს ტაეპებს და პირველ სტრიქონს რეფრენად იყენებს, თანაც ლექსს მიმართვით იწყებს:

- ელი, ელი, ლამა საბაქთანი? (4 2 4)
ვინ გაიგოს შენი სამართალი? (4 2 4)
ვინ დაიხსნას ეჭვისაგან თავი (4 2 4)
ცნოს ბილიკნი გზანი სავალთანი, (4 2 4)
ელი, ელი, ლამა საბაქთანი? (4 2 4)

ამიტომაც მიმართავს ამ საზომს, ალბათ, მ. ლებანიძე ასე ხშირად:

- შენ ხარ — მიწა! (4)
შენ ხარ — ახლა მარილი! (4 3)
ხარ ბალახი! (4)
ხარ — ბალახზე მტვერი! (4 2)
მოგონებით (4)
სდუმან შემოგარენი (2 4)
ყურში მესმის (4)
ლაპარაკი შენი! (4 2)

(1978 წ.)

თერთმეტმარცვლედს ათმარცვლედთან (434 (443) 442 (262))
და მიმართვის ფორმას ვხვდებით მ. ლებანიძის ლექსში „იმერეთი“:

ტკბილო რაჭავ, ჯრუჭს გადაღმა ჩემი ხარ! (4 4 3)
იმერეთო! მაინც შენ მირჩვენისხარ (4 3 4)
კარზე ბოქლომდაკიდებულ რაჭას. (2 6 2)

ზღვისა და აფხაზეთის თემატიკა 442 სქემით უფრო ადრე,
1975 წელს დაწერილ ლექსში „ზღვა“ მ. ლებანიძემ ამგვარად
აახმიანა:

გეგონება, ეს ზღვა სადღაც მიდიოდეს, (4 4 4)
გზას ადგეს და შიში ჰქონდეს ბინდის — (4 2 4)
კი არ მიდის, ადგილს ტკეპნის, მიდი-მოდის (4 4 4)
არცა დგას და არცა საით მიდის. (4 4 2)

თემატიკისა და მეტრიკის ურთიერთკავშირის პრობლემას
განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა თანამედროვე ლექსმცოდ-
ნეთა ნაშრომებში. ა. ხინთიბიძის წერილში „ილია და გალაკტი-
ონი“ საინტერესოდ არის ნაჩვენები გალაკტიონის მიერ ილია-
სადმი მიძღვნილი ლექსის „ილია მღერის — ვაჰმე“ ილიასეული
მეტრით — შვიდმარცვლიანი საზომით, კერძოდ მისი ინვერსი-
ული წყობით 2/5 დაწერის თაობაზე. ა. ხინთიბიძის აზრით, „ილ-
იას მისამართით დაწერილი გალაკტიონის ყველა ლექსი ილი-
ასათვის ჩვეული და, კერძოდ, მისი ყველაზე უფრო გახმაურებული
ლექსის საზომითაა შესრულებული“ (ხინთიბიძე 2000: 269).

თითქოს უცნაური დამთხვევაა, მაგრამ საზომი 442 თემატუ-
რად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ზღვის, ქარის, წვიმის, ჯე-
ჯილის (სამკალის) მოტივთან: „სამკალი გაქვს...“, ანუ დასაბამი
ამ სქემისა ყანის ლელვასა და მოძრაობასთან, მოქმედებასთან
არის დაკავშირებული, გალაკტიონის მიერ 1915-16 წლებში ამ
საზომით დაწერილი სამივე ლექსი: „შენ ზღვის პირად“ („***შენ
ზღვის პირად მიდიოდი, მერი“) (1015), „შენ ზღვის პირად“ („ზღ-
ვას საღამო ედებოდა მუქი“) (1916), „რა სევდიან ნანას ამბობს
ქარი“ (1915) რიტმულობასთან, ტალღოვანებასთან, რხევასთან
არის დაკავშირებული და XX საუკუნის II ნახევრის ქართულ პო-
ეზიაში 442 საზომის გამოჩენა ხშირად ისევ ზღვას, წვიმას, ქარს

შემოუძღვება ლექსის სტრიქონებში. რომ აღარაფერი ვთქვათ მურმან ლებანიძის ზემოთ განხილულ ლექსებზე, შეიძლება დავასახელოთ კიდევ ტარიელ ჭანტურიას „პარასკევი სალამო ურეკში“. საერთოდ, ტ. ჭანტურია იშვიათად მიმართავს ამ საზომს და მით უფრო საგულისხმოა, რომ ზღვაზე გატარებული ერთი მშვენიერი დღის სახსოვარი სწორედ ამგვარი რიტმული სქემით დატოვა:

დღე წავიდა — თეთრი, როგორც თოვლი(4 4 2)
 მოდის დამე — შავი, როგორც ტოლი. (4 4 2)
 დაცხრა წყალი. პროჟექტორის ზოლმა (4 4 2)
 გაანათა სანაპირო ზოლი. (4 4 2)
 დღე წავიდა: მონყენილმა ხელმა (4 4 2)
 წყალს ესროლა: კიდევ ერთი კენჭი. (4 4 2)
 დაცხრა წყალი. როგორ დაცხრა ღელვა! (4 4 2)
 რატომ დაცხრა! რად არ დაცხრა, მკერდში... (4 4 2)

მიყვარს მკერდზე შემოყრილი სილა (4 4 2)
 და სილაში უსიზმრებო ძილი, (4 4 2)
 და ტალღაზე მონანავე ლილა... (4 4 2)
 დღე წავიდა! (4)
 დღე კვლავ მოვა დილას... (4 2)

(1975 წ.)

მუხრან მაჭავარიანი კი ლექსში „დიღმის წვიმა“, რომელიც მთლიანად არათანაბარმარცვლიანი საზომით არის გამართული, სწორედ უკანასკნელ სტროფულ მონაკვეთს 442-ით მართავს:

ოცდასამი საუკუნის წვიმა (4 4 2)
 ვერ დანონის (4)
 ვერც ცხადში, (3)
 ვერც ძილად, — (1 2)
 ოცდასამი საუკუნის წინათ (4 4 2)
 მოსულ დიღმის წვიმას. (4 2)

(1972 წ.)

ზემოთ უკვე ვახსენეთ მუხრან მაჭავარიანის ამავე საზომით შესრულებული „სამი დღეა დამიბრძოვა სევდამ...“, რომელიც ასევე წვიმის „გულმოდგინებას“ ეძღვნება. გენო კალანდიას 442-ით დანერილი ლექსი „***მზეს კენკავდა მარცვალ-მარცვალ ღაღლა“ ორტაეპედებით არის შესრულებული და რეფრენად გასდევს: „ისფერი შრიალებდა ტალღა“.

...ალვის ხეთა მწკრივს ქარი აშრიალებს ვახტანგ ჯავახაძის ლექსში „სამნუხაროდ!“:

ხმათ იმაღლებს ქორო ალვის ხეთა...	(4 4 2)
ფერზე მოდის ია უმრწემესი	(4 4 2)
ყრუს არ ესმის,	
მაგრამ უკეთ ხედავს,	(4 2 4)
ბრმა ვერ ხედავს,	
მაგრამ უკეთ ესმის	(4 2 4)
ხოლო ის,	
ვინც	
ხედავს,	(4 2)
ვერაფერს ვერ ხედავს,	(4 2)
და მას,	(2)
ვისაც ესმის	(4)
არაფერი ესმის.	(4 2)

(1978 წ.)

ანა კალანდაძის „თუთის“ შრიალიც 442-ით არის გადმოცემული:

რა ჩურჩული ესმის ჩემთა ყურთა,
რა ჩურჩული, დამდაგველი, მწველი...

ეს ის ჩურჩულია, რომელიც „ზურმუხტისფერი“ (ზღვისფერი) ხის კუთვნილებაა, ისევე როგორც გალაკტიონის ატმის რტოც უმწეო და შეუპოვარი ბრძოლით ებრძვის სისხლის ზღვას („ნაპრალეებზე გადაიმსხვრა ნარგი, ეხლა ზღვაა, ეხლა სისხლის დროა“, „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო..“). ზღვისფერი თუთაც ჩურჩულით იხმოვს სიყვარულისა და სილამაზის მარადიულ მძებნელებს (იხ. იმავე საზომით გამართული ანა კალანდა-

ძის ლექსები: „პანანინა რტო ვარ“, „მე ლამაზი მეგობარი მყავდა“, „მიაშურა მტერთა ბანაკს ზოგმა“) (ხინთიბიძე 2000: 10-101). ა.ხინთიბიძემ ყურადღება მიაქცია, რომ ლექსს „მიაშურა მტერთა ბანაკს ზოგმა“ (1975) სტრიქონი „მესალმება იეზიდი გოგო“ (442) ასოციაციურია და გვახსენებს ანა კალანდაძის 1945 წელს დაწერილი ლექსის „არაბი ხარ!“ სტრიქონს: „ჩემო კარგო, არაბი ხარ? — იეზიდი“ (442), რომელიც მელოდიურად ძალიან ახლოს დგას ჩვენთვის საინტერესო საზომთან. ჩვენი მხრივ, დაფუძნებით, რომ ანა კალანდაძის თხზულებათა ორტომეულის მეორე ტომში ვკითხულობთ პოეტის მოგონებას ცნობილი მომღერლის ანა ვარდიაშვილის შვლიშვილთან შეხვედრის თაობაზე, რომელსაც ანა კალანდაძისათვის უთქვამს, რომ მომღერალმა ანა ვარდიაშვილმა პოეტის ლექსებიდან ორი შეარჩია სამღერლად, თავისი რეპერტუარისათვის: „თუთა“ და „არაბი ხარ!“ (კალანდაძე 1996: 559) ვფიქრობთ, რომ ვარაუდი ამ საზომით დაწე-რილი ლექსების განსაკუთრებული მელოდიურობის თაობაზე ცნობილი ქართველი მომღერლის უტყუარმა არჩევანმაც დაადასტურა!

შეუძლებელია, ისაუბრო 442-ის თავისებურებაზე ქართულ პოეზიაში და არ ახსენო ყველაზე უფრო საინტერესო ვარიანტი 244-ისა, რომელიც ტარიელ ჭანტურიას ლექსწყობით დამკვიდრდა ჩვენში. ლექსში „სულხან-საბა დავით აღმაშენებლის საფლავთან“ ათმარცვლედით (5/5) დაწერილი სტროფი თითქოს გათიშულია 244-ით გამართული შვიდტაეპედით:

გვეყოფა ძილი, განჯღრევ, გაღვიძებ, (5 5)

გვეყოფა ძილი, ადე, გაგვიძებ!

თორი — ხმლის ცემისგან დაფლეთილი, (2 4 4)

ხმალი — თორზე ცემით გალეული,

ერი — ღატაკი და უქონელი,

ჯარი — დაშლილი და დაშრეტილი

დროშა — სამწუხაროდ ფერშეცვლილი

პირმშო — ცხრა მთას იქით გაყიდული,

გული — იმედისთვის დახურული!

რა დროს ძილია! განჯღრევ, გაღვიძებ, (5 5)

რა დროს ძილია! ადე, გაგვიძებ!

ტარიელ ჭანტურიას ლექსი „საქართველოს“ საინტერესო რიტმული წყობა გამოქვეყნებისთანავე შენიშნა ა. ხინთიბიძემ, რომელმაც დასაღვრელი სისხლის მოტივი ამოიკითხა, სავსებით სწორად, მასში და აღნიშნა: „დასაღვრელი სისხლის მოტივი იმითაც არის გაძლიერებული, რომ სიტყვა „დასაღვრელი“ სტრიქონის ბოლოს არის გასული და მრავალჯერად რითმას უდებს სათავეს. ხოლო რითმაში გატანილ სიტყვას, როგორც ცნობილია, მეტი ზემოქმედებითი ძალა აქვს“ (ხინთიბიძე 1981: 100). ამ ლექსის საზომთან დაკავშირებით მკვლევარი წერს, რომ საზომის 244-ის ძირითადი მსაზღვრელი ამ ლექსში რითმაა, რადგან „საქართველო“ მუსიკალური ლექსია, თუმცა ლექსის ბოლო ორტაეპედი, აზრობრივადაც და მეტრულადაც, განსხვავებულია (55, 54):

სისხლი — შენს მინდვრებზე დასაღვრელი.
ცრემლი — დაღვრილ სისხლზე დასაღვრელი.
მუხლი — შენს აღმართზე დასაღვრელი.
თავი — შენს ლოდებზე დასახლელი.
შენთვის უსახელოდ დაღუპულებს
ნეტავ, რად უნდოდათ სხვა სახელი!

მშურს მათი, ვისაც შენს კალთაში
თვალი ანი აქვს ასახელი!..

ტარიელ ჭანტურიას პოეზიაში 442-ით დაწერილი ორიოდ ლექსიც მოვიძიეთ: უსათაურო „***არაფერი არ გამოვა ამით“ რეფრენით მთავრდება — ლექსის I სტრქონით, მაგრამ რეფრენამდე, უკანასკნელი ორტაეპედი 442-ის ვარიაციით არის შესრულებული 424 — სათქმელის ლოგიკურობასა და ცხადი სიმკაცრით გამოხატვას აკონკრეტებს:

არაფერი არ გამოვა ამით —
მხოლოდ სმით და მხოლოდ კაი ჭამით!
ამიტომაც ერთ მშვენიერ ღამით...
რა თქმა უნდა, საყვარელი ღამით...
ერთს გადავთვლი: „ერთი! ორი! სამი!“
და ცხოვრების ნაგროვები შხამით

მიხვალ, სადაც დედისა და მამის	
სიმშვიდეა, / ცივ და ყრუ / აკლდამის	(4 3 3)
თავუკულმა შებრუნდება ჟამი	
და დასასრულს შეცვლის დასაბამი!	(4 2 4)
იშრიალებს ღამის მოსასხამი!	(4 2 4)

არაფერი არ გამოვა ამით.	(4 4 2)

ათმარცვლიანი საზომის რიტმული ვარიაცია 442, რომელიც თითქმის სამ საუკუნეს ითვლის, XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში ცალკეული სტრიქონების სახით გვხვდებოდა, XX ს. II ნახევრიდან კი განსაკუთრებით გახშირდა. მაღალი შაირის რიტმულ სქემასთან სიახლოვე მელოდიურობას მატებს ამ საზომს, რომელიც დაღმავალი კადენციითა და მიმართვის რეფრენულობით გამოირჩევა.

ლირიკული ციკლი

ლირიკულ ციკლად (ბერძნ. *Kyklus* — 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 ჟანრული ტრადიციების, ოჯახური ქრონიკის, მემუარების, დღიურების სახით.

ევროპულ ლიტერატურაში „ლირიკული ციკლი“ ფართოდ იყო გავრცელებული რომაულ ელემენტებში: 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 მნიგნობრული პოეზია დასაწყისში ორიენტირებას ახდენდა ქრისტიანულ და ბაროკოს კულტურაზე. არქიტექტონიკას განსაზღვრავდა სიმბოლო: „სამყარო არის წიგნი“. ეს მხატვრული სახე-სიმბოლო გამოიყენა სიმეონ პოლოცკიმ კრებულისათვის „Вертоград многоцветный“. ამგვარად, რუსული მნიგნობრული 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. შლეგელი სტატიაში „ნატეხები ლექსებისათვის“ წერდა, რომ ციკლურ ფორმაში შესაძლებელია გაერთიანდეს ისეთი მოვლე-

ნები, რომლებიც „მხოლოდ წინამორბედის ან ტრადიციის წყალობით ხდება სრულმნიშვნელოვანი (შლეგელი 1798-1800: 202). მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „ციკლი“ ხშირად გვხვდება რომანტიზმის ეპოქის მოღვაწეთა წერილებში, „ციკლის“ ცნების გაგება, თეორიულად, XIX ს-ში არ გაღრმავებულა. 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 **ჰაინე**, 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 გამოცალკევებული, მოკვეთილი ლექსი კარგავს სწორედ იმდენს, რამდენსაც გამართული მსჯელობის ერთი განცალკევებული, განკერძოებული ფურცელი“ (ბრიუსოვი 1903: 3).

XIX ს. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისში „ციკლის“ ცნება და „ციკლიზაცია“ მკვიდრდება ლიტერატურულ-კრიტიკულ ცნო-

ბიერებაში. „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 მიშვნელობა ჰქონდა ლირიკული გმირის დრამატიზმის ხაზგასმას.

დრამატიზმი, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებით ღრმავდება 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 შემადგენელი 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 „ორგანზომილებიანობა“ (ციკლისა: ნაწილების ურთიერთგაპირობებულობა, ურთიერთგანონასწორებულობა (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, ალ. ბლოკი „Снежная маска“-ს ლირიკულ პოემას უწოდებდა, ხოლო მისი პოემა „თორმეტნი“ ჩაფიქრებული იყო, როგორც ლირიკული ციკლი (ჟირმუნსკი 1921: 223).

ლირიკული ციკლის მკვლევრების (ვ. საპოგოვი, ვ. ლებედევი, ი. ტინიანოვი, ვ. ჟირმუნსკი, ლ. გროსმანი, ლ. გინზბურგი, პ. გრომოვი, ა. ჩიჩერინი, 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, აბსტრაქტირება კი ძველი ჟანრების რღვევასა და ახალი, ჰიბრიდული ფორმების ჩასახვა-განვითარებასაც ითვალისწინებდა.

ციკლური ურთიერთობის წარმატების ფორმულირება შემოგვთავაზა ა. ვ. მიხაილოვმა, გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავ-

ლური 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 გან-

სხვაგვებით, ეს შერწყმა იმით ჰგავს, რომ, საბოლოოდ, ხარის-ხოზრივად 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.

ლირიკული ციკლიზაციის არსი ის არის, რომ იგი გამოიხატება არა ერთი ნაწარმოებიდან მეორეში გადასვლით, არა უბრალოდ მის გამრავლებასა და გავრცობაში, არამედ წარმოქმნება სწორედ ერთი ნაწარმოებისა და მეორის ურთიერთობის საზღვარზე. თუკი გამოვიყენებთ ი. ანენსკის პოეტურ განმარტებას, ეს „ყოველგვარი გეგმის, აფეთქების გარეშე გაბმული ჯაჭვია“.

ამგვარად, მხატვრული ციკლიზაცია, როგორც, „ჩაშენებულია“ ლირიკაში. ერთი მხრივ, ციკლური ფორმა საშუალებას არ აძლევს ლირიკას, შეინარჩუნოს თავისი დისკრეტულობა, წყვეტილობა, გარკვეულნილად, „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 პოეტთა 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 აირეკლა 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 ერთიანობის 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 „უნესრიგობის“ მხატვრული ხასიათი.

„შემთხვევითობა“, „განუზრახველობა“, „ძალდაუტანებლობა“ მხატვრული შემოქმედებისა ცხადდებოდა, კერძოდ, ტრადიციული პოეტური ჟანრების სახელწოდებების შეცვლით. ლექსებს

ხშირად ასათაურებდნენ ამგვარად: „უსაქმურობის“, „მოცალეობის“ ჟამს დანერილი... 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 დამოკიდებულება 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 ციკლებისგან შედგენილი პირველი წიგნი იყო ა. ბარიატინსკის „Сумерки“.

XX ს. რუსულ პოეზიაში ლირიკული ციკლი საყოველთაოდ აღიარებული ლიტერატურული ფაქტია: ა. ახმატოვას, ბ. პასტერნაკის, მ. ცვეტაევის, 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 ემომბოდა 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“, „ეტლებრ მბრუნავი შაირები“, „ლექსები გულუბრყვი-

ლოთათვის“, „მოულოდნელი ლექსები“, „ვარაზისხევის ლექსები“, „მგზავრის წერილები“, „რაფსოდები“, „პრელუდიები“, „ეფემერები“, „მრავალჟამიერები“, „დაბრუნებები“, „შემოდგომები“, „კავკასიონის ქარი“, „ზღვის ლირიკა“, „ზღვის მოტივებიდან“.

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

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

პოლ ვერლენისა და ალ. ბლოკის სახეობრივი აზროვნების ათვისება, თავისათავე, საგულისხმო იყო, მაგრამ შინაგან დრამატიზმსა და ინდივიდუალობას მოკლებული, სხვა პოეტის ლირიკულ სამყაროში გადანერგული, 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 პოეტიკის საყრდენად შეიძლება ვიგულისხმოთ პოეტის სრულიად გაცნობიერებული ინტერესი ლირიკულ პოემასა და ლირიკულ ციკლს შორის ზღვრის დადგენის მიმართ.

გალაკტიონის „მგზავრის წერილების“ ფრაგმენტულობა გვაფიქრებინებს, რომ იგი ლირიკულ პოემად უნდა ყოფილიყო ჩაფიქრებული. ამასთან, სათაური მიგვანიშნებს, რომ გალაკტიონი,

„მგზავრის წერილების“ შექმნისას, ილია ჭავჭავაძის 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, სწრაფ-მავალი, 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 თორელის 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.

ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევარნი

ქართველი სიმბოლისტების მიერ ტრადიციულ ფორმებთან დაპირისპირება XX საუკუნის 10-20-იან წლებში ვერლიბრის — ანუ თავისუფალი ლექსის — კონვენციური ლექსისაგან მკვეთრად განსხვავებული ფორმის — დამკვიდრებითაც გამოიხატა.

ვერლიბრი დასავლეთ ევროპის პოეზიაში XIX საუკუნის II ნახევრიდან იკიდებს ფეხს და ისეთი პოეტების სახელებს უკავშირდება, როგორებიც იყვნენ: პოლ კლოდელი, არტურ რემბო, ლაფორგი, რენე ჰილი, უოლტ უიტმენი, ემილ ვერჰარნი, ბერტოლტ ბრეხტი და მრავლი სხვა.

რუსულ პოეზიაში ვერლიბრი, ი. ტინიანოვის აზრით, XIX საუკუნის 60-იან წლებში გამოჩნდა (მის პირველ ნიმუშებად ა. ფეტისა და ი. პოლონსკის 2-3 ლექსს ასახელებენ), XX საუკუნეში კი კ. ბალმონტის, ვ. ბრიუსოვის, ი. ბუნინის, ა. ბლოკის, ა. ბელის, ი. ანენსკის, ვ. ხლებნიკოვის, ვ. მაიაკოვსკის, ს. ესენინის, დ. ბედნის და სხვა პოეტებისათვის ვერლიბრი ერთ-ერთი საყვარელი ფორმაა.

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული, „პირველი, მიმოხილვითი და მცირე შენიშვნები“ ვერლიბრზე გვხვდება ვ. ბრიუსოვის შრომებში (ბრიუსოვი 1918: 27), შემდეგ ბ. ტომაშევსკისა და ვ. პიასტის გამოკვლევებში (ტომაშევსკი 1931: 123-127; პიასტი 1931: 294-314).

როგორც ხ. კურბატოვის ნაშრომში არის ნაჩვენები, ტერმინი „თავისუფალი ლექსი“ ყოველთვის ერთმნიშვნელოვნად როდი ესმოდათ:

ზიგმუნდ ჩერნის მტკიცებების თანახმად, პირველად იგი 1884 წელს გამოჩნდა ფრანგულ პოეზიაში და აღნიშნავდა იმ ლექსებს, რომელთაც შერეული საზომები ჰქონდათ. მაგ.: იგავ-არაკის ლექსი ან დრამატული ნაწარმოების ლექსი — ეს არის ე. წ. *vers libre classique*. თანამედროვე მნიშვნელობით ეს ტერმინი დამკვიდრდა 1885 წლიდან — განსაკუთრებული სახის ახალი რიტმული ნყობის ლექსის აღსანიშნავად — *vers libre moderne*.

ბენჟამენ ხრუშევსკი უპირატესობას აძლევს გერმანულ ტერმინს — *freie Rhythmen*-ს (ინგლ. *free rhythms* — თავისუფალი

რიტმი), რადგან, მისი აზრით, ფრანგული *vers libre* გულისხმობს არა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თავისუფალ განლაგებას, არამედ განსხვავებული სიგრძის სტრიქონებს — თავისუფლებას ლექსწყობის სილაბური სისტემის ნორმებისაგან.

რუსულ ლექსმცოდნეობაში ამ ორი, განსხვავებული ფორმის აღსანიშნავად თითქმის სინონიმურ ტერმინებს ხმარობენ: **Вольные стихи** (ე. ი. შერეულსაზომიანი ლექსი) და **Свободный стих** (Верлибр).

თურქულ ლექსმცოდნეობაში, როგორც ხ. კურბატოვი წერს, ტერმინი „*serbest nazim*“ (თავისუფალი ლექსი), აგრეთვე, მრავალმნიშვნელოვანია. იგი შეიძლება გულისხმობდეს: მეტრულ თავისუფალ ლექსს, რითმიანს; არამეტრულ თავისუფალ ლექსს, რითმიანს; არამეტრულ თავისუფალ ლექსს, ურითმოს (კურბატოვი 1975: 70). თანამედროვე რუსულ ლექსმცოდნეობაში სხვადასხვაგვარი ფორმულირება გვხვდება ვერლიბრისა (ტიმოფეევი 1963: 137).

ი. ტინიანოვი, რომელიც საგანგებოდ იკვლევდა „*vers libre*“-ს ანუ „*vers irregulier*“-ს პრობლემას და მოხსენებაც წაიკითხა მის შესახებ 1923 წელს „ოპოიაზში“, თავისუფალი ლექსის რიტმის შემქმნელ მინიმალურ ფაქტორად მეტრულ იმპულსს თვლიდა: „Здесь (თავისუფალ ლექსში — თ.ბ.) метр как систему заменяет метр как динамический принцип-собственно, **установка на метр**. эквивалент метра“ (ტინიანოვი 1965: 55).

მკვლევარი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა აგრეთვე გრაფიკასაც, რომელიც ვერლიბრის სალექსო სტრიქონს მეტრულ ერთეულად აყალიბებდა: „Графика здесь является сигналом стиха, ритма, а вследствие этого и метрической динамики необходимого условия ритма“.

ვერლიბრის წარმოშობის პრობლემას რუსულ პოეზიაში მ.ლოტმანი ამგვარად ხსნის: „XIX საუკუნის ტრადიციამ XX ს. პოეზიისათვის იგივე როლი ითამაშა (რიტმის შეფარდებით განცდაში), რაც XVIII საუკუნეში ითამაშა სრულმახვილიანმა იამბმა დამწყები ლომონოსოვისათვის, ან ბავშვების დეკლამაციამ — მან მისცა ნორმის გრძნობა, რომელიც იმდენად ღრმა და ძლიერი იყო, რომ მის ფონზე დოლნიკიცა და ვერლიბრიც უშეცდომოდ განიცდებოდა როგორც ლექსი“ (ლოტმანი 1972: 59).

იაპონური თავისუფალი ლექსის მკვლევარი ა. მამონოვი ერთ-მანეთისაგან მიჯნავს XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის დამდეგის ახალ იაპონურ პოეზიაში აღმოცენებულ ორ სალექსო ფორმას: „სინთაისს“ — ახალი სტილის ლექსს (1882 წლიდან) და „ძიუსის“ — თავისუფალ ლექსს (1907 წლიდან) (მამონოვი 1972: 33) და ერთგვარად უპირისპირდება ნ. კონრადის მიერ ტერმინ „სი“-ს ხმარებას ორივე მნიშვნელობით — „სინთაისის“ და „ძიუსის“ (იაპონური პოეზია 1954).

როგორც ვხედავთ, აზრთა სრული ერთიანობა ვერლიბრის რაობასა და თავისებურებებზე დღესდღეობითაც არ არის მიღწეული, როდესაც თავისუფალ ლექსს თითქმის არსებობის საუკუნე შეუხსრულდა და თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად ფორმად იქცა.

მით უფრო არ იყო მოულოდნელი აზრთა სხვადასხვაობა ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის გამოჩენისა და დამკვიდრების პირველ ხანებში.

საერთოდ კი, ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში თავისუფალი ლექსის პრობლემა არაერთხელ ქცეულა მსჯელობისა და დისკუსიის საგნად (გავიხსენოთ თუნდაც 1977-78 წლებში ქართული პრესის ფურცლებზე გაჩაღებული კამათი შ. ნიშნიანიძესა და მ. წიკლაურს შორის).

განახლების სურვილით შთაგონებული ქართველი სიმბოლისტები, რომელთაც სწამდათ: „ყოველმა ახალმა ეპოქამ უნდა გადაახალისოს პოეტური ენა და შექმნას საკუთარი სტილი, ჭეშმარიტ პოეტს მოეთხოვება თავისი ხმა და არა მარტო ინტონაცია, თავისი სახეები, რითმები და რიტმები და, უპირველეს ყოვლისა, თავისი სტილი“ (გაფრინდაშვილი 1923: 8), ბუნებრივია, გატაცებით მოეკიდებოდნენ ვერლიბრის ფორმასაც.

1922 წელს ცნობილი ქართველი პოეტი შალვა აფხაიძე აქვეყნებს წერილს „თავისუფალი ლექსი“, სადაც იგი ვრცლად საუბრობს ვერლიბრის რაობასა და თავისებურებაზე.

ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში ეს არის პირველი წერილი, რომელშიც საგანგებოდ არის განხილული ვერლიბრის პრობლემა. მართალია, ს. ცირეკიძეს უფრო ადრე აქვს წერილი გამოქვეყნებული ვერლიბრზე (1920 წ.), მაგრამ ვერლიბრის

თეორიული დამუშავების მხრივ ქართულ ლექსმცოდნეობაში პრიორიტეტი შალვა აფხაიძეს ეკუთვნის.

ავტორი ასახელებს თავისუფალი ლექსის დამამკვიდრებლებს ევროპულ პოეზიაში და მიუთითებს, რომ საფრანგეთში ვერლიბრი იყო რეაქცია ალექსანდრიული ლექსის წინააღმდეგ. შემდეგ შალვა აფხაიძეს მოჰყავს გუსტავ კანისის განსაზღვრა თავისუფალი ლექსის სტრიქონისა: „იგი არის უმცირესი ნაწყვეტი, რომელიც გამოხატავს აზრიან და ხმოვან პაუზას“ (აფხაიძე 1922: 2).

შალვა აფხაიძე გამოჰყოფს თავისუფალი ლექსის ოთხ ძირითად ნიშანს:

1. სტრიქონების გადატანა ამგვარ ლექსში გაუმართლებელი ტექნიკური ხერხია;

2. თავისუფალ ლექსს ახასიათებს მუხლის თავისუფალი რაოდენობა და მისი დენის უთანასწორო ცემა;

3. თავისუფალ ლექსში შეჭრილია რიტმი, რომელიც არღვევს მეტრს, ამგვარი ლექსი მდიდარია რიტმული მოდულაციის ნაირობით. რიტმი ძლიერია მეტად;

4. თავისუფალი დალაგება ნაირმუხლოვანი სტრიქონებისა. აქ დირიჟორია არა ზომა, არამედ რიტმი.

როგორც ჩანს, ვერლიბრის სპეციფიკური ნიშნების ჩამოყალიბებისას ავტორი ემყარება რიტმის განსაკუთრებულ როლს ამგვარ ლექსში და მიუთითებს რიტმისა და მეტრის კონფლიქტურ ურთიერთობაზე, როდესაც უპირატესობა რიტმს ენიჭება.

შ. აფხაიძის აზრით, „თავისუფალი ლექსი მომარჯვებულია მხოლოდ ნელ შთაბეჭდილებათა დასადალად. ხშირად ტეხილები და რიტმული ვარიაციები იარაღია ამისათვის“. სამაგალითოდ მოჰყავს სტრიქონები პაოლო იაშვილის ვერლიბრიდან „წერილი დედას“:

ქალაქში დაკარგულ შვილისთვის
ლამე გაათიე,
ღმერთო! აპატიე,
მე თუ ვერ მიშველი,
დედას...

შ. აფხაიძე გვთავაზობს საყურადღებო დაკვირვებას: „მთავარი სიტყვები დაქტილურია. თავისუფალ ლექსში მოცემულია რიტმი მთავარი სიტყვებისა“, ე. ი. თავისუფალი ლექსის რიტმიც დაქტილურია. ამგვარი დაკვირვება ეროვნული ვერსიფიკაციის ბუნების სწორ ახსნას ემყარება (ქართული ლექსის დაქტილურ ბუნებაზე ს. გორგაძეც მიუთითებდა). მართლაც, „დაქტილი ძირითადი ტერფია ჩვენი ლექსნყოფისა“ (ა. განერელია).

ავტორი ერთმანეთისაგან მიჯნავს „სწორ“, ტრადიციულ, კონვენციურ ლექსში გამოყენებულ ზომას, რომელიც განსაზღვრული რიგით მეორდება, ე. ნ. „რიტმულ მუდმივს“ — მუდამ თანასწორსა და თავისუფალ ლექსში არსებულ ადგილმონაცვლელ „რიტმულ მუდმივს“, რომლითაც შესაძლებელია „დაინყოს სტრიქონი და შემდეგ ბოლოში გადავიდეს“.

შ. აფხაიძე მიუთითებს ჰაუზის როლზე თავისუფალ ლექსში და ექსპრესიულ სიტყვათა განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე. სამაგალითოდ მიაჩნია ტ. ტაბიძის ცნობილი ლექსის „ცხენი ანგელოსით“ სტრიქონები:

თეთრი მტრედებით,
თეთრ ღრუბლებში
თეთრი გიორგი
ცხენი ანგელოსით
....ესხატალოგია,

სადაც, ავტორის აზრით, სიტყვა „თ ე თ რ ი“ განსაკუთრებული ექსპრესიულობით არის დატვირთული „...მეზობელ სიტყვებს ღებავს ადამიანის ბედისწერის იდუმალი ფერებით“ და ლექსის რიტმსაც ერთგვარად განსაზღვრავს მისი მრავალგზის გამეორება. შ აფხაიძე აღნიშნავს, აგრეთვე, რომ ურითმობას ქართულ ვერლიბრში ანაზღაურებს მდიდარი ასონანსები და ალიტერაცია.

წერილში ნათქვამია: „სმენა დაიღალა ქართული ლექსის ერთი ზომით. იგი ველარ ეგუება ერთფეროვან დენას. თავისუფალი ლექსი სავსეა მოულოდნელობით და ზიგზაგებით, უკანასკნელი უეცარი რიტმის სურნელით. შესაძლებელია, ამიტომ პოზიციები მას შერჩეს... ტონურ-სილაბური ზომის ქართული

ლექსი ტეხილის გზაზეა. თავისუფალი ლექსი გამოსულია სა-
პაექროდ... პროზა პოეზიის ჩარჩოებში შედის. ამის ცდაა ს. ცი-
რეკიდის „სონეტი პროზით“. შ. აფხაიძეს მიაჩნია, რომ პოეზიისა
და პროზის შერწყმის საუკეთესო საშუალება სწორედ თავისუ-
ფალი ლექსია.

წერილის დასასრულს ავტორი ასახელებს ვერლიბრის იმ-
დროინდელ ცნობილ მკვლევარებს: ჟორჟ დიუამელს, შარლ
ვილდრაკს, ანდრეი ბელის და ს. ბობროვს, რომელთა გამოკ-
ვლევებითაც უსარგებლია თავისი წერილის დაწერის დროს.

შ. აფხაიძის წერილი „თავისუფალი ლექსი“ ქართული ვერსი-
ფიკაციის კვლევის ისტორიაში კუთვნილ ადგილს იჭერს პრობ-
ლემის სწორი დასმითა და საინტერესო დაკვირვებებით. ავტო-
რი მართებულად ფიქრობს, რომ ქართულ პოეზიაში ვერლიბრის
შემოტანა სიახლისაკენ, უცხო ფორმებისაკენ სწრაფვით იყო
გაპირობებული, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მკვლევარს, რო-
დესაც წერს, რომ ვერლიბრი პოეზიისა და პროზის შეხვედრის
წერტილია. თავისუფალი ლექსი, მიუხედავად ურითმობისა და
საზომის დარღვევისა, მაინც მკვეთრად არის განსხვავებული
თუნდაც რიტმული პროზისაგან: „თავისუფალ ლექსში „რიტ-
მული უწესრიგობა“ კანონზომიერებისადმი მიდრეკილების სა-
ხით ვლინდება; პროზაში კი — იშვიათი „მეტრულ-რიტმული
წესრიგი“ სიუჟეტის ზეგავლენით იშლება და ფუნქციურად
ზედმეტი ხდება“ (განერელია 1978: 370).

თავისუფალი ლექსის პრობლემას ეხება თავის წერილში პო-
ეტი გ. ცეცხლაძეც.

„დღეს წერის ტეხნიკა ისეა განვითარებული, რომ ლექსის
დაწერა მეტად გაადვილებულია. ყველამ ადვილად გაიგო რო-
გორ ინერება სონეტი, ტრიოლეტი, სექსტინა, რონდელი და სხვ.
და ხშირად ძნელია გამოცნობა ფალსიფიკაციის“ (ცეცხლაძე
1923: 3). ავტორი ხსნის თავისუფალი ლექსის წარმოშობის მიზე-
ზებს და მიაჩნია, რომ იგი განაპირობა „სონეტში, ტრიოლეტ-
ში, და საზოგადოდ, ცნობილ ფორმებში ჩამწყვედელი ლექსის
განთავისუფლების სურვილმა“.

გ. ცეცხლაძის წერილში საყურადღებო დაკვირვებებია გამო-
თქმული: სწორად არის შენიშნული, რომ ვერლიბრში „...ყო-

ველი სიტყვა მოჩანს, ყოველი სახე ცოცხლობს“ (გ. ცეცხლაძე წერილში ახსენებს იმაჟინაციას, როგორც პოეტურ ხერხს ვერლიბრში. იმაჟინისტები, მართლაც, როგორც ცნობილია, მიიჩნევდნენ, რომ ლექსის მოთავსება მეტრულ ფარგლებში შეუძლებელია და იგი თავისუფალი უნდა იყოს). საყურადღებოა ავტორის შენიშვნაც: ვერლიბრისტებისათვის დამახასიათებელია „საკუთარ სიტყვათა ლექსიკონი და სინტაქსი“. მართლაც, თანამედროვე ლექსმცოდნეობაში გამოთქმულია აზრი, რომ ვერლიბრის მთავარი ნიშანია მისი სინტაქსური მოწესრიგებულობა და რომ „ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი თანმიმდევრობა აქ ხშირად შეცვლილია სინტაქსურ ერთეულთა („პოეტურ წინადადებათა“) კანონზომიერი განმეორებით“ (ქსე 1979: 371).

თავისუფალი ლექსის პრობლემას არაერთგზის შეეხო თავის წერილებში სანდრო ცირეკიძეც.

წერილში „ორსახიანი იანუსი“ ავტორი შინაარსობრივად მიჯნავს ერთმანეთისაგან ლექსსა და პროზას: „პირველში იგულისხმება ფსიხოლოგიური მომენტი, მეორეში — სტილისტური“ (ცირეკიძე 1920: 19). ს. ცირეკიძის აზრით, თანამედროვე პოეზიის თავისებურებაა ფორმისეული ზღვარის წაშლა ლექსსა და პროზას შორის. „...აქ (თანამედროვე პოეზიაში — თ.ბ.) ნახევარტონებია, თანდათანობით გადასვლა ერთი სტილისტური ფორმიდან მეორეზე“.

ავტორი მსჯელობს თავისუფალი ლექსის რიტმის შესახებ და მიაჩნია, რომ იგი ქართულ პოეზიაში პაოლო იაშვილმა შემოიტანა. შემდეგ იგი ყურადღებას ამახვილებს ვერლიბრში მეტრისა და რიტმის ურთიერთობის თავისებურებაზე და აღნიშნავს: „თავისუფალ ლექსში მეტრის მნიშვნელობა მინიმუმამდე დადის და პროზის რიტმს უახლოვდება: თითებზე დათვლილი ლექსის მონოტონური ხმაური აქ იცვლება ნაირ ზომათა ახალი გარმონიით“.

ს. ცირეკიძე თვლის, რომ „ცისფერყანწელთა“ არაკანონიკურ სონეტთა შორის „სონეტი ნაპირებგადალახული“ (რომელიც, სხვათა შორის, ჟურნ. „მშვილდოსანის“ ამავე ნომერში, გვ. 3, არის დაბეჭდილი) არის ერთგვარი ცდა თავისუფალი ლექსისა და პროზის შერწყმისა, სადაც ავტორმა თანამედროვე პოეზიის მოთხოვნებს ლექსის ეს ორთოდოქსული ფორმაც კი დაუმორჩილა

— მკაცრად განსაზღვრული 14 მარცვლიანი საზომის ნაცვლად შერეულსაზომიანი სონეტი დაწერა.

ლექსისა და პროზის მთავარ განმასხვავებელ ნიშნად ს. ცირეკიძე რითმას ასახელებს: „პროზას არ ეგუება და ამახინჯებს წმინდა რითმა, მაგრამ რითმა ალიტერაციად გაგებული — პროზას თავიდანვე სჩვევია. ბოლოს და ბოლოს: ლექსი უმთავრესად დამყარებულია ხმოვანი ასოების დალაგებაზე, პროზა — თანხმოვნებზე. მაგრამ პროზა თანდათან ითვისებს ხმოვანი ასოების მეთოდს. ლექსის ახალი რაინდებიც თანხმოვნებს მეტი ყურადღებით ეპყრობიან“ (ცირეკიძე 1920: 20).

როგორც ვხედავთ, ს. ცირეკიძე, ქართული ვერლიბრის პირველი თეორეტიკოსის, შ. აფხაიძის მსგავსად, ფიქრობს, რომ თავისუფალი ლექსი ერთგვარი გზაშესაყარია პროზისა და პოეზიისა, სადაც გადმწყვეტი მნიშვნელობა ენის ფონეტიკური მხარის დახვეწას, ლექსის კეთილხმოვანების სრულყოფასა და რიტმს ენიჭება.

ამ უკანასკნელს დანვრილებით განიხილავს ს. ცირეკიძე წერილში „რიტმი პროზაში“. ავტორი საუბრობს ალიტერაციის, ასონანსისა და დისონანსის შესახებ თანამედროვე ქართულ ლექსში, — ერთმანეთისაგან მიჯნავს ხმოვნებისა და თანხმოვნების რიტმს და წერს, რომ ხმოვნების რიტმის კულტურა ბოლომდე მივიდა სონეტში. ამიტომაც, განაგრძობს იგი: „სიტყვის ხელოვნება თუ არ უნდა გაიყინოს ამ მაღალ წერტილზე, უნდა მოიძებნოს გამოსავალი“ (ცირეკიძე 1922: 2).*

ს. ცირეკიძის აზრით, ფრანგმა პოეტებმა ამგვარი ხსნა თავისუფალ ლექსში დაინახეს, მაგრამ ეს არ იყო ახალი გზის ნახვა: „ეს იყო ტონურ ლექსწყობაში სილაბური კანონის უარყოფა, პალიატივი. თავისუფალი ლექსი (აქამდე) შენდება ტონურ რიტმზე, მხოლოდ აქ ტაქტების რაოდენობა იცვლება და ერთი ტაქტი არ ჩადის ლექსის ბოლომდე“.

საინტერესოა, რას გულისხმობს ს. ცირეკიძე „ტაქტში“. ამავე წერილში ვპოულობთ ამ კითხვის პასუხს: „თითოეულ ელემენტარულ ხმას ცალკე აქვს თავისი ინტენსივობა, ტონალობა,

* p. s. ს. ცირეკიძის „რიტმი პროზაში“ უცვლელად არის დაბეჭდილი გაზ. „ბარრიკადში“, 1922, № 7, გვ. 1.

სუბლიმინარული ასოციაცია ფერის და ხაზის. გათლილ სიტყვაში ეს ხმები ეწყობიან კრისტალივით და მათი წმინდა ფერები ერთდებიან ახალ გარმონიაში. სიტყვაში ჩნდება ტაქტები: უბრალო მიმდევრობა გრძელი და მოკლე ხმოვნებისა (ძველ ენებში); ყველა ხმების ინტენსივობის ...ტაკტების ნესიერება, მიმდევრობა, ერთნაირების წყობა არის რიტმული თქმა, ლექსი“. ამ ვრცელი ამონაწერიდან მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესო განმარტება რომ ამოვიღოთ, ვნახავთ, რომ ტაქტში ავტორი გულისხმობს გრძელი და მოკლე, ან მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობას ლექსში. ამდენად, თუ მხოლოდ ტაქტი რჩება ლექსში, ხოლო „სილაბური კანონი“ (ანუ მარცვალთა თანაფარდობა) უარიყოფა“, — მივიღებთ თავისუფალ ლექსს. ავტორს მიაჩნია, რომ თავისუფალი ლექსი ძირითადად რიტმზეა დამყარებული, რიტმი კი — გრძელი და მოკლე ხმოვნების ან მახვილის არსებობასა და თანმიმდევრობაზე: „ყველაზე მარტივი და ადვილად შესამჩნევი არის მარცვლების (ხმოვანების) სიგრძეზე და სიმაღლეზე აშენებული ტაქტი და რიტმი. კიდევ უფრო მარტივია სილაბური რიტმი. მარცვლების არითმეტიკის, მეტრული ლექსთწყობა შესცვალა სილაბურმა და ტონურმა. ამ ტრიუმფირატმა ოცდახუთი (ან მეტი) საუკუნე ატარა ლექსის სახელი და დაისაკუთრა“ (ცირეკიძე 1922).

საინტერესოა ს. ცირეკიძისეული განსაზღვრება ალიტერაციისა: „მეტად მახვილი სმენა უნდა, რომ აითვისოს წყნარი, მგლოვიარე დენა თანხმოვანების. ერთი ინტენსივობის და მგვანი ტონალობის ბგერები ხვდებიან ერთმანეთს მეზობლობის აღმართ-დაღმართებში, აქედანაა ალიტერაცია... ხმოვანების რიტმის ხასიათი თუ კუთხეებია, თანხმოვნების რიტმი ოდრიკალებია და სწორ რითმაში ის წრედ მრგვალდება, მაგრამ სწორი რითმის მკაფიოობა თანხმოვნების რიტმს არ უხდება და უკვე ძველი ლექსის ოსტატებშიც გაჩნდა სიყვარული ასონანსისა და დისონანსის. სწორი რითმის სისრულე ალიტერაციამ მიიღო ტონურ და სილაბურ ლექსში სტუმრობის დროს. იქ ის შეეგუა ხმოვნების რიტმის ხასიათს“.

როგორც ავტორის აზრთა მდინარეა გვიჩვენებს, თავისუფალი ლექსის წარმოშობა არაზუსტი რითმის მომძლავრებამ

განაპირობა, რაც, თავის მხრივ, ალიტერაციის ანუ თანხმოვნების რიტმის უპირატესობით აიხსნება „სწორი“, ანუ ზუსტი, იდენტური რითმის შემქმნელ ხმოვანთა რიტმთან შედარებით. ს.ცირეკიძის ეს მოსაზრება საყურადღებოა. თავისუფალ ლექსში რითმის უარყოფა, ერთგვარად, ლექსის მუსიკალობაზე უარის თქმაც არის და ჩვეულებრივი სასაუბრო ინტონაციისათვის უპირატესობის მინიჭებაც. ამ მხრივ საგულისხმოა ზიგფრიდ გუბაძის (კონსტანტინე გამსახურდიას) ზოგადი ხასიათის შენიშვნა, რომელსაც იგი გამოთქვამს ა. აბაშელის კრებულის „ანთებული ხეივანი“-ის (ნ. 1, 1923 წ.) განხილვისას: „ჩვენს პოეზიაშიც იწყება პერიოდი, როცა ლექსები „თვალებით უნდა იკითხო“*. დღეს ხმამაღლა არავინ კითხულობს არც ლექსს და არც პროზას. ლექსის მუსიკალური ტემბრი კლებულობს, სამაგიეროდ, პოეტი ფერადებით ახდენს ჩვენს თვალებზე ზემოქმედებას; აქედან: პოეზიაში პლასტიური ელემენტი სძლევს მუსიკალურს“ (ჟურნ. „ილიონი“ 1923: 93).

შემთხვევითი არ არის, რა თქმა უნდა, რომ ახალ ფორმათა ექსპერიმენტის დროს სიმბოლისტები თანაბრად აქცევდნენ ყურადღებას როგორც თავისუფალ ლექსს, ასევე სონეტს: პირველში თანხმოვნების (ანუ ჩვეულებრივი, ყოფითი ენის) კულტურა დაიხვეწა, ხოლო სონეტში — ხმოვნების; მის ხმოვანებაზე, უღერადობაზე გადაიტანეს აქცენტი.

ს. ცირეკიძის წერილებში გამოთქმული თვალსაზრისის მიხედვით, რიტმის შემქმნელ ფაქტორთა შორის უმთავრესია გრძელი და მოკლე ხმოვნების(ძველ ენებში) ან მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობა; რადგან ქართულ ლექსში მახვილი გადმწყვეტ როლს არ ასრულებს სტრიქონის მეტრულ-რიტმულ ორგანიზებაში. ამდენად, ბოლომდე თავისუფალი ლექ-

* საყურადღებოა, რომ ნ. კონრადი იაპონური თავისუფალი ლექსის წარმოშობაზე საუბრისას საგანგებოდ მიუთითებს: „Поэзия перестала прежде всего „звучать“ для слуха: она стала апеллировать к глазу“ (კონრადი 1954: 11). როგორც მიუთითებენ, ლიტერატურის, პოეზიის თავისებურებას ისიც განაპირობებს, რომ მისი სრულყოფილი აღქმა მხედველობისა და სმენის ერთობლიობას ემყარება. პირველი მათგანისათვის უპირატესობის მინიჭების აღიარება უკვე ნიშნავდა გარდატეხის, გარკვეული სიახლის შემჩნევას ეროვნული პოეზიის ისტორიაში.

სის არსებული სახით დამკვიდრება ს. ცირეკიძეს შეუძლებლად მიაჩნია და თვლის, რომ ქართული ვერლიბრის დასამკვიდრებლად საჭიროა ახალი რიტმის მოძებნა.

ს. ცირეკიძის „რიტმი პროზაში“ ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორისათვის ფრიად საყურადღებო წერილია: ავტორს სწორად აქვს შენიშნული ვერლიბრში რიტმის არსებობის მნიშვნელობა, ამასთანავე ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი ლექსში რიტმის შემქმნელი ფაქტორების ახსნა და დახასიათება.

პირველი ქართველი ვერლიბრისტების პოეზიის განხილვისას იმდროინდელი სალიტერატურო კრიტიკა საგანგებო ყურადღებას უთმობდა ლექსის ახალ ფორმას. ქართულ პოეზიაში თავისუფალი ლექსის შემოტანის პრიორიტეტს ერთხმად პაოლო იაშვილს აკუთვნებენ, როგორც მაშინდელი კრიტიკოსები (ს. ცირეკიძე), აგრეთვე თანამედროვენიც (ლ. ავალიანი, ლ. ბრეგაძე, გ. მერკვილაძე და სხვ.) მისი „ევროპა“ მიჩნეულია ქართული ვერლიბრის პირველ ნიმუშად. თავისუფალი ლექსის პირველ ნიმუშებად ასახელებენ, აგრეთვე, გ. ტაბიძის ლექსებს: „სამრეკლო უდაბნოში“, „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „15 საუკუნე“ (1916 წ.), „ზღვის ეფემერა“ (1922 წ.), „თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი“ (1925 წ.) და სხვა.

1924 წელს, პაოლო იაშვილის „პორტრეტის“ წერისას, ს. ცირეკიძე შენიშნავდა: „პაოლო იაშვილი არაა მოყვარული გაყინული ფორმების; „წითელი ხარის“ და „ფარშავანგების“ ავტორი ყველაზე უკეთ იმორჩილებს თავისუფალ ლექსს. მისი რიტმი ხან გაჩქარდება ხორეებად განითლებული:

გაგიჟდება ალით მხარე. ცისკენ მიჰქრის კვნესით ხარი.
მინა რქებით მონათხარი ნაკვერცხლებათ სტკივა ჰაერს.

ხან წყნარად მოღელავს ანაპესტებით ღვთის სავედრებლად:

ღმერთო, აპატიე, მე თუ ვერ მიშველი, დედას.
(ცირეკიძე 1924)

ს. ცირეკიძემ ვერლიბრისტა შორის პირველობა პაოლო იაშვილს უფრო ადრე, 1920 წელს ჟურნ. „მშვილდოსანში“ გამო-

ქვეყნებულ წერილში („ორსახიანი იანუსი“) მიაკუთვნა, თუმცა გამოითქვა საპირისპირო მოსაზრებაც (მანკავა 1921: 15).

ბ. ჟღენტი თავის წერილში, სადაც განიხილავდა 1924 წლის ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებულ პროზასა და პოეზიას, კ.ნადირაძის ლექსის „1905 წელი“ თაობაზე აღნიშნავდა: „იგი დაწერილია თავისუფალი ლექსით. თავისუფალი ლექსი არ უნდა იყოს გაგებული ისე, რომ თითქოს ამ ფორმაში ლექსი იკარგებოდეს სავსებით და აღარ რჩებოდეს პროზისაგან გამმიჯნავი სპეციფიკა. ნადირაძის „1905 წელს“ ასევე მართებულად შეიძლება ეწოდოს მინიატურა ან ნოველა“ (ჟღენტი 1925: 164).

კ. ნადირაძის თავისუფალ ლექსებში: „ბალადა შოტლანდიელ ცეცხლფარეშზე“ (1928 წ.), „სათქმელი ჩემი“ (1964 წ.), „ჩემი საუბარი“ (1974 წ.), „თვალთმაქცი სტუმარი“ (1974 წ.), „შუადღე“ (1973 წ.), „საადი-ჰაფიზ“ (1971 წ.), მართალია, ზოგჯერ რითმაც გვხვდება, მაგრამ ეს სრულიად არ ვნებს ვერლიბრის ფორმას. ლექსმცოდნეთა აზრით: „.....отсутствие рифмы не обязательно для произведенной верлибра“ (ტიმოფეევი 1963: 187). კ. ნადირაძის ზემოთდასახელებულ თავისუფალ ლექსებში რითმა რეგულარული და კანონზომიერი კი არ არის, როგორც კონვენციურ ლექსში, არამედ ფრაგმენტული, აქა-იქ გაელვებული.

როგორც ვხედავთ, XX საუკუნის 20-იან წლებში, ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედების განხილვისას, თავისუფალ ლექსს საგანგებოდ ეხებიან, იმასაც აღნიშნავენ თუკი ავტორი საერთოდ არ მიმართავს ამ ფორმას. ს. ცირეკიძე ვ.გაფრინდაშვილის შესახებ წერდა: „...იმას დღემდე არ დაუწერია თავისუფალი ლექსი“ (ცირეკიძე 1923: 2).

ივანე გომართელი, იონა ვაკელის პოეზიის შეფასებისას მიუთითებს მის შემოქმედებაში სიმბოლიტური პოეზიის ზეგავლენის შესახებ, კერძოდ წერს, რომ თავისუფალი ლექსის არსებობა იონა ვაკელის პოეზიაში „ცისფერყანწელთა“ გავლენის შედეგია და „თავისუფალი მეტრისა“ და „ურითმო პოეზიის“ საუკეთესო ნიმუშად ასახელებს იონა ვაკელის ლექსს „დილის ზეიმი“ (გომართელი 1924: 2).

კ. ჭიჭინაძე 1915 წელს ლექსში „ლექსთანყობა“ აღნიშნავდა:

მე მომაბეზრა თავი ლექსმა ჩვენში ქებულმა,
ოთხ-ოთხ სტრიქონად აკინძულმა, დალაგებულმა,—
სულს მიხუთავენ კანონები, მძულს სიმეტრია,
მიყვარს ლექსთწყობა აბნეული, ქაოტიური....—

— ამ სიტყვებით პოეტი მიგვანიშნებს თავის სურვილზე: ეპოქის ახლებური, გამძაფრებული რიტმის შესატყვისი სალექსო ფორმების ძიებასა და ეროვნული პოეზიის განახლებისაკენ სწრაფვაზე. კ. ჭიჭინაძე კი ამ სურვილის განხორციელებას ქართული პოეზიისათვის ახალ, უცხოურ ფორმებში ცდილობდა. თავდაპირველად პოეტი სონეტის კლასიკურმა, მკაცრმა ფორმამ გაიტაცა, ხოლო შემდეგ მეორე უკიდურესობამ — თავისუფალმა ლექსმა. რის შესახებ თვითონაც შენიშნავდა:

მე თვითონ დატყვევებული ვიყავი მაშინ
სონეტის, როგორც მეგონა, უკვდავი ფორმით.
ეხლა სხვა დროა. გრიგალები. ქარიშხალი, შტორმი.
და ცეცხლის ხაზი.

.....
რა ვქნა, მეც... მეც მიტყდება ლექსი!
თითქოს ჩემი გული აიგო ორპირად ალესილ დანაზე.
თურმე ყველაფერი წარმავალი ყოფილა ამ ქვეყანაზე,
თურმე ჩვენ ხანდახან აქლემად გვეჩვენება ნემსი.
თოთხმეტ მარცვლოვანი ლექსიც კი, ხანჯალივით ნაფერი,
გარდაუვალი როდი ყოფილა თურმე.
წლებს — ამ ისტორიის გაბანრულ ურმებს —
დავიწყების უფსკრულისაკენ მიაქვს ყველაფერი!
(1925 წ.)

კ. ჭიჭინაძის ლექსები: „ოდა რუსთაველისადმი“, „გმირი“, „სალამო ზღვაზე“, პოემა „რიონის აპოლოგია“ სრულყოფილი ვერლიბრის ნიმუშებად ვერ ჩაითვლება, მაგრამ მათში ნაწილობრივ უარყოფილია რითმა და საზომი. კ. ჭიჭინაძის ლექსწყობის თავისებურების შესახებ გ. კალანდარიშვილი აღნიშნავდა: „კონსტანტინე ჭიჭინაძე არის პოეტი მხედველობის და არა სმენის.

მას არა აქვს ხმა და ფონეტიკა... მისი ლექსები უფრო მეტად და-
ლაგებულია შინაგანი რითმულობით და სათანადო რიტმით.
ამიტომ აქ ძლეულია რითმის დაყრუვება“ (კალანდარიშვილი
1925: 173).

ქართული ვერლიბრის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი,
პოეტი გ. ცეცხლაძე თვითონაც წერდა თავისუფალ ლექსებს.
მის კრებულებში, თეთრი ლექსების გვერდით („Tête a tête“,
„მიხაკი“, „ქვიშხეთიდან წამოსვლა დილით“, „სამი ფინჯანი“),
გვხვდება ვერლიბრის ნიმუშებიც: „დღეს, როცა წინ დგანან მა-
სები“ (გ. ცეცხლაძე, „საკუთარი ხმა“, ფედერაცია, თბ., 1935, გვ.
20) სამნაწილიანი თავისუფალი ლექსია, დაწერილია 1928 წელს.
თავის პირველ კრებულში „პოეტის ყეფა“ (თბ., 1924) გ. ცეცხ-
ლაძე წერდა:

საერთო სიგიჟემ მე დამადინჯა.
დავსევდიანდი.
ჩემი ლექსები ლურჯი ნარინჯია,
რიტმები — ნაგვიანევი ფრანტი
მე ვარ მეოცე საუკუნის
შვილი მტკივნეული,
სული მაქვს დატეხილი... (1923 წ.).

ეს სიტყვები დასტურია პოეტის თეორიული შეხედულებების
და შემოქმედების ერთიანობისა. გ. ცეცხლაძის თავისუფალი
ლექსები („დიხაშხო“, „გაჭენებული მონუმენტი — 1917 წლის
თებერვლის დღეები“, „ოქტომბერი — ფრაგმენტი“ და სხვ.) ახა-
ლი ფორმის ძიების ნიშნითაა აღბეჭდილი.

იმდროინდელი კრიტიკოსები, გ. ცეცხლაძის პოეზიაზე საუბ-
რისას, მიუთითებდნენ: „...მაძიებელი პოეტია. ის ეძებს მარტო
პოეტის სახელს კი არა, ახალ გზებსაც. მიაღწევს თავის მიზანს
პოეტი და გამარჯვებული გამოვა?“

მომავალი დაგვანახვებს.

ძლიერი გაქანება, გამბედაობა ეტყობა პოეტს ლექსის მეტ-
რსა და რითმაში. აქ ცეცხლაძე იძლევა საზღვრების სრულ გა-
დალახვას“ (გომართელი 1924: 3-4). სანიმუშოდ რეცენზენტს

მოაქვს სტრიქონები გ. ცეცხლაძის ლექსიდან „კვირა დღე თბილისში“ (1923 წ.).

ატმოსფერა
იყო
ატმის ფერი
პეპელა
გაეკიდა
პროპელლერს
მე ვიდექ როგორც აპოლონი
პელო
ჰგავდა გამოფენას...

დისონანსებით დაწერილ ამ ლექსს ი. გომართელი ფორმალისტურ ვარჯიშად მიიჩნევს. ამგვარადვეა მიჩნეული გრ. ცეცხლაძის ლექსი „ქანდაკება მსუბუქი ტანის“.

ამრიგად, ქართულ პოეზიაში ვერლიბრი XX საუკუნის 10-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ჩნდება. პ. იაშვილის, კ. ნადირაძის, გრ. ცეცხლაძის, კ. ჭიჭინაძის, განსაკუთრებით, გალაკტიონის შემოქმედებაში ვერლიბრი, უახლესი ევროპული პოეზიის სალექსო ფორმა, სრულყოფილი და დახვეწილი სახით გვევლინება.

ქართული ვერლიბრის პირველი მკვლევარები არსებითად სწორ პოზიციას ირჩევენ ეროვნული თავისუფალი ლექსის თავისებურებათა ჩვენების დროს: მიუთითებენ რიტმის შემქმნელ მინიმალურ ფაქტორზე და მიაჩნიათ, რომ ქართული ვერლიბრისათვის საჭიროა ახალი რიტმის ძიება. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი ნაკლებად მსჯელობენ კონკრეტული მაგალითების მოშველიებით ქართველ პოეტთა შემოქმედებიდან, გალაკტიონის ვერლიბრს კი თითქმის არც ეხებიან.

ქართული ვერლიბრის პირველ მკვლევართა (შ. აფხაიძე, გრ. ცეცხლაძე, ს. ცირეკიძე) შეხედულებანი დღესდღეობით, ისტორიული თვალსაზრისით, მეტად ფასეულია.

„ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა
(პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი,
შალვა კარმელი)

„ცისფერყანწელთა“ სალიტერატურო ორდენში, როგორც ცნობილია, 1916 წელს გაერთიანდნენ: პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ივანე ყიფიანი და სანდრო ცირეკიძე. 1918 წელს მათ შეუერთდნენ: გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჭდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი, ნიკოლო მინიშვილი და ალი არსენიშვილი. „ცისფერყანწელებთან“ თანამშრომლობდნენ და მათს პერიოდულ გამოცემებში ბეჭდავდნენ თავიანთ თხზულებებს: ლელი ჯაფარიძე, ლადო მაჭავარიანი, გრიგოლ ჯაფარიძე, გრიგოლ ცეცხლაძე, ვიქტორ გაბესკირია, ლილი მეუნარგია, ლევან ასათიანი, რაულ გოგოხია. 1994 წელს გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ აღდგენილი გამოცემა, რომლის მე-2 ნომერში ზ. მეძველიამ დაბეჭდა გ. ლეონიძის მიერ შედგენილი „ყანწელების გენეალოგია“, სადაც მოცემულია „გვარების ესთეტიკა და ქიმერიადა“: 1. გრიგოლ რობაქიძე, 2. ვ. გაფრინდაშვილი, 3. პ. იაშვილი, 4. ტ. ტაბიძე, 5. შ. აფხაიძე, 6. ნ. მინიშვილი, 7. ს. ცირეკიძე, 8. კ. ნადირაძე, 9. ალი არსენიშვილი, 10. ნიკოლორთქიფანიძე, 11. არისტო ჭუმბაძე, 12. ლადო გუდიაშვილი, 13. გიორგი ლეონიძე. ეს სია 1923 წელს არის შესრულებული.

ჩვენ პირველ სიას ვეყრდნობით და „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკას 1916 წელსა და 1918 წელს სალიტერატურო სკოლაში გაერთიანებული ქართველი პოეტების თანმიმდევრობით წარმოვადგენთ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა „ცისფერყანწელთა“ მეტისმეტი გატაცება 10- და 14-მარცვლიანი საზომებით: „სიმბოლისტებმა წინ წამოიწიეს 14- და 10-მარცვლიანი ლექსები. განსაკუთრებით პირველი გახშირდა. კლასიკური სონეტის გარშემო გამართულ კამათში, ტრიოლეტებისა და რონდოების კორიანტელში, ტრადიციული მდიდარი შაირი

სრულიად დაივიწყეს. შეიქმნა ერთგვარი სტანდარტი და მტკიცება იმისა, რომ თითქოს სონეტის ფორმას მარტო 14-მარცვლიანი ლექსი შეეფერება. მოდერნისტებმა, რა თქმა უნდა, ბევრი სიახლე მისცეს ქართულ ლექსს, მაგრამ იმის გამო, რომ მეტრულ-რიტმული სტანდარტების გაბატონებას ცდილობდნენ, ქართული ლექსის მეტრულ (და რიტმულ) გაღარიბებას უწყობდნენ ხელს“, – წერდა კრიტიკოსი გრ. აბაშიძე 1937 წელს. (აბაშიძე 1937: 56). ერთი შეხედვით, ეს საყვედური სამართლიანია: „ცისფერყანწელების“ ლექსების უდიდესი ნაწილი მართლაც 14- და 10-მარცვლიანი საზომით არის შესრულებული, მაგრამ „ცისფერყანწელი“ პოეტების ლექსების მეტრიკაზე საგანგებო დაკვირვება, ზემოხსენებული საზომების გარდა, ბევრ საინტერესო, ორიგინალურ ვარიაციასა და სქემას ააშკარავებს და თვალსაჩინოს ხდის, რომ „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა არც ისე ღარიბი და მწირია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს.

პაოლო იაშვილის მეტრიკა

სანდრო ცირეკიძე 1924 წელს აღნიშნავდა: „პაოლო იაშვილი არაა მოყვარული გაყინული ფორმების. „წითელი ხარის“ და „ფარშავანგების“ ავტორი ყველაზე უკეთ იმორჩილებს თავისუფალ ლექსს“ (ცირეკიძე 1924: 3). ამასთან ერთად, ფიქრობდნენ, რომ „...პირველი კლასიკური სონეტი დასწერა ჩვენში ელენე დარიანმა; პაოლო იაშვილმა შექმნა შემდეგი სონეტები: ელამი სონეტი, სონეტი ამორძალი და სონეტი უნაგირით“ (გაფრინდაშვილი 1919: 13).

სალიტერატურო კრიტიკაში საგანგებოდ ხაზგასმულია ისიც, რომ „ცისფერი ყანწების“ პერიოდში პაოლო იაშვილმა ერთ ათეულზე მეტი სონეტი შექმნა, მათგან კი არც ერთი ყრუ, ურითმო არ არის (მერკვილაძე 1975: 60-61). მელოდიურობა განსაზღვრავს პაოლო იაშვილის ლექსების თავისებურებას მიძღვნიტ, მიმართებით ხასიათთან ერთად: სონეტების უმრავლესობა ავტომედალიონებია, ხოლო პოეტის ბევრი ლექსი კონკრეტულ ადრესატს გულისხმობს ან „მინიშნებათა პოეტიკის“

პრინციპებს ეყრდნობა და მტკიცედ ერთგულია საკუთარი „სულის შინაარსისა“ (ვ. ბრიუსოვი).

პ. იაშვილის მეტრიკა გავაანალიზეთ პოეტის ბოლოდროინდელი გამოცემის მიხედვით: „პაოლო იაშვილი. საიუბილეო – საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი პირველი. პოეზია. პროზა. კრიტიკული წერილები. პირადი მიმოწერა. თბილისი, 2004“; „წიგნი მეორე. თარგმანები. მოგონებები პაოლო იაშვილზე. თბ., 2004“.

პაოლო იაშვილის პირველი ლექსი, რომელიც 1911 წლით თარიღდება, ტრადიციული მაღალშაირის საზომით 44/44 არის შესრულებული, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ლექსის გრაფიკა შესაცვლელია: იგი ჩვეულებრივი, 8-მარცვლიანი შაირით (4/4) უნდა იყოს წარმოდგენილი:

არის: ცრემლის ცხარე ნაკადული, გულში სევდა ჩაქარგული,
უიმედო სიყვარული – არ მშორდება, სულ თან დამდევს...
სულის ლტოლვა სწრაფად ქრება, ჩემი ვარდი ნორჩად
ჭკნება ...
ვაგლახ!.. რალა მეშველება? ვინ მომისპობს მნამლავ
დარდებას ... (ნ. I, გვ. 11)

უნდა იყოს: ცრემლის ცხარე ნაკადული,
გულში სევდა ჩაკარგული,
უიმედო სიყვარული —
არ მშორდება, სულ თან დამსდევს — და ა. შ.

„შეგირდობის ხანა“ პაოლო იაშვილისათვის დაბალი და მაღალი შაირის საზომსა და 16-მარცვალს გულისხმობს 1913 წელს („მეორეს“ — 4/4, „წითელი დღე“ — 53/53). ამავე, 1913 წელს პოეტი ლექსს „ზარის ხმა ქარში“ მელოდიასაც უძებნის: „ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა...“ („ზარის ხმა ქარში“):

ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა
შორს სადღაც ყვავილს ბუჩქქვეშ მიეძინა
ქარმა ცვრიან ბალახს ველზე ჩაურბინა
ცვარი ბალახს მოსწყდა, სევდით დაიგმინა
ქარში ზარის ხმა გაისმის
ნაუ ნანი ნინა!..

ამ ლექსში წარმოდგენილი უსემანტიკო ერთეულები, რეფრენად ქცეული, 12-მარცვლიანი საზომით, ჯერ 42/42 ვარიაციით, ხოლო შემდეგ 4/4/4 (ზარი უფრო: ნაუ, ნაუ ნანი ნანა), ნაუ... ნანა... ნაუ, ნანი! ნაუ ნინა... ლექსის ბოლოს თითქმის ნახევრდება: ნაუ... ნა... ა... ნ... ი... ნი... ნა... (5/2). პაოლო იაშვილის „ზარის ხმა ქარში“ საინტერესო ექსპერიმენტად გვესახება, თუ როგორ შეიძლება ერთმანეთს შეეხამოს ლექსის შინაარსი და მეტრიკა. მთელი ლექსი ემორჩილება ზარის ხმოვანებას ქარში, სადაც სილაბიზმის პრინციპით გამართული 12-მარცვლიანი სტროფების გვერდით არის 8-მარცვლიანი (4/4; 5/3)მესამე სტროფი:

ქვეყნის ცოდვებს, ქვეყნის კვნესას,
 ქვეყნის სირცხვილს, ქვეყნის ჭორებს
 ქარი ხელში ათამაშებს,
 მოატარებს მთებს და გორებს
 ცოდვილ მიწას არ აშორებს
 ნაუ... ნანა!.. ნაუ, ნანი!.. ნაუ ნინა...

პაოლო იაშვილის პირველი, ტრიოლეტებით დაწერილი ლექსი „მეფის ქორწილი“ 1915 წლით არის დათარიღებული და იგი ოთხი ტრიოლეტისაგან შედგება (I. „ქორწილი ხარობს და სხივოსნობს მეფე ძვირფასი...“. II. „ანათებს დარბაზს ვეზირების ტანსაცმელები“, III. „მოსწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილამაზე“, IV. „სეფე — დარბაზში მზის სხივების ცეცხლი ანთია“). 5/4/5 — საზომით შესრულებული ეს ტრიოლეტები დღემდე იმსახურებს მკვლევართა ყურადღებას, თუმცა პაოლო იაშვილს ამ ფორმისათვის შემდგომ აღარ მიუმართავს. ასევე, 1915 წელს იწერება პაოლო იაშვილის პირველი კანონიკური სონეტები: „სონეტი ელლის“, „სონეტი ვალერიან გაფრინდაშვილს“, ხოლო პოეტის პირველი ვერლიბრი „ფარშავანგები ქალაქში“ 1918 წლით თარიღდება („ვეროპა“ 1922 წელს არის დაწერილი). 1915 წელს უკვე გამოიკვეთა პაოლო იაშვილის განსაკუთრებული გატაცება 14 (5/4/5)- და 10 (5/5)-მარცვლიანი საზომებით, რაც საუკეთესოდ აირეკლა მისმა ჰეტეროსილაბურმა შედეგმა „ძახილი“, რომელიც სამი საზომის მონაცვლეობით არის დაწერილი:

მარგალიტები მოვიხვიე ყელზე სამწყება... (5/4/5)
მარგალიტები... იაგუნდები... (5/5)
არ შემიძლია შენი სახის გადავიწყება! (5/4/5)
არ დაბრუნდები? 5

5/4/5, 5, 5/4/5, 5/5, 5 — მონაცვლეობით აგებული პაოლო იაშვილის „დახილი“ მელოდიურობით გამორჩეული ლექსია ქართულ პოეზიაში. 1915 წელსვე ჩნდება პაოლო იაშვილის პოეზიაში 12-მარცვლედის სხვა ვარიანტებიც: (33/33) „გათავდა ნადიმი, სად არის მხლებელი?“, რომელიც 11-მარცვლიან სტრიქონს ენაცვლება სტროფში (33/32): „ცხენები მზად არის? — თავადო გელით!“ ან (33/14): მსურს ვუთხრა ჩემს თავადს: „შენ გენაცვალე“.

პაოლო იაშვილის 138 ლექსიდან მეოთხედი (32 ლექსი) 5/4/5-ით არის შესრულებული, ცოტა უფრო მეტი (38 ლექსი) კი — 5/5-ით. ნახევარი ლექსებისა კი სხვადასხვა საზომით არის გამართული.

მოკლესაზომიან ლექსებს იშვიათად შეხვდებით პაოლო იაშვილის პოეზიაში: ძირითადად ცალკეულ სტრიქონებს მართავს იგი ან საბავშვო ლექსებსა და მიძღვნებს წერს. მაგ.: „მედეიას ლექვი“.

თუ გინახავთ
დათვის ნეკი,
იმ სიგრძეა
ჩემი ლექვი
ჯერ ოთახში,

შემდეგ ბაღში
დადის, დადის
კუდ — აბზეკით

5-მარცვლიანი სტრიქონი, უფრო ხშირად, დატეხილი 14-მარცვლის (5/4/5) მესამედაა:

თქვენს თბილისს, თქვენს თვალებს
ვერ ვენახები;
მზე მივლის... მანვალებს

მე ვენახები.
ძვირფასებო, ასეთია
სოფლის წუხილი

ამ მხრივ საინტერესოა „წერილი ანნა ახმატოვას“ (1922წ.):

მე მინდა გითხრა სამძიმარი,	5/4
რომ ბლოკი მოკვდა!	5
ხან და ხან ჩუმი და მძინარე	5/4
მეცა ვარ ბლოკთან	5

(„ნასაყდრის გალავნიდან“, 1922)

7-მარცვლედის (4/3 (3/4)) და (5/2 (2/5)) ორივე სახეობა გვხვდება ლექსში „არგვეთის ღამეები“:

ცაზე ვერცხლის მერცხლები 4/3
სხედან ლურჯ ბუდეებში, 3/4 D
მთვარე ცივად ეცემა 4/3
შქერის ტყეში გამართულ 4/3
ტოტების ბადეებში 3/4
...ალვის ხეებს აცვიათ 4/3
სირმიანი ნაბდები, 4/3
ტკბილი სიზარმაცეა 2/5
და მდინარეც სავსეა 4/3
თითქოს — თეთრი ბატებით 2/5

1926 წელს შვიდმარცვლედის ამ იშვიათი ვარიაციებით (3/4, 2/5) შესრულებული პაოლო იაშვილის ლირიკული შედევერი „არგვეთის ღამეები“ გვიდასტურებს, რომ პოეტი კარგად ფლობს ლექსის ტექნიკას და ცნობილი მეტრების (5/5, 5/4/5) გარდა სხვა საზომების იშვიათ ვარიაციებსაც იყენებს.

საგულისხმოა, რომ თავიდან ბოლომდე შვიდმარცვლედით (3/4, 2/5) დანერგილი ლექსები ქართულ პოეზიაში იშვიათია. მისი ცნობილი ნიმუშია გალაკტიონის „ჭიანურები“ (1916):

მიდის ოპერა „ლაკმე“,
ბუტაფორიის შეხლა!
განა ეს არის საქმე?

მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა
ხშირად ვიგონებ ვერლენს,
როგორც დაღუპულ მამას,
დაღვრის შეშლილი ცრემლებს,
მოგონებათა გამმას.

ქართულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ცხრამარცვლედის სიმეტრიული წყობა 3/3/3 პაოლო იაშვილის პოეზიაში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ცალკეული სტრიქონების სახით.

უფალო! უსმინე შევარდენს 3/3/3
მის ხელით გიგზავნი ბარათს 3/3/2
მიშველე ღორებში ჩავარდნილს 3/3/3/
ღორებში დარჩენილს მარად. 3/3/2
(„მელორის სიმღერა“)

II სტროფი იზოსილაბურია:

როგორც რომ ბურვაკი პალოზე 3/3/3
ახოში ბანართ აბია, 3/3/3
მარტო ვარ, უფალო, დალოცე, 3/3/3
მელორე ცრემლების ყლაპია! 3/3/3

ბოლო სტროფი ისევ ჰეტეროსილაბურია: 3 3 3 //3 3 2
თორმეტმარცვლედის დამოუკიდებელი სახეობა 33/33, თანამედროვე პოეზიაში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული მეტრი, პაოლო იაშვილის პოეზიაში პირველად 1916 წელს ჩნდება ამგვარი ვარიაციით: 33/33; 24/15; 24/24; 15/15:

გაიხსნა ჭიშკარი. სულო, სად იჩქარი?
ველარ დაბრუნდები: იქ საშინელია,
ყოფნა განამდება, როცა დაღამდება,
ვერ გათამამდება, ვინც გრძნობით ნელია.
(„იქითური“, 1916)

პაოლო იაშვილის ლექსწყობას წერილი მიუძღვნა შორენა ქურთიშვილმა, რომელმაც ყურადღება მიაქცია დარიანული ციკლის ლექსების მეტრიკას: „ძახილს“, „პირამიდებში“.

მკვლევრის აზრით: „ჰეტეროსილაბურობისა და თავისუფალი წყობის ნაერთს წარმოადგენს ლექსი „წერილი დედას“. პირველი ორი სტროფის არათანაბარმარცვლოვან წყობას განაპირობებს ბოლო განსაკუთრებული სიდიდის სტრიქონი: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3 და 5; აგრეთვე: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3 და 5/6. მესამე სტრიქონში ერთმანეთს ენაცვლება თერთმეტ და თორმეტმარცვლიანი სტრიქონები: 6/5, 6/5, 33/33, 24/24. მეოთხე და მეხუთე სტრიქონები თავისუფალი ლექსის ნიმუშია. პაოლო იაშვილის სხვა თავისუფალ ლექსებთან ერთად („წითელი ხარი“, „ფარშავანგები ქალაქში“), მეტრული სისტემის რღვევა ზემოხსენებულ ლექსში შეგნებული მანევრი და პოეტის ვერლიბრით დაინტერესების მაჩვენებელია. „ეს ფორმა ლექსის ტექნიკური „ათვისებისა“ და მისივე შესაძლებლობების საზღვრის გაფართოებისათვის სჭირდებოდა პოეტს“ (ქურთიშვილი 2002: 93).

პაოლო იაშვილის „დარიანული ციკლის“ ლექსებში სრულიად გამორჩეული ადგილი ეთმობა „დარიანულს“, რომელიც ალიტერირებული „ჯ“ ბგერის მეოხებით და ლექსის გრაფიკის, საზომის თავისებური, ჯაჭვისებური მიმოხრით, სიმბოლისტური პოეტიკის ნიშანთა სისტემაში ლექს-სიმბოლოს ფუნქციას ასრულებს. ჩვენი აზრით, „დარიანული“ (1923) ჰეტეროსილაბური ლექსია: 8:7 (4/4-4/3) (2/5); სიმეტრიული ორსაზომიანობა (I-III, II-IV) ქართულ პოეზიაში კარგად ცნობილია, მაგრამ პაოლო იაშვილის ექსპერიმენტი სტრიქონების დატეხვის ფონზე მიმდინარეობს: პირველ სტროფში ჯაჭვის სამი რგოლი („დაიტანჯა“, „მაჯა“, „მარჯნის“) 4 და 2, 2 მარცვლიან სიტყვებად იშლება, რომელსაც მოსდევს სამი, სამსიტყვიანი ტაეპი:

— მძიმე ჯაჭვის ტარებით,
 ბევრი ცრემლი დამეხარჯა
 ერთ ღამის ნეტარებით

მეორე სტროფში წყდება მე-4 სტრიქონის ბოლო რგოლი:

მძიმე ჯაჭვის
 ტარებით

ხოლო მესამე სტროფში მე-5 სტრიქონი წყდება. ჯაჭვი, რომელიც კავშირის, სიმტკიცის სიმბოლოა, დაიშალა და ბოლოს „ქაჯათ გადაგვარებით“ დასრულდა.

ავტოგრაფში აშკარად განირჩევა თითოეულ სტროფში რიტმული გასაყარი რეფრენსა და სტროფის დანარჩენ ტაეპებს შორის: „დაიტანჯა მაჯა მარჯნის მძიმე ჯაჭვის ტარებით“ სამივე სტროფში გამოცალკევებულია დანარჩენი მონაკვეთებისაგან:

- I. ბევრი ცრემლი დამეხარჯა
ერთ ღამის ნეტარებით
- II. მე ლოყაზე დამრჩა
ფარჩა
ცხელ პირის მოკარებით
- III. ჩემ დამტანჯველს
ღმერთი დასჯის
ქაჯათ
გადაგვარებით.

როგორც ვხედავთ, სტროფებში ტაეპების რაოდენობა იზრდება: 2-3-4 და ბოლო სტროფში რეფრენის სტრიქონების რაოდენობა (4) უთანაბრდება ძირითადი სათქმელის ტაეპების რიცხვს (4). ეს ლექს-სიმბოლო ტანჯვისა და მისი მოთმენის თანაარსებობის გათანაბრების ასახვას ემსახურება. პოეტური სტილისტიკა აქ სემანტიკის მოთხოვნას ემორჩილება და მკითხველი, ვიზუალურად და აკუსტიკურად, მოწმე ხდება ამ გარდასახვისა: ლირიკული გმირი ემორჩილება მარადიულობისა (ჯაჭვი) და თანამედროვეობის (ერთი რგოლი) ურთიერთზემოქმედების მუდმივ კანონს.

პაოლო იაშვილის ჰეტეროსილაბური საზომით დაწერილ ლექსთა შორის საგანგებოდ გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ სიმეტრიული ათმარცვლედისა და ბესიკურის მონაცვლეობით აგებულ ლექსზე: „ლილი მეუნარგიას“:

პატარა ბალიშს დაეცა ცრემლი, 5/5

პატარა ფილტვებს მიეპარა ჭლექი და ხველა... (5/4/5)

ჩამონყდი როგორც ყვაილი ცრემლის, 5/5
შენ, რომ იყავი საიდუმლო და ჭიანჭველა 5/4/5

3/3//3/3, ფრანგულ-ალექსანდრიული ლექსის ქართული ვარიანტით, არა მარტო ცალკეულ სტრიქონებში, არამედ მთელ ლექსში, პირველად 1917 წელს დაწერა პაოლო იაშვილმა: „ასო ლასი როიალზე“. ლექსის ყველა სიტყვაში ხმიანობს ასო-ბგერა ლასი; ლირიკული გმირი – ლეილა – იმორჩილებს თხზულების ყველა ბგერას, რომელთა მუსიკალობა და მელოდიურობა განსაზღვრავს ამ ლექსის გამორჩეულ ადგილს ქართულ პოეზიაში.

ტიციან ტაბიძის მეტრიკა

ტიციან ტაბიძის მეტრიკა, ერთი შეხედვით, „ცისფერყანწელთა“ ტრადიციულ, მათ მიერ გაშინაურებულ ორ ძირითად საზომს: სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5) და ბესიკურ თოთხმეტმარცვლედს (5/4/5) ეყრდნობა. პოეტის სადებიუტო წლიდან, 1909-დან „ცისფერყანწელთა“ ორდენში გაერთიანებამდე – 1915 წლამდე **დანერილი 37 ლექსიდან 31 — 5/5-ით არის შესრულებული**, 4 — 5/4/5-ით, მხოლოდ თითო-თითო ლექსია დანერილი შაირით (44/44) და დაბალი შაირით 5/3-ით.

1915-დან 1922 წლამდეც, ძირითადად, ისევ ზემოხსენებული ორი საზომი ბატონობს. ლექსში „მელიტა“ კი ტ. ტაბიძე სრულიად სხვა გზას ირჩევს: ჰეტეროსილაბიზმს მიმართავს ორგვარი ვარიაციით: თუ პირველ სტროფში ერთმანეთს ენაცვლება ათმარცვლედი და თერთმეტმარცვლედი (5/5, 3/3/2/3, 5/5, 3/3/2/3), მეორე სტროფში თორმეტმარცვლედის ორი სხვადასხვა ვარიაციაა: 3/3/3/3 და 2/4/2/4

I სტროფი: ალექსანდრია... ყარაბულახი... 5/5
ასტრალი წევარი, ღმერთი მელიტა... 3/3/2/3
მოდგება ლექსი, როგორც ულაყი, 5/5
მადონა, აფთარი, ღმერთი მელიტა 3/3/2/3

II სტროფი: პოეტის ოცნების დიდი ხნის წვალება 3/3/3/3

მაღალ ტროტუარზე თვითონ კლეოპატრა 2/4/2/4
გამვლელს და გამომვლელს ლოცვას ავალებდა 2/4/2/4
ეს გულიც, ეს ლექსიც იმან გამოფატრა 3/3/2/4

ამ ლექსში ტ. ტაბიძე ერთ საყურადღებო აზრს გამოთქვამს
თორმეტმარცვლიანი ლექსის ვარიაციებით:

მინდა დღეს მოვენყო მართლა ლირიკულად 3/3/2/4
ჩვენშიც შეიძლება, რომ იყოს პინდარი 2/4/3/3
მაგრამ როგორ მიდის ლექსი ირიბულად, 4/4/4/4
თუმცა სხვა ლექსების არის სანინდარი 3/3/2/4

„ლექსის ირიბულად წასვლა“, ჩვენი აზრით, საზომის სიახ-
ლეს, თორმეტმარცვლედის ახლებურად ვარიირებას უნდა უკავ-
შირდებოდეს. აქვე არის პირობაც: „ლექსი ირიბულად“ „არის
სხვა ლექსების სანინდარი“.

ასე „ირიბულად წასული ლექსებია“, ჩვენი აზრით, 1922 წელს
დანერილი შებრუნებული სონეტი „ნინა მაყაშვილს“ (3+3+4+4+2),
„მინდა, რომ მოვენყო ავტონომიურად“ (3/3/6, 2/4/3/3, 4/4/4/4,
3/3/6/; „მინდა, რომ მოვენყო ავტონომიურად, ჩვენშიც შეიძლე-
ბა ცხოვრება კეთილი...“ (3/3/3/3, 2/4/2/4, 2/4/3/3, 3/3/3/3) –
სამსაზომიანია.

1922 წელს დანერილი ლექსი 10-მარცვლელი — 11-მარცვლედ-
თან — 13-მარცვლედთან („ვარ უსათუოდ ამის მოვალე“):

I სტროფი: ვარ უსათუოდ ამის მოვალე 5/5
ლექსში ვახსენო გიონ საგანელი 5/6
ყველას გადაგვიტანს სიკვდილი მალე 6/5
ასე დატრიალდა ბოროტი საქანელა 6/3/4

III სტროფი: ვინ იტყვის საგანელით ქვეყანა დაობლდა 3/4/3/3 – 13
ვინ იტყვის ლექსებზე ის როგორ დაობლდა 3/3/3/3 – 12
უნდა ყოფილიყო ყველაზე მეტი 6/5 – 11
უთუოდ, ეს ჭინკას მანიფესტი 3/3/4 – 10
უთუოდ დაფასდება განწირვის ჟესტი. 3/4/3/2 – 12

უკანასკნელ ორსტრიქონედში 12-მარცვლელი ენაცვლება
11-მარცვლედს:

სანყალი საგანელი... ჭინკა და ელვა, 3/4/5
პატარა კუბო... რამხელა დანყევლა 5/3/3

ჰეტეროსილაბიზმით განსაკუთრებით უნიკალურია ტ. ტაბი-
დის ამავე 1922 წელს დანერილი „სეზონის ფალავანი“.

ეს ლექსი არაკანონიკურია, როგორც პოეტი ამბობს: „შეიძ-
ლება წერა იეროგლიფებით“ და „გაუგებრად“, იგი „მესტვირე
პოეტების“ ლირიკასთან დაპირისპირებაა. წინაპართა სახეებ-
თან განშორება, მამისეული სარწმუნოების ვერმსახურება, ავი
მომავლის წინათგრძნობა:

...თორმეტმა მღვდელმა მამა გასუდრეს
მე ერთი მღვდელიც არ ამიგებს წესს...
...მართალი გულით, უკანასკნელ თავის განწირვით,
მივმართავ ყველას, უსათუოდ გამომიტირონ...

„სეზონის ფალავანის“ I სტროფი ოთხსაზომიანია:

5/2/6 – 13 ეს სულ ერთია, მაინც გაუგებარია
4/2/5 – 12 შეიძლება წერა იეროგლიფებით,
2/6/3/3 – 14 თითქოს პატარა ბავშვი ვარ — დაფაზე გრიფელით
5/5 – 10 და ჩემი სულიც სხვას აბარია.

II სტროფი — სამსაზომიანია (10-11-12):

3/4/3 – 10 მადონა დეზერტირის ბაზარზე
4/3/3 – 10 (უსათუოდ თემაა ახალი)
4/3/4 – 11 გულგრილობით ქვეყანა გადავრაზე,
4/2/3/3 – 12 „დასავლეთის დივანს“ დასწერდა ბაყალი.

III სტროფი – სამსაზომიანია (11-12-13):

3/3/2/3 – 11 მე თვითონ მიყვარდა წინათ ლირიკა,
3/4/3/3 – 13 მზად ვიყავ, უმიზეზოდ მთელი დღე მეტირა.
3/3/2/3 – 11 დღეს ყველა იმედი მართლა გაირიყა –
3/3/3/3 – 12 ლირიკის პოეტი მგონია მესტვირე

IV-V სტროფები იზოსილაბურია, ტრადიციული 14 მარცვლედით (5/4/5) გამართული VI სტროფი კი ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის დაწერილი. ლექსის უკანასკნელი VII სტროფი ისევ ჰეტეროსილაბურია, ორსაზომიანი (14:12):

და ვმადლობ უფალს, ჩემი სული მას აბარია, 5/4/5
მან ერთმა იცის, რომ არ იყო იგი სამინე. 5/4/5
ასე ატირებდა პოეტს მალარია 2/4/2/4
ასე გაუგაბრად წერდა ტიცუიან ტაბიძე. 2/4/2/6

1922 წელი პოეტური აღმაფრენისა და სალექსო ფორმათა აღმოჩენების დრო იყო ქართულ პოეზიაში. ვალ. გაფრინდაშვილის წერილიც დაიწერა: „რიტმა 1922 წელში“. საგანგებოდ კითხულობდნენ პოეტი-კრიტიკოსები: რა იყო ახალი 1922 წელს ქართულ პოეზიაში? ჩანს, ბევრი რამ იყო ახალი სალექსო საზომების დამკვიდრების მხრივ: ვფიქრობთ, გ. ტაბიძის ზემოხსენებული ლექსის სათაურიც: „სეზონის ფალავანი“ ლექსის მეტრიკის შეფასებაა: ლექსი, ახალშემოღებული საზომების მონაცვლეობის თვალსაზრისით, მართლაც, გამორჩეულია, „ფალავანია“ 1922 წლის პოეტური სეზონისა. უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ პოეტისეულ შეფასებასაც: „ლირიკის პოეტი მგონია მესტირე“, რაც, ერთგვარად, დაპირისპირებაა მესტირეული, მუხამბაზური ლირიკის მიმართ: მწყობრი, ჰარმონიული ხმების შეცვლა დისჰარმონიით, სალექსო სტრუქტურის რღვევით, ერთგვარად ესადაგებოდა 1922-1923 წლებში გ. ტაბიძის მძიმე სულიერ განწყობილებას, მძაფრ განცდას, რომელიც ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვას მოჰყვა.

საგულისხმოა, რომ 1923 წელს იწერება პოეტის პირველი ვერლიბრებიც: „ორპირის ოქროპირი“, „მელიტას“, „უჟმური კვირა“. 1921 წელს ვერლიბრით არის შესრულებული პოემა „ცხენი ანგელოსით“.

მეტრიკის დეკანონიზაციის პროცესს ამთავრებს, ჩვენი აზრით, გ. ტაბიძის მრავალმხრივ საყურადღებო ლექსი „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“ (1925 წ. მაისი). დავიწყებთ იმის აღნიშვნით, რომ მოულოდნელია სათაური — გამოცხადება —

აღიარება: ეს არის მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება ანუ სიმღერისათვის, ტრადიციისათვის აღარავის სცალია დაახლოებით ისე, როგორც ი. გრიშაშვილი ეთხოვება ძველ თბილისს, სადაც „დუდუკის საარი ქარს აღარ მოაქვს“, ანუ პოეზია აღარ ემორჩილება ბუნებრივ, სულსმიერ კარნახს, იგი ჰარმონიის კანონებს აღარ აღიარებს და, დარღვეული პროპორციებით მცხოვრები ქალაქის მსგავსად, უსაზომო, მოუნესრიგებელ, არაკანონიკურ ხმებს ეყრდნობა. იწყება ერთგვარი გაჯიბრება ძველ ყოფასა და ხმებთან: არაკანონიკურია სტროფიკა, რითმა, მეტრიკა:

სავსე ყანწები თამადას ელიან 5/6
მესმის დაძალება: „დალიე, აიტან!“ 6/6
ტიციან მქვია, ვრჩები ტიციანად 5/6
ლექსით და ღვინით ყველამ მიცანით 5/5
ლექსებს ვიტყვი. ცის ქუხილი რა არის?! 4/4/3
საიათნოვას შიგ საფლავში გაუტყვებო ფიცარი 5/4/4/3

ერთი საინტერესო დამთხვევაც არის: თუ ერთ-ერთი პირველი არაკანონიკური ლექსი ტ. ტაბიძემ 1922 წელს დაწერა სათაურით „მელიტა“, 1923 წელს დაწერილი პირველი ვერლიბრიც ეძღვნება „მელიტას. დადაისტური მადრიგალი“, ირონია და ცინიზმი განსაკუთრებით იკიდებს ფეხს ტიციან ტაბიძის 1922-1923 წლების ლირიკაში. უსასოო ცინიზმითა და თვითირონიითაა გაჯერებული ტ. ტაბიძის შეკითხვა ლექსში „ორპირის ოქროპირი“:

ლექსებისთვის ვინც მოიცლის, ის რა კაცია!
კითხეთ თქვენს ნაცნობ პატიოსან პოეტს,
თუ ის შინაურია,
ვინ უფრო აღელვებს:
სტეფან მალარმე თუ დანიელა ურია?“

1922-25 წლები განსაკუთრებით გამოირჩევა ტ. ტაბიძის პოეზიაში მეტრული ძიებებით. 1928 წლამდე პოეტის ლექსები კვლავ ჩვეულ ტრადიციულ საზომებს (5/5,5/4/5) ეყრდნობა და მხოლოდ 1928 წელს დაწერილ ლექსებში: „იარალის“ და „ოქროყანა“ მიმართავს პოეტი ისევ ჰეტეროსილაბიზმს: სანდრო შან-

შიაშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5) ენაცვლება ხუთმარცვლიანი სტროფები:

წითელი ღვინის
იცლება თასი
ისმის სიმღერა —
— შევსვათ ათასი („იარალის“)

უნებურად გახსენდება ნიკ. ბარათაშვილის:

ამავსებ ღვინით —
აგავსებ ლხინით,
შესვი! გაამოს!
(„წარწერა აზარფეშაზედ“)

ცალკე უნდა გამოიყოს ტიცვიან ტაბიძის ციკლი „ქალდეას ქალაქები“, რომელიც ოთხი ლექსისაგან შედგება და 1916 წელს არის დაწერილი: „მაგი წინაპარი“ (1916), „უაბჯარონი“ (1916), „წიგნიდან „ქალდეას ქალაქები“ 'არტ ოეტიქუე“ (1916), „ქალდეას მზე“ (1916). ოთხივე ლექსი დაწერილია დატეხილი თოთხმეტმარცვლედით: 5/4,5; 5/4,5. მხოლოდ „უაბჯარონში“ არის რვატაეპიანი სტროფები:

... და მე ხანდახან მეჩვენება,
ვითომ სამყარო
ბალია დიდი, დაწყველილი
და შხამიანი.
მძიმე მხედარნი, შუბლშეკრულნი
და უაბჯარო,
მოჰქერიან: რემბო, ერედია,
ემილ ვერჰარნი.
(„უაბჯარონი“)

ხოლო დანარჩენი 3 ლექსის სტროფიკა კატრენებია:

და ჩემი ჩანგი სირცხვილიდან
დაიმსხვრეოდა,

თუ გიტარაზე მისი ლექსი
მომესმებოდა.
(„L'art Poétique“)

ამავე ვარიაციით 5/4,5 არის დაწერილი 1918 წელს „მღვდელი
და მალარია“:

რექვიემივით ისმის ახლა
ყველა არია.
ძველი თემა: გიჟი მღვდელი
და მალარია.

ხოლო 1920 წელს — „მღვდელი და მალარია“ კუბოში:

გავა წლისთავი... ოქტომბერი,
ბნელ ოლარებით,
ჩემში ატირებს მამაჩემის
შავ ანაფორას.

1921 წელს — „დროშა ქიმერიელთა“

ცა დარხეული, როგორც დროშა
ქიმერიელთა,
ქალდეას დროშა მეწამული
და მონამლული.

1922 წლიდან კი ტიცციან ტაბიძის მეტრიკაში იწყება ჰეტე-როსილაბური ვარიაციებით მანევრირება და, განსაკუთრებით, 12-მარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსის ქართული შესაძლებლობების მოსინჯვა ერთი სტროფის ფარგლებში. ტიცციან ტაბიძე ერთ-ერთი პირველი იყო მათ შორის, ვინც ნუხდა იმის გამო, რომ: „არ არსებობს ერთი შრომა, ქართული ლექსის ბუნებას რომ იკვლევდეს“ (ტაბიძე 1916: 20) და მთელი პასუხისმგებლობით აცხადებდა: „ძველი გაგება შთაგონებული, უბრალო ამღერების, — დღეს სასაცილოა“ (ტაბიძე 1921: 3); ამიტომაც მოითხოვდა პოეტი პოეზიის აკადემიის გახსნას: პოეტური ტექნიკის განვითარების მიუხედავად, ქართველი პოეტები კვლავ ძველ შემოქმედებით ხერხებს მიმართავენ, მხატვრულ ხერხებს და გამომ-

სახველობით საშუალებებს სტიქიურად, გაუაზრებლად იყენებენ. იგივე აზრი გამოთქმულია ჰეტეროსილაბური სტროფით დანერილ ლექსში 1922 წელს: „ვარ უსათუოდ ამის მოვალე“:

...ჩვენ უფრო უარესი დრო მოგვენია 3/4/5 (12)

რადგან ჩვენ თვალწინ ლექსიც კი დაობდა. 5/3/3 (11)

როგორც ტიცინ ტაბიძის მეტრიკის ანალიზმა გვიჩვენა, „ცისფერყანწელთა“ ორდენში ყოფნის დროს — 1916-1925 წლებში დანერილი ლექსების უმრავლესობა, საზომთა მომარჯვების თვალსაზრისით, საინტერესო სურათს გვაძლევს: ამ პერიოდში დანერილი 39 ლექსიდან მხოლოდ შვიდია სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) — ცამეტი კი თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) შესრულებული (13-დან 8 სონეტია). 20 ლექსი, როგორც უკვე ვნახეთ, საინტერესო მეტრულ რეპერტუარს ეყრდნობა. ტ. ტაბიძე განსაკუთრებით აქტიურად მიმართავს:

ა) ჰეტეროსილაბიზმს;

ბ) 14-მარცვლედის დატეხილ ფორმას;

გ) 12-მარცვლედის სხვადასხვა ვარიაციას.

ვალერიან გაფრინდაშვილის მეტრიკა

„ვალერიან გაფრინდაშვილმა მოიტანა სიცივე და ზომიერება ევროპეელისა. იმას დღემდე არ დაუნერია თავისუფალი ლექსი“ (ცირეკიძე 1922:). „ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროსვე (1915-1925 წ.წ.) ვ. გაფრინდაშვილი, თითქოს, ითვალისწინებს ამ „შენიშვნას“ და 1922-1925 წლებში წერს რამდენიმე ვერლიბრს: „ბოჰემის მონოლოგი“ (1922), „მისს ლეა ლე“ (1923), „ყელსახვევის პოეტიკა“ (1923), „ჩემი სიზმრებიდან“ (1924), „ტომას ჩატერტონ“ (1924), „ჩინეთი“ (1925). საერთოდ კი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „დაისების“ ავტორი, მართლაც, ყველაზე მეტად ემორჩილება კანონიკური სალექსო ფორმებისადმი ერთგულების კანონს და აღნიშნულ ათწლეულში, ძირითადად, კლასიკური მეტრით — 5/5 და 5/4/5-ით წერს; ამასთან ერთად,

ქმნის 12 სონეტს, კანცონას („თვალთა საფერფლე — დაითალხა ცა შორეული“, 1918 წ.), ტრიოლეტებს („სანტიმენტალური ტრიოლეტი“, „ტრიოლეტები“, „სატურნირო ტრიოლეტი“, „ცირკის ამორძალი. ექსპონატი“), ბალადას („სანდრო ცირეკიძეს“) და ა.შ.

ვ. გაფრინდაშვილის პირველი ლექსი „რკალიდან ოცნება“ 1914 წლით თარიღდება და იგი სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის შესრულებული:

ბნელი ტყე, როგორც ჩანგი სოველი
წვიმიან ღამით ხმოვანობს ქარში.
და იმყოფება სული ყოველი
დამატყვევებელ ცრემლთა სიზმარში

1915 წლით არის დათარიღებული ვ. გაფრინდაშვილის პირველი არაკანონიკური სონეტი (3+3+4+4) „შეხვედრა“, ტრადიციული მეტრით – 5/4/5-ით აქედან მოკიდებული, ვიდრე 1919 წლამდე, ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა (74-დან მხოლოდ 1 არის განსხვავებული საზომით დაწერილი) მხოლოდ ორ, ზემოხსენებულ მეტრს ეყრდნობა: 5/5-ით არის დაწერილი — 13 ლექსი, ხოლო 5/4/5-ით – 60 ლექსი.

ერთადერთი ლექსი, რომელიც 1915-1918 წლებში ვ. გაფრინდაშვილმა განსხვავებული საზომით — 33/33, ვარიაციით 33/24-ით დაწერა, არის „მინიატურა“:

ვით შენი ნაბიჯი, დღე იყო პატარა, 33/33
ჩემს ახლო შენ ეტლმა ნელა ჩაგატარა, 33/24
შენ თეთრი ქოშები ჩაგეცვა ცბიერი 33/33
ლამაზო, კეკლუცო, ნუთუ ღმობიერი? 33/24
თეთრ ქოშებს ვესროლე ყვითელი, წითელი, 33/33
შენ, ვარდო, ქოშებით ნუთუ გაითელე? 33/24

XX საუკუნის 10-იან წლებში, როგორც ცნობილია, ქართველი სიმბოლისტები ბევრ საინტერესო ექსპერიმენტს მიმართავდნენ ჟანრების დაახლოების თვალსაზრისით. ცნობილია ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით“, ს. კლდიაშვილის „Naturmorte“, ასევე პროზით შესრულებული სონეტი; ჩვენი აზრით, ვ. გაფრინდაშვილის

ზემოხსენებული „მინიატურა“ ამავე ყაიდის ექსპერიმენტი: სალექსო ტაეპებით შესრულებული მინიატურა. ეს ჟანრი კი განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ქართულ მწერლობაში 1890-1900-იან წლებში (ვაჟა-ფშაველა, ვ. ბარნოვი, ჭ. ლომთათიძე, შ. დადიანი, ე. გაბაშვილი და სხვ.), ხოლო „ცისფერყანწლებთან“ მისმა პოპულარობამ ზენიტს მიაღწია. ქართული მინიატურული პროზა ჟანრობრივად ძალიან დაუახლოვდა ლირიკულ პროზას, რომელსაც რიტმული იმპულსიც აქვს და ალაგ-ალაგ — რითმაც. ვ. გაფრინდაშვილი, ზემოხსენებული ლექსის „მინიატურის“ გარდა, წერს ნამდვილ „მინიატურასაც“, რომელიც საყვარელ ქუჩებს ეძღვნება: „...სანამ ამ ქუჩებს გავიცნობდი, მე არ ვიყავ ბედნიერი და მკლავდა მარტოობა. ახლა ბედნიერი ვარ და ჩემი პაემანი ქუჩებთან უტკბესია სიყვარულის პაემანზე“.

მინიატურის დიდოსტატი „ცისფერყანწელთაგან“ სანდრო ცირეკიძე იყო. ფორმის ვირტუოზობა არანაკლებ ხიბლავდა ვ. გაფრინდაშვილსაც, რომელმაც ს. ცირეკიძეს უძღვნა „ბალადა“ 1924 წელს (ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, 11):

აქ აღარ ისმის ქვეყნის ხმაური,	a
სდგას დანგრეული ჩემი ტაძარი,	b
სავსე იდუმალ ხავსის ტრაურით.	a
აქ თითქოს სუნთქავს ელვაზარი.	b
თუ წინათ იყო აქ მულაზარი,	b
თუ იყო ცეცხლი, სისხლის ღვრა ხარბი	c
დღეს არის მხოლოდ შავი ნაცარი	b
და მე — გვიანი აენობარბი...	c

როგორც მიუთითებენ (რ. ბერიძე), ეს ლექსი, სქემიდან გადაუსვლელად, მიჰყვება „ფრანგული ბალადის“ მყარ, გავრცელებულ სახეობას და ზედმიწევნით ესადაგება ფრანსუა ვიიონის იმ ლექსებს, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ფრანგული ბალადის ზემოაღნიშნული სტროფულ — რიტმული მოდელი („ვედრების ბალადა“, „ვიიონი – თავის დობილს“, „წვრილმანთა ბალადა“ და ა.შ.), გავიხსენოთ, აგრეთვე, გალაკტიონის ბალადა: „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“. რაც შეეხება საზომს, „ბალადას“ ვალ. გაფრინდაშვილი 5/5-ით წერს.

1918 წელს დაწერილ „კანცონაში“ კი პოეტი ორი ცნობილი საყვარელი საზომის კომბინაციას მიმართავს:

თვალთა საფერფლე – დაითალხა ცა შორეული, 5/4/5
კვლავ მივაშურე მე იალაღებს, 5/5
ისევ პაემანს გავუმართავ სპეტაკ ღამურებს, 5/4/5
და სონეტს მეტყვის აყორნებულს ზემორიელი. 5/4/5
იქ, სადაც ფიქრებს ქარი ალაღებს, 5/5
ციცინათელა უხმო წუთებს ასალამურებს. 5/4/5
სასაფლაოზე სცივათ ამურებს 5/5
და ოფელია იხედება მკრთალ წვიმებიდან, 5/4/5
როგორც ყვითელი ალტი ხმებიდან 5/5
მაგრამ მალრიბი დაანელებს თავის ნაკვერჩხლებს 5/4/5
და ჩემს მუდარას დაყურებულს გადასცემს მერცხლებს 5/4/5

როგორც ცნობილია, კანცონა (კანსონა) პროვანსელმა ტრუბადურებმა შემოიტანეს ლირიკაში და იგი უნდა იყოს 3, 5, ან 7 სტროფიანი ლექსი, რომლის პირველი სტროფის რითმები სავალდებულოა დანარჩენი სტროფებისათვისაც, ხოლო უკანასკნელი სტროფი, „ფრანგული ბალადის“ მსგავსად, აზრის „მიმართვა“ მკითხველისადმი. XVIII-XIX ს.ს. სახელწოდება „კანცონა“ იხმარება ვოკალურ და საკრავიერი ლირიკული მუსიკალური პიესების აღსანიშნავად. სწორედ ეს მუსიკალური თავისებურება კანცონისა იგულისხმა, ჩანს, ავტორმა, როდესაც „ყვითელი ალტი“ დაუკავშირა „მკრთალი წვიმების“ ხმაურიდან მომზირალ ოფელიას, ხოლო პოეტს ხმა „მერცხლებს“ გადასცა „მალრიბმა“. ორი „ხმა“, ორი საზომი მონაცვლეობს ვ. გაფრინდაშვილის ამ „კანცონაში“, ხოლო „მიმართვა“ — უკანასკნელი ორტაეპედი – სტროფი ერთი საზომით არის შესრულებული (5/4/5).

ვ. გაფრინდაშვილის ლექსი „მე და ოფელია“ (1919) ჰეტეროსილაბურია:

სარკესთან დაგებულ ხაფანგში გაება 33/33
თმაგაშლილი სოველი მარადი ოფელია 34/34
და მისი გაისმის ტირილი, ვაება, 33/33
რკინის ოთახში რა სამყოფელია! 5/6

სამსაზომიანობა: 12:14:11, რომელიც ამ ლექსის პირველსავე სტროფში გვხვდება, ორიგინალური ფორმის ძიებას მიგვანიშნებს: დისჰარმონიული, ირეალური სამყაროს კავშირის მაძიებელი პოეტი მესამე გზის, არარსებული საშუალების პოვნისაკენ უბიძგებს მკითხველს. ეს გზა მეორე სტროფშიც გრძელდება:

მას აკვარიუმში გადუშვებ ფარულად 1/5//3/3
წყალში იცურავენს თევზივით ლამაზი 24/33
მაგრამ მეცხადება მისტიურ მარულად 24/33
მთვარიან შუალამისას ჰამლეტი სამასი 34/33

ოფელიას ორეულის გარეშე დარჩენილი პოეტი თავს მარტოსულად გრძნობს, ამიტომაც ჩივის ყოველდღიურ, გაუსაძლის ყოფაზე: „უსულოდ ქვეყანა რა სამყოფელია“ 3/4//1/5 (13). როგორც ვხედავთ, ვ. გაფრინდაშვილი ლექსში „მე და ოფელია“ რამდენიმე მეტრს მიმართავს: 12 (33/33, 24/33, 15/55); 11 (5/6), 13 (34/33), 14 (34/34). ასეთი რამ ქართული მეტრიკის ისტორიაში, მართლაც, იშვიათი მოვლენაა. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში ლექსის მეტრიკა განპირობებულია სემანტიკით — თემატური ორიგინალურობა ამ ლექსისა ითხოვს საზომთა ამ მერყეობასა და მონაცვლეობას.

ჰეტეროსილაბიზმი, როგორც უკვე ვთქვით, იშვიათად გვხვდება ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიაში. ასევე იშვიათი გამონაკლისია 12 მარცვლიანი საზომი: „ნითელი ბატონები“ (1915-1919 წლები), რომელიც რამდენიმე რიტმული ვარიაციით გამოიყენება ამ ლექსში (33/33, 33/15, 24/33):

და ხშირად ვოცნებობ მე იმის სილაზე 33/33 –
მინდა რომ გამარტყას სახეში ველურად. 33/33
ნითელბატონების ცბიერი სინაზე 26/33
აანთებს ჩემს ლოყებს ლალისფრად, გველურად 33/33

როგორც ვ. გაფრინდაშვილის მეტრიკაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, 1915-1925 წლებში, „ცისფერყნწელების“ არსებობის პერიოდში, 10 (5/5) და 14 (5/4/5) მარცვლიანი საზომების შემდეგ, პოეტის შემოქმედებაში ყველაზე ხშირია 12-მარცვლიანი საზომი სხვადასხვა ვარიაციით (33/33, 24/24, 33/15 და ა.შ.).

1921 წელს დაწერილი ვ. გაფრინდაშვილის „ლოცვა“ ჰეტეროსილაბური ლექსია: ერთმანეთს ენაცვლება 12 და 13 მარცვლიანი საზომები:

ღმერთო, მაპატიე უმიზნო ცხოვრება! 24/33
ღმერთო, მაპატიე პოეტობის სურვილი 24/43
დღეს ჩემი ოცნება შენ გემათხოვრება, 33/15
სუსხიან, უცრემლო ქვითინით დაბურვილი 33/43
.....
ვიყავი უკმეხი, როგორც რაძივილი, 33/24
და ახლა ვათავებ ისევ მონანიებით 33/25
მიიღე, უფალო, ჩემი ლოცვის ტკივილი 33/25
გამაბედნიერე შენივე ზმანებით 6/33

ვ. გაფრინდაშვილის „ლოცვა“ ქართული მოდერნიზმის სულით გაჟღენთილი და გულწრფელი მონანიების სურვილით გამსჭვალული ლექსია. ღმერთის სიკვდილით თავზარდაცემული ადამიანი თავშესაფარის ძიებასაც ველარ ბედავს და გზადაბნეული დაეხეტება უმიზნო ყოფით თავმოებზრებული:

შევსცქერი მსოფლიოს, როგორც იდიოტი, 34/25
ირიბი სამყარო მთლად გადამაშენებს. 33/25
თუ ვერ მოვახერხე, მაინც ხომ მწყუროდა, 24/33
მაინც ხომ მინდოდა ქრისტეს სიყვარული, 33/24
მაგრამ მანვალეზდა სარკის ფულუროდან 24/24
ვინრო ყელსახვევით აჩრდილი ფარული. 24/33
თუმცა მე პოეტად თავი გავასაღე, 33/24
თუმცა გამოვკვეთე თრთოლვა იქითური 24/24
არ იყო ჩემს ყოფაში სიმართლის ნასახი, 43/33
მეხალისებოდა ცხოვრება ბითური. 6/33

საგულისხმოა, რომ 1922-25 წლებში იწერება ვ. გაფრინდაშვილის ვერლიბრები: „ბოჰემის მონოლოგი“ და „მისს ლეა ლე“, „ყელსახვევის პოეტიკა“, „ჩემი სიზმრებიდან. ალი არსენიშვილის — ბინების ალასფერი“, „ტომას ჩატერტონ“, „ჩინეთი“.

ვ. გაფრინდაშვილი ამგვარად აყალიბებს თავის პოეტურ კრედოს:

პოეტისათვის მე ვინამე ეს კარიერა:
სიგიჟე, ჭლექი და თვითმკვლელობა...
(„ბოჰემის მონოლოგი“)

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი ვერლიბრის პოეტიკასაც დაეუფლა და სამყაროსთან დისჰარმონიას, ლექსის დატეხილი სტრიქონებით, ურითმო, ყრუ სონეტით, ნანყვეტ-ნანყვეტი ფრაზებით გამოხატავდა, მისი სული ხშირად მაინც სავსე იყო მელოდიით, ჰარმონიით, მუსიკით, რომელიც ენინააღმდეგებოდა ხელოვნურად მორგებულ ნიღაბს და უსხლტებოდა მოდერნისტულ არტახებს:

ეხლა სავსეა მიზრაფებით ჩემო ოთახი,
მხოლოდ ჩემს ნიშანს მოელიან, რომ გაიარონ
შენ, ჩემო ლექსო, უკვდავება ვერ გამოხატე
და სახეები ოცნებაში ჩუმად სტირიან.
(„ჩემი ოთახი გათენების წინ“ 1923)

მიზრაფი — საკრავის სიმი — ვ. გაფრინდაშვილის საყვარელი პოეტური სახეა, რომელიც პოეტურ შთაგონებას, სიხარულს, სილამაზეს უკავშირდება:

გრძელი მიზრაფით მე გავაპე ფარდა ზვიადი.
ოქროს ტირიემა აელვარდა კვამლის ხაზებით...
(„ოთახი — ბალდახიანი“)

„მეოცე საუკუნეში ყოველი ლიტერატურული რევოლუცია ინყება ლირიკის სფეროში და შემდეგ პოეზიის სხვა სფეროებში იჩენს თავს... ლირიკა მონოლოგია. ლირიკოსს არ ჰყავს აუდიტორია. მისი ლექსი ლოცვაა და ამ ლოცვის ავტორი ყველაზე უფრო განმარტოებულია პოეზიაში. ლირიკოსი უდაბნოში ქმნის თავის ლოცვებს. ლირიკა არის „თეატრი თავისთვის“ და აქ საჭიროა უმძაფრესი ფანტაზია, რადგან ლირიკოსი თვითონ არის ამ თეატრის მსახიობი, რეჟისორი, ავტორი და მაყურებელი“, — ნერდა ვ. გაფრინდაშვილი ესეებში „შენიშვნები ლირიკაზე“.

ვ. გაფრინდაშვილი თვითონ იყო საოცრად ფაქიზი და ნიჭიერი მკვლევარი ქართული ლექსისა. წერილში „დავით გურამიშ-

ვილი. პარალელები“ ვ. გაფრინდაშვილი საუბრობს ალიტერაციაზე (ასო „მ“-სა და „ა“-ს განსაკუთრებულ სიხშირეზე დ. გურამიშვილის პოეზიაში: I გამოხატავს ღმუილის, ჩივილის ასოციაციას, ხოლო „ა“, რემბოს დახასიათებით, ტრაურულია) და, ამასთან ერთად, დაწვრილებით გვიხასიათებს პოეტის საზომებს: „გურამიშვილს აქვს ოცმარცვლოვანი ლექსი, შემდგარი ორი ათმარცვლოვანი ლექსიდან:

ნუ გძინავს, სულო, ან განიღვიძე,
რომ არ შეიქნა ლამპარ შრეტილი.

ახასიათებს 16 (8:8), 14 (7:7; 8:6) – მარცვლიან ლექსებს.

აქვე ასახელებს ცამეტმარცვლიან ლექსს: „ჩემგან თვალად უარესი შენ შეიყვარე“; განიხილავს საზომებს: 10 (5:5), 11 (4:3:4), 8 (5:3), 6 (3:3), ხუთმარცვლოვან ლექსს: „მუნ ვერსად ვნახე“. მერე კი დასძენს: „ეს ციტატები საკმარისად მოწმობენ ზომათა სიუხვეს და მრავალფეროვნებას“.

როგორც ვხედავთ, ვალერიან გაფრინდაშვილი პოეტის ერთ-ერთ ღირსებად „ზომათა სიუხვესა და მრავალფეროვნებას“ მიიჩნევს. მართალია, ამ მხრივ ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკა მრავალსაზომიანობით არ გამოირჩევა, მაგრამ მეტრიკის მხრივ სიღარიბე სრულიად გასაგებია, „ცისფერყანწელთა“ პოეტიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე: 10 (5:5) და 14 (5:4:5) მარცვლიანი საზომებისადმი ნებაყოფლობითი მორჩილება ყველა „ცისფერყანწელისათვის“ იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი.

შალვა კარმელის მეტრიკა

შალვა კარმელის მეტრი, მის რითმასთან შედარებით, ღარიბია; თუმცა იმდენი საინტერესო რიტმული სვლა და ვარიაცია შეიძლება იპოვოს მკვლევარმა ნაადრევად გარდაცვლილი პოეტის ერთადერთ კრებულში, რომ 24 წლის ავტორის ორიგინალურ ვერსიფიკაციაზე აუცილებელი სათქმელი საგულისხმო აღმოჩნდეს.

შალვა კარმელის ლექსნყოფა შევისწავლეთ 1921 წლის გამოცემული კრებული „ბაბილონის“ მიხედვით, რომელიც აღდგენილი სახით 2000 წელს დასტამბა პოეტის ძმისშვილმა ნუგზარ გოგიაშვილმა. ახალგამოცემული „ბაბილონის“ დართული აქვს მისი კომენტარები და „ცისფერყანწელების“: პაოლო იაშვილის, ტიცვიან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, კოლაუ ნადირაძის წერილები შალვა კარმელის შესახებ.

„ცისფერყანწელებმა“ ღირსეულად გააცვიფრეს თავიანთი უმცროსი ძმა და 1923 წლის 4 თებერვალს ახალგარდაცვლილ პოეტს, ახალი მწერლობის კავშირისა და საბჭოს წევრს ხელოვანთა სასახლეში სრულიად საქართველოს ახალი მწერლობის კავშირის სხდომა მიუძღვნეს; მაშინ საგანგებოდ ითქვა, რომ „მიუხედავად 24 წლის სიცოცხლისა, მან მონახა პოეზიაში საკუთარი ხმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კარმელის სიყვარული რითმის... არ იყო გასაკვირველი, რომ მის პირად მეგობრებზე ადრე პავლე ინგოროყვამ მოითხოვა მისთვის ადგილი პანთეონში. პავლე ინგოროყვას სიტყვა პოეტის დასაფლავებაზე გარდა იმისა, რომ ამხელდა ახალი მწერლობის სიამაყეს, იყო გამართლება აარმელის, როგორც პოეტის“ (კარმელი 2000: 122), — იუნყებოდა გაზ. „რუბიკონი“ 1923 წელს.

შალვა კარმელის ხსოვნის საღამოზე განსაკუთრებით შთამბეჭდავი სიტყვა წარმოუთქვამს გრიგოლ რობაქიძეს და საგანგებოდ აღუნიშნავს: „პოეტს რომ ცოტა დასცლოდა, მასში უთუოდ დადგებოდა კარგი ოსტატი“ (კარმელი 2000: 124).

გრიგოლ რობაქიძის შეფასება შალვა კარმელის ლექსნყოფის თაობაზე ეჭვს არ იწვევს და მაინც, უმჯობესია, უფრო თვალსაჩინოდ წარმოვიდგინოთ „ცისფერყანწელთა“ მეორე თაობის წარმომადგენლის, უმცროსი თანამოძმის რეპერტუარი.

ცნობილია, რომ „ცისფერყანწელების“ ლექსების უმრავლესობა სიმეტრიული ათმარცვლედითა (5/5) და ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) იწერებოდა; ასე წერდა, ძირითადად, შალვა კარმელიც: მისი 80 ლექსიდან 32 — 5/4/5-ით არის შესრულებულია, მათგან 15 — სონეტია, 3 — ტრიოლეტი, 26 ლექსი, ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედია (5/5), მიუხედავად, ერთი შეხედვით, საზომთა რეპერტუარის სიმწირისა,

პოეტის ერთადერთი კრებული რიტმულად მრავალფეროვანი და ორიგინალურია.

ამ კრებულში განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ძველი ქართული საერო ლექსისათვის ცნობილი 7-მარცვლედის ორივე რიტმული ვარიაცია — 5/2 და 3/4, როგორც IX საუკუნიდან ატენის სიონის კედელზე წარწერილი ლექსებით არის ცნობილი, XX ს. 10-იან წლებში კი იგი იშვიათად გამოიყენებოდა. ცნობილია, რომ „პირველი ლექსი თავიდან ბოლომდე ამ წყობით IX საუკუნის შემდეგ გ. ტაბიძემ დაწერა („ჭიანურები“) (ხინთიბიძე 2000: 48).

მიდის ოპერა „ლაკმე“,
ბუტაფორიის შეხლა
განა ეს არის საქმე?
მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა.

გალაკტიონის „ჭიანურები“ 1916 წელს არის დაწერილი. 1916 წ. უზის თარიღად შალვა კარმელის ლექსს „ყვითელ თოვამი“, რომელიც თავიდან ბოლომდე 7-მარცვლედის ორივე ცნობილი ვარიაციის შერევით არის შესრულებული: ერთი სტროფის ფარგლებში ერთმანეთს ენაცვლება: 3/3 და 5/2:

ქარიშხალმა მდელოში	3/4
ყვავილები გათელა.	3/4
ზეცით საკანდლოში	2/5
არ კრთის ციცინათელა!	2/5
ო, რა იყო წუხელი:	3/4
გულში ცეცხლის მოქრობა...	3/4
ათასი ხმის წუხილი...	3/4
წყევა და ჯადოქრობა.	3/4
გავა ყვითელ თოვამი.	
ფორიაქით ცვივიან...	4/3
ველარაფერს მოვაშენ...	
ირგვლივ რა სიცივეა!	3/4
მომენატრა ბალები,	3/4
სულის გადამშვიდება,	2/5

ზეცა და ზამბახები	2/5
და პოეტის დიდება.	4/3
ქარის შეუპოვრობამ	2/5
მძაფრი ვნებით დაჰბერა, 4/3	
შემოდგომის ცხოვრებამ	4/3
ყვითლად ჩამომაბერა.	2/5

4/3 და 2/5-ის მონაცვლებით არის აგებული შალვა კარმელის „ლოცვა ხანჯლებით“ (1919).

საგულისხმოა, რომ სწორედ 5/2-ით არის შესრულებული შალვა კარმელის ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი „სემირამიდის ბალი“, სადაც, კოლაუ ნადირაძის შეფასებით, „ასეთი დაუფინყარი სტრიქონებია“ (კარმელი 2000: 118):

გადმოკიდულა ციდან
სემირამიდის ბალი,
გულია ერთი ციდა
და მთის ოდენა დალი.

შენს ცრმელს ნუ ეტყვის ნურვის,
არ ვკვნეს დაჭრილი გალლი.
მე ვერ მომიკლავს წყურვილს
სამარიელი ქალი.

მივყვები ფრანსს და ფლობერს:
ომებს, ტირილებს, კვდომას
და კართაგენი მოჰბერს —
სხვა ტრფიალების ნდომას!

მივეც სალამბოს ფიცი,
თაისს ლოცვები ლალის,
მაგრამ შენ გქვია, ვიცი,
ყველა სახელი ქალის.

ვარდებს აქ სხვები კრეფენ...
ჩვენ კი ვართ მტრები თავის:
მე — ბალთაზარი მეფე,
შენ — დედოფალი სავის!

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ გალაკტიონის „ჭიანურების“ შემდეგ შალვა კარმელის „სემირამიდის ბალი“ არის თავიდან ბოლომდე 5/2-ით შესრულებული ლექსი, რომელიც ერთგვარი „L' Art poetique“ არის ავტორისათვის. პოეტი აცხადებს თავის კრედოს, რომელსაც ემორჩილება მისი შთაგონება:

ლიტერატურული სახელების ესთეტიზაცია, ანთროპონიმთა სიმბოლიზაცია და ფრანგული სიმბოლიზმის აკადემიურობა შალვა კარმელის პოეტიკის საყრდენია, რაც მის პოეზიას „ემოციური მეხსიერების“ სიღრმის ნაცვლად, წიგნებისა და ისტორიის სივრცეში განფენს.

შალვა კარმელის ლექსების უმრავლესობა მიძღვნილია, ე.წ. „მედალიონები“, რომლებიც: პოლ ვერლენს, ბოდლერს, ვერდის, ედგარ პოს, დეზ ესენტს, სალამბოს, გიორგი სააკაძეს, ნინოს, თამარს და ა.შ. ეძღვნება. პოეტები, ისტორიული და ლიტერატურული გმირები, რომლებიც აყალიბებენ ახალგაზრდა შალვა კარმელის ესთეტიკურ გემოვნებას, ორიგინალური სიმბოლისტური სახეებით ცოცხლდებიან; აღსანიშნავია ისიც, რომ შალვა კარმელის პოეზია ერთგვარი „აღმოსავლურ-დასავლური დივანია“. ერთი მხრივ, ევროპული სიმბოლიზმის კლასიკოსთა სახელებისა და მხატვრული სახეების მასკარადია და, მეორე მხრივ, აღმოსავლური, არაბული და სპარსული სამყაროს პოეტური ხალიჩა იშლება:

გაგიჟებული ვარ ყაისის გამოცხადებით.
მისი სულია ჩემს სხეულში — თითქოს, აზიზი.
საუკუნეებს შევუერთდი ხიდის გადავით
და ლეილასთვის გადავშალე სხვა ოაზისი.
(„ჩვენი გენეალოგია“. კარმელი 2000: 22)

5/2-ით შესრულებული „ერანის სარკეშიც“ აცხადებს პოეტი:

და ჩემ ნიზამის მღერას
და თვით მშვენიერ გაფიზს
და ხეიამის ერანს
ჰკოცნის ღვთაება ქაფის.

მეტრიკის თვალსაზრისითაც შეიმჩნევა ეს გაორება: ერთი მხრივ, მკაცრად აგებული, კანონიკური სონეტებსა და ტრიოლე-

ტების 5/4/5 და, მეორე მხრივ, მუხამბაზის საზომით 4/4/3 სა-
ზომით შესრულებული, შეთავსებული და ომონიმური რითმე-
ბით გამორჩეული, აღმოსავლური სასიმღერო ინტონაციით
სათქმელი ლექსები: „მთანმინდას“ და „ვარდი შენ და ია მე“:

ნეტავ მომცა ახალ ფრთები **არწივის**, 4/4/3
რომ გავთელო მე უსაზღვრო **მანძილი**,
ჩემი სული მოშაირე **არ წივის**,
სამიჯნურო დროს არ იცის **მან ძილი!**
ჰე, მიჯნურო, რა ლამეა, **რა ლამე ...**
მოდი, გიცდი სიყვარულის **მონა მე...**
ყველა ხარობს და ვიტანჯო **რალა მე?! —**
მჭკნარი გული ციურ ცრემლით **მონამე.**
ნეტარ მზეზე არ გსურს **გავიოცნებოთ**,
მოზეიმე სული იმით **იამე...**
ერთი ნება მისთვის **გავიოცებო**,
მზისა დარო — ვარდი შენ და **ია მე!..**

შალვა კარმელი ხშირად ცდილობს, სასიმღერო მელოდიას
დაუმორჩილოს თავისი ლექსის მეტრი და ინტონაცია, ამიტომაც
ასეთ ლექსებში ზოგჯერ რითმაც მრავალმარცვლიანია და შეთ-
ავსებული, ზოგჯერ კი გაურითმავი რჩება სარითმო ცალები. ამ
თვალსაზრისით დავაკვირდით შალვა კარმელის ერთ უცნაურ
ლექსს, რომელსაც „დითირამბი ჰეტერას“ ჰქვია. ერთი შეხედ-
ვით, ეს ლექსი ვერლიბრს ჰგავს დატეხილი სტრიქონებითა და
ალაგ-ალაგ ჰეტეროსილაბური და გაურითმავი სტროფული
მონკვეთებით:

ეგ შენი სხეული 3/3
დითირამბს ელოდა, 3/3
როგორც ქალს ავხორცს, ჰაშიში, ჰარემი. 5/6
ვნებით სიცხეული 2/4
ხარ სამეგრელოდან 1/5
მენადებს გასევენ ცის შემოგარენი 33/15

როგორც ვხედავთ, ძნელად, მაგრამ ამ სტროფულ მონაკ-
ვეთში 6-მარცვლიანი, ასონანსური რითმა იკითხება: დითი-

რამბს ელოდა — ხარ სამეგრელოდან; ჰაშიში, ჰარემი — ცის შემოგარენი, ხოლო ჰეტეროსილაბურ სტროფში ერთმანეთს ეფარდება: 12-მარცვლენი (33/33) და თერთმეტმარცვლენი (24(33)/15). თუ პირველ მონაკვეთში გართმვის სისტემა ჯვარედინია: abab, მეორე, 7-ტაეპიან მონაკვეთში სრულიად ორიგინალურია რითმათა სახეობა: axbabxb. მომდევნო კატრენი ჩვეულებრივი, ჯვარედინი რითმით არის დაწერილი, მაგრამ სამაგიეროდ, ჰეტეროსილაბური (12 : 11) სტროფის თავისუფალი ბგერნერით იქცევეს ყურადღებას:

ფრენები. ფლეიტა. ფერხული — ვისია?
 თაფლია ველური და ღვინო — თქეში...
 ევოე... ევოე... ეს დიონისია,
 მთვრალი და უსირცხვო ყველაზე თქვენში.

შემდეგ კვლავ ტყდება სტრიქონები:

მღერიან ღმერთები 3/3
 ცხრა მზედ და ორ ცად, 3/2
 და ჩვენს ავმღერდებით 2/4
 გადახსნილ ხორცად. 3/2

ბოლო კატრენი მთლიანად ალიტერაციას ეყრდნობა და ალიტერირებული თანხმოვნების ჰარმონიით იბადება მელოდია, რომელიც არათანაბარმარცვლიანი ტაეპების მონაცვლეობით დიონისური და იპოლინური სანყისების ერთიანობას გამოხატავს:

ველები ივლება ვენახად ვაზის,	33/32
შავყელა ყვავილი დავყნოსეთ სხვაფრად,	33/32
შეშლილი ვეშვებით ფირუზა ფაზისს	33/32
და ტანებს ტალღები ტეხავენ მძაფრად.	33/32

კიდევ ერთი უცხო ჰარმონია იქცევეს ყურადღებას შალვა კარმელის „ბაბლონში“. მისი ლექსი „სალარნაკო მელოდია“ 1918 წელს არის დაწერილი. პირველივე კატრენში გაიხმიანებს ხუთმარცვლიანი შედგენილი, ეგზოტიკური რითმა:

ქარვის ფოთლები გამხდარა ვნებით,
ტირილით წყდება **ხის კენწეროებს**
ისრულად ცაში, გრძელ ქარავნებით,
გაუკრავთ გეზი **მზისკენ წეროებს.**

გავიხსენოთ გალაკტიონის ცნობილი ლექსი „ყანები“, რომელიც დაწერილია 1925 წელს:

სიმღერა სულით ემშვიდობება
გადამწკრივებულს **ზღვისკენ წეროებს,**
მზე ეხუჭება, როგორც ობობა
ნაზად დაქსელილს **ხის კენწეროებს.**

გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების“ მეტრიკის ანარეკლია „ბაბილონის“ რამდენიმე ლექსი, რომელთაგან საუკეთესოა „გოდება გრიგალში“ (1919). იგი, თითქმის, იმეორებს „არტისტული ყვავილების“ I ლექსის „შემოდგომა უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“ რიტმს:

— ნავიდეთ! ნავიდეთ! — აგრგვინდა
გრიგალში უდაბნო დღეები...
— არ გვინდა, არ გვინდა, არ
გვინდა!..
— პასუხად ქშუიან ხეები.
(„ბაბილონი“)

ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბალები.
მხურვალე ვნებები გამივლის
სასახლის ჩაქრება ჭალები.
(„შ.უ.ჩ.მ.ს.“)

8-მარცვლიანი შაირის ორივე ვარიაცია 5/3 და 4/4 გვხვდება „ბაბილონში“ — „ჭიაკოკონა“ 1916 წელს არის შესრულებული:

აგერ, მოფრინავს გოგონა
აელვარებულ თვალებით...

მირეკავს ჭიაკოკონა
მთებში კუდიანს ალებით. (5/3)

„მარტოობა“

მარტოობამ მომცა აზრი,
საოცნებო, როგორც მთვარე,
მარტოობამ შემიყვარა, —
მარტოობა შევიყვარე! (44)

შალვა კარმელის და, საზოგადოდ, „ცისფერყანწელების“ მეტრიკაზე უდავოდ დიდია გალაკტიონის „არტისტული ყვავილების“ საზომების გავლენა, „არტისტული ყვავილების“ მე-5 ლექსი „მარიამ ანტუანეტა“, რომელიც გალაკტიონის ყველა სხვა გამოცემაში სხვა სათაურით არის შესული: „მოვა... მაგრამ როდის!“ იშვიათი, ახალი ჰეტეროსილაბური საზომით არის შესრულებული: 44/42 — რვამარცვლედნი — ექვსმარცვლედთან.

შორეული ქალის ეშხი
მოვა... მაგრამ როდის?
სიყვარული სასახლეში
მხოლოდ ერთხელ მოდის.

1917 წელს დაწერილი გალაკტიონის შედეგის რიტმი შალვა კარმელის „ბაბილონში“ მხოლოდ ერთ ლექსში გახშიანდება. ლექსს ჰქვია: „ბრმა ინფანტას თვალები“:

მზეში ფირუზს ქარი ფანტავს —
ეს კრთომაა თქვენი.
გაოცნებებთ ბრმა ინფანტას
ცხელი კართაგენი.

ვფიქრობთ, რომ შალვა კარმელის ამ ლექსის სათაურისა და პირველი სტროფის ალიტერირებული ბგერები პოეტური პატიოსნებით აირეკლავს მეტრის პირველწყაროს „მარიამ ანტუანეტას“.

შალვა კარმელის „ბაბილონის“ მეტრული რეპერტუარი კიდევ ერთ სასიამოვნო მოულოდნელობას გვთავაზობს; ეს არის

თორმეტმარცვლედის იშვიათი სახეობა 24/24. თორმეტმარცვლედის სიმეტრიული ფორმა 42/42, როგორც ცნობილია, ალორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში მკვიდრდება: „აბრაამის ღმერთი, საბაოთი ერთი“ (დავით გურამიშვილი). საანალიზო კრებულში შესული ლექსი „კარმელის გზაზე“ თორმეტმარცვლედის ამგვარ ვარიაციას გვთავაზობს“ 24/24:

მაგრამ სიკვდილის წინ თავის ტრფიალებით
ისეთს დავიკვივლებ ხმათა მომეტებით, —
რომ ეს დედამინა გადატრიალებით — 24/6
ცეცხლის ბრილიანტად გასკდეს კომეტებით!..

ციტირებულ სტროფთან დაკავშირებით მოკლედ გვინდა ვისაუბროთ შალვა კარმელის ლექსებში სიკვდილისა და სიყვარულის — თანატოსისა და ეროსის — სიმბოლისტური გააზრების თავისებურებაზე. სიმბოლიზმის მკვლევართა აზრით, არქეტიპული პოლარულობის ფონზე სიყვარულისა და სიკვდილის სახეები, მითოლოგიური ძირებით, ეხმიანებიან ეროსისა და თანატოსის სახეებს, მათი სტატიკური ამბივალენტურობა იქცევა დემონური ანტიკოსმოსის ფუნდამენტად და მწვერვალად: უმაღლესი ექსტაზის მდგომარეობაში „მეს“ ვნებები ლახავს საკუთარი ყოფიერების საზღვარს, „წვისას“ ის იქცევა თავისთავად; ის თითქოსდა გამოიწვევა. იმავე მოტივს ვხვდებით მზის სიმბოლიკაში, სადაც „თვითდანვა“ ეძღვნება ახალი ცხოვრების გზაწინააღმდეგობის განახლებულ მდგომარეობას. „მზის ცეცხლი“, რომელშიც მომაკვდინებელი სიყვარული გამოიწვევა და დემონური ადამიანის ვნება, მთვარეული სამყაროს თვალთახედვით, წარმოადგენს დესტრუქციულ, გამანადგურებელ სანყისს, ამიტომ აქ მზის სიმბოლიკა ნეგატიურ მიმართულებას იძენს, განსხვავებით სოლარული სიმბოლიკისაგან (ხანზენ-ლევე 1999: 357).

დემონურიდან სიმბოლიურისაკენ გადასვლის გზაჯვარედინად მიიჩნევენ ბალმონტის ლექსს „ჰიმნი ცეცხლს“. ცნობილია, რომ „ცისფერყანწელებსა“ და ალექსანდრე აბაშელის პოეზიაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა კ. ბალმონტის მზისა და ცეცხლის

პოეზიამ. პაოლო იაშვილი კარმელს ადარებდა პეტერბურგში დაღუპულ ნიკოლაი გუმილიოვს, რომლის რითმმა, პაოლოს თქმით, თითქოს ხელოვნურად „ჩაჯენილი თვალია“. პაოლო იაშვილი ასე იგონებდა შალვა კარმელს: „ჩვენ აქამდე არ ვიცოდით მისტიური შიში სიკვდილისა და ამის შემდეგ ყოველთვის იქნება მოგონება ამ განწირული ბავშვის, რომელიც ჩვენ თვალწინ ებრძოდა სიკვდილს და ამ აგონიის დროს მაინც ყველაზე უფრო ფიქრობდა პოეზიაზე“.

პაოლო იაშვილი განსაკუთრებით აღნიშნავდა შალვა კარმელის ლექსის კულტურას: „კარმელის ლექსი, მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ყრმა იყო, აღბეჭდილია ნიჭით და პოეტური მიღწევებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ კარმელი, თუმცა საქართველოს გარეთ არსად ყოფილა, მაინც იცნობდა ლექსის ტექნიკას და, აგრეთვე, თავისი ასაკისათვის იყო მეტად კულტურული“.

შალვა კარმელის ლექსის რიტმი, როგორც ლექსის კონსტრუქციული ფაქტორი, განაპირობებს პოეტის სტროფიკისა და მთლიანად პოეტური თხზულების ერთიანობას, მთლიანობას, როგორც მკაცრად შეკრულ „მოცემულობას“. ალბათ, ამიტომაც აღნიშნავდა ვალერიან გაფრინდაშვილი: „ის ბევრს მუშაობდა ლექსზე. მან თარგმნა ალბერ სამენის „ვერსალი“ და მე შემთხვევით ხელთ ჩამივარდა ოთხი ვარიანტი ამ თარგმანის. პოეზია და ლექსი იყო სტიქია შალვა კარმელის. ის კულტურული იყო ზედმინევენით და იყო ნიშნები, რომ ის გახდებოდა ქართული პოეზიის თეოდორ დე ბანვილი, რომელსაც განსაკუთრებით უყვარდა რითმა...“

პარნასელებთან შალვა კარმელის პოეტურ ნათესაობაზე, რითმის სიყვარულის გარდა, მეტრის მიმართ განსაკუთრებული გულისხმიერებაც მიგვანიშნებს.

10-იანი წლების II ნახევარში ქართული პოეზიის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის ამოცანა „ცისფერყანწელებმა“ იკისრეს, თუმცა 1915 წელს ქართული ლექსის რეფორმა გალაკტიონმა განახორციელა. გალაკტიონის, XX ს. ქართული ლექსის რეფორმატორის, გვერდით შეიძლება შალვა კარმელის ვერსიფიკაციულ ნოვაციებსაც მოეძებნოს ადგილი.

გიორგი ლეონიძის ლექსი

გიორგი ლეონიძე ლექსში „რემინისცენციები“ (1957 წ.), პოეტური ინტუიციითა და მკვლევრისეული სიდიხით, ზუსტად ასახელებს თავისი შემოქმედებიდან იმ შედეგებს, რომლებმაც მას უკვდავება დაუმკვიდრეს: „ნიონმინდის ლამე“, „ყვიჩაღის პაემანი“, „ლამე ივერიისა“, „სიმღერა პირველი თოვლისა“, „ვემღერ სამშობლოს“, „ოლე“, „ციცარი“...

გ. ლეონიძე, როგორც ცნობილია, თვითონ იყო ქართული პოეტიკის მკვლევარი, ვერსიფიკაციულ სიახლეთა საუკეთესო მცოდნე და შემფასებელი. შემთხვევით არ გამოსცა მან 1920 წელს ხელმეორედ პირველი ქართული პოეტიკური ტრაქტატი, მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი. ლექსის სწავლის წიგნი“ და მას ვრცელი და საინტერესო წინასიტყვაობა დაურთო. გ. ლეონიძე მიიჩნევდა, რომ მ. ბარათაშვილმა ხელი შეუწყო ქართული პოეზიის განახლებას: „ჭაშნიკის“ მერე ქართული ლექსი მძლავრად დაიბნა როგორც ფორმით, ისე ლირიული გაქანებით... „ჭაშნიკი“ პირველი ცდაა ქართული ლექსის განკანონებისა... „ჭაშნიკის“ მოთხოვნილებით ლექსი უნდა იყოს წმინდა და გამართული, ხმოვანი და სრულტკბილი. ამისთვის კი ყველა სახმილებში უნდა გამოატარო სტრიქონი და ტაეპი, რიტმი და რითმა“.

ქართული ლექსის ფორმის სიმდიდრე სიცოცხლის ბოლომდე იყო პოეტი-მკვლევრის ზრუნვის საგანი. როგორც ვ. კვიციანი-ვილი იგონებს, თურმე პოეტი წუხდა 60-იან წლებში ქართული რითმის დაკნინების თაობაზე: „ამ ბოლო დროს რითმას ძალიან შეუშვეს ხელი, აფუჩეჩებენ, სტრიქონმა ძალა და მოქნილობა დაკარგა“.

სწორედ „ცისფერყანწელთა“ ორდენში ყოფნის დროს (1918-1924 წ.წ.) მოხდა, ძირითადად, პოეტის მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნების ჩამოყალიბება, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა „ქართულ მიწაში ყელამდე ჩაფლული პოეტის“ (მ. ჯავახიშვილი) ორიგინალური ხელწერა.

მყარი სალექსო ფორმით გატაცებული პოეტი წარმატებით ეუფლება თავისუფალი ლექსის ტექნიკასაც. გ. ლეონიძე ვერლიბრებში: „თამარ“ და „ქართლი“ მეტრული ჩარჩოების დარ-

ღვევით, სტროფიკისა და რითმის უარყოფით ხატავს საკუთარი არსებით განცდილ ტრაგიკულ თავგადასავალს მშობელი ქვეყნისა: „შენი დაღურსმული სული მალრჩობს, შენი ეშაფოტის გზაზე ჩემი თვალეზი დაიხვევა...“ („ქართლი“).

მდიდარი ალიტერაცია, კონსონანსური და ასონანსური, ეგზოტიკური რითმეზი, რაც ასე დამახასიათებელია გ. ლეონიძის შემოქმედებისათვის, მკაფიოდ არის გამოკვეთილი 10-იანი ნლების ლექსებში („თაისი“, „უცნობ ქალს — კაზარეში“, „თავადინა“, „სონეტი ქართველ ჰუსარებს“, „ჟორჟ როდენბახი“, „მკრთალი იაშმა“ და ა.შ.). დაიარები-და იარები, ლაურა-გვეცნაურა, ესერაბამი-სერაბიმი, ლაურა-მეაზნაურა, იგვიანოსფორტეპიანოს, გზაჯვარედინი-ჯალალედინ-ედინი, ამძიმებს-ბარძიმებს, ტორეადორი-და თეოდორა, მალოდინებს-გილიოტინებს, დაუჭედელი-გაუჭენდები და ა.შ.

1915 წ. ლექსში „შემოდგომა“ გაელვებული ათმარცვლიანი ორტაეპედი:

უცხოეთისკენ მისცურავს წერო...
დგება წუთები საბედისწერო...

ათი წლის შემდეგ, ასევე ათმარცვლიან, კატრენებით დანერილ, ჯვარედინი რითმით გამართულ პოეტურ შედეგრში „ღამე ივერისა“ აელვარდება:

ისევ აყვავდა გული ვარდით,
და ისევ მიწდა შენზე დავწერო...
დარიალიდან გადავარდნილი
ხაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

სართმო წყვილი: „დავწერო-წერო“ ასოციაციურად ვაჟაფშაველას კვირიას გვახსენებს „ბახტრიონიდან“ („...ამბავს ვკითხავდი **წერთა** — თოვლზე ამბავი **ვწერთა**“), საგულისხმოა, რომ 1928 წელს გ. ლეონიძე წერს „წეროს თოვლს“:

მზემ შეალბო შეყინული ბზარები,
დნება **წეროს თოვლი**
რეკენ ყინვის იისფერი ზარები
უკანასკნელ თრთოლვით.

ამ ლექსში პოეტი სასონარკვეთილი განიცდის სტიქიური, მოულოდნელი, გრიგალივით მოვარდნილი ვნებებისა და გრძნობების გაქრობის საშიშროებას, რადგან შემოქმედება და სიყვარული წარმოუდგენელია მათ გარეშე. „წეროს თოვლის“ არათანაბრმარცვლიანი საზომი (4/4/3, 4/2, 5/6/4, 2/5) ეთანხმება პოეტის სულის მტკივნეულ მოძრაობას, დისჰარმონიას:

თუ მოგესმათ ხერხემალის ჭახანი
წეროს თოვლში, წეროებო, მიტირეთ.

პოეტურ შედეგში „ღამე ივერიისა“ ალიტერირებული „დარიალიდან გადავარდნილი“ წერო განსაზღვრულ მხარეს: ბრმა, დაუოკებელ, ყოვლისნამლეკავ გრძნობათა და ვნებათა საუფლოსაკენ — ხაზარეთისაკენ — მისცურავს. განცდებს ამ ლექსში მეტი კონკრეტულობა და სიზუსტე ანიჭებს ემოციურ სიღრმეს, რაც ასევე ზუსტი რითმებით, პირველი და ბოლო სტროფის უკანასკნელი სტრიქონების გამეორებით და ლექსის მშვიდი, სასაუბრო ინტონაციით მიიღწევა.

ჩვენ შემთხვევით არ გვიხსენებია 1915 წელს დაწერილი „შემოდგომა“, რომლის განწყობილება ერთგვარად აირეკლა „ღამე ივერიისა“ დრომ და სივრცემ: შემოდგომის ღამე საქართველოში იმ მშვიდ განწყობილებას ბადებს, რომელიც ზღაპარს ეხმიანება. ოცნება კი ჩნდება, როგორც სურვილი შორეულსა და მიუწვდომელზე, იმ „აზნაურის ქალზე“, რომლის კონკრეტული პოეტური ხატი თამუნია წერეთელი უნდა ყოფილიყო, ვისაც მიუძღვნა პოეტმა ამ ლექსის ავტოგრაფიც (გ. შარაძე).

ათმარცვლიან (5/5) არაკანონიურ სონეტში „ზვავი“ (1925 წ.) გ. ლეონიძე გვიხატავს ზვავის მონყვეტის დინამიკას: იმ შინაგან ვნებას სტიქიური ძალისას, რაც აიძულებს ზოგჯერ უმოქმედო საგანსა თუ არსებას ამოქმედებას, ამოძრავებას:

დაიძრა ზვავი აქაფებული,
კლდეებს ახალა საფეთქელები,
როგორც ყივჩაღთა ურდო გარბოდა,
მაგრამ ვერც მთვარე დაშტერებული
და ვერც ვარკვლავი დაანაფოტა.

გ. ლეონიძის „ყივჩალის პაემანი“ 1928 წ. დაინერა. როგორც ცნობილია, ე.წ. „ყივჩალურ თემას“ პოეტი კარგა ხანს ამუშავებდა. შთაგონების ამ რთულ გზაზე ერთ-ერთ საფეხურად მიგვაჩნია ზემოხსენებული სონეტი „ზვავი“.

„ყივჩალის პაემანიც“ ათმარცვლიანი საზომით (5/5) დაწერილი ლექსია, რომლის პირველი, მესამე და უკანასკნელი, მეშვიდე სტროფის სტრიქონები ნაწილობრივ დატეხილია: I სტროფი ხუთტაეპიანია, რადგან მესამე სტრიქონი ორ ნაწილად არის გაყოფილი. იმდენად ძლიერია ემოციური მუხტი ყივჩალის სიტყვებისა: „ისევ აღვსდექი!“, რომ გრაფიკულად იგი ცალკე გამოყოფას მოითხოვს. ასევე შეიძლება ავხსნათ სტრიქონების: „ხოხობას გნახე / მინურვილ იყო“ — ცალკე გაფორმება და უკანასკნელ სტროფში კი ცალკე სტრიქონად წარმოდგენილი ორმარცვლიანი სიტყვა: „მოდო!“

„ყივჩალის პაემანის“ მდიდარი ალიტერაცია ხატავს ლირიკული გამირის სულიერ განწყობილებას, განსაკუთრებით ძლიერია: „ტრ“ ბგერათა კომპლექსის ალიტერირება:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედევნე,
შემოვამტვრიე გზები ტრიალი,
მცხეთას ვუმტვრიე საკეტურები
ვლენე ტაძრები კელაპტრიანი!...

„ყივჩალის პაემანი“ ინტერვალრითმიანია (ხბხბ); ინტერვალრიანი სტროფების მესამე სტრიქონი გაურითმავია და, ამავე დროს, ახალი პოეტური ინფორმაციის შემცველი.

მოდო, მომხვიე ხელი ჭრილობას,
ველარა გხედავ, სისხლით ვიცლები...
როგორც საძროხე ქვაბს ოშხივარი
ქართლის ხეობებს ასდით ნისლები.

საგულისხმოა, რომ ამ ლექსის ყველა სტროფის მესამე, გაურითმავ სტრიქონს პოეტი ანჟამბემანის (enjambement — წინააღმდეგობა ლექსის მეტრსა და სინტაქსს შორის), ანუ გადატანის მეშვეობით უკავშირებს მომდევნო ტაეპს („მუხრანის ბოლოს /

ჩასაფრებული ვსინჯავ იარაღს“). „ყივჩაღის პაემანის“ გართ-
მული სიტყვები, ძირითადად, ჰიპერდაქტილურია, ხუთმარც-
ვლიანი. პოეტი რითმავს არა მხოლოდ სიტყვათა დაბოლოებებს,
არამედ მთლიანად სიტყვებს (თავთუხებისა-დადუღებისას,
რუსთაველისა-არ ამელესა, ვინც კი ყივჩაღად-გადამიჩეხა, სის-
ხლით ვიცლები-ასდით ნისლები, შენი ტანისა-პაემანისა). არა-
ზუსტი რითმები, ძირითადად, წარმოდგენილია მდიდარი ასო-
ნანსებით და კონსონანსებით.

როგორც მიუთითებენ, „ვეფხისტყაოსნისეული“ მოტივი
„ყივჩაღის პაემანში“ გამოხატული გრძნობის სიძველეს, უფრო
ზუსტად, ზედროულობას მოწმობს (თ. ვასაძე). „ვეფხისტყაოს-
ნისეული“ სახეები და მოტივები გ. ლეონიძის სხვა ლექსებშიც
ხშირად გვხვდება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა „ნი-
ნონმინდის ლამე“ (1926 წ.). ეს თერთმეტარცვლიანი, იზომეტრუ-
ლი ლექსი რიტმული ვარიანტებით ($4/4/3$, $4/3/4$, $4/2/5$), ყურა-
დღებას იქცევს რითმის სიმდიდრითაც, თუმცა აქვე უნდა აღი-
ნიშნოს, რომ ცნობილი სარითმო წყვილი „მეფეთა-შემომეფეთა“
უფრო ადრე გალაკტიონ ტაბიძეს ჰქონდა მიგნებული ლექსში
„მარტოობა“ (1922 წ.).

„ნინონმინდის ლამე“ შერეული სტროფიკითა და გართმვის
სისტემით დაწერილი ლექსია: მასში ხუთი კატრენი და ერთი
ექვსტაეპედია. გართმვის სისტემებიც, შესაბამისად, სხვადასხ-
ვაგვარია: I-II სტროფები ჯვარედინი რითმით არის გამართული
(აბაბ), მესამე სტროფი ინტერვალრითმიანია (abxb). ექვსტაეპე-
დის გართმვის სისტემა ამგვარია: (აბბაბა), მეხუთე სტროფში
რკალური რითმა გვხვდება (abba), მეექვსე სტროფი კი იმეორებს
მესამეს. ეს ლექსი, პირობითად, ორ ნაწილად იყოფა და, შესაბამ-
ისად, პოეტი სტროფ-რეფრენს მიმართავს. „ნინონმინდის ლამე-
ში“ გ. ლეონიძე ყველაზე ხშირად იყენებს პოეტურ შედარებას,
რომლის მეშვეობით ახდენს აბსტრაქტული გრძნობის მკვეთრ
კონკრეტიზაციას:

როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლანისა,
სიყვარული ისე დამჯახებია!

გ. ლეონიძის „ნიგნი „ქართლის ცხოვრება“ (1928 წ.) დაბალი შაირით (5/3), ინტერვალიანი რითმითა (abxb) და კატრენებით დაწერილი ლექსია, რომლის I, II, III, IV სტროფების პირველი-მეორე სტრიქონები ანჟამბემანით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. გადატანას მიმართავს პოეტი, აგრეთვე, IV სტროფის მესამე-მეოთხე, V სტროფის მესამე-მეოთხე და VI სტროფის უკანასკნელ სტრიქონებში. ეს პოეტური ხერხი უფრო მეტად აძლიერებს ამ ლექსის სასაუბრო ინტონაციას.

გ. ლეონიძის პოეზიისათვის დამახასიათებელი სასაუბრო ინტონაცია განსაკუთრებით ძლიერდება 30-იან წლებში, როდესაც სტროფს, ჩვეულებრივი გაგებით, მის ლექსებში ხშირად ცვლის ვერსიფიკაციული პერიოდები, რომლის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა დისჰარმონიულია („მაშ, რა ვუყოთ, პოეტებო“, „ოლე“, „ანდერძი“, „პოეტის შენიშვნები“ და ა.შ.).

30-იანი წლების შემდეგ გ. ლეონიძის ლექსებში ჭარბობს მაღალი და დაბალი შაირი („ვეფხისტყაოსანს“, „ქართლის ბალი“, „დედა ენა“, „შინმოუსვლელო, სადა ხარ!“ და ა.შ.).

დაბალი შაირით არის დაწერილი გ. ლეონიძის პოპულარული ლექსი „არ დაიდარდო, დედაო...“ (1944 წ.), რომელიც, ძირითადად, კატრენებისაგან შედგება, თუმცა მისი პირველი სტროფი ექვსტაპედია. გართმვის სისტემა ინტერვალიანია (abxbxb, abxb). პოეტური მიმართვის ფორმა განსაზღვრავს ამ ლექსის ინტონაციას, რომელიც ხალხური ხმით ნატირალებს გვახსენებს. ამ ლექსის ზუსტი, დაქტილური რითმები (ლევანი-მტევანი, სევდასა-დედასა, მეხატა-გადამეხადა, ხიზანი-მიზანი და ა.შ.) სისადავითა და უბრალოებით გამოირჩევა და გ. ლეონიძის ამ შედევრს უფრო აახლოებს ქართულ ხალხურ პოეზიასთან. როგორც მოსალოდნელია, ამ ლექსში ნაკლებად, თუმცა მაინც გვხვდება ანჟამბემანი („დაჭრილს, დამზრალს და გზადდაღლილს / დამხურეს მუზარადები“).

გ. ლეონიძის ლექსისათვის, ძირითადად, იზოსილაბური, თანაბარმარცვლიანი საზომებია დამახასიათებელი. 30-იანი წლების შემდეგ, სიცოცხლის ბოლომდე კვლავ 5/5 საზომით იწერება პოეტის ბევრი ლექსი („ნინა ჭავჭავაძეს“, „ნუ გათათრდები“, „პატარძელი“, „...ეზოში ისევ მღერის ბულ-

ბული“, „...რა ლექსი გინდა, ჩემო დროებავ“, „...ჩამოსჭკნებიან ეს ყვავილები“). გ. ლეონიძე კვლავ მიმართავს 14 მარცვლიან ტრიმეტს (5/4/5) („ძველი წიგნის მწერალი“, „მე რომ მიყვარხარ“ და ა.შ.).

ჰეტეროსილაბური ლექსი „ტაბანყური“ (44,5) სიმღერის რიტმს მიჰყვება და პოეტის მითითებაც ახლავს: „მწყემსები-სათვის, ჩონგურული“. გ. ლეონიძის 5 მარცვლედით გამართულ ლექსთა შორის („აჭარაში“, „პოეტს“ და სხვ.) ერთ-ერთი საუკეთესოა „შენ და სვეტიცხოველი“. შიდარიტმები გ. ლეონიძის ლექსებში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება („...თუ ძმოზა არი ჩვენი სარდალი“, 1961); რითმიანი ვერლიბრის საინტერესო ნიმუში შეუქმნია პოეტს 30-იან წლებში („პოეტის შენიშვნები“), მონორითმიანია გ. ლეონიძის ლექსი „...მთაზე ირემი კვდებოდა“, რომელშიც ვაჟა-ფშაველას სული და სახელი ხმიანობს და მისი ერთრიტმიანი ლექსების ფორმაც მეორდება თითქოს.

გ. ლეონიძის ლექსმა ქართულ პოეზიაში დაამკვიდრა ლალი, პირველქმნილი გრძნობებისა და განცდების სიტყვით აღბეჭდვის, მეტრის და რითმის ჩარჩოებში მოქცევის თავისებურება.

„უსმენელ სიტყვის მსმენელო, ვარ უცნობ ჟღერის მნატვრელი“, — ასე ახასიათებდა საკუთარ კრედოს გ. ლეონიძე, რომლის ლექსი ამ, თითქმის ახდენილ, პოეტურ ნატვრას, მართლაც, აზიარებს მკითხველს.

ქართული ლექსნოების სილაბურობის თეორია

ქართული ლექსის სამეცნიერო კვლევის გზაზე დღემდე უმთავრეს საკითხად რჩება ეროვნული ვერსიფიკაციის ბუნების დადგენა. არ ყოფილა ჩვენში ცოტად თუ ბევრად ცნობილი პოეტიკის მკვლევარი, თუ ქართული ლექსის პრობლემებზე მოფიქრალი პოეტი, რომ თავისი შეხედულება არ გამოეთქვას ამ კუთხით.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის განვითარების ქრონოლოგიური ქარგა ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: მამუკა ბარათაშვილი, იოანე ბატონიშვილი, ანონიმი ავტორი, დავით რექტორი, თეიმურაზ ბაგრატიონი, მარი ბროსე, პლატონ იოსელიანი, დავით ჩუბინაშვილი, იონა მეუნარგია, ლუკა ისარლიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო მარი, მოსე ჯანაშვილი, შიო დავითაშვილი, ჰანს ფოგტი, ა. ფედოროვი, გ. ნერეთელი, ა.ხინთიბიძე. ქართველ პოეტთაგან ჩვენი ლექსის სილაბურობის თეორიას იზიარებდნენ: ილია, აკაკი და გალაკტიონი.

პირველი ქართული პოეტიკური ტრაქტატის „ჭაშნიკის“ (1731 წ.) ავტორი მამუკა ბარათაშვილი არის ფუძემდებელი ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიისა. „ჭაშნიკში“, რომლის სრული სათაურია: „ლექსის სწავლის წიგნი. ქ. სწავლა ლექსის თქმისა და დასაწყისი პირველი წიგნისა ამის ჭაშნიკისა, პოვნისი მამუკა ბარათაშვილის მიერ ძველითა ნათქვამთაგან“, თავდაპირველად განხილულია ზოგადთეორიული საკითხები, შემდეგ გაანალიზებულია ქართული ლექსნოების წეს-კანონები და, ბოლოს, ავტორი ნაშრომს ურთავს ქრესტომათიას — სათანადო ნიმუშებს ქართულ ლექსთა სახეებისას.

„ლექსი მრავალი ხმა არის“, — ამ სიტყვებით იწყებს მამუკა ბარათაშვილი „ჭაშნიკის“ მეორე ნაწილს და განიხილავს ქართული ლექსის საზომებს, სახეობებს. ზოგს, უბრალოდ, ახსენებს (შაირი, გრძელშაირი, ჩახრუხაული, გრძელჩახრუხაული), ზოგი კი დანვრილებით არის დახასიათებული (წყობილი მრავალ-მუხლი, გრძლედ შაირი სამკვეთი, რვული, ლექსი და სხვ.).

ავტორის აზრით, სათქმელის შინაარსი განსაზღვრავს საზომის არჩევას პოეტის მიერ: „ამგვარი იგავები ამ ხმას უფრო გაენყობა!“ — წერს მ. ბარათაშვილი.

ლექსის თხზვის ხელოვნების დასაუფლებლად მ. ბარათაშვილი საჭიროდ მიიჩნევს ქართული პოეზიის სათანადო ნიმუშების დასახელებას, რომლებიც ხმით, მუხლთა სხვადასხვაობით, ნაირგვარობით გამოირჩევა ერთმანეთისაგან.

ქართული ლექსის უძველესი ფორმების, შაირისა და ჩახრუხაულის განხილვის შემდეგ დახასიათებულია: გრძელჩახრუხაული, შეწყობილი ძველი, მდენარი ძველი, წყობილი მრავალმუხლი და სხვ.

მ. ბარათაშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ლექსის მეტრულ სიახლეს, ამიტომაც მალალ შეფასებას აძლევს სულხან-საბა ორბელიანს. ქართული კლასიკური ლექსის სტრუქტურის დასადგენად, მამუკას აზრით, საჭიროა, დადგინდეს ლექსის სტრიქონის აგებულება, რადგან, მარცვალთა თანაფარდობაზე დამყარებულ ლექსწყობაში სტრიქონი ლექსის განმსაზღვრელი ერთეულია. სტრიქონის უმცირეს რიტმულ ერთეულად მამუკა ბარათაშვილი „მუხლს“ მიიჩნევს. მუხლის სიდიდე მარცვალთა რაოდენობით არის განსაზღვრული. ავტორი გვთავაზობს მუხლის შემქმნელ სიტყვას, რომელიც მარცვალთა გარკვეული რაოდენობის შემცველია. სიტყვა „მიჯნური“, რომელსაც მამუკა იყენებს მუხლის შესაქმნელად, ხან ორმაცვლიან მუხლს ქმნის („მიჯნურ“), ხან სამმარცვლიანს („მიჯნური“), ხან ოთხმარცვლიანს („მიჯნურობა“, „მიჯნურობას“, „მიჯნური“), ხან კიდევ ხუთმარცვლიანს („მიჯნურთათვისაგან“, „მიჯნურობისა“).

„ჭაშნიკში“ მუხლი მუხლისაგან, ჩვეულებრივად, ცეზურით არის გამიჯნული, თუმცა სიტყვა „ცეზურა“ „ჭაშნიკში“ არ გვხვდება, მის ნაცვლად არის ტერმინები: გაყოფა, გაჭრა : „საცა ესენი გაიჭრებისა, ყველას გაყოფილს ნახავთ“. ორნერტილი და დახრილი ხაზი ერთად (:/) და სამკუთხოვანი სამწერტილი (:.), ხოლო საბას „უცხოში“ მთავარცეზურა ϕ ასოთია აღნიშნული: „კარგს ქალს ϕ ვინ ღირსა, ϕ მოარჩენს ჭირსა“.

მოკლემარცვლიან ლექსებში მ. ბარათაშვილი ცეზურას საჭიროდ არ მიიჩნევს. მ. ბარათაშვილის აზრით, რითმისათვის

აუცილებელია მთლიანად სიტყვების შეწყობა: „ლექსის ბოლოები, ბევრი ასო რომ ერთმანეთის ტოლი იყოს, იმითი არ გაენწყობა. ასე უნდა: სიტყუა სიტყუას ეწყობოდეს...“

სალექსო სტრიქონში ავტორი სამ ნაწილს გამოჰყოფს: თავი, ტანი და ბოლო, რომელთაგან მთავარია თავი.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ დახასიათებულია ქართული ლექსის 29 სახეობა. „გაბნევით ვნახე, შევკრიბე სხვადასხვა ხმანია“, — გვაუწყებს ავტორი.

მამუკა ბარათაშვილის თეორია ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე ვრცლად არის განხილული ა. ხინთიბიძის ნაშრომში (ხინთიბიძე 1983: 39-70). ა. სილაგაძის აზრით, „მ. ბარათაშვილის ნაშრომის მაღალი ღირსება დღემდე არ არის სათანადოდ დაფასებული (პრაქტიკულად ერთ-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ა. ხინთიბიძე) თუმცა მის მცდელობას არ მოჰყოლია გაგრძელება“ (სილაგაძე 2013: 25).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სილაბურობის პრინციპზეა დაფუძნებული მამუკასეული ანალიზი შაირის, გრძელშაირისა და სხვა სალექსო ფორმებისა, სიტყვა „მიჯნურის“ ვარიაციით მიღებულია სქემები: მიჯნურობა / მიჯნურობა / მიჯნურობა / მიჯნურობა; ან: მიჯნურთათვისგან / მიჯნურთა / მიჯნურთათვისგან / მიჯნურთა.

შაირისა (მაღალი შაირისა) და გრძელშაირის (დაბალი შაირის) საზომებია გადმოცემული, რაც სხვა არაფერია თუ არა ციფრობრივი სისტემა: 4/4/4/4, და 5/3/5/3, რაც მარცვალთა რაოდენობით განსაზღვრული მუხლების ეკვივალენტურია. მამუკასეული სტრიქონის კონსტრუქცია მუხლებზეა აგებული, მუხლები კი — მარცვალთა რაოდენობით არის განსაზღვრული. მუხლებში მარცვლები ურთიერთიდენტურია: მათ შორის არ არსებობს განსხვავება არც სიგრძე-სიმოკლისა და არც მახვილიანობის თვალსაზრისით (მახვილიანი თუ უმახვილო, ძლიერი თუ სუსტი მარცვლები). არაბულ-სპარსული პოეზიიდან, საიდანაც აიღო მამუკამ საზომის სქემაზე სიტყვებით მითითება, მან გამორიცხა გრძელი და მოკლე მარცვლები, რომლებიც სალექსო ტერფებს ქმნიან, „მამუკასათვის უცნობია ტერფის ცნება“, — წერს ა. განერელია. მას ქართული ლექსწყობა არ მიაჩნია ტერფო-

ვან სისტემად. მისი მეტრიკა მარცვლოვანების (სილაბურობის) პრინციპს ემყარება, თუმცა სიტყვა „მარცვალი“ ნახსენები არა აქვს.

მამუკა არ სცნობს მახვილს: არც სიტყვათა მახვილს და, მით უმეტეს, არც მეტრულ მახვილს. აქედან გამომდინარე, იგი გამორიცხავს ლექსის ტონურობას (სილაბურ-ტონურობას), რაც გულისხმობს ტერფოვანებას, სტრიქონში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების მონაცვლეობას. ტერფის ნაცვლად მამუკას შემოაქვს ტერმინი „მუხლი“. შაირი (მაღალი შაირი), როგორც აღვნიშნეთ, ოთხი ოთხმარცვლიანი მუხლისაგან შედგება, გრძელშაირი (დაბალი შაირი) 3 და 5-მარცვლიანი მუხლების მონაცვლეობაზეა აგებული.

მუხლები ერთმანეთისაგან გამიჯნულია დახრილი ხაზით ან ორწერტილით (ზოგჯერ — სამკუთხოვანი წერტილებით), რაც „ჭაშნიკის“ ენაზე „გაყოფას“, „გაჭრას“ ნიშნავს, ვერსიფიკაციაში მიღებული ტერმინოლოგიით კი — ცეზურას (ხინთიბიძე). „მდენარი ძველი“, რაც ხალხური ლექსის სტრიქონებითაა წარმოდგენილი, შუაში სამკუთხოვან სამწერტილს შეიცავს:

პატარა ქალო : თინაო .: რას გარდამიდეგ : ნინაო

ამის თაობაზე ა. სილაგაძე აღნიშნავს: მ. ბარათაშვილის მიერ აღწერილი სისტემა სხვა მოვლენას ეყრდნობა: ეს არის არა სტრიქონის თუ მუხლთა სტრუქტურის დადგენა ცენზურის საშუალებით, არამედ სტრიქონის, როგორც გარკვეული სიგრძის მთლიანობის, გაჭრა/გაკვეთა შემადგენელ ნაწილებად“ (სილაგაძე 2013: 33).

საბას „უცხოში“ ლათინური ასო ϕ -ია სტრიქონის გაჭრა/გაკვეთის აღმნიშვნელი: „კარგს ქალს ϕ ვინ ღირსა, ϕ მოარჩენს ჭირსა“.

მოკლემარცვლიან ლექსებში მამუკა ბარათაშვილი გაჭრას საჭიროდ არ მიიჩნევს. მამუკა ბარათაშვილის აზრით, რითმისათვის აუცილებელია მთლიანი სიტყვების შეწყობა.

მეორე მკვლევარი, რომელიც ქართულ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს, არის იოანე ბაგრატიონი. ენციკლოპედიურ ნაშრომში „კალმასობა“ (1813-1828 წ.წ.), სადაც საუბარია მეცნიერების სხვადასხვა დარგის შესახებ, ცალკეა გამოყოფილი ლექსწყობა („პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის“).

დიალოგის ფორმით პასუხია გაცემული ქართული ლექსის ბუნების საკვანძო საკითხებზე.

პეტრე ლარაძის შეკითხვაზე: „რაი არს ლექსი?“ — იოანე ხელაშვილი პასუხობს. „ლექსი არს სიტყვა უწყებულთა განზომილებათა, ანუ მუხლთაებრ განყობილი“. სიტყვათა „განზომილება“ ანუ „მუხლი“, რომლითაც ლექსია განყობილი, უკვე სილაბურობაზე მინიშნებაა, რადგან, როგორც მომდევნო კითხვა-მიგებიდან ჩანს, მუხლი მარცვალთა გარკვეული რაოდენობისაგან შედგენილი სიტყვები ან სიტყვათა ჯგუფებია. მარცვლის განმარტების დროსაც მითითებულია ხმოვან ასოზე და, აქედან გამომდინარე, მუხლთა სხვადასხვაობაზე: „მარცვლად ინოდების იგი, სადაცა უკვე არს ხმოვანი ასო, რაოდენ გვარ არს მუხლნი“. აშკარაა, მარცვალი და ხმოვანი გაიგივებულია. ლექსთა სახეობების განხილვის დროსაც „კალმასობაში“ ხმოვანთა, ე.ი. მარცვალთა რაოდენობაზეა საუბარი. შაირში 16 ხმოვანია (ე.ი. მარცვალი), ჩახრუხაულში — 20 და ა.შ.

ხმოვანთა გვერდით მითითებულია უხმო (თანხმოვან) ასოებზე: „შაირი უკვე შედგების ოცდაოთხისა უხმოსა ასოთი, ხოლო თექვსმეტისა ასოთა ხმოვანთა“. ლექსის კეთილხმოვანებისათვის, საერთოდ, მნიშვნელობა აქვს სტრიქონებში თანხმოვანთა რაოდენობას, მაგრამ მისი საზომის დადგენისათვის — არა. ამითი, როგორც ა. განერელია მიუთითებს, „არავითარი კანონზომიერება არ დგინდება“ (განერელია 1972: 57).

ამასთან ერთად, იოანე ბაგრატიონი ლაპარაკობს მახვილიან და უმახვილო (გრძელი და მოკლე) მარცვლებზე, მაგრამ ამას, როგორც ა. განერელია შენიშნავს, იგი ქართულ ლექსწყობასთან არ აკავშირებს (განერელია 1972: 58).

ლექსის „გვარებს“ იოანე ბაგრატიონი ერთმანეთისაგან განასხვავებს მარცვალთა (ხმოვანთა) რაოდენობის მიხედვით. ამავე დროს, ანგარიშს უწევს გართიმვის წესსაც, ამ გზით ურთიერთგამიჯნულია, მაგალითად, ჩახრუხაული და ფისტიკაური: პირველს შიდარითმები აქვს, მეორეს — არა.

მეორე არსებითი ნიშანი, რომლის მიხედვით იოანე ბატონიშვილს ქართული ლექსწყობა სილაბურად მიაჩნია, სტრიქონებში ცეზურის არსებობაა. ცეზურას (მისი ტერმინით — „განყოფას“)

თავისი გრაფიკული ნიშანი აქვს — მძიმე (,), რასაც ჯერ კიდევ ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილ იამბიკოებში ვხვდებით (ქ. ბეზარაშვილი). მძიმესთან ერთად, ცეზურის ნიშნებად გამოყენებული წერტილი და ორწერტილი (იხ. „რვულის“ განმარტება), რაც სულხან-საბადან უნდა მომდინარეობდეს).

ამრიგად, „კალმასობის“ ავტორს ლექსის გვართამითი თეზისას და საილუსტრაციო მასალის ჩვენებისას, თითქმის, არასდროს ავიწყდება „განყოფა“ და მისი ნიშნები. მარცვალთა გარკვეული რაოდენობით შედგენილი მუხლები და მუხლთაშორისი პაუზები ანუ ცეზურები („განყოფა“), იოანე ბაგრატიონს „ჭაშნიკიდან“ უნდა ჰქონდეს აღებული, რომლის ავტოგრაფიც სწორედ მის კოლექციაში ინახებოდა.

ორიოდე სიტყვა იოანე ბაგრატიონის ამ ნაშრომის სხვა მხარეებზეც უნდა ითქვას. კერძოდ, სპეციალურ ლიტერატურაში ყურადღება არავის მიუქცევია იმ გარემოებისათვის, რომ იოანე ბაგრატიონმა ძაგნაკორულის ნიმუშად მოიტანა იაკობ შემოქმედელის ლექსი „აბანაკად, აბანაკად“, რომელიც მთლიანად ტავტოლოგიებზეა აგებული და 16-მარცვლიანი მაღალი შაირითაა დაწერილი. მას შესწორება შეაქვს ძაგნაკორულის განმარტებაში, რომელიც ჩვენშია მიღებული.

მამუკასაგან განსხვავებით, იოანე ბაგრატიონს სხვა სალექსო ფორმებიც შემოაქვს, ზოგი „ჭაშნიკის“ შემდგომი ქართული პოეზიიდან (ბესიკი, ანტონ კათალიკოსი და სხვ.), ზოგი კი მანამდე არსებული, რაც მამუკას არ განუხილავს (ანბანთქება, ლეკუცია — ბეჭდის გვარნი ლექსები, აკროსტიქი, ზმა და სხვ.). ამის შესაბამისად, საგრძნობია მეტრული მრავალფეროვნებაც (ოთხ და ხუთმარცვლიანი 14-მარცვლედები და სხვ.); სულ „კალმასობაში“ ქართული ლექსის 22 სახეობაა განხილული.

დავით რექტორს (1745-1824) ქართულ ლექსზე სპეციალური გამოკვლევა არ დაუწერია, მაგრამ ბესიკის ლექსთა სახელწოდებების განმარტებისას იგი გარკვეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ქართული ლექსის ბუნების მიმართ.

როგორც ცნობილია, ბესიკის ცალკეულ ლექსებს არაბულ-სპარსულ-თურქული სახელწოდებები აქვს მიწერილი, რომელ-

თა ახსნა-განმარტებას გვაძლევს დავით რექტორი: 1) ბაიათი — 8 შაირად არის და 1 შაირი 4 ტაეპი არის, ხოლო ტაეპში — 7 მარცვალი; 2) ყაფია — 4 შაირი არის, თითო შაირი 4 ტაეპი და თითო ტაეპი — 11 მარცვალი; 3) მუსთაზადი, თქმული 5 შაირად, — შაირი 5 ტაეპი, ტაეპი — 14 მარცვალი... 4) თახმისი — ქართულ შაირებრ 16-მარცვლოვანია... 5) მუხამბაზი — 5 შაირად, თითო შაირი 9 ტაეპია, ხოლო ტაეპი — 10 მარცვალი. მუხამბაზი ქართულებრ ითქმის ხუთმარცვლოვანი 6) თეჯლისი — 11 მარცვლოვანი (კეკელიძე 1981: 175).

როგორც ვხედავთ, ლექსის ყველა სახეობას თან ახლავს მითიება ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობაზე და არა ტერფებზე, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ დავით რექტორი ლექსის სახეებზე საუბრის დროს სილაბურობის პრინციპით ხელმძღვანელობს. ამ განმარტებებში ერთი მექანიკური შეცდომაა დაშვებული: „მუხამბაზი ქართულებრ ითქმის ხუთმარცვლოვანი“, უნდა იყოს — ხუთტერფოვანი.

ამრიგად, ზემოთ მოტანილი განმარტების მიხედვით, დავით რექტორი შეგვიძლია სილაბისტთა რიცხვს მივაკუთვნოთ.

ანონიმი ავტორი. ანონიმი ავტორის „ქართულისა პოეზიისათვის“ (1824 წ.), რომელიც, მისი პუბლიკატორის, გ. მიქაძის აზრით, შეიძლება იკორთის ეკლესიის მღვდელს, მნიგნობარგადამწერს დ. ოქროაძეს ეკუთვნოდეს, ფრაგმენტის სახითაა მოღწეული. მაგრამ იგი იძლევა პასუხს კითხვაზე: რა ბუნებისაა ქართული ლექსი? ნაშრომის პირველსავე კითხვა-მიგებაში ნათქვამია: „პოეზია არის ხელოვანება მოგონებად და აღსაწერად დადებულითა ზომისაებრ მარცვალთასა...“ ხოლო კითხვაზე: რისგან შედგების სტიხი? — ასეთი პასუხია გაცემული: სტიხი შედგების სტრიქონებისაგან, სტრიქონი ლექსთაგან და ლექსი — მარცვალთაგან“ (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 58).

მაშასადამე, სტრიქონის შემადგენელ ერთეულად დასახელებულია მარცვალი და არა მახვილი, თუმცა ანონიმი ავტორი მარცვლის პროსოდიაზეც საუბრობს. მარცვალი, შეიძლება, იყოს გრძელი და მოკლე („გრძელ-ხმოზა“ და „მოკლე-ხმოზა“), შესაბამისად, მახვილიანი და უმახვილო (მისი ტერმინით: „ბრჯგუ“).

მახვილიანი და უმახვილო (ბრჯგუ) მარცვლების მისეული განმარტება მიუღებელია! მახვილიანი მარცვალი მხოლოდ ხმოვანი ასოსაგან შედგენილ მარცვალს ნიშნავს, ხოლო უმახვილო (ბრჯგუ) — ხმოვანი და თანხმოვანი ასოებისაგან შედგენილს.

უკვე ეს მცდარი განმარტება გვაფიქრებინებს, რომ ავტორი რეალობიდან ამოდის. მას ქართულ ლექსში არ ეგულება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლები, ისევე როგორც — გრძელი და მოკლე.

აქაც იგივე ვითარება გვაქვს, როგორც „კალმასობაში“ გვქონდა, სადაც ავტორი ლაპარაკობდა იამბსა და ქორეზე, რომლებსაც ქართული მეტრიკის შემადგენელ ელემენტებად არ მიიჩნევდა.

ანონიმი ავტორის ეს ნაშრომი იმიტაც ჰგავს იოანე ბატონიშვილის „კალმაობის“ ზემოთ განხილულ ნარკვევს, რომ ორივე დიალოგის (კითხვა-მიგების) პრინციპზეა აგებული. ერთშიც და მეორეშიც წინ წამოწეულია მარცვალი (სილაბა), ერთიც და მეორეც ქართული ლექსწყობის სილაბურობის დამადასტურებელია.

თეიმურაზ ბაგრატიონი. თეიმურაზ ბაგრატიონმა საგანგებო ნაშრომი უძღვნა ქართულ ლექსწყობას — „გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა“ (1832 წ.). იგი წარმოადგენს პასუხს მარი ბროსეს შეკითხვებზე და წინ უძღვის შესავალი, რომელიც შეიცავს, საერთოდ, ქართული კულტურის, ისტორიისა და ენის განხილვას.*

თეიმურაზ ბაგრატიონს ქართული ლექსი სილაბურად მიაჩნია; მასში დაცული უნდა იყოსო „ხმოვანთა ასოთა რიცხვით სწორება თვითეულსა შინა ტაეპსა თვითეულისა სტიხისასა“.

ამას მოსდევს საუბარი ტაეპებში მარცვალთა თანასწორობის შესახებ, მაგრამ ავტორი, რატომღაც, ზოგჯერ მახვილთა და მარცვალთა სრულ იგივეობაზე არ მიუთითებს: „გამსინჯველი ლექსთა ქართულთა ამას შინა შესცთების ფრიად, უკეთუ არა უწყოდეს ესე, რომელ სტიხთა შინა ხმოვანთაგანითა აქესთა

* თეიმურაზ ბაგრატიონის ეს ნაშრომი პირველად გამოსცა და მას ვრცელი გამოკვლევა უძღვნა გაიოზ იმედაშვილმა („ლიტერატურული ძიებანი“, IV, 1948).

თვითეულსა ძალი სრული სამარცვლისა შინა ადგილსა და უკეთესე ზედმინწენილებით არა იცის განმსინჯველმან ჩვენთა ლექსთამან, უეჭველად ჰგონებს იგი ლექსისა ტაეპთა შინა ერთისა უკვე ურთიერთისადმი მარცვლებითა“.

ამ ციტატის პირველი ნაწილის მიხედვით, პროფ. აკაკი განწერელიამ გააკეთა დასკვნა, რომ თეიმურაზი ქართულ ლექსში ახდენდა ხმოვანთა დიფერენცირებას ძლიერ და სუსტ (მახვილიან და უმახვილო) ხმოვნებად: „იგი პირდაპირ, კატეგორიულად აცხადებდა — „შესცოდების ფრიად“ ის, ვინც ქართულ ლექსში ვერ დაინახავს — რომელი ხმოვანი არის ძლიერი და მასში მარტოოდენ მარცვალთა ოდენობის აღნიშნვით და კმაყოფილდებაო“ (განწერელია 1972).

მაშასადამე, თეიმურაზ ბაგრატიონის აზრით, ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონურიანო.

სინამდვილეში, თეიმურაზის „მაღალი“ „ძლიერს“ არ ნიშნავს. იგი ასე უნდა გავიგოთ: „ყოველ ხმოვანს არა აქვს „ძალა“ მარცვალის შექმნასო. ეს დასტურდება მის მიერ მოტანილი „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებით:

ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები,
ვით მარგალიტი ობოლი, ხელი-ხელ საგოგმანები,

რომლებიც 15-15 მარცვლიანადაა მიჩნეულ სიტყვებში: „ესე“ და „ობოლი“ ორ-ორი, ურთიერთ ახლო მყოფი ხმოვანი თითო მარცვალს ქმნისო. მსგავსი ნიმუშებია. „ესე“ და „ამო“.

ძნელია თქმა, რამ მიიყვანა თეიმურაზი ამ დასკვნამდე, მაგრამ ციტატის მეორე ნახევარში უკვე გასწორებულია ეს შეცდომა: ტაეპები ურთიერთისადმი მარცვლებით თანასწორნი არიანო. ამასვე ადასტურებს შემდეგი ციტატაც: „ოდესცა ხმოვანნი ესე იგი ა, ე, ი, ო, უ ანუ თანხმოვანი ჰ, ძ, ჯ ამათთაგანი ერთსა მარცვალსა შინა ლექსისასა შეხვდნენ ორნი, მაშინ მათ ორთა ხმოვანთაგანი ერთი სხვასა რომელსამე თანაუხმოსა ასოსა შეთხზული იმარცვლება (ესე იგი მარცვლად გაკეთდება) და მეორე თავით თუსით მხოლოდ მიიღებს მარცვლობასა და ამა კანონითა უკუეთესე ტაეპთა მარცვალთა, რომელსაცა უნდა სტიხისა იყოს,

მარადის თანასწორ იქნებიან ურთიერთსა“ (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 62).

მაშასადამე, თეიმურაზისათვის ამოსავალი ტაეპთა მარცვლებრივი გათანაბრებაა, ე.ი. სილაბურობაა. იგი სიტყვასაც არ სძრავს მახვილზე. „ადრინდელი ავტორებისათვის „მახვილის“ ცნება უცნობი იყო“, — წერს გ. წერეთელი (წერეთელი 1973: 24).

საზომის სქემას თეიმურაზ ბაგრატიონი სამღერალი ხმთ, ლილინით ადგენს („არნანი“) „ვეფხისტყაოსნის“ დაბალი შაირის სქემა იქნება:

არნანო ჰარნი არნანო, ჰარნი არნანი ჰარნანო,

ხოლო ფისტიკაურისა:

თარნი ჰარნანო, თარნი ჰარნანო, თარნი ჰარნანო, თარნი
ჰარნანო (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 66).

აქაც ამოსავალი მარცვალთა რაოდენობაა. პირველი — 16-მარცვლიან დაბალი შაირია, ხოლო მეორე — 20-მარცვლიანი ფისტიკაურის სალექსო მუხლთა ციფრობრივ გამოხატულებას წარმოადგენს (53/53 და 55/55). სამღერალი სახით სქემათა გადმოცემის პრინციპი იგივეა, რაც მამუკა ბარათაშვილის მიერ სიტყვა „მიჯნურის“ ვარიაციების გამოყენება.

თეიმურაზის, ისევე როგორც იოანე ბაგრატიონის ნაშრომებს ქართულ ლექსწყობაზე, საერთოდ, ეტყობათ მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკის“ გავლენა.

სილაბურობის სასარგებლოდ მეტყველებს ტაეპთა გაყოფაზე (ცეზურაზე) მითითებაც. „იამბიკოს ტაეპნი თანასწორად, საშუალებედ არ განიყოფება. დაწყებიდამ ტაეპსა მძიმემდის ხუთი მარცვალი აქვს მარადის და მძიმედან ბოლომდის — შვიდი მარცვალი“.

ანდა: „თოთხმეტმარცვლიანი ლექსნი, იყოფების საშუალ თანასწორ ურთიერთისა“ (ნიმუშად მოტანილია სტრიქონი: „მე ვესურვი მას ჩემსა სატრფოსა შვენიერსა“).

ხოლო მუსთაზადს („ცრემლთა ისარნი მოსისხარნი ჩემდა არენით“) შემდეგი განმარტება ახლავს: „მუსთაზადის თვითე-

ული ტაეპი სამად განიყოფება. დასაწყისიდან პირველის მძიმემდის ხუთი მარცვალი ექნება ტაეპს. პირველის მძიმეიდან მეორის მძიმემდის ოთხი მარცვალი ექნება და მეორეს მძიმეიდან ბოლომდის“ (რომელი არს დასასრული ტაეპისა).

თუ მძიმეების (ცეზურის ნიშნების) მიხედვით დავანყობთ ზემოხსენებულ იამბიკოსა და მუსთაზადს, მივიღებთ 5/7-ს — იამბიკოსათვის, ხოლო 5/4/5-ს — მუსთაზადისათვის.

იამბიკოსა და მუსთაზადის ნიმუშები, ავტორის მიერ მოტანილი, ერთიანად ცეზურის ნიშნებით (მძიმეებით) არის დასერილი.

მძიმე ცეზურის ნიშნად „ჭაშნიკის“ შემდეგდროინდელი მოვლენაა და მას ერთნაირად მიმართავენ ჯერ იოანე და შემდეგ თეიმურაზ ბაგრატიონები.

ცეზურის ნიშნებზე მითითება და მათი გამოყენება, ისევე როგორც სტრიქონებში ხმოვანთა (და მარცვალთა!) თანაბრობის ჩვენება და ლექსის სქემად სამღერალი ხმის მიჩნევა, უტყურად მონმობს, რომ ავტორი საგანგებო ნაშრომისა ქართული ლექსის შესახებ: „გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა“ ქართული ლექსწყობის სილაბურობის პოზიციაზე დგას.

როგორც მამუკა ბარათაშვილი და იოანე ბაგრატიონი, ისე თეიმურაზიც განიხილავს ქართული ლექსის ცალკეულ ფორმებს. იგი 17 გვარზე ამახვილებს ყურადღებას. საგულისხმოა, კერძოდ, იამბიკოს საფუძვლიანი განმარტება, რომელსაც იგი „კუდკვეთილს“ („კუდკვეცილს“) უწოდებს. მას იამბიკო მიაჩნია ხუთტაეპოვან ლექსად, რომლის თითოეული სტრიქონი 12-მარცვლიანია, ცეზურით — 5 მარცვლის შემდეგ.

თეიმურაზ ბაგრატიონი რომ არ იზიარებდა ქართული ლექსის ტონურობის თეორიას, ეს ნათელია მისი პირადი ბარათიდანაც, რომელიც ავტორმა მარი ბროსეს გაუგზავნა. როგორც ჩანს, თეიმურაზი გასცნობია ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნს საქართველოს შესახებ, სადაც ქართული ლექსწყობა ტონურად არის მიჩნეული და მარი ბროსეს წერს, რომ ევგენიმ არ იცოდა ქართული ენა და არც მისი მრჩეველი ყოფილა „ზედმინვენით მეცნიერ ქართულისა ენისა და წერილთა შინა გამოცდილი და ამისთვის ევგენიოსმან ვერა ეგრეთ გულის-კმა ჰყო და აჩვენა წესი, ვითარცა ერთგვარი ზომისა ქართულისა ენისა სტიხთა“.

ამას ანგარიში უდა გაენიოს ეგვენი ბოლხოვიტინოვის ნაშრომის შეფასების დროს. თეიმურაზ ბაგრატიონის „გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა“ მნიშვნელოვანი მოვლენაა ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიაში.

მარი ბროსე. მარი ბროსეს ნარკვევებში „საქართველოს ისტორიის და ლიტერატურის შესახებ“ (1840 წ.) (Сын отечества. СПб., т. III, 1840: 375-377; ბარბაქაძე 1993: 17) დავით გურამიშვილის ლექსნეოების განხილვისას ნათქვამია: გურამიშვილის ლექსების ნაწილი დაწერილია ე.წ. ჩახრუხაულით, რომლის 20-მარცვლიანი სტრიქონები 4 სტრიქონად არის განლაგებული და ორ შესვენებად იყოფა მე-5 და მე-10 მარცვლებზე, დაბოლოს, დანარჩენი ლექსები იამბებისაგან შედგება ანუ 12-მარცვლიანი სტრიქონებისაგან (ცეზურა მე-5 მარცვალზე...).

ამ ამონაწერის მიხედვით, მარი ბროსე გურამიშვილის ლექსს (და იგულისხმება, საერთოდ, ქართულ ლექსნეობას) სილაბურად მიიჩნევს, რადგან მიუთითებს სტრიქონებში მარცვალთა რაოდენობაზე და ცეზურაზე, რასაც ერთგან შევსებას უწოდებს.

პლატონ იოსელიანი. პლატონ იოსელიანი რამდენიმე წერილში შეეხო ქართული ლექსნეობის საკითხებს. ეს წერილებია: „ქართულისა პროსოდისა კანონნი“ (1840), „ქართული იამბიკოსათვის“ (1853), „ქალაქ დუშეთის აღწერა“ (1860), „სამგზავრო ჩანაწერები თბილისიდან მცხეთამდე“ (1870), „ბიბლიოგრაფიული შენიშვნა“ (1871). წერილები ზოგი ქართულადაა გამოქვეყნებული, ზოგი — რუსულად.

პლატონ იოსელიანის აზრით, ქართული ლექსნეობა სილაბურია. „ქართული ლექსნეობა სილაბური ანუ მარცვალსათვლელია“ („სამგზავრო ჩანაწერები“). იგი დაფუძნებულია მარცვლებზე („ქართული იამბიკოსათვის“). ქართულ ლექსნეობაში პლატონ იოსელიანი ვერ ხედავს მახვილს, ტერფოვანებას. პარალელს ავლებს, ერთი მხრივ, ქართულსა და, მეორე მხრივ, იტალიურსა და ფრანგულ ლექსნეობებს შორის. კერძოდ, მიუთითებს, რომ ჩახრუხადისა და შავთელის ოცმარცვლიანი საზომები საერთოს პოულობს ფრანგულ ალექსანდრიულ ლექსთან.

ამასთან ერთად, ქართული ლექსნყოფის განხილვისას, პლატონ იოსელიანი ბერძნულ ტერმებზეც მიუთითებს (იამბი, დაქტილი და სხვ.). აღნიშნავს, რომ მასში „მეტნილად“ პირიხო-დაქტილური მეტრი იხმარებაო“; მაგრამ ეს ეკლექტიზმი არ არის, როგორც აკაკი განერელია აღნიშნავს, გამოთქმა „პირიხო-დაქტილური მეტრი“ შემთხვევით მოხვდა პლატონ იოსელიანის წერილში“ (იოსელიანი 1871: 48). პლატონ იოსელიანი კატეგორიულად იცავს ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურობას.

საჭირო და აუცილებელია ამ მრავალმხრივი საზოგადო მოღვაწის წერილებში ქართული ლექსნყოფის შესახებ გაბნეული შეხედულებების თავმოყრა და მათი განხილვა. ჩვენ მხოლოდ ქართული ლექსის ბუნებისადმი მისი დამოკიდებულებით შემოვიფარგლეთ (ბარბაქაძე 2003: 110-118).

დავით ჩუბინაშვილი. პირველ წერილში „ქართული პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“ (1842) დავით ჩუბინაშვილი იმეორებს ევგენი ბოლხოვიტინოვის სიტყვებს: „ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონურია, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა“.

შემდეგ კი „მოკლე ქართულ გრამატიკაში“ (1855) იგი ქართულ ლექსნყოფას სილაბურად მიიჩნევს, რასაც ასაბუთებს კიდევ: „ქართული ლექსნყოფა რუსულისაგან განსხვავდება იმით, რომ ემყარება არა მახვილებს, არამედ მარცვლების რაოდენობას, მაშასადამე, ტონური კი არაა, არამედ სილაბური. ქართულ ლექსებს, განსაკუთრებით შაირს, აქვს ცეზურა“ (ბარბაქაძე 1993: 18).

ეს წერილი, ისევე, როგორც პირველი, რუსულადაა გამოქვეყნებული, როცა იგი შემდეგ ამავე ავტორის რუსულ-ქართულ ლექსიკონში (1887) გადაიბეჭდა, ზემოთ მოტანილი განმარტება ამოღებულ იქნა, მაგრამ ცეზურის ნიშანი შაირში — დარჩა.

ციტატა იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ აქ ავტორი, თითქოსდა, ეკამათება ევგენი ბოლხოვიტინოვს და თავის თავსაც.

ამავე ნაშრომში დავით ჩუბინაშვილი ქართულ ლექსთა კლასიფიკაციის საფუძვლად მიიჩნევს მარცვლებისა და სტროფებში ტაქტების თანაბრობას.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, დავით ჩუბინაშვილის აზრი იმის თაობაზე, თუ რატომ არ არის ქართული ლექსნყოფა მეტრული: „ქართული ლექსები, როგორც ფრანგული, იტალიური და ა.შ. სილაბურია. სილაბურ ლექსებში ყველა მარცვალ ალიარებულია თანაზომიერად; მამასადამე, არ იცის განსხვავება გრძელ და მოკლე მარცვლებს შორის, მასში ყველა გრძელი და მოკლეა, არა ისე, როგორც კლასიკურ ლექსებში, ე.ი. არ გააჩნია მეტრული მრავალსახეობა. მაგრამ მეტრი მას აქვს, იმიტომ რომ თანაბარი რიცხვის მარცვლები წარმოითქმება დროის თანაბარ ხანგრძლივობაში, რაშიც ყველას შეუძლია დარწმუნდეს ქართული სილაბური ლექსების დეკლამაციის დროს... და არც ტონურია, რადგან მახვილი არ ასრულებს მთავარ როლს, როგორც საერთოდ ლექსებში, რომელთა მთავარი დასაყრდენი მახვილია და არა მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა“. მოტანილია ორი მაგალითი რუსული ხალხური პოეზიიდან, რის შემდეგ ნათქვამია: „სადაა აქ მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა?“ (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 223-224).

როგორც ვხედავთ, საფუძვლიანად არის დამტკიცებული, რომ ქართული ლექსნყოფა არც მეტრულია და არც ტონური. აქვე ყურადღებას იქცევს მითითება იზოქრონიზმზე (მარცვალთა წარმოთქმა დროის თანაბარ მონაკვეთებში), რაც თვალნათლივია ლექსის დეკლამირების დროს. განმოვანებულ ლექსზე დაკვირვება მისი ბუნების განსაზღვრისას იმ დროს ახალი და მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო.

იონა მეუნარგია. თავის ნაწერებში იონა მეუნარგიას არაერთხელ აქვს გამოთქმული აზრი ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე.

დავით ერისთავის დეკლამაციურ ხელოვნებასთან დაკავშირებით იგი აღნიშნავდა: დავით ერისთავი რუსულ ლექსებს უფრო კარგად კითხულობდა, ვიდრე ქართულს, რადგან „ქართული ლექსები მარტო მარცვლების შეთანხმებაზეა დამყარებული, რუსულ ტონურ ლექსთან შედარებით უფრო ძნელი წასაკითხავი იყო“ (მეუნარგია 1934: 399).

ამ ციტატის მიხედვით აშკარაა, რომ ქართული ლექსი ი. მეუნარგიას სილაბურ ლექსად მიაჩნია („მარცვლების შეთანხმებაზე დამყარებული“), ხოლო რუსული — ტონურად.

მხატვრული კითხვისას ქართული ლექსის ნაკლებ ეფექტურობა რომ სანყენად არავინ მიიღოს, ი. მეუნარგია იქვე განმარტავს: „ნურავის ნუ დააკლდება გულს ამის თაობაზე, რადგან რაც ქართულზე ვთქვით, იგივე ითქმის ფრანგული ლექსებზე და რაც ამათ ითქმება, დეე, იქაც ჩვენი იყოს“ (მეუნარგია 1934: 399).

აქ ი. მეუნარგია მეორე მნიშვნელოვან საკითხს სვამს: ქართულ-ფრანგული მეტრიკის ურთიერთობის თაობაზე. მისი აზრით, ქართული ლექსნყოფა ფრანგულს უახლოვდება: „თვით ქართული ლექსთა ნყოფა დამყარებულია მხოლოდ მარცვლის რაოდენობაზე, როგორც ფრანგულში, და არა ხმის აწევაზე, როგორც რუსეთში“ (მეუნარგია 1934: 338).

ფრანგული ენისა და პოეზიის შესანიშნავ მცოდნეს, რომელმაც ფრანგულ ენაზე თარგმნა „ვეფხისტყაოსანი“, და რომელსაც თავის ნაწერებში ფრანგი პოეტების ლექსთა ციტატები ორიგინალის ენაზე მოაქვს, ფრანგული ლექსნყოფის შეფასებაში ნამდვილად დაეჯერება.

ი. მეუნარგია ყურადღებას ამახვილებს ცეზურის როლზე ქართულ ლექსში. იგი წერს. „ჩვეულებრივად მონოტონური ქართული ლექსი, მარცვლების რაოდენობა დამყარებული, — ბარათაშვილის კალმის ქვეშ, ცეზურისა და რითმის მოხერხებული ხმარებით, ცოცხალია და ხალისიანი“ (მეუნარგია 1934: 230).

მარცვალთა რაოდენობაზე და ცეზურაზე მითითება ეჭვმიუტანლად ადასტურებს, რომ ი. მეუნარგიას ქართული ლექსი სილაბური ლექსნყოფის ფარგლებში ეგულება.

ლუკა ისარლიშვილი. ლუკა ისარლიშვილის წერილს „მოკლე კანონი ქართული პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებისანი“ დართული აქვს მისი ლექსების კრებულს, რომელიც 1895 წელს გამოქვეყნდა.

ავტორი იზიარებს შეხედულებას ქართული ლექსნყოფის სილაბურობის შესახებ: „ქართული ლექსის თვისება ანუ ლექსთ-

წყობილება სილაბურია; ადრეც ესრედ უწერიათ და ეხლაც ისე სწერენ, ე.ი. იგოდენნი მარცვალნი ლექსისა შემდეგ სტრიქონში, რაოდენნიცა უნდა იყვნენ წინა სტრიქონში“ (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 137). ხოლო სილაბურ ლექსწყობას ლუკა ისარლიშვილი ასე განმარტავს: „სადაც ლექსნი მარცვალ-წყობილნი სიტყვანი არიან და ცალკე ხმამალაღი მარცვალნი სიტყვაში არა აქვს“ (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 137). ე.ი. სიტყვებს მახვილი არა აქვთო. ლექსი იზომება მარცვალთა რაოდენობით (ზომითა, ანუ მარცვალთა რაოდენობითა) და აქვს ცეზურა. შაირის „მეტრი ანუ ზომა და წყობილება უნდა იყოს მთელს სტრიქონში თექვსმეტი მარცვალნი, დაყოფილი შაირზედ რვა-რვა მარცვლად“.

მართალია, ლუკა ისარლიშვილს ქართული ლექსწყობის თაობაზე ახალი არაფერი უთქვამს, მაგრამ საინტერესოა იმდენად, რომ განუხრელად იცავს სილაბურობის პრინციპს.

ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის პოეტიკურ შეხედულებებში ქართული ლექსის ბუნებაზე საგანგებოდ არ არის ყურადღება გამახვილებული, მაგრამ ცალკეული გამონათქვამების მიხედვით გარკვეული დასკვნების გამოტანა შეიძლება.

თავის სადებიუტო სტატიაში **რევაზ ერისთავის** თარგმანის ერთ ადგილთან დაკავშირებით ილია შენიშნავს: „აღსარებაში“ „ა“ მოუმატნია („აღსარება“), „რადგან სილაბი არ გამოდიოდა“ (ჭავჭავაძე 1991: 22). ამჟამად, მას მხედველობაში აქვს სტრიქონთა მარცვლებრივი გათანაბრება:

ესე ყოველი სახელოვნება
არს საიდუმლო **აღსარება**.

ეს უკვე სილაბურობის აღიარებაა. ამავ დროს, ილიას წერილებში, რომლებიც ქართულ ლექსს შეეხება, არსად არ არის ნახსენები მახვილი.

„ასამაღლებელი ხმა“, რაც იხმარა **გრ. ორბელიანის** ურითმო ლექსებზე საუბრის დროს („ქართულს სიტყვასაც თავისი ასამაღლებელი ხმა ჰქონია“) (ჭავჭავაძე 1991: 554), მახვილს არ გუ-

ლისხმობს. იგია Возглас (და არა ударение), რაც ნიშნავს „ლოცვათა დასასრულებელ ლექსს“ (ნიკო ჩუბინაშვილი).

ილიას აზრით, ქართულ ლექსში ასამაღლებელი ხმა ურითმობის ერთგვარი კომპენსაციაა.

არც აკაკი ახსენებს მახვილს ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე მსჯელობის დროს, მარცვალი კი არ დავინწყებია. ილიას ადრინდელ ლექსებზე საუბრისას ერთგან შენიშნავს: „ლექსების **შემარცვლა** უსწორმასწოროაო“. ეს გაკვრით ნათქვამი უკვე საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, რომ აკაკის მიაჩნია: სალექსო სტრიქონეში დაცული უნდა იყოს სიტყვათა **შემარცვლის** სისწორე.

სილაბურობაზე მითითება ჩანს აკაკის საყვედურში ახალგაზრდა პოეტების მიმართ. „კრეჭენ პროზას და გამოუდისთ ვითომ ლექსი“. „პროზის გაკრეჭა“ და ლექსზე დაყვანა სხვა არაფერია, თუ არა სილაბურობის დაცვით სალექსო სტრიქონების შექმნა.

ამრიგად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ილიაცა და აკაკიც ქართული ლექსწყობის სილაბურობას აღიარებდნენ.

გრიგოლ ყიფშიძე. გრიგოლ ყიფშიძე თანაავტორია 1898 წელს გამოცემული ლიტერატურის თეორიის კურსისა — „სიტყვიერების თეორია“, შედგენილი არხიმანდრიტ კირიონისა და გრ. ყიფშიძის მიერ“. ამ სახელმძღვანელოს ლექსწყობითა ნაწილი, როგორც გ. მიქაძე მიუთითებს, დანერლი უნდა იყოს გრ.ყიფშიძის მიერ. მასვე ეკუთვნის სპეციალური გამოკვლევა „ქართული ლექსწყობა (ვერსიფიკაცია)“.

კირიონისა და გრ. ყიფშიძის „სიტყვიერების თეორია“ სამჯერ გამოვიდა (1898, 1908, 1920 წლები). პირველი ნაწილის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „საკუთარმა ჩვენმა ხანგრძლივმა ფიქრმა და ჩვენს ლექსწყობაზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენს ენაში მახვილის, საზოგადოდ, მცირე მნიშვნელობა აქვს, ხოლო ლექსსა და ლექსის ჰარმონიას ქართულში ჰქმნის უფრო თანაბარი რაოდენობა მარცვალთა (სილაბი) და ხასიათი ცეზურისა“.

სილაბურ ლექსწყობაზე საუბრის დროს გრიგოლ ყიფშიძე, პირველ ყოვლისა, ეხება მახვილის საკითხს. მახვილს ენაში

„ერთი განსაზღვრული ადგილი უნდა ჰქონდეს მიჩენილი“. ასეთია ფრანგულში ბოლოდან პირველი მარცვალი, პოლონურში ბოლოდან მეორე, ხოლო ქართულში — ბოლოდან მესამე.

სილაბური ლექსწყობისათვის აუცილებელია სტრიქონებში მარცვალთა თანაბრობა, რაც დაცულია ქართულშიო. აქვე გრიგოლ ყიფშიძე მიუთითებს: შესაძლებელია, სტრიქონებში მარცვლების თანაბრობა არ გვექონდეს, მაგრამ „მუსიკალური ტაქტი“ დაცული იყოს. ეს განმარტება დართული აქვს სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემას, როცა ახალი სალექსო რეფორმის შედეგად, ქართულში მომრავლდა სტრიქონთა არათანაბარ-მარცვლიანობა. მაშასადამე, ჰეტეროსილაბიზმს გრიგოლ ყიფშიძე სილაბურობის დარღვევად არ მიიჩნევს.

ქართული ლექსის ბუნების განსაზღვრისას განსაკუთრებული ფუნქცია აქვს დაკისრებული ცეზურას. „ცეზურის სხვადასხვაობაზეა დამოკიდებული სხვადასხვაგვარი ჰარმონია ქართული“.

საგანგებოდ შედგენილ ცხრილში, რომელშიაც ცალკე გრაფებადაა გამოყოფილი სალექსო ფორმის სახელწოდება, მარცვალთა რაოდენობა და გართიმვის კომბინაციები. მეორე ადგილი უჭირავს გრაფას — ცეზურა და მისი კომბინაციები (ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: 162).

სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემაში, რომელიც თანავტორის — კირიონის გარდაცვალების შემდეგ განხორციელდა, აგრეთვე, გრიგოლ ყიფშიძის დამოუკიდებელ ნაშრომში ცეზურის ადგილი მუხლმა დაიჭირა, რაც სერგი გორგაძის „ქართული ნეობილსტიყვაობის“ გავლენით უნდა აიხსნას (1909 წელს სერგი გორგაძემ წაიკითხა თავისი გამოკვლევა, რომელშიც ნამოყენებულია მუხლედების თეორია).

კატეგორიული აზრი ქართული ლექსწყობის სილაბურობის შესახებ სახელმძღვანელოს ბოლო გამოცემაში შერბილებულია: „ქართულ ლექსწყობას უფრო შეეფერება სილაბური ლექსწყობა“.

ქართული ლექსის სილაბურობაზე გრიგოლ ყიფშიძე მიუთითებს, აგრეთვე, შიო დავითაშვილთან პოლემიკის დროს: „ჩვენებური ლექსწყობა, რამდენადაც მისი ბუნების დაკვირვებიდან ჩანს, ბევრად უფრო სილაბურსა ჰგავს, როგორც ამას ამბობს პოფესორი ჩუბინაშვილიც, ვიდრე, მეტრულსა ან ტონურსა“.

შემდეგ ნათქვამია, რომ „მეტრული ლექსწყობის სისტემა, დამყარებული ამ მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლეზედ, რალა მოსატანია ჩვენს პროსოდიასი? აგრეთვე არ შეეფერება ტონური სისტემაც, რომელიც მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა პერიოდულ რიგ-რიგობაზეა დამყარებული „ქართული პროსოდიის გამო“ (ყიფშიძე 1912: 3-4).

აქვე საუბარია იმაზე, რომ რუსულში შეუძლებელია გრამატიკული მახვილის შეტანა ლექსში, ხოლო ქართულს სრულიად არ შეეფერება სტროფებში ქალური და ვაჟური რითმების მონაცვლეობა.

ნაშრომში „Древнегрузинские одописцы“ (1902) ნიკო მარი ქართულ ლექსწყობას სილაბურად მიიჩნევს. 1925 წელს კი ნაშრომში „Грамматика древнелитературного грузинского языка“ ნიკო მარი წერს. „ქართული მახვილის ორმაგობა ხელს უწყობს ქართული, ძირითადად, სილაბური, ლექსწყობის რამდენადმე მრავალფეროვნებას“.

ამ მრავალფეროვნებაში იგი გულისხმობს ტონურობას და „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს, ე.ი. ტერფებს ხედავს.

ამრიგად, ნიკო მარის აზრით, ქართული ლექსწყობა, ერთსა და იმავე დროს, ტონურ-სილაბურია, ძირითადად კი — სილაბური.

მოსე ჯანაშვილი წერილში „ლექსწყობა“, რომელიც ერთვის მოსე ჯანაშვილის „ქართულ გრამატიკას“ (1908), ავტორი საგანგებოდ მსჯელობს მახვილზე („დასაკვეთი“). მისი აზრით, „დასაკვეთი“ („ხმის ამალღება“) ორ და სამმარცვლიან სიტყვებს თავში აქვს, ოთხ და მრავალმარცვლიანებს — ბოლოდან მესამე ხმოვანზე, თუმცა „დასაკვეთის თანაბრობა უფრო ეპრიანება ქართულს ენას“. ამავე დროს, მახვილი ქართულში ფიქსირებულია და ლექსიკასა და წყობილსიტყვაობაშიც ხმის ამალღება ადგილს არ იცვლის“. აქვე მოსე ჯანაშვილი წერს, რომ „ქართულ ლექსს, ფრანგულისა და პოლონურის მსგავსად, შეეფერება სილაბური ლექსწყობა.

ავტორი ლაპარაკობს ცეზურაზეც: „მრავალმუხლოვან ლექსის კითხვის დროს საჭიროა შეჩერება, ქარის ამოღება. ამ შეჩერებას ჰქვია „ცეზურა“ (ბარბაქაძე 1993: 66-67).

როგორც ვხედავთ, ამ სპეციალური დანიშნულების ნარკვევში ავტორს, ყველა ნიშნის მიხედვით, ქართული ლექსწყობა სილაბურად მიაჩნია. ცნობილი ისტორიკოსის, გრამატიკოსისა და საზოგადო მოღვაწის მოსე ჯანაშვილის შეხედულება ქართულ მახვილზე და, საერთოდ, ლექსის ბუნებაზე, რასაც არ იცნობენ ჩვენი ლექსწყობის მკვლევარნი, ანგარიშგასაწევია.

შიო დავითაშვილი. შიო დავითაშვილი არ ეკუთვნის სილაბისტა რიცხვს. ნერილში „Грузинское стихосложение“ (1912 წ.) იგი არ უპირისპირდება „ქართული წყობილსიტყვაობის“ ავტორის თვალსაზრისს ჩვენი ლექსწყობის ტონურ-სილაბურობის შესახებ. აღნიშნავს, რომ „ქართულ ენას შეეფერება ლექსწყობის ყველა სახეობა, რომლებიც კი ცნობილია ძველი და ახალი დროის ხალხთა ლიტერატურებში“. ამავე დროს, ეკამათება გრიგოლ ყიფშიძეს, რომელიც ქართული ლექსწყობის სილაბურობას აღიარებს“ (დავითაშვილი 1912: 2).

ჩვენი ყურადღება მიიქცია ქართული მახვილის შესახებ გამოთქმულმა მისმა შეხედულებამ: „ქართული სიტყვები, ნუ გაგიკვირდებათ, სრულიად არ იცნობენ მახვილს, და სავსებით ნორმალურია, რომ კეთილხმოვნად მაშინ ჟღერენ, როცა ყველა მარცვლები რომელიმე მარცვლის მრავალმარცვლიან სიტყვაში, რამდენადმე არღვევს კეთილხმოვანებას, ისევე როგორც რუსულ მეტყველებაში ამას ჩაიდენდა მახვილის ნებისმიერი გადაადგილება“ (დავითაშვილი 1912: 2).

ეს აზრი თანხვდება სილაბისტ მოსე ჯანაშვილის რამდენიმე წლის წინანდელ შეხედულებას, რომ „დასაკვეთის თანაბრობა უფრო ეპრიანება ქართულ ენასო“. თუ ყველა მარცვალი ერთი ტონით წარმოითქმის, მაშინ ადგილი აღარ აქვს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების მონაცვლეობას, რასაც სილაბურ-ტონური ლექსწყობა ემყარება.

გიორგი წერეთელი. გიორგი წერეთლის ნაშრომში „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“ (თბ., 1973) სამართლიანად არის უარყოფილი ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია, შესაბამისად, „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსში ქორეებისა და დაქტილების გამოყოფა, მახვილისათვის ფუნქციური როლის მიკუთვნება. გ. წერეთლის ნაშრომის მიხედვით, პოემის ლექსწყობის მუდმივი სტრუქტურული ერთეულებია ოთხმარცვლიანი სეგმენტი მაღალ შაირში და სამმარცვლიანი, ხუთმარცვლიანი სეგმენტები დაბალ შაირში. მაღალი და დაბალი შაირი ერთი მეტრის ორი რიტმია. ქართულ ლექსში, განსხვავებით ბევრი სხვაენოვანი ლექსისაგან (არაბული, რუსული, ინგლისური...) მეტრი არის ატა აბსტრაქტული, არამედ სავსებით რეალური სიდიდე, რომელიც შეიძლება გაიზომოს მარცვალთა რაოდენობით.

ქართული ლექსნოების სილაბურობის თეორია

1. ქართული ლექსის სამეცნიერო კვლევის გზაზე რა არის დღემდე უმთავრესი საკითხი?
2. როდის დაინერა მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ და რას გეუბნებათ ეს თარიღი?
3. რას უწოდებს მ. ბარათაშვილი საზომს?
4. ჩამოთვალეთ ის სალექსო ფორმები, რომელთაც მამუკა ბარათაშვილი ასახელებს „ჭაშნიკში“.
5. რით იზომება, მამუკას მიხედვით, მუხლის სიდიდე?
6. რა პირობით ნიშნებს გამოიყენებს გაყოფის აღსანიშნავად მ.ბარათაშვილი და რას უწოდებს იგი ცეზურას?
7. რას მიიჩნევს მამუკა რითმის ძირითად კომპონენტად?
8. რას უწოდებს მამუკა შაირს და გრძელ შაირს?
9. დაასახელეთ „მდენარი ძველის“ ნიმუში „გაყოფის“/გაჭრის“ ნიშნებით:

10. როგორი ფორმით არის გადმოცემული ლექსწყობის თეორია იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“?
11. დანერეთ პასუხი პეტრე ლარაძის შეკითხვაზე „რაი არს ლექსი?“ — იოანე ხელაშვილის პასუხი.
12. რას ეწოდება მარცვალი?
13. რას ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა ლექსის კეთილხმოვანებისათვის?
14. რამდენ სახეობას ჩამოთვლის იოანე ბაგრატიონი ქართული ლექსისათვის?
15. რას უწოდებს იოანე ბაგრატიონი ცეზურას და რა ნიშნებით აღნიშნავდა მას?
16. ჩამოთვალეთ დავით რექტორის მიერ განხილული ბესიკის ლექსთა სახეობები:
17. როგორ განმარტავს ანონიმი ავტორი მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს? მართებულია თუ არა მისი შეფასება?
18. რას უწოდებს ანონიმი ავტორი ლექსს?

19. როგორ ხსნიდა ა. განწერელია თეიმურაზ ბაგრატიონის აზრს სილაბურტონურობის თაობაზე?
20. როგორ უნდა გავიგოთ სინამდვილეში თეიმურაზ ბაგრატიონის განმარტება: „სტიხთა შინა ხმოვანთაგანთა აქვს თითოეულსა ძალი“?
21. რა უდევს საფუძვლად თეიმურაზ ბაგრატიონის სილაბურობის თეორიას?
22. როგორ ადგენს თ. ბაგრატიონი საზომის სქემას?
23. რა პირობით ნიშანს მიმართავს თ. ბაგრატიონი ცეზურის აღსანიშნავად?
24. რას უწოდებს თ. ბაგრატიონი იამბიკოს?
25. რომელი პოეტის ლექსნყობაზე დაყრდნობით გამოიკვეთება მარი ბროსეს აზრი ქართული ლექსის სილაბურობაზე?
26. დაასახელეთ წერილები, სადაც პლატონ იოსელიანი ქართული ლექსის სილაბურობის დამცველად გვევლინება.
27. რა მიაჩნია დავით ჩუბინაშვილს ქართულ ლექსთა კლასიფიკაციის საფუძვლად?

28. რა კავშირს ხედავდა იონა მეუნარგია ქართულ-ფრანგულ მეტრიკას შორის?
29. სად გამოთქვა ლუკა ისარლიშვილმა თავისი შეხედულებანი ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე?
30. რას ეყრდნობა ილიასა და აკაკის შეხედულებანი ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე?
31. რა მიაჩნია გრ. ყიფშიძეს ქართულ ლექსის სილაბურობის საყრდენად?
32. რომელ ნაშრომებში იცავს ნიკო მარი ქართული ლექსის სილაბურობას?
33. დაასახელეთ მოსე ჯანაშვილის წერილი, რომელშიც იგი მახვილზე (დასაკვეთზე) საუბრობს. რას უწოდებს იგი ცეზურ-რას?
34. სად გამოთქვა შიო დავითაშვილმა თავისი შეხედულება ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თაობაზე და რატომ განვიხილავთ მის ნაშრომს სილაბურობის დამცველთა თეორიებს შორის?
35. რომელ ნაშრომში და როგორ ასაბუთებს გიორგი წერეთელი ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიას?

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია

ქართული ლექსის თითქმის ყველა მკვლევარი, როგორც უკვე ითქვა, აუცილებელ საჭიროებად მიიჩნევს, აზრი გამოთქვას ლექსის ბუნებაზე — ლექსწყობის რომელ სისტემას ექვემდებარება ეროვნული ლექსი?!

ადრინდელი მკვლევარები ამ კითხვას პირდაპირ არ სვამდნენ, მაგრამ მათი პოზიციები ნათელი ხდებოდა ლექსის რიტმზე, მეტრზე, პროსოდიაზე საუბრის დროს, XIX ს. ბოლო ათწლეულიდან კი დაიწყო ლექსწყობის სისტემათა სახელდება. იმთავითვე ორი აზრი დაუპირისპირდა ერთმანეთს: ქართული ლექსის სილაბურობასა და სილაბურტონურობას.

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია სათავეს იღებს ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან: „Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ея состоянии“ (1802).

ავტორი გადაჭრით აცხადებს: „ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონურია“. მიუთითებს პირიქო — დაქტილურ მეტრზე (UU — UU) და ლექსის გვართა ჩამოთვლის დროს მოაქვს ესა თუ ის მეტრული სქემა სათანადო ტერმების აღნიშვნით. ქართული ლექსის ტონურად მიჩნევას ეწინააღმდეგება მისივე განცხადება: „მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა“, რომელიც მეტრული იყო და ანალოგია ძველ რუსულ ლექსთან, რომელიც სილაბური იყო; მაგრამ ამ წინააღმდეგობის მიუხედავად, აზრი ქართული ლექსის ტონურობის (სილაბურტონურობის) შესახებ ფართოდ გავრცელდა და აუცილებლად იქნა მიჩნეული (არავის ანგარიში არ გაუწევია სპეციალური გამოკვლევის: „გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა“ ავტორის, თეიმურაზ ბაგრატიონისათვის, რომელიც არ დაეთანხმა ევგენი ბოლხოვიტინოვის აზრს).

ევგენი ბოლხოვიტინოვის კვალობაზე, ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონურად მიიჩნევს **ნიკოლა გულაკი**. ამასვე ფიქრობენ **ლავრენტი არდაზიანი** („პროსოდია“) და **მელიტონ კელენჯერიძე**

(„სიტყვიერების თეორია“ — 1899-1919 წ.წ.), მოგვიანებით — **პანტელეიმონ ბერაძე** და **ფუკოლ ბერიძე**.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია გრამატიკოს **კოტე დოდაშვილის** ვრცელი ნარკვევი „ქართული ლექსწყობა“, რომელიც გაზ. „ივერიაში“ დაიბეჭდა 1890 წელს.

ავტორმა ეჭვმიუტანლად დაამტკიცა, რომ ქართული ლექსის საზომთა განხილვის დროს „უაზრობას წარმოადგენს ცარიელი მარცვლების თვლა“; მიუთითა 14-მარცვლიანი საზომის სამ სხვადასხვა ვარიანტზე (თუმცა ამასვე გულისხმობს მამუკა ბარათაშვილი, როცა შაირის ორ საზომს (44/44; 53/53) ასახელებს!), რომლებიც, მისი აზრით, ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ტერფთა ხასიათით და ადგილმდებარეობით. მიუხედავად არაერთი შენიშვნისა, ევგენი ბოლხოვიტინოვის ნარკვევის მიმართ რომ გამოთქვა, კოტე დოდაშვილმა გაიზიარა მისი შეხედულება ქართული ლექსის სილაბურტონურობის შესახებ. ავტორის დასკვნით, ქართული ლექსწყობა ტერფოვანია, ოღონდ ქართული ლექსის ტერფებს უნდა ვუნოდოთ არა ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი, არამედ: ქორესებური, დაქტილისებური, მეორე პეონისებური, რაც ერთგვარი კომპრომისია ქართული ლექსწყობის სილაბურ-ტონურ სისტემასთან მიმართებისას.

ქართული ლექსის პირველი სისტემური კურსის ავტორი **სერგი გორგაძე**, 1912 წელს გამოქვეყნებულ „ქართულ წყობილსიტყვაობაში“, რომელიც შემდგომ გადაამუშავა, გააფართოვა და „ქართული ლექსის“ სახელწოდებით მიანოდა მკითხველს (1930 წ.), ქართულ ლექსწყობას ტონურ-სილაბურად მიიჩნევს. იგი განიხილავს მახვილის საკითხს ენასა და ლექსში და მხარს უჭერს დაქტილისებურ მახვილს. სერგი გორგაძემ შემოიტანა ქართულ ვერსიფიკაციაში „**სინტაქსური ჯგუფის**“ ცნება, რომელიც შემდეგ **ნიკო მარის „სამახვილო კომპლექსით“** შეიცვალა: თუ მეზობელი სიტყვები ერთმანეთთან სინტაქსურ კავშირშია, ერთი სამახვილო კომპლექსი იქმნება (ნუ იცინი), ხოლო თუ სინტაქსური კავშირი არ არის, მაშინ სიტყვები თავთავიანთ მახვილს საჭიროებენ (მეწნელა). ამ გზით იქმნება ნაირგვარი სალექსო ტერფები. ლოგიკური მახვილის ჩართვა ლექსის პროსოდიაში რიტმული მეტყველების რეალური აღქმის შედეგია, რაც ეწინააღმდეგება ტერფების თეორიას. ერთი

მხრივ, ავტორი რეალური რიტმის პოზიციებიდან იკვლევს ლექსს, მეორე მხრივ კი, მასობრივად შემოაქვს ბერძნული ნომენკლატურის ტერფები.

სერგი გორგაძემ აღადგინა მამუკა ბარათაშვილისეული მუხლედების თეორია. მუხლთან ერთად, ტერფს დააკისრა გადამწყვეტი როლი სტრიქონის რიტმის ორგანიზაციაში. ამავე დროს, მარცვლოვანებასთან შედარებით, მეტი ფუნქცია დააკისრა ტონურობას.

1953 წელს გამოქვეყნდა **აკაკი განერელიას** მონოგრაფია „ქართული კლასიკური ლექსი“. წინარე მკვლევართა შეხედულებების გათვალისწინებით და შემდგომი გაღრმავება-განვითარებით, ავტორი აყალიბებს ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობის თეორიას.

მონოგრაფიის პირველი ნაწილი ეძღვნება ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიას — მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკით“ დაწყებული და **ანდრეი ფეოდოროვის** ნარკვევით დამთავრებული. ა. განერელია წინ წამოსწევს სილაბურტონური თეორიის მომხრეთა შეხედულებებს, სადაც **გვერდს უვლის ცეზურის საკითხს**, რაც სილაბურ-ტონური ლექსწყობისათვის ნიშანდობლივი არ არის; შემდეგ საუბარია **მახვილზე**. ავტორის აზრით, ქართული მახვილი დინამიკურია და მოძრავი, თუმცა რუსულივით მკვეთრი და თავისუფალი არ არის. სიტყვათმახვილი ლექსში ძლიერდება და, რიტმული იმპულსის შესაბამისად, ზოგჯერ ადგილს იცვლის, რის შედეგადაც იქმნება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი მონაცვლეობა, როგორც სილაბურტონურობის ხერხემალი.

სალექსო ტერფებიდან ქართულისათვის ავტორს მიზანშეწონილად მიაჩნია: ქორეს, დაქტილის, მეორე პეონის (იშვიათად პირველი პეონის) არსებობა, რაც გაპირობებულია ენის პროსოდიული მონაცემებით.

ავტორის აზრით, მეტრი და რიტმი არაიდენტური ცნებებია, ამიტომ უარყოფდა იგი სერგი გორგაძის მიერ საზომის სქემაში რიტმის ძიებას.

აკაკი განერელიას ფუნდამენტურმა მონოგრაფიამ დიდად შეუწყო ხელი ჩვენში სილაბურ-ტონური თეორიის გაბატონებას.

როგორც ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, ქართული ლექსის სილაბურობას უფრო მეტი მხარდამჭერი ჰყოლია, ვიდრე სილაბურტონურობას. ძველი ქართული ლექსის მკვლევარნი სილაბურობის პოზიციაზე იდგნენ (მამუკა ბარათაშვილი, იოანე ბატონიშვილი, თეიმურაზ ბაგრატიონი, დავით ჩუბინაშვილი). შემდეგ სილაბურტონურობის თეორია გახდა პრივილეგირებული: ორი სქელტანიანი ნიგნი დაინერა — სერგი გორგაძის „ქართული ლექსი“ (1930) და აკაკი განერელიას „ქართული კლასიკური ლექსი“ (1953).

გასული საუკუნის 70-იან წლებში გიორგი წერეთელმა სილაბურტონურობის წინააღმდეგ ცხარე დისკუსია წამოიწყო, დისკუსიის შედეგად სილაბურობის თეორია გაბატონებულ თვალსაზრისად იქცა. გ. წერეთელმა ქართული ლექსის კვლევა მყარ მეთოდოლოგიურ ნიადაგზე დააყენა, როდესაც, ერთი მხრივ, სწორ სეგემენტაციას მოაქცია უმთავრესი ყურადღება და უარყო მახვილის მაკონსტრუირებელი ფუნქცია ლექსში, საფუძველი გამოაცალა სილაბურ-ტონურ თეორიას (სილაგაძე 2012: 24).

როგორია საქმის ვითარება: ლექსწყობის რომელ კატეგორიას განეკუთვნება ქართული ლექსი? რომელი თეორიაა მისთვის უფრო ბუნებრივი და მისაღები — სილაბური თუ სილაბურ-ტონური?

სილაბურ-ტონურ ლექსში **რითმა** უსათუოდ მახვილით არის წარმოდებული. იწყება სარიტმო სიტყვის (თუ სიტყვების) მახვილიანი ხმოვნიდან და გრძელდება რითმის ბოლომდე (Рек – человек). სარიტმო სიტყვა ორ ნაწილად არის გაჭრილი: ек — კლაუზულა, человек — ანაკრუზა. როგორც აღვნიშნეთ, ქართულ სიტყვას, რა სიგრძისაც უნდა იყოს, მახვილი თავში აქვს: მოწნავლენი, მახწავლებელს, — ამიტომ ანაკრუზისათვის ადგილი აღარ რჩება. მართალია, გრძელ სიტყვებს დამატებითი მახვილიც აქვს ბოლოდან მესამე ან მეოთხე მარცვალზე: მოსწავლეწნი, მახწავლებელი, მაგრამ სუსტი და, მით უმეტეს, დამატებითი მახვილი სიტყვებს ვერ ანაწილებს ანაკრუზისა და კლაუზულის სფეროებად.

ზემომოტანილი რუსული რითმის ანალოგიურია გურამიშვილის: ტანთ-მონატანთ, მაგრამ სარიტმო სიტყვებს მახვილები

სხვადასხვა ადგილას აქვს. თუ Рек - человек ერთმარცვლიანი რითმაა, ტანთ-მონატანთ — არათანაბარმარცვლიან რითმად ითვლება.

ამრიგად, ქართული რითმა, გრძლიობის თვალსაზრისით, არ ეთანხმება სილაბურ-ტონური ლექსის რითმას.

საგულისხმოა სერგი გორგაძის აზრიც თეთრი ლექსის შესახებ: „ქართველის ყურს ურითმო ლექსი ძლიერ ეჩოთირება, თუმცა მოუხერხებელი კი არ არის. ამ მხრივ კი ჩვენ ვუახლოვდებით სილაბურ სისტემას“ (გორგაძე 1930: 106).

ქართული ლექსის ბუნებაზე საუბრის დროს არ შეიძლება ანგარიში არ გაეწიოს შედარებითი მეტრიკის მონაცემებს: ა.ფედოროვი და გ. გაჩეჩილაძე კატეგორიულად უარყოფენ ქართული ლექსწყობის კავშირს სილაბურ-ტონურ ლექსწყობასთან, პირველი — რუსულთან, მეორე — ინგლისურთან.

ამავე დროს, ჩვენში კარგა ხანია ფიქრობენ ქართული და ფრანგული ლექსწყობების კავშირ-ურთიერთობაზე (გრიგოლ ყიფშიძე, იონა მეუნარგია, გალაკტიონ ტაბიძე). მართალია, საგანგებო გამოკვლევა არ არსებობს, მაგრამ, წინასწარი მონაცემებით, ქართული მეტრიკის ტიპოლოგიური მსგავსება ფრანგულთან ეჭვს არ იწვევს: ორივე მარცვალსათვლელია, სტრიქონში მარცვალთა თანაბრობას, ან მარცვალთა კანონზომიერ მონაცვლეობას ემყარება. ფრანგული ვერსიფიკაციის ტრაქტატებში (მორის გრამონი, პ. დეფეი) გამოკვეთილად არის საუბარი რვამარცვლიან, ათმარცვლიან და თორმეტმარცვლიან საზომებზე, რომლებიც დამახასიათებელია ქართული მეტრიკისათვის. ცნობილი ფრანგული მეტრის, ალექსანდრიული ლექსის, ორივე სახე ბუნებრივად ზის ქართული მეტრიკის წიაღში.

ალექსანდრიული ლექსის **თავდაპირველი მეტრული სქემა** ასეთი იყო: 3/3/3/3.

შდრ.: ქარვათა / მორევში / დაეშვა / ფარდები.

(გალაკტიონი, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“)

რომანტიკოსებთან ალექსანდრიულმა ლექსმა ამგვარი სახე მიიღო: 4/4/4:

შემოსდახა: / ცისკიდურზე / ქორწილია.
(ალ. აბაშელი, „მზე ამოდის“)

ფრანგულშიც და ქართულშიც 12-მარცვლედის ოთხმარცვლიან მუხლებად არის დაყოფილი.

ჩვენში ყველანი (სილაბისტებიც და არსილაბისტებიც) შეთანხმებული არიან, რომ 12-მარცვლიანი იამბიკო სილაბური ლექსია. თუკი ასიმეტრიული (5/7) თორმეტმარცვლედის სილაბურია, რატომ უნდა იყოს საექვსო სიმეტრიული თორმეტმარცვლედის (4/4/4, ან 3/3/3/3) სილაბურობა?

ფრანგული ლექსის სილაბურობა გაპირობებულია ენის უძრავი მახვილით (სიტყვის ბოლოში ეცემა). ქართულ ენაშიც მახვილი ფიქსირებულია, სიტყვას თავში მოუდის.

ფრანგული, ისე როგორც ქართული ლექსის სტრიქონი, მარცვალთა გარკვეული რაოდენობის შემცველ მუხლებად იყოფა. ხოლო მუხლთა გამყოფი ცეზურაა.

ქართული ცეზურა არ არის ზუსტად იდენტური ფრანგული-სა, არა აქვს მეტრული მახვილი ცეზურის წინ და სტრიქონის ბოლოს, მაგრამ ცეზურის მახვილიანობა არ არის ლექსის სილაბურობის აუცილებელი ნიშანი: ცეზურაში მეტრული მახვილების უქონლობა ხელს არ უშლის ქართული ლექსის სილაბურობას, ხოლო თვით ცეზურის სიძლიერის კომპენსაციას, მეტრული მახვილების ნაცვლად, ქართულში ახდენს რითმიანი ცეზურა.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიას გ. წერეთლის ცნობილი ნაშრომის („მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“, თბ., 1979) გამოსვლის შემდეგ, ყველაზე აქტიურად იცავდა აკაკი ხინთიბიძე, რომლის აზრითაც, სილაბურობა ქართული ლექსის ხერხემალია. ასეთი იყო ტრადიციული ლექსნაცობა, ძირითადად, ასეთივეა თანამედროვე ლექსიც. მისთვის ნიშანდობლივია მარცვალთა ოდენობების თანაბრობა ან კანონზომიერი მონაცვლეობა, რეგულარული მუხლედოვანება და ამკარად გამოკვეთილი ცეზურები. ცეზურა ისეთსავე როლს ასრულებს ქართულ ლექსში, როგორსაც მახვილი — სილაბურ-ტონურში. მახვილის მოლოდინს რუსული ან ინგლისური ლექსის კითხვისას ქართულში ცეზურის მოლოდინი ცვლის. სილაბურობა ამკარაა და თვალნათლივია (ხინთიბიძე 2003: 416).

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია

1. როდის იწყებს დამკვიდრებას ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია?
2. დაასახელეთ ავტორი და წიგნი, რომელმაც სათავე დაუდო ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიას.
3. რომელ მეტრს მიიჩნევდა ევგენი ბოლხოვიტინოვი ქართული ლექსის ტონურობის საფუძვლად?
4. რომელი ერის ლექსნუობის ანალოგიურად მიიჩნევდა ევგენი ბოლხოვიტინოვი ქართულ ლექსს?
5. დაასახელეთ ევგენი ბოლხოვიტინოვის თანამედროვე ქართველი ავტორი, რომლის საწინააღმდეგო თვალსაზრისსაც ანგარიშს არ უწევდნენ.
6. დაასახელეთ მკვლევარები, რომლებიც, ევგენი ბოლხოვიტინოვის გავლენით, ქართულ ლექსს სილაბურტონურად მიიჩნევდნენ.
7. როდის და სად გამოქვეყნდა კოტე დოდაშვილის ვრცელი ნარკვევი „ქართული ლექსნუობა“?
8. რამდენი ვარიანტით წარმოადგინა კოტე დოდაშვილმა თოთხმეტმარცვლიანი საზომი?
9. დაასახელეთ კოტე დოდაშვილის მიერ სახელდებული ტერფები, რომლებიც ქართულ ლექსში გვხვდება.

10. რომელ წელს შეიქმნა პირველი რედაქცია სერგი გორგაძის ნიგნისა „ქართული ლექსი“ და რა სათაურით?
11. რა ახალი ტერმინი შემოიტანა სერგი გორგაძემ ქართულ ვერსიფიკაციაში?
12. რა უწოდა ნ. მარმა ს. გორგაძისეულ „სინტაქსურ ჯგუფს“?
13. ახსენით არსი „სინტაქსური ჯგუფისა“.
14. რას უწყობს ხელს სამახვილო კომპლექსები?
15. რა არის საფუძველი რეალური და სალექსო რიტმის წინააღმდეგობისა ს. გორგაძის თეორიაში?
16. რა აღადგინა ს. გორგაძემ მამუკა ბარათაშვილის თეორიიდან?
17. რომელ წელს გამოქვეყნდა ა. განწერელიას მონოგრაფია „ქართული კლასიკური ლექსი“?
18. რა უგულვებლყო ა. განწერელიამ თავის მონოგრაფიაში ქართული ლექსის სილაბურობის დასამცრობად?
19. დაასახელეთ ტერმები, რომელთა არსებობასაც ა. განწერელია ასაბუთებს ენის პროსოდიული მონაცემებით.
20. რის საფუძველზე უარყო ა. განწერელიამ ს. გორგაძის თვალსაზრისი საზომის სქემაში რიტმის ძიების თაობაზე?

ქართული ლექსის ბუნება

ქართული ლექსის სამეცნიერო კვლევის გზაზე დღემდე უმთავრეს საკითხად რჩება ეროვნული ვერსიფიკაციის (ლექსწყობის) ბუნების დადგენა. არ ყოფილა ჩვენში ცოტად თუ ბევრად ცნობილი პოეტიკის მკვლევარი, თუ ქართული ლექსის პრობლემებზე მოფიქრალი პოეტი, რომ თავისი შეხედულება არ გამოეთქვას ამ კუთხით — ლექსწყობის რომელ სისტემას ექვემდებარება ეროვნული ლექსწყობა?

ადრინდელი მკვლევარები ამ კითხვას პირდაპირ არ სვამდნენ, მაგრამ მათი პოზიციები ნათელი ხდებოდა ლექსის რიტმზე, მეტრზე, პროსოდიაზე საუბრის დროს, XIX ს. ბოლო ათწლეულიდან კი დაიწყო ლექსწყობის სისტემათა სახელდება. იმთავითვე ორი აზრი დაუპირისპირდა ერთმანეთს: ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის განვითარების ქრონოლოგიური ქარგა ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ XVIII ს. I ნახევრიდან: მამუკა ბარათაშვილი, ანონიმი ავტორი, დავით რექტორი, თეიმურაზ ბაგრატიონი, მარი ბროსე, პლატონ იოსელიანი, დავით ჩუბინაშვილი, იონა მეუნარგია, ლუკა ისარლიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო მარი, მოსე ჯანაშვილი, ჰანს ფოგტი, ანდრეი ფედოროვი, სილოვან ხუნდაძე, გრიგოლ რობაქიძე, პავლე ინგოროყვა, გივი გაჩეჩილაძე, გიორგი წერეთელი, აკაკი ხინთიბიძე, ტოგო გუდავა, მიხეილ გასპაროვი, ქეთრინ ვივიანი.

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია კი სათავეს იღებს ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან „Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии“ (1802). XIX ს. დამდეგიდან დღემდე: ლავრენტი არდაზიანი, ნიკოლოზ გულაკი, კოტე დოდაშვილი, მელიტონ კელენჯერიძე, შიო დავითაშვილი, იოსებ ყიფშიძე, სერგი გორგაძე, აკაკი განერელია, პანტელეიმონ ბერაძე, როლანდ ბერიძე.

განსაკუთრებით გამწვავდა დაპირისპიება ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის დამცველთა შორის XX ს. 70-იანი წლებიდან, როდესაც გიორგი წერეთლის წიგნი

„მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“ (1973) გამოქვეყნდა. ამ ნაშრომმა კატეგორიულად უკუაგდო ქართული ლექსის ტერფოვანების თეორია და უარყო მახვილის როლი ჩვენი ლექსის სეგმენტების (მუხლების) და რითმის შექმნაში. გიორგი წერეთლის აზრით, ენაში მახვილი არა მარტო სუსტია და უძრავი, არამედ მინიმალურია მისი ფუნქცია სალექსო რიტმისა და რითმის ორგანიზებისას: რითმა არ იწყება მახვილიანი ხმოვნით; ქართული ლექსის ტაეპი იყოფა ნახევარტაეპებად (ნახევარკარედებად), რომლებიც კიდევ იყოფა სეგმენტებად (მუხლებად), ამიტომ გ.წერეთელი „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობას „სილაბურ რეგულირებულ ლექსს“ უწოდებს.

გ. წერეთლის ამ თვალსაზრისის მძაფრი კრიტიკა არის ძირითადი ამოცანა აკაკი განერელიას წიგნისა: „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“ (1974). აკაკი განერელია მყარად იცავს მოსაზრებას ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თაობაზე. მისი მტკიცებით, ქართული სასულიერო პოეზია (იამბიკოები) სილაბური ბუნებისა იყო, მაგრამ შემდეგ ქართული ლექსი (არსენ იყალთოელი, ჩახრუხაძე, რუსთაველი და შემდეგდროინდელი პოეზია) სილაბურ-ტონური გახდა. ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონურად მიიჩნევს აკაკი განერელია „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლებში“ შეტანილ ნაშრომშიც, სადაც იგი კატეგორიულად აცხადებს: „ქართული ლექსწყობა ანუ ვერსიფიკაცია სილაბურ-ტონურია. მისი რიტმის საფუძველია ტაეპებში (სტრიქონებში) ძლიერი და სუსტი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მარცვლების რაოდენობრივი თანაბრობა... ქართულ ლექსწყობაში სიტყვები მახვილს კი არ კარგავს, არამედ იძენს მეტ სიმკვეთრესა და სიძლიერეს“ (განერელია 1995: 282).

ამა თუ იმ ერის ლექსწყობის ბუნების გარკვევა შეუძლებელია ენის თავისებურების გათვალისწინების გარეშე. ლექსი და ენა განუყრელად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან და ლექსწყობის სისტემათა მონაცვლეობაც ენის ბუნების ცვალებადობით არის განპირობებული: მეტრული ლექსწყობა, როგორც ვიცით, სწორედ იმიტომ გაუქმდა, რომ ბერძნულმა ენამ მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის თვისება დაკარგა. სილაბურიდან

სილაბურ-ტონურზე და შემდეგ ტონურზე გადასვლა იმ ენებში მოხდა, სადაც მახვილი თავისუფალი და მოძრავი იყო (გერმანული, ინგლისური, რუსული), ხოლო უძრავი, ფიქსირებული მახვილის მქონე ენებში (ფრანგული, პოლონური) ისევე სილაბური ლექსნყობა დარჩა. თუმცა, არსებობს კულტუროლოგიაში ისეთი თეორია, რომლის მიხედვითაც, ლექსნყობის სისტემათა მონაცვლეობა კაცობრიობის კულტურის განვითარების ამსახველი უნდა იყოს: მუსიკალური (მეტრული) ლექსნყობა სილაბურმა შეცვალა, ხოლო მერე სილაბურ-ტონური გაბატონდა.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის დამცველი აკაკი ხინთიბიძე იზიარებს ტრადიციული ქართული ენათმეცნიერების (გიორგი ახვლედიანი, არნოლდ ჩიქობავა) აზრს ქართული ენის სუსტდინამიკური სიტყვათმახვილის თაობაზე და აღნიშნავს: „ამ სუსტდინამიკურ მახვილს, რომელიც სიტყვას მკვეთრად არ ანაწევრებს მახვილიან და უმახვილო მარცვლებად, სალექსო ტერფის შექმნა არ ძალუძს“ (ხინთიბიძე 2009: 407).

თუმცა, თანამედროვე ქართველი ენათმეცნიერები თამამად აცხადებენ, რომ „ქართული ლექსი განსხვავდება როგორც სილაბურ-ტონური (მაგალითად, რუსული ან ინგლისური) ლექსისგან, ასევე სილაბური (მაგალითად, ფრანგული) ლექსისგან, სადაც სარიტმო მონაკვეთი მახვილიანი ხმოვნით არის შემოსაზღვრული. ამ მხრივ ქართული ლექსნყობის მსგავსი ლექსი იმ ენებშია საძებარი, რომლებშიც სიტყვის მახვილი სუსტად არის გამოხატული. ინგლისური, რუსული და ფრანგული ლექსი კი ერთ ჯგუფში მოექცევა სწორედ იმ ნიშნით, რომ ამ ენებში სიტყვათმახვილს (ან რიტმიკული ჯგუფის მახვილს) უნარი აქვს, რომ სარიტმო მონაკვეთი შექმნას“ (კობაიძე 2010: 136).

აპოლონ სილაგაძეს მიაჩნია, რომ ქართული ლექსის კვალიფიკაციის განსაზღვრისას, უნდა გვახსოვდეს, რომ არ არის აუცილებელი, ქართული ლექსი რომელიმე ცნობილ სისტემას განეკუთვნებოდეს. აპოლონ სილაგაძის აზრით, ქართული ლექსი შეიძლება არც სილაბური იყოს, არც სილაბურ-აქცენტური (აგრეთვე. არც მეტრიკული, არც ტონური) — იგი შეიძლება ორიგინალური ბუნებისა იყოს და ემყარებოდეს ენის ფონოლოგიური სისტემის ისეთ ზესეგმენტურ ელემენტს, რომელსაც არ

ემყარება ოთხი სისტემიდან არც ერთი (სილაგაძე 2008). ქართული ლექსნაწობის ტიპის კვალიფიკაციას აპოლონ სილაგაძე რიტმული გასაყარის ფაქტორზე დაყრდნობით განსაზღვრავს. საინტერესოა, რომ ქართული ლექსის ცნობილმა მკვლევარმა ეს თვალსაზრისი ბოლო ხანს კიდევ ერთხელ დაადასტურა მეგრული ლექსის კვლევის საფუძველზე (სილაგაძე 2012: 80-89).

ქართული ლექსის სილაბურობას XX ს. 70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაბეჯითებით იცავს აკაკი ხინთიბიძე, რომელიც არგუმენტირებულად, დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ ქართული ლექსი არ არის სილაბურ-ტონური. მეცნიერის აზრით, „IX-XIII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში აშკარად იკვთება ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის მოდელი, რომელიც წარმოდგენილია არა მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების, არამედ მთლიანად ლექსის სახით“ (ხინთიბიძე 2009: 415). ა. ხინთიბიძე ასახელებს ფრანგული რომანტიკული ლექსის სქემით 4+4+4 (XVII ს.) დაწერილ ეგრემ მცირეს ოთხ იამბიკოს, პეტრე გელათელის იამბიკოს ანალიზისას მკვლევარი, უმთავრესად, ეყრდნობა იმ არგუმენტს, რომ იამბიკო სილაბური ლექსია, ფრანგული სილაბური ლექსი კი თორმეტმარცვლიანია, კერძოდ, XVII ს.-დან ზემოხსენებული სქემით დამკვიდრებული. ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე ა. ხინთიბიძის თვალსაზრისი ძალიან საყურადღებოა: სილაბურობა ქართული ლექსის საყრდენია და ტრადიციული, ეროვნული ვერსიფიკაცია, თანამედროვე ლექსთან ერთად, ამ პრინციპს იცავს. მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა ან კანონზომიერი მონაცვლეობა, რეგულირებული მუხლედოვანება და აშკარად გამოკვეთილი ცეზურა, რომელიც მახვილის ფუნქციას ასრულებს სილაბურ ლექსში. ვერლობრი (თავისუფალი ლექსი) კი სწორედ იმიტომ არის თავისუფალი, რომ ანგარიშს არ უწევს ქართული ლექსისათვის აუცილებელ სილაბურ წესრიგს. თუმცა, ა. ხინთიბიძე, რა თქმა უნდა, უყურადღებოდ არ ტოვებს იმ ფაქტსაც, რომ აქცენტური ენების მოძალების გამო, ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონური ლექსნაწობის გავლენაც ეტყობა. XVIII საუკუნეში ეს ზემოქმედება, უპირველესად, დავით გურამიშვილის ლექსის რიტმსა და საზომებში აისახა, ხოლო XX ს. ქართული ლექსი ზოგჯერ აშკარად ამჟღავნებს მახვილთა მონესრიგების ტენდენციას.

ქართული ლექსის ბუნება

1. როდის, სად და ვის შორის გაიმართა დისკუსია ქართული ლექსის სილაბურობის და სილაბურტონურობის თაობაზე?
2. რა იყო არსი გ. წერეთლის მოხსენებისა „მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“?
3. რა ახალი ტერმინი შემოიტანა გ. წერეთელმა ნახევარკარედის აღსანიშნავად?
4. როგორ განსაზღვრავს გ. წერეთელი მიჯნის ფაქტორს?
5. ვინ მონაწილეობდა კამათში?
6. ჩამოაყალიბეთ ამ დისკუსიის დასკვნა, რომელიც ეხება კენტმარცვლიან და წყვილმარცვლიან სეგმენტებში რითმის რაობას.

ლექსნოების სისტემები

ლექსის თეორიის უმთავრესი საკითხია ამა თუ იმ ერის ლექსის ბუნების თავისებურების გარკვევა, რაც აუცილებლად ითხოვს მის მიკუთვნებას ლექსნოების რომელიმე, ტრადიციულად ცნობილი, სისტემისადმი.

ლექსნოების ყოველი სისტემა ეყრდნობა ენის ფონოლოგიურ საშუალებებს, რომელთა საფუძველზეც, ლექსის წარმოქმნისას, გათვალისწინებულია ენის რეალური ხმოვანი საშუალებები: მარცვლები და მახვილები — ახალ ენებში, ხოლო ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე — ძველ ენებში. ლექსში სიტყვა რიტმს ემორჩილება, რომლის განხორციელებას ენის ფონეტიკური თვისებები განსაზღვრავს.

ტრადიციულად, სასკოლო მეტრიკის სახელმძღვანელოებში მითითებულია, რომ ლექსნოების სისტემები იყოფა: **კვანტიტატურ** (ბერძნულ-ლათინურ-რომაულ) და **კვალიტატურ** (ახალი ენების) სახეობებად.

კვანტიტატური ლექსნოების საფუძველია გრძელი (—) და მოკლე (⊃) მარცვლების მონაცვლეობის კანონზომიერებაზე აგებული სისტემა, რის გამოც მას მეტრული („მეტრონ“ = ზომას, საზომს) ეწოდება. „კვანტიტატური (რაოდენობრივი), ანუ მეტრული ლექსნოების სისტემებში შემავალი ლექსის რიტმს განსაზღვრავს ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე, მათი რაოდენობა სალექსო ტაეპში“ (ჟირმუნსკი 1925: 22). ბერძნულსა და ლათინურ ენებში რიტმი მუსიკალური ბუნებისა იყო, ამიტომ ანტიკური ლექსნოების ბუნება განპირობებული იყო გრძელი და მოკლე მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობით, მათი ოდენობით (კვანტიტატით).

კვალიტატური (თვისებრივი) ლექსნოების სისტემების (სილაბური, სილაბურ-ტონური და ტონური) რიტმი ეყრდნობა ხმოვანთა, ანუ მარცვალთა თვისებრიობას (სილაბური), ან — მათ მახვილიანობასა და უმახვილობას (სილაბურ-ტონური, ტონური). კვალიტატური ლექსნოების სისტემების რიტმი, კვანტიტატურისაგან განსხვავებით, მუსიკალური კი არა, მეტყველებითი ხასიათისაა.

სილაბური ლექსწყობა მოითხოვს ყველა მარცვლის თანაბარი სიმკვეთრით წარმოთქმას, ხოლო ტონური — ყველა მარცვლის ერთნაირი ძალით გაჟღერებას; სილაბურ-ტონურ სისტემაში კი კანონზომიერად მეორდება მარცვლები და მახვილები. ეროვნული ლექსწყობის სისტემა შეიძლება იცვლებოდეს. ასე, მაგალითად: რუსული ხალხური ლექსი ტონური იყო, ადრეული რუსული ლიტერატურული ლექსი — სილაბური, შემდეგ — სილაბურ-ტონური, ძველ გერმანულში გავრცელებული იყო ტონური, ხოლო ახალი დროის გერმანულ ლექსში — სილაბურ-ტონური.

სიტყვა „რიტმა“ ენათესავება „რიტმს“ (rhyme, rime, Reim, rym): შუა საუკუნეების ახალი სახის ლექსების ძირითადი ნიშნები იყო როგორც მარცვალთა ოდენობა, ისე — დაბოლოების კეთილხმოვანება, ამიტომაც **მარცვალთა (ხმოვანთა) რაოდენობის დასახელება — რიტმი, ადვილად გადადიოდა ბოლოების შეწყობაზე — რიტმაზე.**

როგორც აღვნიშნეთ, ცნობილია ლექსწყობის ოთხი სისტემა: მეტრული, სილაბური, სილაბურტონური და ტონური.*

მეტრული ლექსწყობა

მეტრული ლექსწყობა, ანუ ბერძნული და ლათინური კვანტიტატური მეტრიკა, ჩამოყალიბდა მცირე აზიაში, ეგეოსის სანაპიროზე, სამხრეთ იონიაში, ჩვ. წ.აღ-მდე 1000-დან 750 წლებამდე; ლათინურ ენაში კი ჩვ.წ.აღ-მდე 240-დან 180 წწ. გადავიდა. ეს არის რომაული კულტურის სრული ელინიზაციის პერიოდი. ლათინურ ენაში ბერძნული მეტრიკა შეეჯახა და სრულიად გააძევა ადრეული ხალხური სალექსო ფორმა — ე.წ. სატურნული ლექსი (უძველესი „ოქროს საუკუნის“ ღმერთის სახელის მიხედვით უწოდებდნენ ამგვარად)**.

* მეცნიერები არ გამოირცხავენ თეორიულ შესაძლებლობას, რომ „რომელიმე კონკრეტული სისტემა არ თავსდება არც ერთ ტიპოლოგიურ ჯგუფში, ან თავსდება იმდენად პირობითად, რომ ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ნიშნები აპრიორულად მას არ შეიძლება მიეყენოს“ (სილაგაძე 2008: 90; სილაგაძე 2012: 80-89).

** მხოლოდ 120 სტრიქონია დღემდე შემორჩენილი ამ უძველესი სალექსო ფორმისა, რომელიც ძალიან ახლოს დგას კელტურ, ძველირლანდიურ ლექ-

ადრეულ რომში, სატურნული ლექსის გარდა, გამოიყენებოდა კიდევ ორი სახის ლექსი: არვალიური და სალიური ჰიმნების შედარებით მოკლე არქაული ლექსი. ცნობილია, აგრეთვე, საკმაოდ გრძელი „კვადრატული ლექსი“ (8+7), რომელიც, სავარაუდოდ, საერთოინდოევროპული 8-მარცვლედის გაორმაგებით არის მიღებული. ჟღერადობით იგი ემთხვეოდა ბერძნულ ტროქეულ ტეტრამეტრს.

ტერმინი „კვანტიტატური“ ლათინურია — quantitas („რაოდენობა“); იგულისხმება იმ დროის რაოდენობა, ხანგრძლივობა, რაც სჭირდებოდა გრძელი ან მოკლე მარცვლის წარმოქმას (აქვე შემოიღეს პრინციპი: „გრძელი უდრის ორ მოკლეს“. ფრანგები მას უწოდებენ: „mannaie de longue“).

მეტრულ ლექსში რიტმის ერთეული, რომელიც უშუალოდ სმენით იყო აღსაქმელი, იყო მთელი სტრიქონი, ტაეპი, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ნახევარტაეპი. მეტრულ ლექსწყობაში პირველად ჩნდება **ტერფი — ძლიერი და სუსტი ადგილების შეთანხმება, რომელიც მთელ ლექსში რეგულარულად მეორდება.** ტერფად მიიჩნეოდა გრძელი და მოკლე მარცვლების ყველა სახის შეთანხმება. ტერფის მოცულობა იზომებოდა ხანგრძლივობის ერთეულებით: როგორც ინდურ ლექსში ერთი მოკლე მარცვლის ჟღერადობას ეწოდება „მატრა“ (ზომა), ასევე ანტიკურში მან მიიღო სახელწოდება „მორა“ (ლათინურად: „შეყოვნება“), ან „ქრონოს პროტოსი“ (ბერძნულად: „პირველადი დრო“). გრძელი ხმოვანი, ან მარცვალს უდრიდა ორ მოკლე ხმოვანს, ე. ი. შედგებოდა ორი ქრონოს პროტოსის, ანუ ორი მორასაგან. საზომების გრაფიკულ სქემებში გრძელი ხმოვანი გამოიხატებოდა ხაზით „—“, მოკლე ხმოვანი კი — ნახევარკალით „⋮“. მეტრულ ლექსში შესაძლებელი იყო გრძელი ხმოვნის შეცვლა ორი მოკლე ხმოვნით და — პირიქით: ⋮⋮ (ორი მოკლე ხმოვანი, ანუ ორი მორა) უდრის — (ერთ გრძელ ხმოვანს), ანუ — = ⋮⋮. ბერძნული ლექსის ზოგიერთ საზომში გრძელი ხმოვნები იშვიათად სამსა და ოთხ მორა-

სთან. როგორც ფიქრობენ, ძველი სატურნული ლექსი, შესაძლოა, 2 ნახევარტაეპისაგან შედგებოდა: 7-მარცვლიანი და 6-მარცვლიანი (4+3; 3+3; (4+3); (3+3)).

საც შეიცავდნენ, მაშასადამე, მათი წარმოთქმისათვის უნდა დახარჯულიყო სამი ან ოთხი ხმოვნისათვის საჭირო ძალა.

გრძელი და მოკლე მარცვლების მონაცვლეობა ლექსს მუსიკალობას ანიჭებს: სიმღერისას, ჩვეულებრივ, ზოგ ხმოვანს ვრცლად წარმოვთქვამთ, ზოგს — მოკლედ. ანტიკური ლექსი ადრე იმღერებოდა, მერე კი რეჩიტატივით წარმოითქმოდა. მისი მთავარი ერთეული იყო ტაეპი, ხოლო მეტრული ლექსწყობის საფუძველი — იზოქრონიზმი, გრძელი და მოკლე ხმოვნების დროის თანაბარ მონაკვეთებში გამოთქმა.

მეტრულ ლექსწყობაში, როგორც ვთქვით, რამდენიმე მორაქმნიდა ტერფს (ბერძნულად „პუს“, ლათინურად „პეს“), რომელიც მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო. გრძელი და მოკლე ხმოვნების შეხამება, ანუ ტერფი კანონზომიერად მეორდებოდა სალექსო სტრიქონში, ტაეპში („სტიხოს“), რომელიც რამდენიმე ტერფს შეიცავდა. ტერფი იყო იდეალური ელემენტი მეტრისა, საზომისა (განერეღია 1981: 12).

მეტრულ ლექსწყობაში ტერფები ერთმანეთისაგან განსხვავდება გრძელი და მოკლე ხმოვნების რაოდენობისა და ტაეპში მათი ადგილმდებარეობის მიხედვით. ფიქსირდება კვანტიტატიური ანუ მეტრული (ბერძნული და ლათინური) ლექსწყობის, დაახლოებით, ოცდაათამდე ტერფი:

ორმარცვლიანი ტერფები: 1. პირიქი: SS ; 2. ქორე ანუ ტროქე: $— S$; 3. იამბი: $S —$; 4. სპონდე: $— —$.

სამმარცვლიანი ტერფები: 5. დაქტილი: $— SS$; 6. ამფიბრაქი: $S—S$; 7. ანაპესტი $SS —$; 8. ტრიბრაქი SSS ; 9. ამფიმაკრი (კრეტიკი) $—S—$; 10. ბაქხი $S — —$; 11. ანტიბაქხი ნუ პალიმბაქხი $— S$; 12. მოლოსი (ტრიმაკრი) $— — —$;

ოთხმარცვლიანი ტერფები: 13. ქორიამბი $— SS —$; 14. ანტიპასსტი $S — — S$; 15. მცირე ანუ აღმავალი იონიკი $SS — —$; 16. დიდი ანუ დაღმავალი იონიკი $— — SS$; 17. პირველი პეონი $— SSS$; 18. მეორე პეონი $S — SS$; 19. მესამე პეონი $SS — S$; 20. მეოთხე პეონი $SSS —$; 21. ეპიტრიტი პირველი $S — — S$; 22. ეპიტრიტი მეორე $— S — —$; 23. ეპიტრიტი მესამე $— — S —$; 24. ეპიტრიტი მეოთხე $— — — S$; 25. დიპირიქი (პროკელექსმატკი) $SSSS$; 26. დიქორე ანუ დიტროქე $— S — S$; 27. დისპონდე $— — — —$; 28. დიამბი $S — S —$.

ხუმარცვლიანი ტერფი: დოხმი ႁ — — ႁ — .

როგორც აღნიშნავენ, ტერფების ამგვარი კლასიფიკაცია მეტრული ლექსწყობის ბუნებას ზუსტად ვერ გამოხატავს. იგი უფრო თანამედროვე ლექსწყობას შეეფერება. საქმე ის არის, რომ მეტრულ ლექსწყობაში ერთმანეთის თანატოლია არა მარცვალთა, არამედ მორათა თანაბარი რაოდენობის შემცველი ტერფები, „ამიტომ უფრო ბუნებრივია ტერფების მორებად დაყოფა. მაგალითად, პირიქი, რომელიც ორ მოკლე მარცვალს შეიცავს, ზომით ორჯერ პატარაა სპონდეზე, რომელიც ორ გრძელ მარცვალს შეიცავს და, თავის მხრივ, შეიძლება შეიცვალოს სამმარცვლიანი ტერფით — დაქტილით, ანდა ანტიბაქსით“ (ხინთიბიძე 1995: 275).

აღსანიშნავია, რომ სიტყვა *იამბის* ეტიმოლოგია სადავოა: იამბიკური პოეზია თავიდან ლექსის ფორმით დაცინვას, გაკილვას, უნმანურობას, უზრდელობას გამოხატავდა. თანდათანობით იამბური ტრიმეტრის გამოყენებით შექმნილი ნაწარმოებების წრე ფართოვდება და იგი დრამის სადიალოგო პარტიების კანონიკურ სალექსო საზომადაც კი იქცევა. რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, რომ ძვ. წ. ა. II საუკუნეში სპეციალური თხზულებაც კი შექმნილა: „იამბიკოს პოეტთა შესახებ“. ახალ ევროპულ ლიტერატურაში XIX ს. დასაწყისში ფრანგი ოგიუსტ ბარაბიე ნერს სატირულ წიგნს: „იამბები“. ცნობილია ა. ბლოკის „იამბები“ — ფილოსოფიურ-პოლიტიკური ლირიკის ციკლი. იამბური საზომის იმიტაციის ტენდენცია ყველაზე მეტად თავს იჩენს ანტიკური პოეზიის თარგმნის პროცესში (გორდეზიანი 2002: 174); „ქორე“ ნიშნავს „საცეკვაოს“, „ტროქეული“ — სარბენს, „დაქტილი“ — „თითს“, ალბათ, იმის გამო, რომ ხელისგულიდან თითის პირველი სახსარი გრძელია, შემდეგი ორი კი — მოკლე; „ანაპესტი“ — „სანინალმდეგოდ არეკლილს“ ნიშნავს, ანუ დაქტილის შებრუნებაა, „სპონდე“ — „ზედაშეს შეწირვისას გამოსაყენებელი“*.

* მოკლე ტერფები, ჩვეულებისამებრ, ითვლებოდა არა ტერფებად, არამედ ორტერფად — „დიპოდიით“; ამიტომაც, მაგალითად, „დაქტილური ჰექსამეტრი“ (6) — ეს არის ექვსი დაქტილური ტერფისაგან შემდგარი ლექსი, მაგრამ „ტროქეული ტეტრამეტრი“ (4) არის ოთხი ტროქეული დიპოდისაგან, ანუ 8 ტერფისაგან შედგენილი ლექსი. „იამბური ტრიმეტრიც“ (3) — შედგება სამი დიპოდისაგან, ანუ 6 ტერფისაგან, „იამბური დიმეტრი“ (2) — 2 დიპოდა, ესე იგი — 4 ტერფი.

ანტიკური ლექსის თეორეტიკოსთა შორის ბევრი საუბრობდა ნებისმიერი ხანგრძლივობის ტერფების ნებისმიერი სახით შესაძლო შეცვლის თაობაზე. ამ მოსაზრების მხარდამჭერებს უწოდებდნენ **რიტმისტებს** ანუ „მუზისტებს“, რადგან ისინი ლექსს წარმოადგენდნენ მუსიკალურ ნიმუშად, როგორც ნოტების მწკრივს. მათი ოპონენტები **მეტრისტები** იყვნენ, რომლებიც ლექსს უფრო ემპირიულად აღიქვამდნენ — მათი აზრით, ესა თუ ის ლექსი აუცილებლად შედგება ამა თუ იმ ტერფებისაგან, ამა თუ იმ თანმიმდევრობით; თუ რატომ მაინცდამაინც ასე, — ეს უცნობია და უმნიშვნელო. მიხეილ გასპაროვის აზრით, ამგვარი უთანხმოებისა და დაპირისპირების მიზეზი ის გახლდათ, რომ ანტიკურ პოეზიაში არსებობდა ლექსწყობის ორი სისტემა, ორი პრინციპი: სილაბურ-მეტრული და წმინდა-მეტრული. „მუზისტების“ („რიტმისტების“) თეორია უკეთ ხსნიდა წმინდა-მეტრულს, ხოლო „მეტრისტები“ ასაბუთებდნენ — სილაბურ-მეტრულს, ანუ ეოლიურს. მუზისტები, თანაბარხანგრძლივობის თეორიის მეშვეობით, კარგად ხსნიდნენ, რომ დაქტილურ ჰექსამეტრში 4-მორიანი დაქტილი, შესაძლო იყო, შეცვლილიყო 4-მორიანი სპონდეთი, მაგრამ ჩიხში ექცეოდნენ, როდესაც იამბურ ტრიმეტრში 3-მორიანი იამბი იცვლებოდა 4-მორიანი სპონდეთი (გასპაროვი 2003: 59).

ანტიკური ლექსის თანამედროვე მკვლევარები აგრძელებენ მეტრისტების გაკვალულ გზას, თუმცა არ აზვიადებენ მუსიკალური მომენტების თანაბარხანგრძლივობის როლს სალექსო ტაქტში. XIX ს. მკვლევარები კი, რომლებიც რომანტიკული წარმოსახვის უპირატესობის შეგრძნებით, ხელოვნების დარგთა შორის მუსიკას უმაღლეს საფეხურზე აყენებდნენ, უპირველეს ადგილს ანიჭებდნენ ხალხური პოეზიის მუსიკალურობას და ანტიკურ ლექსს „მუზისტების“ მსგავსად განიხილავდნენ: ანტიკურ ლექსს ნოტებით — მეოთხედებითა და მერვედებით — გამოსახავდნენ, იმეორებდნენ ზერთულ თეორიებს ირაციონალური სპონდეებისა და სხვა ტერფების თაობაზე. სხვათა შორის, ეს თეორიები დღესაც პოპულარულია სპეციალურ ლიტერატურაში. მ. გასპაროვის აზრით, არ უნდა დავივიწყოთ კრიტიკული მიდგომა — აშკარად უფრო ნაყოფიერია ლექსის არა

მუსიკალური, არამედ ლინგვისტური თვალსაზრისით კვლევა.

მეტრულ ლექსნყოფაში არსებობდა **მახვილი**, თუმცა იგი მთლიანად ექვემდებარებოდა ტაეპის საერთო რიტმულ-მელოდიურ ნყოფას; მახვილი ეცემოდა ტერფის პირველ გრძელ მარცვალს (/ს, /სს და ა.შ.), ხოლო სადაც გრძელი მარცვალი არ იყო, იქ — მოკლესაც; **მახვილი მეტრულ ლექსნყოფაში ტაეპის მაორგანიზებელ ფუნქციას ვერ ასრულებდა, რადგან იქ ძირითადი მუსიკალური აქცენტი მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლეზე იყო გადატანილი.**

უნდა აღინიშნოს, რომ გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ემყარება, აგრეთვე, არაბული და სპარსული ლექსნყოფა და, ნაწილობრივ, რუსული ხალხური ლექსი.

მეტრულ ლექსნყოფაში ტაეპი დაყოფილი იყო **ცეზურებით**. ცეზურა მოდიოდა ტაეპში ერთხელ, ან ორჯერ ტერფთა გარკვეული რაოდენობის შემდეგ. ტაეპის შიგნით ზოგჯერ ტერფისა და სიტყვის საზღვრები არ ეთანხმებოდა ერთმანეთს და ტერფი ხლენდა სიტყვას. ტაეპის ბოლოს ასეთი შეუთანხმებლობა დაუშვებელი იყო: წინაცეზურული ნახევარტაეპის ბოლოში ძლიერი ადგილი უკანასკნელ მარცვალს მოუდის, ამიტომაც არასდროს დაემთხვევა ბოლო წინაცეზურული სიტყვის მახვილს. რომელი პოეტები ამ კანონზომიერებას გრძნობდნენ და განგებ არჩევდნენ ლექსისათვის სიტყვათგამყოფების ისეთ განლაგებას, რათა ხაზი გაესვათ ენობრივი და ლექსის ბოლოს მეტრული მახვილების თანხვედრისათვის, ხოლო წინაცეზურული ნახევარტაეპის ბოლოში — აცდენისათვის. მეტრულ ლექსნყოფაში ცეზურის გამოყენება სიფრთხილეს მოითხოვდა, რათა იგი სმენას შეცდომით არ მიეღო სტრიქონის დასასრულად. თვითონ **სიტყვა „ცეზურა“ (ლათ. „გაჭრა“) მიუთითებდა, რომ ის სიტყვათგამყოფია, ტერფის გამანაწილებელი**. ეს არის სწორედ სხვაობა ანტიკური, კვანტიტატური ლექსის ცეზურასა და იმ ცეზურას შორის, რასაც დღეს უწოდებენ მას.

ანტიკურ ხანაში მკითხველები ლექსებს ისე კითხულობდნენ, რომ მახვილი, ენობრივი რიტმის მიხედვით, ბუნებრივად უნდა დასმულიყო, მაგრამ სმენით მას კი არ მისდევდნენ, არამედ ამ დროს რიტმით წარმოშობილ სიგრძე-სიმოკლეს; როცა ლათინ-

ნურ ენაში სიგრძე-სიმოკლე სმენით აღარ აღიქმებოდა, მაშინ მახვილის რიტმმა გადაინაცვლა პირველ ადგილზე. შუასაუკუნეების, ალორძინების, კლასიციზმის პერიოდის მკითხველები აგრძელებდნენ კითხვას ენაში არსებული მახვილების მიხედვით, ხოლო სიგრძე-სიმოკლის რიტმს, საუკეთესო შემთხვევაში, წარმოსახვის მოშველიებით ავსებდნენ. ლათინურ ლექსებს დღესაც ამგვარად კითხულობენ რომანულ ქვეყნებში. XVIII ს. გერმანიაში ფილოლოგებმა შეიმუშავეს ლათინური ლექსის დეკლამაციის სხვა მეთოდიკა — მეტრულად ძლიერი სიგრძის ადგილას სვამდნენ ხელოვნურ მახვილს, ხოლო ბუნებრივი ენობრივი მახვილი იჩრდილებოდა. გერმანიაში ხელოვნური კითხვის ასეთი პრაქტიკა გიმნაზიებში დამკვიდრდა დისციპლინად ანტიკური მეტრიკის უკეთ ათვისებისათვის.

კლასიკურ ანტიკურ კვანტიტატურ მეტრიკაში ხუთი ძირითადი **სალექსო საზომი** იყო: სამი მთავარი და ორი მეორეხარისხოვანი. მთავარ საზომებად მოიაზრებოდა: **დაქტილური ჰექსამეტრი** (6-მარცვლიანი), **ტროქეული ტეტრამეტრი** (4-მარცვლიანი) და **იამბური ტრიმეტრიც** (3-საზომიანი); მეორეხარისხოვნად, დამხმარებად — **დაქტილური პენტამეტრი** (5-მარცვლიანი), ჰექსამეტრის გამოყენებისას და **იამბური დიმეტრი** (2-მარცვლელი) ტრიმეტრის გამოყენებისას.

დაქტილური ჰექსამეტრი. იონიური კვანტიტატური საზომებიდან, სავარაუდოდ, ის უძველესი იყო. ამ საზომითაა დაწერილი „ილიადა“ და „ოდისეა“. ეს პოემები, როგორც ცნობილია, შეიქმნა ჩვ. წ.აღ.-მდე IX-VIII სს. და მათში ჰექსამეტრი სრულყოფილად არის ჩამოყალიბებული. ამის შემდეგ ჰექსამეტრი ანტიკურ ლექსწყობაში მკვიდრდება, როგორც ეპოსის საზომი, ხოლო შემდეგ გადადის შუალედურ ჟანრში — ბუკოლიკურში. დაქტილური ჰექსამეტრით არის დაწერილი ვერგილიუსის „ენეიდა“, ოვიდიუსის „მეტაფორფოზები“ და სხვ. ჰექსამეტრმა გავლენა მოახდინა ევროპული ლექსწყობის ჩამოყალიბებაზეც (მარტინ ოპიცის რეფორმა, გოეთეს „ჰერმან და დოროთეა“ და სხვ.).

ჰექსამეტრი ექვსი ტერფისაგან შედგენილი ტაეპია („ჰექსა“ ექვსს ნიშნავს), რომლის პირველი — ხუთი ტერფი წარმოადგენს

დაქტილს, ხოლო უკანასკნელი — ქორეს, ამიტომ უნოდებენ მას დაქტილურ ჰექსამეტრს, რომლის სქემა ასეთია: — სს — სს — სს — სს — სს — ს. ჰექსამეტრში დაქტილები შეიძლება შეიცვალოს სპონდეებით. დაქტილების სპონდეებით შეცვლა შესაძლებელია ყველა ტერფში (მეხუთე ტერფში უფრო იშვიათად) და ყველა მათგანში — ერთდროულად. ამ დროს ჰექსამეტრის ტაეპში 17 მარცვალა შეიძლება შემცირდეს 13 მარცვლამდე; მეექვსე ტერფი — ქორე — შეიძლება სპონდედ გადაკეთდეს, რადგან ანტიკურ ლექსში ტაეპის უკანასკნელი მარცვალა შეიძლება გრძელიც იყოს და მოკლეც.

ცეზურას ჰექსამეტრში არ აქვს მიჩენილი ერთი მუდმივი ადგილი. იგი, ჩვეულებრივად, არის მესამე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ. ზოგჯერ ცეზურა შეიძლება იყოს მესამე ტერფის პირველი მოკლე მარცვლის შემდეგ. ჰექსამეტრში ცეზურა არ კვეთს სიტყვას. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ტერფისა და სიტყვის საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა, ხდება ტერფის გაკვეთა სიტყვის დაუზიანებლად.

ცეზურის სახეობები:

პანთემიმერისი — იგი სტრიქონს ყოფდა ორი დაქტილისა და მესამე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ:

— სს — სს — / სს — სს — სს — ს

ჰეფთემიმერისი — სამი დაქტილისა და მეოთხე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ:

— სს — სს — სს — / სს — სს — ს

ტროქეული ცეზურა — მესამე ტერფის მოკლე მარცვლის შემდეგ:

— სს — სს — ს / ს — სს — სს — ს

დიერესისი — მეოთხე ტერფის შემდეგ:

— სს — სს — სს — სს / — სს — ს

როგორც ვხედავთ, მხოლოდ დიერესისი აცლის ტერფს დასრულებას, ცეზურათა დანარჩენი სახეები ტერფს ხლეჩენ.

აშკარაა, რომ ცეზურის ადგილი ტაეპის შუაშია, მაგრამ არა ზუსტად შუაგულში, მესამე ტერფის შემდეგ: ამ შემთხვევაში

ტაეპი ორ სამტერფიან დაქტილად გაიყოფოდა. ცეზურა მესამე ტერფს ჭრის — გრძელი, ანაც პირველი მოკლე მარცვლის შემდეგ. პირველს **ვაჟურ ცეზურას** უწოდებენ, ხოლო მეორეს — **ქალურ ცეზურას**. ვაჟური ცეზურა ორი ნახევარტაეპის შედარებით ძლიერ კონტრასტს იძლევა, ქალური ცეზურა კი — შედარებით სუსტს. ბერძენი პოეტები უპირატესობას რბილ, ქალურ ცეზურას ანიჭებდნენ, ლათინურ პოეზიაში კი უფრო მკვეთრი, მამაკაცური ცეზურა ფასობდა.

დაქტილური პენტამეტრი. ეს საზომი დაქტილური ჰექსამეტრისგან სანყისი ნახევარტაეპის გაორმაგების გზით მიიღებოდა. ნახევარტაეპის მოცულობა, რომელიც პენტამეტრში მეორდება, ორ-ნახევარი 4-მორიანი ტერფია; შესაბამისად, ორი ნახევარტაეპის მოცულობა იქნება ხუთი ტერფი: სახელიც აქედან გამომდინარეობს „პენტამეტრი“ — „ხუთზომიანი“, თუმცა აქ „ზომის“ ქვეშ მხოლოდ ტერფის კვანტიტატური ხანგრძლივობა იგულისხმება. დაქტილური ტერფის ორი მოკლე მარცვლის ერთი გრძელი მარცვლით შენაცვლება პენტამეტრის სტრიქონის მხოლოდ პირველ ნაწილშია დასაშვები.

ჰექსამეტრისა და პენტამეტრისაგან შედგენილი ორსტრიქონიანი „სტროფის“ სქემა ამგვარია:

— სს — სს — / სს — სს — სს — ს
 — სს — სს — ს/ს — სს — ს

ამ საზომს **„ელეგიურ დისტიქს“** უწოდებდნენ და ანტიკურ პოეზიაში ისევე პოპულარული იყო, როგორც ჰექსამეტრი.

როგორც ვხედავთ, ელეგიური დისტიქი მიღებულია ორი საზომის მექანიკური შეერთებით, ის წარმოადგენს სტროფს და არა ტაეპს*. ელეგიური დისტიქით წერდნენ მოკლე ლექსებს — ეპიგრამებს, საშუალო სიგრძის ლექსებს — ელეგიებს და დიდ პოემებსაც, მაგრამ პენტამეტრი ჰექსამეტრისაგან დამოუკიდებლად პრაქტიკულად არ იხმარებოდა. ელეგიური დისტიქით

* სხვადასხვაგვარი ტერფებისაგან შედგენილ ტაეპთა ასეთი კომბინაციები საერთოდ იყო დამახასიათებელი ანტიკური ლექსისათვის. ეს ორტაეპედები „სტროფებად“ არც იწოდებოდა, არამედ — „ეპოდად“, „მისამღერად“: გრძელი ტაეპი სიმღერის წამოწყებასავით ჟღერდა, ხოლო მოკლე თითქოს ბანს აძლევდა მისამღერივით.

წერდნენ ტირტეოსი და ანტიკური ხანის სხვა ელეგიკოსი პოეტები. ამ საზომს მიმართავს ევრიპიდე თავისი ტრაგედიის „ანდრომაქეს“ ერთ-ერთ სიმღერაში. საგულისხმოა, რომ „რუსეთში მთელი ეპოქა შექმნა გნედირის მიერ „ილიადას“ თარგმანზე ოცნლიანი მუშაობის (1809-1829 წ.წ.) დასრულებამ. პუშკინი ამ მოვლენას ელეგიური დისტიქით გამოეხმაურა 1830 წელს“ (გორდეზიანი 2002: 131).

„ელეგიური დისტიქის“ გარდა, ყველაზე ხშირად მიმართავდნენ **იამბური ტრიმეტრისა** და **იამბური დიმეტრის** შეერთებას. IV ს. ამბროსი მილანელმა საეკლესიო ჰიმნები დაწერა დიმეტრით. კლასიკურ ხანაში კი იამბური დიმეტრი მეორეხარისხოვანი საზომი იყო. ელეგიური დისტიქით წერდნენ მოკლე ლექსებს — ეპიგრამებს, საშუალო სიგრძის ლექსებს — ელეგიებს და დიდ პოემებსაც, მაგრამ ანტიკურ პოეზიაში პენტამეტრი, ჰექსამეტრის გარეშე, თითქმის არ გვხვდება.

საგულისხმოა, რომ დაქტილური ჰექსამეტრი ერთ-ერთი უძველესი საზომია ქართული ლექსისათვისაც. ქართველმა მეცნიერმა პანტელეიმონ ბერაძემ გამოთქვა მოსაზრება დაქტილური ჰექსამეტრისა და ქართული თექვსმეტმარცვლიანი შაირის ნათესაობის თაობაზე*. მიუთითებენ ხევსურული და სვანური ხალხური სიმღერების ერთ ნაწილზე, რომელიც ექვსი დაქტილური ტერფისაგან არის შედგენილი. ნიმუშად მოიხმობენ ქართული ლექსის ისეთ გავრცელებულ საზომს, როგორიცაა თექვსმეტმარცვლიანი დაბალი შაირი (53/53). ძველ ქართულ მწერლობაში ჰომეროსის პოემებს სწორედ ამ საზომით თარგმნიდნენ.

ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში („ახალი აღთქმის ნიგნებში“, „პროკოპის მარტილობაში“, არეოპაგტიკული ტრაქ-

* პ. ბერაძემ მთბლურის (9 მარცვლიანი (5/4) ქართული ლექსის საზომი) რიტმი ერთ-ერთ საფუძვლად დაუდო თავის თეორიას ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის ქართული საწყისის შესახებ (ბერაძე 1969: 51-68). ეს აზრი, მოგვიანებით, საექვოდ მიიჩნია ა. ხინთიბიძემ (ხინთიბიძე 2000: 38). პ. ბერაძის ნაშრომში „ძველი ბერძნული და ქართული ლექსწყობის საკითხები“ შესწავლილია უძველესი ქართული ლექსის, ქართული ხალხური მუსიკისა და ცეკვის რიტმის საკითხები და ნაჩვენებია, რომ ქართული სიმღერის, ცეკვისა და ლექსის ძირითადი რიტმი დაქტილურია. ავტორის მტკიცებით, უძველეს ქართულ ლექსს ახასიათებდა ექვსტერფიანობა, რაც გამოიხატა ჩვენში შაირის სახით. დასკვნა პ. ბერაძის თეორიისა ასეთია: ჰექსამეტრი შეესაბამება ქართულ შაირს.

ტატის სქოლიონის თარგმანსა და „ელინთა ზღაპრებში“) დღემდე მიგნებულია ანტიკური ეპოქის თხზულებებიდან მომდინარე ხუთი ჰექსამეტრული კარედის თარგმანი, რომლებიც აღმოაჩინეს: პ. ინგოროყვამ, ს. ყაუხჩიშვილმა და ა. ურუშაძემ. მიუთითებენ, რომ ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში უძველესი ნიმუში ჰომეროსის „ილიადადან“ დაცულია VII ს. ძეგლში: ევსევი კესარიელის „ნამება ნმიდისა პროკოპისა“:

„არა კეთილ არს მრავალ-უფლება, ერთ უფალ იყავნ და ერთ მეუფჳ“ (ინგოროყვა 1938: 52).

თარგმანი შესრულებულია ფისტიკაურით (55/55). მეორე ნიმუშიც, ციტატა ჰომეროსის „ილიადადან“, ასევე ფისტიკაურით არის გამართული:

ამის ვისიმე დგომაჲ ცხენისაჲ სასმენელ იქმნა ზგათა ზედა.
(ინგოროყვა 1938: 52).

ეს ციტატა დაცულია ეფრემ მცირის თხზულებაში „თხრობანი დიდისა ბასილისა ეპიტაფიასა შინა შემოღებულნი“ (ინგოროყვა 1938: 52).*

სილაბური ლექსნყობა

ჩვენი წელთაღრიცხვის, დაახლოებით, III ს. ბერძნულმა და ლათინურმა ენებმა უმნიშვნელოვანესი ფონოლოგიური ცვლილებანი განიცადეს. დაიკარგა გრძელი და მოკლე მარცვლების განსხვავება და დაპირისპირება, ყველა მარცვალი სმენით ერთნაირად, კვანტიტატურად, აღიქმებოდა. ანტიკური საზომების

* საგულისხმოა, რომ „ეფრემ მცირე არის ლექსნყობის პირველი თეორეტიკოსი საქართველოში... საკითხის შესანიშნავი ცოდნით განიხილავს ბერძნული და ქართული ლექსისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, მსჯელობს კლასიკური სალექსნობო ფორმების გამოყენების საკითხზე ვერსიფიკაციის კლასიკური თეორიების მიხედვით, რომელიც გავრცელებული იყო ბიზანტიაში... ეფრემს შემოაქვს რიტმული პუნქტუაცია, ცეზურა და მარცვალთრაოდენობისათვის მოკვეცილი ტერფი“. ეფრემ მცირეს ეკუთვნის გრამატიკისა და პროსოდიის საკითხების თეორიული გააზრების დანებაც და ტერმინ „ლექსის“ განმარტებაც, როგორც „ღრმა ნიგნური სიტყვის“, „სიტყუაჲ მარცულედი“ — სალექსო სტრიქონის მნიშვნელობით, „ტაეპი“ ანუ „მუკლედი“ — პოეტური სტრიქონის აღსანიშნავად“ (ბეზარაშვილი 2004: 154-155).

რთული სისტემა, რომელიც სწორედ ამ სხვაობას ეყრდნობოდა, სმენისათვის ერთგვაროვანი მარცვლების ქაოსად გადაიქცა. საჭირო შეიქნა ამ ქაოსის რეორგანიზება რაიმე ახალი საფუძვლის მიხედვით; ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა **ხმოვანთა თვისებრიობა** ანუ **კვალიტატი**. **კვალიტატურ ლექსნყობაში რიტმის საფუძველს შეადგენს ხმოვანთა შედარებითი სიძლიერე (რიტმს ქმნის სუსტი და ძლიერი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა)**. სილაბურ ლექსნყობაში თითოეული მარცვალის ცალკე ტერფის როლს ასრულებს, ხოლო ლექსის მთავარ რიტმულ ერთეულს წარმოადგენს ტაეპი, ლექსი სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება და, რეჩიტაციის ნაცვლად, თქმის პრინციპს ემყარება. **სილაბური ლექსნყობა ენის რეალური ერთეულების — ხმოვნების — ბუნებრივ წარმოთქმას ემყარება**.

შინაგანი სტრუქტურის მხრივ, სილაბური ლექსის ტაეპში აუცილებელია ერთი სავალდებულო ცეზურა (ტაეპის პაუზით გაყოფა ორ ნაწილად, როცა ტაეპი, ჩვეულებრივ, რვა მარცვალს აღემატება) და ორი მახვილი: ერთი მახვილი ცეზურის წინ, მეორე კი — ტაეპის ბოლოს. ეს მოვლენები, ნაწილობრივ, ახასიათებს უკვე III-IV ს.ს. ბიზანტიურ ლექსს (მაგ.: ტაეპის დაბოლოება ბოლოდან მეორე მარცვალზე მახვილის მქონე სიტყვით, ანუ **პაროქსიტონაცია**), ხოლო VII-X ს.ს. ბიზანტიურ პოეზიაში საბოლოოდ მკვიდრდება სილაბური ლექსი ორი აქცენტით — ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს. ცეზურის წინ პირველ ან მესამე მარცვალზე მახვილს **ოქსიტონონი** ეწოდებოდა. თორმეტმარცვლიან ლექსში ცეზურა მეხუთე ან მეშვიდე მარცვლის შემდეგ არის და ტაეპი პაროქსიტონიანი სიტყვით ბოლოვდება (ყაუხჩიშვილი 1949: 300-301).

ასე რომ, ბერძნულ-ლათინური, ანტიკური კვანტიტატური მეტრიკის ნანგრევებზე აღმოცენდა შუა საუკუნეების ბერძნულ-ლათინური სილაბურობა: „როგორც ოდესღაც ანტიკური მეტრიკა კრისტალდებოდა ინდოევროპული სილაბურობიდან, აფიქსირებდა განსაზღვრული მარცვლების სიგრძე-სიმოკლის პოზიციას, ახლაც, დაკარგა რა მარცვალმა ხანგრძლივობა, მეტრიკა ისევ სილაბურობას დაუბრუნდა. დაიწყო სამხრეთე-

როპული ლექსის გრანდიოზული რესილაბიზაცია“ (გასპაროვი 2003: 77).*

მარცვალთა გრძლიობის გაუქმების შედეგად, კლასიკური მეტრიკა უმაღვე არ გამქრალა: იგი განაგრძობდა არსებობას, თუმც ლექსი უკვე არა სმენით, არამედ ზეპირად, წარმოთქმით იმართებოდა. შუა საუკუნეებისა და აღორძინების პერიოდში ანტიკური მეტრიკის ზუსტი დაცვით დაინერა არაერთი მშვენიერი ლექსი. ეს ლექსები, რაოდენობრივად, უფრო მეტიცაა, ვიდრე ჩვენამდე შემორჩენილი ნამდვილი ანტიკური ლექსები. კვანტიტატური ლექსწყობა არსებობას ინერციით განაგრძობდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ კულტურული ტრადიციები და გავლენა ზოგჯერ უფრო ძლიერია, ვიდრე ენის მონაცემები. უკვე IX საუკუნეში გამოჩნდა პირველი ლათინური „მეტრული ლექსიკონი“ (მილონ სენტ-ამანდის), რომელიც სკოლის მოსწავლეებს ეხმარებოდა კვანტიტატური ლექსების წაკითხვასა და ორიგინალურის შეთხზვაში. XIX საუკუნეშიც კი ასეთი სასწავლო სახელმძღვანელოები სტანდარტული სათაურით „Gradus ad Parnassum“ დიდი ტირაჟით გამოდიოდა; XIX საუკუნის დასაწყისში ლათინური ლექსების შეთხზვა ჯერ კიდევ შედიოდა ევროპული ლიცეუმებისა და კოლეჯების აუცილებელ პროგრამაში.

საქმე ის არის, რომ ამგვარი პოეზია მხოლოდ მეცნიერთა უმცირესობის, ან დაინტერესებული პირებისათვის უნდა ყოფილიყო საინტერესო, საზოგადოებას კი მისი სმენით აღქმა აღარ შეეძლო; ხალხს ნამდვილი პოეზია სჭირდებოდა, რის შესაქმნელადაც განსაკუთრებით ზრუნავდა ახალდამკვიდრებული ქრისტიანული ეკლესია, ამიტომაც სწორედ გვიანი ანტიკურობისა და ახალი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ პოეზიაში, სადაც იქმნებოდა ჰიმნები მორწმუნეთათვის, დაიბადა სილაბური ლექსწყობა. ამის თაობაზე ცნობებს გვანდის პირველი ლათინური სილაბური ჰიმნის ავტორი ავგუსტინე. იგი რომაულ აფრიკაში ერეტიკოს დონატისტებს ებრძოდა, რომლებიც თავიანთ შეხედულებებს ლექსებითა და სიმღერებით იცავდნენ; სწორედ მათ დაუპირისპირდა ავგუსტინე თხზულებებით: „ფსალმუნი

* მიხეილ გასპაროვის წიგნის „Очерк истории Европейского стиха“ (М.: 2003) ნაწილი ქართულად თარგმნა ქეთევან ენუქიძემ.

დონატისტების წინააღმდეგ“ (ჩვ. ნ.ალ-ით 393 ნ.); ამ „ფსალმუნში“ ავტორმა განგებ „არ დაიცვა ლექსწყობის არანაირი ფორმა, რათა არ დასჭირებოდა მეტრის გამო ხალხისათვის უცხო სიტყვების გამოყენება“. ავტორმა აღნიშნა: „არ ვიცავ არანაირ სალექსო ფორმას“ და იგულისხმა: „მეტრულ ფორმას“ (გასპაროვი 2003: 83), თუმცა მის „ფსალმუნში“ სალექსო ფორმა არის და იგი სილაბურია.

ავგუსტინეს დროსვე გაჩნდა ამ ახალი სალექსო ფორმის აღმნიშვნელი სიტყვა: **რიტმული**. ძველ, ანტიკურ, კვანტიტატურ ლექსებს **მეტრულებს** უწოდებდნენ, ახლებს კი — **რიტმულებს**. მარია ვიქტორინას (დაახლ. 353 ნ.), რომელსაც ავგუსტინე იცნობდა, სახელმძღვანელოში ასეა განსაზღვრული: **„მეტრი — ეს არის „ლექსის მეცნიერება, რომელიც ტერფებში მარცვალთა ცნობილ ურთიერთობასა და ხანგრძლივობას იცავს“, ხოლო რიტმი — „ლექსის ჰარმონიულად გამართვა მეტრული ურთიერთობის გარეშე, მხოლოდ სმენით აღსაქმელი სკანდირებით, ისევე, როგორც უბრალო ხალხის შეთხზულ სიმღერებში“**.

ისინი, ვისაც ძალიან ეძნელებოდა ძველ, მკაცრ მეტრიკასთან გამომშვიდობება, არაფერს იშურებდნენ, რათა როგორმე შეენელებინათ გრძელი და მოკლე მარცვლების დანაკარგი; შემოიღეს საინტერესო შუალედური საზომი, ე. წ. Scheineprosodie („ხანგრძლივობა თვალისათვის“). ლათინური ლექსის მთხვევლები ლექსის წერას ხანგრძლივობის წესებით ცდილობდნენ, ტერფებით; თუმცა გრძელ მარცვლებად მხოლოდ დახურული მარცვლები ითვლებოდა, ღია მარცვლები კი თავისუფალი იყო: სადაც საჭირო იყო, გრძელ მარცვალს მიმართავდნენ, სადაც არა — მოკლეს. ასეთი „მოჩვენებითი“ ჰექსამეტრის მაგალითად შეიძლება მოვიხმოთ კომოდიანას პოემა „დადგენილება“ (ჩვ. ნ. ალ.-ით V ს.), თუმცა ლათინურ პოეზიაში ამ ნახევარზომამ ფეხი ვერ მოიკიდა, საკმაოდ ბევრი თავისუფალი მარცვალი აღმოჩნდა; შუა საუკუნეების ბერძნულ ლექსს კი კარგად მოერგო*.

* აქ, ფურცელზე, გრაფიკულად შეიძლება ღია მარცვალში ნაწილობრივ გაგერჩია გრძელი და მოკლე, რადგან გრძელი O და მოკლე O, გრძელი E და მოკლე E ბერძნულ ანბანში სხვადასხვა ასოები იყო. ასე რომ, თავისუფალ ასოებად რჩებოდნენ მხოლოდ A, I და Y. ამგვარად, ბიზანტიურ ლექსწყობაში კვანტიტატურ „მეტრულსა“ (ლექსები მეცნიერთათვის) და სი-

ამრიგად, ბიზანტიაში, IV და V საუკუნეთა მიჯნაზე, პოეზი-
ასა და პროზაში ერთმანეთს ებრძოდა ძველი და ახალი, ან-
ტიკურ-წარმართული და ქრისტიანული. VI საუკუნის II ნახევარ-
ში უპირატესობა მოიპოვა ქრისტიანულმა მიმართულებამ და ამ
გზით დაიწყო განვითარება ლექსმაც.

პოეზიაში გაბატონდა ქრისტიანულ სიუჟეტზე აგებული,
აქცენტებიანი ლექსი, თავისი სტროფული წყობით, **რეფრენითა**
(მისამღერი) და **აკროსტიქით** (კიდურწერილობით). იგი ძირე-
ულად განსხვავდებოდა ანტიკური პოეზიისაგან და, როგორც
უკვე ვთქვით, ეწოდებოდა „რიტმული პოეზია“ (თანამედროვე
ტერმინით: „ანტიკური სილაბიზმი“): შინაარსით იგი წარმოად-
გენდა ხოტბა-შესხმას, ხოლო ფორმით — სტროფულ სისტე-
მაზე აგებულ აქცენტებიან და სილაბურ ლექსს, რომელსაც ყო-
ველი სტროფის შემდეგ დართული ჰქონდა რეფრენი და რომ-
ლის სტრიქონების (სტროფების) დასაწყისი ასოები ქმნიდნენ
აკროსტიქს.

IV-V საუკუნეები ბიზანტიური პოეზიის ისტორიისათვის
გარდამავალ ხანად ითვლება. სწორედ ამ პერიოდში ლექსი
ფორმალურად მისდევს ანტიკურ მეტრიკას (დაქტილური ჰექ-
სამეტრი, იამბური ტრიმეტრი, ტეტრამეტრი, იონიკური დიმეტ-
რი და სხვ.), მაგრამ არსებული რიტმულობისათვის ის შეიმუ-
შავებს ენის ბუნებრივ განვითარებაზე დამყარებულ კრიტერი-
უმებს. ლექსის განვითარების ეს პროცესი დამთავრებული ჩანს
VI ს. I ნახევრისათვის. კერძოდ, იგი გამოიყენა რომანოზ ტკბილ-
მაგალობელმა (მელოდოსმა) თავის ჰიმნებში, სადაც აღარ ჩანს
ანტიკური მეტრიკის წესები და რიტმულობა ემყარება ბიზან-
ტიურ-ბერძნული ენის თვისებებს (ყაუხჩიშვილი 1956: 149).

კვანტიტატური ლექსწყობიდან კვალიტატურზე გადასვლი-
სას დაქტილურმა ჰექსამეტრმა ვერ შეძლო სილაბურობაზე
გადაწყობა, დანარჩენი სამი საზომი (ტეტრამეტრი, ტრიმეტრი,
დიმეტრი) კი შეეგუა სილაბურობას: ტროქეული ტეტრამეტრი,
თავისი ჩვეულებრივი ცეზურებით, გახდა სილაბური 15-მარ-

ლაბურ „რიტმულს“ (ლექსები არამეცნიერთათვის) შორის ჩნდება კიდევ
ერთი, „მოჩვენებითი მეტრიკა“, ე. წ. Scheineprosodie (ლექსები ნახევრად
სწავლულთათვის).

ცვლელი (8+7); იამბური ტრიმეტრი — 12-მარცვლელი (5+7), იამბური დიმეტრი — 8-მარცვლელი (4+4). ბერძნულ პოეზიაში იამბური დიმეტრს არ იყენებდნენ, ამიტომაც იგი ბიზანტიურ პოეზიაშიც არ ასრულებდა მნიშვნელოვან როლს; მის მაგივრად მიმართავდნენ ანაკრეონტულ ლექსს (8-მარცვლელი (6+2), ქალური დაბოლოებით, ქორეული რიტმით). იოანე დამასკელმა ანაკრეონტული ლექსით დიდი ლოცვა დაწერა. მანვე იამბური ტრიმეტრით გამართა თავისი „კანონები“ და ტაეპი თორმეტმარცვლიანი გახდა. იოანე დამასკელის იამბურმა ტრიმეტრმა შექმნა ბიზანტიური სილაბური 12-მარცვლიანი ლექსი, კანონზომიერი ცეზურით მე-5, ან მე-7 მარცვალზე. იოანე დამასკელი მხოლოდ გარეგნულად იცავდა იამბის შესაფერის წესებს, შინაგანი რიტმულობა კი მარცვალთა თანაზომიერებას ემყარებოდა. ამრიგად, ანტიკური იამბური ტრიმეტრიდან (12 მარცვალი). აღმოცენდა **იამბიკო — თორმეტმარცვლიანი ურითმო ლექსი, რომელიც არის, ერთგვარად, გარდამავალი ეტაპი მეტრულიდან სილაბურ ლექსწყობაზე.**

შუა საუკუნეებშივე სილაბურად გარდაქმნილმა ანტიკურმა ტროქეულმა ტეტრამეტრმა მოგვცა 15-მარცვლიანი ლექსი (8+7). ამ საზომმა ბიზანტიაში მიიღო **პოლიტიკური ლექსის** სახელწოდება (ანუ „სამოქალაქო“, „ხელმისაწვდომი“). დაახლოებით 1000 წლისათვის ეს საზომი ფართოდ გამოიყენებოდა, პოპულარული გახდა მასობრივად, მისი მეშვეობით შეიქმნა დიგენისური ეპოსიცა და ბიზანტიური რაინდული რომანებიც, მოგვიანებით კი ის დარჩა ახალბერძნული ხალხური სიმღერების ძირითად საზომად*.

მეტრულ-კვანტიტატური და რიტმულ-იზოსილაბური (თანაბარმარცვლიანი) ლექსწყობის გარდა, შუა საუკუნეებში აღმო-

* რითმა ადრეულ პოლიტიკურ ლექსში არ იყო, მოგვიანებით (XIII-XIV ს.ს.), როგორც ჩანს, დასავლური პოეზიის გავლენით, რითმაც გამოჩნდა. ლათინური 15-მარცვლედით (8:7) რიტმული ლექსის ნიმუშად ხშირად ასახელებენ ვენანცია ფორტუნატას (VI ს. ბოლო) ჰიმნს, რომელიც ურითმოა: „Pange, lingua, gloriosi“; ხოლო იაკობონე და ტოდის (XIII ს.) ცნობილი ჰიმნი ორმარცვლიანი რითმით არის დაწერილი: *dolorosa – lacrimosa, filius – gladius*. ჰიმნის სტროფებს შორის ხშირად იმღერებოდა პროზაული რეფრენები, ერთ-ერთი ყველაზე უბრალო და ხშირი იყო „iserere, Domine, Miserere, Christe“ („უფალო, შეგვიწყალე, ქრისტე, შეგვიწყალე!“).

ცნდა კიდევ ერთი, ლექსნყოფის მესამე ტიპი, რომელსაც გერმანიაში **სეკვენცია** („თანმიმდევრობას“), საფრანგეთში კი — **პროზას** უწოდებენ. ესეც სილაბური ლექსნყოფა იყო, მაგრამ არა იზოსილაბური, არა თანაბარმარცვლიანი: აქ ტექსტი სტროფული იყო, ხოლო სტროფები შედგებოდა სხვადასხვა სიგრძის სილაბური სტრიქონებისაგან, მაგრამ ერთი და იმავე თანმიმდევრობით. ვთქვათ: 8, 9, 9, 11, 13, 7 და ისევე: 8, 9, 9, 11, 13, 7 მარცვლებისაგან. ამასთანავე, ყოველი სტროფის ანალოგიურ სტრიქონებში მახვილი და სიტყვათგამყოფი ცდილობენ მსგავსი სახით განთავსებას. ეს მოგვაგონებდა ანტიკურ ქორეულ სტროფებსა და ანტისტროფებს, მხოლოდ არა კვანტიტატურ, არამედ სილაბურ (სილაბურტონურობის ელემენტით) საფუძველზე. ამ რთული თანმიმდევრობის თვალყურის დევნებას ხელს უწყობდა ჰანგი ისევე, როგორც ანტიკურობაში: იზოსილაბური სილაბიკა, როგორც რეჩიტატიული ლექსი ასევე სასიმღეროც იყო; სტროფული სილაბიკა — მხოლოდ სასიმღერო. იგი საეკლესიო, ლიტურგიკულ ლირიკაში დამუშავდა (გასპაროვი 2003: 94).

სილაბური ლექსის რიტმში გარკვეულ როლს ასრულებს მახვილიც. ტაეპში, ჩვეულებრივად, ორი მახვილია: ერთი შუაში, ცეზურის წინ, ხოლო მეორე — ტაეპის ბოლოს. თორმეტმარცვლიანი ტაეპის ორსავე ნახევარში პირველი ხუთი მარცვალი უმახვილოა, ხოლო მეექვსე — მახვილიანი. მახვილიანი მარცვლის შემდეგ შეიძლება კიდევ იყოს ერთი ან ორი უმახვილო ხმოვანი, მაგრამ ისინი მარცვლებს ვერ ქმნიან და ლექსის ზომაზე გავლენას ვერ ახდენენ. სილაბური ლექსნყოფა გავრცელებულია ისეთ ენებში, რომელთაც მახვილის უძრაობა ახასიათებთ: ფრანგულში, ესპანურში, პოლონურში. მაგრამ თითოეულ ენაში იგი, მოცემული ენის თავისებურების შესაბამისად, გარკვეული სახესხვაობით ვლინდება. მაგალითად, ფრანგულ ლექსში მახვილები, უშუალოდ, ცეზურის წინაა მოთავსებული (სსსსს//სსსსსს).

როგორც უკვე აღინიშნა, შუა საუკუნეების ლათინურ პოეზიაში ლექსის 3 ტიპი გამოიყენებოდა: ტრადიციული კვანტიტატური „მეტრიკა“, ახალგანვითარებული, თანაბარმარცვლიანი სილაბიკა — „რიტმიკა“ და სალოცავი წყვილსტრიქონიანი სილაბიკა — „სეკვენცია“. აქედან, ახალი რომანული ენებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო „რიტმიკის“ ზეგავლენა.

სილაბური ლექსწყობის ყველაზე ცნობილი ნიმუშია **ალექსანდრიული ლექსი**, რომელიც XII ს. წარმოიშვა და საბოლოოდ გაფორმდა კლასიციზმის ეპოქაში. ალექსანდრიული ლექსი თორმეტმარცვლიანი ტაეპებისაგან შედგება, რომელთაც ცეზურა შუაში აქვთ, ხოლო მახვილები — მე-6 და მე-12 მარცვლებზე. ალექსანდრიული ლექსის სქემა ასეთია: 3+3/3+3; საფრანგეთიდან ალექსანდრიული ლექსი, ზოგიერთი ცვლილებით, იტალიურსა და პოლონურ ლექსწყობაში გავრცელდა: პოლონურში მეტრული მახვილები გვხვდება მე-5 და მე-11 მარცვლებზე, რადგან ამ ენაში მახვილი სიტყვას ბოლოსწინა მარცვალზე მოუდის. ფრანგულმა ალექსანდრიულმა ლექსმა რომანტიკოსების პოეზიაში სახე შეიცვალა და იგი სამმუხლიან ლექსად იქცა (4+4+4).

სილაბური ლექსწყობის სხვა საზომებიდან აღსანიშნავია ათმარცვლიანი ლექსი ცეზურით ოთხი მარცვლის შემდეგ აგრეთვე რვა მარცვლიანი ლექსი.

პოლონური ლიტერატურიდან სილაბურმა ლექსწყობამ შეაღწია რუსულ ლექსში და კარგა ხანს მნიშვნელოვან როლსაც ასრულებდა. ამ სისტემით წერდნენ ტრედიაკოვსკი და კანტემირი, რომლებიც, ძირითადად, 12-მარცვლიანი ტაეპით სარგებლობდნენ (ცეზურა და მახვილი, ძირითადად, მე-7 მარცვალს მოუდიოდა). მაგრამ სილაბური ლექსწყობა რუსული მახვილის თავისუფალი, მოძრავი ბუნების გამო, შეუფერებელი იყო რუსული პოეზიისათვის და, რა თქმა უნდა, უარყვეს.

როგორც მიუთითებენ, ქართული ენა, მახვილის უძრაობის გამო, ხელსაყრელ პირობებს ქმნის სილაბური ლექსწყობისათვის. ძველქართული ლექსი სილაბური იყო (ხინთიბიძე 2000: 30).

ქართული სასულიერო პოეზია ბიზანტიური მწერლობის გავლენით წარმოიშვა და განვითარდა. იგი ემყარება მარცვალთა მხოლოდ რაოდენობის პრინციპს და მახვილთა კანონზომიერ განლაგებას სალექსო ტაეპში ანგარიშს არ უწევს.

პავლე ინგოროყვადან დაწყებული, ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ჰიმნოგრაფიის მეტრულ სტრუქტურასთან დაკავშირებული მრავალი პრობლემა არის დასმული და განხილული. ბოლოდროინდელი გამოკვლევების ძირითადი დებულებები მოცემულია ნ. ნაკუდაშვილის შრომაში (ნაკუდაშვილი 1996).

პავლე ინგოროყვას ჰიპოთეზა, რომლის თანახმად, ქრისტიანული მწერლობის განვითარებამდე დიდი ხნით ადრე, ქართულ ენაზე არსებობდა ძლიერი ტრადიციების მქონე წარმართული საერო ლიტერატურა, დასაბუთებულია ა. სილაგაძის ნაშრომში: „ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა“ (სილაგაძე 1997), რომელიც პავლე ინგოროყვას ხსოვნას ეძღვნება.

ა. სილაგაძე ქართული ლექსის ბუნების დადგენისას განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს სიტყვათა გასაყარს, რომელიც მახვილის როლს ასრულებს სილაბურ ლექსში. ქართული ლექსის განვითარების წინა საფეხურზე ამოსავალი სილაბური სტადია უნდა ყოფილიყო (სილაგაძე 2008: 98).

ა. ხინთიბიძის დასკვნა ქართული ლექსის ბუნებაზე ამგვარია. „მართებული არ იქნება განცხადება, რომ ყველა დროისა და ეპოქის ქართულ ლექსში, მის ყველა მონაკვეთში, სილაბურობა სუფთა სახით იყო შენარჩუნებული. დანამდვილებით მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონური არ არის და ლექსწყობის სისტემებს შორის ყველაზე მეტ სიახლოვეს სილაბურ სისტემასთან ამჟღავნებს“ (ხინთიბიძე 2009: 418).

სილაბურ-ტონური ლექსწყობა

სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაზე საუბარს, ჩვეულებრივ, გერმანული ლექსის ფორმირების ისტორიის გაცნობითა და XVII საუკუნეში იქ მომხდარი სალექსო რეფორმის მნიშვნელობის ახსნით იწყებენ. კერძოდ, 1624 წელს **მარტინ ოპიცის** (1597-1639), ცნობილი გერმანელი პოეტის, მიერ გამოქვეყნებულმა ნაშრომმა „ნიგნი გერმანული პოეზიის თაობაზე“ ძირეულად შეცვალა გერმანული ლექსის განვითარების გზა.

გერმანული ლექსი შედარებით-ისტორიული ლექსმცოდნეობისათვის დღემდე პრობლემად რჩება, რადგან მისი ევოლუციის პროცესი სათავეს იღებს ინდოევროპული ჰიპოთეტური სილაბური ლექსიდან. როგორც ჩანს, მისი ევოლუცია თანდა-

თანობით მიმდინარეობდა მახვილის გადაადგილებითა და უმახვილო ბგერების რედუქციით. სტრიქონთა თანაბარმარცვლიანობა იკარგებოდა და ლექსი სილაბურიდან ტონურობისაკენ იხრებოდა, მაგრამ როგორ მიმდინარეობდა ეს პროცესი დეტალურად, ანუ როგორ ხდებოდა ყოველი ინდოევროპული სილაბური საზომის იერის შეცვლა, ამისი სრულყოფილი ახსნა მეცნიერებს ჯერჯერობით შეუძლებლად მიაჩნიათ.

IX საუკუნეში გერმანული ლექსი უკვე ტონურია. მისი ფორმა დაახლოებით ერთგვაროვანია გერმანული სიტყვიერების სამივე არეალზე: სკანდინავიასა და ისლანდიაში — ძველ სკანდინავიურ და ისლანდიურ ენებში; ბრიტანეთში — ძველინგლისურ (ანგლოსაქსურ ენაზე); მატერიკზე — ქვემოგერმანულსა და ზემოგერმანულ ენებში. სკანდინავიაში მის ნიმუშებს წარმოადგენს ედური პოეზია, ბრიტანეთში — „ბეოვულფი“ და სხვ. გერმანიაში — ნანყვეტი სიმღერიდან ჰილდებრანდტზე, „მუსფილი“ (ზემოგერმანული პოემა საშინელ სამსჯავროზე), „ჰელიანდი“ (ქვემოგერმანული პოემა ქრისტეზე). უკვე IX საუკუნიდანვე ტონური ლექსი წყვეტს არსებობას ჯერ გერმანიაში, შემდეგ ბრიტანეთში — XI ს., დაბოლოს, ნორმანების მიერ მისი დაპყრობის შემდეგ კი სკანდინავიაშიც — XIV საუკუნეში.

როგორც ცნობილია, უძველესი გერმანული ლექსი ალიტერაციული იყო. ერთმანეთისაგან მკვეთრად არის გამიჯნული **ალიტერაცია (ზოგიერთი სიტყვის სანწყისი ბგერების ერთფეროვნება)** ძველგერმანულ ლექსში და **რითმა (ბოლოკიდური ბგერების თანაჟღერადობა)** — თანამედროვე ლექსში. გერმანულ ენებში ძლიერი იყო მახვილი სანწყის მარცვალზე, ფუძეზე.

ალიტერაციულმა, ტონურმა ძველგერმანულმა ლექსმა უბრძოლველად დაუთმო ადგილი რითმიან ლექსს, რომელიც აღმოცენდა ლათინური და რომანული პოეზიის გავლენით.

უნდა ითქვას, რომ ინგლისსა და გერმანიაში ალიტერაციულ ლექსს ჰქონდა ექსპერიმენტული აღორძინების პერიოდები: ინგლისში — XIV საუკუნეში, ხოლო გერმანიაში XIX საუკუნეში. კომპოზიტორი რიჰარდ ვაგნერი, რომელიც გატაცებული იყო გერმანული სულის აღორძინების რომანტიკული იდეით, ლიბრეტოს თავისი ოპერებისათვის ძველგერმანულ სიუჟეტებზე

წერდა — ალიტერაციული ტონური ლექსითა და გამოკვეთილი ორმახვილიანი ორტაეპედებით, მაგრამ მას მიმბაძველი არ გამოსჩენია.

XX საუკუნეში ინგლისელი პოეტი უ. ჰ. ოდენი ალიტერაციულ ლექსს მიმართავს თავის პოემაში მსოფლიო ომის თემაზე — „The age of anxiety“, მაგრამ ეს მხოლოდ მოდერნისტული ექსპერიმენტი იყო.

რომანულმა სილაბურმა ლექსმა დიდი გავლენა მოახდინა გერმანულსა და ინგლისურ ლექსზე. გერმანულ პოეზიაში რომანული სილაბიზმის გავლენის შედეგად შეიქმნა თანაბარმარცვლიანი **კნიტელვერსი** (Knitlvers). „გრიმის ლექსიკონის“ მიხედვით, ეს სიტყვა (Knitlvers) გამოიყენებოდა ლეონინური (შიდარითმიანი ჰექსამეტრი) ჰექსამეტრისათვის“ (კავთიაშვილი 2008: 151).

მეორე მხრივ, XVII საუკუნეში, გერმანული ლექსი იწყებს ბრძოლას რომანული ლექსწყობის გავლენის წინააღმდეგ: პოეტ ვერეკლინს, „გერმანულ კანტემირს“, რომელიც გერმანულ ალექსანდრიულ ლექსებს თხზავდა ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის რიტმის ყაიდაზე, დაუპირისპირდა პოეტი ოპიცი, „გერმანული ლომონოსოვი“. მარტინ ოპიციის მომცრო წიგნაკი გერმანული პოეზიის თაობაზე (1624) განმარტავდა: „ყოველი ლექსი უნდა იყოს ისე აგებული, რომ მახვილის მეშვეობით განვსაზღვროთ, რომელი მარცვალი იყოს მაღალი“. მის მიერ შემოთავაზებული **სილაბურ-ტონური სისტემა (ტონი=მახვილი) გულისხმობდა მარცვალთა და მახვილთა კანონზომიერ გამეორებას ტაეპში.**

ინგლისურმა პოეზიამ გადალახა სწორედ ის სიძნელე, რაც გერმანულმა ლექსმა, ვიდრე იგი თავისი ენის შესაფერის, ბუნებრივ ლექსწყობის სისტემას მოირგებდა, თუმცა ინგლისურ ლექსს არ დასჭირდა ბრძოლა წმინდა სილაბურ ლექსწყობასთან.

XIV საუკუნეში, ჩოსერის დროს, ინგლისში გაბატონდა სილაბურ-ტონური ლექსი. ჩოსერის რეფორმით, ინგლისურ ლექსში დამკვიდრა ახალი საზომი — 5-ტერფიანი იამბი სილაბურ-ტონური რიტმით. იგი ჩამოყალიბდა ფრანგული ათმარცვლედის (4+6) და იტალიური 11-მარცვლედის საფუძველზე, თუმცა ჩო-

სერმა უარყო ცეზურა. ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“ დაწერილია 5-ტერფიანი იამბებით (ათმარცვლედით). ინგლისურმა პოეზიამ მიიღო ახალი საზომი, რომელიც არ იყო შეზღუდული ჟანრობრივი და სტილისტური ტრადიციებით. ინგლისური 5-ტერფიანი იამბი, სილაბურ-ტონური ათმარცვლედი, შესაფერისი საზომი აღმოჩნდა წინარენესანსული პოეზიისათვის, ისევე, როგორც ალექსანდრიული, 12-მარცვლიანი, სილაბური ლექსი იყო მომგებიანი ფრანგული რენესანსისათვის.

როგორც გერმანული სარაინდო ლირიკის ავტორები, ისე ინგლისელი პოეტები თავიანთ სილაბურ-ტონურ ლექსებს ქმნიდნენ საკუთარი ენების ფონოლოგიური მონაცემების საფუძველზე და არა თეორიული, ნორმატიული პოეტიკის სახელმძღვანელოებზე დაყრდნობით. მაგ.: პოეტი ფ. სიდნი თავის ცნობილ ნიგნში „პოეზიის აპოლოგია“ (1595) აღნიშნავს, რომ საჭიროა, პოეტებმა ყურადღება მიაქციონ მახვილს, მაგრამ თუ რომელი ტერფის მახვილი უნდა ყოფილიყო რიტმის ჩამოყალიბებისას განმსაზღვრელი — ქორე თუ იამბი, ეს აღარ იყო დაზუსტებული XVI ს.-მდე.

ანტიკური ლექსწყობისადმი მიბაძვაც ევროპულ ლიტერატურაში სილაბურ-ტონური პრინციპით ხორციელდებოდა, რადგან ახალ ენებში ხმოვანთა კვალიტატურობას შეენაცვლა კვანტიტატურობა: გრძელ ხმოვანს მახვილიანი მარცვალი შეესაბამებოდა, ხოლო მოკლეს — უმახვილო; ამის საფუძველზე, მეტრული ლექსწყობის საყრდენი — გრძელი და მოკლე ხმოვნების ურთიერთმიმართება — შეცვალა მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (მარცვლების) კანონზომიერმა თანმიმდევრობამ.

მეტრული, კვანტიტატური ლექსწყობის მსგავსად, სილაბურ-ტონური ლექსწყობის სისტემაშიც ტაეპი ტერფებად არის დაყოფილი; ტერფი აუცილებლად უნდა აერთიანებდეს მახვილიანსა და უმახვილო მარცვლებს (ერთ მახვილიან და ერთ, ან რამდენიმე უმახვილო მარცვალს).

ანტიკური ლექსწყობისათვის დამახასიათებელი თითქმის 30 ტერფიდან სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში მხოლოდ რამდენიმე ტერფი შემორჩა. მაგალითად, გერმანულ ლექსში, მარტინ ოპიცის რეფორმის შედეგად, ორმარცვლიანი ტერფობრივი სისტემა

გამეფდა (ქორე და იამბი). „ორმარცვლიანი საზომები გერმანულ ლექსში სამმარცვლიანზე უფრო გავრცელებულია. რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის ტაეპშიც ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი ტერფები გვხვდება, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ დაქტილის გარდა, სამმარცვლიანი ტერფებიდან ხმარებაშია: ამფიბრაქი და ანაპესტი“ (ხინთიბიძე 1995: 279).

საერთოდაც, სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში ტაეპების ტერფებად დაყოფა პირობითია. იგი ყოველთვის ზუსტად ვერ გამოხატავს რიტმს. სიტყვისა და ტერფის ფარგლები ხშირად არ ემთხვევა ერთმანეთს. ზოგი სიტყვა მოკლეა და ვერ სწვდება ტერფის სიგრძეს, საჭირო ხდება მისი შევსება სხვა სიტყვით, ანდა მისი ნაწილით; ზოგი კი, პირიქით, გრძელია და რამდენიმე ტერფს მოიცავს, ამიტომ ტაეპის მეტრული სქემის დასაცავად ზოგჯერ მიმართავენ სიტყვათა მექანიკურ გაყოფა-შეერთებას, რაც არღვევს რეალურ რიტმს, შედეგად — სქემა რეალური რიტმის აბსტრაქტული გამოხატულებაა; იგი სილაბურტონური ლექსწყობის სისტემაში ნორმის გრაფიკულად გამოხატვას გულისხმობს. სილაბურ-ტონურ სისტემაში ლექსის რიტმისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ტაეპის სიგრძეს, რაც დამოკიდებულია ტერფების რაოდენობაზე. მაგალითად, რუსული ოთხტერფიანი, ხუთტერფიანი და ექვსტერფიანი იამბი, მათი ხასიათის მსგავსება-ერთნაირობის მიუხედავად, ტერფთა რაოდენობის სხვადასხვაობის გამო, სხვადასხვაგვარ რიტმს ქმნის; შესაბამისად, სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში მხოლოდ ტერფებზე დაყრდნობა არ შეიძლება: ტერფი ყოველთვის ვერ ქმნის სწორ წარმოდგენას ლექსის რიტმზე.

როგორც მიუთითებენ, სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში ტერფის ცნება პირობითია და ნასესხებია ბერძნული მეტრიკის ტერმინოლოგიიდან. საზომის სქემაში ძლიერი და სუსტი ხმოვნების თანმიმდევრობის აღსანიშნავად, სილაბურ-ტონურ ლექსწყობაში გავრცელებულია მხოლოდ შემდეგი ტერფები: 1. იამბი: |⏑; 2. ქორე: |⏑⏑; 3. დაქტილი: |⏑⏑⏑; 4. ამფიბრაქი: |⏑⏑; 5. ანაპესტი: ⏑⏑⏑; (ვერტიკალური ხაზი გამოხატავს მახვილიან ხმოვანს, ნახევარკალი კი — უმახვილო ხმოვანს) (განერელია 1981: 16).

სილაბურ-ტონურ ლექსში ტერფი რეალური რიტმის ამსახველი კი არ არის, არამედ მეტრული სქემის ელემენტია. ტერფის არსებობა მიჩნეულია პირობითად იმისთვის, ვინც ტაეპის **სკანდირებას** (მახვილიანი და უმახვილო მარცვლის განზრახ მკაფიოდ გამოთქმა) მიმართავს და ტაეპს განიხილავს ლექსის მეტრული სქემის თვალსაზრისით.

„ტერფი და მეტრული სქემა, რომლის ელემენტს ტერფი შეადგენს, აბსტრაქტული სახეებია რიტმის ზოგადი, არარეალური ფორმისა და აუცილებელია მარტოოდენ საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციისათვის“, — იმონებებს ფ. ზარანის განმარტებას ა. განერელია (განერელია 1981: 16).

ა. განერელია ჩამოთვლის სილაბურ-ტონური ლექსწყობისათვის რიტმის განმსაზღვრელ ფაქტორებს: 1. **საზომს ანუ მეტრს** — ძირითადად ანუ იდეალურ ნორმას მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობას; 2. **საზომის ანუ მეტრის ურთიერთობას სიტყვასთან**, რეალური მეტყველების ფორმას; 3. **ანჟამბემანს** (გადატანას) — რიტმული ელემენტებისა და სინტაქსის ურთიერთობას; 4. **რითმას**, როგორც ტაეპის დასასრულის სიგნალს; 5. **ტემპს** (ტაეპსა და სტროფში) და 6. **ინტონაციას**, როგორც ინდივიდუალურ სახეს ლექსის საერთო რიტმული დენისა.

რუსული ლექსის რეფორმა XVIII საუკუნის 30-იან წლებში განხორციელდა ტრედიაკოვსკისა და ლომონოსოვის მიერ. სიმეონ პოლოცკისა და კანტემირის მიერ დამკვიდრებული სილაბური ლექსი, რომელიც არაბუნებრივი იყო რუსული პოეზიისათვის და პოლონური მნიგნობრული პოეზიის სილაბური ბუნებით იყო ნაკარნახევი, დავიწყებას მიეცა. რუსული სილაბურ-ტონური ლექსი, რომელიც მ. ლომონოსოვმა და ვ. ტრედიაკოვსკიმ დაამკვიდრეს, კლასიკური გახდა რუსული პოეზიისათვის. მათ შემოიტანეს პრინციპი მახვილთა შორის მარცვალთა განაწილების აღრიცხვისა, ერთი მხრივ, გერმანული ლექსის მაგალითზე, სადაც, როგორც ვიცით, უკვე XVII ს. უკვე მომხდარი იყო რეფორმა მ. ოპიცის მიერ, მეორე მხრივ კი, ანტიკური სასკოლო მეტრიკის გათვალისწინებით. ფორმალური მეტრიკის საზღვრების გადალახვით, რუსული ლექსის რეფორმატორებმა შეძლეს

თავიანთი ენის ფონოლოგიური საშუალებები მაქსიმალურად მიესადაგებინათ რუსული ლექსისათვის და იგი ბევრად უფრო თავისუფალი გახადეს (ჭირმუნსკი 1996: 212).

რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის გავლენა ქართულ ლექსზე, რა თქმა უნდა, საგრძნობი არ იყო XVII-XIX საუკუნეებში, თუმცა რუს ლექსმცოდნეთა ნაშრომებში გამოთქმული თეორიული შეხედულებანი მეტ-ნაკლებად გავლენას ახდენდა ქართული ლექსის თეორეტიკოსთა გამოკვლევებზე; ამიტომაც XIX-XX საუკუნეებში ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურ-ტონურობის თეორიებში ხშირად გათვალისწინებულია რუსული ლექსის თაობაზე არსებული თვალსაზრისი, ან რუსი ავტორების (მაგალითად, ე. ბოლხოვიტინოვის) მიერ ქართული ლექსის ბუნებაზე გამოთქმული შეხედულებანი. ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები დღემდე თანაბარი არგუმენტებით ინარჩუნებენ არსებობის უფლებას, ამიტომ საგანგებოდ ვიმსჯელებთ ამ საკითხზე.

ტონური ლექსწყობა

კვალიტატური ლექსწყობის მესამე სახე, მესამე სისტემა არის საკუთრივ **ტონური, ანუ აქცენტური ლექსწყობა**, რომელიც ჩამოყალიბდა სილაბურ-ტონური სისტემის განვითარების გვიანდელ ხანაში. მაგალითად, რუსულ ლექსში ტონური სისტემა ფეხს იკიდებს XIX ს. დამდეგიდან, გერმანული და ინგლისური ლექსის თარგმანების შედეგად. ტონური ლექსით თარგმნა ვ. ჟუკოვსკიმ ი.ვ.გოეთეს „მწყემსის ჩივილი“, რომელიც გერმანული ხალხური ლექსის კილოს მიჰყვებოდა (ჭირმუნსკი 1996: 272).

ტონური ლექსწყობის რიტმი ეფუძნება ტაეპებში თანაბარი რაოდენობის მახვილიან ხმოვანთა კანონზომიერ განმეორებას (ზოგჯერ ეს პრინციპი ირღვევა), უმახვილო მარცვლების რაოდენობის თანაბრობას ამგვარი ლექსის ავტორები არ ითვალისწინებენ. მახვილიან მარცვალთა თანაბრობის პირობებში უმახვილო ხმოვანთა არათანაბრობა რიტმულ კანონზომიერებას არ არღვევს.

ტონური ლექსწყობის სისტემა დამახასიათებელია გერმანული აქცენტური ლექსის ზოგიერთი ფორმისათვის. ტონური, აქცენტური ლექსწყობა შეიძლება მოვიძიოთ: თ. ტიუტჩევის, ა. ფეტის, ა.ტოლსტოის, ვ. ბრიუსოვის, ა. ბლოკის პოეზიაში. გადამწყვეტი რეფორმა ტონური ლექსის სისტემისა ეკუთვნის XX საუკუნეში **ვლადიმერ მაიაკოვსკის**, რომელმაც შექმნა საკუთრივ ტონური ლექსი, სადაც უმახვილო მარცვალთა რაოდენობა მახვილიან ხმოვანთა შორის ძლიერ განსხვავებულია. ამგვარი ლექსი ითხოვს ხმამალალ დეკლამაციას, მახვილების მკვეთრად წარმოთქმის ფონზე. ძლიერი მახვილი განსაზღვრავს აქცენტური ლექსის მეტრს. მაგალითად მოვიყვანო სტროფს ვ. მაიაკოვსკის პოემიდან „შარვლიანი ღრუბელი“:

Вы думаете, / это бредит / малярия?
Это было, / было / в Одессе.
"Приду в четыре" / - сказала / Мария.
Восемь. / Девять. / Десять.

მაიაკოვსკის ლექსებში სამმახვილიანი ტაქტები ხშირად ენაცვლება ოთხმახვილიანს. ზემოთ მოყვანილი სტროფის უკანასკნელ სტრიქონში სამი სიტყვა შეესაბამება სამ მახვილს:

Восемь.

Девять.

Десять.

ვ. მაიაკოვსკის სხვა ლექსებში შეიძლება შეგვხვდეს უფრო მსხვილი ჯგუფები, რომლებიც ერთი მახვილით იქნება გაერთიანებული; მაგალითად, „это было“, ან “приду в четыре” (ყირმუნსკი 1975: 539). არათანაბარმარცვლიანი ტაქტები, მახვილთა რაოდენობის მიხედვით, თანაბარია, თუმცა ტონურ ლექსში ხშირად ერთი ან ორი ძლიერი მახვილი ანონასნორებს მრავალმახვილიან ტაქტებს:

Поэзия – та же добыча радия (12)
В грамм добыча, в год труды, (7)
Изводишь единного слова ради, (11)
Тысячи тон словесной руды. (9)

მოხმობილი სტროფის თითოეულ ტაეპში ოთხ-ოთხი მახვილიანი მარცვალაია, მაგრამ, ზოგჯერ, არც მახვილების თანაბრობა არ არის ხოლმე დაცული, — სტროფის შემადგენელი ტაეპები შეიძლება სხვადასხვამახვილიანი იყოს. ამგვარი ტონური სტროფის სამაგალითოდ სპეციალურ ლიტერატურაში ასახელებენ ა.ბლოკის ერთ სტროფს ლექსიდან: „Белые встали сугробы“, რომელიც შედგება სამ, ორ და ერთმარცვლიანი ტაეპებისაგან. ამ დროს მახვილთა არათანაბრობას ტაეპებში ათანაბრებს უმახვილო მარცვლების გრძელი პერიოდი, რომელიც მახვილიანი მარცვლების მაგივრობას სწევს (ტომაშევისკი 1930: 125).

როგორც ვხედავთ, ერთმანეთისგან გამიჯნულია ტონური ლექსის ორი სახეობა: **თანაბარმარცვლიანი და არათანაბარმარცვლიანი.**

მ. გასპაროვი, როდესაც ძველგერმანული ტონური ლექსის თავისებურებებზე საუბრობს, საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ტონურ ლექსში:

1) ტექსტის ათვლა ხდება მახვილების მიხედვით, უმახვილო მარცვლები არ ითვლება. გერმანულ ენაში, როგორც წესი, მახვილი ეცემოდა თავკიდურ გრძელ მარცვალს;

2) ლექსის ძირითად ერთეულად გვევლინება ორსიტყვიანი, ორმახვილიანი ნახევარტაეპედი; გერმანული ტონური ლექსი ამკვიდრებს დამოკლებულ ლექსს, რომელიც შედგება უცეზურო, სამმარცვლიანი ტაეპებისაგან. გერმანული ტერმინოლოგიით, ორმახვილიან ნახევარტაეპედს ეწოდება Halbvers, ოთხმახვილიანს — Langvers, სამმახვილიანს — Volvers.

3. ლექსები დაყოფილია სტროფებად, რომელთა უმეტესობა ოთხტაეპიანია. ამასთან, ტრადიციები განსხვავებულია ხოლმე: სკანდინავიური ლექსი იცავს სტროფულ დანანეწრებას, ხოლო ბრიტანული და გერმანული — ხშირად ასტროფულია; როგორი იყო ლექსი ზოგადგერმანულ წყაროებში — სადავოა. სავარაუდოდ, ლირიკა სტროფულად მონწესრიგებული იყო, ეპოსი კი — ასტროფული. სამხრეთულმა ვრცელმა პოემებმა პირველი ტრადიცია აღიარეს, ჩრდილოურმა მოკლე სიმღერებმა კი — მეორე.

4. ნახევარტაეპედები ყოველ ტაეპში ერთმანეთს უკავშირდება **ალიტერაციით — ზოგიერთი სიტყვის სანწყისი ბგერების**

ერთფეროვნებით. ეს იმდენად აშკარა ნიშანია, რომ მის გამო ძველგერმანულ ტონურ ლექსს „ალიტერაციულ ლექსს“ უწოდებდნენ (გერმანული Stabreimvers, ალიტერაცია — Stabreim, „საყრდენი რითმა“, „საბჯენთანხმოვნიაანი რითმა“, ერთგვარი საფუძველია, რომელზეც აგებულია ლექსი).

რატომ არის ასე განვითარებული ალიტერაცია სწორედ ტონურ ლექსში? იმიტომ, რომ **ალიტერაცია ხელს უწყობს ლექსის პროზისაგან გამოყოფას და ადასტურებს, რომ ალიტერირებული სიტყვები არის არა ჩვეულებრივი ლექსიკური ფორმები, არამედ წარმოადგენენ გაფორმების განსაკუთრებულ ხერხს**, ე. ი. ხაზგასმულია მათი მნიშვნელობა ტაქსში. ტონურ ლექსში მსმენელი აღიქვამდა სიტყვათა ჯგუფს, სადაც ზოგან ერთით მეტი, ზოგან — ერთით ნაკლები მარცვალი იყო. სამეცხველო ტექსტის საშუალო მოცულობა, პაუზიდან პაუზამდე, მოიცავდა 3-4 სიტყვას. ასე რომ, ოთხსიტყვედების თანმიმდევრობა შეიძლება სრულიად შემთხვევითი იყო. შემთხვევითობის ასოციაციისაგან რომ დაეღწიათ თავი, ოთხსიტყვედების შეკვრა დაიწყეს ალიტერაციით. ამის შემდეგ აშკარა ხდებოდა, რომ ეს იყო ლექსი.

ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს **ალიტერაცია** ძველგერმანულ ლექსში და **რიტმა** — თანამედროვე ლექსში. ორივეს დამაკავშირებელი თანაჟღერადობაა, მაგრამ რითმა ამ ფუნქციას ასრულებს სტროფში, ხოლო ალიტერაცია — ნახევარტაქეპედში. რატომ განვითარდა გერმანულ ტონურ ლექსში ალიტერაცია — სიტყვათა სანყის ბგერების თანაჟღერადობა და არა რითმა — ბოლოკიდური ბგერების თანაჟღერადობა? ალბათ, იმიტომ, რომ გერმანულ ენაში ძლიერი იყო მახვილი სანყის მარცვალზე, ფუძეზე. ლექსის ოთხსიტყვედში აზრობრივად ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვა (როგორც ჩანს, გერმანული ენის ბუნებრივი ინტონაციით) იყო მესამე (მეორე ნახევარტაქეპედის სანყის სიტყვა): ის განსაზღვრავდა ლექსის ალიტერაციას და მას შეეფარდებოდა სხვებიც.

ტონური ლექსწყობის სისტემასთან ხშირად აკავშირებენ **თავისუფალი ლექსის — ვერლიბრის** მეტრული იმპულსის არსებობას: ლექსწყობის სხვა სისტემებს შორის ტონური ლექსი

ყველაზე თავისუფალია, ამიტომ არც მახვილთა განაწილების მიხედვით იზღუდება ტაეპებში. ვერლიბრის სიახლოვე სასაუბრო მეტყველებასთან და მახვილთა თავისუფლება ტონურ ლექსში ერთმანეთთან არის დაკავშირებული.

ვერლიბრში ტონური ლექსწყობის სისტემა მკაფიოდ აღიქმება მსმენელის მიერ, რადგან მის ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობა არ არის განსაზღვრული, ცეზურაც მოძრავია და სტროფული დანაწევრება — არაკანონზომიერი, მეტყველება პროზაულს უახლოვდება. მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ვერლიბრი „ჯონ რიდი“ ქართულ ტონური ლექსის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ:

„თორმეტი“ — ალექსანდრ ბლოკის
„რამდენიმე დღე პეტროგრადში“ — ჩემი.
დაიწყო ასე.
ღრუბლისებური ღმერთი
ნგრევათა,
სასტიკი ღმერთი“ .

ტონური ლექსის მახვილთა სიმკვეთრე პოეტს საშუალებს აძლევს, ცალკეული სიტყვები ცალკე ტაეპებად გამოჰყოს, ხაზი გაუსვას მათ აზრობრივ-ემოციურ მნიშვნელობას. „ამავე მიზნით, არცთუ იშვიათად ვერლიბრში ინვერსიულ წყობასაც მიმართავენ და მას მახვილთა მოწესრიგების ფუნქციას აკისრებენ ტაეპში; ტონურ ლექსში განსაკუთრებით მრავლად არის გრამატიკული და მეტრული პაუზები, ლოგიკურ პაუზებთან ერთად, სიტყვათა და გამოთქმათა აქცენტირების მიზნით“ (ხინთიბიძე 1995: 280).

ტონური ლექსის მეორე სახელწოდება — **აქცენტური ლექსი** განპირობებულია სწორედ ამგვარი ლექსის რიტმისათვის დამახასიათებელი აქცენტის (მახვილის) სიმკვეთრით.

თანამედროვე ქართული ლექსი, თავისი ბუნების საწინააღმდეგოდ, ჯერ რუსული, მერე კი ინგლისური ენის ხელოვნური ძალადობის გამო, ვერლიბრთა უმრავლესობას ტონური ლექსწყობის სისტემას უმორჩილებს.

ოდა

ოდა (ბერძ. ὄδη — სიმღერა) უძველესი ლირიკული ჟანრია. უმთავრესად პათეტიკური, ამალღებული, 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 ოდები, ხან კი ჰიმნები 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 იქნეს. 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 ოდე-

ბის მეორე ჯგუფს, რომელიც გამარჯვებულის მშობლიურ პოლისში შესასრულებლად იყო განკუთვნილი, მათი მოცულობა, საშუალოდ, 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 არც ერთი ოდა თავს არ არიდებს მძლეველის ხოტბას, თუმცა პინდარეს ეპინიკიების კრებულში, უნდა ვაღიაროთ, მითი უმთავრესია: პინდაროსისათვის მითი არის საკუთარი აზრისა და მსოფლალქმის 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-s-s-s-| |
 x-s-s-s-s-| |
 x-s-s-x-s-s-s-s-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:

-ს-ხ-სს-ს-| |
-ს-ხ-სს-ს-| |
-ს-ხ-სს-ს-ხ•-სს--

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 ითქვა, ჰორაციუსი (ჩვ. წ. აღ. I ს.) იყო, რომელიც ოდას „Carmina“-ს (სიმღერა) უწოდებდა. საფიქრებელია, რომ ბიბლიის ერთ-ერთი ნიგნი „ქება-ქებათა“ ოდის, სახოტბო ლექსის პირველსაწყისად მიაჩნდათ შემდეგდროინდელ მეხოტბეებს: მაგალითად, „აბდულმესიანის“ ავტორი, იოანე შავთელი, წერს:

ნიგნი მეფეთა, ქება ქებათა,
ეკლესიასტე, სარამა გრძნისა,
დავით-იგავნი, — ვინ თქვა იგ ავნი?
სიბრძნე დიდისა სოლომონისა,
ლევიტელთ, რიცხვთა, მსაჯულთა, ნემშთა,
ეზრა-ეზდრასი 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 odarum quattuar“-ის („ოდების ოთხი ნიგნი“, 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 ბრწყინვალეობით, არა ნაკლები ძალით
ცამდე ამაღლებს 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 სასიმღერო ხასიათი. ურჩევდნენ მელოდიას და მღეროდნენ როგორც ჰორაციუსის, ისე ე. 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. ფლემინგი, ასევე ა. გრიფიუსი, რომელმაც პირველმა წარმოადგინა ოდა ტრიადული ფორმით (თეზა, ანტითეზა, დამატება); მათ მოჰყვა ი. გიუნთერის ლირიკული შინაარსის ოდები და გოთშედი, რომელიც, ფრანგი კლასიციზმების 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, ნანილობრივ კი ანტიკურობისკენ ორიენტაციით. XX ს. რ. შროდერმა განაგრძო პლატენის გზა და დაწერა პატრიოტული სულისკვეთებით განმსჭვალული „ახალი გერმანული ოდეები“.

რუსეთში ოდა, როგორც ლირიკულ-ორატორული ჟანრი, გამოჩნდა XVIII საუკუნეში, რუსული კლასიციზმის ეპოქაში. ამ ჟანრს საფუძველი ჩაუყარა ვ. ტრედიაკოვსკიმ. ოდეებს წერდნენ: მ. ლომონოსოვი და მისი მოწაფე ვ. პეტროვი, ა. სუმაროკოვი, გ. დერჟავინმა გადალახა მნიგნობრული სტილის ნაკლოვანებანი, რაც მის წინამორბედთა ოდეებს ახასიათებდა, ორატორული რიტორიკის ნაცვლად, გ. დერჟავინმა ოდეებს ლირიკული სიღრმე შესძინა. უბრალოება, სისადავე მიანიჭა, 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. გარიტმის სქემა ამგვარია: abab ccd eed.

ლომონოსოვის, პეტროვის, დერჟავინისა და სხვა რუსი პოეტების ოდეები 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 ოდეებით („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 „აბდულმესია“ (XII ს.).

შემდგომი აღორძინება ოდამ XVII-XVIII სს. ქართულ პოეზიაში განიცადა. ამ დროს დაიწერა თეიმურაზ I-ის „გრემის სა-

სახლეზედ“, თეიმურაზ II-ის „ქება სრისა“, ბესიკის „ქება სოლომონ მეფისა“, „ასპინძისათვის“. გაჩნდა ე.წ. სამგლოვიარო ოდის ჟანრი (ბესიკის „სამძიმარი“). ოდური სტილის ნიშნები, ნაწილობრივ, ჩანს გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოში“. XX ს. II ნახევარში ოდის ჟანრს განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია გიორგი ლეონიძემ („შენ — საქართველოს სიტურფევ“, „ვუმღერ სამშობლოს“). მეორე მსოფლიო ომის დროს გმირებისადმი მიძღვნილი ლექსების უმრავლესობა ოდას წარმოადგენს. სახოტბო ლირიკის ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ ოდები, რომლებიც გ.ტაბიძემ („ოქტომბრის სიმფონია“), გ.ქუჩიშვილმა („დღიად 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 ჟანრული 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“ ჩართულ, რამდენიმე სიუჟეტური ხასიათის მცირე ზომის ლექსებს **ელეგებად** 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-შამბნარი, შამბ-მალნარი ლანვ-მწყაზარი, შუქ-მფინარი.

ჩვენი აზრით, „თამარიანი“ ოდათა, ხოტბათა კრებულია. თი-
თოეული ოდა კი ლირიკის ჟანრს განეკუთვნება. იოანე შავთელის
„აბდულმესიანი“ სახოტბო ხასიათის პოემად არის მიჩნეული.

XVII-XVIII სს. ქართულ პოეზიაში ოდას, როგორც ლირიკის
ჟანრს, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს მეფე-პოეტებმა
(თეიმურაზ I, თეიმურაზ II) და ბესიკმა, რომლის სამგლოვიარო
ოდა „სამძიმარი“ გამორჩეულია ამ ჟანრის თხზულებათა შორის:
34 ათაეპედით დაწერილი, 340 სტრიქონიანი ლექსი მკაცრად
იცავს ოდის სალექსო ფორმას: საზომი: 5/52 5/43, სტროფიკა:
ათაეპედი, რითმა: aaaaaa...

ბესიკის მეორე ოდა „ქება სოლომონ მეფისა“ ჩახრუხაულის
სალექსო ფორმით არის შესრულებული — სავალდებულო შიდა-
რითმით (წინაცეზურული რითმით) და აერთიანებს 7 სტროფს:

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

ქართულ ლექსმცოდნეობაში „ოდის“ განმარტებას პირველად
იოანე ბატონიშვილის, ბაგრატიონის „კალმასობაში“ (1813-1828
წლებშია დაწერილი, სანკტ-პეტერბურგში) ვხვდებით. კერძოდ,
ლირიკის ჟანრების დახასიათებისას იოანე წერს: „ლირიკური
მოლექსეობაი ანუ წინწილთა საკრავთა ზედა მოლექსეობაი,
რომელიცა იწოდების **ოდად** ანუ **გალობად** (ხაზგასმა ჩვენია —
თ. ბ.), იამბიკოდ და პოემად, ანუ მოლექსეთ მიერ მოთხრობი-
ლად ანუ თხზულებად“ (ბაგრატიონი 1954: 28).

ქართული რომანტიკული ოდის ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელო“, რომელიც ცალკეული სახოტბო მონაკვეთების — სადღეგრძელოების — გაერთიანებით არის შეთხზული.

XX ს. 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 სიტყვები: „აღკეოსმა სთქვა სიტყვა ასეთი: „ამგვარად, ჩვენ მივადექით კოლხეთის ნაპირს და ფაზისის დენას“. ოდის ეპიგრაფად წამძღვარებულ სიტყვებში აღკეოსის 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 მონამე
და სტრიქონებიც დაგიმზადე სხვადასხვაგვარი:
ხან უღბილესად მოხაზული, ხან წელმაგარი,
ვით აბრეშუმი და ველური ტახის ჯაგარი.
(ჭიჭინაძე 1982: 380)

ოდა განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს XX ს. II ნახევრის ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში. სახოტბო ლექსები ხშირად ინერებოდა საზეიმო თუ სამგლოვიარო ცერემონიალების დროს. საბჭოთა საქართველოში დიდად ფასობდა სადღესასწაულო, ბელადებისადმი, ომისა და შრომის გამრებისადმი მიძღვნილი ოდეები. გალაკტიონის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ ერთგვარი აღორძინებაა ძველი ქართული კლასიკური მწერლობის სახოტბო ჟანრისა. ამ ოდის, ქების დაწერისას (1947) გალაკტიონი ამკვიდრებს ახალ სალექსო ფორმას — **გალაკტიონის სტროფს** (გართმვის სისტემა: ababcccb; რვასტრიქონედი), საზომი (2/4). აკაკი ხინთიბიძის აზრით, თუკი არსებობს აღკეოსის 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 ივნისს წარმოუთქვამს ავტორს მთანმინდაზე, საზეიმო მიტინგისას:

შენ მოგვიზომე სამშობლო
შენი ჩანგურის სიმებით;
შენ გვიანდერძე სამშობლო
და მისი დახსნის იმედი.
გული გაცვითე სიმღერით
და ლექსი ქართლის დიდებით;
ბნელს გვილამპრავდი ჭალარით
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 შვილები-სადმი მიძღვნილი სახოტბო ოდები.

ოდა, როგორც ლირიკის ჟანრული ფორმა, ისტორიულად, განისაზღვრება საზეიმო, ამალღებული ხასიათის პოეტურ თხზუ-

ლებად, 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 აღინიშნა, სიტყვა „ოდა“ ბერძნულად „სიმღერას“ ნიშნავს. ამიტომ თავდაპირველად იგი სასიმღერო ჟანრს 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 საზეიმო, ამალღებული შინაარსის პოეტურ თხზულებას გულისხმობს (ჟირმუნსკი 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, ავვარდე მამადავითზე,
იქ აირჩიე, სულო, ბინა, შენ;
მინდა უეცრად მუხლზე დავეცე
ჩემი ტფილისის და მზის წინაშე.
ჩემო ქალაქო, არ დამაკელი
შენ სიხარული მზისგან ფერილი,
თავზე გადგია, როგორც კანკელი,

ცა მოელვარე და აჟღეროლი.
ვხედავ, ურმები ლორთქა თივებით
გზას ახარებენ აჭრიალებით;
მტკვარს მიჰყვებიან ფიჭვის ტივები,
ვით მოცურავე თეთრი ქალები.
სდულან ოქროს და წითელ ღვარებად
კვირა დღეების შენი ქუჩები,
და იცლებიან ოხშივარებად
შენს გარეშემო მთები თუჯების.
შენს ალაცაფთან მსურს დავალაგო
ლექსები, როგორც სისხლის წვეთები...
მილიონ ხმებით სავსე 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).

ჰიმნი

ჰიმნი (ბერძ. hymnos, ლათ. himnus — ქება, ქების შესხმა, სიმღერა) ძველი ბერძნული ზეპირსიტყვიერებიდან მომდინარე, საზეიმო 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 სს.-დან კი გაჩნდა ცალკეული ჰიმნოგრაფების მიერ შექმნილი საგალობლები, რომელთაც თანდათან შეზღუდეს ღვთისმსახურებაში ფსალმუნური ელემენტების გამოყენება.

ქართულ ჰიმნოგრაფიას საფუძველი ჩაეყარა დაახლოებით VII ს.-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 პროომიონი* 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, როგორც, მაგალითად, ჰომეროსის პოემების შესავალ ნაწილშია მოცემული გალობის ფორმით. კერძოდ, რომელიმე ღვთაების (ზევსის, დემეტრეს, ათენას, აფროდიტეს, ჰერმესის, აპოლონისა და ა.შ.) ცხოვრების რაიმე მო-

* პროომიონი — ეპოსის შესავალი ნაწილი (წინასიტყვაობა, პროლოგი), სადაც ავტორი მუზებს მოუხმობს, გადმოსაცემ თემას განსაზღვრავს.

მენტია აღწერილი. ძველი ჰიმნები საგრძობლად განსხვავდება ერთმანეთისგან მოცულობით, ზოგი მათგანი ხუთას და მეტ სტრიქონს შეიცავს, ზოგი მხოლოდ ათსტრიქონიანია.

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

ე.წ. ჰომეროსის ჰიმნები ანტიკური ლიტერატურის მკვლევართა მიერ სახობო, 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 პროოიმიონში 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 შეეძლო იმპროვიზება.

ჰომეროსის ჰიმნების დანიშნულებას, რასაკვირველია, თანამედროვე მკითხველი ადეკვატურად ვერ აღიქვამს, მაგრამ აშ-

კარად გრძნობს ე.წ. ეპიკური ჰიმნოგრაფიის პოეტურ მომხიბვლევლობასა და მითოპოეტური ხედვის თავისებურებას (გორდეზიანი 2002: 163).

უკვე ანტიკურ ეპოქაში ჰომეროსის ჰიმნებს არ მიიჩნევდნენ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ავტორის კუთვნილებად. მათი შემონახვა, ძირითადად, ორმა ფაქტორმა განაპირობა: ხშირმა შედარებამ სხვა ჰიმნოგრაფებთან (ორფევესი, 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 ლირიკად მიიჩნევენ მთელ ბერძნულ პოეტურ შემოქმედებას, ჰექსამეტრით შესრულებული ნაწარმოებებისა და დრამის გარდა. ამიტომ ჰომეროსის ჰიმნები ეპიკური ჟანრის ფარგლებში განიხილება, ხოლო ელეგიური საზომით დაწერილი თხზულებები და პინდარეს ოდები ლირიკის ჟანრშია მოქცეული.

საგულისხმოა, რომ ჰიმნი ბერძნული სასიმღერო ლირიკის (მელიკის) განუყოფელი ნაწილი იყო: მუსიკა ღმერთებისათვის აერთიანებდა: ჰიმნს, ჰეანებს, 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:

ზევსის და ლედას ნაშიერნო, ღმერთო ძლიერნო,
დიდო კასტორ და პოლიდევეკეს, კეთილმოდრეკით
მიიღეთ ჩვენზე მოწყალება და მიატოვეთ
პელოპსის მინა.

უკიდევანო ხმელეთსა და ზღვათა ზვირთებზე
მიგაქროლებენ მალემსრბოლი ჰუნენი მინყივ,
რათა დაიხსნათ უღმობელი სიკვდილისაგან

მოკვდავთა მოდგმა.

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

საფოს ჰიმნი აფროდიტესადმი კი, კომპოზიციური სრულ-ყოფილებით, უკვე ანტიკურ ხანაში იქცევედა განსაკუთრებულ ყურადღებას.

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 მიამიტობაც. 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 ნაწყვეტი მისი ერთი ჰიმნიდან — „პართენიონიდან“ (სიმღერები ქალების გუნდისათვის. ბერგკმა „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 ევრიპიდეს 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.-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 აღყუავებული;
 მორჩი კეთილი, ედემს შინა ნერგული,
 ალვა 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 იშუეიბის მეფე გვირგვინოსანი
 და მას ჰმონებს მეფე მრავალყმოსანი“.

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

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

ჰუმანიზმის ეპოქაში ჰიმნი ოდისგან მხოლოდ რელიგიური მიზნით განსხვავდებოდა. მაგ.: მარტინ ოპიცი, რომელიც გერმანულენოვან ჰიმნებსაც თხზავდა და ფრანგი რონსარის მიბაძ-

ვით, 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, თავისუფალ-რითმიან 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 ლამეს“, 1799) არეალს მოიცავდა.

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

ოდისაგან ჰიმნის გასარჩევად ხშირად ამ უკანასკნელის ასახვის მეთოდებს მიიჩნევენ. მაგ.: უკვე ჰოლდერლინთან ლირიკის ეს ორი ჟანრი (ოდა და ჰიმნი) ძნელად თუ გაირჩევა ერთმანეთისაგან; ისე კი, ჰიმნი ხშირად თავისუფალი მეტრით შექმნილი დითირამების თანაბარი მნიშვნელობითაც გამოიყენებოდა. დაახლოებით ამგვარ ჰიმნებს წერდნენ ინგლისელი რომანტიკოსები: უორდსვორთი, ბაირონი, ასეა პოლ კლოდელის, ნიცშეს „დიონისოს დითირამებში“ (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 სს. გამოჩნდა: ა. სუმაროკოვის („ჰიმნები ღმერთებისა და მზის სიბრძნისა“), ვ. ჟუკოვსკის („ჰიმნი ღმერთს“), ი. დიმიტრიევის („ჰიმნი უმაღლესს, უზეშთაესს!“), ვ.კაპანისტის („ლირიკულ-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 შედგენილ **ასთეიზმის სტილით** (ასთეიზმი, ანტიფრაზისი ბერძნულ ლიტერატურაში ხუმრობას, ურთიერთსაინანააღმდეგოს, გამომრიცხავს აღნიშნავდა. ამგვარი სახუმარო ჰიმნები შეთხზეს პ. რონსარმა („ქება ოქროს“), მ. ლომონოსოვმა („ქება წვერ-ულვაშს“)).

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 ლობიოს“ (ე.წ. „ლობიოს დაუფდომელი“), რომელიც გიორგი ლეონიძემ „ნატვრის ხეში“ შეიტანა (ლეონიძე 1990: 237). „ჰიმნს“ წარმოთქვამდა ჭამპურა:

„ჰოი, ყოვლად ნოყიერო, გემოთი საამო, ყნოსვის დამატკობ-ბელო შეჭამანდო სამეფოო, ფასდაუდებელო, ლობიო ქართლისაო! დიდ არს ღვანლი 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 კოვით და ციცხვითა ველით აჩუხჩუხებასა და ამო-ზელასა შენსა სახმარებლად ჩვენდა ხმითა დიდითა გილალადებთ შენ: დიდება მრავალფეროვნებასა შენსა, დიდება წინწკლებისა ჩუხჩუხისა შენისასა! დიდება ლაბასა წვენისა შენისასა! დი-

დება ქოთანსა, რომლისა შინა დამკვიდრებულ ხარ და ძირსა მისსა, რამეთუ ძირი მისი არს ტახტი შენისა ძლიერებისა და ნოყიერობისა!

დიდება ბუხარსა მალალსა, 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 მამშვენებელი 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 საზეიმო 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, აკაკის პოეზიიდან კი ჰიმნებია: „ნათელას სიმღერა“, „ამირანის სიმღერა“, „*** აღსდევ, 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 ჟურნალ „პრომეთეში“ 1918 წელს დაიბეჭდა:

აბა, ფხიზლად, ქართველებო! მივყვით მამა-პაპის კვალსა!
წარსულს გრძნობით ვიგონებდეთ, ჩავუფიქრდეთ მომავალსა!
ცალი თვალი პონტოსაკენ, ნუ ვაშორებთ გურგანს ცალსა,

ყური ვუგდოთ გურჯი-ბოლაზს და ნუ ვალებთ დარიალსა!
აბა, ფხიზლად, ქართველებო, ნუ, ნუ ვალებთ დარიალსა!
(შანიძე 1918: 3)

გალაკტიონს არ მოსწონდა საქართველოს ჰიმნის ტექსტი და მუსიკა: „ქართული ჰიმნი“ უნდა დაგენერა შენ და არასგზით 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, „მუმლი მუხასა“ და „ლილეოს“ შემდეგ ასე რაფინირებული მუსიკალური „ჰიმნის“ მიჩეჩება ხალხისათვის? — სამართლიანად უკითხავს, აუღია ცარცის ქალაღდზე 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 დაინერა 1946 წელს“, — წერს ვახტანგ ჯავახაძე „უცნობში“ და დასძენს: „ისე კი, უნდა კი არა — დაწერილი ჰქონდა საქართველოსთვის რამდენიმე შესანიშნავი ჰიმნი“... (ჯავახაძე 1991: 443).

გალაკტიონის მიერ დაწერილი ეს „ჰიმნი“ ასეთია:

ერთი ნუგეში
და მისწრაფება
დეე, სხივს გვფენდეს,
როგორც ღვთაება.
დეე, ისმოდეს
ამერ-იმიერ:
„მრავალჟამიერ“,
„მრავალჟამიერ!“
სიმტკიცე ძველი
და ძველი რწმენა,
წარსულ დიდების
კვლავად აღდგენა
ხატად შეიქმნეს
ქართველთა მიერ,

მრავალჟამიერ,
მრავალჟამიერ! ...
ღმერთო, მფარველო,
ერთხელ ძლიერი
კვლავ აღადგინე
ქართველი ერი...
კვლავ განუახლე
ერთობა, ძმობა,
მტრის წინააღმდეგ!
მოეც თანხმობა,
რომ კვლავ ისმოდეს:
„მრავალჟამიერ,
მრავალჟამიერ!“

(ტაბიძე 2005: 33)

1947 წლით არის დათარიღებული გალაკტიონის „ჰიმნი ქართულ ანბანს“:

შენ, რომელიც
მარად მზეებზე გვინათ
არა გუშინ
გაჩნდი 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...

ელეგია

ელეგია (ბერძნ. *ελεγία*). — 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. *διστυχίον ελεγιακόν*) სახელწოდება.

კლასიკური ნიმუში ბერძნული ელეგიური დისტიქისა, როგორც მიუთითებენ, პლატონსაც დაუწერია. ელეგიური დისტიქი ა. ს. პუშკინმა „ილიადას“ რუსულად მთარგმნელს, ნ. გნედიჩს 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 ჯერ-ჯერობით 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 – სს – ს –

– სს – 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 ჩივილი 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 (მიმ-

ნერმოსი); თუმცა ჩივილის, ანუ სევდის მოტივი ელევგისათვის ერთ-ერთი ძირითადია (ჰორაციუსი 1981: 32).

ელევგია იწერებოდა იონიურ დიალექტზე: საბერძნეთის რომელ კუთხეშიც უნდა დაენერა კაცს ელევგია, იგი იონიურ დიალექტს გამოიყენებდა. იონიური დიალექტი საბაზისო გახდა ეპოსისთვისაც და ლირიკის ცალკეული სახეებისათვის (ელევგია, იამბი) (გორდეზიანი 2002: 23).

არქაიკიდან მოყოლებული, ელევგის სახელწოდებაში, მიუხედავად ლექსის თემატიკისა, იგულისხმება ამ საზომით დაწერილი ყველა ლექსი. ბერძნული ტერმინი, ელევგიური დისტიქის აღსანიშნავად — ‘ἐλεγειῶν’ ფერეკრატოსიდან (ძვ. წ. აღ. Vს.) მოყოლებული, ხშირად გვხვდება ბერძნულ წყაროებში, მის პარალელურად გამოიყენება სახელური ფორმა: ‘ἐλεγία’. უფრო ადრე (არაუგვიანეს ძვ. წ. აღ. Vს.) ამ სახის ლექსებს ‘ἐλεγει’ („ელევგიები“) ეწოდებოდა, რადგან მას ჩასაბერი ინსტრუმენტის — ავილოსის — 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 ელევგის კავშირი რაღაც განსაზღვრულ მოტივებსა თუ თემებთან. შესაძლოა, თავდაპირველად იგი, მართლაც, მწუხარე გრძნობისა და განწყობილების გადმომცემი ლირიკული ლექსის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო, თუმცა შემდგომ, ჩანს, მისი თემატური დაპაზონი გაფართოვდა: ელევგიურმა დისტიქმა ეპიგრამების ე.წ. კანონიკური საზომის ფუნქციაც მოიპოვა და მნიშვნელოვნად გამრავალფეროვნდა ანტიკურ ლიტერატურაშიც და რომაულ პოეზიაშიც, სადაც ელევგიური ჟანრის მრავალი ბრწყინვალე ნიმუში შეიქმნა. ელევგიური დისტიქის პოპულარობას, როგორც აღვნიშნეთ, ხელი შეუწყო ეპიგრამატული პოეზიის ძირითად სალექსო ფორმად მისმა აღიარებამ.

არისტოტელეს „პოეტიკის“ მიხედვით, ელევგია (‘ἐλεγία’) ეწოდებოდა საბერძნეთში ლექსს, რომელშიც ჰეგზამეტრული და პენტამეტრული სტრიქონები ერთმანეთს მორიგეობით მისდევენ. ელევგიებს წერდა ქსენოფანოს კოლოფონელი; „...ადამი-

ანები ზომის აღმნიშვნელ სიტყვას უმატებენ რა სიტყვას „თხზვა“, — ზოგს ეძახიან ელეგიათა მთხზველს, 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 ელეგიის შემომღებად მიიჩნევს, ძვ. წ. აღ. VIIIს.-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. VIIIს.); 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. IIIს.) ეპიგრამები, მიმნერმოსის სატრფიალო ელეგიებთან ერთად, დიდად პოპულარული იყო ანტიკურ პოეზიაში. მიმნერმოსს (ძვ. წ. აღ. VIIIს.) მოგვიანებით მისით მოხიბლულმა კალიმაქოსმა „ტკბილი მიმნერმოსი“ უწოდა. მის სასიყვარულო ელეგიებში სიცოცხლის აზრი ტრფიალშია მოხელთებული:

რაა ცხოვრება ან ხალისი ოქროვანი აფროდიტეს გარეშე?
ნეტავ მოვკვდებოდე, თუკი აღარ ამაღლევენს
მაღული ხვევნა-აღერსი...

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

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

ელევგიას, 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...

ნაღვლიანი 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 რიგებთან და აღნიშნავს: ლიტერატურული ნაწარმოების (რიგის) განწყობა არის მისი სამეცნიერო ფუნქცია, მისი თანაფარდობა ყოფასთან: „ლომონოსოვის ოდეების განწყობა, მისი სამეცნიერო ფუნქცია — ორატორულია. სიტყვა „განწყობილია“ გამოთქმავს. შემდგომი ყოფითი ასოციაციებია — წარმოთქმა დიდ, სასახლის დარბაზში. კარამზინის ეპოქაში ოდა ლიტერატურულად „გაცივითა“, ჩაკვდა, ან დავინროვდა თავისი მნიშვნელობით“ (ტინიანოვი 2005: 568).

რენესანსიდან მოყოლებული, ევროპული ქვეყნების პოეზიაში, მოხდა ელევგიური ლირიკის რენიშავა, ერთი მხრივ, ეპიგრამატული და ნაღვლიანი პოეზიის ტრადიციების აღორძინებაში. გარკვეულწილად, ტერმინი „ელევგია“ სენტიმენტალური, ნაღვლიანი ლექსის სინონიმადაც კი იქცა. „ელევგიურის“, როგორც ნაღვლიანი, მწუხარე, სევდიანი განწყობილების ამსახველი თხზულების თაობაზე წარმოდგენა უნდა მომდინარეობდეს რომაული, ავგუსტუსის დროინდელი სასიყვარულო ელევგიის ხასიათის გაგებიდან; იმდროინდელ რომაულ ელევგიებში, ძირითადად, უბედური სიყვარული იყო ასახული.

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

1674 წელს გამოქვეყნებული ნიკოლა ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“ ელევგიას ამგვარად გვიხასიათებს:

...მწუხარე ელევგიამ გლოვის გრძელ სამოსელში
იცის კვნესა, აგრეთვე, თმაგაშლილმა კუბოზე,
იგი ხატავს მიჯნურთა მწუხარებას, სინანულს,
ემუქრება, აჯავრებს და ამშვიდებს საყვარელს.
რომ გამოვთქვათ ლამაზად ეს ტკბილი კაპრიზები,
პოეტობა არ კმარა, უნდა ვიყოთ მიჯნური.

(ბუალო 1998: 51)

ბუალო ელეგიის „აღმოჩენას“ საფრანგეთში კლემან მაროს სახელს უკავშირებს. ბუალოს კომენტატორების (ბრიუნეტიერი) შენიშვნით, ლექსის ეს ფორმა მარომდე ყვაოდა საფრანგეთში (ბუალო 1998: 25).

ბუალო ოვიდიუსის ელეგიების ტკბილხმოვანებაზეც მიანიშნებს მკითხველს, რომელსაც შეახსენებს ელეგიაში გრძნობის, 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
ცამდე ამაღლებს თავის გაქანებას ამაყურს.

(ბუალო 1998: 51)

ახალ ევროპულ ლიტერატურაში ელეგიამ დაკარგა თავისი საზომი. იგი იქცა სევდიან და ფილოსოფიურ-მედიტაციური განწყობილების გამომხატველ ლექსად. ინგლისურ ლიტერატურაში ელეგიას სამგლოვიარო განწყობილების გამოხატვა დაეკისრა. ელეგიური საზომი აითვისეს ინგლისელმა და რუსმა პოეტებმა. რუსულ პოეზიაში პირველი ელეგია ვ. ტრედიაკოვსკიმ დაწერა; როგორც ჟანრი, ელეგია რუსულ პოეზიაში XVIII საუკუნის ბოლოსა და, განსაკუთრებით, XIX ს. დამდეგს განვითარდა. ელეგიებს წერდნენ: კ. ბატიუშკოვი, ვ. ჟუკოვსკი, 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, იამბურია. იამბებით არის დაწერილი ახალგაზრდა ა. ბლოკის „საშემოდგომო ელეგია“:

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

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 ვხვდებით ფლემინგის, ლოგაუს, გოთშედის (XVII-XVIII სს.), ბოდმერისა და ბრაიტინგერის შემოქმედებაში, ხოლო ჰალერთან უკვე გამოიკვეთა ელეგიიდან ოდაზე გარდამავალი ფორმები. უკვე ახალი, ინდივიდუალური ცნობიერების გაფართოებამ და მასზე დაფუძნებულმა სამოქალაქო კულტურამ ანტიკური ელეგიური თხრობის მანერა თანდათანობით განავითარა, უპირველეს ყოვლისა, ჯონ მილტონის ასევე სენტიმენტალიზმის თვალსაჩინო ნარმოდგენლების — თ. გრეისა და ო. გოლდსმითის შემოქმედებაში.

გერმანიაში კლოპშტოკი და გიოთინგენის „ახალგაზრდა პოეტთა წრე“ (1772-1774) ქმნიდნენ როგორც ელეგიის კლასიკური საზომების მაღალმხატვრულ ვარიაციებს, ისე ჰორაციუსისა და ტრადიციული გერმანული სტროფების მეშვეობით წერდნენ ვრცელ ელეგიურ თხზულებებს. გოეთემ „რომაული ელეგიების“ (1788-1790) დისტიქი ტიბულუსისა 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 უამრ
გავლით ისე, როგორც დაფნამ, ყველა დანარჩენ
მცენარეულზე ოდნავ მუქმა, ყოველი ფოთლის
კიდეზე წვრილი ტალღები რომ ავლია ქიმად
(როგორც ნიავის გალიმება) — მაშ, რატომღა ვართ
ადამიანურ ყოფნისათვის ვალდებულები, —
ბედს რომ ვირიდებთ, ბედისაკენ რაღად ვისწრაფვით?...
(რილკე 2003: 259)

ლექსის თეორიის მიხედვით, ელემენტური ჟანრისათვის კომ-
პოზიციური საზღვრები არ არის დამახასიათებელი, თუმცა აღ-
ნიშნავენ, რომ ელემენტური მოდუსი, მხატვრობასთან ერთად,
იდილიურსაც გულისხმობს, განსხვავებულს, სენტიმენტალუ-
რობასთან შეზავებულს. გ. პოსპელოვის აზრით, ეს არის ნაყოფი
ლირიკული გმირის შინაგანი სამყაროს ესთეტიკური ათვისებისა.

ელემენტური „მე“ არის ჯაჭვი სწრაფმავალი, თვითმიზნური
მდგომარეობის ცალკეული წევრების ასახვისა. ელემენტური ლი-
რიკის სათავეებთან რუსულ ლიტერატურაში ნ. კარამზინის
ასახელებენ.

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

უკვე დაკარგულის მიმართ („აზნაურთა ბუდეების“ ეპილო-
გი). ა. პუშკინი მიიჩნევდა, რომ ელემენტური მშვენიერება ეს არის
„გამოთხოვების სილამაზე“, დაუბრუნებელი, წარმავალი, წარ-
სული წამის მოგონება (გორდეზიანი 2002: 478).

რ. გორდეზიანი მიიჩნევს, რომ ანაკრეონტის პოეტური პროგ-
რამა საუკეთესოდ არის ჩამოყალიბებული მის ერთ ცნობილ
ელემენტში:

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

ქართულ პოეზიაში ე ლ ე გ ი ა საგანგებო საზომით არ დამ-
კვიდრებულა; თუმცა პანტელეიმონ ბერაძე, ანტიკური და ქარ-

თული ლექსის მკვლევარი, ბერძნული საბრძოლო ელემენტის მაგალითზე განიხილავდა ქართული ხალხური ლექსის ფორმას, კერძოდ ხევსურულ („მთიბლურ“) და სვანურ ლექსებს.

პ. ბერაძის აზრით, მთიბლური ლექსი, ბერძნულ საბრძოლო ელემენტში შემავალი დაქტილური ჰექსამეტრის მსგავსად, ექვსტერფიანია, ურითმოა და ქართული ჰექსამეტრის 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.

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

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

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

- 1) – ს ს – ს ს / ს – ს ს / – ს ს – ს ს
- 2) – ს ს – ს ს // – ს ს – ს ს

ელემიებსაც, ბალადებსაც, დრამებსაც, პოემებსაც და სხვა ამგვარს პოეტურ ნაწარმოებს ამ ორის წყობილებითა სწერენ და სრულიად არავითარს 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. მართლაცადა, 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, სევდა მომხვდა მისთვის ნამლად,
მელნად ნაღველს მოვიხმარებ, აღმოვანებ გულსა კალმად,
ლხინის ბალის მოსარწყავად ცრემლი მომდის გასალამად
ველი, სამე გამომიჩნდეს გამომყვანი 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 „ბიჟინას სიკვდილზე“, ბესიკის „ცრემლთა ისხარნი“ და „ცრემლთა მდინარე“, რომელსაც ახლავს პოეტის მინაწერი: „თქმული: სპარსთა ხმის რასტის გუშაზედ: კილო გლოვისა“:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩქეფარე, მიპყრობს ხედვასა:
ვითლა გიხილო? სოფლისა ბრჭალმან, ვით გრიგალმან ჩემსა
ბედსა, უსწორა კილო...

ბესიკის სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“ და ელეგიები კარგად გვიჩვენებს, რომ ქართველი რომანტიკოსების ელეგიებამ-

დე ეროვნულ მწერლობაში უკვე აღორძინებული იყო ლირიკული ჟანრის ეს სახეობანი.

ქართველი რომანტიკოსები ელეგიას, როგორც სევდის, მწუხარების გამომხატველ ჟანრს, ხშირად მიმართავენ: ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩა“, ალ. ორბელიანის „ვერის სასაფლაო“, გრ. ორბელიანის „გამოსალმება“, ვახტანგ ორბელიანის „დახშული გულით“ ქართულ მწერლობაში ელეგიის არსებობას გვიდასტურებენ 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 დაუსათაურებია ამგვარად: „ელეგია“. ამ ელეგიებში აშკარად გამოსჭვივის ილიას „ელეგიის“ გავლენა, 1923 წელს დაწერილი გალაკტიონის „ელეგია“ კი, რომელიც ცნობილ საბავშვო მწერალს — ლიდია მეგრელიძეს ეძღვნება, ნამდვილი, გალაკტიონისეული ელეგიაა:

ბავშვმა დავღვარე ცრემლი ღვარული
ბევრის ნუხილით და დანანებით...
აჰა, ის ქალი და სიყვარული
მოვიდა, მაგრამ დაგვიანებით.
გულში ყვავილი იყო დარგული,
ხმა მეგობრობის დღეთა მზიანთა
და მეგობარი გადაკარგული
მოვიდა, მაგრამ დააგვიანდა.
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 დააგვიანდა.
(ტაბიძე 1966: 119).

გალაკტიონის „ელეგია დღევანდელი“ კი დაუთარიღებელია:

შენს მთანმინდაზე მდგარი
მამადავითის მართლის —
ზეალმართულა ჯვარი,
დედაქალაქი ქართლის!

მისდევს ლალატთა წყება
ბილიკს იმ ვინრო ქვიშის
და ქარში მიაქვთ ვნება,
როგორც ნაფლეთი დროშის.

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

დილით კი ჰქრება კვარი
მეხრის, მგოსნის და სარდლის;
ზე აღმართულა ჯვარი,
დედაქალაქი ქართლის!

.....

(ტაბიძე 1972: 11)

გიორგი ლეონიძის „ელეგია“ 1913 წელს არის დაწერილი 5-მარ-
ცვლიანი ტაეპებით, ხოლო მეორე — 1914 წელს — სიმეტრიული
ათმარცვლედით (5/5):

დაჰკრავს წამი და... გამოიეღვებს
პირ-მახვიანი სიკვდილის 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
სიკვდილამდე ხუთიოდე წლით ადრე და ერთგვარი სინანული
გამოხატა გაფრენილი სიყმაწვილის გამო:

გაზაფხულის ნიავივით
სიყმაწვილემ ჩაიარა...
წყალს ჩავარდნილ ფოთოლივით
გაცურდა და დაიმალა.
მოსწყდა ოქროს ეჭვანივით
შორი მთები გადაიარა.
(ლეონიძე 2000: 445)

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

ტიციან ტაბიძეს პირველი ელეგია 1910 წელს დაუნერია 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 ალერსს.
ფოლადის ნაჭერს დროც ველარ აქრობს,
რომიც ვერ უძლებს ადუღებულ ლექსს...
(ტაბიძე 1985: 127)

1917 წლით არის დათარიღებული ვალერიან გაფრინდაშვილის ელეგია „იავნანა სამგლოვიარო“. 1924 წ. გამოქვეყნდა ტერენტი გრანელის „ციხის ელეგია“ (ჟ. „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,
ყველა ლექსი სევდით დამისველდა.
მე იმდენად შევეჩვიე ლამეს,
ის სინათლე, ვიცი, გამანამებს.
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 გეგეჭკორის „ელეგია“ (1976 წ.), ოთარ ჭელიძის ელეგია „იანეთის გზაზე“ (1992 წ.), ბესიკ ხარანაულის „სად არიან შვილები, შვილები სად არიან“ (1999).

კომბინატორული ლიტერატურა

ტერმინი „კომბინატორული ლიტერატურა“ ლიტერატურის-მცოდნეობაში ახალი დამკვიდრებულია. იგი 2002 წლიდან სალექციო კურსის სახით გამოჩნდა ინტერნეტსივრცეში 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-ოსმოლოვსკაია 17 ლექციას უთმობს მკაცრად ორგანიზებულ, ფორმისეულ პოეზიას, რომელსაც სხვაგვარად ფორმებისა და თამაშის ლიტერატურას, პოტენციურ ლიტერატურას, აკადემიურ ავანგარდს, კოგნიტურ 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 (ლაზელი//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 თერთმეტ-სტრიქონედები — 11, ყველაზე მეტად გავრცელებული ბგერა ფრანგული ანბანისა — ULCERATIONS, ტექსტები გრაფებში

(ულიპოელები — პოლ ბრაფფორტი და ფრანსუა ლე ლიონე) —
ბ. კორტასარის „თამაში კლასიკოსებში“ (1963) და სხვ.

თანამედროვე ვერსიფიკაციაში მკვერთად არის გამიჯნული ტრადიციული მიმართულებანი პოეზიისა: დიონისური (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“ დანიშნულებას „მანიასთან“ (დიონისურთან) შედარებით, განსაკუთრებით შეუწყო ხელი თავისუფალი ლექსის განვითარებამ ორი არატრადიციული სალექსო ფორმით — ე.წ. „გრაფიკული“ და „აუდიო“ ლექსებით ანუ ლექსებით თვალისა და სმენისათვის; როგორც მიუთითებენ, ვერლობრის ჩასახვისას, მეტრისა და რითმის უარყოფა განპირობებული იყო პოეტის მოტივაციით: თავისუფალი სივრცე მოეპოვებინა შემოქმედებით მზერას ორიგინალური და განუმეორებელი თვითგამოხატვისათვის; თუმცა ბეჭდვითი სიტყვის საშუალებები უძლური ან ნაკლოვანი აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ პოეტის ეს სურვილი უნიკალურად, ადეკვატურად განხორციელებულიყო: გრაფიკა ვერ გადმოსცემდა ინტონაციას და ლექსის ყოველი სტრიქონის რეჩიტაცია იცვლებოდა მკითხველის სურვილისამებრ; ამიტომაც დაიწყო ექსპერიმენტები ლექსის დეკლამაციასთან დაკავშირებით. ამ მხრივ პირველობა ეკუთვნის XIX ს. II ნახევარში ჯ. ჰოპკინს. პოეტი მიმართავდა ე. წ. „მხტუნავ 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). ტაეპებში ხაზებით აღნიშნავდნენ ინტონაციის აღ-

მავლობასა და დაქვეითებას, ხოლო სიტყვებში ხმის აწევ-დანე-
ვას „?“ და „!“ გამოხატავდნენ.

ზოგჯერ მსგავსი მითითებები დეკლამაციისათვის გვხვდება
ვ. ლინდზის, ბ. ბრეხტის შემოქმედებაშიც. ცნება: „ლექსი სმე-
ნისათვის“ უარყოფს ლექსნყოფას და ლექსი დეკლამაციის ელე-
მენტი ხდება.

თავისუფალი ლექსის ტენდენციების ჩიხური განვითარების
მეორე ვარიანტი უფრო დღეგრძელი აღმოჩნდა. ე. წ. „გრაფი-
კული“ ლექსის ისტორია ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდან იღებს
სათავეს. პოეტმა სიმისუსმა (ჩვ. წ. აღ-მდე III ს.) დაწერა ლექსები:
„სეკირა“, „ეროსის ფრთები“, „კვერცხი“, რომლებშიც სხვადა-
სხვა სიგრძის სტრიქონები დასახელებული საგნების მოხაზუ-
ლობისამებრ არის განლაგებული; ე. წ. „ფიგურული ლექსის“
ისტორიას ამდიდრებს რომაელი პოეტის პორფირი ოპტიცი-
ანის (IV ს.), შუა საუკუნეების, აღორძინების ხანის პოეზიის ნი-
მუშები, 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“, რომელ-
თაც „ვერლიბრული პოეზიის იდეალს“ უწოდებდა ავტორი, ხო-
ლო ლექსის თეორეტიკოსებისათვის ეს იყო „კურიოზული პოეზია“.

მის. გასპაროვი თავის გამოკვლევაში ასახელებს, აგრეთვე,
სტეფან მალარმეს, ა. ბელის, ვლ. მაიაკოვსკის გრაფიკულ ლექ-
სებს და მიაჩნია, რომ „მხედველობითი პოეზიის“ განვითარების
მომდევნო და უკანასკნელი ეტაპი მოიცავს 1950-1970 წლებს. ეს
არის **ლექტრიზმი** და **კონკრეტული პოეზია**. „კონკრეტული პო-
ეზიისა“ (დამაარსებლები: ე. ჰომრინგერი და ბრაზილიური ჯგუ-
ფი „ნოიგანდრესი“ 1950-იანი წლების დასაწყისში) და ლექტრიზ-
მის (ი. იზერი და მ. ლემეტრი, 1940-იანი წლები) შეზღუდულობა
პოეზიას გრაფიკული ხელოვნების დანამატად აქცევდა; მკითხ-
ველის ყურადღება ეჯაჭვებოდა მხოლოდ ტექსტის ტაეპობრივ
ორგანიზაციას, სადაც თითოეული ბგერა ესთეტიკური გამღიზ-
იანებელი უნდა ყოფილიყო.

გალაკტიონმა 1950-იან წლებში ამგვარი ლექსების მთხზველს „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 ჩამოყალიბებული 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 დიუმატო, კლოდ ბერჟი, ჟაკ ბენსი, ჟორჟ პერეკი. მოგვიანებით მათ შეუერთდნენ იტალიელი იტალო კალვინი და ამერიკელი ჰარი მეთიუზი 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, ლოგოგრაფი, ფიგურული ლექსები, იზომორფული ტექსტები, „ულიპოს“ „აღმოჩენა“ ე. წ. „ქიმერები“ (რაიმონ კენოს აბზაცი), „მეთოდი შ+7 ჟან ლესკიურისა“; ჰ. მეთიუზის „პოეტური“ ენა კი ითვალისწინებს იმგვარი პოეტური ლექსიკონის შედგენას, რომელშიც ლექსი ერთდროულად ინერება ფრანგული და ინგლისური სიტყვებით, რომელთა შინაარსი და ხმოვანება არ ემთხვევა ერთმანეთს; რაიმონ კენომ შეთხზა ლექსი, რომელსაც „ხაიკა“ უწოდა და მასში გააერთიანა

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

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 gxf, 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“.

„ულიპომ“, კერძოდ, მისმა ნევრმა **ლუკ ეტიენმა** შეადგინა ლექსი, ე. წ. „მეზიუსის 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 შევანებებთ ლენტის მოკლე მხარეს, შედეგად, ლექსი აღმოჩნდება მეზიუსის 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 განაკვეთში 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 ჯემალ 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 „მეზუსის ლენტისა“ და მათემატიკური სტრუქტურების პოეზიაში დამკვიდრების პირველი ცდები.

მეზუსის ლენტი არის ტიპოლოგიური ობიექტი ნებისმიერი ორი წერტილის საზღვრის გადალახვის გარეშე. „მეზუსის ლენტის“ აღმოჩენა ეკუთვნით გერმანელ მათემატიკოსებს: ავგუსტ ფერდინანდ მეზიუსსა და იოჰან ბენედიქტ ლისტინგს.

1963 წელს ჰოლანდიელმა მხატვარმა, გრაფიკოსმა, მრავალი გრაფიურისა და ლითოგრაფიის ავტორმა მორიც კორნელი ესხერმა (ეშერმა) (1898-1972) შექმნა „მეზიუსის ზოლი II“ (ე ილლ — მეზიუსის ლენტი და ესხერი: 2).

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

ქართულ მწერლობაში კი „მეზიუსის ლენტი“ პირველად 1994 წელს ჟურნ. „პოლილოგში“ (4) ახსენეს. მიხეილ გოგუაძე გვთავაზობს ამგვარ ტექსტს: „თუ მეზიუსის ლენტის“ ზედაპირზე ცალცალკე წარმოვიდგენთ ლომს და ფარაონს, მაშინ, როცა ორი ზედაპირი ერთ ზედაპირად იქცევა, იოლი წარმოსადგენია სფინქსიც. იგივე ხდება ენაშიც, სადაც ერთმანეთს ერწყმის ბგერითი რეალობა და შინაარსობრივი კომპონენტები.

„ქვა ისე მიისწრაფოდა დედამინისაკენ, როგორც 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 პოსტ-

მოდერნის თეორია და, შესაბამისად, განმარტებანი „მეზიუსის ლენტისა“ თუ „ფრაქტალისა“ ქართულ ინტერნეტსივრცეში 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. მანდელბროტმა 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 მალავს). 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 მონყობილობებში (გ. ჰაკენი, 1977). სინერგეტიკა ენერგიათა გაერთიანებაა და მეცნიერთა მოსაზრებების დასტურად, პოსტმოდერნისტულმა პოეზიამ მშვენივრად აირეკლა რთული გეომეტრიული კონფიგურაციის გამოსახულებანი, რომლებიც ევკლიდეს გეომეტრიით ვერ აღინერება.

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. თვითმზადი და თვითმსგავსი პოეტები — ფრაქტალები — იგივეობრივი ბუნებითა და უძლიერესი სურვილით განაპირობებენ თავიანთ აუცილებლობას ახალ, ქაოტურ სამყაროშიც.

ფრაქტალური პოეზია „ახალი დროის დანტეა“, „მეტალის 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. კომბინატოროულმა ლიტერატურამ, შესაბამისად, შეძლო, პოეზიის ტრადიციული გაგება გაეძეგებინა 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 მართო გადასმით“ (ჯავახაძე 1991: 392).

ქართული კომბინატორული ლიტერატურის განვითარების მესამე ეტაპი XX ს. 70-იანი წლებიდან იწყება და დღემდე გრძელდება: ვ. ჯავახაძის „გრაფიკული ლირიკა“, რენე კალანდიას „კვადრატული ღრუბელი“, ვ. ხარჩილავას ფიგურული ლექსი „ასე გაშორდა...“ და სხვ. განსაკუთრებით საყურადღებოა გასული საუკუნის 90-იან წლებში ბადრი გუგუშვილის გრაფიკულ-

კალიგრაფიული ოპუსები, კარლო კაჭარავას გრაფიკაზე ავტორის მიერვე მიწერილი სალექსო ტაეპები 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 ჯავახაძის „33 აცაბაცა. ნახატი პალინდრომები“ — 2005, თ.ფხაკაძის, მ. ჩხეტიანის და სხვ. ანბანთქებანი — 2007, 2008).

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

ვ. ჯავახაძის „არიტმეტიკული“ ანუ „მათემატიკური“ ლირიკა ყოველთვის ინარჩუნებს პოეზიისათვის აუცილებელ მუხტსა 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:

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

ორიგინალური სტრუქტურის ორსტროფიანი ლექსი დაუნერია 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 ჯავახაძის „კლასიკოსობანა“, რომელსაც პოეტმა ეპიგრაფად წაუმიძღვარა „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 ჯავახაძის ეს, თითქმის, 300-სტრიქონიანი ცენტონი გართმულია. იგი 1989 წლის კრებულში შეიტანა პოეტმა (ჯავახაძე 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...
გაფრინდენ ბავშვობის დღეები...
... აყვავებულა მდელო...
მიდის ოპერა ლაკმე
ეს რამდენიმე დღეა
და რამდენიმე ლამე...
... 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 მთელი ტექსტი არ გჭირდება, კერძოდ ერთ სიტყვაში, ინტონაცია და შესტში მთელი 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 მკლევარი მიიჩნევს, რომ „ახალი ჰარმონიის ძიება“, პოეზიის ჩაკეტვა მხოლოდ „კომ-

ბინატორიკაში“ და „ტექნედან“ სრული განდევნა დიონისური („მანია“) სანყისისა, პოეტური შთაგონებისა, ლექსს უფსკრულში გადაისვრის; ექსპერიმენტებით მდიდარი, მაგრამ ინტონაციის, სალექსო რიტმისა და ემოციური მუხტისაგან დაცლილი ტექსტები კი ადრესატის, 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.

სონეტი ქართულ მწერლობაში

მყარი სალექსო ფორმების სტრუქტურის კვლევა ქართული ვერსიფიკაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა.

ქართულ სინამდვილეში სონეტის შემოსვლასა და დამკვიდრებას ხელი შეუწყო მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მიდრეკილებამ, რაც იმთავითვე ახასიათებდა ჩვენს პოეზიას (იამბიკო, რჟული, შეწყობილი, შერეული, აღმოსავლეთიდან შემოსული მუხამბაზი და ა.შ.).

ქართული მწერლობა არასოდეს ყოფილა თავის თავში ჩაკეტილი და მისთვის ორგანული იყო მსოფლიოს ლიტერატურულ-კულტურულ ღირებულებათა ათვისება.

ილია ჭავჭავაძემ გურამიშვილის დროიდან შენიშნა ევროპეიზაციის ტენდენციები ქართულ მწერლობაში, რომელიც ნ. ბართაშვილის რომანტიკული მსოფლალქმით დაგვირგვინდა.

სიმბოლიზმის შემოსვლა (რამაც განაპირობა სონეტის დამკვიდრება და გავრცელება საქართველოში), როგორც მიუთითებენ, იყო „ქართული ფილოსოფიის განყვეტილი ჯაჭვის“ (ა.ჯორჯაძე) აღდგენა.

ქართული ლექსის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე გავრცელებულ მყარ სალექსო ფორმათაგან სონეტი დღეს ყველაზე პოპულარულია.

სონეტის ისტორიისა და თეორიის პრობლემები მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. მისი კვლევა ითვალისწინებს სონეტის ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის, მისი ფილოსოფიის და ძირითადი ვერსიფიკაციული პარამეტრების (სტროფიკა, რითმა, საზომი) შესწავლა-ანალიზს.

სონეტი XX ს. ქართულ მწერლობაში განსაკუთრებული ყურადღების საგნად იქცა. შესაბამისად, გაიზარდა ინტერესი მისი ისტორიისა და თეორიის პრობლემების მიმართ.

მყარი სალექსო ფორმის კომპოზიციური სტრუქტურა წინასწარ განსაზღვრულია და მისი სტროფიკა, რითმა და საზომიც კანონიზებული, მაგრამ ცნობილია ისიც, რომ ყოველი კონკრეტული ერის მწერლობაში უცხოური მყარი სალექსო ფორმა ყა-

ლიბდება მოცემული ენის პროსოდისა და ლექსნყობის ტრადიციული კანონების გათვალისწინებით.

სონეტი, როგორც ევროპული მყარი სალექსო ფორმა, თითქმის ორ საუკუნეს ითვლის საქართველოში. შესაბამისად, საკმაოდ ხანგრძლივია მისი კვლევის ისტორიაც. საერთოდ, ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებული აღმოსავლური და ევროპული მყარი სალექსო ფორმების შესწავლის მდიდარი ტრადიცია არსებობს ქართულ ლექსმცოდნეობაში. სონეტიც არ არის ამ მხრივ გამონაკლისი. მას საგანგებო ესსე და გამოკვლევები უძღვნეს: ვ. გაფრინდაშვილმა, გ. მიქაძემ, მ. კიკვაძემ, ა. ხინთიბიძემ, დ.თუხარელმა, რ. ბერიძემ, გ. ბუაჩიძემ და სხვ.

ზემოჩამოთვლილ მკვლევართა ნაშრომებში დადგენილია სონეტის სპეციფიკური ნიშნები, მისი თავისებურებანი ეროვნულ პოეზიაში. შესწავლილია და აღწერული სონეტის სახესხვაობანი ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში.

მართალია, სონეტის თაობაზე პირველი სიტყვა ილია ჭავჭავაძემ თქვა თავის სადებიუტო წერილში „ორიოდე სიტყვა...“, მაგრამ ნამდვილი თეორია სონეტის კანონიკის თაობაზე ქართულ მწერლობაში მხოლოდ XX ს. 10-იან წლებში ყალიბდება. იგი უშუალოდ უკავშირდება იმ ქართველ პოეტთა სახელებს, რომლებიც სონეტებსაც წერდნენ და მისი ვერსიფიკაციული პარამეტრების დადგენა-დაკანონებასაც ცდილობდნენ. სონეტის პრობლემის კვლევა პოეტებმა დაიწყეს, რისი შედეგიც იყო ცნობილი დისკუსია 1918 წელს (ი. გრიშაშვილი, გ. რობაქიძე, ტ.ტაბიძე, ს. ფაშალიშვილი).

პრობლემის შესწავლის თანამედროვე დონე მნიშვნელოვნად განსაზღვრა 1985 და 1988 წლებში თბილისში ჩატარებულმა, სონეტის თეორიისა და ისტორიის ასპექტებისადმი მიძღვნილმა საკავშირო სიმპოზიუმებმა და პირველი სიმპოზიუმის მასალების კრებულმა: „Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета“, ТГУ, 1985, რომელშიც ქართველი ავტორების წერილებიც დაიბეჭდა.

კვლევა-ძიებამ გვიჩვენა, რომ ქართულ მწერლობაში პირველი ორიგინალური სონეტის გამოჩენის თარიღად უნდა მივიჩნიოთ 1859 წელი, როდესაც ფ. „ცისკარში“ (№7) გამოქვეყნდა

კლორთქიფანიძის კანონიკური სონეტი „ბედის ვარსკვლავი-სადმი“. დღემდე პირველი სწორი სონეტების შემომტანად სამეცნიერო ლიტერატურაში კოტე მაყაშვილი მიიჩნეოდა, რომლის სონეტები 1909 წელს იყო გამოქვეყნებული.

ტერმინი sonetto, როგორც ცნობილია, უნდა მოდიოდეს იტალიური სიტყვიდან sonore, რაც „ხმოვანებას“ ნიშნავს. გერმანიაში კი სონეტს „კლინგ-გედიხტს“ (ზარების, სიმების ჟღერას) უწოდებდნენ. სონეტის ჟღერადობაზე, მის სასიმღერო ხასიათზე მიუთითებდა ამ უცხოური სალექსო ფორმის განმარტებისას შექპირის 66-ე სონეტის ერთ-ერთი პირველი მთარგმნელი შალვა დადიანი (ქუჯი) (დადიანი 1897: 13).

მსოფლიო პოეზიის ისტორიაში სონეტის სამშობლოდ საფრანგეთსა და იტალიას მიიჩნევენ. ერთი თეორიის მიხედვით, საფრანგეთში, კერძოდ, პროვანსსა და პროვანსელ ტრუბადურთა „სასიყვარულო სიმღერებს“ უნდა მიეცა დასაბამი სონეტის კანონიკური ფორმისათვის, მეორე თვალსაზრისის მომხრენი კი სონეტის იტალიურ წარმოშობას აღიარებენ (ნ. შულგოვსკი, ლ. გროსმანი, ე. მიონხი, მ. ბოურა, მ. გასპაროვი, ო. ფედოტოვი, ვ. სოვალინი, კ. გერასიმოვი, რ. ბერიძე, მ. კიკვაძე, გ. მიქაძე და ა.შ.).

სონეტის ისტორიისა და თეორიის თანამედროვე მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ სონეტის წარმოშობა XIII ს. იტალიას და ე.წ. „სიცილიურ სკოლას“ უკავშირდება (გასპაროვი 1989: 149-150). მისი პირველი ავტორი იყო ჯაკომო და ლენტინო, ხოლო სონეტის აყვავების ხანად იტალიურ პოეზიაში ფრანჩესკო პეტრარკას (1304-1374) შემოქმედება ითვლება, რომელმაც 300-მდე სონეტი დაწერა. სონეტებს წერდნენ: დანტე, მიქელანჯელო, ტორკვატო ტასო.

არსებობს აგრეთვე სონეტის წარმოშობის ე.წ. „არაბული“ ვერსია, რომლის ავტორია ა. გორნფელდი (ბროკჰაუზი... 1900: 860).

სონეტი თავის საყვარელ პოეტურ ფორმად გამოაცხადა ფრანგულმა რენესანსმა. ლიტერატურულმა წრემ, „პლედის“ სახელწოდებით ცნობილმა (1540 წ.), მისმა ორგანიზატორმა პიერ რონსარმა არჩევანი სონეტის მკაცრსა და ორგანიზებულ ფორმაზე შეაჩერეს, რომელსაც საფუძვლად მუსიკა ედო (შიშმარიოვი 1965: 411).

ინგლისში პირველად 1557 წელს გამოჩნდა რიჩარდ ტოტელის ანთოლოგია „სიმღერები და სონეტები“, 1609 წელს კი გამოქვეყნდა შექსპირის 154 სონეტი, რომელთაც მეორე დიდი ინგლისელი სონეტისტი უორდსვერთი „შექსპირის შემოქმედების გასაღებს“ უწოდებს.

შვედურსა და გერმანულ პოეზიაში სონეტი XVIII ს.-დან ჩნდება, მის პირველ ნიმუშებს ქმნის მარტინ ოპიცი (1597-1639), ხოლო შემდეგ სონეტის ფორმას სრულყოფენ შლეგელი და გოეთე.

სონეტის ცნობილი გერმანელი თეორეტიკოსები: ვ. მიონხი და ი. ბეხერი ამომწურავად განიხილავენ ევროპული პოეზიის ამ მყარ სალექსო ფორმას. ვ. მიონხი განასხვავებს სამი ტიპის ევროპულ სონეტს და აყალიბებს მათ სქემების სახით:

იტალიური: abab\abab\cdc\dc

abba\abba\cde\cde (ე.წ. „სამკუთხედი“)

ფრანგული: abba\abba\ccd\eed

abba\abba\ccd\ede

ინგლისური: abab\cdcd\efef\gg

ფრანგული სონეტის ტერცეტების რითმას ო. ფედოტოვი ამგვარადაც წარმოგვიდგენს: cc deed, ან: cc dede, ისე რომ, ერთი ორტაეპედი და კატრენი მივიღოთ (ფედოტოვი 1990: 7).

სონეტის ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის ურთულეს პრობლემას ვრცელი გამოკვლევა უძღვნა ამ ორიგინალური სალექსო ფორმის ცნობილმა თეორეტიკოსმა ი. ბეხერმა, რომელმაც ნაშრომს ნაუძღვარა გერმანელი მწერლის თეოდორ ფონტანეს სიტყვები: „ისწავლეთ ფიქრი გულით და გრძნობა გონებით“. ამ ეპიგრაფში კონდენსირებულია სონეტის ფილოსოფიის არსი, რომლის მიხედვითაც, ავტორს სონეტი პოეზიის ძირითად ფორმად მიაჩნია, ხოლო მის მთავარ თავისებურებად — მინიმალურ სივრცეში დიდი პოეტური ენერჯიის კონცენტრირება.

„მინიმალური საშუალებები“, სონეტის 14 ტაეპისა და გართმვის სისტემის გარდა, მეტრსაც გულისხმობს, რომელიც სტრიქონებში მარცვალთა განსაზღვრულ რაოდენობას ითხოვს. პროვანსელმა ტრუბადურებმა სონეტის ზომად ჰენდეკე-სილაბური გლიკონური ლექსი აირჩიეს (11 მარცვალი თითოეულ სტრიქონში), ხოლო „პლედის“ პოეტებმა (პიერ რონსარი,

იოაკიმ დიუ ბელე) სონეტის მეტრად ალექსანდრიული ლექსი დაამკვიდრეს; იტალიურსა და ესპანურ პოეზიაშიც 11-მარცვლიანი საზომი გაბატონდა სონეტის მეტრად, ხოლო ინგლისურში — ხუთტერფიანი იამბი.

ი. ბეხერი სონეტს „პოეტური ფორმის ჭადრაკს“ უწოდებს, მის სქემას თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის სახით წარმოგვიდგენს და მიაჩნია, რომ სონეტის სტრუქტურა დამაჯერებლად გვიჩვენებს განსხვავებული ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულებას, მრავალხმიანობის შეთანხმებას.

სონეტის თეორეტიკოსები, ლექსის კანონების ცნობილ მკვლევართან ერთად (ბუალო), არიან ის პოეტ-სონეტისტები, რომლებიც ქმნიდნენ ე.წ. „დიდაქტიკურ სონეტებს“, ანუ „სონეტს სონეტის შესახებ“ (პიერ ჰუპო, ვ. შლეგელი, თ. გოტიე, ა.პუშკინი, ვ. ტრედიაკოვსკი და ა.შ.).

ფილოსოფიასა და ხელოვნების ისტორიაში არსებული ცნებებისა და მხატვრული სახეების პარალელიზმი, რენესანსის ეპოქის იდეალების თანხვედრა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შესაძლებელს ხდის, სონეტის თეორიის პრობლემების კვლევისას პარალელები ვეძიოთ: თომა აკვინელის ფილოსოფიაში, ნეოპლატონიზმში, რიცხვთა სიმბოლიკაში, სონატურ ფორმასა და გოთურ არქიტექტურაში,

სონეტის კომპოზიცია ერთგვარ ანალოგიას პოულობს მუსიკაში გავრცელებულ სონატურ ფორმასთან, რომელიც XVI ს. II ნახევრისა და XVII ს. დასაწყისის ევროპაში ჩაისახა. სონატის ჩამოყალიბებული ფორმა უკვე გვაქვს ი.ს. ბახთან, ხოლო თავისი განვითარების უმაღლეს სტადიას მან ე.წ. „ვენის კლასიკოსებთან“ (ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოვენი) მიაღწია. კლასიკური სონატის I ნაწილია ექსპოზიცია (თეზა), II ნაწილია „დამუშავება“ (ანტითეზა), ხოლო III ნაწილია — რეპრიზა (სინთეზი); ალბათ, კანონზომიერია, რომ ევროპულ პოეზიასა და სამუსიკო ხელოვნებაში სონეტის აღორძინებისა და, შესაბამისად, სონეტის ჩასახვის პერიოდები ერთმანეთს ემთხვევა.

სონეტის აღმოცენება XIII ს. იტალიურ პოეზიაში ნაწილობრივ განსაზღვრა თომა აკვინელის ფილოსოფიამ, რომელშიც თავისებურ დასრულებას მიაღწია პლატონის „იდეათა თეორი-

ამ“ არისტოტელეს რედაქციით. თომა აკვინელის ფილოსოფიაზე დიდი გავლენა მოახდინა, აგრეთვე, ნეოპლატონიზმის მოძღვრებამ და მის ძირითად პრინციპად იქცა ეპოქის იდეალის განცხადება: რწმენისა და გონების ჰარმონია. თომა აკვინელის ფილოსოფიის მიხედვით, ღმერთის მიერ დადგენილი ნესრიგით შექმნილ ქვეყანაში ყოველივეს წინასწარ აქვს მიჩენილი ადგილი და მის გონიერებასაც ის განაპირობებს, თუ რამდენად ემორჩილება უფლისმიერ განსაზღვრულობას, ღვთის განგებას.

როგორც სონეტის ქართველი თეორეტიკოსები (გ. რობაქიძე, ვ. გაფრინდაშვილი), ასევე უცხოელი მკვლევარები სონეტის აგებულებას, მისი ფორმის დახვეწილობას გოთურ არქიტექტურას ადარებდნენ, რომელსაც, თავის მხრივ, პარალელი ეძებნება სწორედ თომა აკვინელის ფილოსოფიაში (კაკაბაძე 1979: 259).

თომა აკვინელის სქოლასტიკური ფილოსოფიისა და ნეოპლატონიზმის მოძღვრების გათვალისწინებით შეიძლება აიხსნას, ჩემი აზრით, სონეტის 14 სტრიქონის საიდუმლო, „თოთხმეტის“ მისტიკური მნიშვნელობა.

შესაძლოა, რიცხვი 14 სიმბოლური განსახიერება იყოს კაცობრიობის ისტორიისა, კაცთა მოდგმის თოთხმეტი თაობისა აბრაამიდან ვიდრე დავითამდე, თოთხმეტი თაობისა დავით მეფიდან ბაბილონის ტყვეობამდე და თოთხმეტი თაობისა ტყვეობიდან ქრისტეს დაბადებამდე: „ყოველი ნათესავი აბრაჰამისაგან ვიდრე დავითისამდე ნათესავი ათოთხმეტ და ტყუეთაგან ბაბილონისაით ვიდრე ქრისტესამდე ნათესავი ათოთხმეტ“ (მათე 1,17).

მიუხედავად მკაცრად დადგენილი წესებისა, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყანაში შეიქმნა სონეტის სახეცვლილებები: კუდიანი სონეტი (2 კატრენი + 3 ტერცეტი), სონეტი კოდით (15 სტრიქონი), ორმაგი სონეტი (4 კატრენი + 4 ტერცეტი), უთავო სონეტი (კატრენი + 2 ტერცეტი), ნახევარსონეტი (1 კატრენი + 1 ტერცეტი), შებრუნებული სონეტი (2 ტერცეტი + 2 კატრენი), საერთოორთმიანი სონეტი, ურითმო სონეტი, კოჭლი სონეტი (კატრენების უკანასკნელი სტრიქონი მოკლეა) და ა.შ.

სონეტის სახესხვაობებს განსაკუთრებული მხატვრულ-აზრობრივი დატვირთვა მიანიჭეს „ცისფერყანწელებმა“. მათ სო-

ნეტი, ერთდროულად, აღიქვეს, როგორც რენესანსული იდეალის განმასახიერებელი „აპოლონური“ ფორმა (კანონიკური სონეტი) და, ამავე დროს, სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი, „დიონისური“ სანყისის გამომხატვული ლექსი (არაკანონიკური სონეტი).

„ახალი ხელოვნებისათვის“ ნიშანდობლივი ორიენტაცია რჩეულებისადმი, მისი არასაყოველთაო ხასიათი განსაკუთრებით აირეკლა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში. მათი დიდი დამსახურებაა სწორედ ქართულ მწერლობაში სონეტის, როგორც ორიგინალური, გამოჩენილი სალექსო ფორმის დამკვიდრება.

10-იანი წლებიდან ქართველი მოაზროვნენი, კრიტიკოსები, მწერლები აქტიურად იწყებენ თანამედროვე სოციალური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური გარემოს გაანალიზებასა და შეფასებას. ის ძირეული ცვლილებანი, რაც გამონვეული იყო ახალი საუკუნის დასაწყისითა და მისი თანამდევი პროცესებით, ბუნებრივია, აირეკლებოდა ხელოვნებაშიც. თვითონ ფაქტი საუკუნეთა მონაცვლეობისა უკვე განსაკუთრებული სიმბოლო იყო, რადგან „В жизни символистов все – символ. Не символов – нет...“ (ცვეტაევა 1988: 259).

ა. ჯორჯაძემ, როგორც ცნობილია, ერთ-ერთმა პირველმა, კ.აბაშიძესთან ერთად, იგრძნო „ცისფერყანწელთა“ მიერ მოტანილი ახალი მხატვრულ-სახეობრივი ძიებების მნიშვნელობა და მიესალმა მათ გამოჩენას ქართულ მწერლობაში.

გ. რობაქიძის ლექციის ანალიზისას ა. ჯორჯაძე საგანგებოდ ეხება ირაციონალურსა და რაციონალურ შემეცნებას შორის არსებული ბრძოლის გამძაფრებას თანამედროვე პოეზიაში. მანვე უკვე ფასდაკარგულად მიიჩნია ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულების თეორია და მხარი დაუჭირა „ახალი ხელოვნების“ წარმომადგენლებს: „...ამ უტილიტარიზმის ტრფიალების ძალით ეომებიან დღეს იმ ორიოდ პოეტსაც კი, ვინც იგრძნო ტრაგიკული ხასიათი სიცოცხლისა და, ვინც ცდილობს პოეტური ფორმა მისცეს თავის ახლად შექმნილი და მოპოვებული სულის განცდას“ (ჯორჯაძე 1911: 33).

გ. ქიქოძე საგანგებოდ აღნიშნავდა, რომ ახალმა დრომ მოიტანა ახალი ფორმების დამკვიდრების აუცილებლობა: „დიდი

ისტორიული ეპოქა მით გამოირჩევა ჩვეულებრივისაგან, რომ ის უხვად შობს ახალ ფორმებსა და იდეებს... ჩვენი სული შეიცვალა, რადგან ის შეეხო საგანთა და მოვლენათა ახალსა და იდუმალს მხარეს, რომელიც უნინ სრულიად დაჩრდილული იყო“ (ქიქოძე 1919: 207).

XX ს. 10-იანი წლების ქართველ მოაზროვნეებს კარგად ესმოდათ, რომ ერის პოლიტიკური აღორძინება „კულტურული თავისებურების აღიარებიდან იწყება“ (ა. ჯორჯაძე), რომ „...ეროვნული განახლება ხელოვნების შემწეობითაც უნდა მოხდეს“ (გ.ქიქოძე).

XX ს. 10-იანი წლების ქართულ აზროვნებაზე უდიდესი გავლენა იქონია ნიცშეს ალოგიზმის თეორიამ, რომელიც თავისებურად აირეკლა ქართველ პოეტთა შემოქმედებაშიც და ჩვენს თეორეტიკოსთა ნაშრომებშიც. 1911 წელს გ. რობაქიძის მიერ ფ. ნიცშეზე ნაკითხული ლექციის გარდა, ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა კ. კაპანელის პირველი ფილოსოფიური წერილი „ნიცშეანობის ლეიტმოტივები“ და პირველი წიგნი „ტანჯვა და შემოქმედება“ (ტფ., 1917). კ. კაპანელის მსოფლმხედველობის (რომელსაც მან „ორგანოტროპიზმი“ უწოდა) ძირითადი მოტივია კულტურისა და ყოფიერების ყველა მხარისა და ასპექტის გარემოსთან ორგანულ-ბიოლოგიური შეგუების მოთხოვნილებებით ახსნა. ამ კუთხით განიხილავდა კ. კაპანელი ქართულ ხასიათს და მის სულიერ სირთულეში პოულობდა იგი ნიცშეანურ მოტივებს. ნიცშესადმი 10-20-იანი წლების ქართველი პოეტების დამოკიდებულების საჩვენებლად ერთ-ერთი ნიმუშია კ. გამსახურდიას სონეტი „ფრიდრიჰ ნიცშეს“ (1921). ფ.ნიცშეს ერთ-ერთი ადრინდელი გამოკვლევის „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ თავისებურ ინტერპრეტაციას გვაძლევს ვ. გაფრინდაშვილი წერილში „ორი სტიქია (ფრაგმენტები)“ (გაზ. „ბახტრიონი“, 4, 1922), სადაც იგი, ნიცშეს თეორიის თანახმად, წერს: „პოეზიაში ისე, როგორც ბუნებაში, არსებობს ორი სტილი: აპოლონური და დიონისური“.

სონეტი აღმოჩნდა ქართველი პოეტებისათვის „ინტუიციური შემეცნებით მოპოვებული სტრუქტურა“ (ვ. კასირერი), რომელიც რაციონალური ბუნებითა და ფილოსოფიური გაზოგადებით მკაფიო გამოსახულებას მისცემდა გრძნობათა სამყაროს.

ქართულ მწერლობაში სონეტის პოპულარობა შემცირდა XX ს. 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან; შემდეგ, თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, ნაკლებად ჩანდა იგი და მხოლოდ 70-იანი წლებიდან იწყო მან, როგორც საზოგადოდ არის ლექსის ამ ფორმისათვის დამახასიათებელი, „ფენიქსისებური აღდგენა“ (ვ. ტრედიაკოვსკი). ვერლიბრით გატაცების შემდეგ კვლავ სონეტისაკენ მიბრუნება, როგორც ლექსის თანამედროვე თეორეტიკოსები (მ. გასპაროვი) მიუთითებენ, შესაძლოა, ფორმათა „ტალღისებური მიმოქცევის“ შედეგი, მონაცვლეობის კანონის აუცილებლობა იყოს, მეორე მხრივ, კი ჩვენი აზრით, ამის მიზეზია სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი პრინციპებისაგან შედარებით განთავისუფლება 70-იანი წლების ქართულ სინამდვილეში. სწორედ ამ დროიდან, შესაძლებელი გახდა „მოკალმედ“ ქცეული „მწერალი“ კვლავ თავის ფუნქციას დაბრუნებოდა: „მოკალმის ფუნქციაა — ყველგან და ყოველთვის დაუყოვნებლივ გამოთქვას ის, რასაც ფიქრობს, — წერს რ.ბარტი და განმარტავს: — დაუხანებელი შეტყობინების ეს ფუნქცია პირდაპირ საპირისპიროა მწერლის ფუნქციისა. ჯერ ერთი, მწერალი დამგროვებელია, ის სხვა რიტმით იბეჭდება, ვიდრე აზროვნებს; მეორეც, თავისი აზრების გაშუალებას იგი სათუთად დამუშავებული, „სწორი“ ფორმით ახდენს...“ (ბარტი 1989: 139).

როგორც ცნობილია, 20-იანი წლებიდან ქართულ სინამდვილეში უკვე დაიწყო ბრძოლა „წმინდა პოეზიისა“ და „არისტოკრატიული ფორმების“ წინააღმდეგ. პირდაპირ მიუთითებდნენ, რომ „ლექსი გამოთავყვანდა სონეტებში და პროზა მინიატურებში... ოქტომბრის რევოლუციამ გახსნა ყველა არსებული საზღვრების ახალი პერსპექტივები... აქ უნდა ილაპარაკო საქმიანად, ანდა გაჩუმდე (ხაზგასმა ჩვენი — თ.ბ.)... რეალი ითხოვს საქმიან მიდგომას. აქედან გამოდის საქმიანი წერის მანერა... პოეტები, როგორც არისტოკრატიული მაღალი ჯიშის კასტა, მოისპო... ახალი პრობლემები სრულიად ახალია და ფორმალური მეთოდები სონეტში და ტრიოლეტში კი არ მოქცეულა, არამედ უამრავ ახალ ფორმებში...“ (შენგელაია 1924-25: 25).

ბუნებრივია, ამგვარი დრო და სინამდვილე სონეტის ფორმას მოსპობდა. ბოლო წლებში არაერთგზის აღუნიშნავთ ის სა-

ოცარი მსგავსება, რაც თანამედროვე საქართველოსა და ჩვენი ქვეყნის 10-20-იანი წლების კულტურულსა და საზოგადოებრივ ყოფას ასე აახლოებს ერთმანეთთან: მტკივნეული ჩაღრმავება ეროვნული ხასიათისა და ცნობიერების ძირებში ჩასანვდომად, კონკრეტული მოვლენების ფართო განზოგადების სურვილი, ჩვენი ბედნიერებისა და უბედურების მიზეზების მოძიება და ახსნა.

სონეტი XIX ს. 80-90-იანი წლების ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში კვლავ აღიქმება, როგორც სიმბოლო, პოეტური ხატი მარადიულის, საუკეთესოს, მყარის განსხეულებისა.

XX ს. ქართული პოეზია სონეტის მიმართ გამოჩენილი ინტერესით თითქოს იმ დანაკლისს ავსებდა, რაც ევროპული მწერლობისაგან მისმა საუკუნეობრივმა, ნაძალადევმა მოწყვეტამ გამოიწვია; ეს ინტერესი გაორკეცებული ძალით მჟღავნდება სწორედ იმიტომაც, რომ სონეტი, ინტუიციურად, მიჩნეულ იქნა სწორედ „ეროვნული მხატვრული თვითგამოხატვის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ფორმად.

ქართული ხასიათის კვლევისას თანამედროვე ქართველი ფილოსოფოსები და ლიტერატურის კრიტიკოსები (ზ. კაკაბაძე, მ. მამარდაშვილი, გ. ასათიანი და სხვ.) საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ „ქართული ესთეტიკური ბუნება... დასაბამიდანვე ამჟღავნებს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რენესანსული იდეალებისა და თვითგამოხატვის შესაბამისი ფორმებისაკენ“ (ასათიანი 1988: 472).

ჩვენი აზრით, XX ს. 80-90-იან წლებში სონეტის მყარი ფორმისადმი განსაკუთრებული ინტერესით გამოიხატა ქართველი პოეტების სწრაფვა ეროვნული, სულიერი გამოცდილების ათვისებისა და რენესანსული იდეალის, ჰარმონიის, სიკეთის, მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების ძიებისა.

ი. ბეხერი აღნიშნავდა, რომ სონეტი არც ერთ ქვეყანაში არ დამკვიდრებულა სტიქიურად, თავისთავად და, რომ იგი აღმოცენდება გონივრული განსჯის, ღრმად მოფიქრებული თეორიის შედეგად; ეროვნულ მწერლობაში სონეტის გამოჩენას ხელი შეუწყო ქართული სინამდვილის დაახლოებამ რუსულ და ევროპულ პოეზიასთან.

საგულისხმოა, რომ XVIII ს.-მდე არც რუსულ პოეზიაში არსებობდა სონეტი. პირველი, ვ. ტრედიაკოვსკის მიერ თარგმნილი სონეტი 1735 წელს გამოჩნდა რუსულ მწერლობაში, შემდეგ ა. სუმაროკოვმა თარგმნა პაულ ფლემინგის სონეტები. XVIII ს. ორიგინალურ სონეტებს წერდნენ: ა. რჟევსკი, მ. ხერასკოვი; XIX ს. 20-იან წლებში კი სონეტისტთა რიცხვმა იმატა: პ. კატენინი, ა. დელვიგი, დ. ვენევიტინოვი, ნ. იაზიკოვი, ა. პუშკინი, ე.ბარიატინსკი, ვ. კუხელბეკერი და სხვები დიდ ინტერესს ამჟღავნებდნენ სონეტის მიმართ. XIX ს. შუა წლებში ეს ინტერესი რუსეთში შენელდა. პუშკინისდროინდელი სონეტების უმრავლესობა კანონიკური ფორმიდან გადახვევას წარმოადგენს. გამოწაკლისია ამ მხრივ ა. დელვიგის სონეტები. ვ. სოვალინი ფიქრობს, რომ პუშკინმა, შესაძლოა, დელვიგის გავლენით დაწერა თავისი სონეტები (სოვალინი 1983: 496). XIX ს. ბოლოს რუსულ პოეზიაში გაიზარდა ინტერესი თარგმნილი სონეტების მიმართ და გაჩნდა მისი სხვადასხვა ვარიანტული ფორმა. ვ. სოვალინს ამის მიზეზად მიაჩნია რუსული პოეტების მიერ დასავლეთ ევროპის სონეტისტთა შემოქმედების თავისუფალი, ორიგინალური გააზრება და ამ მხრივ იგი განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიიჩნევს პ. ბუტურლინის პოეზიას.

ქართულ მწერლობაში სონეტის გენეზისი XIX ს. 30-იან წლებს უკავშირდება. გ. მიქაძე მიუთითებს, რომ ტერმინი „სონეტი“ ჩვენში პირველად გვხვდება რუსულიდან გადმოთარგმნილ ა.ნიკოლსკოის (1755-1834) პოეტიკურ სახელმძღვანელოში „საფუძველნი სიტყვიერებისანი“, რომელიც თარგმნილი უნდა იყოს არა უადრეს 1816 წლისა.

ტრადიციულად, პირველი თარგმნილი სონეტის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში გ. ერისთავის სახელს უკავშირდება. მან 1836-38 წლებში პოლონურიდან თარგმნა ა. მიცკევიჩის ექვსი სონეტი. მიუხედავად თარგმანთა არასრულყოფილებისა, გ. მიქაძე, სხვა მკვლევართან ერთად (გ. აბაშიძე, ლ. ბარნაველი), ამ მოვლენას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. მ. კიკვაძე კი კიდევ ერთ ნიმუშს უმატებს გ. ერისთავის მიერ თარგმნილ სონეტთა რიცხვს: 1839 წ. გ. ერისთავს უთარგმნია პეტრარკას სონეტი „კურთხევა“ (ცისკარი, №1, 1852).

ჩემი აზრით, სონეტის ფორმასთან მსგავსებას ამჟღავნებს გერმანოლოგიის ორიგინალური თოთხმეტსტრიქონიანი, 16 და 14-მარცვლიანი ლექსები: „...“ და „ე...“. ასევე, ვფიქრობთ, გ. ორბელიანის ლექსების: „***ჰე, ივერიავ“ და „***მისი სახელი კიცხვითა“ მიმართაც.

საქართველოში სონეტის კვლევის ისტორიისათვის გასათვალისწინებელია ი. ჭავჭავაძის ცნობილ წერილში: „ორიოდე სიტყვა...“ მოცემული შეფასება ადამ მიცკევიჩის სონეტების კოზლოვისეული თარგმანისა და, საერთოდ, ილიას აზრი სონეტზე: „...სონეტები, ეგ უკეთესნი ყვავილნი პოეზიისანი...“

ილიას წერილის „ცისკარი 1857 წლიდან — 1862 წლამდინა“ ფრაგმენტები გვიჩვენებს, რომ ილია, „ცისკრის“ პოეზიის ანალიზის საფუძველზე, მოლექსეების სამ კატეგორიას გამოყოფს და აღნიშნავს, რომ „მოლექსეთა ერთი ნაწილი „ევროპულ გამოთქმას“ ბაძავს.

ჟ. „ცისკრის“ პოეტების ამ მესამე კატეგორიას ეკუთვნის, ალბათ, კირილე ლორთქიფანიძე და მისი სონეტი „ბედის ვარსკვლავისადმი“ (ჟ. „ცისკარი“, 1859, № 7), რომელიც 14-მარცვლიან (5/4/5), კატრენებითა და ტერცეტებით, abab abab cdc ede გარითმვის სისტემით დაწერილ სონეტს წარმოადგენს. ბედის ვარსკვლავისადმი მიმართვა რომანტიკული სულისკვეთებით გამოირჩევა და ნ. ბარათაშვილის პოეტურ გავლენას ემორჩილება.

ჩემი აზრით, XIX ს. 50-იანი წლების ბოლოს (1859) ჟ. „ცისკარში“ უკვე იყო დაბეჭდილი ორიგინალური სონეტი ქართულ ენაზე.

XIX ს. 80-იანი წლებიდან გახშირდა სონეტის ხსენება ქართულ სალიტერატურო კრიტიკასა და პერიოდიკაში. 1882 წ. ჟურნალ „იმედში“ (და არა ჟურნალ „ივერიაში“, როგორც მითითებულია სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში) დაიბეჭდა რუსულიდან ა. ფურცელაძის მიერ თარგმნილი ლექსი, რომელსაც სათაურად ჰქონდა „სონეტი“.

„სონეტი“, „სონეტი დანტედამ“ ნახსენებია 1884 წ. გაზ. „დროებაში“ (1884, 18 მარტი, № 56, გვ. 1) გამოქვეყნებულ ინფორმაციაში, რომელიც ნ. გულაკის მიერ „ვეფხისტყაოსანზე“ ორი ლექციის წაკითხვას გვაუწყებს.

ეს ტერმინი გვხვდება აგრეთვე ი. კავთელის (ჯაჯანაშვილის) ნერილში (გაზ. „თეატრი“, 1886, № 18-19, გვ. 199), სადაც ავტორი ჩამოთვლის ლირიკული პოეზიის სახეებს და მათ შორის ასახელებს სონეტს.

XIX ს. ბოლოს, 1897 წ. ჟ. „მწყემსში“ პირველად გამოჩნდა შექსპირის 66-ე სონეტის ქართული თარგმანი, რომელსაც ხელს აწერდა „ქუჯი“ (შ. დადიანი).

XIX ს. მოსამზადებელი პერიოდია ქართულ პოეზიაში სონეტის შემოსვლისათვის. ეს მყარი სალექსო ფორმა, ძირითადად, XIX ს. 10-იანი წლებიდან მკვიდრდება ქართულ მწერლობაში.

კოტე მაცაშვილის მიერ 1909 წელს გამოქვეყნებული ოთხი სონეტი, ძირითადად, ათმარცვლიანია (5/5). სწორედ მათ გამო, როგორც გ. მიქაძე მიუთითებს, ამის შემდეგ ქართულ პოეზიაში, ძირითადად, ამ საზომით იწერებოდა სონეტები (მ. გობეჩია, ი. გრიშაშვილი, ტ. ტაბიძე).

ვფიქრობთ, ქართულ მწერლობაში სონეტის შემოტანისა და დამკვიდრების პირველი ეტაპი („ცისფერყანწელებამდე“) ძიებითა და გაუბედაობით იყო აღბეჭდილი, რაც აირეკლებოდა კიდევ ავტორთა კომპოზიციურად სუსტ, შინაგან სიმტკიცესა და სრულყოფილებას მოკლებულ სონეტებში. თეორიული გააზრებისა და გონივრული განსჯის გარეშე, რომელიც ევროპულ მყარ სალექსო ფორმას ქართულ სინამდვილეს მოარგებდა, შეუძლებელი ჩანდა სონეტის ეროვნული პოეზიის ძირებთან დაკავშირება.

„ცისფერყანწელებმა“ გაიაზრეს და აითვისეს ფრანგი სიმბოლისტების გამოცდილება და ახალი, ორიგინალური, სიმბოლისტური თემატიკის დამუშავებისას სიმბოლოებად გაიაზრეს სონეტის კანონიკური და არაკანონიკური ფორმები: კანონიკური ფორმა გახდა სიმბოლო სამყაროს „აპოლონური“ საფუძველისა, ხოლო სონეტის სახეცვლილება, როგორც ნილაბი „დიონისური“ სანყისისა.

ვფიქრობ, რომ ჩვენში სონეტის ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებაში ფრანგულ პოეზიაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსულმა სიმბოლისტურმა სონეტმა (კ. ბალმონტი, ვ. ბრიუსოვი, ვ. ივანოვი, მ. ვოლოშინი, ფ. სოლოგუბი),

აკმეისტების სონეტებმა (ა. ახმატოვა, ს. გოროდეცკი, ო. მან-დელშტამი), კარგად იყო ცნობილი ქართველი სიმბოლისტებისათვის ი. სევერიანინის სონეტების წიგნი „მედალიონები“.

ქართველი სიმბოლისტებისათვის განსაკუთრებით ფასეული აღმოჩნდა ფრანგული სიმბოლიზმის პრინციპი: ლექსის საშუალებით სულის მუსიკის, მისი საიდუმლო ჟღერადობის გადმოცემა, რაც საუკეთესოდ მიიღწევა სონეტის ფორმის მეშვეობით.

„ცისფერყანწელების“ მიერ სონეტის ლექს-სიმბოლოდ გააზრება განაპირობა მისმა აუცილებელმა და მდიდარმა რითმამ, მეტრის, საზომის წინასწარმა შერჩევამ, სონეტის „შინა მხრის“, კომპოზიციის მკაფიოობისა და განსაზღვრულობის მოთხოვნამ და სონეტისათვის მნიშვნელოვანი რიცხვების: 14, 4, 3, 2 დაკავშირებამ რიცხვთა სიმბოლიკასთან.

900-იანი წლების დასაწყისში ქართული ლექსის თემატურსა და ვერსიფიკაციულ მრავალფეროვნებას განაპირობებდა სამი პოეტური თაობის თანაარასებობა: მოღვაწეობას განაგრძობდნენ ძველი თაობის წარმომადგენლები: აკაკი, ვაჟა, დუტუ მეგრელი და სხვ., შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში არიან შესული 90-იანი წლების პოეტები: ი. ევდოშვილი, ნ. ჩხიკვაძე, ვ. რუხაძე, ლ. თომაშვილი, პ. ცახელი და სხვ. ამავე დროს, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან ახალი თაობის პოეტები: კ. მაყაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე და სხვ.

მართალია, ქართული ლექსის რეფორმა მოგვიანებით, 1915 წელს მოხდა, მაგრამ უკვე 900-იანი წლების ქართულ პოეზიაში დაიწყო ახალი სალექსო ფორმებისა და მხატვრული ხერხების შემოტანა-დამკვიდრება. მხატვრული ფორმების თანაარასებობა თანამედროვე ლექსმცოდნეობაში აღიარებული ფაქტია: „...Современная эстетика вполне обоснованно придерживается взгляда, что в искусстве нет процесса, а есть только чередование разных вариаций художественного построения, каждая из которых в равной мере соответствует эстетическим требованиям времени и среды, ее породивших, и в разной мере должна быть преодолена последующим развитием“ (მუკარჟოვსკი 1996: 319).

პოეტური ტექნიკის მიმართ, ეპოქის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, სამივე პოეტურ თაობას ჰქონდა გამახვილებული ინტერესი.

ვფიქრობთ, რომ გ. რობაქიძის სონეტი „დიდი შუადღე“ მალარმეს ცნობილი ეკლოგის „ფავნის ნაშუადღევის“ სიუჟეტითა და მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურით არის შთაგონებული. სემანტიკური ერთეულები: ყარამფილი (მიხაკი), კალმახი (კალაოზე პურის მოგროვება), კალასო (მუხის ხე, წყალში რკინასავით გამაგრებული), ჩქური (ეჭვი), რახსი (შავ-მონითალო ცხენი) აღმოსავლური მხატვრულ-ემოციური სიმბოლოებია, რომლებიც სამყაროს შექმნის სიმბოლური სურათის წარმოდგენას ემსახურება. ამ შემთხვევაში ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურა, რომელიც პოეტის სუბიექტურ განწყობას ასახავს, ბუნებრივი ენის ტრანსფორმაციით იქმნება.

სონეტში „ფრანგ პოეტს“ მხატვრული შემოქმედების აქტია წარმოდგენილი. მას ბოდლერს უძღვნის გ. რობაქიძე, რომელმაც „მინიშნებათა პოეტიკის“ მეშვეობით მოიტანა ეს აზრი მკითხველამდე და არა პირდაპირი სახელდებით. კატრენები სონეტისა, „ფრანგი პოეტის“, შარლ ბოდლერის, „თავისუფალი სონეტების“ მსგავსად, რითმის ოთხჯერადობას არ იცავს.

1918-1921 წლებში დაინერა და „გველის პერანგში“ შეიტანა გ. რობაქიძემ სონეტები: „აქლემი“ და „ვასაკა“, რომელთა კატრენებსაც ავტორი უზმნოდ, მხოლოდ ზედსართავი სახელებით წარმოგიდგენს. ვ. გაფრინდაშვილი მიუთითებდა: „გრიგოლ რობაქიძემ შექმნა ახალი ფორმა სონეტისა, რომელშიც ყოველი სტრიქონი წერტილით თავდება. ყოველი სტრიქონი სრულ ქანდაკებას წარმოადგენს და არსად კავშირი „და“ (გაფრინდაშვილი 1919: 50). „სონეტის გასაღები“ „ვასაკაში“ ეყრდნობა 150-ე ფსალმუნის აპოკრიფულ ვერსიას და ბაყაყის მხატვრული სახის სიმბოლურ გააზრებას აღრმავებს.

თავისებური, საგანგებო ფუნქცია ეკისრება გ. რობაქიძის სონეტებში გამეორებას. თუ, ჩვეულებრივ, სიტყვათა გამეორება სონეტში აკრძალულია, ავტორი „სონეტი ლოცვის“ გამეორებას, როგორც მხატვრულ საშუალებას, ექსპრესიულ ფუნქციას ანიჭებს და ამ სონეტს უძველეს ხალხურ შელოცვებსა და ფსალმუნებთან აკავშირებს. სონეტში დარღვეულია კატრენების რითმა: abab abba.

„სონეტ-მედალიონებში“ გ. რობაქიძე, მეტაფორების მეშვეობით, მაქსიმალურად ზუსტად ხსნის მეგობარ პოეტთა შემოქმედებით პორტრეტებს და წარმატებით იყენებს მეტაფორის შექმნის ორივე გზას: ლოგიკურ-დიკურსიულსა და ლინგვო-მითოლოგიურს (ე. კასირერი).

სონეტს „ამორძალი ლონდა“ ავტორმა „სონეტი ნაპირებგადალახული“ უწოდა. „ნაპირი“ ანუ საზღვარი სონეტისა, 14 მარცვალი, დაცულია 8 სტრიქონში, დანარჩენი 6 კი, შესაბამისად, 18 და 19-მარცვლიანია. ცვლილება ამ სონეტში მხოლოდ საზომს შეეხო ისე, რომ ლექსის რიტმი არ დარღვეულა.

გ. რობაქიძის — სონეტისტისა და ლექსის თეორეტიკოსის — პროფილი უფრო კარგად გამოკვეთა პოლემიკამ, რომელიც სონეტის თაობაზე გაიმართა 1918 წელს გაზეთების: „საქართველოსა“ (№ 211, 214, 221) და „სახალხო საქმის“ (№ 379, 385) ფურცლებზე, ი. გრიშაშვილის „სადათნოვაში“, 68-ე გვერდის სქოლიოში, სონეტის რითმაზე გამოთქმული შენიშვნის გამო. ამ პოლემიკის დროს: ა) გამოიკვეთა გ. რობაქიძის თვალსაზრისი ქართულ ლექსში ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობის თაობაზე; ამგვარად გარითმა მან სონეტი „აქლემი“; ბ) დადგინდა სონეტის საზომად ქართულ პოეზიაში: 14-მარცვლიანი (5/4/5) საზომი; გ) სიტყვების გამეორების დაშვება სონეტში საგანგებო ფუნქციით. ამ პოლემიკაში შემდეგ ჩაერთვნენ: ს.ფაშალიშვილი და ტ. ტაბიძე. ს. ფაშალიშვილი გ. რობაქიძის პოლემიკური წერილების ღირსებად მიიჩნევდა ავტორის მოსაზრებას ქართული სიტყვის რიტმული მელოდი-ის თავისებურებისა და სარიტმო სიტყვების შესახებ.

ტ. ტაბიძემ ამ პოლემიკის ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი: ვინ იყო პირველი სწორი სონეტის შემომტანი საქართველოში, „ცისფერყანწელთა“ სასარგებლოდ გადაწყვიტა. ტ. ტაბიძემ შეაფასა, აგრეთვე, ამ პოლემიკის შემდეგ დაბეჭდილი ვ. გაფრინდაშვილის ესე „სონეტის პრობლემა“ და აღნიშნა: „წერილი არ არის შეკრული ერთიანი ფორმით“. ტ. ტაბიძემ, ერთ-ერთმა პირველმა სონეტის ქართველ თეორეტიკოსთა შორის, ზუსტი ფორმულირება მოგვცა სონეტის სახესხვაობებისა: ყოველი სახეშეცვლილი სონეტი შეგნებული გადახვევა უნდა ყოფილიყო უკვე დადგენი-

ლი წესებიდან. „სონეტი არის შეგნებული თავის განსაზღვრება“, — წერდა ტ. ტაბიძე.

გალაკტიონი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ამ ახალი სალექსო ფორმის დამკვიდრებას თავის პოეზიაში. ლექსების პირველი კრებულის (1914) განხილვის დროს, 1950 წელს, გალაკტიონი წერდა „ნიგნში არის სონეტი“. აღნიშნული სონეტი „ლაურა“ პეტრარკას სონეტების შთაგონებით არის დაწერილი. გალაკტიონს აქვს როგორც თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5), ასევე ათმარცვლიანი (5/5) სონეტები („გობელენი“, „ოპერის თეატრთან“, „ისტორიულად, მედგარ ჭენებით“), სონეტის სახესხვაობათაგან აღსანიშნავია გ. ტაბიძის ბოლონაკლული სონეტი „ურიცხვ დროებში“, ჰეტეროსილაბური სონეტი „მინა გამოჩნდა“; სიტყვათა და ფრაზათა განმეორებას საგანგებო მხატვრული ფუნქცია ენიჭება გ. ტაბიძის სონეტში „წარწერა ანატოლ ფრანსის სურათზე“. პოეტი ტერმინ „ტერცეტის“ ნაცვლად გვთავაზობს „სამაიანს“.

ტერენტი გრანელის პოეზიის ძირითადი მოტივი — ირაციონალური, ინტუიტიური, მისტიური განცდა სიკვდილისა, სიცოცხლის შიშისა, არის პოეტის სონეტების კომპოზიციისა და სიუჟეტის საყრდენიც. ტერენტი გრანელის სონეტის „საიდუმლო მისალმება ჭლექიან სამრეკლოს“ მაღალ ტექნიკაზე უკვე 20-იან წლებში აღნიშნა ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ (კ.გამსახურდია, ვ. გაფრინდაშვილი).

ტერენტი გრანელის სონეტების ანალიზისას საყურადღებოა ალიტერაცია, კერძოდ, „წ“ ბგერის ალიტერირება, რასაც ჩემი აზრით, პოეტი მიმართავს საგანგებოდ მაშინ, როდესაც სონეტში დრამატული, ტრაგიკული მსოფლშეგრძნება იხატება და მინორული, პესიმისტური განწყობილების გადმოცემა სურს. საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს ტ. გრანელის სონეტი — მედალიონი „ნიკო ფიროსმანს“, რომლის სიმბოლისტური მხატვრული სახე — „წითელი ნარმა“ ერთგვარად მიჯნავს რეალურსა და ირეალურს; იგი სამყაროს ტრაგიკული სახის სიმბოლოდ გვევლინება. ტერენტი გრანელის ყველა სონეტი კანონიკურია.

„ცისფერყანწელებმა“ შეძლეს, სონეტის ფორმა მიესადაგებინათ „ახალი პოეზიის“ შინაარსისათვის: ერვენებინათ რეალურ-

სა და ირეალურს შორის არსებული საბედისწერო გათიშულობა და პიროვნების სულიერი ტრაგიზმი. ეროვნული პოეზიისათვის აქამდე უცნობ განცდათა და განწყობილებათა გამოსახატავად ქართველი სიმბოლისტები შესანიშნავად იმარჯვებდნენ კლასიკური, კანონიკური სონეტის ფორმას, ხშირად კი ლირიკული გმირის შინაგანი დისჰარმონიის გადმოსაცემად ახალი პოეტური განცდის ორიგინალურად გადაწყვეტისათვის, ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების მსგავსად, ამ მყარი სალექსო ფორმის დარღვეულ, არაკანონიკურ სახეს მიმართავდნენ. ასე დაიწერა და შემორჩა ქართულ სონეტისტიკას: „ყრუ სონეტი“, „უკუღმართი სონეტი“, „სონეტი ნაპირებგადაღებულ“ და ა.შ.

ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა „ცისფერყანწერთა“ დაჟინებული მოთხოვნა სონეტში 14-მარცვლიანი საზომის დამკვიდრებისა: „სიმბოლისტებმა წინ წამოსწიეს 14- და 10-მარცვლიანი ლექსები. განსაკუთრებით პირველი გახშირდა. კლასიკური სონეტის გარშემო გამართულ კამათში, ტრიოლეტებისა და რონდოების კორიანტელში მდიდარი შაირი სრულიად დაივიწყეს. შეიქმნა ერთგვარი სტანდარტი და მტკიცება იმისა, რომ თითქოს სონეტის ფორმას მარტო 14-მარცვლიანი ლექსი შეეფერება. მოდერნისტებმა, რა თქმა უნდა, ბევრი სიახლე მისცეს ქართულ ლექსს, მაგრამ იმის გამო, რომ მეტრულ-რიტმული სტანდარტების გაბატონებას ცდილობდნენ, ქართული ლექსის მეტრულ (და რიტმულ) გაღარიბებას უწყობდნენ ხელს“ (აბაშიძე 1937: 56).

სონეტის კეთილხმოვანების თანახმად, სავსებით ბუნებრივი იყო „ცისფერყანწელების“ საგანგებო ზრუნვა მისი რითმის თაობაზე, რაც სანანებლად გაუხდათ შემდგომ და, რის გამოც მონანიება მოსთხოვეს პაოლო იაშვილს (იაშვილი 1936).

რუსული სონეტის ცნობილი მკვლევარი ლ. გროსმანი მიუთითებდა, რომ „სიმბოლისტების დროს აღმოჩენილ იქნა განსაკუთრებული, სონეტის რიტმი, ადრე ცნობილი მხოლოდ დელვიგისა და პუშკინისათვის; მოქნილი, წყნარი, მშვიდი და ზეიმურობის შემცველი, ამავე დროს“ (გროსმანი 1927: 128). როგორც „ცისფერყანწელები“ მიიჩნევდნენ, ამგვარ „ნელსა“ და „მძიმე“, მტკიცე რიტმს ჰქმნიდა სონეტში 14-მარცვლიანი (5/4/5) საზომი.

1929 წ. გამოქვეყნებულ გამოკლვევაში „რიტმი, როგორც დიალექტიკა“ ა. ბელი კრიტიკულად უდგება თავის ადრინდელ შრომებს და აღნიშნავს, რომ რიტმი წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ ფაქტს, რომელიც წინ უსწრებს „სიტყვიერი შერჩევის“ მომენტს, ამიტომ მკვლევარი მას ეძებს როგორც ლექსში, ისე პროზაში და ამით ანგრევს მათ ჟანრულ ბუნებას.

„ცისფერყანწელები“, გ. რობაქიძის თაოსნობით, ცდილობდნენ ჟანრული ჩარჩოების რღვევას და მხატვრული ნიმუშებით ადასტურებდნენ ამ პრინციპს. ამის სამაგალითოდ საყურადღებოა ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით“ და ს. კლდიაშვილის „Natur Morte“. მათ შესახებ ქართულ ლექსმცოდნეობაში არაერთი საინტერესო მოსაზრება გამოთქმულა, კამათის საგნადაც ქცეულა მათი ჟანრის საკითხი (გ. მიქაძე, ა. ხინთიბიძე, თ. თევზაძე, ლ. ავალიანი); ჩვენი აზრით, „პროზის რიტმის“ გამარჯვება „ლექსის რიტმზე“ და, შესაბამისად, პროზის სინტაქსური კონსტრუქციების უპირატესობა ლექსის მეტრულ ერთეულებთან შედარებით, ამკარად მიგვანიშნებს, რომ ორივე ნიმუში — ექსპერიმენტი უფრო პროზის სფეროს განეკუთვნება, ვიდრე ლექსისას და ისინი სახეშეცვლილ სონეტთა რიცხვს არ განეკუთვნება.

„ცისფერყანწელთაგან“ სონეტის ფორმას შედარებით იშვიათად მიმართავდნენ ნიკოლო მინიშვილი და ივანე ყიფიანი, ალი არსენიშვილი კი მხოლოდ ესეებითა და თარგმანებით არის ცნობილი.

პაოლო იაშვილის თაობაზე მიუთითებენ, რომ მან შექმნა პირველი კლასიკური სონეტი — „სონეტი ელლის“. საერთოდ კი, პაოლო იაშვილს ცხრა სონეტი აქვს დანერგილი, რომელთაგან ყველა კანონიკურია. პ. იაშვილს არც ერთი ურითმო, ყრუ სონეტი არ დაუწერია. საგულისხმოა ისიც, რომ პ. იაშვილის ცხრა სონეტიდან შვიდი მიძღვნილია, ექვსი — ე.წ. „მედალიონია“, ხოლო ერთი — „ავტომედალიონი“. „ელენე დარიანის ციკლში“ პ. იაშვილმა ერთი, „ფერადი სონეტი“ შეიტანა, რომელშიც სამყაროს „დიონისურ სანყისზე“, „აპოლონური“ ჰარმონიის უპირატესობა იგრძნობა.

ტიციან ტაბიძის ნამდვილი, კანონიკური სონეტები „ცისფერ-ყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროს იწერება და მათში აღბეჭდილია სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი სახეობრივი აზროვნება.

„ცისფერი ყანწების“ არსებობის დროს დაწერილ სონეტთაგან არაკანონიკურია ტ. ტაბიძის „პიერო“ (4+4+3), „ქალდეას ბალაგანი“ კი ინგლისური სონეტის სქემას იმეორებს (4+4+4+2).

ზედმეტი კატრენები აქვს ტ. ტაბიძის მოგვიანებით დაწერილ სონეტებს: „სოლანულთან“ (1927) და „ორი არაგვი“ (1936). ჩვენი აზრით, ეს დამატებითი კატრენები „სონეტის გასაღების“ ფუნქციას ასრულებს.

სონეტის „***შემოუფშვნია, შემოუდნია“ სახეობრივი და ვერსიფიკაციული ანალიზი თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს მის ორგანულ კავშირს როგორც ტ. ტაბიძის მთელ შემოქმედებასთან, ისე ქართული კლასიკური პოეზიის მდიდარ ტრადიციებთან. შემთხვევითი არც ის არის, რომ სონეტის კომპოზიციას კრავს მყინვარისა და თერგის პოეტური ხატები, რაც მარადიულისა და წარმავალის სიმბოლურ სახეებად განზოგადდება. საგანგებო ფუნქცია აქვს დაკისრებული ამ სონეტში „და“ კავშირს.

ტიციან ტაბიძეს 16 სონეტი აქვს დაწერილი. ამ მყარი სალექსო ფორმით პოეტი სიცოცხლის ბოლომდე გადმოსცემდა თავის სათქმელს.

ვალერიან გაფრინდაშვილმა 50-მდე სონეტი დაწერა. თანამედროვენი საგანგებოდ აღნიშნავენ: „...საქართველოში არავის ყვარებია სონეტი მასავით“ (ს. ცირეკიძე). ეს სიყვარული აირეკლა სწორედ პოეტის სონეტებმაც და მისმა ცნობილმა ესემ „სონეტის პრობლემა“. ცნობილია, აგრეთვე ვ. გაფრინდაშვილის რუსულ ენაზე დაწერილი სონეტები. ისინი ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელია.

ვ. გაფრინდაშვილის კრებული „დაისები“ (1919) შემავალი სონეტების უმრავლესობა გაერთიანებულია ციკლში „ამარსიფალი“. კრებულში არ არის, მაგრამ მასში შეტანილ სონეტებს ეხმაურება ამავე პერიოდში დაწერილი შებრუნებული სონეტი „შეხვედრა“ (გაზ. „მეგობარი“, 1915, № 21).

სახე-სიმბოლო „ამარსიფალის“ მნიშვნელობა გახსნილია ვ.გაფრინდაშვილის ლექსში „სომნამბულა“. „ამარსიფალი“ — სალამოს თოვლით შექმნილი პირბადეა და „დაისების ღერბი“. ამ სახე-სიმბოლოს მნიშვნელობა იდუმალს, მიუწვდომელს უტოლდება, რის თაობაზეც თვით ვ. გაფრინდაშვილიც მინანიშნებდა: „ბლოკმა გააზღაპრა თოვლი და მისი ნეზნაკომკა — წინათ ეგვიპტის სფინქსი ახლა თოვლის და ნევის პროსპექტის გამოცანაა“.

„ამარსიფალის“, თოვლთან დაკავშირებული სიტყვა-სიმბოლოს, მნიშვნელობას უკეთ წარმოაჩენს მალარმეს პოეზიით გატაცება, მისი „გედის“ თარგმნა ვ. გაფრინდაშვილის მიერ.

საყურადღებოა, რომ „ამარსიფალის“ ციკლში სონეტების გაერთიანება თავისებური ცდაა ევროპული ლიტერატურისათვის, განსაკუთრებით აღორძინების ხანაში. ციკლური ფორმა სონეტებისა პოეტს ეხმარება თემის ფილოსოფიურ განზოგადებაში, გაფართოებაში.

ვ. გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილ სონეტში გ. რობაქიძე წერდა: „...დაგირბილდება მაშინ შენი სონეტი კვრივი...“ სონეტი მყარი, მკვრივი ფორმის „დარბილებაში“, ანუ დარღვევაში პოეტ-მკვლევარი ვ. გაფრინდაშვილის არაკანონიკურ, სახეშეცვლილ, ურითმო, „ყრუ სონეტს“ გულისხმობდა.

ვ. გაფრინდაშვილის სონეტები გამოირჩევა ეგზოტიკური რითმებითა (გრძიმებს-გაუღიმებს, ჯიოკონდა-დალონდა, ორივეერმორი და ა.შ.) და ნეოლოგიზმებით („პოემანას“, „მოემანს“, „ქაიანური“).

შემოქმედების მეორე პერიოდში (1925-1941) ვ. გაფრინდაშვილის მიერ შეთხზული სონეტების შინაარსი უფრო რეალისტურია და კონკრეტულ-საგნობრივი მხატვრული სახეებით გამოირჩევა. 1940 წ. დაწერა პოეტმა ე.წ. „დიდაქტიკური სონეტი“ — „სონეტი ქალაქს“.

კოლაუ ნადირაძის შემოქმედებაში სონეტის ხვედრითი წილი ძალიან მცირეა. „ბალდახინში“ გამოქვეყნებულ ხუთ სონეტს პოეტმა შემდეგ მხოლოდ ერთი მიუმატა. ჩანს, კ. ნადირაძეს მაინცდამაინც არ იზიდავდა ეს მყარი სალექსო ფორმა. „ბალდახინში“ შესული სონეტები კანონიკურია: ორი კატრენითა და ორი ტერცეტით, 14-მარცვლიანი საზომით (5/4/5) და გართ-

მვის კლასიკური სქემით: abba abba cdc dee // cdd cee. ტერცეტების რითმები ხშირად კონსონანსურია: გოდება-ლოდები („ქარვისფერი ფაკირი“), ცხვირგატეხილი-გადაეხილა („ავტოპორტრეტი“).

„ახალი მითოლოგიის“ შექმნის მცდელობა, რაც ასე თვალსაჩინოა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში, აირეკლა მათს სონეტებშიც. განსაკუთრებით კარგად გამჟღავნდა ბუნებისა და ისტორიის შერწყმის სურვილი კ. ნადირაძის სონეტებში.

კ. ნადირაძის სონეტებში ჭარბად იგრძნობა სამყაროს ხედვის იმპრესიონისტული მანერა, რაც გამოიხატა ყვითელი ფერის პრიმატშიც, როგორც ემპირიული ცხოვრების სიმძიმის, სიყალბის სიმბოლურ სახეში („ყვითელი ტრფობა“).

„ცისფერყანწელთა“ ორდენი ყველაზე ადრე (1923 წ.) დატოვა **შალვა კარმელმა**, რომელსაც განსაკუთრებით იზიდავდა სონეტის ფორმა, გარდაცვალებამდე ორი წლით ადრე გამოსულ კრებულში „ბაბილონი“ (1921) ლექსების თითქმის მესამედი სონეტებია. ამ კრებულის ერთ-ერთმა პირველმა რეცენზენტმა შალვა კარმელის ლექსები ფრანგი პარნასელების პოეზიას დაუკავშირა და პოეტის რითმით გატაცებაც ამ სულიერი ნათესაობით ახსნა: „არცერთი ქართველი პოეტი ისეთი დაუღალავი სიხშირით არ ახორციელებდა თავის ლექსებში ფორმულას ქალური და ვაჟური რითმების შესახებ, როგორც შალვა კარმელი“ (გაფრინდაშვილი 1990: 559).

შალვა კარმელის სონეტების თემატურ კომპოზიციას ძირითადად საქართველოს წარსული განსაზღვრავს, ასევე მნიშვნელოვანია ბიბლიური თემატიკა. შალვა კარმელის ყველა სონეტი კანონიკურია.

რაჟდენ გვეტაძის სახელთან დაკავშირებულია „უკუღმა“ სონეტის ისტორია ქართულ მწერლობაში. „უკუღმართი სონეტი ერთადერთია ქართულად დაწერილი, რომელიც იკითხება წაღმაც და უკუღმაც. ასეთი სონეტი არავის დაუწერია არც რუსის პოეტებში“, — წერდა გ. ცეცხლაძე (გაზ. „ტრიბუნა“, № 922, №234, გვ. 2).

რ. გვეტაძის ე.წ. „უკუღმა სონეტი“ სათაურით „გატეხილი ქარვა“ პირველად გამოქვეყნდა გაზეთში „პოეზიის დღე“ (1921, 7 მაისი).

ეს ათმარცვლიანი, არაკანონიკური (3+3+4+4) სონეტი მრავალმხრივ არის საყურადღებო: პირველ ყოვლისა, პოეტური ტექნიკის ფლობით, შემდეგ კი მასში გამოხატული ტანჯვის აგონიით, როდესაც გმირი თვითმკვლელობაში ეძებს ერთადერთ გამოსავალს, რაც თავდაყირა აყენებს, უკუღმა აბრუნებს მის მიერ განვლილ ცხოვრების გზას.

სონეტი „უკუღმართი“ ქვემოდან ზემოთაც იკითხება, ე.ი. შეიძლება ჯერ კატრენები იყოს და მერე ტერცეტები. „უკუღმა სონეტს“ რითმები არა აქვს, დაყრუებულია მისი სტრიქონები; „ნაღმა სონეტს“ კი კანონიკური, კლასიკური სქემით გამართული რითმები (cdc ede abba abba) ამშვენებს. „უკუღმართი“, თავისი ურითმობით, ვ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტს“ გვაგონებს, რომელიც პირველად გ. რობაქიძემ მიაწერა სახეშეცვლილ სონეტთა კატეგორიას.

რ. გვეტაძის „უკუღმა სონეტი“ სამგვარად არის სახეშეცვლილი: შებრუნებულია მისი სტროფიკა, ნაღმა-უკუღმა იკითხება და არის ურითმო, ყრუ.

რ. გვეტაძის „უკუღმართი“ სიმბოლიზმის თეორიაში ფართოდ გავრცელებული ორეულის, ანარეკლის პოეტური ნათელყოფაა; სარკის, ანარეკლის ეფექტით არის ნაჩვენები თვითმკვლელის სახე.

სამყაროს დიონისური, დისჰარმონიული, ქაოსური სანყისის გამარჯვებაა „უკუღმართი“, რომელიც გადმობრუნებული, ნაღმა პირით აპოლონური, მშვენიერი ფორმით მოსაწონია. „რა“ და „არარა“, „ნათელი“ და „ბნელი“, ერთიანი, წრიული ტრიალის აუცილებელი ნაწილებია, ისინი ურთიერთმიზიდვისა და ურთიერთლტოლვის გამო არსებობენ და სონეტის მარადიული ფორმაც, ერთდროულად, შეიძლება იყოს მახინჯიც და მშვენიერიც.

„უკუღმართს“ არ შეიძლება ჰქონდეს რითმები, ისევე როგორც არა აქვს რითმები ვ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტს“, რომლის ლირიკული გმირია თვითმკვლელობაზე მეოცნებე;

რითმები, „სასიგნალო ზარები“ (ა. ახმატოვა) ტაეპებისა, მხოლოდ მშვენიერ, კანონიკურ ფორმას სჭირდება — კლასიკურ სონეტს, უფორმო, არაკანონიკური სონეტი კი ვერ შეიგუ-

ებს. იგი, როგორც წამიერი გაელვება სასონარკვეთილებისა, აუცილებლად უნდა დაფიქსირდეს, მაგრამ არ დაკანონდეს.

რ. გვეტაძის სონეტი „გატეხილი ქარვა“ საუკეთესო დასტურია ქართველ სიმბოლისტთა თეორიული ნააზრევისა სონეტის, როგორც სიმბოლოს, ნიღბის შესახებ. მრავლისმეტყველია თვით „უკუღმართის“ მეორე დასახელებაც: „გატეხილი ქარვა“. ავტორი ქარვაში კრიალოსანს, წრეს, მარადიულ ტრიალს გულისხმობს, რომელიც „გატყდა“, შეიცვალა, დაირღვა...

რ. გვეტაძემ „უკუღმართი სონეტით“ „ცისფერყანწელთა“ მსოფლალქმის მეტად გართულებული და დაძაბული სახე გვიჩვენა: პოეტური სამყარო რეალობის ერთგვარი მოდელია, მაგრამ მათ გართულებული ურთიერთდამოკიდებულება აკავშირებთ ერთმანეთთან; პოეტური ტექსტი კი ჭეშმარიტების ძიების, გარემომცველი სამყაროს წვდომისა და მასში ორიენტირებისა და ინტერპრეტაციის მძლავრი და ღრმად დიალექტიკური პროცესია. „პოეზიის მიზანი, რა თქმა უნდა, „ხერხის“ გამოყენება კი არ არის, არამედ სამყაროს იდუმალების წვდომა, ადამიანთა ურთიერთობა, პიროვნების თვითშემეცნება, საკუთარი თავის სრულყოფა საზოგადოებრივი კომუნიკაციის პროცესში“, — წერდა ი. ლოტმანი (ლოტმანი 1972: 47).

„ცისფერი ყანწების“ ორდენის არსებობის ხანს შ. აფხაიძემ სამიოდე სონეტი შეთხზა, მაგრამ ამ მხრივ განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა 40-იანი წლები. 1941 წ. გამოსულ კრებულში **შალვა აფხაიძემ** 46 სონეტი შეიტანა, რომელთაგან 28 ერთ ციკლში — „მწვერვალები“ — გააერთიანა, ხოლო 18 სონეტი შეიტანა მეორე ციკლში „ბედი ქართლისა“. 1967 წელს გამოცემულ კრებულში „მცხეთის ლაჟვარდები“ პოეტმა 12 სონეტი შეკრა ერთ ციკლად, რომელიც საქართველოს წარსულს მიუძღვნა.

შალვა აფხაიძის „ქარვის სონეტის“ კატრენები ორ რითმაზეა აგებული, ხოლო ტერცეტების რითმები ჟღერადობით მაქსიმალურად უახლოვდება ერთმანეთს.

შ. აფხაიძის სონეტები, რომლებიც 10-20-იან წლებშია შეთხზული, ღვთისმშობლისადმი არის მიძღვნილი, რითაც შ. აფხაიძე ცდილობს, სხვა „ცისფერყანწელბთან“ ერთად, ქართული მე-

სიანიზმის იდეის მხატვრულ ხორცშესხმას („ქარვის სონეტი“, „სანტა მარია“, „ღვთისმშობელი პროსპექტზე“).

გიორგი ლეონიძის პირველი სონეტი „სონეტი ქართველ ჰუსარებს“ 1916 წლით არის დათარიღებული. იგი კანონიკურია და იმ რიტმულ-ინტონაციური წყობით არის აღბეჭდილი, რაც გ. რობაქიძემ დაამკვიდრა ქართულ პოეზიაში: სახელდებითი წინადადებისაგან შედგენილი, წერტილებით დასრულებული სიტყვებითა და ტაეპებით.

1917 წელს დაწერილი ხუთი სონეტიდან გ. ლეონიძემ ორი ერთ ციკლად წარმოგვიდგინა: „ორი სონეტი საქართველოს“. ამავე წელს დაწერილი სონეტი „საქართველოში (თეთრი დროშა)“ არაკანონიკურია (4+6+6) და საქართველოში მესიანიზმის იდეის აღორძინებას ეძღვნება.

გ. ლეონიძეს არაკანონიკური სონეტები შეუთხზავს 1925-1928 წლებში: „ზვავი“ (4+3+3+5), რომელიც ამავე დროს, „კოჭლია“ — დაკოჭლებულია კატრენის უკანასკნელი სტრიქონი და უკუღმა სონეტი „თბილისის ოსტატები“ (3+3+4), რომელიც ბოლონაკლულიცაა.

ამ უკუღმა სონეტის ინტონაცია სასაუბრო მეტყველებისას უახლოვდება. იგი ყურადღებას იქცევს ტერცეტების გართმვის იმ იშვიათი სქემით, „სამკუთხედით“ — cde cde, რომელიც რ.გვეტაძის სონეტში „ქეთევან“ გვხვდება.

სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურული მეთოდის გაბატონებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა პოეტების დამოკიდებულება სალექსო ფორმებისადმი მაშინ, როდესაც ფორმის მიმართ გამოჩენილი ნებისმიერი ყურადღება „ფორმალიზმად“ ინათლებოდა და ხშირად ისჯებოდა კიდეც, ლიტერატურაშიც ნაკლებად ჩნდებოდა წმინდა ფორმისეული ძიებანი. პოეზიის ძირითად ამოცანად იმ დროს სამოქალაქო მოტივების გამოხატვა იქცა, რაც შეიძლება სადა, უბრალო, ხალხის ფართო მასისათვის გასაგები ენით.

მიუხედავად ამისა, 40-იანი წლების ქართულ პოეზიაში მაინც გვხვდება სონეტები. **გრიგოლ აბაშიძეს** ორი სონეტი აქვს ჩართული პოემაში „ამირანის დაბადება“. თავის დროზე ამ სონეტების თამამი შინაარსი, მთელ მის პოეზიასთან ერთად, სიმბო-

ლიზმით გატაცებად ჩაუთვალეს გრიგოლ აბაშიძეს და დიდადაც დაემეს იგი. გ. აბაშიძეს ეკუთვნის კიდევ ორი, დამოუკიდებელი სონეტი: „ძველ ტაძარში“ და „შვიდი მეციხოვნე“, ხოლო ვრცელ ოდა-ლექსში „ფოლადის სიმღერა“ ჩართული აქვს ათმარცვლიანი სონეტი. გ. აბაშიძის სონეტები კანონიკურია, ათმარცვლიანი (5/5), ან — თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5).

გ. აბაშიძე 80-იან წლებში კვლავ დაუბრუნდა სონეტს, როგორც უკვე მთარგმნელი, როდესაც ქართულ ენაზე აამეტყველა პიერ რონსარის სონეტები.

1940 წელს დაწერა **იოსებ ნონეშვილმა** ცნობილი „უკულმა სონეტი შაჰ-აბასს“, რომლის უკანასკნელი კატრენის მეორე სტრიქონი დაკოჭლებულია: 14-ის მაგივრად ათმარცვლიანია. ი.ნონეშვილს ეკუთვნის აგრეთვე სონეტები: „პომპეუსის ხიდი“, „არსენას საფლავთან“.

50-იანი წლების ბოლოს, „ცისფერყანწელთა“ რეაბილიტაციის შემდეგ, ტაბუ აეხსნა მათს შემოქმედებას და სონეტის კლასიკურმა ფორმამ ახალი შინაარსი შეიძინა: მირიან აბულაძის, ხარიტონ ვარდოშვილის, თამაზ ჩხენკელის, განსაკუთრებით კი, მურმან ლებანიძის სონეტები ახლებურ ჟღერადობას იძენს.

ჯემალ ინჯიას 60-იან წლებშიც აქვს გამოქვეყნებული სონეტები. 1988 წ. იგი საინტერესო ექსპერიმენტის სახით აქვეყნებს ერთმარცვლიან სონეტს „რუ ტყეში“, რომელსაც ახლავს შენიშვნა: „ყველაზე გამხდარი სონეტი“, მისი სტროფიკა და გართმვის სისტემა, მეტრის გარდა, კანონიკურია.

80-იანი წლების საქართველოში, ეროვნული მოძრაობის გამოცოცხლებამ, 9 აპრილის ტრაგედია და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ახალმა ეტაპმა ახალი შინაარსით დატვირთა ეს მყარი სალექსო ფორმა. ტრაგიკულისა და ამალღებულის შერწყმამ მშვენიერთან თითქოს უბიძგა ქართველ პოეტებს, ახლებურად შეეხედათ სონეტის ტრადიციული ფორმისათვის. არცთუ უმნიშვნელოა ის ფაქტიც, რომ ეროვნული მოძრაობის ლიდერებს **ზვიად გამსახურდიასა და მერაბ კოსტავასაც** აქვთ სონეტები.

ზვიად გამსახურდიას ლექსების კრებულში „მთვარის ნიშნობა“ (1987) სამი სონეტია შესული: „მიძღვნა“, „შენი ღიმილი. სონეტი მანანასადმი“, „ზენა“ („ციკლიდან „ტერენტი გრანელი“).

მერაბ კოსტავას ლექსების კრებულში (1990) კი ორი სონეტი: „ისტორია“ და „კოხტაგორა“. „ისტორია“ არაკანონიკურია (4+3+3+4), საზომი — ჰეტეროსილაბურია. ტერცეტებში ხუთგზის მეორდება სიტყვა „რამდენი“, რაც სონეტის სათაურს „ისტორიას“ ეხმიანება.

ოთარ ჭელიძის სონეტებში ათმარცვლედის განსხვავებულ ვარიაციას 3/3/4 ვხვდებით. ათმარცვლედით (2/4/4) 15 სტრიქონით არის დაწერილი ო. ჭელიძის სონეტი „დღემდე მოღწეულნი“, რომელსაც პოეტი კენტ-სონეტს არქმევს, რადგან მასში ერთი სტრიქონი ზედმეტია (4+4+4+3). ასევე არაკანონიკურია (4+3+3+4) ან, როგორც პოეტი უწოდებს, „მახინჯი“, „ნ“-სადმი მიძღვნილი სონეტი, რომლის გარითმვის სისტემაც თავისებურია: abab cde dce abab. სონეტის ფორმით არის დაწერილი აგრეთვე ო. ჭელიძის ბალადა „ვეფხის ბოკვერი და ობოლი გოგო“, რომელიც 8-მარცვლიანი საზომით (2/4/2) არის შესრულებული.

1991 წ. პოეტმა **იმერი ხრეველმა** გამოაქვეყნდა პალინდრომების კრებული, სადაც შესულია სონეტი-პალინდრომი „არახარა“.

XX ს. 40-90-იან წლებში ევროპული მყარი სალექსო ფორმებისადმი ყურადღების გამახვილება აიხსნება ქართული პოეზიის განახლებისა და მსოფლიო პოეზიასთან მისი ორგანული ერთიანობის დაცვის სურვილით. 60-70-იან წლებში ვერლიბრით გატაცებული პოეტები, მოულოდნელად, მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მობრუნდნენ. ეს ერთგვარი კრიზისის მაუწყებელიც არის და „მესამე გზის“ ძიების სურვილიც.

არაკანონიკური სონეტების სიმრავლე 40-90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში, ერთი მხრივ, 10-20-იანი წლების ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთგულებით და, მეორე მხრივ, სონეტის კლასიკური სახესხვაობების ათვისება-გამეორებისა და მისი გამრავალფეროვნების სურვილით აიხსნება.

80-90-იანი წლების ქართულ პოეზიაში სონეტისტთა რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა, მათ შორის გამოირჩევიან: ლია სტურუა, გენო კალანდია და ლადო სეიდიშვილი, რომლებმაც სონეტების კრებულები დასტამბეს.

ლია სტურუას სონეტების კრებულის გამოსვლა 1987 წელს ერთგვარ „მოსალოდნელ მოულოდნელობად“ შეიძლება შეფასდეს ლიტერატურისმცოდნეობის დღევანდელი თვალსაწიერიდან. ერთი მხრივ, ნლების განმავლობაში ლია სტურუას ვერლიბრს შეთვისებული და შეჩვეული მკითხველისათვის მოულოდნელი იყო სონეტის კანონიზებული ფორმა, მეორე მხრივ კი, მოსალოდნელი იყო სონეტების წერა დაეწყო პოეტს, რომელიც ვერლიბრის ჩარჩოებს ნლების განმავლობაში უსაზღვროდ აფართოებდა ორიგინალური მეტაფორებითა და კონკრეტულ-საგნობრივი განცდების უზოგადესი აბსტრაქციებით.

ლია სტურუას სონეტების კრებულში 49 სონეტია შესული და თითოეული საგანგებო ფუნქციით არის აღჭურვილი; პოეტი ცდილობს, ღრმად ინდივიდუალური და სუბიექტური, ამორფული განცდა ლოგიკური და წინასწარ დადგენილი ფორმის საზღვრებში მოაქციოს. ლია სტურუას სონეტები „ლოგიკის მონატრება“ ალოგიზმებითა და აბსურდით დაღლილი პიროვნებისა, კლასიკური ჰარმონიის დაბრუნებისათვის ბრძოლაა ანმყოფად თავდასაღწევად მიმართული.

რითმა სრულიად ახლებურ დატვირთვას იძენს ლია სტურუას სონეტებში: თუ ტერცეტებში სრულიად თავისუფალია და ნაირნაირ ვარიაციით წარმოდგენილი ტერცეტების სამჯერადი რითმა: cde ede, cdd eed, cde cde, cde xcc, cdc ede, cde xdx... უფრო ხშირია „სამკუთხედი“: cde cde, რაც კლასიკური, კანონიკური სონეტისათვის იშვიათია, ხოლო ქართულ პოეზიაში ამ სქემას ერთ-ერთმა პირველებმა მიმართეს რაჟდენ გვეტაძემ და გიორგი ლეონიძემ.

ლ. სტურუას სონეტში „სონეტი სიტყვაზე“ კარგად არის აღბეჭდილი სიტყვის ტრაგიკული ფერიცვალება და მისი უფუნქციობა თანამედროვე ყოფითსა და პოეტურ მეტყველებაში: სულიერებისაგან დაცლილი ანმყო საგნებისა და სხეულების სიმრავლედ წარმოგვიდგება, სადაც თითოეული მათგანი მნიშვნელოვანია არა როგორც კონკრეტული ნივთი, არამედ როგორც იარაღი, საშუალება მოქმედებისა, შედეგისა: „გრამატიკულად ესაა არა არსებითი სახელები (არსებები) და არა ზედსართავი სახელები (ატრიბუტები), არამედ ზმნები – ჩამოყალიბება. მათ

არ შეუძლიათ მოქმედება, ან მოქმედების განცდა, არამედ წარმოადგენენ მოქმედების შედეგს, გამოხატულებს ზმნებით და ინფინიტივებით: ესაა, თითქოსდა, უსასრულოდ გაყოფადი წარსული მომავალი ჩამოყალიბებისა, ანმყოფად მუდმივად განმსხლტომი“ (რიკლინი 1996).

ღია სტურუას სონეტების ბგერწერაც ამგვარად იქმნება. მისი სონეტების დისონანსური რითმა, განსაკუთრებით ტერცეტებისა, ძირითადად, ბოლოკიდური, სარითმო სიტყვის საყრდენი თანხმოვნების გამეორებას ემყარება: ენამჭევრობა — ჭერზე, წყალი — წყნარად, ასონანსი: ჩემს ლალ ცხოვრებას — მემახსოვრება. ღია სტურუას სონეტებში არაიდენტური რითმის სახეობათაგან ყველაზე ხშირია დისონანსი, რომელიც რითმის საყრდენი თანხმოვნების მეტად შეზღუდულ თანხმობას ეფუძნება: ხვედრი — დამაყვედრიან („ჭრელი სონეტი“), დავიზავე — მიზანი, ლამისთევანი — დამალევენეს, უმეტაფორესს — სიმარტოვე.

ღია სტურუას „სონეტი გულზე“, რომელიც ე.წ. „თავისუფალი სონეტების“ რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ და პარალელურად, ასოციაციის საფუძველზე, ვაკავშირებთ მას გალაკტიონის სონეტთან „გული“.

ლ. სტურუას ე.წ. „დიდაქტიკური სონეტი“ — „სონეტი სონეტის შესახებ“ კარგად გამოხატავს ამ მყარი სალექსო ფორმისადმი პოეტის დამოკიდებულებას. ლ. სტურუასადმი კლასიკური სონეტის მოდელი სიმბოლისტური სონეტია.

გენო კალანდიას ლექსების კრებულში „მესამე თვალი“ (1993) თითქმის ასი სონეტია შესული, რომელთა უმრავლესობა ციკლებად არის წარმოდგენილი: „ზღვის სონეტები“, „სონეტები სიყვარულზე“, „შემოდგომის სონეტები“, „სალამო ხანის სონეტები“. საერთო სახელწოდება ამ ოთხი ციკლისა, ჩვენი აზრით, სიყვარულისა და რწმენის მცველ რაინდებსა და ქალიშვილებს გულისხმობს. კარიატიდის, როგორც სვეტის სიმბოლური გააზრება და მისი დაკავშირება სონეტის კლასიკურ ფორმასთან ბუნებრივად ჩანს გ. კალანდიას შემოქმედებაში.

კრებულში გვხვდება შვიდმარცვლიანი სონეტები („ორნი“, „ცისფერი წიგნი“). ციკლი „შემოდგომის სონეტები“ ლიტერატურულ რემინისცენციას აღძრავს ელენე დარიანის „ფერად

სონეტთან“. გ. კალანდია ჰეტეროსილაბიზმს მიმართავს და ხშირად აკოჭლებს კატრენებისა და ტერცეტების უკანასკნელ სტრიქონებს („მესამე თვალი“, „ტროფეები“).

ფრანგ და ქართველ სიმბოლისტ პოეტთა სონეტებითა და სახელებით ნასაზრდოები ქართველი პოეტის სონეტები ცხადყოფს თანამედროვე ეროვნული ლექსწყობისათვის დამახასიათებელ ერთ ტენდენციას: ახლო წარსულის პოეტური მემკვიდრეობის ათვისებისა და მისი განახლებისაკენ სწრაფვას.

ლადო სეიდიშვილის სონეტები 70-იანი წლებიდან ჩნდება ქართულ მწერლობაში. სონეტების კრებული „ზენი და ვნებანი“ (1995), რომელიც სონეტების 10 ციკლს, ან რკალს წარმოგვიდგენს. კრებული სულ 275 სონეტს შეიცავს და მთავრდება იგი სონეტების გვირგვინით „კენტავრების მარულა“.

ლ. სეიდიშვილის სონეტების კრებულის სათაური, ჩვენი აზრით, განსაზღვრულია თვით სონეტის არსის სპეციფიკურობით: მასში ერთმანეთს ერწყმის ჩვევით, გონებით, ტრადიციით ნაკარნახევი ფორმები (ზენი) და გრძნობით, ემოციით, განცდით წარმოშობილი შინაარსი — ვნებანი. კრებულში სონეტების გვერდით, გამონაკლისის სახით, გვხვდება მხოლოდ რამდენიმე, განსაკუთრებული სალექსო ფორმა: ტრიო-ოქტავა, სონეტი-ტრიოლეთი-ოქტავა, რონდო, რონდელა, სექსტინა. ძალიან ბევრია კრებულში არაკანონიკური სონეტი: კუდიანი სონეტი, ურითმო სონეტი, ცთომილი სონეტი, მონორითმული სონეტი, უთავო სონეტი, ალიტერაციული სონეტი. ყველა მათგანს სახეშეცვლილ სონეტთა რიცხვს ვერ მივაკუთვნებთ. ისინი უფრო ექსპერიმენტებია, რადგან სახეცვლილებანი სონეტისა მხოლოდ დადგენილი სტროფიკის, რითმისა და მეტრის ფონზე აღიქმება, ანუ დარღვევა ნორმის ფარგლებში უნდა მოხდეს და არა უსაზღვროდ! საინტერესო ექსპერიმენტია ლ. სეიდიშვილის „სონეტი სარკეში“, რომელიც იკითხება ჩვეულებრივ და იქვეა წარმოდგენილი მისი მეორე ვარიანტი — ტერცეტის უკანასკნელი სტრიქონიდან უკულმა წაკითხული — სარკის ანარეკლის გამეორების მსგავსად. ამ სონეტში ხშირად მეორდება ბგერა „ზ“, რომელიც მობეზრების, სიზანტის განწყობილებას ქმნის. 10 და 14-მარცვლიანი სონეტების გვერდით, არის ჰე-

ტეროსილაბური სონეტებიც („ბათუმი, სასტუმრო „ფრანცია“, „ექსპრომტი“ და სხვ.).

სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ **„სონეტების გვირგვინი“** ერთ-ერთი რთული სახეობაა ვერსიფიკაციაში და მისი პირველი ნიმუშები XIII ს. გვხვდება იტალიაში, მაგრამ კანონიზება მოგვიანებით, XVII-XVIII სს. მოხდა. პირველი „სონეტების გვირგვინი“ ჩვენში ანზორ სალუქვაძემ დაწერა: „სონეტების გვირგვინი, მიტანილი უცნობი ჯარისკაცის საფლავთან“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1975, 9.IX). 70-იან წლებში გამოქვეყნდა აგრეთვე **ლადო სეიდიშვილის** სონეტების გვირგვინიც „კენტავრების მარულა“ („ჭოროხი“, 1975, 4). 80-იან წლებში სონეტების გვირგვინები გამოაქვეყნეს: ო. ჭელიძემ („სონეტების გვირგვინი ჩემს ნაგრამს“), ნ. აბესაძემ „სიჩუმე მწვერვალზე“, ჯ. ინჯიამ („რეკვიემი“, „ირმის ნახტომი“, „დუმილით ომი, ანუ ტერენტი გრანელის მონოლოგი“), დ. მჭედლურმა („რეკვიემი“), ჯ. ვეკუამ („საქართველოს ტრაგედია“).

80-90-იანი წლების ქართულ მწერლობაში „სონეტების გვირგვინის“ სიხშირე გვაფიქრებინებს, რომ გაიზარდა ინტერესი პოეტური ტექნიკის დაუფლების მიმართ; ამასთანავე, ტრაგიზმის გამოხატვის მარჯვე ფორმად ქართველმა პოეტებმა „სონეტების გვირგვინი“ მიიჩნიეს.

მიუხედავად სონეტის ფართო გავრცელებისა, XX ს. 10-20-იანი წლების საქართველოში „სონეტების გვირგვინი“ არ იყო; რაც შეეხება სონეტების ციკლიზაციას, რომელიც 10-20-იან წლებშიც იყო და 80-90-იან წლებში XX სს-ში კვლავ აღორძინდა (ა. აბაშელი, ვ. გაფრინდაშვილი, ლ. სეიდიშვილი, გ. კალანდია, ჯ. აჯიაშვილი, ჯ. ინჯია და ა.შ.).

სონეტის ისტორიისა და თეორიის პრობლემები მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ევროპაში სონეტი წარმოიშვა პოეტური კულტურის განვითარების მაღალ საფეხურზე, რენესანსის დროს: XIII ს. იტალიაში, XVI ს. — საფრანგეთსა და ინგლისში. ქართულ მწერლობაში სონეტის შემოსვლა და დამკვიდრება XIX-XX სს. მწერლობაში განაპირობა ეროვნული პოეზიის ჩართვამ ევროპულ სალიტერატურო პროცესში.

შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანთა ლექსნოცა

2012 წელს 115 წელი შესრულდა შექსპირის 66-ე სონეტის პირველი ქართული თარგმანის გამოქვეყნებიდან: 1897 წელს ჟურნალ „მწყემსში“ (№1, გვ. 13). ცნობილმა ქართველმა მწერალმა შალვა დადიანმა „ქუჯის“ ფსევდონიმით დაბეჭდა „სანოტას“ სახელწოდებით თავისუფალი თარგმანი. იგი შედგება 4 კატრენისაგან — 2 ოქტავისაგან; მასში არ არის გაორმაგებული ჯვარედინი, ან რკალური რითმა; არ არის არც ერთი ტერცეტი, ან ინგლისური სონეტისათვის დამახასიათებელი ორტაეპედი — „სონეტის გასაღები“:

დამსახურება, მე ვიხილე, რომ იგი ქვეყნად
ვითა გლახაკი — უბინაო ხეტილობდა
და სიღარიბეც ხუმარისა ტანისამოსში
მორთული იყო და ძლიერთ წინ იმანჭებოდა.

ვიხილე, ვითა გარყვნილებას, ბინიერებას,
რომ გაეხადათ მათ სათრევედ უმანკოება,
რომ ძლიერთ წინა ნიჭსაც თურმე ედრიკა თავი
და მასთან ერთად დუმდა კიდევ გონიერება.

ვიხილე, თუ ვით სიყვარულსაც, პატიოსნებას,
რაგვარად გამობდენ და ჰკიცხავდნენ, შეურაცხყოფდნენ,
და ვით სწავლულსა, დიპლომიან გარეთა ტყავში
შიგნით რწმენანი ამაყური თურმე ბუდობდენ.

ვიხილე კიდევ, რომ სიკეთე ბორკილი იყო,
და ბოროტება — თავისუფლად გაშვებულყო!..
და დავიღალე! სიკვდილსაც კი მე ვნატრულობდი,
მაგრამ რად მოვკვდე, თუ ქვეყანას შენ დამრჩებოდი!

საგულისხმოა, რომ ქართული ლექსის ცნობილი მკვლევარი მურმან კიკვაძე ამ პუბლიკაციას მიიჩნევდა „თავისუფლად გადმოღებულად“ და არა თარგმნილად (კიკვაძე 1977: 118). აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჟურნ. „მწყემსში“ დაბეჭდილ „სანოტას“ სქოლიოში ასე განმარტავენ: „სასიმღერო სიმეზი, ანუ ჩანგი“.

ჩემი აზრით, „სწორედ სონეტის ჟღერადობას, მის „ხმიერებას“ ითვალისწინებს ამ, ქართული პოეზიისათვის იმჟამად უცხო, ახალშემოსული სალექსო ფორმის ერთ-ერთი პირველი განმმარტებელი შალვა დადიანი („ქუჯი“) (ბარბაქაძე 2008: 5).

შალვა დადიანმა ჩანს, ივანე მაჩაბლის მიერ შექსპირის ქართულად თარგმნილი შედევერების გავლენით, მართებულად აირჩია ლექსის თოთხმეტმარცვლიანი საზომი: 5/4/5, რომელსაც ს. გორგაძე „მცირებესიკურს, მუსტაზადის ტაეპს“ უწოდებდა (გორგაძე 1930: 119).

შექსპირის 66-ე სონეტის ეს „თავისუფალი გადმოღება“ თანამედროვე მკვლევრისათვის უფრო მეტად ისტორიული ღირებულებისაა, ვიდრე მხატვრული თარგმანის ფაქტი, თუმცა მაინც უნდა შევნიშნოთ: თუ დაკვირვებით წავიკითხავთ, შევნიშნავთ, რომ „ქუჯი“ ცდილობს მოძებნოს „სონეტის გასაღები“ — ინტერვალისანი გარითმვის სისტემა (xaxa), რომელიც სამ კატრენში, ანუ 12 ტაეპშია დაცული და მოულოდნელად იცვლება წყვილად რითმით: aabb და ბოლო, IV კატრენიც ორ მრჩობლედად იყოფა. პუბლიკაციაში ცალკე არ არის გამოყოფილი, მაგრამ უკანასკნელი ორტაეპედი სრულიად დამოუკიდებელია კომპოზიციურად:

და დავიღალე! სიკვდილსაც კი მე ვნატრულობდი,
მაგრამ რად მოვკვდე, თუ ქვეყანას შენ დამრჩებოდი!

შალვა დადიანის თარგმანში ალიტერაციული საყრდენის როლს ასრულებს ოთხგზის გამეორებული სიტყვა „ვიხილე“, რომლის საბჯენი თანხმომავანი „ხ“ ალიტერირებულია კატრენების I-II ტაეპებში და ჟღერადობას ანიჭებს ტაეპებს.

შექსპირის სონეტების ქართველ მთარგმნელთა შორის ერთ-ერთი პირველია, აგრეთვე, ცნობილი პოეტი სანდრო შანშიაშვილი. 1908 წ. გაზ. „ნიშადურში“ (№ 49) დაიბეჭდა მისი ინიცილებით ხელმონერილი (ა შ-ლი) ტექსტი სათაურით: შექსპირიდან:

ის დღე იყო მშვენიერი
აყვავებული **მაისისა**
ბალში ვიჯექ და მფარავდა
ჩრდილი ტურფა **მარსინისა!**

ცხოველები მიმოხტოდნენ
ყურს ვუგდებდი ფრინველთ **სტვენას**;
ყვავილები თავსა ჰხრიდნენ,
ედღეოდა ვარდი **ლხენას!**
გადაფურჩქნულ მცენარეთაც
თავს დაჰქროდათ **სიხარული**;
მხოლოდ ბუჩქზედ დაღვრემილი
მწარედ კვნესდა მუნ **ბულბული**

.....
ჰე, ბულბულო, შენს დღეში ვარ, ან ობოლი ვინ მალხინოს?
ყველამ დამგმო, არვინა მყავს მკერდს მიმიყრდნოს,
შემიბრალოს!

მაღალი შაირით (44/44) შესრულებული ეს ლექსი სრულად არ იცავს სონეტისათვის სავალდებულო სტროფიკასა და გარიტმების სისტემას. რა თქმა უნდა, ს. შანშიაშვილის ეს თავისუფალი თარგმანი მხოლოდ ისტორიული ღირებულებისაა და, მხატვრულად თარგმანის თვალსაზრისით, ძალიან სუსტი ცდაა შექსპირის სონეტების ქართული ვერსიების შექმნის გზაზე.

საგულისხმოა, რომ 1909 წელს აღმანახ „საქართველოს მოამბეშიც“ დაიბეჭდა ა. შანშიაშვილის მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტი, ამჯერად 5/4/5 საზომით.

2011 წელს გამომცემლობა „ინტელექტმა“ დაბეჭდა შექსპირის 66-ე სონეტის თერთმეტი ქართული თარგმანი; წიგნის წინასიტყვაობაში აღნიშნულია: „1998-99 წლებში გორის სალიტერატურო ჟურნალ „კლდეკარში“ რედაქტორისა და გამომცემლის, გამოჩენილი მწერლის ოთარ ჩხეიძის ინიციატივითა და შთაგონებით დაიბეჭდა LXVI სონეტის ძველი და ახალი თარგმანები, რასაც ახალ ათასწლეულში რამდენიმე თარგმანი შეემატა“ (შექსპირი 2011: 2).

შექსპირის 66-ე სონეტის მთარგმნელები, ამ კრებულის მიხედვით, არიან: შალვა დადიანი, გივი გაჩეჩილაძე, რევაზ თაბუკაშვილი, კოტე ყუბანეიშვილი, ინესა მერაბიშვილი, გენადი მარგველაშვილი, მაია ჯიჯეიშვილი, ლელა სამნიაშვილი, მედეა ზაალიშვილი, ალექსანდრე ელერდაშვილი და ანი კოპალიანი.

როგორც მიუთითებენ, შექსპირის სონეტი დედანში „ცვალებადი მეტრით არის განწყობილი, თუმცა ძირითადი ნაწილის საზომი იამბური პენტამეტრია, პირველი და მეცამეტე სტრიქონები ტროქეული მუხლით იწყება Tired with...“ (ჩხეიძე 2011: 16).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ პატარა კრებულს მალე შემატება, ალბათ, ოთარ ცისკაძის მიერ თარგმნილი 66-ე სონეტი, რომელიც მას 2011 წლის 4 დეკემბერს უთარგმნია და 14-მარცვლედის განსხვავებული რიტმული ვარიაციით: 7/7-ით არის შესრულებული:

დავიღალე ყველაფრით და მშვიდ სიკვდილს მოვითხოვ:
რადგან ვხედავ ღირსეულს, დაბადებულს მათხოვრად,
უღირსმა კი ძვირფასი ტანსაცმელი მოირგო
და რამდენი უმანკო დასალუჰად განირა,
სათანადო დიდება სამარცხვინოდ შეცვალეს,
რამდენ ქალწულს ახადეს ძალადობით პატივი
და რამდენი უმნიკვლოს სახელები შებლალეს
სიმართლე დააკოჭლეს და გახადეს კუტივით
და მართლის მთქმელ ხელოვანს შიშით ენა აუბეს,
ხელოვნებას განაგებს უვიცი და რეგენი,
ჭეშმარიტს კი დაცინვით — სიმარტივე შეარქვეს
და სიკეთე შექმნილა ტყვე და მონა უგვანის:

დავიღალე ყველაფრით, მსურს ამისგან გაქცევა
მაგრამ ახლა სიკვდილი არის სატრფოს გაცემა.
(ცისკაძე 2011)

გარდა იმისა, რომ ოთარ ცისკაძის მიერ თარგმნილი შექსპირის 66-ე სონეტი ცნობილი 11 ვერსიისაგან რიტმულად განსხვავებულია, ყურადღებს იქცევს რითმის ბგერწერითაც: ზემოხსენებულ წიგნში შესულ თარგმანებში თითქმის არ გვხვდება ასეთი მკვეთრად დისონანსური რითმები. პატივი — კუტივით, რეგენი — უგვანის, შეცვალეს — შებლალეს. გამოუნაკლისია სონეტის გასაღების არაიდენტური რითმა: გაქცევა — გაცემა. ჩემი აზრით, მთარგმნელის არჩევანი სონეტის რით-

მისა და საზრისის ამგვარი დაკავშირებისა გამართლებულია. დისჰარმონია ყოფასა და მაღალ იდეალებს შორის აღარ ტოვებს კეთილხმოვანების შესაძლებლობას და სონეტის სტრუქტურაც საჭიროებს ამ მხრივ თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას: „დაკოჭლებული სიმართლე“ კუტივით გამოიყურება, რეზო თაბუკაშვილის თარგმანში ზუსტად არის სახელდებული „კოჭ-ლი დროება“. ეს „დაკოჭლებული“, დახეიბრებული სიმართლე და დროება სტრუქტურულად არაზუსტი, არაიდენტური რითმებით გადმოსცა მთარგმნელმა ოთარ ციკაძემ.

სონეტისათვის დამახასიათებელ ზუსტ, იდენტურ რითმას კი იცავს, მაგრამ საზომის მხრივ სრულიად უნიკალურია ფართო საზოგადოებისათვის უცნობი, სამეცნიერო გამოკვლევაში მიმალული, კიდევ ერთი თარგმანი ზემოხსენებული ლექსის ცნობილი თეორეტიკოსის მურმან კიკვაძისა, რომელიც აღნიშნავდა: „შექსპირის სონეტი, როგორც ცნობილია, დაწერილია ათმარცვლიანი იამბით, იამბური პენტამეტრით. ჩვენს თარგმანშიც გამოყენებულია ეს ზომა (ამ მხრივ ეს პირველი ცდაა). მხოლოდ ათმარცვლიანი იამბი, ქართული ენის ბუნების შესაბამისად, შეცვლილია „ქორე-დაქტილით“ (კიკვაძე 1977: 119). შექსპირის 66-ე სონეტის მურმან კიკვაძის თარგმანს 1977 წლის მერე, სამი ათეული წლის შემდეგ, პირველად გავახიმიანებთ:

ან სანუგეშოდ სიკვდილს ვუძახი,
რადგან ღირსება დაკნინებულა,
და გაქელილა საქმე უძრახი,
და სასოება შეგინებულა.
და ფუჭ დიდებას უკმევენ გუნდრუკს,
და ტრფობის ცეცხლი დანაცრებულა.
და ქმნა მართლისა ემსგავსის ფუნდრუკს,
და სულმდაბალიც გამკაცრებულა.
და ბრიყვთ მორჩილობს ცოდნის ტაძარი,
და მეცნიერობს ტაკიმასხარა,
და გრძნობას არ აქვს თავშესაფარი,
და უვიცობის მსხვერპლი გამხდარა.
ამ ტანჯვამ გული სევდით დაღარა,
სატრფოვ, შენ გიხმოვ, სიკვდილს აღარა...

გართმვის კანონიკური სისტემა (abab abab abab aa) და ანა-ფორული კომპოზიცია — „და“ კავშირის განმეორებით, „ვეფხისტყაოსნისეული“ ალუზიით „ქმნა მართლისა“ — რენესანსული მსოფლმეგრძნების აღქმას აძლიერებს, თუმცა სიმეტრიული ათმარცვლედის (5/5) მორგება სონეტის ნელი, დინჯი რიტმისათვის მომგებიანი არ აღმოჩნდა. ჩანს, არც არავინ გაიზირა ეს მთარგმნელობითი გამოცდილება.

შექსპირის სონეტების კრებულის თარგმნის ტრადიცია XX ს. 50-იანი წლების დამდეგიდან განმტკიცდა საქართველოში. უდავოდ დიდია ამ მხრივ ცნობილი ქართველი მეცნიერისა და მთარგმნელის გივი გაჩეჩილაძის დამსახურება. როგორც ცნობილია, გივი გაჩეჩილაძემ ნაშრომი მიუძღვნა შედარებითი მეტრიკის მნიშვნელოვან პრობლემას: „ქართული ლექსი ინგლისურიდან შეპირისპირებით“ (გაჩეჩილაძე 1967: 152). შექსპირის სონეტების კრებული საბჭოთა კავშირში 1948 წელს გამოიცა სამუილ მარშაკის თარგმანებით და მალე იგი სტალინური პრემიითაც დაჯილდოვდა. მხატვრული და სამეცნიერო მეთოდით შექსპირის სონეტების თარგმნა სწორედაც ხელენიფებოდა მთარგმნელსა და მეცნიერს გივი გაჩეჩილაძეს, რომელმაც სონეტების კრებულის ბოლოსიტყვაობაში აღნიშნა: „...დაუსრულებელი შესაძლებლობანი ქართული სალიტერატურო ენისა და ლექსთწყობისა, მავალდებულებდა, რამდენადაც შემეძლო, თანამედროვე ლექსის ტექნიკის სიმალღესთან შემეთანხმებინა მაჩაბლის ლექსის ზომა და დარბაისლური მეტყველების ტრადიცია, რამდენადაც საქმე მქონდა ლექსთან და არა დრამასთან“ (გაჩეჩილაძე 1952: 187).

როგორც მიუთითებენ, საკუთარი გამოცდილებანი პოეტური თარგმანის სფეროში ავტორმა საფუძვლად დაუდო თეორიულ ნაშრომს „მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები“ (1958). გივი გაჩეჩილაძემ, ქართულ ენაში მახვილის სისუსტის გამო, შეუძლებლად მიიჩნია ქართული ლექსწყობის სილაბურტონურობა. მისი აზრით, ქართულ ლექსში მახვილი დაქვემდებარებულია. იგი მეტრს (რიტმს) ემორჩილება, რომელიც ლექსში ძლიერია; იმდენადვეა ძლიერი, რამდენადაც ქართული სიტყვის მახვილია სუსტი (გაჩეჩილაძე 1958: 305-307). ა. ხინ-

თიბიძე მაღალ შეფასებას აძლევს გ. გაჩეჩილაძის თვალსაზრისს ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე განსაკუთრებით მას შემდეგ, „რაც ჩვენში სილაბურტონურობის თეორია გაბატონებულ თვალსაზრისად იქცა“ (ხინთიბიძე 2009: 360). XX ს. 50-60-იან წლებში, მართლაც, გმირობა იყო დაპირისპირებოდა მეცნიერი და მთარგმნელი ს. გორგაძისა და ა. განწერელიას მიერ დამკვიდრებულ მტკიცებულებას ეროვნული ლექსის სილაბურტონურობის თეორიის ამგვარი პრინციპულობით: ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიაში გაჩნდა წინასწარმიღებული აზრი დაეკავშირებინათ ქართული ლექსი ყველაზე გავრცელებულ პროსოდიულ სისტემებსა და ხელოვნურად თავსმოხვეულ სილაბურტონურობასთან. გ. გაჩეჩილაძის დასკვნით, „ძლიერი მეტრი, მუხლებად მისი მწყობრი და მკაცრი დაყოფის გზით, კომპენსაციას უკეთებს სიტყვათმახვილის სისუსტეს ან უქონლობას: თუ მახვილი ძლიერდება, ეს უკვე ფრაზის ლოგიკური მახვილია“. პრინციპული და კატეგორიულია მკვლევრის დასკვნა: ვინც ცდილობს, ქართულ ლექსში სილაბურ-ტონური სისტემა დაინახოს, ის რუსული პროსოდიის გავლენას განიცდის.

მიუხედავად იმისა, რომ გ. გაჩეჩილაძემ ქართული ლექსის სილაბურობა ამ ნაშრომში წინასწარ დასკვნად მიიჩნია, ეს თეორია მაინც გაამყარა ერთი მნიშვნელოვანი არგუმენტით: ქართული ლექსწყობის სილაბურობის მაჩვენებელია, მისი აზრით, საზომთა ტრადიციული სახელდება ფრანგული ლექსის მსგავსად, მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით (რვამარცვლიანი, ათმარცვლიანი, თოთხმეტმარცვლიანი).

აქვე აღვნიშნავთ, რომ 1952-1953 წლებში აკაკი განწერელიამ ორი წერილი მიუძღვნა პოეტური თარგმანის საკითხებს და მკაცრად გააკიცხა ის მთარგმნელები და ლექსის თეორეტიკოსები, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ „ქართული ენიდან თარგმნისას უმჯობესია იამბები არ ვიხმაროთ, რადგან იამბი თავისი სტრუქტურით ძალიან დაშორებულია ქართული სალექსო ფორმებისაგან“ (განწერელია 1952: 3). ქართულ ლექსში იამბის არსებობას უარყოფდა ცნობილი რუსი პოეტი და ლექსის თეორეტიკოსი ა. მეფიროვი, რომელიც, აგრეთვე, მოითხოვდა

ქართული ლექსის მრავალმარცვლიანი რითმის დაცვის აუცილებლობას თარგმანში (განერელია 1953: 138-155).

ბარემ აქვე შევნიშნავთ, რომ გივი გაჩეჩილაძე 1956 წლის XIX ს. 70-იან წლებში, იოსებ ბაქრაძის მიერ შესრულებული ბაირონის „დონ-ჟუანის“ ქართული თარგმანის ლექსნყოფის შეფასებისას, საგანგებოდ მიუთითებს: საზომი, რომელიც ბაირონის ქართულ ენაზე ასამეცყველებლად გამოიყენა მთარგმნელმა, მართებულია: არჩეული ქართული ლექსი (თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონი) შეესაბამება ბაირონის ათმარცვლიან ლექსს (გაჩეჩილაძე 1956: 2).

ჩემი აზრით, უდავოა გ. გაჩეჩილაძის თეორიული დებულების მართებულება ინგლისური ხუთტერფიანი ამბით დაწერილი ლექსის ქართულად თოთხმეტმარცვლიანი საზომით გადმოტანის აუცილებლობის თაობაზე. ვფიქრობ, მ. კიკვაძის მიერ 70-იანი წლების II ნახევარში შექსპირის 66-ე სონეტის სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) თარგმნა აკაკი განერელიას თვალსაზრისის ერთგულებით უფრო იყო ნაკარნახევი, ვიდრე ქართული ლექსნყოფის ბუნებრივი მეტრულ-რიტმული კანონზომიერების გათვალისწინებით. თუმცა, იგი საინტერესო ნიმუშია იმისა, თუ როგორ აირეკლა შექსპირის ცნობილი სონეტის ქართულ ენაზე თარგმანმა XX ს. 70-იან წლებში გაჩაღებული პოლემიკის ექო. აქვე გვინდა დავიმონმოთ ირაკლი კენჭოშვილი რომელმაც რეზო თაბუკაშვილის მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტების განხილვისას საგანგებოდ აღნიშნა დედნის შესატყვისი პოეტური საზომის მარჯვედ შერჩევის ფაქტი: „ჩვენში დამკვიდრებული თვალსაზრისის თანახმად, ინგლისურ სიტყვათა დიდი ნაწილის მონოსილაბიზმისა და ქართული სიტყვების დიდი ნაწილის მრავალმარცვლიანობის გამო, ინგლისურ ათმარცვლიან საზომს ქართულ ლექსში ყველაზე უკეთ გამოხატავს თოთხმეტმარცვლიანი საზომი“ (კენჭოშვილი 1969: 2). ი. კენჭოშვილის აზრით, აღნიშნული საზომი (5/4/5) საუკეთესოდ გადმოსცემს ქართულ ენაზე შექსპირის დრამებისა და პოეზიის კილოს.

შექსპირის სონეტების ქართულ თარგმანთა (ლექსნყოფის თვალსაზრისით) შეფასებისას, საგანგებო მსჯელობის საგანია

რითმა, რომელსაც სონეტის კომპოზიციურ სტრუქტურაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. თუ საზომის მხრივ მაჩაბლის მოდელი მოარგეს ქართველმა მთარგმნელებმა და ბესიკური თოთხმეტმარცვლელი უკრიტიკოდ ჩაითვალა საუკეთესო მეტრად, რითმის მხრივ გამოცდილება არ ყოფილა.

ცნობილი ქართველი თეორეტიკოსი ლექსისა, პოეტი და მთარგმნელი კ. ჭიჭინაძე 1938 წელს საგანგებოდ მიმოიხილავს ქართული მხატვრული თარგმანის ისტორიას და, კერძოდ, ლირიკული ლექსის თარგმანს, რომელთა ისტორია XVII-XVIII სს.-დან იწყება საქართველოში.

XIX ს. საქართველოში, ავტორის აზრით, გაუჭირდათ პოეტური თარგმანის შესაფერისი ფორმის მოძებნა, განსაკუთრებით რითმის მხრივ იყო სიძნელე: ან მეტად ხელოვნური იყო იგი, ანდა არასრულხმოვანი. კ. ჭიჭინაძე წერს: „XIX ს. არ გადმოუცია ჩვენთვის არც ერთი მაღალხარისხოვანი პოეტური თარგმანი, გარდა მაჩაბლის მიერ თარგმნილი შექსპირის ტრაგედიებისა, მაგრამ შექსპირის ლექსი ურითმოა“ (ჭიჭინაძე 1938: 2).

რეზო თაბუკაშვილის მიერ თარგმნილი შექსპირის სონეტები, სწორედ 1948 წლის ოქტომბერში გახშიანდა პირველად მწერალთა სასახლეში (იმ წელს, როდესაც საბჭოთა კავშირში მარშაკის თარგმანები გამოიცა). ზუსტად ოცი წლის შემდეგ, 1968 წელს დაიბეჭდა 100 სონეტი „ახალი ქართული წაკითხვა“ შექსპირის წაკითხვისა.

„ბუნებას — იბურება“, „გათიბე — სინატიფეს“, „შემეფეთა — მეფეთა“, „თაობა — არარაობა“, „ეს იარები — ეზიარები“ — აი, ზოგიერთი სარიტმო წყვილი რეზო თაბუკაშვილის მიერ „გამოძერწილი“ „სონეტის გასაღებისა“; ისინი ზოგი ეროვნული ლექსის საგანძურადან არის აღებული, ზოგი კი ორიგინალურია, მაგრამ გამოირჩევა სიზუსტითა და აზრობრივი სიმართლით. ხუთმარცვლიანი რითმები: „ვარდის ფურცლები — გარდაუცვლელი“ (მე-5 სონეტის გასაღები), „შენი მნათობიც — შენი უნიათობით“, „ცელი არ ცხრება — დასამარცხებლად“ — მთარგმნელის ვირტუოზობის დასტურია.

ბ ი ბ ლ ი ო ბ რ ა ზ ი ა

- აბაშიძე 1937:** აბაშიძე გრ. შაირის გარშემო. ჟ. „ჩვენი თაობა“, №28, 1937.
- აბულაძე 1967:** აბულაძე ი. *რუსთველოლოგიური ნაშრომები*. თბ.: 1967.
- ალექსიძე 1983:** ალექსიძე ზ. *ატენის სიონის ოთხი ნაწილი*. თბ.: 1983.
- არისტოტელე 1944:** არისტოტელე. *პოეტიკა*. თბ.: 1944.
- არისტოტელე 1979:** არისტოტელე. *პოეტიკა*. თბ.: „განათლება“, 1979.
- არჩილი 1989:** არჩილი. // *ქართული მწერლობა ოცდაათ ტომად*. ტ. VI. თბ.: „ნაკადული“, 1989.
- არჩილიანი 1936:** არჩილიანი. *თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად*. ა. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. I. თბ.: 1936.
- ასათიანი 1979:** ასათიანი ლ. *ერთტომეული*. თბ., 1979.
- ასათიანი 1988:** ასათიანი გ. *სათავეებთან*. თბ.: 1988.
- ბაგრატიონი 1954:** ბაგრატიონი თ. გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა. // *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.)*. გ.მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.
- ბაგრატიონი 1954:** ბაგრატიონი თ. პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის. // *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს.ს.)*. გ.მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.
- ბარათაშვილი 1981:** ბარათაშვილი მ. „სწავლა ლექსის თქმისა“. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1981.
- ბარამიძე 1966:** ბარამიძე ა. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ტ. II, თბ.: 1966.
- ბარამიძე 1975:** ბარამიძე ა. ვახტანგ მეექვსე. // *ვახტანგ მეექვსე. ლექსები და პოემები*. ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბ.: „მეცნიერება“, 1975.
- ბარამიძე 1987:** ბარამიძე ა. არჩილი და მისი სკოლა. // *კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1987.
- ბარამიძე 1988:** ბარამიძე რ. *ლიტერატურული შტუდიები*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1988.
- ბარამიძე 1989:** ბარამიძე რ. ბოლოსიტყვა. // *ქართული მწერლობა ოცდაათ ტომად*. ტ. VI, თბ.: „ნაკადული“, 1989.
- ბარამიძე 1992:** ბარამიძე რ. „ფარნავაზმან ძლიერჰყო ქვეყანა თვისი“. 1992.

ბარბაქაძე 1984: ბარბაქაძე თ. ვაჟა-ფშაველას მონორითმიანი ლექსები. ჭაშნიკი. // *ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

ბარბაქაძე 1993: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ანოტირებული ბიბლიოგრაფია*. ნაკვეთი I. თბ.: „მეცნიერება“, 1993.

ბარბაქაძე 2002: ბარბაქაძე თ. გალაკტიონის „მგზავრის წერილები“. // *გალაკტიონოლოგია*. I, თბ.: 2002.

ბარბაქაძე 2003: ბარბაქაძე თ. პლატონ იოსელიანი — ქართული ლექსის მკვლევარი. *სჯანი*, თბ.: 2003.

ბარბაქაძე 2011: ბარბაქაძე თ. *ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია*. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

ბერაძე 1957: ბერაძე პ. *მახვილი ქართულ ლექსში*. თსუ ფილოლოგიის მეორე მეცნიერული სესია. თბ.: 1957.

ბარტი 1989: Барт Р. Писатели и пишущие. // *Избранные работы. Семiotика. Поэтика*. М.: 1989.

ბეზარაშვილი 1995: ბეზარაშვილი ქ. *ეფრემ მცირე. ელინოფილები და ბერძნულ-ქართული ლექსწყობის საკითხები*. ფილოლოგიური ძიებანი, II, თბ.: 1995.

ბეზარაშვილი 1999: ბეზარაშვილი ქ. ტერმინ „ტაეპის“ ეტიმოლოგიისათვის. *ANASTESIS*. ფილოლოგიური ძიებანი, მიძღვნილი აკად. თ. ყაუხჩიშვილისადმი. თბ.: 1999.

ბეზარაშვილი 2011: ბეზარაშვილი ქ. *ბიზანტიური და ძველი ქართული რიტორიკის თეორისა და ლექსთწყობის საკითხები ანტიოქიური კოლოფონების მიხედვით: ეფრემ მცირე*. წიგნი I. თბ.: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2011.

ბეზარაშვილი 2004: ბეზარაშვილი ქ. *რიტორიკისა და თარგმანის თეორის და პრაქტიკა გრიგოლ დვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით*. თბ.: „მეცნიერება“, 2004.

ბენაშვილი 1961: ბენაშვილი დ. ვაჟა-ფშაველა — შემოქმედი და მოაზროვნე. თბ.: „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

ბერაძე 1942ა: ბერაძე პ. ჰექსამეტრი და გრძელი შაირის ლექსი. *გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“*, 1942, 16 მაისი, № 20.

ბერაძე 1942: ბერაძე პ. *ბერძნული საბრძოლო ელევია*. თსუ შრომები. ტ. XXIII, 1942.

ბერაძე 1948: ბერაძე პ. *ჰექსამეტრის გენეზისისათვის*. მნათობი, №7, 1948.

ბერაძე 1969: ბერაძე პ. *ძველბერძნული და ქართული ლექსნწყობის საკითხები*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1969.

ბერტელსი 1949: Бертельс Е. Джамии. Сталинабад: 1949.

ბერძნიშვილი 1859: Бердзнишвили Н. *Беглый обзор 12 книжек журн. «Заря»*.... газ. «Кавказ», №12, 1932.

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

ბოდლერი 1992: ბოდლერი შ. „ბოროტების ყვაველები“. ფრანგულიდან თარგმნა დ. აკრინმა. თბ.: „იანუსი“, 1992.

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.

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

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

ბროკჰაუზი... 1900: Брокгауз Ф.А, Ефрон И.А. *Энциклопедический словарь*. СПб, т. XXX, полутом 60, 1900.

ბროსე 1840: Броссе М. Ф. *Очерк истории и литературы грузинской. Сын Отечества*, СПб, 1840, ч. III, с. 317-78.

ბუალო 1998: ბუალო ნიკოლა დეპრეო. *პოეტური ხელოვნება*. თბ.: „ლომისი“, 1998.

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

გასპაროვი... 1985: Гаспаров М., Сливняк Д. *Новое издание классической поэтики*. Ж. Литературная Грузия, 1985, № 7.

გასპაროვი 1989: Гаспаров М.Л. Романтические твердые формы. // *Очерк истории европейского стиха*. М.: 1989.

გასპაროვი 2003: Гаспаров М. Л. *Очерк историй европейского стиха*. М.: „Формуна Лимитед“, 2003.

გაფრინდაშვილი 1919: გაფრინდაშვილი ვ. *სონეტის პრობლემა*. „მეცნიერებე ნიამორები“, 1919.

გაფრინდაშვილი 1990: გაფრინდაშვილი ვ. *ლექსები. პოემა*. თარგმანები. ესეები. თბ.: 1990.

გაჩეჩილაძე 1952: გაჩეჩილაძე გ. *ბოლოსიტყვაობა ნიგნისათვის: შექსპირი. სონეტები*. თბ.: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1952.

გაჩეჩილაძე 1956: გაჩეჩილაძე გ. ინგლისური ლიტერატურის ქართულ ენაზე თარგმნის საკითხები. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, №3; 1956.

გაჩეჩილაძე 1958: გაჩეჩილაძე გ. მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები. თბ.: 1958.

გაჩეჩილაძე 1967: გაჩეჩილაძე გ. ქართული ლექსი ინგლისურთან შეპირისპირებით. მნათობი, № 10, 1967.

განერელია 1932: განერელია ა. ბესიკის თხზულებათა კრებულის გამოცემის გამო. „მნათობი“, № 12, 1932.

განერელია 1937: განერელია ა. თეიმურაზ პირველი (ნარკვევი ქართული ჟანრების ისტორიიდან). „ჩვენი თაობა“, № 8, 1937.

განერელია 1952: განერელია ა. პოეტური თარგმანის საკითხების გამო. გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, № 2, 13 იანვარი, 1952.

განერელია 1953: განერელია ა. პოეტური თარგმანის საკითხები. მნათობი, № 11, 1953.

განერელია 1953: განერელია ა. ქართული კლასიკური ლექსი. თბ.: 1953.

განერელია 1972: განერელია ა. ქართული ვერსიფიკაცია და რუსთაველის ლექსი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 15, 1972.

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

განერელია 1981: განერელია ა. ქართული კლასიკური ლექსი. თბ.: „მერანი“, 1981.

განერელია 1981: განერელია ა. ვერსიფიკაცია. // რჩეული ნაწერები. ტ. III(1), თბ.: „მერანი“, 1981.

განერელია 1981: განერელია ა. ქართული კლასიკური ლექსი. // რჩეული ნაწერები. ტ. III(2). თბ.: „მერანი“, 1981.

განერელია 1988: განერელია ა. ნარკვევები. პორტრეტები. ლექს-მცოდნეობა. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.

განერელია 1995: განერელია ა. ქართული ლექსწყობა. // ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995.

გვახარია 1956: გვახარია ა. გაბაასების ჟანრის ისტორიისათვის. გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 27.1, 1956.

გვახარია 1987: გვახარია ვ. *მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები*. ტექსტი გადმოწერა ვ. გვახარიამ. თბ.: „მეცნიერება“, 1987.

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

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

გორგაძე 1930: გორგაძე ს. *ქართული ლექსი*. თბ.: 1930.

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

გრანელი 1979: გრანელი ტ. *რჩეული*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

გრანელი 1991: გრანელი ტ. *თხზულებანი*. ტ. I. თბ.: 1991.

გროსმანი 1927: Гроссман Л. *Поэтика русского сонета*. // *Борьба за стиль*. М.: 1927.

გუდავა 1996: გუდავა ტ. *მახვილის როლისათვის ქართული ლექსის სტრუქტურაში*. // *აღმოსავლური ფილოლოგია*. IV. 1996.

დადიანი 1897: დადიანი შ. ჟ. „*მწყემსი*“, № 21, 1897.

დავითაშვილი 1912: დავითაშვილი შ. *ამპარტავანი დილეტანტი* (წერილი რედაქციის მისამართით). გაზ. „სახალხო გაზეთი“, № 648, 1912.

დავითაშვილი 1912: Давидов Ш. *Грузинское стихосложение*. Газ.: «Закавказье», № 140-143, 1912.

დავიდოვი 1912: Давидов Ш. *Грузинское стихосложение*. Газ. “Закавказье”, № 140-143, 1912.

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

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

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

დარჩია 1982: დარჩია ბ. ვახტანგ VI — ქართული ლექსწყობის გან-
მაახლებელი. მაცნე, № 3, 1982.

დარჩია 1986: დარჩია ბ. ვახტანგ მეექვსის პოეტური მემკვიდრეობა.
თბ.: „მეცნიერება“, 1986.

დარჩია 1986: დარჩია ბ. ლექსი „მუხრანული“. // კრიტიკა, № 1, თბ.:
1986.

დოდაშვილი 1954: დოდაშვილი კ. ქართული ლექსწყობა“. // ქართული
პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX ს. ს). გივი მიქაძის რედაქციითა და
შენიშვნებით. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა,
1954.

დოიაშვილი 1995: დოიაშვილი თ. გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი
აზროვნება. სადისერტაციო მაცნე ფილოლოგიის მეცნ. დოქტორის სა-
მეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. თბ.: 1995.

დოიაშვილი 1999: დოიაშვილი თ. ბარათაშვილის ლექსი. // ვერსი-
ფიკაციული პორტრეტები. თბ.: 1999.

დოიაშვილი 1999: დოიაშვილი თ. ილია ჭავჭავაძის ლექსწყობა. //
ვერსიფიკაციული პორტრეტები. თბ.: 1999.

დოიაშვილი 1999: დოიაშვილი თ. ილია ჭავჭავაძის ლექსწყობა. ლირი-
კა. // ლიტერატურული ძიებანი, XX, თბ.: 1999.

დოიაშვილი 2002: დოიაშვილი თ. ქართული ლექსი XVII საუკუნეში
(თეიმურაზ I). // ლიტერატურული ძიებანი, XXIII, თბ.: 2002.

დოიაშვილი 2003: დოიაშვილი თ. ქართული ლექსი XVII საუკუნეში.
აზრილი. // ლიტერატურული ძიებანი, XXIV, თბ.: 2003.

დოიაშვილი 2003: გალაკტიონოლოგია. II, თბ.: 2003.

ეიზენშტეინი 1964: Эйзенштейн С. М. *Изнр. Собр. Соч.*: в 6 т. т. II, М.: 1964.

ვაჟა-ფშაველა 1972: ვაჟა-ფშაველა. ბახტრიონი. თბ. 1972.

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

ვაჟა-ფშაველა 2011: ვაჟა-ფშაველა. ხუთტომეული. ტ. V. თბ.: „პალი-
ტრა“, 2011.

ვახტანგ მეექვსე 1975: ვახტანგ მეექვსე. ლექსები და პოემები.
ა. ბარამიძის რედაქციით. თბ.: „მეცნიერება“, 1975.

ვახტანგ VI 1976: ვახტანგ VI. // ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად.
ტ. V, თბ.: „ნაკადული“, 1976.

ვესელოვსკი 1989: Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэти-
ки // Веселовский А. Н. *Историческая поэтика*. М.: 1989.

თარგამაძე 1981: თარგამაძე ნ. *თოთხმეტმარცვლიანი ტაეპის ორგვარი რიტმი მუხამბაზის ტიპის ლექსებში*. „მაცნე“, ენისა და ლიტერატურის სერია. № 4, 1981.

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

თეიმურაზ I 1934: თეიმურაზ I. ა. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქცია. ტფ.: „ფედერაცია“, 1934.

იაშვილი 1936: იაშვილი პ. რისთვის ვისსენებთ წარსულ შეცდომებს. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 36, 1936.

იაშვილი 2004: იაშვილი პ. *საიუბილეო-საარქივო გამოცემა ორ ნიგნად*. ნ. I, პოეზია. თბ.: „სეზანი“, 2004.

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

იმნაიშვილი 1966: იმნაიშვილი ი. *ქართული პოეტური ენის საკითხები*. თბ.: 1966.

ინგოროყვა 1938: ინგოროყვა პ. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა. // *რუსთაველის კრებული*. თბ.: 1938.

ინგოროყვა 1954: ინგოროყვა პ. *გიორგი მერჩულე*. თბ.: 1954.

იოსელიანი 1871: Иоселиани П. *Путевые записки от Тифлиса до Мухеты*. Газ. «Кавказ», № 48, 1871.

კავთიაშვილი 2008: კავთიაშვილი ვ. გერმანული კნიტელვერსი და ჰექსამეტრი. // *ლექსმცოდნეობა*, I. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

კაკაბაძე 1979: კაკაბაძე ზ. *ხელოვნება. ფილოსოფია. ცხოვრება*. თბ.: 1979.

კალანდაძე 1996: კალანდაძე ა. *თხზულებანი ორ ტომად*. ტ. II. თბ.: 1996.

კარმელი 2000: კარმელი შ. ბაბილონი. თბ.: „დედაენა“, 2000.

კეკელიძე 1941: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II. თბ.: 1941.

კეკელიძე 1958: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბ.: 1958.

კეკელიძე 1960: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II. თბ.: 1960.

კეკელიძე 1962: კეკელიძე კ. ანტიკის გადმონაშთები ძველი ქართულ ლიტერატურაში. // *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. VIII. თბ.: 1962.

კეკელიძე 1980: კეკელიძე კ. *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I. თბ.: 1980.

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

კეკელიძე... 1987: კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1987.

კენჭოშვილი 1969: კენჭოშვილი ი. ორიოდ სიტყვა შექსპირის ასი სონეტის გამო. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 16, 18 აპრილი, 1969.

კვირიკაშვილი 1982: კვირიკაშვილი ლ. *ჰიმნოგრაფიული კანონის კომპოზიცია*. თბ.: 1982.

კიკვაძე 1977: კიკვაძე მ. კლასიკური სონეტის სპეციფიკური ნიშნები. // *პოეზია და სტილისტიკა*. თბ.: „მეცნიერება“, 1977.

კობაიძე 2010: კობაიძე მ. *რითმა და მახვილი ქართულ დიალექტებში* (შენიშვნები ქართული ლექსწყობის ბუნების შესახებ). წახნაგი: ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწადი, 2. თბ.: „მემკვიდრეობა“, 2010.

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

კობიძე 1960: კობიძე დ. *ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან*. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, 91. თბ.: 1960.

კობიძე 1967: კობიძე დ. *ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი*. „დროშა“, № 12, 1967.

კრაჩკოვსკი 1956: Крачковский И. Ю. Избр. сочинения. т. II, 1956.

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

კუჭუხიძე 2003: კუჭუხიძე გ. *რას ნიშნავს არჩილისეული „მასა“*. კრიტიკური, „ლიტერატურული ძიებანის“ პერიოდული დამატება. რუს-თაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, № 8, თბ.: 2003.

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

ლაშქარაძე 1977: ლაშქარაძე დ. *ევროპეიზმის პრობლემა ქართულ ლიტერატურაში*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

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

ლეონიძე 1920: ლეონიძე გ. *ჭაშნიკი. მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა*. თბ.: 1920.

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

ლეონიძე 2000: ლეონიძე გ. *საქართველოს ცრემლები*. „ქართველები“, თბ.: 2000.

ლეონიძე 2000: ლეონიძე გ. *საქართველოს ცრემლები. ლექსები*. შედგენილი ნესტან ლეონიძის მიერ. პატარძელის გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმის გამოცემები, I, თბ.: 2000.

ლოტმანი 1972: Лотман И.М. *Анализ поэтического текста*. Л.: 1972.

მაიაკოვსკი 1955: Маяковский В.В. *Полн. собр. соч. в 13 т.* Т.1, М.: 1955.

მამაცაშვილი 1967: მამაცაშვილი მ. *თეიმურაზ პირველის „ლეილ-მავჯუნნიანის“ სპარსული წყაროები*. თბ.: 1967.

მარი 1902: Марр Н. Древнегрузинские одописцы. // *Тексты и разыскания по Армяно-Грузинской филологии*. т. IV, СПб., 1902.

მენაბდე 1966: მენაბდე ლ. *ვახტანგ მეექვსე*. თბ.: „ნაკადული“, 1966.

მერკვილაძე 1975: მერკვილაძე გ. სიტყვა პაოლო იაშვილის პოეზიაზე. // *პაოლო იაშვილი. პროზა, ნერილები, თარგმანები*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

მეუნარგია 1934: მეუნარგია ი. *ქართველი მწერლები*. I. 1934.

მიქაძე 1969: მიქაძე გ. მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“. // მ.ბარათაშვილი. *თხზულებათა სრული კრებული*. თბ.: 1969.

მიქაძე 1970: მიქაძე გ. *ერთი ლექსის სახეობისათვის ვალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში*. შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ინსტიტუტის XXX სამეცნიერო სესია. თეზისები. თბ.: 1970.

მიქაძე 1972: მიქაძე გ. *ქართულ ლექსთა სახეები*. // *ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან*. თბ.: 1972.

მიქაძე 1974: მიქაძე გ. *ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან*. თბ.: „მეცნიერება“, 1974.

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. // *Структурная поэтика*. М.: 1996.

ნაკუდაშვილი 1993: ნაკუდაშვილი ნ. *კრებული ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი*. თბ.: 1993.

ნაკუდაშვილი 1996: ნაკუდაშვილი ნ. *პიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა*. თბ.: „მეცნიერება“, 1996.

ნაჭყებია 2009: ნაჭყებია მ. *ქართული ბაროკოს საკითხები*. თბ.: „მერანი“, 2009.

ონიანი 1960: ონიანი შ. *ვანის ქვაბთა მონასტრის წარწერები*. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 8, თბ.: 1960.

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

ჟირმუნსკი 1925: Жирмунский В. *Введение в метрику*. Л.: «ACADEMIA», 1925.

ჟირმუნსკი 1975: Жирмунский В. М. Стихосложение Маяковского // Жирмунский В. М. *Теория стиха*. Л.: 1975.

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

რიკლინი 1996: რიკლინი მ. *მეტაფორის შიდაპირი*. გაზ. „სლიტერატურა“, № 2, 1996.

რილკე 2003: რილკე რ. მ. დუინური ელეგიები. // კოტეტიშვილი ვ. *ალმოსავლურ-დასავლური დივანი*. თბ.: „დიოგენე“, 2003.

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

რობაქიძე 1981: რობაქიძე გ. „ნარგიზოვანის“ სტრიქონები ხალხურ სიმღერაში. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1981.

რჩეულიშვილი 1985: რჩეულიშვილი გ. *სად გაეცევი ზამთრის ღამეს* (მოთხრობები). თბ., 1985.

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

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

სილაგაძე 1984: სილაგაძე ა. პოეტიკური თეორიის ტრადიციების შესახებ ძველ საქართველოში. // „ჭაშნიკი“. ქართლი ლექსმცოდნეობის საკითხები. თბ.: თსუ გამომცემლობა. 1984.

სილაგაძე 1986: სილაგაძე ა. ქართული ლექსის მეტრისა და რიტმის შესახებ. „კრიტიკა“, № 3, 1986.

სილაგაძე 1986: სილაგაძე ა. თანამედროვე ქართული ლექსის განვითარების ტენდენციები. „კრიტიკა“, 1986, № 6.

სილაგაძე 1987: სილაგაძე ა. *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპები*. თბ.: 1987.

სილაგაძე 1992: სილაგაძე ა. *რეპროდუქციის თვისება და ლექსმცოდნეობითი კვლევის მასალის შერჩევა*. თბ.: 1992.

სილაგაძე 1997: სილაგაძე ა. *ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1997.

სილაგაძე 2008: სილაგაძე ა. ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი. // *ლექსმცოდნეობა*. I. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ.: 2008.

სილაგაძე 2012: სილაგაძე ა. *მეგრული ლექსი*. თბ.: „უნივერსალი“, 2012.

სილაგაძე 2013: სილაგაძე ა. „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსი და მისი ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. თბ.: „უნივერსალი“, 2013.

სილოგავა 1999: სილოგავა ვ. ბორენას წარწერიანი ლექსის გარშემო. გაზ. „ლიტერატურალი საქართველო“, 15-22 იანვარი, თბ.: 1999.

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

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

სოვალინი 1983: Совалин В.С. Русский сонет XVIII – нач. XX века. М.: 1983.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი*. ტ. XII, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნ. II, ლექსები (1915-1921), თბ.: „ლიტერატურის მატიანე“, 2005.

ტაბიძე 1919: *CRANE AUX FLEURS ARTISTIQUES* (1914-1919). ტფ.: 1919.

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

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

ტაბიძე 1970: ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. VIII. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

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

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნ. II, ლექსები (1915-1921). თბ.: „ლიტერატურის მატიანე“, 2005.

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა 25 ნიგნად*. ნ. VIII, თბ.: „ლიტერატურის მატიანე“, 2005.

ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ. *თხზულებანი*. ტ. XII. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 1916: ტაბიძე ტ. „*ცისფერი ყანნები*“. № 1, 1916.

ტაბიძე 1921: ტაბიძე ტ. აკადემია პოეზიის. გაზ. „*კომუნისტი*“, № 36, 1921.

ტაბიძე 1966: ტაბიძე ტ. *თხზულებანი*. ტ. 2. თბ.: 1966.

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

ტაბიძე 2005: ტაბიძე გ. *საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად*. ნ. II. *ლექსები (1915-1921)*. თბ.: „ლიტერატურის მატინანე“, 2005.

ტინიანოვი 2005: ტინიანოვი ი. ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ. რუსულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნელი უბილაგამ. // *ლიტერატურული ძიებანი*, XXVI, თბ.: 2005.

ტომაშევსკი 1930: Томашевский Б. *Теория литературы*. 1930.

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

უმიკაშვილი 1881: უმიკაშვილი პ. *დავით გურამიშვილი და იმის „დავითიანი“*. „დავითიანი“. 1881.

ურუშაძე 1975: Урушадзе А.В. *Упоминания в Романах и передача дактилического гексаметра в древнегрузинской литературе*. თსუ შრომები, 162. თბ.: 1975.

ურუშაძე 1980: ურუშაძე ა. *ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1980.

ფედოტოვი 1990: *Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – с начала XX века*. Составление, вступительная статья и комментарии О.Н. Федотова. М.: 1990.

ფომენკო 1992: Фоменко Н. В. *Лирический цикл: Становление жанра поэта*. Тверь: 1992.

ქართველიშვილი 1977: ქართველიშვილი ი. *ვაჟა-ფშაველას ნაკვალევზე*. თბ.: 1977.

ქართული... 1977: *ქართული ხალხური პოეზია*. ტ. 3. თბ.: 1977.

ქართული პოეტიკის ქრესტომათია 1954: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს)*. გ. მიქაძის რედაქცია. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1954.

ქართული ხალხური სიტყვიერება 1975: *ქართული ხალხური სიტყვიერება. მეგრული ტექსტები*. ტ. I. თბ.: 1975.

ქიქოძე 1919: ქიქოძე გ. *ეროვნული ენერგია*. თბ.: 1919.

ქიქოძე 1955: ქიქოძე ბ. გაბაასება ძველ ქართულ ლიტერატურაში. ბათუმი: 1955.

ქურთიშვილი 2000: ქურთიშვილი შ. ათ და თოთხმეტმარცვლიანი საზომები გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში. // სჯვანი, № 1, 2000.

ქურთიშვილი 2002: ქურთიშვილი შ. პაოლო იაშვილის ლექსწყობა. კრიტიკერიუმი, № 5, თბ.: 2002.

ყაუხჩიშვილი 1941: ყაუხჩიშვილი ს. მასალები იოანე პეტრიწის „განმარტების“ წყაროთა შესწავლისათვის. I. დიონისე თრაკიელის „ტექნე გრამატიკე“. აკად. მოამბე. ტ. II, № 8, 1941.

ყაუხჩიშვილი 1945: ყაუხჩიშვილი ს. ორესტე-ფირესტე. // ლიტერატურული ძიებანი, ტ. II, თბ.: 1945.

ყაუხჩიშვილი 1946: ყაუხჩიშვილი ს. ეგრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები. თსუ შრომები, ტ. XXVII. 1946.

ყაუხჩიშვილი 1949: ყაუხჩიშვილი ს. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ტ. II. თბ.: 1949.

ყაუხჩიშვილი 1950: ყაუხჩიშვილი ს. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I, თბ.: 1950.

ყაუხჩიშვილი 1956: ყაუხჩიშვილი ს. ახალი მასალები ძველი ქართული პოეზიის ისტორიისათვის. მნათობი, № 3, 1956.

ყიფშიძე 1912: ყიფშიძე გ. ქართული პროსოდის გამო (პასუხად ჩემს მოკამათეს). გაზ. „სახალხო გაზეთი“, № 658, 1912.

შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ. გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა. 1915-1927. თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2004.

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

შანიძე 1918: შანიძე ა. ქართული ეროვნული ჰიმნი. „პრომეთე“, № 1, თბ.: 1918.

შანიძე 1931: შანიძე ა. ქართული ხალხური პოეზია. I. ხევსურული. წინასიტყვაობა. თბ.: 1931.

შენგელაია 1924-1925: შენგელაია დ. *Comentaria de bello galico* (გალის ომის კომენტარები). უ. „ლიტერატურა და სხვა“, № 1, ტფ.: 1924-1925.

შექსპირი 1979: შექსპირი უ. *სონეტები*. ინგლისურიდან თარგმნა რ.თაბუკაშვილმა., თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

შიშმარიოვი 1965: Шишмарев В.Ф. Ронсар и музыка. // *Французская литература*. М.: 1965.

შლეგელი 1798-1800: *Athenaum*. 1798-1800.

- ცაიშვილი 1958:** ცაიშვილი ს. კ. *ერისთავი*. თბ.: 1958.
- ცაიშვილი 1966:** ცაიშვილი ს. ბესიკი. // *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. II. თბ.: „მეცნიერება“, 1966.
- ცაიშვილი 1979:** ცაიშვილი ს. ძველი ქართული პოეზია (V-XIII ს.). // *ქართული პოეზია*. ტ. I, თბ.: „ნაკადული“, 1979.
- ცვეტაევა 1988:** Цветаева М.И. *Сочинения в 2-х т.* М.: 1988.
- ცირეკიძე 1922:** ცირეკიძე გ. ვალერიან გაფრინდაშვილი. გაზ. „რუბიკონი“, № 12, 1922.
- ცირეკიძე 1924:** ცირეკიძე ს. პორტრეტები. პაოლო იაშვილი. გაზ. „ბარრიკადი“, № 1, 1924.
- წერეთელი 1960:** წერეთელი ა. *თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად*. ტ. XII. თბ.: 1960.
- წერეთელი 1870:** წერეთელი გ. *დავით გურამიშვილი და იმისი წინაპრები*. „დავითიანი“, თქმული გურამიშვილის დავითისაგან. წიგნი I. 1870.
- წერეთელი 1973:** წერეთელი გ. *მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში*. თბ.: „მეცნიერება“, 1973.
- წიფურია 1999:** წიფურია ბ. კომენტარები ტ. ტაბიძის წერილისა „ცისფერი ყანწები“. // ტაბიძე ტ. *სონეტები რჩეული ლექსები, ესსე*. თბ.: „მეცნიერება“, 1999.
- ჭავჭავაძე 1953:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. თბ.: 1953.
- ჭავჭავაძე 1991:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. ტ. V. 1991.
- ჭილაია... 1984: ჭილაია ა., ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.
- ჭილაშვილი 2000:** ჭილაშვილი ლ. *წინაქრისტიანული ხანის ქართული წარწერა ნეკრესიდან*. ქართველოლოგი, № 7, თბ.: 2000.
- ჭიჭინაძე 1938:** ჭიჭინაძე კ. პოეტური თარგმანის საკითხისათვის. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 17, 12.VII. 1938.
- ჭიჭინაძე 1979:** ჭიჭინაძე კ. *ალიტერაცია ქართულ შაირში*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.
- ჭიჭინაძე 1982:** ჭიჭინაძე კ. რიონის აპოლოგია. // *ქართული პოეზია თხუთმეტ ტომად*. ტ. 12. თბ.: „ნაკადული“, 1982.
- ჭუმბურიძე 1974:** ჭუმბურიძე ჯ. *ქართული კრიტიკის ისტორია*. I, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1974.
- ხალიზევი... 1989:** Хализев В. Е., Шершунова С. В., Цикл А. С. *Пушкина „Повести Белкина“*. М.: 1989.

ხანზენ-ლევე 2000: Ханзен-Лёве. *Русский символизм*. Санкт-Петербург: «Академический проект», 1999.

ხახანაშვილი 1901: Хаханов А.С. *Очерки по истории грузинской словесности*. Вып. 3, 1901.

ხინთიბიძე 1963: ხინთიბიძე ა. *აკაკის ლექსთა სახეობანი*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, № 4, თბ.: 1981.

ხინთიბიძე 1981: ხინთიბიძე ა. *ჭაშნიკი ქართული ლექსმცოდნეობისა // ბარათაშვილი მ. სწავლა ლექსის თქმისა*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.

ხინთიბიძე 1981: ხინთიბიძე ა. *ფიქრები თანამედროვე ვერსიფიკაციაზე // პოეტიკური ძიებანი*. თბ.: 1981.

ხინთიბიძე 1983: ხინთიბიძე ა. *ჭაშნიკი ქართული ლექსმცოდნეობისა // მამუკა ბარათაშვილი*. სწავლა ლექსის თქმისა. თბ.: 1983.

ხინთიბიძე 1987: ხინთიბიძე ა. *გალაკტიონის პოეტიკა*. თბ.: 1987.

ხინთიბიძე 1990: ხინთიბიძე ა. *ცეზურა ქართულ ლექსში და გურამიშვილის ვერსიფიკაცია*. თბ.: 1990.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ვერსიფიკაციული ნარკვევები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *„რა ჩურჩული ესმის ჩემთა ყურთა...“*. მნათობი, № 3-4, 2000.

ხინთიბიძე 2000: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსმცოდნეობა*. ლექციების შემოკლებული კურსი. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2000.

ხინთიბიძე 2003: ხინთიბიძე ა. *ბესიკის რითმა*. // *სჯანი*, IV. თბ.: 2003.

ხინთიბიძე 2009: ხინთიბიძე ა. *ქართული ლექსის ისტორია და თეორია*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

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

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

ჯორჯაძე 1911: ჯორჯაძე ა. *თხზულებანი*. წ. 3. ტფ.: 1911.

ჯღამაია 1987: ჯღამაია ლ. *ჰიმნოგრაფია // ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. თბ.: 1987.

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

ჰომეროსი 1982: ჰომეროსი. *ჰიმნები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1982.

ქართული ლექსმცოდნეობა

კითხვარი მაგისტრანტებისათვის

1. სად ეძიებდნენ ქართველი მეცნიერები (პ. ინგოროყვა, ნ.მარი) ქართული საერო ლექსის უძველესი წინაქრისტიანულ ნიმუშებს?
2. ჩამოთვალეთ საზომთა რეპერტუარი ძველი ქართული საერო პოეზიის მიხედვით XII საუკუნეში.
3. როგორი იყო სალიტერატურო ნორმა ძველ ქართულ მწერლობაში, რომელიც ქართული ლექსის რეალიზაციას განსაზღვრავდა?
4. როგორ მიემართება ერთმანეთს ლექსის საზრისი და სტრუქტურა (მ. გასპაროვის მიხედვით)?
5. დაწერეთ ნიმუში „ვეფხისტყაოსნის“ იმ სტრიქონისა, სადაც არის „დაბალი“ და „მაღალი შაირის“ შერევის შემთხვევა.
6. დაასახელეთ ძირითადი საზომები არჩილის ლექსისა.
7. რას უწოდებს მ. ბარათაშვილი სტრიქონის უმცირეს რიტმულ ერთეულს?
8. რომელმა ქართველმა პოეტმა განსაზღვრა დ. გურამიშვილის ადგილი ქართულ პოეზიაში?

9. დაასახელეთ არაიდენტური რითმის ნიმუში ნ. ბარათაშვილის „მერანიდან“.
10. რომელ წლებს უკავშირდება გალაკტიონის მეორე პოეტური რეფორმა?
11. რამდენმარცვლიანია „იროიკო“?
12. ჰექსამეტრისა და შაირის მსგავსების თეორიის დამცველები ქართულ ლექსმცოდნეობაში არიან.
13. დაასახელეთ ძველი ქართული მწერლობიდან ის ფორმები, რომლებიც არ აღიქმება ქართული ლექსწყობის ნიმუშებად.
14. როგორია იამბიკოს ვერსიფიკაციული პარამეტრები:
 - ა) საზომი —
 - ბ) სტროფიკა —
 - გ) რითმა —
15. დასახელეთ ფისტიკაური სტროფი „ვეფხისტყაოსნიდან“:
16. რომელი საზომით არის დანერილი დავით გურამიშვილის „სწავლა მოსწავლეთა“?
17. რას უწოდებს მამუკა ბარათაშვილი „მაღალ შაირს“?
18. რომელ წელს გამოიცა გ. წერეთლის „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“?

19. ჩამოთვალეთ ქართული ლექსის რეფორმატორები.
20. რა იცით იამბის თაობაზე? დაქტილის თაობაზე?
21. რას ეყრდნობა აპოლონ სილაგადის სამეცნიერო თეორია ქართული ლექსის უძველესი საფეხურის თაობაზე?
22. გაანალიზეთ არსენ იყალთოელის ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისადმი საზომისა და რითმის (ნიმუშის მოშველიებით) მიხედვით.
23. ვინ და რა საზომით თარგმნა საქართველოში „ილიადა“ XIX ს. ბოლოს?
24. ვინ უარყო პ. ბერაძის თვალსაზრისი მთიბლურის სამდაქტილიანობის თაობაზე?
25. დაასახელეთ ჩახრუხაულის ნიმუში.
26. რამდენი საზომი და სალექსო ფორმა აღინუსხება „დავითიანში“?
27. რომელი საზომებით არის შესრულებული ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მერანი“?
28. ვინ არის ავტორი წიგნისა „ქართული ლექსი“ (1930)?

29. ჩამოთვალეთ ქართული ლექსნყოფის სილაბურობის თეორიის დამცველები.
30. რა ძირითადი საზომებია გალაკტიონ ტაბიძის პირველ კრებულში (1914)?
31. ქართული ხელოვნების რომელ დარგებში პოულობს პ. ბერაძე ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის კვალს?
32. რა თავისებურების გამო მიიჩნევენ ბორენას „საგალობელს“ საერო ლექსად?
33. დაასახელეთ ქართული ლექსის უძველესი, ფიქსირებულის-ნინა, საფეხურის დამადასტურებელი ნახევარსტრიქონედები (ციტირება აუცილებელია).
34. რის მიხედვით ხდებოდა დიფერენცირება ძველ ქართულ მწერლობაში ორი ნორმისა (სასულიერო და საერო პოეზიაში მოქმედისა)?
35. რით განსხვავდება ერთმანეთისაგან ფსტიკაური და ჩახრუხაული?
36. როგორია „რუსთველურის“ სალექსო პარამეტრები:
ა) საზომი —
ბ) სტროფიკა —
გ) რითმა —

37. დავით გურამიშვილის „ქართლის ჭირი“ დაწერილია მარცვლიანი საზომით.
38. რომელ წელს გამოიცა გალაკტიონ ტაბიძის „არტისტული ყვავილები“?
39. ვინ არის XX საუკუნის ქართული ლექსის რეფორმატორი?
40. დაასახელეთ ანჟამბემანის ნიმუში ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიიდან.
41. დაასახელეთ ქართული ლექსწყობის რეალიზების უძველესი ფრაგმენტის ნიმუში (ფისტიკაური).
42. რა სახით ჩამოაყალიბა სალექსო ფორმათა რეალიზაციის ნორმა XVIII-XIX სს. ქართულმა პოეზიამ?
43. ვინ თარგმნა საქართველოში „ოდისეა“ 14-მარცვლიანი ლექსით?
44. რა ნიშნავს, ს. ყაუხჩიშვილის აზრით, ეფრემ მცირის ტერმინი: „ორმუკლი იროაკოა“?
45. რა ენოდებათ „ქართლის ცხოვრებაში“ პროფესიონალ პოეტებს?
46. დაასახელეთ პირველი ქართული რითმა.

47. რომელი ქართველი ლექსმცოდნე მიიჩნევდა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის აუცილებლად პომის ვერსიოფიკაციის გათვალისწინებას?
48. ვინ გამოთქვა მოსაზრება „ვეფხისტყაოსნის“ შაირის მსგავსების თაობაზე დაქტილურ ჰექსამეტრთან?
49. რომელი საზომით არის დაწერილი დავით გურამიშვილის „ზუბოვკა“?
50. დაასახელეთ გალაკტიონის ვერლიბრები (სათაურები) „არტიტული ყვავილებიდან“.
51. რომელი ქართული საზომი მიუსადაგეს მთარგმნელებმა დაქტილურ ჰექსამეტრს?
52. დაასახელეთ შაირის განვითარების საფეხურები პ. ბერაძის თეორიის მიხედვით.
53. რომელი საზომებით არის შესრულებული ატენის სიონის ლექსითი წარწერები (დაწერეთ ნიმუშებიც).
54. ჩამოთვალეთ ლექსისა და პროზის განმასხვავებელი ძირითადი ნიშნები:
- ა)
 - ბ)
 - გ)

55. რომელი საზომით არის შესრულებული „გალობანი ვარძიის ღმრთისმშობლისანი“?
56. შაირის რომელი სახეობანი ენაცვლება „ვეფხისტყაოსანში“ ერთმანეთს?
57. რას აღნიშნავს მამუკა ბარათაშვილის „შაირი“ თანამედროვე ვერსიფიკაციის ტერმინით?
58. ვინ მიაქცია პირველად ყურადღება დავით გურამიშვილის ვერსიფიკაციას?
59. რომელმა ქართველმა ლექსმცოდნეებმა მიუძღვნეს გამოკვლევები ნიკოლოზ ბარათაშვილის რითმას?
60. ჩამოთვალეთ გალაკტიონის ვერსიფიკაციის მკვლევარნი:
61. დაასახელეთ ქართული ლექსნოების რეალიზების უძველესი ფრაგმენტის ნიმუში (შაირი).
62. დაახასიათეთ ქართული ლექსის განვითარების პარამეტრები IV-XI საუკუნეებში.
63. სად უნდა ვეძიოთ პროსოდის ძველი ქართული ტერმინები?
64. მამუკა ბარათაშვილის „გრძელი შაირი“, ანუ დღევანდელი...

65. რა თავისებურების გამო მივიჩნევთ ბორენას „საგალობელს“ საერო ლექსად?
66. დაასახელეთ 13-მარცვლიანი საზომის ნიმუში დავით გურამიშვილის პოეზიიდან.
67. რომელი საზომით არის შესრულებული ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისას“ მონაკვეთი: „მორბის არაგვი“?
68. რამდენი საზომით არის შესრულებული გალაკტიონის „დომინო“?
69. რომელი ტერმინი აღნიშნავს მამუკა ბარათაშვილი „ცეზურას“?
70. რომელ ნაშრომში იცავს ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიას თეიმურაზ ბაგრატიონი?
71. ჩამოთვალეთ, პ. ინგოროყვასეული კლასიფიკაციის მიხედვით, სამი სახეობა ძველი ქართული სასულიერო (და არასასულიერო) პოეზიის ფორმებში:
- ა)
 - ბ)
 - გ)
72. რომელი საზომით არის შესრულებული ფილიპე ბეთლემის აკროსტიქი:
„ფესვთა მათგან ოქროანთა...“?

73. რას უწოდებს მოსე ჯანაშვილი „მახვილს“ წერილში:
„ლექსნყოზა“?
74. რას ეკისრება განსაკუთრებული ფუნქცია, გრ. ყიფშიძის აზრით, ქართული ლექსის ბუნების განსაზღვრისას?
75. დაასახელეთ ცხრამარცვლედის (5/4) ნიმუში დავით გურამიშვილის პოეზიდან.
76. რა სიახლე შემოიტანა ქართულ მეტრიკაში დავით გურამიშვილმა?
77. რომელი თხზულებანი დაწერა თეიმურაზ I-მა ოცმარცვლიანი საზომით?
78. რით ხსნიან ქართული ლექსის მკვლევარნი არჩილის ლექსში მალალი და დაბალი შაირის შერევის შემთხვევებს?
79. დაასახელეთ ვაჟა-ფშაველას რამდენიმე მონორიმი.
80. დაასახელეთ, გალაკტიონის რამდენიმე მონორიმი: