პოეტური ენის შესწავლისათვის

ლექსის სრულყოფილი ანალიზისათვის აუცილებელია პოეტური ფორმის ცალკეული კომპონენტების ყოველმხრივი შესწავლა. უნდა გაირკვეს, რა ფუნქცია აქვს დაკისრებული თვითეულ მათგანს ნაწარმოების მთლიან ორგანიზმში, რა მონაწილეობას იღებენ თვითეული ცალ-ცალკე და ყველანი ერთად სინამდვილის მხატვრულ წარმოსახვაში.

ფორმის ცალკეული კომპონენტები, როგორც მხოლოდ ხერხები, ინდიფერენტულნი არიან ლიტერატურის იდეური შინაარსის მიმართ. ენის მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები (შედარება, მეტაფორა, ეპითეტი და სხვ.), ისევე როგორც პოეტური სინტაქსი, მეტრი, რიტმი, რითმა განურჩეველი ინტერესით გადმოსცემენ ყოველგვარ შინაარსს, ერთნაირი ძალით ემსახურებიან როგორც რეალისტურ, ისე არარეალისტურ ხელოვნებას. დღემდე კარგად ცნობილი და ფართოდ გავრცელებული მხატვრული კომპონენტების მეშვეობით შეიძლება შეიქმნას როგორც რეალისტური, ისე დეკადენტურ-სიმბოლისტური ნაწარმოები. ამ თვალსაზრისით ძნელია რაიმე კანონზომიერი განსხვავების ნახვა რეალისტსა და სიმბოლისტ პოეტს შორის.

ისევე, როგორც საერთოდ ენა, პოეტური ენაცა და მხატვრული ფორმის სხვა კომპონენტებიც არაკლასობრივ კატეგორიას განეკუთვნებიან, ისინი გულგრილნი არიან ლიტერატურაში კლასობრივი, იდეოლოგიური დიფერენცირების მიმართ და იმის შესაბამისად, თუ რა შინაარსი უდევთ საფუძვლად, იძლევიან საშუალებას გამოყენებულ იქნენ ერთ შემთხვევაში ერთი, ხოლო მეორე შემთხვევაში—მეორე, პირველის საწინააღმდეგო მიზნისათვის.

მაგრამ იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მხატვრული ფორმის ცალკეული კომპონენტები ნაწარმოების მთლიანი ორგანიზმიდან მოწყვეტილად განიხილება (რაც საერთოდ გამოუსადეგარი იქნებოდა ლიტერატურული პრაქტიკისათვის), ზოგიერთი მათგანი, რომელიც პირდაპირ კავშირშია ნაწარმოების შინაარსობლივ მხარესთან, მაინც ინარჩუნებს მწერლის მხატვრული მეთოდის ხასიათში ჩაწვდომის უნარს.

თუ ცალკე აღებული რითმა, პოეტური სინტაქსის სახეები, თავი რომ დავანებოთ მეტრსა და რიტმს, არ გამოგვადგებიან ნაწარმოების მხატვრული ბუნების გასარკვევად, ამას ვერ ვიტყვით პოეტურ სემანტიკაზე, ენის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებზე. ესა თუ ის კონკრეტული მეტაფორა, შედარება, ჰიპერბოლა თუ ტროპის სხვა რომელიმე სახე—ლექსის შინაარსს მოწყვეტილი და ცალკე წარმოდგენილი — ან რეალისტური იქნება, ან არარეალისტური (რომანტიკული, იმპრესიონისტული თუ სხვა). მაგალითად, ავიღოთ ერთი სტროფი გ. ტაბიძის ლექსიდან „ლურჯა ცხენები“:

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულგულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.

ცალკე აღებული მეტაფორა — „მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება“ სამყაროს არარეალისტური შემეცნების შედეგია. იგი მკითხველს თავისებურ წარმოდგენას უქმნის ირეალურ ქვეყანაზე, მაშინ როცა ამ სტროფის სხვა კომპონენტები—სტროფის შინაარსიდან გამოტანილნი და ცალკე წარმოდგენილნი—არაფერს გვეუბნებიან მისი არარეალისტურობის შესახებ.

როცა მხატვრული ფორმის კომპონენტებს ნაწარმოების კონტექსტიდან მოუწყვეტლად ვიხილავთ, მაშინ მდგომარეობა იცვლება და ლექსის ხასიათის გამოკვეთაში მეტ-ნაკლები სიძლიერით სხვა კომპონენტებიც მონაწილეობენ. „ლურჯა ცხენების“ არარეალისტურობა გაპირობებულია მთელი მხატვრული აქსესუარით. თუ, თავისთავად, ცალკე აღებული რითმა ღ ე ლ დ ე ბ ა—ქ ვ ე ს კ ნ ე ლ დ ე ბ ა გარკვეულად არაფერს

ამბობს ამ თვალსაზრისით, ზემოთმოყვანილ კონტექსტში იგი კარგად ასრულებს ავტორის მიერ დაკისრებულ მოვალეობას— ხელს უწყობს მკითხველის გადაყვანას რეალური სამყაროდან მოჩვენებათა სფეროში. მაშასადამე, ნაწარმოების ხასიათისა და მიმართულების დასადგენად მთელი მხატვრული ქსოვილის გულდასმითი შესწავლაა საჭირო, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც განსაკუთრებული მნიშვნელობის მატარებელია პოეტური სემანტიკა, ენის მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები.

ლიტერატურა, როგორც ცნობილია, სახეებით აზროვნებაა. პოეტი მხატვრულ სახეში ამყარებს თავის იდეებს, თავის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, ხშირად მეტაფორამდე დაჰყავს თავისი წარმოდგენა საგნებსა და მოვლენებზე, მეტაფორაში იხსნება პოეტის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი, მისი ესთეტიკური მრწამსი. და თუ გვინდა ჭეშმარიტი წარმოდგენა ვიქონიოთ პოეტის იდეათა და გრძნობათა სამყაროზე, ღრმად უნდა ჩავუკვირდეთ მის მხატვრულ სახეებს.

ამრიგად, პოეტური სემანტიკა, როგორც ენის შინაარსობლივი მხარის გამომხატველი, მხატვრული ფორმის სხვა კომპონენტებთან შედარებით ყველაზე უკეთ ახერხებს მწერლის იდეური პოზიციისა და მხატვრული კრედოს გამოაშკარავებას და, ამდენად, უტყუარი ბარომეტრია ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული კონცეფციის დადგენის, მისი შემეცნებით-აღმზრდელობითი და ესთეტიკური ფუნქციის გარკვევის დროს.

ყოველივე ამის გამო პოეტური ენის სრულყოფილ, საფუძვლიან ანალიზზე ბევრი რამაა დამოკიდებული.

გვინდა მივუთითოთ კვლევა-ძიების იმ ცალმხრივ ხასიათზე, რასაც ხშირად ჩვენს სინამდვილეში აქვს ადგილი პოეტური შემოქმედების ენობრივი ანალიზის დროს.

ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეები, რომლებიც პოეტურ ენაზე მუშაობენ, ხშირად ნაწარმოების ენობრივი მასალის ლექსიკური შემადგენლობისა და გრამატიკული სტრუქტურის გვერდის ავლით ეხებიან ენის მხატვრულ წყობას (მეტაფორებს, შედარებებს, ეპითეტებს), იკვლევენ ნაწარმოების სტილს იმის გათვალისწინების გარეშე, რასაც თვით სტილი

ეყრდნობა. ხოლო ენათმეცნიერები, რომლებიც პოეტური ნაწარმოების ენას სწავლობენ, ასევე ხშირად, კმაყოფილდებიან მისი წმინდა ლინგვისტური მიმოხილვით, ნაწარმოების ენობრივი მასალის ლექსიკური შემადგენლობისა და გრამატიკული წყობის ანალიზით, მხოლოდ იმის გარკვევით—თუ რამდენად სწორად, გამართულად წერს ავტორი, რა და რა მორფოლოგიურ-სინტაქსური თავისებურებით ხასიათდება ნაწარმოები, დგას თუ არა მწერალი გარკვეული ეპოქის საერთო-სახალხო ენის პოზიციებზე, იყენებს თუ არა დიალექტს, ჟარგონს, არქაიზმებს, ნეოლოგიზმებს და სხვ. ყოველივე ამის გარკვევა, რა თქმა უნდა, საჭიროა, მაგრამ როცა საკითხი მხატვრული ნაწარმოების ენას, პოეტურ ენას ეხება, ეს სრულებით არ არის საკმარისი. პოეტური ენის ანალიზის დროს აუცილებელია იმის გარკვევა, თუ რისთვის, რა მიზნით იყენებს მწერალი ამა თუ იმ სიტყვას, რატომ მიმართავს პროვინციალიზმებს, არქაიზმებს, როცა მისი ბადალი სიტყვები მოიძებნება სალიტერატურო ენაში, რატომ დასჭირდა მაინცადამაინც მოცემული გრამატიკული კატეგორია და არა სხვა რომელიმე? და საერთოდ, რა მხატვრული ფუნქციის მატარებელია სიტყვა ნაწარმოებში, რამდენად სწორად, ადეკვატურად გამოხატავს იგი საგანსა თუ მოვლენას და რამდენად აკმაყოფილებს მკითხველის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას? ერთი სიტყვით, საჭიროა, პოეტური ენა განხილულ იქნას, როგორც ფორმისეული კატეგორია, როგორც ამა თუ იმ შინაარსის გამოხატვის საშუალება. ყოველივე ამის გარეშე აუხსნელი დარჩება მხატვრულ ნაწარმოებთა ენობრივ-სტილისტური მრავალგვარობა, მწერლის ენობრივი პოზიცია საერთოდ.

ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ რთული, გავრცობილი, მრავალკიბიანი მეტაფორებისა და ჰიპერბოლებამდე მისული შედარებების გვერდით გვხვდება მთელი სისტემა მხატვრული სახეებისა, რომლებიც მეტად ახლოს არიან ჩვეულებრივ, მარტივ სასაუბრო ენასთან. ამის კარგი ილუსტრაციაა, ერთის მხრივ, 1146-ე სტროფი, რომელშიაც მთლიანი მეტაფორიზაციის გზით გადმოცემულია ნესტან-დარეჯანის ტირილი და, მეორეს მხრივ, 878-ე სტროფი — ავთანდილისაგან

ტარიელის მიმართ ნათქვამი იგავი, რომელიც სადა, მარტივი ენითაა შესრულებული. საილუსტრაციოდ, 1146-ე სტროფი:

შინა შევიდი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები,
შიგან მელნისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები.
მელნისა ტბათათ იღვრების სავსე სათისა რუბები,
შუა ძოწსა და აყიყსა სჭვირს მარგალიტი ტყუბები.

878-ე სტროფი:

ვარდსა ჰკითხეს: „ეგზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად?
მიგკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოვნა შენი რად არს ჭირად?“
მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად,
ოდეს ტურფა გაიეფდეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“.

ეს ენობრივ-სტილისტური სხვადასხვაობა გაპირობებულია შინაარსის სხვადასხვაობით. ერთმანეთისაგან ასე დიდად განსხვავებული მხატვრული სახეები რუსთაველს გენიალური სიზუსტით აქვს გამოყენებული განსხვავებულ განცდათა, სიტუაციათა გადმოსაცემად.

ნესტანის სილამაზითა და მისი „გაუწყვედელი ტირილით“ გაკვირვებული ფატმანის მეტყველებისათვის სრულიად ბუნებრივია ზემოთმოყვანილი სტროფი — „შინა შევიდი...“, რომელშიაც კარგადაა გამოხატული როგორც ნესტანის გარეგნული სიმშვენიერე, ისე მისი მძაფრი სულიერი მდგომარეობა და ბოლოს—ფატმანის განცვიფრება ორივე ამ მომენტით. გარდა ამისა, ისიც საგულისხმოა, რომ ამ დიდი შთაბეჭდილების მომხდენი სურათით შთაგონებული ფატმანი მის შესახებ ესაუბრება უცხო ადამიანს (ავთანდილს), რომლის მიმართ გარკვეული სიმპათიები აქვს და, რომელიც, როგორც ფატმანი დარწმუნდება, ძალზე დაინტერესებულია ამ ამბით. ყოველივე ამან განაპირობა ზემოთაღნიშნული სტროფის მაღალი მეტაფორული სტილი.

მეორე შემთხვევაში სულ სხვა მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე: ავთანდილი მინდორში ნახავს გონწასულ ტარიელს, მოასულიერებს მას და რჩევა-დარიგებებს აძლევს. ავთანდილის მთელი საუბარი ტარიელთან, რომელშიაც შედის ზემოთმოტანილი იგავი ვარდზე, მეტად კონკრეტული და საგნობრივია და ამის შესაბამისად—მარტივი ენითაა შესრულებული. თავისთავად ცხადია, საუბარი ადამიანთან, რომელიც ეს-ეს

არის ცნობაზე მოვიდა, შეუძლებელი იყო ისეთი რთული მხატვრული სახეებით, როგორითაც ფატმანი ახასიათებს ნესტანს.

ამაკე თვალსაზრისით საინტერესოა ბარათაშვილის „მერანი". „მერანის" პირველი სტროფები, სადაც მხედარი თავის მერანს მიმართავს, სხვა მხატვრული პრინციპითაა შესრულებული, ვიდრე ლექსის შემდეგი და ძირითადი ნაწილი. დასაწყისში ავტორის თხრობა შედარებით მშვიდი და ეპიკურია. თავგანწირული მხედრის დაუდგრომელი სრბოლა უსაზღვრო სივრცეში, რაც ჩვენ ასე გვაღელვებს და გვაოცებს, მისთვის, როგორც ჩანს, ჩვეულებრივი და უბრალო ამბავია. იგი კარგა ხანია შეჩვეია ამას, შეურიგდა თავის ბედს („რაა, მოვშორდე ჩემსა მამულსა"), ამიტომ პოეტის თხრობა ლაღი და გაშლილია და იგი ნახულობს დროსა და საშუალებას მხატვრული საჭაულების გამოყენებისათვის:

მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედითი შავი ყორანი!

ანდა:

გაკვეთე ჭარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი,
გასწი, გაკურცხლე..«

ან კიდევ:

კვნესა გულისა, ტრფობის ნაშთი, მივცე ზღვის ღელვას,
და შენს მშვენიერს, აღტაცებულს, გიჟურსა ლტოლვას!

ამ ნაწყვეტებში ეპითეტებისა და მეტაფორების გარდა გამოყენებულია პოეტური სინტაქსის მთელი რიგი სახეები: გრადაცია, გამეორება, რიტორული შეძახება, ანტითეზისი და სხვ.

როცა ბარათაშვილი ლექსის ახალ, განსხვავებულ შინაარსზე გადადის, როცა იგი გვესაუბრება თავის ტრაგიკულ ხვედრზე, სასიცოცხლო იდეალებზე, თხრობა უაღრესად ენერგიული, დაძაბული და კონდენსირებულია. აღარ რჩება ადგილი სიტყვიერი სამკაულებისათვის. მას შეეძლო მხოლოდ შეეფერხებინა აზრის მღელვარე დინება; ამიტომ სტრიქონიდან „ნუ დავიმარხო ჩემსა მამულში" ლექსის ბოლომდე (რეფრენის

გამოკლებით) იშვიათად თუ შევხვდებით სიტყვიერ სამკაულს ან ფიგურალურ გამოთქმას:

> ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულის კვეთება,
> და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;
> და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს,
> და შეუპოვრად მას პუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუკროლდეს!

ამრიგად, ბარათაშვილს მკაცრად აქვს განსაზღვრული დრო და ადგილი მხატვრული საღებავების გამოყენებისა. იგი ლექსის შინაარსსა და მიზანდასახულებას უფარდებს ყოველ სიტყვასა და გამოთქმას; ლექსის იდეური შინაარსი არის განმსაზღვრელი მისი პოეტური ენის რაგვარობისა.

პროფ. ა. შანიძე თავის გამოკვლევაში ნ. ბარათაშვილის ენის შესახებ,[1] სამართლიანად მიუთითებს, რომ ბარათაშვილის პოეზია არაა მთლად ერთგვარი ენობრივი ნიშნების მატარებელი, რომ ზოგიერთი მისი ლექსი უფრო მსუბუქი ენით არის დაწერილი, ვიდრე უმეტესობა მისი ნაწარმოებებისა.

ამის განსაკუთრებით მკაფიო მაგალითია ლექსი „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო", რომელიც შესრულებულია მარტივი, სადა, ხალხური ენით და ამ მხრივ გამოირჩევა ბარათაშვილის მთელ შემოქმედებაში:

> მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო,
> ქალო შაითვალებიანო,
> დღისით მზევ, ღამით მთოვარევ,
> წყნარო და ამოდ ხმიანო!

რამ განაპირობა ამ ლექსის ენობრივი სიმსუბუქე და სისადავე? რატომ დაუშვა ბარათაშვილმა ასეთი გამონაკლისი? საქმე ისაა, რომ ამ შემთხვევაში ბარათაშვილმა გამონაკლისი დაუშვა არა მარტო ლექსის ფორმის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მისი შინაარსის მიმართ. ეს ერთადერთი შემთხვევაა ბარათაშვილის პოეზიაში, როცა გამოყვანილია ხალხის წარმომადგენელი, ვინმე ღარიბი, მდაბიო, „სოფლისა მუშა საწყა-

[1] იხ. ნ. ბარათაშვილი, ლექსები, პოემა, წერილები, 1939 წ., გვ. 149—160.

ლი“. გადმოცემულია მისი ფიქრები, განცდები. მოვლენები დანახულია უშუალოდ მისი და არა ავტორის თვალთახედვით. ამ შემთხვევაში ბარათაშვილი გარდასახვას ახდენს და თავისი გმირის პირით საუბრობს მკითხველთან. ამ განსხვავებულმა შინაარსმა განაპირობა ლექსის განსხვავებული ფორმაც, კერძოდ, მისი ენობრივი თავისებურება. ხალხის წარმომადგენლის განწყობილებათა გადმოსაცემად ძალზე შეუფერებელი იქნებოდა ის „მძიმე ენა“, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ბარათაშვილის პოეზიისათვის, ამიტომ ავტორი ამ შემთხვევაში ხალხური პოეზიისაგან „სესხულობს“ ხმას, ფორმას. მაიკო ორბელიანისადმი გაგზავნილ წერილში იგი წერდა: „აი ამ ქართულს ლექსს (იგულისხმება ლექსი „მადლი შენს გამჩენს“, აკ. ხ.) გიგზავნი მდაბიურულად დაწერილს, როგორც ფიქრში მამივიდა.—მე ვარ და ჩემი ნაბადი, იმის ხმაზედ“.[1]

ამრიგად, ლექსის შინაარსობლივმა მხარემ განსაზღვრა მისი ენობრივი სისადავე. გმირის მეტყველება შეფარდებულია თვით გმირის ხასიათთან. ამ პრინციპს ბარათაშვილი არც სხვა შემთხვევაში ღალატობს. ლექსში „ქეთევან“ საოცარი ზღვარია დადებული ავტორისა და გმირის მეტყველებას შორის.

ავტორი:

ზვირთები მოდუდუნებენ,
ჰალები ბუჩქნარეობენ,
ხშირნი ლამაზთა კიდეთა
მჩქეფრად მდინარის ქსნისათა.

. . . . . .

ნეტა რა ჭარმან დააზრო
მისის სიცოცხლის ყვავილი?

ქეთევანი:

„თუ ვერ მცნობდი, რად მეტყოდი:
მე შენი ვარ საუკუნოდ?
სიყმაწვილეს რად მილხენდი,
თუ მოჰკლავდი ასე უდროდ?“

„რად შემიპყარ მე გლახ გული,
უმანკო და უზრუნველი?
რად დამიჭკნე მე ყვავილი
ყმაწვილობის, ჯერ უშლელი?“

ვფიქრობთ, განსხვავება ნათელია. მაგრამ ნათელი არ არის ამ განსხვავების მიზეზი. ყოველ შემთხვევაში, აქ არ გა-

[1] ნ. ბარათაშვილი, თხზულებანი, 1945, გვ. 90. გ. ლეონიძის რედაქციით.

მოგვადგება ზემოთ მოშველებული არგუმენტი, რადგან ცნო ბილია, რომ შალვა ერისთავის ასული ქეთევანი, ვისაც პოეტმა ეს ლექსი მიუძღვნა, სრულიად არ იყო ხალხის დაბალი ფენების წარმომადგენელი, ხოლო მსგავს შემთხვევებში („ბედი ქართლისა", „ნაპოლეონ") ავტორისა და გმირების მეტყველებას შორის ვერსად ვერ ენახულობთ რაიმე ნიშანდობლივ სხვაობას.

მაშ, რამ განსაზღვრა აქ გმირის სამეტყველო ენის სიმარტივე?

საქმე ისაა, რომ ქეთევანის განცდები, წარმოშობილი სიყვარულის ნიადაგზე, უპირველ კერძოობითი ხასიათისაა, ვიდრე ნაპოლეონის, „ბედი ქართლისას" გმირების და თვით ავტორის განცდები. ამ გარემოებას კი ბარათაშვილი დიდ მნიშვნელობას აძლევს. მისი აზრით, შედარებით წვრილმანი, პრაქტიკული და მეორეხარისხოვანი მოვლენები ჩვეულებრივ მარტივი სასაუბრო ენით უნდა გადმოიცეს. ამიტომაა, რომ ბარათაშვილის კერძო წერილების ენა ასე ახლოსაა სასაუბრო მეტყველებასთან. იგივე უნდა ითქვას ბარათაშვილის ეპიგრამებზე „ელენეს და მაროს", აგრეთვე ცალკეულ ადგილებზე ლექსისა „ღამე ყაბახზედ". კერძოდ, ამ უკანასკნელის დიალოგებში აშკარად იგრძნობა ბარათაშვილის კერძო წერილების ენა და სტილი:

„სთქვი რამ", ეტყვიან ყაფლანს ზოგნი-ერთი ქალები,
„თუნდ თავსა უფლად, ახლა პრანჭვას ნუ კი მოჰყვებით".

ანდა:

„გმადლობთ, მითხრა მან, რომ თქვენ მაინც გახსოვართ კიდევ:
ახლა მოდაა, ვინც ვის იცნობს. ივიწყებს ისევ",
„დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ვერც მოდები
ვერ მამიშლიან თქვენსა ხსოვნას და ვერც დროები"

ამ სტრიქონებში უფრო ნათლად ჩანს ბარათაშვილის კერძო წერილების ლირიკული გმირი, ვიდრე ლირიკული გმირი მისივე პოეზიისა.

სრულიად სხვაგვარად ფიქრობს ბარათაშვილი, როცა საკითხი შეეხება ღრმა ფილოსოფიური, ზოგად-კაცობრიული იდეალების გამოხატვას. მისი აზრით, ასეთ შემთხვევებში ისეთი კატეგორიის მოვლენებთან გვაქვს საქმე, რომლებიც

ამაღლებული სტილით, მწიგნობრულ-არქაული და მძიმე ენით უნდა გადმოიცეს. ეს იქნება მოცემული შინაარსის შესატყვისი ენობრივი გაფორმება.

ამის ნათელი დადასტურებაა ლექსები: „შემოლამება მთაწმინდაზედ“, „ნაპოლეონ“, „ჩემი ლოცვა“, „სულო ბოროტო“ და სხვ.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთი ადგილი ლექსიდან „შემოლამება მთაწმინდაზედ“:

მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო,
ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთ შვება
არა იპოვოს და არ დახსნას გულსა ვაება.

ჩვენს მიერ ხაზგასმული წინადადება, რომელიც აზრის არაჩვეულებრივი ტევადობით გამოირჩევა, ენობრივად მძიმე და აღსაქმელად რთულია.

მაგრამ ბარათაშვილი ყოველთვის არ მიჰყვება თეზისს — მაღალი შინაარსი უსათუოდ „მაღალი“, მწიგნობრულ-არქაული ენით გამოიხატოს. ამ თვალსაზრისით ჩვენ, პროფ. ა. შანიძის გამოკვლევის საფუძველზე, საგანგებოდ დავაკვირდით „მერანის“ ენას.

„მერანში“ გვხვდება არქაული ფორმით ნახმარი სიტყვებისა და გამოთქმების გარკვეული რაოდენობა: სამძღვარი, გარდაიარე, გარდამატარე, ჩემთა მშობელთა, ძვალთა შთენილთა, სვავნი მყივარნი და სხვ. მაგრამ, ამასთან ერთად, „მერანში“ შესამჩნევია ენობრივი გამარტივების ტენდენცია, მაგალითად: ძველი ქართულის მიხედვით უნდა ყოფილიყო—სატრფომ გულისამ, გვაქვს — სატრფომ გულისა; უნდა ყოფილიყო — გარდაიარნე კლდენი და ღრენი, გვაქვს — გარდაიარე კლდენი და ღრენი; ასევე, უნდა გვქონოდა ნუღარ და ნურცა, გვაქვს — ნუღა და ნუცა. გარდა ამისა, შეინიშნება სასაუბრო ენის კვალი — მამაყრის. როგორც ვხედავთ, ფორმები გამარტივებულია, მიუხედავად იმისა, რომ ეს გამარტივება წმინდა ენობრივი თვალსაზრისით ზოგჯერ არ არის გამართლებული.

ამ გამარტივებას „მერანში“ თავისი მხატვრული საფუძველი აქვს, ისევე როგორც გარკვეული მხატვრული ფუნქციის მატარებელნი არიან ზემოთაღნიშნული არქაული სიტყვები და ფორმები, რომლებიც იმდენად არ ამძიმებენ ლექსის ენას, რამდენადაც სიმტკიცესა და სილამაზეს აძლევენ მას.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ ვნახოთ ერთი სტრიქონი იმავე ლექსიდან:

და ჭარისშხალი ძვალთა შთენილთა ზარით, ღრიალით მიწას მამაყრის.

სიტყვა ჭ ა რ ი ს შ ხ ა ლ ი, ძველი ფორმაა იგი თუ პოეტური ლიცენცია, ავტორს გარკვეული აზრით აქვს ნახმარი.[1] ჭ ა რ ი შ ხ ა ლ შ ი ს-ს ჩართვით, ს-სა და შ-ს ერთად მოხვედრის გამო, პოეტი ამ სიტყვას მეტ სიმძაფრეს აძლევს და უკეთ გვაგრძნობინებს საფლავზე ობლად მიტოვებულ ძვლებს შორის მოტირალი ჭარის სისინს (ჭარისშხალი), თანაც ეს ს აქ ფონეტიკური თვალსაზრისითაც მაინცდამაინც უადგილოდ არ გვეჩვენება, იგი ნაწილობრივად კიდეც ისმის ი-დან შ-ზე გადასვლის დროს. სინტაგმა ძ ვ ა ლ თ ა შ თ ე ნ ი ლ თ ა თ-ს ალიტერაციის გამო მუსიკალური თვალსაზრისით ბევრად უფრო სასიამოვნოა, ვიდრე იქნებოდა ახალი ჭართულით მისი შესაბამისი გამოთქმა: მ ი ტ ო ვ ე ბ ულ ძ ვ ლ ე ბ ს. გარდა ამისა, შ თ ე ნ ი ლ თ ა ფონეტიკურ კავშირშია ჭ ა რ ი შ ხ ა ლ თ ა ნ. ბგერათა ეს ჰარმონიულობა მოქმედებს სიტყვათა შინაარსზე, მას მეტ ემოციურ სიმახვილეს აძლევს.

მსგავს შემთხვევებთან გვაქვს საქმე სიტყვების გ ა რ დ ა ი ა რ ე ს და გ ა რ დ ა მ ა ტ ა რ ე ს მიმართ. ბგერა რ პრეფიქსში გარ ალიტერაციას იწვევს როგორც ამ სიტყვებში, ისე იმ სტრიქონებში, რომლებშიც ეს სიტყვები შედიან:

---

1 პროფ. ა. შანიძის განმარტებით, ჭ ა რ ი შ ხ ა ლ ი ტოლად-შერწყმული სახელია. ჭარ-იშხალი (მიღებულია დისიმილაციით ჭარ იშხარი-საგან). ი შ ხ ა რ ი იგივეა, რაც ი ს ხ ა რ ი, რომელიც, ს. ს. ორბელიანის თანახმად, არის „ჩქარი წვიმა, ადრე მომდარებელი“ (იხ. ა. შანიძე, ქართული გრამატიკის საფუძვლები, I, 1953, გვ. 159).

ჩვენი ვარაუდით, ჭარ-ისხარიდან ჭარ-იშხალზე გადასვლისას მოსალოდნელი იყო ორივე თანხმოვნის ერთად არსებობა: ჭარისშხალი.

გაკეთე ქარი, გააპე წყალი, გარდაიარე კლდენი და ღრენი.

ანდა:

გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი.

როგორც ვხედავთ, „მერანში“ არქაული სიტყვებისა და ფორმების ხმარება (რაც თავისთავად ძალზე მცირეა) არ არის შემთხვევითი და თვითმიზნური. იგი მხატვრული კანონზომიერებით ხასიათდება და ამდენად, ამ ნაწარმოების მიხედვით, არ იქნებოდა მართებული ბარათაშვილი არქაისტად გამოგვეცხადებინა[1]. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ „მერანში“ ბარათაშვილი ენის ხალხურობამდე ამაღლდა. „მერანი“ პირდაპირი უარყოფაა იმ აზრისა, რომ მაღალი იდეალების გამოსახატავად თითქოს აუცილებელი იყოს განგებ დაცილება ჩვეულებრივი სამეტყველო ენიდან.

საერთოდ, როცა ისმის საკითხი მწერლის არქაისტობის შესახებ, ჩვენი აზრით, მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული შემდეგი ძირითადი გარემოება. თუ ჩვეულებრივად, ლინგვისტური გაგებით, არქაისტია ის, ვინც ძველი, ხმარებიდან გამოსული სიტყვებითა და ფორმებით წერს, მხატვრულ შემოქმედებაში ეს ასე არ არის. შესაძლებელია მწერალი არქაულ სიტყვებსა და ფორმებს იყენებდეს და საკმაოდ უხვადაც, მაგრამ იგი არ იყოს არქაისტი. ისტორიულ თემაზე მომუშავე მწერალი, რომელიც არქაიზმებს მიმართავს გარკვეული ისტორიული გარემოს გასაცოცხლებლად თუ გმირთა დასახასიათებლად, არქაისტად ვერ ჩაითვლება; ისევე როგორც არქაისტად ვერ მივიჩნევთ მწერალს, რომელიც მუსიკალური თუ სხვა მხატვრულ-ესთეტიკური მიზნით მიმართავს ზოგჯერ არქაულ სიტყვებსა და ფორმებს და დადებით შედეგებს აღწევს. მხატვრულ შემოქმედებაში არქაისტი ეწოდება იმას, ვინც არადანიშნულებისამებრ ხმარობს ძველ სიტყვებსა და ფორმებს (მაგალითად, თუ შემოქმედი თანამედროვე თემაზე დაწერილ ნაწარმოებს ძველი სიტყვებითა და ფორმებით ტვირთავს, თანა-

[1] ნ. ბარათაშვილის ენის შესახებ მსგავს მოსაზრებებს გამოთქვამს დოც. გრ. კიკნაძე წიგნში „მეტყველების სტილის საკითხები“, 1957, გვ. 212—220.

მედროვე გმირებს არქაული ენით ამეტყველებს, ანდა აჭარბებს საერთოდ არქაიზმების გამოყენების დროს).

გამომდინარე აქედან, მწერლის ენობრივი პოზიციის გარკვევა შეუძლებელია მისი ენის მარტოოდენ ლექსიკურ-გრამატიკულ-ორთოგრაფიული მიმოხილვით. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვის მხატვრული ფუნქციის გათვალისწინებას, ნაწარმოების ენობრივი მასალის შინაარსთან მიმართებაში განხილვას.

მხოლოდ ამ გზით შეიძლება დადგენილ იქნას პოეტური მეტყველების ხასიათი, რაც გასაღებს წარმოადგენს პოეტის გრინობათა და იდეათა სამყაროში შესასვლელად და მის ასახსნელად.

პოეტური ენის რეალისტურობის ძირითადი ნიშნები

30-იანი წლები ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში ფორმალისტური გადახრების წინააღმდეგ ცხარე ბრძოლით აღინიშნა. 1936 წელს ჩატარებულმა დისკუსიამ, რომელშიაც მონაწილეობა მიიღო თითქმის ყველა ქართველმა მწერალმა, მკაცრად დაგმო ფორმალიზმის იდეური არსი, მისი ცალკეული გამოვლინებანი ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში და კიდევ უფრო მყარი გახადა სოციალისტური რეალიზმის პოზიციები. დისკუსია უაღრესად თვითკრიტიკული იყო. დამახასიათებელია, კერძოდ, იმ მწერალთა გამოსვლები, რომლებიც წარსულში ცოტად თუ ბევრად ფორმალისტური მწერლობის კვალს მიჰყვებოდნენ.

ვ. გაფრინდაშვილის აზრით, ფორმალიზმი არის ეპიგონობა მწერლობაში, ნამდვილი შემოქმედების შეცვლა კაზმული ხერხებით. იგი გამორიცხავს ძლიერ სულიერ განცდას, დუღილს, წვას, და რაიმე ახალი მხატვრული ხერხის მიგნებით ცდილობს პოეტური ღირებულების შექმნას („ლიტერატურული საქართველო", 1936, № 4).

პ. იაშვილი აღნიშნავდა: „წაქეზებულნი იმით, რომ ჩვენ ფორმის ნოვატორებად მოვევლინეთ ქვეყანას, ჩვენს სიტყვასა და ლექსს მხოლოდ სამკაულის მნიშვნელობა მივუზღავით" („ლიტერატურული საქართველო", 1936, № 6).

ლეო ქიაჩელის შეხედულებით, „გარეგნულად ფორმალისტები ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებენ, თითქოს სიტყვისა და ფერის დიდი ოსტატები არიან. ისინი თვალში გჩრიან ფორმას უპირველეს ყოვლისა, სიტყვებისა და ფერების კორიანტელის დაყენება სჩვევიათ, ფილოსოფიის უფსკრულებსა და ისტორიის ქარტეხილებში გადავარდნა უყვართ. ნამდვილ ხია-

ტვრულ ნაწარმოებში კი ვერასოდეს ვერ იგრძნობთ ფორმას ცალკეულად". მისი აზრით, ფორმალიზმი და ნატურალიზმი მაშინ იჩენს თავს, როცა მწერალი ცხოვრებაში ვერ მონახავს მთავარ, არსებით აზრს, სახეს, ფერს და ყველაფერს ერთად წაეპოტინება (,,ლიტერატურული საქართველო", 1936,№ 3).

ფორმალიზმის იდეური საყრდენი ფილოსოფიაში იდეალიზმია. იდეალისტური ესთეტიკის მიხედვით, სიტყვა უძლურია იმისათვის, რომ აზრის მთელი შინაარსი გადმოსცეს. იგი ვერ სწვდება აზრის სიღრმეს. ენაში არსებული სიტყვიერი საშუალებანი არ არის საკმარისი აზრის ყველა ნიუანსის გამოსაელენად, ამიტომ აუცილებელია ენობრივი სიმბოლოების მოშველიება, აუცილებელია ე. წ. „სიტყვათქმნადობა", აუცილებელია ძველი ენობრივი ნორმებისა და კანონების დამსხვრევა და მის ნაცვლად ბგერათა ახალი, უაზრო კომპლექსების შექმნა (ზაუმი), სიტყვების უაზრო დაკავშირება ერთმანეთთან, ვითომდა იმ ახალი აზრობრივი შინაარსის გამოსახატავად, რაც „არ ხერხდება" სიტყვათა არსებული მარაგისა და ძველი ენობრივი ნორმების ჩარჩოებში.

აქედან იღებენ სათავეს სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი და სხვა ანტირეალისტური ლიტერატურული მიმართულებანი, როგორც გაღაშქრება რეალიზმის წინააღმდეგ, ვითომდა ამ უკანასკნელის „შეზღუდულობისაგან" თავის დასაღწევად, ჭეშმარიტი ხელოვნების „სასარგებლოდ". ნაწარმოების ფორმალური მხარით გატაცება ფორმალისტების აზრობრივი სიცარიელიდან მომდინარეობდა. ამ გზით ცდილობდა ფორმალიზმი დაეფარა თავისი აზრობრივი უმწეობა. ფორმალისტური ხელოვნება შინაარსისაგან დაცლილი ხელოვნებაა, როცა პოეტს სათქმელი არაფერი აქვს და მხატვრულ სახეთა კორიანტელით ცდილობს ილუზია შექმნას.

ამ გარემოებას განსაკუთრებით ნათელს ხდის მეტყველებისა და აზროვნების განუყოფლობის თეორია.

ენა, მეტყველება, როგორც ეს ცნობილი და აღიარებულია, უშუალო კავშირშია აზროვნებასთან. აზროვნება წარმოუდგენელია ენობრივი მასალის, ენობრივი გარსის გარეშე (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ყრუ-მუნჯებს, რომელთათვის

ენის მაგივრობას სხვა გრძნობითი კატეგორიები სწევენ). „ადამიანის თავში რა აზრებიც უნდა გაჩნდნენ და რა დროსაც უნდა გაჩნდნენ,—მიუთითებდა ი. სტალინი,—მათ შეუძლიათ გაჩნდნენ და იარსებონ მხოლოდ ენობრივი მასალის ბაზაზე, ენობრივი ტერმინებისა და ფრაზების ბაზაზე. ენობრივი მასალისაგან თავისუფალი, ენის „ბუნებრივი მატერიისაგან" თავისუფალი შიშველი აზრები არ არსებობს. „ენა აზრის უშუალო სინამდვილეა" (მარქსი). აზრის რეალურობა ენით მყარდება".[1]

გამომდინარე აქედან, ენა და, კერძოდ, პოეტური ენა უტყუარი საშუალებაა პოეტური აზროვნების ხასიათის გასარკვევად. პოეტურ ენაში კანონზომიერად ვლინდება მწერლის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი; პოეტურ სახეში (შედარება, მეტაფორა და სხვ.), როგორც სარკეში, უტყუარ გამოხატულებას პოულობს ნაწარმოების მხატვრული კონცეფცია. არსებითად როგორიცაა პოეტური მეტყველება, ისეთივეა თვით ნაწარმოებიც, ამიტომ მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროს მისი პოეტური მეტყველების ხასიათის გარკვევას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

პოეტური მეტყველება, ისევე როგორც საერთოდ პოეტური შემოქმედება, თავისი მიმართულების მიხედვით შეიძლება იყოს რომანტიკული, რეალისტური, სიმბოლისტური და სხვ. ეს მიმართულებანი ჩინური კედლით არ არიან გაყოფილნი, პირიქით, ურთიერთკავშირში იმყოფებიან, ხშირად გადადიან ერთმანეთში და ზოგჯერ ძნელია გამყოფი საზღვრების დადგენაც კი. ამიტომ ზოგიერთი ნიშანი, რაც დამახასიათებელია, მაგალითად, რეალისტური პოეტური მეტყველებისათვის და ურომლისოდაც ჩვენი წარმოდგენა მასზე არ იქნებოდა სრული, შეიძლება დამახასიათებელი იყოს რომანტიკული, სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული თუ სხვაგვარი პოეტური მეტყველებისათვის. ამ გამყოფი საზღვრების დადგენა, ამ ნიშან-თვისებათა რეგისტრირება აუცილებელია პოეტური ნაწარმოების უტყუარი შეფასებისათვის.

---

[1] ი. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები, 1950, გვ. 37.

ჩვენ შევჩერდებით რეალისტურ პოეტურ მეტყველებაზე და შევეცდებით ჩამოვაყალიბოთ მისთვის დამახასიათებელი ძირითადი ნიშნები.

პოეტური ენის რეალისტურობის საფუძველი ენის ხალხურობაა. ენის ხალხურობა პოეზიაში და საერთოდ მხატვრულ ლიტერატურაში ნიშნავს ხალხური ენის არა პირდაპირ გადმოღებას, არამედ საერთო-სახალხო ენის შემოქმედებით ათვისებას, მის დამუშავებას სიტყვის ოსტატის მიერ, მის ინდივიდუალურ გამოყენებას, საერთო-სახალხო ენის გამდიდრებასა და განვითარებას. ყოველივე ეს ლექსიკის სფეროში გულისხმობს არსებული აურაცხელი სიტყვიერი მასალის მკაცრ შერჩევას, ენის ლექსიკური ფონდის გამდიდრებას ორიგინალური სიტყვათშემოქმედებით, საერთო-სახალხო ენის პრინციპების საფუძველზე ან სრულიად ახალი სიტყვის შექმნას, ანდა არსებულ სიტყვათა ახლებურ ნიუანსირებას.

თუ როგორი სიფრთხილით უნდა აწარმოებდეს პოეტი სიტყვათა შერჩევას, როგორი ალღო და მხატვრული გემოვნებაა ამისათვის საჭირო, ცხადი გახდება, თუ გავიხსენებთ როგორ ზუშაობდა მაიაკოვსკი ლექსზე „სერგეი ესენინს". მოვუსმინოთ თვით პოეტს:

„Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной.
Вы ушли, Есенин, в мир в инэй.

Какая из этих строчек лучше? Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова „Сережа". Я никогда так амикошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, не свойственных мне и нашим отношениям словечек: „ты", „милый", „брат" и т. д.

Вторая строка плоха потому, что слово „бесповоротно" в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера: оно не только не помогает, ничего не

объясняет, оно просто мешает. Действительно, что это за „бесповоротно"?! Разве кто-нибудь умирал поворотно? Разве есть смерть со срочным возвратом?

Третья строка не годится своей полной серьезностью (целевая установка постепенно вбивает в голову, что это недостаток всех трех строк). Почему эта серьезность недопустима? Потому, что она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет,—это раз, а во-вторых, эта серьезность делает стих просто погребальным, а не тенденциозным—затемняет целевую установку. Поэтому я ввожу слова „как говорится".

„Вы ушли, как говорится, в мир в иной". Строка сделана: „как говорится", не будучи прямой насмешкой, тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи".[1].

ეს კარგი მაგალითია სიტყვაზე გულმოდგინე მუშაობისა, მაგრამ მწერალს ხშირად არ აკმაყოფილებს ენაში არსებულ სიტყვათა ჩვეულებრივი მარაგი. ამიტომ იგი ძველის ბაზაზე სიტყვათა ახლებურ ნიუანსირებას ახდენს, ქმნის ახალ, ორიგინალურ სიტყვებსა და გამოთქმებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა გიორგი ლეონიძის შემოქმედებითი პრაქტიკა.

ქართული ენის დიდ პოტენციალურ შესაძლებლობაზე დაყრდნობით გ. ლეონიძემ ბევრი ახალი სიტყვითა და გამოთქმით გაამდიდრა ჩვენი პოეტური მეტყველება. მისთვის დამახასიათებელია რამდენიმე მარტივი სიტყვის ერთ რთულ სიტყვად შერწყმა. პოეტი მრავალნაირ ახალ ფორმას ქმნის ცალკეული სიტყვებისაგან („ხმალი კაცობაშეურცხვენელი", „პირი მოევარდიანა", „ვარდასხმული ცა კრიალა" და სხვ.) ახალ ფორმათა შესაქმნელად ჩვეულებრივად მიმართავს პრეფიქსებს („შემოჭანდრული", „ვინც დახრბლა პურით ყანა"), განსაკუთრებით კი—ნა პრეფიქსს

[1] В. Маяковский, Избранные произведения, том второй, 1953, стр. 468—469.

("ნააკვნარი", „ნარისხეალი"). ასევე ხშირია სახელების გადაკეთება ზმნებად („მოირთვლიანა", „დაგილამპროთ მობრძანება").[1]

პოეტური ენის ხალხურობისათვის, კონკრეტულ სახეობითი, სურათოვან-მხატვრული აზროვნებისათვის მეტყველების სხვადასხვა ნაწილებიდან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ზმნა და არსებითი სახელი. რაც უფრო ბევრია ფრაზაში არსებითი სახელი და ზმნა (ცხადია, მეტყველების ბუნებრიობის პირობებში), რაც უფრო ნაკლებია ნაცვალსახელები და მიმღეობები, რომელთა ფუნქციას ხშირად ითავსებს მოხერხებულად ნახმარი ზმნა, მით უფრო კონკრეტულ-საგნობრივი და დინამიურია ფრაზა, უფრო ნათელი და ადვილად აღსაქმელი.

პროფ. ალ. ცაგარელი ილია ჭავჭავაძის „გაზაფხულის" („ტყემ მოისხა ფოთოლი") ღირსებას მის საგნობრიობასა და გრძნობად-კონკრეტულობაში ხედავდა. იგი აღნიშნავდა: „ი. ჭავჭავაძის „გაზაფხული" თავის მარტივი გამოთქმით, გრძნობისა და ჰაზრის სიღრმით, თავისუფალი მომდინარეობით, ზმნისა და სახელი არსებითის სიმდიდრით, რომლებიც საგნებსა და იმათ მოქმედებას გამოხატავენ, აგრეთვე რითმის კეთილხმოვანობითა ნამდვილი სახალხო-ნაციონალური ლექსის მაგალითი არის..."[2]

პროფ. ცაგარელი ხაზს უსვამს სიტყვებს სახალხო-ნაციონალური, რადგან მას კარგად ესმის, რომ აზრის თავისუფალი მიმდინარეობა, მარტივი გამოთქმები, ზმნისა და არსებითი სახელის სიმდიდრე, საგნობრიობა, მოქმედებითობა, რითაც დაჯილდოებულია ილიას „გაზაფხული" ,წარმოადგენენ მისი ღრმა ხალხურობის დამადასტურებელ სტილურ ნიშნებს.

ეს გარემოება ნათლად ჰქონდა გათვალისწინებული ი. ჭავჭავაძეს. სწორედ ამ თვალსაზრისით აკრიტიკებდა იგი თავის დროზე ჩახრუხაძის „თამარიანს". მას საყვედურობდა

---

[1] გ. ლეონიძის ნეოლოგიზმების შესახებ იხილეთ ილ. მაისურაძე პოეტური ენის თავისებურებისათვის, „ლიტერატურული საქართველო" 1941, № 20.

[2] გაზ. „დროება", 1870, № 4.

აზრისა და სურათის უქონლობას, ზედშესრულების (ზედსართავი სახელების) სიჭარბეს. „მისი თამარის ქება,—წერდა ილია,—ზედშესრულით დაიწყობა და თითქმის ზედშესრულით თავდება“. ილიას შეხედულებით კი „სიტყვის ნაწილებს შორის მარტო ზმნა არის აზრის გამომეტყველი... უზმნო არა ენა, ფრინველის ენის მეტი, არ იხმარება და უფრო ჩვენი დალოცვილი ენა... სადაც ზმნა აკლია, იქ თვით აზრიც არ არის“[1].

კოზლოვის „შეშლილის“ რევაზ ერისთავისეულ თარგმანში ილიას მხოლოდ და მხოლოდ ის ერთადერთი ადგილი მოსწონდა, სადაც ზმნების სიუხვის წყალობით მიღწეულია ენის, აზრის, სურათის სიცხადე, სიმსუბუქე და სილამაზე.[2]

წინადადებებში ზმნათა და არსებით სახელთა სიუხვე დამახასიათებელია ი. გრიშაშვილის პოეტური მეტყველებისათვის. სანიმუშოდ:

გადავწყვიტე... მოვემზადე... გადავუსვი ჩახმახს ხელი.
(„თვითმკვლელობა“).

ანდა:

ან კიდევ ბალი, სტუმართა გროვა,
ქარვის ვარაყი, დეზთა ხმაური,
აგერ დანტესი და გონჩაროვა,
მუსიკა, ცეკვა, ქათინაური.
(„პეტერგოფის შადრევნები“).

---

[1] ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, 1953, ტ. 3, გვ. 10, 11, 20, 52.

[2] იქვე, გვ. 25—26.

ზედსართავი სახელების, განსაზღვრებების სიჭარბე რომ უარყოფითად მოქმედებს მოვლენათა მხატვრულ განსახიერებაზე, ეს მხატვრული მეტყველების საერთო დამახასიათებელი თვისებაა. ამ მხრივ საგულისხმოა ა. პ. ჩეხოვის პირადი წერილი ა. მ. გორკისადმი:

„Читая корректуру, — ურჩევდა ჩეხოვი გორკის,—вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться; и он утомляется. Понятно, когда я пишу „Человек сел на траву“; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: „Высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел, на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь“. Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду“ (А. П. Чехов-собр. соч., т.XII, 1950, стр. 310—311).

პირველ მაგალითში მოქმედებითობა და დინამიურობა აშკარად საგრძნობია. მეორე შემთხვევაში ფაქტიურად არსებით სახელთა (საგანთა) ჩამოთვლასთან გვაქვს საქმე. ოთხოდე დამხმარე სიტყვის გარდა, აქ ყველა არსებითი სახელია და, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი არ არიან გაერთიანებული ერთი გარკვეული აზრის შემცველ დასრულებულ წინადადებაში (არა გვაქვს არცერთი ზმნა), მაინც, როგორც ვხედავთ, კონკრეტული და ნათელი სურათის წინაშე ვდგავართ.

მოვლენათა ნათელ, კონკრეტულ და ცოცხალ წარმოსახვასთან გვაქვს საქმე, როცა ზმნები და არსებითი სახელები ერთად არიან მოცემულნი და მათი სიუხვე ზრდის მარტივ ან რთულ თანწყობილ წინადადებათა რიცხვს. მაგალითად:

ღიმილის ბიჭი ვიყავი,
ბეკზედ არწივი მეხატა,
ცხრამეტი წლისა შევსრულდი,
ოცი არ გადამეხადა,
სამშობლოს დროშა მეჭირა,
მტერს ვეცემოდი მეხადა.
(გ. ლეონიძე, „არ დაიდარდო, დედაო-) [1].

ქართული სამწერლო ენისათვის თავისი გრძელი ისტორიის მთელს მანძილზე დამახასიათებელი იყო მარტივი, ნათელი და სადა ხატოვანი მეტყველება. ძნიმე მწიგნობრული მეტყველების ცალკეული ნიმუშები გავრცელებას ვერ პოულობდა. მიუხედავად დიდი და ენერგიული ღონისძიებებისა, ქართულმა მწერლობამ არ მიიღო, არ შეითვისა ზმნებით ღარიბი და მიმღეობებით მდიდარი მეტყველება, რომლის დანერგვას ცდილობდა პეტრიწონული სკოლა.

ეს აზრი მდიდარი ფაქტიური მასალით ილუსტრირებულია ცნობილი საზოგადო მოღვაწის პ. მირიანაშვილის წერილში „ქართული ენა თავიდანვე მარტივ მდაბიურია" (გაზ. „ტრიბუნა", 1922, № 125—136).

---

[1] პოეტური მეტყველების ამ თავისებური ნიშნის მიმართ, რომლის მიხედვით ფრაზა მით უფრო სხარტი და მოკნილია, რაც უხვად შეიცავს ზმნასა და არსებით სახელს, შემოქმედებითი მიდგომაა საჭირო. იგი არ შეიძლება ყველგან და ყოველთვის მხატვრულობის კრიტერიუმად იქნას გამოცხადებული.

ენის სიმსუბუქე, სიმარტივე, სისადავე, რაც შესაბამისი მორფოლოგიურ-სინტაქსური კანონზომიერებით არის გაპირობებული, პოეტური მეტყველების ხალხურობის (და ამავე დროს რეალისტურობის) ერთი ძირითადი ნიშანია.

პოეტური მეტყველების ამ ნიშნიდან უშუალოდ გამომდინარეობს ენის მხატვრული წყობის სინათლე და გარკვეულობა, მხატვრული ფერების ზომიერი გამოყენება.

ფიგურალური გამოთქმა, რაც არ უნდა მიმზიდველი იყოს თავისთავად, შეიძლება საზიანო გახდეს ნაწარმოებისათვის, თუ ის ახალს არაფერს ამბობს მწერლის იდეური ჩანაფიქრის მხატვრული ხორცშესხმის თვალსაზრისით. განიხილავდა რა ლ. ტოლსტოის „სამხედრო მოთხრობებსა" და „ბავშვობა და ყრმობას", ჰერნიშევსკი შენიშნავდა, რომ ტოლსტოი არ ტვირთავს ნაწარმოებს ისეთი სცენებით, ფიგურალური თქმებით, რაც უკეთ იქნებოდა ნაწარმოების იდეისათვისო.

მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი ერთი, ნათლად გამოკვეთილი იდეის სამსახურში უნდა იყოს ჩაყენებული. მოთხრობა ისარივით ერთი მიზნისაკენ უნდა იყოს მიმართული, — მიუთითებდა ბალზაკი. იგივე უნდა ითქვას ლექსის მიმართ. არცერთი მხატვრული სახე, დეტალი არ უნდა იდგეს ლექსის ძირითადი იდეის მიღმა, ყველაფერი მასში უნდა იყოს ჩართული და მის სრულყოფას უწყობდეს ხელს.

ი. გრიშაშვილის ლექსში „მეისტორიეე, წიგნი დახურე", რომელიც სამამულო ომის პირველ წელსაა დაწერილი, ყოველი მხატვრული ნიუანსი იმ აზრის გამოსახვას უწყობს ხელს, რომ ამჟამად მთელ საბჭოთა ხალხს ერთი საფიქრალი აქვს—ეს არის შემოსეული მტრის განადგურება. ყველაფერი ამ დიად მიზანს უნდა დაეუმორჩილოთ, გვეუბნება პოეტი: თვით ისტორიკოსიც კი ამჟამად მოვალეა დახუროს თავისი ძველი წიგნი და თანამედროვე გმირთა სახელები წამოსწიოს წინ, მათ თავგანწირვაზე შეაჩეროს ხალხის ყურადღება. ეს საერთო იდეა შეიძლება ამოკითხულ იქნას ლექსის თითქმის ყოველი სტრიქონიდან, ყოველი მხატვრული დეტალიდან.

ფორმის რეალისტურობა, რაც მიღწეულია ამ ლექსში, სხვა ნიშნებთან ერთად გაპირობებულია მხატვრულ სახეთა

ზომიერებით. არ იგრინობა მანერულობა, კოპწიაობა, არავითარი დაჟინებითი სურვილი, რომ ფრაზა რაც შეიძლება „მხატვრული“ იყოს. მოჭარბებული ორნამენტები, გადამეტებული სიტყვიერი სამკაულები, სახეთა დაუსრულებელი მეტაფორიზაცია ხშირად აბნელებენ აზრს და ხელს უშლიან ნათლად გამოკვეთილი ცოცხალი სურათის შექმნას.

ნათქვამის ფართო ილუსტრაციისათვის გვინდა მცირე ექსკურსი გავაკეთოთ ქართული პოეზიის სიღრმეში და ერთმანეთს შევუდაროთ გურამიშვილის, ბესიკისა და ბარათაშვილის პოეტური მეტყველება.

დ. გურამიშვილის პოეზიის ენა უაღრესად სადა და ბუნებრივია. მისთვის არ არის დამახასიათებელი ჭარბი ორნამენტულობა, სტილის დამძიმება მხატვრული ფერადებით. პოეტი გარეგნული, ბრჭყვიალა სამკაულების გარეშე ქმნის მაღალმხატვრულ სურათებს, სახეებს. მხატვრულ სახეში სინათლე და სიცხადე დ. გურამიშვილს შეგნებულად, წინასწარგანზრახვითა და გარკვეული ძიზნით შეჰქონდა. „დავითიანის“ შესაყალ ნაწილში იგი პირდაპირ გვეუბნება:

ამისთვის მე არ შევსძეძვე
რაც დავრგევ იგავთ ხე ველად,
უფრო ადვილად აღვლიან
ზედ ყრმანი დასარხეველად.

დ. გურამიშვილი ხალხის ფართო მასებისათვის, კერძოდ, ახალგაზრდობისათვის წერდა, კარგად ითვალისწინებდა რა მართალი პოეტური სიტყვის ეალას, მის შემეცნებით-აღმზრდელობით ფუნქციას. ძირითადად, ამ გარემოებამ განაპირობა მისი პოეტური ენის ღრმა ხალხურობა და რეალისტურობა.

გურამიშვილი პოეტური თხრობის შესანიშნავი ოსტატია. მას უყვარს საგნებზე ფართო და გულგაძლილი მსჯელობა, მოვლენათა ღრმა არგუმენტირება; იგი ჩვეულებრივად ბოლომდე მიჰყვება სათქმელს, ამბობს ყველაფერს, რასაც მნიშვნელობა აქვს მოვლენის სრულყოფილი გამოხატვისათვის და ბოლოს, ხშირ შემთხვევაში, აფორიზმით ამთავრებს, რაც ოსტატურად კეტავს კომპოზიციურად მტკიცე სტროფს:

ყრმა სწავლაში მომშვიდდების, რკინა ცეცხლში გარბილდების,
უსწავლელი ვაჟკაცი სიბერის დროს გაწბილდების;

რიკ-ფაინის დრო გარდუა, ვეღარ გაჰკრავს, ჩაჰბილდების,
სწავლის ძირი მწარე არის, კენწეროში გატკბილდებისა!

ფრაზის გაშლილობის მიუხედავად, გურამიშვილის პოეტური მეტყველება სხარტი და ლაკონიურია, თავისუფალია ზედმეტსიტყვაობისაგან, არ არის დამძიმებული განსაზღვრებებით, მიმღეობებით, დამხმარე სიტყვებით; თვით „და"-ც კი ძალზე იშვიათია მის, თექვსმეტმარცვლიანი სტრიქონებისაგან შედგენილ სტროფებში. ამიტომ გურამიშვილის ლექსების ფორმა აქტიურია, ქმედითი, ენერგიული. ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველის შემდეგ იშვიათია პოეტი, რომელიც დაჯილდოებული იყოს ლექსის გურამიშვილისებური ლაღი, ბუნებრივი, ცოცხალი და შეუფერხებელი მიმდინარეობით:

დაუცარცვეს კახ-ბატონსა ჯორ-აქლემნი კიდებულნი,
დასჭრეს ზანდუკ-მაფრაშები, ამოიღეს შიგ დებულნი;
მიეშველნენ, ვეღარ მისწვდნენ უკან გამოკიდებულნი,
ქამი შეხვდათ უქამური, საღამო და ბინდებულნი.

გურამიშვილის რეალისტური პოეზია იმის საუკეთო დადასტურებაა თუ როგორ შეიძლება გარეგნული ეფექტის გარეშე მიღწეულ იქნას პოეტურ სახეთა მაღალმხატვრულობა.

გურამიშვილისაგან დიდად განსხვავებულ ენობრივ-სტილურ პოზიციებზე დგანან, ერთის მხრივ — ბესიკი და, მეორეს მხრივ — ბარათაშვილი.

ბესიკი ქართული ლექსის დიდოსტატთა რიცხვს მიეკუთვნება. მისი პოეტური ტექნიკა ვირტუოზულია: მკაცრად მოწესრიგებული რიტმი, უნაკლო რითმები, უაღრესი მუსიკალურობა, მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა სიმდიდრე და მრავალფეროვნება. მაგრამ ბესიკი ვირტუოზად დარჩა იმ სტილის ფარგლებში, რომელიც ნაკლებად ემორჩილება ქართული პოეზიის ხალხურობის პრინციპებს. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ქართული მუხამბაზური პოეზია, რომლის ტიპიური წარმომადგენელი იყო ბესიკი.

ბესიკის პოეტური მეტყველება გურამიშვილთან შედარებით ხელოვნური და მძიმეა. პოეტი თითქოს განგებ გვერდს უვლის ბუნებრივ სამეტყველო ენას, ხელოვნურად ართულებს

გამოთქმებს. ბესიკის პოეზიას აშკარად ამჩნევია არისტოკრატულ-სალონური „შტილის“ დაღი. ლექსში „სევდის ბაღს შეველ“ ვკითხულობთ:

ვერ მიეხვდი მახვილგანაწონები,
მისთვის შევიქმენ ცრემლთა ფონები.

მეტაფორა „შევიქმენ ცრემლთა ფონები“ (ე. ი. ავტირდი) აშკარად ხელოვნური და ნაძალადევია, მაგრამ იგი ბუნებრივია ამ ლექსისათვის, იმ სტილისათვის საერთოდ, რომელსაც განეკუთვნება ბესიკის პოეზია.

ბესიკის ლექსებისათვის დამახასიათებელია რთული სახეობრიობა, ჭარბი სიტყვიერი სამკაულები. ერთ სიტყვას ხშირად რამდენიმე განსაზღვრება-ეპითეტი ახლავს, რომლებიც აბნელებენ საგანს, მას ნაკლებად გამომეტყველს და რთულად აღსაქმელს ხდიან.

მოჭარბებული ორნამენტები საერთოდ ადუნებენ თხრობას, ბესიკის ლექსებში შეინიშნება სტატიურობა. ამასთან ერთად, ბესიკის პოეტური სახეები ზოგადია. პოეტი ლაპარაკობს სიყვარულზე საერთოდ, ქალზე საერთოდ. მიუხედავად იმისა, რომ ბესიკს თავისი ლექსების ობიექტად კონკრეტული პიროვნებანი ჰყავს გამოყვანილი (ანა, მაია თუ სხვ.), მის პოეზიაში არ ჩანს კონკრეტული სახე, ხასიათი. ამიტომ ბესიკის სატრფიალო ლირიკა იდეის, შინაარსის თვალსაზრისით რამდენადმე ერთფეროვანია.

ამ ერთფეროვნების გამოსწორებას პოეტი მხატვრულ სახეთა მრავალფეროვნებით ცდილობს, მაგრამ სწორედ აქ იმალება ფორმისა და შინაარსის გათიშვის საშიშროება.

ხშირად ბესიკის სტრიქონები ერთმანეთს მისდევენ არა აზრის შინაგანი ლოგიკის ძალით, არამედ მხოლოდ ლექსის მუსიკალურ დინებას დაქვემდებარებულნი. მომდევნო სტრიქონში, ასევე ხშირად, ვერ ვხედავთ წინა სტრიქონში მოცემული შინაარსის გაშლას, განვითარებას, გაღრმავებას, ამიტომ ზოგ შემთხვევაში შესაძლებელიც კია ბესიკის სტროფთა ცალკეული სტრიქონების გადასმა-გადმოსმა ისე, რომ ამით ლექსის შინაარსი არ დაირღვეს.

ბესიკის ლექსები ღმთავრესად გარკვეული ჰანგის ზეგავლენით იწერებოდა სალაღობოდ, სამღერელად. ამან განსაზღვრა მათი ზემოთხსენებული ხასიათი. დღეს ბესიკის ლექსებს, როგორც მოხდენილად შენიშნავს გ. ლეონიძე, ჩამოშორდა თარის სიმები, ჩვენ დაგვრჩა ბესიკის ლექსები უთაროდ, უჰიანუროდ. ამიტომ ბევრი რამ დაჰკარგა ბესიკის პოეზიამ.

მაგრამ რატომ მოახდინა ბესიკის პოეზიამ ასეთი დიდი გავლენა ქართული ლიტერატურის განვითარებაზე. რატომ ხიბლავდათ ჩვენს წინაპრებს და რატომ გვხიბლავს ჩვენც ბესიკის ტკბილხმოვანი ლექსები? სწორედ მათი ტკბილხმოვანების გამო. ბესიკის ლექსების მწყობრი მუსიკალური დინება, რიტმიულობა და მელოდიურობა, ბგერათა და ფერთა ჰარმონიულობა დიდი შინაგანი ძალით მოქმედებს მკითხველზე. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთის მხრივ. არანაკლები მნიშვნელობისაა ის გარემოებაც, რომ ბესიკი დიდი უშუალობითა და გულწრფელობით უღერის თავის სატრფიალო ობიექტს.

როცა მკითხველი ღრმად აკვირდება პოეტის სულის მოძრაობას, იგი იმჰვალება მისდამი თანაგრძნობითა და სიმპათიით, რადგან პოეტი წრფელი და მართალია თავის განცდებში. განცდის სიმძლავრემ და მაღალმა პოეტურმა ტექნიკამ განაპირობა ბესიკის ადგილი ქართული ლექსის დიდოსტატთა რიგებში.

ბესიკისაგან განსხვავებით, ბარათაშვილის პოეზიის სიძლიერის წყარო ღრმა შინაარსი და მტკიცე იდეური მიზანდასახულობაა.

ბარათაშვილის ლექსებში მკითხველს ხიბლავს პოეტის ლოგიკის ძალა, აზრის ფილოსოფიური სიღრმე და გაქანება, ლექსის შინაარსის თავისებური გაშლა-განვითარება — თითქოს უკვე დამთავრებული აზრის ახალი კუთხით შემობრუნება, ახალი ძალით გაელვარება.

ლექსში „ხმა იდუმალი" გამოხატულია სულისკვეთება პოეტისა, რომელიც ყმაწვილობას აქეთ, იდუმალი ხმის ჩურჩულს აყოლილი, თავის „საშვენ ხვედრს" ეძებს, თავის ადგილს ეძებს ცხოვრებაში. მაგრამ ვერ პოულობს მას. ერთ დღეს პოეტი დააეჭვა ამ ხმამ:

ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა
შეუწყალისა სინიდისისა? —

კითხულობს იგი და მაშინვე უარყოფით პასუხს იძლევა:

მაგრამ მე ჩემში ვერ ვპოვებ ავსა,
მისს საშფოთველოს და საქენჯნავსა.

მაგრამ ეჭვი მაინც დარჩა პოეტს, დარჩა ძლიერი, გულის მღრღნელი ეჭვი, რომ შეიძლება მან დიდი წვალების შემდეგ მიაღწიოს თავის საწადელს, მოიპოვოს სანატრელი ბედნიერება, და სწორედ ამ დროს მზაკვრულად ჩასაფრებულმა ბედმა, რომელიც ამ მომენტს ელოდა, თავისი მსახვრალი ხელი შეახოს. „ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ, — მიმართავს პოეტი იდუმალ ხმას, — სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?

როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა,
როს მხედეს ამ სოფლად ჩემი წილობა?

აქ ბარათაშვილი წერტილს სვამს და მკითხველს უტოვებს განსასჯელად თავისი სულის აუხსნელ ტრაგედიას.

ასეთი დიდი და ღრმა შინაარსის შემცველია ეს პატარა ლექსი. განსაცვიფრებელია საერთოდ ბარათაშვილის ლექსთა „ტევადობა". ხშირად პოეტის ორიოდე სტრიქონში იმდენი აზრია ჩატეული, რაც შესაძლებელია სხვა შემთხვევაში მთელი ნაწარმოებისათვის ყოფილიყო საკმარისი:

მაგრამ თუ ერთხელ უნდა სოფელს ბოლო მოეღოს,
მაშინ ვიღამ სთქვას მათი საქმე, ვინ სადღა იყოს?
(„ფიქრნი მტკვრის პირას").

ბარათაშვილს შეუძლია რამდენიმე სტრიქონში, ყოველგვარი მხატვრული ორნამენტის დაუხმარებლად, ძლიერი და შთამაგონებელი ტიპიური სახე გამოძერწოს. ამ მხრივ საგულისხმოა ნაპოლეონის მონოლოგი ლექსიდან „ნაპოლეონ":

მაგრამ მე გვამში სული ვერღა მომთავსებია!
მითხზავს გვირგვინსა დიდებისას მე თვითონ ბედი,
ხოლო მე უნდა მას მოვასხა შარავანდედი,
ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი!

ბარათაშვილის პოეტური სემანტიკა კონკრეტული და უაღრესად თავისთავადია. მოვიგონოთ შედარება: თავის ჩრდილთან მოთამაშე ქალის საყურისა შროშანთან მოთამაშე პეპელასთან, ანდა მეტაფორა: „ამ დროს მთოვარემაც შუქი თვისი მისტეხა ბროლსა“, სადაც „ბროლში“ ქალის თეთრი პირისახეა ნაგულისხმევი.[1]

ისეთ დიდსა და ამაღელვებელ საკითხებს დასტრიალებს თავს ბარათაშვილის პოეზია, რომ პოეტის განცდები და მისწრაფებანი თავიანთი ბუნებრივი, შეუფერადებელი სახითაც ძლიერ ზემოქმედებას ახდენენ მკითხველზე. ამრიგად, მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა სიუხვე სრულიად არ არის აუცილებელი პოეტური მეტყველების მაღალმხატვრულობისათვის; მან, გადაჭარბების შემთხვევაში, შეიძლება ზიანიც კი მოიტანოს და პოეტური სახე ბნელად აღსაქმელი, ბუნდოვანი, აბსტრაქტული და, ამდენად, არარეალისტური გახადოს.

მაგრამ ჩვენი ნათქვამი ისე არ უნდა იქნეს გაგებული, თითქოს რაც უფრო ნაკლებად იხმარს პოეტი მხატვრულ საღებავებს, მით უფრო რეალისტური იქნება მისი შემოქმედება. რეალიზმი პოეზიაში არ გამორიცხავს მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა სიუხვეს, არ გამორიცხავს ხატოვანებას, ამაღლებულობას, მხატვრულ სახეთა მოულოდნელობას, თუკი იგი ხელს არ უშლის საგნის, მოვლენის ნათელ წარმოსახვას, კონკრეტული სურათის შექმნას. ჩვენში ჯერ კიდევ საკმაოდ გავრცელებულია მცდარი შეხედულება, რომლის მიხედვით პოეზიაში (და საერთოდ ხელოვნებაში) ის, რაც ამაღლებულია, არარეალისტურია ან ნაკლებრეალისტურია (ასეთ შემთხვევაში ხშირად ამბობენ: რომანტიკულიაო), ხოლო ის, რაც ზუს-

---

[1] ბარათაშვილის პოეტური სემანტიკის შესახებ დაწვრილებით იხ. კ. ჭიჭინაძის წერილი (ჟურ. „მნათობი“, 1945, № 10).

ტად, სარკისებურად გადმოგვცემს სინამდვილის ამა თუ იმ მხარეს, რეალისტურია.

ასეთი გაგებით რეალიზმი ნატურალიზმამდე და პრიმიტივიზმამდეა დაყვანილი. მხატვრული შემოქმედება, რომელიც არ სცილდება ემპირიზმის ფარგლებს, ფაქტებისა და მოვლენების ზედაპირს, ვერასოდეს ვერ ავა ნამდვილი ხელოვნების სიმაღლეზე, ვერ გადაიქცევა ადამიანის შთამაგონებელ ძალად.

ი. ჭავჭავაძის მხატვრული სტილისათვის სრულიად არაა დამახასიათებელი სახეთა მოულოდნელობა, მკითხველში განცვიფრების გრძნობის აღძვრა; ილიას შედარებებს, მეტაფორებსა და ეპითეტებს რეალურობის მტკიცე ბეჭედი აზის. მაგრამ მეცნიერებისა და ლიტერატურის ურთიერთობაზე საუბრის დროს ილია აღნიშნავდა:

„მეცნიერების ნათარგმნი ჯერ უნდა, რაც შეიძლება ბლომად, მოგროვდეს გულის საგანძურში, რომ მერე პოეტის მხატვრობითმა სიტყვამ აღმობეჭდოს, სული ჩაუდგას, ხორცით შემოსოს ადამიანის გასატაცებლად, აღსაფრთოვანებლად და გასაოცებლად“[1].

მაშასადამე, ილია ლიტერატურას, პოეზიას (უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არსებითად რეალისტურ პოეზიას) მიზნად უსახავდა ადამიანის გატაცებას, აღფრთოვანებასა და გაოცებას.

ხომ არ არის აქ რაიმე გადაჭარბება? ჩვენ ვფიქრობთ, რომ არა.

როგორც აღნიშნული გვაქვს, რეალიზმი პოეზიაში არ გამორიცხავს ფერების სიუხვეს, მოულოდნელობასა და განცვიფრებას. რეალისტური პოეტური მეტყველების ფართო რკალში შემოდის ვაჟა-ფშაველას მხატვრული მოულოდნელობის პრინციპით შესრულებული, გაოცების გრძნობის აღმძვრელი პოეტური სახეები:

ნისლი ფიქრია მთებისა,
იმათ კაცობის გვირგვინი.

---

[1] ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, 1953, გვ. 92. ხაზი ჩვენია.

ანდა:

ახეელდებიან ხევები,
ვით ავადმყოფნი ჭლექითა.

და მრავალი სხვ.

მოვლენათა რთული მეტაფორიზაცია უცხო არ არის საბჭოთა პოეზიისათვის. ამ ნიშნით დამახასიათებელია გ. ლეონიძის სტრიქონები:

ეს თოვლია, თუ მიმინომ
დააფეთა მტრედები,

საგულისხმოა ტ. ტაბიძის მიმართვა თამუნია წერეთლისადმი—

ხარ დანგრეული შენ მოდინახე,
ფეხმოტეხილი შენ ხარ ღრუბელი.

ან კიდევ ს. ჩიქოვანის „უშგულის კომკავშირის" ის ადგილი, სადაც მთიდან გრეხით დაშვებული ვიწრო ბილიკი ქალის კივილთანაა შედარებული („თითქოს მთის ფერდობს ქალი მიჰკივის").

ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ი. გრიშაშვილის ლექსი „შოთა რუსთაველი ჩემს ბიბლიოთეკაში" რომელშიაც „ვეფხისტყაოსნის" ლექსის სიმძაფრე შედარებულია ახალგალეწილი ხორბლის სურნელებასთან:

ო, მისი ლექსი ისე მძაფრია,
როგორც სურნელი გალეწილ ხორბლის.

დასახელებული პოეტური სახეები, მოულოდნელობის მიუხედავად, არ სცილდებიან რეალიზმის ფარგლებს, თვითეულ მათგანს კონკრეტულ-მატერიალური საყრდენი აქვს, შესადარებელ ობიექტებს შორის რეალური კავშირი და ლოგიკური ურთიერთმიმართება არსებობს. ამავე დროს, აღნიშნული მხატვრული სახეები, სწორედ ამ მოულოდნელი რეალურობის გამო, დიდი შინაგანი ძალით მოქმედებენ მკითხველის გრძნობებზე. მათი სახით საქმე გვაქვს საგნისა და მოვლენის სრულყოფილ მხატვრულ ასახვასთან.

მაგრამ გაოცებაც არის და გაოცებაც. დეკადენტური პოეტური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი იყო თვითმიზნურობამდე მისული გაოცება. პ. იაშვილი „ცისფერყანწელთა“ მხატვრული კრედოს შესახებ აღნიშნავდა: „ჩვენი მთავარი მიზანი იყო გაოცების შეტანა პოეზიაში: ნ. ნადირაძე უმღეროდა ყვითელ მალაელებს, შ. აფხაიძე ჩააცივდა ისპანურ ესკურიალებს, ხოლო ლ. ჯაფარიძე მართლაც აოცებდა ხალხს:

„სადმე სადგურია.
სად მე, სად გურია?“[1].

ცხადია, ამგვარი თვითმიზნურობისა და პოეტური ახირებულობის შედეგად მიღებული გაოცება არ ექნებოდა მხედველობაში ი. ჭავჭავაძეს.

მხატვრულ სახეთა მოულოდნელობის თვალსაზრისით საინტერესოა ს. ჩიქოვანის პოეზია. ს. ჩიქოვანის პოეტური ჩანაფიქრები თავისებური და ღრმა გააზრებით გამოირჩევიან. პოეტი ცდილობს სრულიად ახალი, მანამდე უცნობი კუთხით შეხედოს მოვლენას და ისეთი რამ უთხრას მკითხველს, რაც აამოძრავებს, გასაქანს მისცემს მის გრძნობასა და გონებას.

ს. ჩიქოვანი არ არის მომხრე ზერელე და ცხოვრების ზედაპირზე მოფარფატე მსუბუქი პოეზიისა. წერილში „პოეტური სირთულე და სისადავე“ („ლიტ. საქ.“, 1935, № 3) იგი აღნიშნავდა: პოეზია არის ბრძოლა და დამორჩილება მასალებისა. ფორმის სისადავე მხოლოდ უდიდესი პოეტური სიძნელეების გადალახვით უნდა იქნეს მიღწეული. სისადავისათვის ბრძოლა პოეზიაში არ ნიშნავს ბრძოლას მხატვრულობის წინააღმდეგ, სისადავე არ ნიშნავს პრიმიტიულობას. არც ყოველი მასობრიობაა დამამტკიცებელი პოეტური სისადავისა, ისევე როგორც ყოველი სისადავე არ არის პუშკინობა.

მხატვრული წარმოსახვის სირთულე ს. ჩიქოვანის პოეზიაში მოვლენათა ღრმა ინტელექტუალური ხედვის შედეგია.

---

[1] პ. იაშვილი, რისთვის ვიხსენებთ წარსულ შეცდომებს, „ლიტ. საქართველო“, 1936, № 6.

მაგრამ, აქვე უნდა ითქვას, რომ ს. ჩიქოვანი ყოველთვის ვერ ახერხებს თავის „რთულ ოცნებას“ გამოსახვის მარტივი ფორმა მოუძებნოს. პოეტურ სახეთა სირთულე ს. ჩიქოვანის ლექსებს ზოგჯერ გზას უღობავენ მკითხველთა ფართო მასებისაკენ. ამ გარემოებას კარგად გრძნობს თვით პოეტი. საგულისხმოა მისი აღიარება, გამოთქმული ლექსში „ტბასთან“, რომელიც ნათელი პოეტური საღებავებითაა შესრულებული:

...ასე ვფიქრობ და იხრება
ლერწამი და მიპკრის წერო.
რა იქნება, რა იქნება,
ასე მჩატედ მეც ვიმღერო.

იმის საილუსტრაციოდ, რომ რეალიზმი მხატვრულ მეტყველებაში გულისხმობს ხატოვანებას, ამაღლებულობას, შევჩერდებით კიდევ ერთ დამახასიათებელ მაგალითზე.

გ. ტაბიძის „მერი“ ორ ვარიანტადაა ცნობილი. პირველი ვარიანტი 1915 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო მეორე (ცნობილი და გავრცელებული ვარიანტი) — 1919 წელს. მათი ურთიერთშედარებისას ირკვევა, რომ მეორე ვარიანტი პირველის გადამუშავებას წარმოადგენს და გაცილებით უფრო მაღალმხატვრულ დონეზეა შესრულებული, ვიდრე პირველი. მეორე ვარიანტში პოეტმა დახვეწა, დაასუფთავა ლექსი, უფრო კეთილხმოვანი და ჰარმონიული გახადა, უხვად მოიშველია ტროპები, სიმბოლოები, არ ჩათვალა აუცილებლად დეტალურად მიჰყოლოდა ამბის განვითარებას, მეტი ემოციური სიმახვილე, ეშხი და სილამაზე მისცა ლექსს. მეორე ვარიანტის სტილი უფრო ამაღლებული და ხატოვანია. პოეტი რამდენადმე უფრო დაშორდა რეალურ საგნებს, მოვლენებს, ასცილდა მათ ზედაპირს და ისეთი სიმაღლე დაიჭირა, საიდანაც ის კონკრეტული საგანიც უფრო ფართო, ნათელი და მიმზიდველი გამოჩნდა; ვნახოთ კონკრეტულად.

I ვარიანტი:

ათეთრებული და მოცახცახე
თრთოდა სანთლების მთელი კრებული.

II ვარიანტი:

აფეთქებული და მოცახცახე
იწოდა ნათელ ალთა კრებული.

I ვარიანტი:

ელავდა ტაძრის გუმბათი, კალთა.

II ვარიანტი:

იწოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა

I ვარიანტი:

და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე—ვინ იცის... და ან ვინ ასწერს
იმ ბედს, რომელიც მე არ მეღირსა,
რისთვისაც გული ეხლაც ისევ სძგერს?

II ვარიანტი:

და შრიალებდა ტოტი ვერხვისა,
რაზე—ვინ იცის, ვინ იცის, მერი!
ბედი, რომელიც მე არ მეღირსა—
ქარს მიჰყვებოდა, როგორც ნამქერი.

და სხვ.

პირველ მაგალითში სიტყვები: ათეთრებული, მოცახცახე და თრთოდა კონკრეტულ წარმოდგენას გვაძლევს ანთებულ სანთლებზე. II ვარიანტში პოეტი ასე პირდაპირ არ გვესაუბრება. „სანთლების კრებულის“ ნაცვლად აქ გვაქვს: „ნათელ ალთა კრებული“, რომელიც ათეთრებული კი არაა, არამედ აფეთქებულია და კი არ თრთის (რაკი მოცახცახე გვაქვს, თრთოდა უკვე ზედმეტია), არამედ იწვის. სანთლები იწოდაო რომ ყოფილიყო, ხატოვანებას მოკლებული თქმა იქნებოდა. სულ სხვაა: „იწოდა ნათელ ალთა კრებული“. ავიღოთ მეორე მაგალითი: „ელავდა ტაძრის გუმბათი, კალთა“. სინათლის შუქზე რაიმეს გაელვარება ყოველდღიურ მეტყველებაში იმდენად დამკვიდრებული და გაცვეთილი თქმაა, რომ მას არცა აქვს მხატვრულობის პრეტენზია. მაგრამ როცა ლექსის II ვარიანტში პოეტი სიტყვას — ელავდა ცვლის სიტყვით იწოდა, მდგომარეობა არსებითად იცვლება. „იწოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა“ — უკვე მეტაფორაა, იგი გადატანითი მნიშვნელობით უნდა იქნას გაგებული.

მეორე მაგალითის ბოლო ორი სტრიქონი საუკეთესოდ გამოხატავს ბედნიერებადაკარგული ადამიანის სულისკვეთებას. ამავე დროს, ეს სტრიქონები ორგანულ კავშირშია სტროფის პირველ სტრიქონთან: ვერხვის ტოტს აშრიალებდა ქარი, რომელსაც ნამქერივით მიჰყვებოდა ბედი, რომელიც მე არ

მელირსაო, — ამბობს პოეტი. ეს კავშირი არ იგრძნობა ამ სტროფის I ვარიანტში, რომელიც საერთოდ უფრო დაბალი მხატვრული ღირსებისაა.

მსგავსი მაგალითების მოტანა კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ ილუსტრაციისათვის ესეც საკმარისია. აშკარაა, რომ ლექსის უკანასკნელი ვარიანტი უფრო მაღალმხატვრულ დონეზეა შესრულებული, ვიდრე პირველი. ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ პირველი რიგის მხატვრული სახეები უფრო კონკრეტულია, უფრო ახლოა სინამდვილესთან, ვიდრე მეორე რიგისა, არ შეიძლება იმის თქმა, თითქოს, ლექსის პირველი ვარიანტი რეალისტური იყოს, ხოლო მეორე ვარიანტი — არარეალისტური[1].

რეალიზმი არა თუ გამორიცხავს, არამედ, პირიქით, თავისთავში გულისხმობს ხატოვანებას, ფერადოვნებას, ამაღლებულობას, კონკრეტულიდან ზოგადში გადასვლას.

ამ უკანასკნელი მაგალითით ჩვენ მივუახლოვდით რეალისტური პოეტური შეტყველების მესამე ნიშანს, რაც გულისხმობს ტიპიურობას, მხატვრული სახის ინდივიდუალური და ზოგადი ნიშნების ერთიანობას.

კონკრეტულობის გარეშე ნამდვილი ხელოვნება არ არსებობს. ყოველი პოეტური სახე კონკრეტული უნდა იყოს, ცხოვრების ამა თუ იმ კონკრეტულ-რეალურ ფაქტს, მოვლენას უნდა ეყრდნობოდეს. მაგრამ იგი არ უნდა რჩებოდეს კონკრეტულობის ვიწრო ფარგლებში და თავისთავში უნდა შეიცავდეს მხატვრული განზოგადების უნარს. ყოველი კონკრეტული ჰეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებში, ამავე დროს, საერთოსაც გულისხმობს, ყოველი ინდივიდუალური თავისთავში ზოგადს შეიცავს და მათი ერთიანობის შედეგად იქმნება მაღალმხატვრული პოეტური სახე. გ. ტაბიძის ლექსში „მშობლიურო ჩემო მიწავ“ ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს შემდეგი ადგილი:

---

[1] ვერ დავეთანხმებით დოც. ს. გაჩეჩილაძეს, რომელმაც „მერის“ პირველი ვარიანტი მეორესთან შედარებით უფრო რეალისტურად მიიჩნია და ამდენად მას უპირატესობა მიანიჭა. (იხ. სიმონ გაჩეჩილაძე, ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, 1957, გვ. 463).

თბილისს ტახი რომ არბევდა
ჯალალ-ედინ-ხორეზმ-შახი.

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტს ამ სტრიქონებში ერთი კონკრეტული ფაქტი—ჯალალედინის მიერ თბილისის აოხრება აქვს ნაგულისხმევი, ეს ფრაზა აღიქმება, როგორც ზოგადი სახე და წარმოდგენას გვაძლევს საერთოდ თბილისის აოხრებაზე აურაცხელი გარეშე მტრების მიერ. რთულფუძიანი საკუთარი სახელი „ჯალალ-ედინ-ხორეზმ-შახი“ გააზრებისთანავე ზოგადდება და ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მასში თბილისზე სამტროდ ამხედრებული მთელი აღმოსავლური სამყარო იყოს წარმოდგენილი.

გრ. აბაშიძის ლექსში „უჯარმის ნანგრევებზე“ მოცემულია სახე ძველი ქართველი დიდოსტატისა, მშვიდობისმოყვარე მშრომელი ადამიანისა, რომელიც ჟამთა სიავის გამო იძულებული იყო მუდმივ თავდაცვაზე ეფიქრა და არხების ნაცვლად ციხეები ეშენებინა. პოეტი კარგად გადმოგვცემს გმირის ამ ღრმა სულიერ კოლიზიას:

ვინც წაღმა ბრუნვა ვერ ნახა ჩარხის,
ვინც იწყევლიდა იქნებ გაჩენას,
ვისაც შენება უნდოდა არხის
და არხის ნაცვლად ციხე აშენა.

წარმოდგენილ სახეში მოჩანს არა მარტო ერთი კონკრეტული პიროვნება, კერძოდ ის, ვინც ვახტანგ გორგასალს უჯარმის ციხე აუშენა, არამედ მთელი ქართველი ხალხი, როგორც ისტორიის შემოქმედი ძალა, ათას ჭირ-ვარამ გამოვლილი და გულდასერილი ქართლის ბედის უკუღმა ტრიალის გამო.

ლექსში „მდინარეების სიმფონია“ გრ. აბაშიძემ ოსტატურად გამოძერწა ძველი საქართველოს ფეოდალთა ტიპიური სახეები:

არ მორჩილებდნენ ქვეყნად არავის,
ლაღად დაჰქროდნენ, როგორც ქარები,
ერისთავები ქსნის და არაგვის
არაგვზე მეტად ბობოქარები.

დროშები ჰკონდათ ათასფერები,
იხსენებოდნენ დიდხანს დიდებით
ამხედრებული კახაბერები,
ამპარტავანი ლიპარიტები.

ამ ნაწყვეტში რამდენი სახეც არის, ქართველ ერის-თავთა იმდენი საერთო დამახასიათებელი ნიშანია მოცემული— მათი სილაღე, ვაჟკაცური შემმართებლობა, განკერძოებულობა, თავაშვებულობა, ამპარტავნობა, შუღლი და მტრობა ერთმანეთში.

ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორი უკანასკნელი ტაეპი. მსაზღვრელები—ამხედრებული და ამპარტავანი აქ ისე მჭიდროდ, ორგანულად არიან დაკავშირებულნი საზღვრულებთან—კახაბერები და ლიპარიტები, ისე შერწყმიან მათ, რომ თითქოს მათი დაცილება შეუძლებელი ხდება. ამ დაკავშირებას, შინაარსობლივ ბზარესთან ერთად, ხელს უწყობს წმინდა ფორმალური მომენტიც (ალიტერაცია)—ამხედრებული კახაბერები, ამპარტავანი ლიპარიტები და საბოლოოდ გამოდის ისე, რომ მხოლოდ ერთი ეპითეტის წყალობით იქმნება დასრულებული ხასიათი, ჩვენს წინაშე ცოცხლდება კონკრეტული ადამიანის სახე, რომელიც, ამავე დროს, ტიპიური სახეა მთელი გვარისა, ქართველი ფეოდალისა საერთოდ. ასეთია რეალისტური პოეტური სიტყვის ძალა.

ამ შემთხვევაში საგანი და ეპითეტი ისე ორგანულად ერწყმიან ერთმანეთს, როგორც ეს მოცემულია გ. ტაბიძის შედევრში „საღამო სოფლად“:

გზას ვერ პოულობენ მწკრივი წეროები,
გზას ვერ პოულობენ ნელი ნიავები.

პოეტური სახე ტიპიური შეიძლება იყოს არა მხოლოდ მაშინ, როცა სახეში კონკრეტული პიროვნებანი, ადამიანები არიან ნაგულისხმევნი, არამედ მაშინაც, როცა პოეტური სახის მიზანია რაიმე განწყობილების, ანდა სურათის შექმნა. ა. კალანდაძის ერთ უსათაურო ლექსში ასეთ პატარა, კონკრეტულ, მაგრამ ტიპიურობამდე ამაღლებულ სურათს ვხედავთ:

ალუბლის ტოტი ღელავს და შფოთავს:
ჩიტი გაფრინდა ალუბლის რტოდან
მზის სასალამოდ.

ტიპიურობა რეალისტური პოეზიის განუყრელი ნიშანთვისებაა. ლექსში ტიპიური უნდა იყოს არა მარტო პოეტის განწყობილებანი, ე. ი. ლირიკული გმირის სახე, არამედ ყოველი პოეტური ფიგურა, საგნისა და მოვლენის ყოველი წარმოსახვა.

პოეზიის ისტორიაში ხშირია შემთხვევები, როცა ნაწარმოები არ გამოირჩევა ჩვენს მიერ დასახელებული ნიშნებით, უფრო მეტიც, ანტირეალისტურია თავისი ბუნებით (სიმბოლისტური, იმპრესიონისტული თუ სხვ.), მაგრამ მაინც იქცევს მკითხველის ყურადღებას, იზიდავს მას, მისი ინტერესების სფეროში შემოდის. ამ შემთხვევაში იგი რაიმე ასეთი ნიშნის მატარებელი იქნება, რაც საერთოა პოეზიის ყველა ძირითადი მიმართულებისათვის. ერთი ასეთი ნიშანია ემოციურობა. თავისი სიმბოლისტური ხასიათის მიუხედავად, ემოციურია, მაგალითად, გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენები". მისი ცხოველი, დინამიური რიტმი, რითმათა მოხდენილი კომბინაციები, ალიტერაცია და ასონანსი და საერთოდ—მუსიკალურობა, მელოდიურობა მკითხველში სასიამოვნო ემოციებს აღძრავს. მელოდიურობა გულწრფელობის ატმოსფეროს ჰქმნის და ეს განსაკუთრებული ძალით მოქმედებს მკითხველზე. ემოციურობის ეს მხარე მთავარი იარაღია დეკადენტური პოეზიის ხელში მკითხველთა ინტერესების დასაბყრობად.

ემოციურობას აქვს მეორე მხარეც, ამჟამად ჩვენთვის უფრო მთავარი და არსებითი. ეს არის სიტყვის ემოციური შინაარსი. ყოველი სიტყვა, რომელიც საგანს აღნიშნავს, გარკვეული ემოციების აღმძვრელია. ამათგან ზოგი მეტად მოქმედებს ჩვენზე, ზოგი—ნაკლებად. ავიღოთ, მაგალითად, სიტყვები: „აპრილი" და „ქვა". თუ პირველის გააზრებისთანავე ჩვენ გაზაფხულის სურნელებას ვგრძნობთ, მეორე, ერთი შეხედვით, არ იწვევს ისეთ ასოციაციებს, რომ რაიმე ემოციები აღგვიძრას. მაგრამ საკმარისია სიტყვა „ქვას" შესა-

ფერი მსაზღვრელი მოუნახოთ, რომ მდგომარეობა საესებით შეიცვალოს (მაგ., „საფლავის ქვა“).

ლექსის ემოციურობისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ემოციური შინაარსის მქონე სიტყვების გამეორებას, მათს რითმაში მოქცევას, ალიტერაციულ ხაზგასმას და სხვ. ერთი სიტყვით, ემოციურობის ორივე მხარე მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან.

ემოციურობა რეალისტური პოეტური მეტყველების, ისევე როგორც საერთოდ პოეტური მეტყველების, აუცილებელი ნიშანია. პოეტური სახე, ემოციური შინაარსისა (პატრიოტიზმი, მეგობრობა, სიყვარული...) და მისი შესატყვისი ფორმის (რიტმულობა, ბგერათშეთანხმება) გარეშე, მშრალი, უსიცოცხლო და ინტერესო იქნებოდა.

ჩვენ გამოვყავით რეალისტური პოეტური ენის ოთხი ძირითადი ნიშანი, რაც მდგომარეობს ენის გრამატიკული და მხატვრული წყობის სისადავეში, ტიპიურობასა და ემოციურობაში. მაგრამ შესაძლებელია ნაწარმოების პოეტური ენა ყველა ზემოთჩამოთვლილი თვისებით ხასიათდებოდეს, მაგრამ ნაწარმოები მაინც არ იყოს რეალისტური. ცალკეულ მხატვრულ სახეთა (მეტაფორა, შედარება და სხვ.) რეალისტურობა არ არის საკმარისი მთლიანად ლექსის რეალისტურობისათვის. ამისათვის აუცილებელია ცალკეულ რეალისტურ მხატვრულ სახეთა შინაგანი ერთიანობა, მათ შორის ლოგიკური კავშირის არსებობა, მათი გამთლიანება ერთი იდეურ-შინაარსობლივი ბაფით.

მხატვრულ სახეთა ერთიანობის გარეშე, რაც ნაწარმოების მთლიანობას განაპირობებს, რეალიზმი არ არსებობს. ეს უდაო ჭეშმარიტება საერთოა ხელოვნების ყველა დარგისათვის და მხატვრულობის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს.

საინტერესოა ამ საკითხზე აკაკი წერეთლის შეხედულება. რაფაელის მადონას შემდეგ, — წერს აკაკი, — მხატვრობა ისე განვითარდა, რომ ადამიანის ცალკეულ ნაწილებს—თვალს, ყურს, ცხვირს... ცალ-ცალკე მშვენივრად ხატავენ, მაგრამ მეორე მადონა ჯერ არავის შეუქმნია. „რაშია საიდუმლოება მხატვრობის? -- იმ ცალკე ნაწევრების ერთმანეთთან გადაბმა-

შეკავშირებაში, რომ უტყუარი, უმეტნაკლებო სწორნახაზი მთლიანი გამოვიდეს. ამგვარ კანონს ექვემდებარება მწერლობაც“.[1]

გ. ტაბიძის ლექსში „თეთრი პელიკანი“, რომელიც ძირითადად იმპრესიონისტული ხასიათისაა, ცალკეული სახეები რეალისტურია. საილუსტრაციოდ:

გადმოფრენას ეს ყორანი
მადათოვზე აპირებს,
გაანათებს რესტორანი
ტიკებიან ნაპირებს.

მაგრამ ეს რეალისტური სახეები ერთმანეთისაგან იზოლირებულნი არიან, მოკლებულნი არიან შინაგან ლოგიკურ კავშირს. პირველ ფრაზას საერთოდ არავითარი კონკრეტულ-საგნობრივი საყრდენი არა აქვს მთელს ლექსში. მკითხველის დაკვირვებულ თვალს შეუძლია ლექსის ცალკეული გრძნობად-კონკრეტული საგნების (განათებული რესტორანი; უქმი, შემაქცევარი საზანდარი; საიათნოვას დაფანგული ჰანგები; ფიროსმანის სევდიანი ტვირთები და სხვა) ერთმანეთთან დაკავშირებით გარკვეული წარმოდგენა იქონიოს ავტორის ფლეგმატურ, მელანქოლიურ განწყობილებაზე. მაგრამ ამგვარი კავშირი რეალიზმისათვის არაა საკმარისი.

ასეთივე, ერთმანეთისაგან შინაარსობლივად იზოლირებული სტრიქონებისგანაა შედგენილი ტ. ტაბიძის შემდეგი სტროფი:

ყური უყრია მუხრანზე ბალახს,
დაბრუნებია მერცხალი ბუდეს.
გაუწყვეტია ფაცერი კალმახს,
შავი არაგვი თეთრ არაგვს უტევს.
(„მუხრანის ველზე სათქმელი ლექსი“).

მაგრამ აქ მდგომარეობას არსებითად ცელის ის გარემოება, რომ ამ, ერთი შეხედვით, იზოლირებულ სტრიქონებს ამთლი-

[1] აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული შვიდ ტომად, ტ. VI, 1957, გვ. 192—193.

ანებს ერთი საერთო გრძნობად-კონკრეტული მოვლენა-- გაზაფხული. ბალახის ამოსვლა, მერცხლის დაბრუნება, ფაცერი და ადიდებული არაგვი გაზაფხულის დამახასიათებელი კონკრეტულ-საგნობრივი ნიშნებია და ისინი ერთ მთლიანობაში აღიქმება.

გარდა იმპრესიონიზმისა, ცალკეული რეალისტური სახეები შეიძლება ვიპოვოთ ფუტურისტულ ნაწარმოებშიაც, მაგრამ ამ შემთხვევაში კიდევ უფრო მეტადაა დარღვეული აზრის ერთიანი ლოგიკა. ეს გარემოება იმდენად უდაოა, რომ საილუსტრაციო მასალის მოტანას საჭიროდ აღარ ვთვლით.

ამრიგად, სტილის თვალსაზრისით რეალიზმი ძალზე ტევადი და ბევრისმომცველი ლიტერატურული მიმართულებაა. იგი თავისთავში შეიცავს წერის სხვადასხვაგვარი მანერის, სხვადასხვა სტილური მიმდინარეობის შეწყმის შესაძლებლობას. მწერალთა II საკავშირო ყრილობის რეზოლუციებში სოციალისტური რეალიზმის შესახებ პირდაპირ იყო ნათქვამი: „სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი გულისხმობს მწერლის ინდივიდუალობის, სტილის სიმდიდრეს, სხვადასხვა შემოქმედებითი მიმდინარეობის შეჯიბრებას".

როცა ჩვენ ერთი შემოქმედებითი მეთოდის ჟარგლებში შესაძლებლად ვთვლით სხვადასხვა შემოქმედებითი მიმდინარეობის არსებობას, ეს იმას ნიშნავს, რომ ძალზე ფართო და ბევრისმომცველ მეთოდად მიგვაჩნია იგი. სოციალისტური რეალიზმი მართლაც გამოირჩევა ამ მხრივ ყველა მანამდე არსებული ლიტერატურული მიმართულებისაგან, იგი ფართო გასაქანს აძლევს მწერალს ჟანრის, სტილის, თემატიკის სფეროში.

ცხოვრება რთული და მრავალმხრივი პროცესია, სამყარო ჯერ კიდევ ამოუცნობ საიდუმლოებებითაა აღსავსე, ადამიანი, როგორც ბუნების შემოქმედებითი შესაძლებლობის უმაღლესი გამოვლინება, მარად ახალი და ამოუწურავი სულიერი ნიუანსების შემცველია. ცხოვრების სრულყოფილი მხატვრული ასახვა, ადამიანის მდიდარი შინაგანი სამყაროს გამოხატვა გულისხმობს მხატვრული ხერხებისა და საშუალებების მრავალგვაროვნებას. არ შეიძლება მწერალი შეეზღუდოთ

ერთი რომელიმე ვიწრო სტილური მიმდინარეობით, წერის ამგვარი თუ იმგვარი მანერით, არ შეიძლება პრივილეგიური მდგომარეობა მივანიჭოთ სინამდვილის გამოხატვის ერთ რომელსამე ფორმას და იგი მაგალითად დავსახოთ სხვებისათვის. სწორედ ამგვარი შეზღუდვის წინააღმდეგ იყო მიმართული მარქსის სიტყვები: „ხომ არ მოითხოვთ თქვენ, რომ ვარდს ისეთივე სურნელება ჰქონდეს, როგორც იას; მაშ, რატომღა მოითხოვთ, რომ სული — ეს ყველაზე უმდიდრესი მოვლენა — მხოლოდ ერთი სახით არსებობდეს?“

ჩვენი მჩქეფარე, მუდამ წინსვლისა და განვითარების პროცესში მყოფი სინამდვილე მწერლობის წინაშე აყენებს გამოხატვის ახალ-ახალი ფორმების შექმნის საჭიროებას. ახალმა იდეებმა ნაწარმოებში უნდა ჰპოვოს თავისი შესატყვისი მხატვრული განსახიერება, მიღწეულ უნდა იქნას ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიული ერთიანობა.

მეორე პეონის ადგილი ქართულ ლექსწყობაში

ქართული ლექსის კითხვისას ადვილად შესამჩნევია ის სასიამოვნო რიტმული რხევადობა, რაც სტრიქონში მეორე პეონის მეშვეობით ხორციელდება. იმ სამ ძირითად ტერფთაგან (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი), რომლებიც ქართული ლექსწყობისთვისაა დამახასიათებელი, ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა მეორე პეონი (ოთხმარცვლიანი რიტმული ერთეული მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე). მოვიტანოთ რამდენიმე დამახასიათებელი მაგალითი:

თვალთა დამაფარე ბადე (დ. გურამიშვილი).
ღუღუნი იგი ჩამრჩენია გულს (ი. ჭავჭავაძე).
შორს, უბოლოდ შორს (გ. ტაბიძე).

ამ მაგალითებში ხაზგასმული სიტყვები მეორე პეონებია. მეორე პეონი ქართული ლექსისათვის ისეთივე ძირითადი და დამოუკიდებელი ტერფია, როგორც ‘დაქტილი და ქორე[1].

მეორე პეონი ერთი მთლიანი რიტმული ერთეულია. მისი გახლეჩა გვერდით მდგომი სიტყვების ზეგავლენით, მისი დაყოფა-დანაწილება, გარდა ცალკეული გამონაკლისებისა, ქართული ლექსწყობისათვის არ არის დამახასიათებელი. არ შეიძლება, მაგალითად, ი. ჭავჭავაძის ზემოთმოყვანილ სტრიქონში მეორე პეონს მომდევნო ერთმარცვლიანი სიტყვის შესავსებად მარცვლები ჩამოვაკლოთ და ქორედ ან დაქტილად ვაქციოთ:

ღუღუნი იგი ჩამრჩე/ნია + გულს,

ანდა:

ღუღუნი იგი ჩამრჩენი/ა + გულს.

---

[1] ამ გარემოებაზე ჯერ კიდევ კოტე დოდაშვილმა გაამახვილა ყურადღება (1890 წ.). ამავე თვალსაზრისს ავითარებს პროფ. აკაკი გაწერელია წიგნში „ქართული კლასიკური ლექსი“ (1953 წ.).

ასევე, გურამიშვილის სტრიქონი: შენ ჰქენ სამართალი — შედგება ორი ერთმარცვლიანი სიტყვისა და მეორე პეონისაგან და შეუძლებელია მისი წარმოდგენა ორ დაქტილად:

შენ + ჰქენ + სა/მართალი.

მსგავსად ამისა, გ. ტაბიძის სტრიქონები ლექსიდან „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი" უნდა წაკითხულ იქნას ისე, რომ მეორე პეონი არ დაიკარგოს:

ანგელოზს/ეჭირა/გრძელი/პერგამენტი,
მწუხარე/თვალებით/მიწას/დაჰყურებდა.

გაუმართლებელი იქნებოდა ამ სტრიქონების წაკითხვა სუფთა დაქტილური დაყოფით:

ანგელოზს/ეჭირა/გრძელი + პერ/გამენტი,
მწუხარე/თვალებით/მიწას + დაჰ/ყურებდა.

ამ მხრივ ჩვენ ვერ დავეთანხმებით პროფ. აკ. გაწერელიას[1].

პეონი ზოგჯერ იშლება დიქორედ (ოთხმარცვლიანი რიტმული ერთეული მახვილებით ბოლოდან მეორე და მეოთხე მარცვლებზე). მაგრამ დიქორე ნაკლებ დამახასიათებელია ქართული მეტყველებისათვის. იგი შესამჩნევია ფუძეგაორკეცებულ კომპოზიტებში: კიდე-კიდე, ნაპირ-ნაპირ და სხვ. დიქორე პირობითად დასაშვებია ლექსში, სადაც სარითმო სიტყვებიდან პირველი ქორეა და მეორე პეონი. ორმარცვლიანი ქორეული რითმა, რომელსაც მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე ეცემა, გვაიძულებს ოთხმარცვლიან სარითმო სიტყვასაც იმავე ადგილას შივცეთ მახვილი, რაც ამ უკანასკნელში ორ მახვილს აჩენს და მეორე პეონს დიქორედ აქცევს, მაგალითად:

საღეგრძელო იყოს მისი,
ვინც ოცნებით იწოდა,
ვინც პოეტის მარადისი
აღტაცება იცოდა.
(გ. ტაბიძე)

---

1. ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 142.

სიტყვა „მარადისი", რომელიც თავისთავად მეორე პეონია (– ⏑ ⏑ –), ამ შემთხვევაში ქორეული რითმის ზეგავლენით დიქორედ გვეცემა (⏑ – ⏑ –).

გ. ტაბიძის ლექსი „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო" ამ სტრიქონებით იწყება:

მარად ისმის, მარადისი
სიყვარული ძნელია.

მარად ისმის რომ ერთი სიტყვა ყოფილიყო, ერთი პეონური ტერფი, მაშინ სტრიქონი ამგვარი აქცენტით უნდა წაგვეკითხა: მარად ისმის მარადისი. მაგრამ რადგან მარად ისმის ორი სიტყვაა, ორი ქორეული ტერფია და თან პირველი თანაწევრია რითმისა (ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს), ამიტომ იგი უნდა წავიკითხოთ თავისი ბუნებრივი მახვილებით: მარად ისმის. მახვილების ამგვარი განლაგება რითმის პირველ თანაწევრში შემხვედრ სარითმო სიტყვაში ანალოგიური სურათის აუცილებლობას ბადებს და როცა შესატყვისობა არ არის, ხელოვნურად იწვევს მას, თავისდა სასარგებლოდ ცვლის შემხვედრი სიტყვის ბუნებრივ აქცენტს—მეორე პეონი დიქორედ იქცევა:

მარად ისმის, მარადისი
სიყვარული ძნელია.

სიტყვა მარადისი რომ თავის ბუნებრივ აქცენტურ მდგომარეობაში დარჩენილიყო, მაშინ მასთან პეონური ტერფი უნდა ყოფილიყო შერითმული (პეონი პეონთან), მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის" 494-ე სტროფის ომონიმური რითმა უშენოსა პეონურია და მისი დიქორედ წარმოდგენა გაუმართლებელია:

ღმერთმან თუ მცა ენა ჩემი ქებად შენდა უშენოსა,
შენთვის მკვდარი, აღარ ვიტყვი, მაშა მომკლავ უშენოსა;
მზემან ლომსა ვარდ-გიშერი ბაღი ბაღჩად უშენოსა;
შენმან მზემან, თავი ჩემი არვის ჰმართებს უშენოსა!

აქ სარითმო სიტყვა ყველა შემთხვევაში უნდა წაკითხულ იქნას, როგორც მეორე პეონი: უშენოსა და არა როგორც დიქორე: უშენრსა.

პეონი ჩვეულებრივად ერთი ოთხმარცვლიანი სიტყვაა, მაგრამ ხშირად იგი შედგენილია ორი სიტყვისაგან (დაქტილი + ერთმარცვლიანი სიტყვა), ანდა პირუკუ (ერთმარცვლიანი სიტყვა + დაქტილი). ტაეპის რიტმული რხევადობისათვის მნიშვნელობა აქვს პეონი ერთსიტყვიანი იქნება თუ ორსიტყვიანი, ერთმარცვლიანი სიტყვისა და დაქტილისაგან იქნება შედგენილი თუ დაქტილისა და ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან. საილუსტრაციოდ ავიღოთ გ. ლეონიძის სტრიქონები:

შენ იტირებ, არ მოკვდები,
შენ იმღერებ დღე ათასი.
ქუჩებშია ჩირაღდანი,
აბრეშუმის ფიანდაზი.
(„საათნავა").

ამ სტროფის პირველ ორ სტრიქონში მოთავსებული პეონები, რომლებიც შედგენილია ერთმარცვლიანი სიტყვისა და დაქტილისაგან, რიტმული რხევადობით განსხვავდებიან სტროფის მეორე ნახევარში მოთავსებული ერთსიტყვიანი პეონებისაგან. მაგრამ აქ განსხვავება მაინც მცირეა. განსხვავება ბევრად უფრო აშკარაა, როცა პეონი მიღებულია დაქტილისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის შეერთებით:

უკუდგეს და თაყვანი-სცეს მეფემან და მისთა სპათა,
დალოცეს და მეფედ დასვეს, ქება უთხრეს სხვაგნით სხვათა.
(„ვეფხისტყაოსანი").

მეორე პეონის ეს სამი სახეობა: ერთსიტყვიანი პეონი (ჩირაღდანი); ერთმარცვლიანი სიტყვა + დაქტილი (შენ იმღერებ); დაქტილი + ერთმარცვლიანი სიტყვა (დალოცეს და) —სამ განსხვავებულ რიტმს იძლევა.

მაგრამ მთელი ის რიტმული მრავალფეროვნება, რაც მეორე პეონთანაა დაკავშირებული, ძირითადად მაინც იმაზეა დამოკიდებული თუ სტრიქონში რა ადგილი უკავია მეორე პეონს და რა და რა ტერფებითაა გარემოცული.

როგორც აღნიშნული გვქონდა, მეორე პეონი ერთი მთლიანი უკვეთელი ტერფია. მეორეს მხრივ, პეონი ქართულ ლექსწყობაში ყველაზე გრძელი ტერფია; იგი ხშირად ვერ თავსდება მუხლის ჩარჩოებში, ზოგჯერ უმნიშვნელოდ გადა-

აცდება ცეზურის ხაზს, ზოგჯერ მთლიანად გადაკვეთს მას და სტრიქონის შუაში, მთავარი ცეზურის ადგილას გაწვება. მეორე პეონის მთლიანობა უფრო მტკიცეა, ვიდრე ცეზურათა ზღუდეები, ამიტომ ეს უკანასკნელი მომეტებულად ფარხმალს ყრის პირველის წინაშე. ავიღოთ ტ. გრანელის ერთი სტროფი:

საღამო, — კანკალი სანთლის,
ი რ გ ვ ლ ი ვ დ ა წ ო ლ ი ლ ი ნ ი ს ლ ი.
ფარული წამების ლანდი,
პოეტის ცრემლი და სისხლი.
(„ზამთრის ბარელიეფი").

ამ ოთხი სტრიქონიდან სამში ტერფთა ხასიათი და თანამიმდევრობა ასეთია: 3/3/2. მხოლოდ მეორე სტრიქონია ამ მხრივ განსხვავებული: 2/4/2. აქაც რომ იგივე წყობა გვექნეს, რაც დანარჩენ სამ შემთხვევაშია, პეონი უნდა დანაწილდეს ერთმარცვლიან სიტყვად და დაქტილად: ი რ გ ვ ლ ი ვ + და/წ ო ლ ი ლ ი ნ ი ს ლ ი. სიტყვათა ასეთი მექანიკური გახლეჩა და შეერთება, — როგორც აღნიშნულიც გვქონდა, — ქართულისათვის არაბუნებრივია. თანამედროვე პოეზიაში რიტმი შედარებით უფრო თავისუფალი და რხევადია, მეტრული ზღუდეები ისეთი მყარი არაა, როგორც ძველად იყო, ამიტომ ტერფსა და სიტყვას შორის წარმოშობილი უთანხმოების შემთხვევაში, სიტყვა, როგორც სემანტიკური ერთეული, განუხრელად ბატონობს ტერფზე, როგორც მუსიკალურ ერთეულზე. მეორე პეონი, როგორც გარკვეული აზრის შემცველი სიტყვა, სრულ უფლებებში რჩება, იცვლება მხოლოდ ტაეპის რიტმი, იქმნება ახალი რიტმული ვარიაციები. ამრიგად, მეორე პეონი მომეტებულად თავისი მთლიანი სახით აღიქმება, რაც ხშირად ტაეპის რიტმის მნიშვნელოვან შეცვლას იწვევს.

იმ მრავალი შესაძლებლობიდან, რაც მეორე პეონის სხვადასხვაგვარ გამოყენებასთანაა დაკავშირებული, თანამედროვე ლექსში 20 მდე ვარიაცია აღვნუსხეთ.

1. პეონი სტრიქონის თავში ერთმარცვლიანი სიტყვის წინ:

ა ტ ი რ დ ე ბ ა დრო და ჩემი ლექსი.
(ვ. ტაბიძე).

2. პეონი სტრიქონის თავში ქორეს წინ:

ჩამოურბენს ტყეებს, ქოხებს.

(გრ. აბაშიძე).

3. პეონი სტრიქონის თავში დაქტილის წინ:

აქანებდა მთვარესა.

(გ. ტაბიძე).

4. პეონი სტრიქონის თავში პეონის წინ:

თვალდათხრილო მეამბოხევ.

(გ. ლეონიძე).

5. პეონი სტრიქონის ბოლოში ერთმარცვლიანი სიტყვის შემდეგ:

გავლენ დრონი და მზის კარნავალიც.

(ა. მირცხულავა).

6. პეონი -|- ერთმარცვლიანი სიტყვა სტრიქონის ბოლოს:

ილულება მზე, იძარცვება ტყე.

(გ. ტაბიძე).

7. პეონი სტრიქონის ბოლოში ქორეს შემდეგ:

წუნარი იყო მტრედივითა.

(გ. ლეონიძე),

8. პეონი სტრიქონის ბოლოში დაქტილის შემდეგ:

და ყაყაჩოს გულისფრად ოთახი ჩავაშავე.

(ი. გრიშაშვილი).

9. პეონი ერთმარცვლიანი სიტყვების შუაში:

შორს, უბოლოოდ შორს.

(გ. ტაბიძე).

10. პეონი წინ ერთმარცვლიანი და უკან ორმარცვლიანი სიტყვით:

ცა ვარსკვლავების ჰიქით.

(გ. ტაბიძე).

11. პეონი წინ ერთმარცვლიანი და უკან სამმარცვლიანი სიტყვით:

ვით ლოენგრინეს სიზმარი.

(გ. ტაბიძე).

12. პეონი წინ ერთმარცვლიანი და უკან მრავალმარცვლიანი სიტყვით:

კვლავ უ ზ რ უ ნ ვ ე ლ ა დ მივექანები.
(გ. ტაბიძე).

13. პეონი ქორეებს შორის:

ზუზუნებენ მათრახები.
ვაი, დ ე დ ი შ ე ნ ი ს ბრალი.
(გ. ლეონიძე).

14. პეონი ქორესა და პეონს შუა:

ჩემი ნ ა ბ ა დ ი ვ ი თ დაეშვება საღამო შავად.
(ი. მოსაშვილი).

15. პეონი ქორესა და მრავალმარცვლიან სიტყვას შორის:

ღამე კ ო ც ო ნ ე ბ ა დ შემოკიდებული.
(გ. ტაბიძე).

16. პეონი დაქტილსა და ერთმარცვლიან სიტყვას შორის:

გაშლილი ბ ა ი რ ა ღ ი ხარ.
(გ. ლეონიძე)

17. პეონი პეონსა და ქორეს შუა:

შენ ზღვისპირად მ ი დ ი ო დ ი, მერი.
(გ. ტაბიძე).

18. პეონი პეონსა და დაქტილს შუა:

საქართველოს მ თ ა გ ო რ ე ბ ი ს ხორუმი.
(გრ. აბაშიძე).

19. პეონი პეონებს შორის:

მდუმარებით შ ე მ ო ს ი ლ ი შეღამების ქნარი.
(გ. ტაბიძე).

20. პეონი მრავალმარცვლიანსა და ერთმარცვლიან სიტყვებს შორის:

დასძინებია ა ლ ე რ ს ი ა ნ ბაღს.
(გ. ტაბიძე).

შდრ ტ. ტაბიძის:

გაჰლვიძებია ს ე ბ ა ს ტ ი ა ნ ბახს.

მეორე პეონთან დაკავშირებული ეს რიტმული ვარიაციები გაცილებით მეტი იქნება. თუ მსგავს შემთხვევებს ცალ-ცალკე დავძებნით თვითეული საზომის ფარგლებში; მაგალითად, ქორეებს შუა მოქცეული პეონის ნიმუში, რომელიც აქ მოვიტანეთ, მაღალ შაირს გულისხმობს; სხვა ზომის სტრიქონში მას ასეთი რხევადობა არ ექნება. შდრ: „მიყვარს კ ა ე კ ა ს ი ი ს ქედი“ (რვამარცვლიანი მაღალი შაირი) და „მერი, ჩემო მ შ ვ ე ნ ი ე რ ო, მერი“ (ათმარცვლიანი ლექსი).

პირველ, მეექვსე და მეოცე მაგალითებში ყურადღებას იქცევს პეონის დაკავშირება ერთმარცვლიან სიტყვასთან. ქორესთან ან დაქტილთან დაკავშირებული ერთმარცვლიანი სიტყვა ჩვეულებრივად შეერწყმის ამ ტერფებს და იქცევა პირველ შემთხვევაში დაქტილად, ხოლო მეორე შემთხვევაში— პეონად. პეონთან კავშირში კი ერთმარცვლიანი სიტყვა (პეონი + ერთმარცვლიანი სიტყვა) განსაკუთრებულ თვისებებს იძენს. ხშირად იგი დამოუკიდებელ ტერფს ქმნის, დამოუკიდებელ მახვილს საჭიროებს და ხდება მისი ცალკე რიტმულ ერთეულად გამოყოფა. ეს გადასვლა ყველაზე უგრძესი ტერფიდან ყველაზე უმოკლესზე ტაეპის რიტმში დიდ ცვლილებებს იწვევს. ამგვარი წყობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ათმარცვლიან ფისტიკაურში, სადაც პეონი და ერთმარცვლიანი სიტყვა მთლიანად ავსებს ნახევარტაეპს და მელოდია უფრო გამოკვეთილია. ათმარცვლიან ფისტიკაურში მეორე პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის ამგვარი დაკავშირება ნიშანდობლივი იყო ი. ჭავჭავაძის ლექსებისათვის. მაგალითად:

გიმზერ და მზერა კ ვ ლ ა ვ ს წ ყ უ რ ი ა ნ თ ვ ა ლ ს.
(„კითხვა-პასუხი“).

ანდა:

აღარ მაქვს საზრდო ს უ ლ ი ს ა თ ვ ი ს მ ე.
(„დაბნელდა სული“).

მე-20 საუკუნის პოეტთაგან კი ამ მხრივ მდიდარ მასალას იძლევა გ. ტაბიძე.

მე-13 ნიმუში — მეორე პეონის მოქცევა ორ ქორეს შუა მაღალი შაირისთვისაა დამახასიათებელი. რვამარცვლიან მაღალ შაირს ცეზურა მოუდის სტრიქონის შუაში, 4 მარცვლის შემდეგ: ზუზუნებენ/მათრახები. ამ შემთხვევაში კი ცეზურის ადგილას მეორე პეონია გაწოლილი, რაც ცეზურას ადგილს უნაცვლებს და სტრიქონში ერთის ნაცვლად ორ ცეზურას აჩენს: ვაი/დედიშენის/ბრალი. აქედან პირველი ცეზურაა მთავარი.

მეორე პეონის აღნიშნული სახეობა ყოველთვის არ ყოფილა დამახასიათებელი ქართული ლექსწყობისათვის.

მაგალითად, რუსთაველი არ იცნობს პეონის გამოყენების ამგვარ შემთხვევას, მისთვის ჩვეულებრივია ქორეებს მიდევნებული პეონი: „კარვის კალთა ჩახლართული“, „მიკვირს რად ხარ ეკლიანი“, ხოლო არაჩვეულებრივი იქნებოდა: „კარვის ჩახლართული კალთა“, „მიკვირს ეკლიანი რად ხარ“ და სხვ. „ვეფხისტყაოსანი“ მწყობრი რიტმული დინებით ხასიათდება, ხოლო მაღალ შაირში ქორეებს შუა პეონის მოქცევა ამ მწყობრი დინებიდან გადახვევის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს. აღნიშნული რიტმული ვარიაცია უცხოა თეიმურაზ პირველისათვის, როგორც რუსთაველის სკოლის ტიპიური წარმომადგენლისათვის. არჩილის პოეზიაში მისი ორიოდე ნიმუში ვნახეთ, ბესიკის პოეზიაში კი მხოლოდ ერთი, ისიც „რაღდედამთილიანში“.

რუსთაველის შემდეგ პირველი პოეტი, რომელმაც საფუძვლიანად შეარყია ქართული ლექსის საუკუნეებით დაკანონებული რიტმული წყობა, იყო დ. გურამიშვილი. დ. გურამიშვილმა თავისებური რიტმული ვარიაციებით გააძლიერა რუსთველური შაირიც. კერძოდ, პეონთან დაკავშირებული ზემოთაღნიშნული კომბინაცია ფაქტიურად დ. გურამიშვილმა შემოიტანა და დაამკვიდრა ქართულ პოეზიაში:

უკან მოგადევნებს ხვალ ავს.
ჩვენდა გარეშემო მტრებით.
თავსა დაგვახვივა რეტი.

ან კიდევ:

კარგ კაცს ვითან დაეკარგო,
რაც რამ სიკარკაცე აქო.

აღნიშნული წყობა ნიშანდობლივია აგრეთვე საიათნოვა-სათვის:

თავად გადამდნარო ოქრო ქურისაგან ლამაზი ხარ.

ქორეებს შუაში პეონის მოქცევა არაიშვიათი მოვლენაა ჩვენს ხალხურ პოეზიაში:

გუთნისდედას რა აცხონებს,
რა შეიყვანს საყდარშია,
შავი კამეჩების ცოდო
უხვევია კალთაშია.

„არსენას ლექსიდან“:

ერთი გავარდნილი კაცი
ტყეში ეფარება ხესა.

ფირალის ეპოსიდან:

ერთი ისე შეტრიალდა,
როგორც შეევარდენი ცაში.

საგულისხმოა ის გარემოება, რომ თუ „ვეფხისტყაოსანში“ აღნიშნული რიტმული ვარიაციის არც ერთი შემთხვევა არ აღინიშნება, ხალხურ „ვეფხისტყაოსანში“ იგი ხშირად გვხვდება: „ხელი აიფარა პირსა“, „დანა არ უხსნიდა კბილსა“ და სხვ.

რვამარცვლიანი შაირის სტრიქონში ორ ქორეს შუა პეონის მოქცევა, მთავარი ცეზურის ადგილგადანაცვლებითა და შესუსტებით, მეტრული შეზღუდულობის სიმკაცრეს არბილებს და ლექსს ჩვეულებრივ სასაუბრო მეტყველებასთან აახლოებს. მაგალითად, გ. ტაბიძის სტრიქონი—მიყვარს კავკასიის ქედი, სადაც მეორე პეონი ქორეების შუაშია მოქცეული, თავისი რიტმული ბუნებით უფრო ახლოსაა სასაუბრო კილოსთან, ვიდრე იქნებოდა ამ სტრიქონის შემდეგი ვარიაცია: მიყვარს ქედი კავკასიის. რუსთაველის ნახევარტაეპი: კარვის კალთა ჩახლართული, სადაც მეორე პეონი ქორეების განაპირასაა, პირიქით, უფრო რიტმიულია

და ამდენად უფრო ახლოსაა სალექსო მეტყველებასთან, ვიდრე იქნებოდა საძიებელი ვარიანტი: კარვის ჩახლართული კალთა.

მაღალი შაირის სტრიქონს ლექსის ფორმას, უპირველეს ყოვლისა, აძლევს სტრიქონის შუა გამყოფი ცეზურა (ეფარება/ტყეში ხესა) და როცა ცეზურა გადაადგილებულია, სტრიქონის რიტმული წყობა სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება (ტყეში/ეფარება ხესა).

ვფიქრობთ, არ იქნება სადავო თუ ვიტყვით, რომ მეორე პეონის აღნიშნული სახეობა სწორედ ამ სასაუბრო რიტმიკის გამო გავრცელდა ჩვენს ხალხურ ლექსში. დ. გურამიშვილი, რომელიც კარგად იცნობდა „ხალხურ ხმებს“, ბუნებრივია, გულგრილი ვერ იქნებოდა ამ ფაქტის მიმართ. მისი პოეტური სმენისათვის შეუმჩნეველი ვერ დარჩებოდა თუ როგორ ბუნებრივად ზის ხალხური ლექსის რიტმულ ჩარჩოში მეორე პეონის აღნიშნული ვარიაცია. დ. გურამიშვილის პოეტური მეტყველების ხალხურობამ ამ შედარებით პატარა მუსიკალურ ნიუანსშიაც ნათელი გამოხატულება ჰპოვა.

მეორე პეონის მოქცევა ქორეების შუაში ნიშანდობლივია თანამედროვე ქართული ლექსისათვის. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ გ. ტაბიძის პოეზია:

იქით ნუში, აქეთ ნუში,
დახეთქილი ბროწეული.
ისევ ალუჩების ბუში
და ატმების ძოწეული.

რა შეიძლება ითქვას მეორე პეონთან დაკავშირებული რიტმული ვარიაციების მხატვრული ფუნქციის შესახებ?

ამ ვარიაციათა თვალსაჩინო ნიმუშები წარმოადგენენ გადახვევას თანამიმდევრული რიტმული დინებიდან, რის გამოც ისინი სტრიქონში პირდაპირ ხელშესახებად საგრძნობი ხდებიან. საილუსტრაციოდ:

აი, ლამპას დავხურე მოთალხო აბაჟური
და ყაყაჩოს გულისფრად ოთახი ჩავაშავე.
(ი. გრიშაშვილი).

ცეზურით შუაზე გაყოფილი თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის ორივე ნახევარი რიტმის თვალსაზრისით, ჩვეულებრივად, თანაბარძალიანი უნდა იყოს. აქ კი სტრიქონის პირველი ნახევრის რიტმული წყობა მეორე ნახევარში იცვლება. უნდა ყოფილიყო: 43/43; გვაქვს: 43/34.

აღნიშნულ სტრიქონებში ტერფები რომ დაგველაგებინა ჩვეულებრივი წყობით, მაშინ გვექნებოდა:

აი, ლამპას დავხურე ა ბ ა ქ უ რ ი მ ო თ ა ლ ხ ო (43/43)
და ყაყაჩოს გულისფრად ჩ ა ვ ა შ ა ვ ე ო თ ა ხ ი (43/43)[1].

მთელი ლექსი, მართლაც, ტერფების ამგვარი განლაგებითაა შესრულებული. მხოლოდ რამდენსამე შემთხვევაში პოეტი განგებ უხვევს ჩვეულებრივი რიტმული წყობიდან. ამ გადახვევის მიზეზი რიტმული მრავალფეროვნების სურვილია. მაგრამ ზოგჯერ ასეთი გადახვევები გაპირობებულია იდეურ-შინაარსობლივი მომენტითაც. სწორედ ამგვარ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე ი. გრიშაშვილის ლექსში „ქართული ციტრუსები უკრაინაში“, რომლის უკანასკნელი ტაეპი განსხვავებული რიტმული წყობითაა შესრულებული.

თანამიმდევრული რიტმული დინებიდან გადახვევა განსაკუთრებით ამახვილებს სტრიქონში გატარებულ აზრს. ეს გადახვევა კი სხვა ტერფებზე უკეთ პეონის მეშვეობით ხორციელდება. ქორესა და დაქტილის ადგილების შეცვლა სტრიქონში ისე თვალსაჩინო არასდროს არ იქნება, როგორიც პეონისა. ადგილგადანაცვლებული პეონი თავისი სიდიდის გამო ავიწროებს მოსაზღვრე მუხლებსა და ტერფებს, არღვევს ცეზურათა ძველ ზღუდეებს და შემდეგ მოიკალათებს რა მოხერხებულ ადგილას, სტრიქონის სათავიდან წამოსულ რიტმულ დინებას ნაწილობრივ შესაბამისი რხევით პასუხობს, ხოლო ნაწილობრივ თავისებურ იერსა და მიმართულებას აძლევს. პეონის ასეთი გადახრა, გადატყდომა სტრიქონის სასიამოვნო რხევადობას იწვევს, სასიამოვნო მუსიკალურ განწყობილებას ბადებს. თავისთავადაც მეორე პეონი თითქოს

[1] რა ჩინებული კონსონანსური რითმა იმალებოდა (მოთალხო-ოთახი)!

რაღაც უფრო ლაღი, ნარნარი და ელასტიურია. იგი არც ქორესავით ჩქარი და მოკვეთილია, არც დაქტილივით მძიმე. ერთის მხრივ, იგი ნათელი გამომხატველია ქართული ენის დაქტილური ბუნებისა, სადაც უკანასკნელი ორი ხმოვანი უმახვილოა და რიტმი დაღმავალი ტემპით მიეჭანება; ხოლო, მეორეს მხრივ, პირველი უმახვილო ხმოვნიდან მახვილიანზე გადასვლა და შემდეგ ისევ დაბლა დაშვება მას, დაქტილისაგან განსხვავებით, ტალღასავით რხევადსა და მოქნილს ხდის. რამდენად გრაციოზულია, მაგალითად, გ. ტაბიძის „ისევ ეფემერას“ პირველი სტრიქონის რიტმი, რაც მიღებულია მეორე პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის კომბინაციების შედეგად:

რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს.

აქედან ჩვენ თითქოს გვესმის კიდეც ქარის ნელი, ტალღისებური რხევისა და კიპარისის ჩუმი შრიალის ხმა.

მეორე პეონის ისეთ საინტერესო შემთხვევებს, როგორიცაა მაღალ შაირში ქორეებს შორის მეორე პეონის მოქცევა, ათმარცვლიან ფისტიკაურში მეორე პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის დაკავშირება და სხვ. — გ. ტაბიძის ლექსებში გარკვეული მხატვრული ფუნქცია აქვთ დაკისრებული. ისინი დროდადრო გამოერევიან ლექსში და შთაბეჭდილების ცენტრი რომელიმე ლოგიკურ-ემოციურ მომენტზე გადააქვთ. ლექსში „ფიქრები სამშობლოზე“, რომელიც საზღვარგარეთული ლექსების ციკლს მიეკუთვნება, ჯერ რამდენიმე მონახაზით დახატულია თანამედროვე საფრანგეთის სამხრეთი სანაპირო:

ნავთსადგური დიდი, ვრცელი,
ტვირთებს ზიდავს კაცი — მონა,
შორს გაჰყურებს ზღვას მარსელი
და ისტუმრებს გემებს რონა.

შემდეგ პოეტი თავის სამშობლოს იგონებს, სადაც დაძაბული შრომითი საქმიანობაა გაჩაღებული და ამის მოგონებისთანავე სიცოცხლე და ტემპი ემატება ლექსს:

გამახსენდა! დაბადება
განთიადით შუქს აპკურებს,
სხვა ახალი ემატება
ჩვენი ქვეყნის ნავთსადგურებს.

სიყვითლით და დაობებით,
რომ ბორგავდა წინათ ფოთი,
შრება ძველი ჭაობები
და რიონის სცხრება შფოთი.

ბოლოს ავტორი ისევ საფრანგეთს უბრუნდება და სოციალისტურ და კაპიტალისტურ სამყაროთა შორის დაპირისპირებას კიდევ უფრო ამძაფრებს ის მოდუნებული, მოღლილი რიტმი, რომელიც ცოცხალი, ტემპიანი ლექსის შემდეგ მაშინვე თვალში ეცემა მკითხველს:

აქ კი უღონობა ვრცელი,
ტვირთებს ზიდავს კაცი — მონა.

და ა. შ.

ეს გადასვლა, როგორც ვხედავთ, განხორციელებულია ქორეების შუა მეორე პეონის მოქცევით (აქ კი უღონობა ვრცელი). აღნიშნული სტრიქონი თავისი მინორული განწყობილებით მკვეთრად გამოირჩევა წინა სტრიქონებისაგან და საერთოდ ლექსის ყველა დანარჩენი სტრიქონისაგან, ხოლო ამ განწყობილების შექმნას ლექსის შინაარსთან ერთად ხელს უწყობს სტრიქონის თავისებური რიტმული წყობა, როგორც შინაარსის დამხმარე და გამაძლიერებელი ფაქტორი. მთელს ლექსში, რომელიც რვამარცვლიანი მაღალი შაირითაა შესრულებული, ეს მხოლოდ ერთადერთი შემთხვევაა ქორეებს შორის მოქცეული პეონის გამოყენებისა და იგი ერთგვარი კომპოზიციური საყრდენის როლს ასრულებს. ლექსის შინაგანი აუცილებლობითაა გაპირობებული.

ასე ხორციელდება მეორე პეონის მეშვეობით სტრიქონის რიტმული სახეცვლა, ერთგვარი წიაღსვლა თანამიმდევრული რიტმული დინებიდან, რაც მხატვრულ ეფექტთან ერთად სალექსო ფრაზის შინაარსობლივი გამახვილების შესაძლებლობას იძლევა.

თანამედროვე ლექსის საზომები

მეტრი, როგორც ლექსის რიტმული დინების გარკვეულ საზღვრებში მოქცევა, მისი მუსიკალური ტაქტების საზომი ერთეული, პოეზიის არსებითი ნიშანია. რიტმისა და მეტრის ურთიერთობის საკითხზე არსებულ თეორიათა შორის ყველაზე უფრო ჭეშმარიტი. ჩვენის აზრით, ის არის, რომელიც მეტრის ჩარჩოებში კი არ ამწყვდევს რიტმს, არამედ, პირიქით, მეტრს მიიჩნევს რიტმის შემადგენელ ნაწილად.[1] თუმცა მეტრული სქემის ფარგლებში ტერფთა ურთიერთმონაცვლეობის შედეგად წარმოშობილი რიტმული ვარიაციების ძიება, არა გვგონია, მცდარი და შეუსაბამო იყოს.[2]

ეს ორი დებულება ერთმანეთს არ გამორიცხავს. მეტრი (საზომი) მთლიანად რიტმის სფეროში შედის, განსხვავებული მეტრული სქემები განსხვავებულ რიტმს ქმნიან; მაგრამ თვით მეტრული სქემის შიგნით ადგილი აქვს რიტმის ცვლას, ერთი და იგივე მეტრული სქემა მრავალი რიტმული ვარიაციის შესაძლებლობას იძლევა. მაშასადამე, რიტმის ძიება საჭიროა არა მარტო მეტრული სქემების სხვადასხვაობაში, არამედ მეტრული სქემის შიგნითაც, სტრიქონში, ტერფთა ურთიერთმიმართებაში.

მეტრისა და რიტმის იდენტურობის საკითხი, რასაც ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის მომხრენი აყენებდნენ, ახლა ისევე უარყოფილია, როგორც თანამედროვე ქართული ლექსის სილაბურობა. როგორ შეიძლება, მაგალითად,

---

[1] ა. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 136—137.

[2] იქვე, გვ. 95.

მეტრისა და რიტმის იდენტურობაზე ვილაპარაკოთ რუსთველური ლექსის ორი სხვადასხვა სახეობის მიხედვით (მაღალი და დაბალი შაირი), რომლებიც მეტრულად ერთნაირია (ორივე თექვსმეტმარცვლიანია). ხოლო რიტმულად ასე დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

ლექსის რიტმული წყობის ანალიზის დროს პირველ რიგში უნდა გაირკვეს საკითხი — თუ რა მონაწილეობას იღებს რიტმი პოეტური ნაწარმოების იდეურ-შინაარსობლივი სრულყოფის საქმეში?

ფორმალისტური ესთეტიკის თვალსაზრისით, ლექსში შეგვიძლია უგულვებელვყოთ მისი შინაარსი და მხოლოდ ფორმისეულ კომპონენტებში (რიტმი, რითმა, ალიტერაცია-ასონანსი) ამოვიკითხოთ იგი; თითქოს ლექსის ბგერით ჟღერადობაში მოცემული იყოს გარკვეული აზრი, რომელსაც სწვდება და აღიქვამს ლექსის მუსიკისადმი კეთილგანწყობილი მკითხველი, ჯერჯოდ, რიტმს გააჩნდეს დამოუკიდებელი გამომხატველობითი უნარი, მას შეეძლოს ლექსის სიტყვიერი მასალისაგან დამოუკიდებლად ასახოს ამ მასალაში მოცემული ზოგადი შინაარსი, შეეძლოს თავისთავად, ლექსის შინაარსის გარეშე, გარკვეული განწყობილება შექმნას; ფორმალისტური პოეტიკის მიხედვით, არსებობს მზამზარეული რიტმული ფორმები, სევდის გამოსახატავად ცალკე, სიხარულისათვის ცალკე. შეგვიძლია ავიღოთ ისინი, მივუყენოთ გარკვეულ შინაარსს და გამოვიყენოთ ჩვენთვის სასურველი აზრისა და გრძნობის გადმოსაცემად.

ამ შეხედულების მცდარობა, უპირველეს ყოვლისა, იმით დასტურდება, რომ ერთი და იგივე რიტმი ხშირადაა გამოყენებული ორი, ერთმანეთის საპირისპირო შინაარსის გადმოსაცემად და ორსავე შემთხვევაში იგი თავის მიზანს აღწევს. მაშასადამე, რიტმს კი არ გააჩნია დამოუკიდებელი გამომხატველობითი უნარი, იგი შინაარსთან შეუღლებისას იძენს ამ უნარს, ამძაფრებს იმ შინაარსს, რომლის გამოხატვასაც თვითონ ემსახურება. ბგერას თავისთავად არ შეუძლია სიტყვის შინაარსს ემოციური სიძლიერე მისცეს; პირიქით, იგი სი-

ტყვის შინაარსიდან იძენს თავის გამომხატველობით იერს.[1]

ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მხატვრული ნაწარმოების ფორმა ყოველთვის პასიური იყოს შინაარსის მიმართ, ყოველთვის შინაარსზე იყოს დამოკიდებული და მისი ფუნქცია მხოლოდ იმით განისაზღვრებოდეს, რომ შინაარსს ემსახუროს. თუ განვითარების პროცესში შინაარსი წინ უსწრებს ფორმას და ამა თუ იმ ფორმის წარმოშობა გარკვეული შინაარსითაა გაპირობებული, სამაგიეროდ, უკვე ერთხელ წარმოშობილი ფორმა, იმ შემთხვევაში, როცა იგი შინაარსის შესატყვისი ხდება, ხელს უწყობს შინაარსის განვითარებას. მაგალითად, ჩვენის აზრით, როცა პოეტი ამა თუ იმ შინაარსს ჰარმონიულად შესატყვის ფორმაში მოაქცევს, შესაძლებელია უკვე გამომუშავებული ფორმის რომელიმე კომპონენტმა მას სტიმული მისცეს ლექსის კონკრეტული შინაარსის ახალი განვითარებისათვის. კერძოდ, რიტმს თავისი დამოუკიდებელი სახე გააჩნია. თუ არ არსებობს თავისთავად სიხარულისა და მწუხარების გამომხატველი რიტმი, სამაგიეროდ არსებობს, ერთის მხრივ — ნელი, მშვიდი, ხოლო, მეორეს მხრივ — აჩქარებული რიტმი, უფრო ზუსტად ტემპი. თუ ამ მხრივ დავაკვირდებით ქართული ლექსის მეტრულ მონაცემებს, დავრწმუნდებით, რომ არსებობს რაღაც შინაგანი კანონზომიერება, რომელსაც არ შეიძლება ანგარიში არ გაეწიოს.

მეტრის არჩევა პოეტის შინაგან ბუნებაზეა დამოკიდებული; რუსთაველმა მთელი თავისი მდიდარი სულიერი სამყარო, თავისი მრავალფეროვანი რიტმული ვარიაციები თექვსმეტმარცვლიანი შაირით გადმოსცა[2], ნ. ბარათაშვილმა—უმთავრესად თოთხმეტმარცვლიანი ბესიკური საზომით; ვაჟა-ფშაველა რვამარცვლიან დაბალ შაირს მიმართავს; ძირითადად რვამარცვლიანი შაირით წერს გ. ლეონიძეც და არცერთი

---

[1] ეს დებულება ფსიქოლოგიური მონაცემებით დადასტურებულია დ. რამიშვილის ნაშრომში „ლექსწყობის გამომხატველობითი შესაძლებლობის ფსიქოლოგიური საფუძველი", „ფსიქოლოგია", VII, 1950, გვ. 195—202.

[2]. გარდა 771-ე სტროფისა, რომელიც ოცმარცვლედის ფისტიკაური წყობითაა შესრულებული.

მათგანისათვის მათ მიერ არჩეულ ზომას ხელი არ შეუშლია, რათა თავიანთი სათქმელი სრულყოფილი ფორმით მიეწოდებინათ მკითხველისათვის.

მაგრამ საზომის შერჩევაში, ამ წმინდა სუბიექტური ფაქტორის გარდა, დიდ როლს ასრულებს ობიექტური მონაცემებიც.

ცნობილია, რომ დაქტილური ტერფი რიტმულად უფრო მდორეა, ვიდრე ქორეული ან პეონური ტერფები. ამისდა მიხედვით, დაქტილური ტერფებისაგან შედგენილი სტრიქონიც მძიმეა.[1] ავიღოთ, მაგალითად, ცხრამარცვლიანი ლექსი სამი ერთმანეთს მიდევნებული დაქტილით —

ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბაღები.
(გ. ტაბიძე).

ჩვენ შეიძლება მოვიტანოთ ამ წყობის სხვა მაგალითი, სადაც მწუხარე განწყობილება არა გვაქვს, ხოლო რიტმი მაინც მოდუნებულია:

მეც ბევრი მინახავს პირადად,
ჩვენს დროში გმირი ვინ დათვალოს.
(ლ. ასათიანი).

თუ ზემოთმოტანილ სტრიქონებს მაღალ შაირთან დავაპირისპირებთ, ტემპის თვალსაზრისით დიდ განსხვავებას ვნახავთ:

წამოვიდა, მიატოვა ბინა მამაპაპეული,
ხევს დაეშვა, კლდე გააპო, აიწყვიტა აბეური.
(ი. გრიშაშვილი, „სინათლე").

ამგვარივე ხასიათისაა განსხვავება მაღალ და დაბალ შაირს შორის, აგრეთვე 6. 10, 12 და 14 მარცვლიან დაქტილიან და უდაქტილო ლექსებს შორის. საილუსტრაციოდ:

თორმეტმარცვლედი დაქტილური ტერფებით:

ქართულო ნერგებო, მიჰყვებით აღლესა.
(ი. გრიშაშვილი, „ქართული ციტრუსები უკრაინაში"),

თორმეტმარცვლედი ქორეულ-პეონური ტერფებით:

---

1. ამ გარემოებაზე მიუთითა პროფ. პ. ბერაძემ (იხ. მისი „ქართული ლექსის ბუნებისათვის" („მნათობი", 1944, № 3).

სამგორში ვარ, მოვიარე ტბები მლაშე.
ს. ჩიქოვანი, „სამგორის ველზე").

სწორედ დაქტილური ტერფების თანხვედრის გამო დაბალი შაირის რიტმული წყობა უფრო ახლოსაა ათმარცვლიან ფისტიკაურთან (5/5), ანდა თოთხმეტმარცვლიან ბესიკურთან (5/4/5), ვიდრე მაღალ შაირთან, ანდა ქორეულ-პეონური წყობის სხვა საზომთან. აეიღოთ, ერთის მხრივ, მაღალი შაირი:

მალე მოვა შემოდგომა
და ყველაფერს გადათიბავს.
(გ. ტაბიძე, „ცელი კივის").

ხოლო, მეორეს მხრივ, დაბალი შაირი და ათ და თოთხმეტმარცვლედები დაქტილური ტერფებით:

დაბალი შაირი:

ეგ შენი მწვანე სამეფო
კოშკია მიუწვდომელი.
(ვ. გაფრინდაშვილი, „ტყე").

ათმარცვლედი:

ყური უყრია მუხრანზე ბალახს,
დაბრუნებია მერცხალი ბუდეს.
(ტ. ტაბიძე, „მუხრანის ველზე სათქმელი ლექსი").

თოთხმეტმარცვლედი:

ამ დღეს მოსკოვი კვლავ გვახსენებს სევდიან ამბავს.
(ირ. აბაშიძე, „ოცდაერთი იანვარი").

რიტმიკის თვალსაზრისით აშკარაა უკანასკნელი სამი ნიმუშის კავშირი ერთმანეთთან და პირველის განსხვავება მომდევნო სამისაგან.

ამრიგად, ვიმეორებთ, დაქტილური ტერფები ანელებენ ტემპს და გაერევიან თუ არა სტრიქონში, მიუხედავად მასში წარმოდგენილი შინაარსისა, მდორე მიმდინარეობას აძლევენ მას.

ტემპის აჩქარების თვალსაზრისით განსხვავებას იძლევიან თვით ქორეული და პეონური ტერფებიც. ჩვეულებრივად,

ერთმანეთს მიდევნებული ქორეები მახვილთა სიჭარბის გამო უფრო უნდა აცხოველებდნენ ტემპს, ვიდრე პეონები, მაგრამ ეს განსხვავება არაა იმდენად ნათელი და აშკარა, როგორიც დაქტილის ქორესა და პეონთან შედარებისას იყო. ამიტომ ამ შემთხვევაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს ლექსის შინაარსი. შესაძლებელია ლექსის ცხოველი შინაარსის გამო პეონებისაგან შედგენილი სტრიქონი უფრო აჩქარებული გამოჩნდეს, ვიდრე ქორეებისაგან შედგენილი. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ მე-13 სტროფში პირველი სტრიქონის ქორეული ტერფები მეტი აჩქარებით გამოირჩევიან, ვიდრე მეორე სტრიქონის პეონური ტერფები —

ვითა ცხენსა შარა გრძელი...
მობურთალსა მოედანი...

მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით 967-ე სტროფის III სტრიქონის მიმართ, რომელიც მთლიანად პეონური ტერფებითაა შედგენილი:

ისმენდიან, გაჰკვირდიან, რა ატირდის, ატირდიან.

ეს სტრიქონი არანაკლებ ტემპიანია, ვიდრე მე-13 სტროფის პირველი სტრიქონი. მიზეზი შინაარსის სხვადასხვაობაა. თუ პირველ შემთხვევაში შინაარსი არ გამოირჩევა რაიმე დაძაბულობით, მეორე შემთხვევაში, აქტიურ ფორმაში დასმული ზმნების თავმოყრის გამო, შინაარსი გამძაფრებულია და ამის შესაბამისად სტრიქონის რიტმული დინება—ჩქარი.

ტემპის აჩქარება-შენელების საქმეში გარკვეულ როლს თამაშობს ერთმარცვლიანი სიტყვა. იგი ჩვეულებრივად ანელებს ლექსის ტემპს. „ვეფხისტყაოსნის“ ზემოთმოტანილ სტრიქონში რა ატირდის უფრო შეფერხებით გამოითქმის, ვიდრე ისმენდიან, გაჰკვირდიან, ატირდიან. მართალია, ერთმარცვლიანი სიტყვები ჩვეულებრივად შეერწყმიან ერთ, ორ და სამმარცვლიან სიტყვებს და ერთ რიტმულ კომპლექსს ქმნიან (ასეა ეს ზემოთმოტანილ მაგალითშიც), მაგრამ ქართულში ისინი მაინც დანაწევრებულად წარმოითქმიან, მცირე პაუზას მაინც საჭიროებენ. გარდა ამისა, არის შემთხვევები, როცა ერთმარცვლიანი სიტყვები არ შეერწყმიან

გვერდით სიტყვებს, თავიანთ დამოუკიდებელ მახვილს მოითხოვენ, დამოუკიდებელ ტერფს ქმნიან:

ნუ უკაკუნებ გულის სიმს თი'თს... ნუ ახლებ ცივ ხელს.
(ი. გრიშაშვილი, „გზა მშვიდობისა").

ერთმარცვლიანი სიტყვების საწინააღმდეგოდ, მრავალმარცვლიანი სიტყვები ლექსის რიტმულ დინებას შეუფერხებელს ხდიან —

დიდი ხნიდან მ ა ლ ა რ ი ი თ
მ ო შ ხ ა მ უ ლ ი ა ტ მ ო ს ფ ე რ ა
ახალ ჩაით, ახალ იით
ახლად გ ა ა ო ქ რ ო ს ფ ე რ ა.
(გ. ტაბიძე, „მთვარის ნაამბობიდან").

რიტმზე დიდ ზეგავლენას ახდენს სტრიქონში ტერფთა ურთიერთმონაცვლეობა. სხვადასხვაგვარი რიტმული წყობა აქვთ, ერთის მხრივ — დაქტილსა და პეონს, ხოლო მეორეს მხრივ — პეონსა და დაქტილს:

ვარსკვლავთა ოთახებში
ჩათვლემილებს ეძინათ.
(გ. ლეონიძე, „სიმღერა პირველი თოვლისა").

აქ პირველი სტრიქონის დაქტილი და მეორე პეონი, მეორე სტრიქონში ერთმანეთს ადგილებს უნაცვლებენ.

ისმის საკითხი: ტაეპში ტერფთა ადგილგადანაცვლება რა ზომისა და ხასიათის ცვლილებებს იწვევს ლექსში; ტერფთა თავისებური განლაგება ტაეპში ახდენს თუ არა გავლენას ლექსის შინაარსსა და განწყობილებაზე? ამ კითხვაზე პასუხს იძლევა პროფესორ პ. ბერაძის ნაშრომი „ვეფხისტყაოსნის" რიტმის შესახებ.[1]

ავტორს მოცემული აქვს 4 სქემა „ვეფხისტყაოსნის" დაბალი შაირის სტრიქონში დაქტილებისა და ქორეების სხვადასხვაგვარი განლაგებისა. ეს სქემები, პატივცემული მკვლევარის აზრით, გამოყენებულია ერთმანეთისაგან განსხვავებულ

[1] პ. ბ ე რ ა ძ ე, რუსთაველის ლექსის რიტმი, „რუსთაველის კრებული", 1938, გვ. 215.

განწყობილებათა გადმოსაცემად. მაგალითად, პირველი სქემა— 323/323 —

რომელმან შექმნა სამყარო, ძალითა მით ცეცხლისითა—

დინჯი და დამშვიდებული მდგომარეობის დროს იხმარება; მეორე სქემა — 323/233 —

გარდახდეს, განვლეს სოფელი, ნახეთ სიმუხთლე ჟამისა—

უფრო მცირე განწყობილთა გადმოცემას შეეფერება და ა. შ.

საყურადღებოა სტრიქონში ქორეთა ადგილგადანაცვლება. თექვსმეტმარცვლიან დაბალ შაირში ჩვეულებრივად 4 დაქტილი და 2 ქორეა და, იმის მიხედვით, თუ სად დგას მოკლე ქორეული ტერფი, განწყობილება იცვლება.

ეს ცდა, რაც თავისთავად მეტად საინტერესოა, გარკვეულ ეჭვებს აღძრავს. ჯერ ერთი, ავტორი დაბალ შაირში მხოლოდ დაქტილურ და ქორეულ ტერფებს ხედავს. იგი ანგარიშს არ უწევს მეორე პეონს. შემდეგ (რაც მთავარია), საეჭვოა ავტორის ძირითადი დებულება, რომ ერთი და იგივე სქემა, უმეტეს შემთხვევაში მაინც, ერთი და იგივე განწყობილების წარმოქმნას უნდა უწყობდეს ხელს. ზემოთ მოტანილი მაგალითი—„გარდახდეს, განვლეს სოფელი, ნახეთ სიმუხთლე ჟამისა“ — ავტორის აზრით, ქორეების ერთმანეთთან სიახლოვის გამო, მცირე განწყობილების გამომხატველია. ეს სტრიქონი რომ ასეთი სახით ყოფილიყო — „გარდახდეს, განვლეს სოფელი, სიმუხთლე ნახეთ ჟამისა“ (323/323) — მაშინ, ავტორის დებულების მიხედვით, დინჯი და დამშვიდებული მდგომარეობა უნდა მიგვეღო, რაც მოტანილი მაგალითით არ დასტურდება. წინადადება: „ნახეთ სიმუხთლე ჟამისა“ ისეთი მძაფრია თავისი შინაარსით, რომ, როგორადაც არ უნდა გადავაჯგუფოთ მისი წევრები, „დინჯ და დამშვიდებულ მდგომარეობას“ ვერ მივიღებთ.

დაბალ შაირში ქორეული ტერფის ადგილგადანაცვლება მართლაც ცვლის ტაეპის რიტმს, რამაც, შესაძლებელია, განწყობილების შეცვლაც გამოიწვიოს, მაგრამ ეს პროცესი წარმოუდგენელია ლექსის შინაარსისაგან იზოლირებულად. საილუსტრაციოდ ვნახოთ მეორე სქემით შესრულებული რამდენიმე სტრიქონი თავიდან „ქორწილი ტარიელისა და ნესტანდარეჯანისა ფრიდონისაგან“:

ქორწილი ქმნეს და გამრავლდა ძღვნობა ლარისა ლბილისა.
ავთანდილს უძღვნა ყველაი არა სიტყვითა წბილითა.
ტარიელ მადლი უბრძანა, ლაღმან სიტყვითა ტკბილითა.

და სხვა.

სქემათა სისტემის მიხედვით ამ სტრიქონებში მძიმე განწყობილებები უნდა ყოფილიყო გადმოცემული. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ეს ასე არ არის. საერთოდ, პოემის ეს თავი, სადაც ტარიელისა და ნესტანის ქორწილია აღწერილი, უფრო მეტად საზეიმო საშხიარულო განწყობილების შემცველია და ამ მხიარულებას ბუნებრივად ვერ აქცევს სტროფებში ტერფთა ის სხვადასხვაგვარი განლაგება, რასაც რუსთაველი ხან რიტმული მრავალფეროვნებისათვის მიმართავს, ხან ავტორისა და გმირის, ან თვით გმირთა მეტყველების ურთიერთგამოკალკვების მიზნით, ხან კიდევ ახალ შინაარსზე გადასვლასთან დაკავშირებით.

რიტმი აქტიურ მონაწილეობას იღებს პოეტური ნაწარმოების იდეურ-შინაარსობლივი სრულყოფის საქმეში. იგი არის დამხმარე კატეგორია მოცემული შინაარსის გარკვეული მიმართულებით გამაფრებისათვის. ხშირად ლექსებში მეტრის გამოცვლა, საერთო რიტმული მიმდინარეობიდან გადახვევა შინაარსობლივი მომენტითაა გაპირობებული. მოულოდნელი გადასვლა ერთი საზომიდან მეორეზე, ანდა — ერთი რიტმული წყობიდან მეორეზე, მკითხველს ძალაუნებურად ყურადღებას მიაქცევინებს ლექსის იმ ადგილზე, სადაც ასეთი ოპერაცია ჩატარდა. ამ გზით უფრო თვალსაჩინო ხდება ის შინაარსი, რაც სტრიქონის შეცვლილ რიტმს მოჰყვა. გ. ტაბიძის ლექსი „საღამო“ დაწერილია თოთხმეტმარცვლიანი ბესიკური საზომით. მხოლოდ უკანასკნელი ტაეპია ათმარცვლიანი. ლექსში გადმოცემულია შეყვარებული ქალ-ვაჟის საუბარი. ქალი უცხო ენაზე ლაპარაკობს. ვაჟი სთხოვს მას, რომ ილაპარაკოს დიდხანს, თუნდ მთელი დღე და ღამე, ოღონდ ქართულად:

მე დაგიგდებთ ყურს თვეობით და წელიწადობით —
ილაპარაკეთ გევედრებით — ოღონდ ქართულად...
ოღონდ ქართულად ილაპარაკეთ..

უკანასკნელ ათმარცვლიან ტაეპში, რაც რიტმული თვალსაზრისით ასე გამოირჩევა მთელი ლექსიდან, ავტორმა ნაწარმოების ძირითადი აზრი გაქცია და მკითხველის ყურადღება მასზე გაამახვილა.

გ. ტაბიძის მეორე ლექსში „სინამდვილეში ოცნებისას“ გადმოცემულია პოეტის ფიქრები სანატრელ მომავალზე. ლექსის ძირითადი იდეური შინაარსი კონდენსირებულია უკანასკნელ ტაეპში, რომელიც ლექსის სხვა ტაეპებისაგან გამოირჩევა ტერფების თავისებური წყობით. თუ წინა ტაეპები ძირითადად პეონური და დაქტილური ტერფებისგანაა შედგენილი, აქ საგრძნობ რიტმულ სხვაობას ქმნის სამი ერთმანეთს მიდევნებული ქორე:

იმ შორ გაზაფხულს ფეხქვეშ ვუგებ ყოფნას დღევანდელს.

ასე ხორციელდება რიტმის მეშვეობით ამა თუ იმ შინაარსის გამძაფრება[1].

მაგრამ არ შეიძლება საკითხის ისე მარტივად წარმოდგენა, თითქოს ეს იყოს ერთადერთი გზა ლექსში რიტმისა და შინაარსის ურთიერთობისა. პოეზია იმიტომაა მარად უჭკნობი და აღსავსე ამოუცნობი „იდუმალებითა“, იმიტომ იზიდავს ადამიანის გულსა და გონებას, რომ მას ერთი მხატვრული მიზნის მისაღწევად მრავალი გზა და საშუალება გააჩნია, რომ ამ მხრივ მისი „რესურსები“ გამოულეველია. ზოგჯერ პოეზიაში პირიქითაა: ახალი, მოულოდნელი და ძლიერი აზრი რომ უფრო ეფექტური გახადოს, პოეტი არ ცვლის რიტმს და ძველი რიტმით გვთავაზობს ახალ შინაარსს. საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ორ სტრიქონს ი. გრიშაშვილის ლექსიდან „საიათნოვას ჰიანურით“. ავტორი მიმართავს თავის გმირს:

სიმი რომ ვერ დაგეტია ჰიანურის ალყაზე,
სიმის ერთი ნაწიბური გადასჭიმე ხალხზე.

მეორე სტრიქონში აზრის განვითარება იმდენად მოულოდნელი და ექსცენტრულია, რომ მას ჩვეულებრივად რიტ-

---

[1] მეორე პეონთან დაკავშირებულ რიტმულ ვარიაციებს საგანგებოდ ვეხებით ამ წიგნის წინა თავში.

მის შეცვლა უნდა გამოეწვია, და სწორედ იმის გამო, რომ ამ მახალ შინაარსს რიტმის ცვლა არ მოჰყვა (ტერფთა განლაგება ორსავე სტრიქონში ერთნაირია), ლექსის ზემოქმედებითი ძალა არათუ შემცირდა, არამედ კიდევ უფრო გაიზარდა, ასეთი „წინააღმდეგობანი" პოეზიაში ჩვეულებრივი მოვლენაა.

სანამ უშუალოდ გადავიდოდეთ თანამედროვე ქართული ლექსის საზომთა მიმოხილვაზე, საჭიროა წინასწარ დაზუსტებულ იქნას ტაეპის საკითხი, რამდენადაც ქართულ ლექსწყობაში ტაეპი ლექსის ძირითადი საზომი ერთეულია; რამდენ მარცვლიანიცაა ტაეპი, იმდენ მარცვლიანია თვით ლექსი. ტაეპის გაგების საკითხი ერთგვარ წინააღმდეგობას აქვს ადგილი. 20, 16, 14, 12, 10 და 8-მარცვლიანი ტაეპები შუაზე გაყოფის შემთხვევაში შესაბამისად 10, 8, 7, 6, 5 და 4-მარცვლიან ტაეპებად იქნას მიჩნეული, ისევე როგორც პირიქით. ასევე, მაგალითად, თხუთმეტმარცვლიანი ტაეპი შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც შვიდისა და შვიდმარცვლიანი ტაეპებისა და იზომეტრული სტროფი ჰეტერომეტრულად გადაიქცეს.

ტაეპის საზღვრების დადგენა, მისი მერყეული ხასიათის გამო, რთული საქმეა. აქ რამდენიმე მომენტი თამაშობს როლს: ყურადღება უნდა მიექცეს ტაეპში წარმოდგენილ შინაარსს, ტაეპის რიტმსა და რითმას, ანგარიში უნდა გაეწიოს სტროფის ავტორისეულ გრაფიკასაც. მაგრამ არცერთი ამ მომენტთაგანი იმდენად მყარი არ არის, რომ მასზე საბოლოოდ დაყრდნობა შეიძლებოდეს. მაგალითად, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ტ. ტაბიძის სტრიქონები:

მე რომ ვყოფილიყავ
გახა წიკლაური,
რომელმაც ბანივით
გატკეპნა მყინვარი...
(„როალდ ამუნდსენ")

უნდა მივიჩნიოთ არა ექვსმარცვლიან ლექსად (როგორც ამას ავტორისეული გრაფიკა გვაუწყებს), არამედ თორმეტმარცვლიანად.

„მე რომ ვყოფილიყავ გახა წიკლაური" — ეს ერთი ტაეპია თავისი შინაარსობრივ-რიტმული მონაცემებით. იმდენად

მთლიანია იგი შინაარსობლივად. სუსტია ცეზურა და შეუფერხებელია აზრის განვითარება, რომ მისი შუაზე გაკვეთა ჩვენ ნაძალადევად მიგვაჩნია.

ერთი ტაეპისათვის ჩვეულებრივად ერთი რიტმული წყობაა ნიშანდობლივი. ცეზურით შუაზე გაყოფილი ნახევარტაეპები რიტმული თვალსაზრისით დიდად არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. „ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ მხოლოდ ორიოდე შემთხვევა ვნახეთ, სადაც ერთ ტაეპში შაირის ორივე სახეა წარმოდგენილი (მე-17, 435-ე და 1632-ე სტროფები).

ახალ პოეზიაში თანაბარმარცვლიანი ნახევარტაეპები ხშირად რიტმულად ერთმანეთს არ ემთხვევიან. მაგალითად:

> დღეს კი ისე ამჩატდი—თვით სიოც გადაგძალავს.
> (ი. გრიშაშვილი, „ერთგვირგვინოსანს“).

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს მაინც ერთი, თოთხმეტმარცვლიანი ტაეპია და მისი ორად გაყოფა არ იქნებოდა გამართლებული. მაშასადამე, ერთიანი რიტმული წყობა არაა აუცილებელი ტაეპისათვის. ეს ნიშანიც ნაკლებ საიმედოა მისი ბუნების გასარკვევად.

სტროფში ტაეპისათვის გარკვეული ადგილის მიჩენაში, მისი საზღვრების დადგენაში დიდ როლს ასრულებს რითმა, რომელიც ჩვეულებრივად წარმოადგენს ტაეპის დამთავრების სიგნალს. მაგალითად: ჯვარედინი რითმებით შესრულებული ათმარცვლიანი ან რვამარცვლიანი ლექსი არ შეიძლება გადაკეთდეს ფისტიკაურად ან რუსთველურ შაირად, იმის გამო, რომ არაძირითადი რითმები (aa), რომელთაც ტაეპის დამთავრების ფუნქცია აქვთ დაკისრებული, ძალას დაკარგავენ, თავიანთ დანიშნულებას უღალატებენ. იგივე უნდა ითქვას ოცმარცვლიანი შინაგანრითმებიანი ლექსის შესახებ. აკ. გაწერელია შენიშნავს, რომ შავთელის ოცმარცვლიანი ტაეპი: „სამებით ღმერთმან, არსებით ერთმან, მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად“, იბეჭდებოდა შუაზე გაყოფით ათმარცვლიან ტაეპად, რაც მიუღებელია, „ვინაიდან სტროფში ათმარცვლიანი ტაეპის უკანასკნელი სიტყვა „ერთმან“

გაურითმავი რჩება და ხანა ინტერვალრითმიან სტროფად იქცევა, რაც კლასიკური ეპოქისათვის (XI—XII ს.ს.) ყოველად დაუშვებელია“ [1].

ავიღოთ მაგალითი საბჭოთა პოეზიიდან. ი. გრიშაშვილის ლექსი „პასუხად ახალგაზრდა მწერლებს“ თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5) ორტაეპიანი ხანებითაა შესრულებული. მაგრამ პოეტმა თოთხმეტმარცვლიანი ტაეპი ორ არათანაბარზომიერ ნაწილად გაჰყო (5/4 და 5) და მიღებული ოთხი სტრიქონი ჯვარედინი რითმებით ერთმანეთს დაუკავშირა. მივიღეთ ოთხტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფი:

მე ავამღერე ტკბილ შაირად
ქართლის ყანები.
მე ყველა მართალს ერთნაირად
ვეთაყვანები.

დამატებითი რითმის წყალობით (შ ა ი რ ა დ-ე რ თ ნ ა ი რ ა დ) შესაძლებელი ხდება ეს სტროფი ოთხტაეპედად იქნას მიჩნეული და ამით ერთი ახალი საზომი ემატება ქართულ პოეზიას. მაგრამ არც ეს ნიშანია ყოველთხრივ საიმედო. რითმის წყალობით ყოველთვის არ ხერხდება ტაეპის გამოყოფა. ა. მირცხულავას მინიატურაში „ნება და სურვილი“ ავტორმა რვამარცვლიანი დაბალი შაირის ტაეპი ორ ხაწილად გაჰყო (5 და 3) და ორტაეპედისაგან მიღებული ოთხტაეპედი ჯვარედინი რითმებით გადააბა ერთმანეთს:

სწუხხარ და ჯავრობ,
როდესაც
სურვილი სჭარბობს
ღონესა.

მაგრამ დამატებითი რითმა (ჯ ა ვ რ ო ბ-ს ჭ ა რ ბ ო ბ ს) ტაეპთა სიმოკლის გამო აქ თითქმის შეუმჩნეველი რჩება. სამმარცვლიან ტაეპს ქართული ლექსი არ იცნობს.

მაშასადამე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტაეპის გამოკვეთაში, მასში წარმოდგენილ შინაარსს გარდა, დიდ როლს ასრულებს რითმა და რიტმი. საჭიროა აღნიშნულ მომენტებზე კარგი დაკვირვება, რათა შეცდომები არ იქნას დაშვე-

[1] „ქართული კლასიკური ლექსი“, გვ. 236.

ბული ტაეპის გაგებაში და, აქედან გამომდინარე, ლექსის მეტრული აღნაგობის გარკვევაში.

ქართული პოეტიკის განვითარების მიმდინარე ეტაპზე, როცა ჯერ კიდევ სათანადოდ შესწავლილი არაა განსაკუთრებით ახალი ქართული პოეზიის მეტრული წყობა და რიტმული ვარიაციები, მეტად რთული ამოცანაა ამ თვალსაზრისით თანამედროვე ლექსის განხილვა. ამიტომ ჩვენ თავს ვიკავებთ თანამედროვე ქართული ლექსის მეტრულ და რიტმულ თავისებურებებზე კატეგორიული მსჯელობისაგან. ეს მხოლოდ შემდგომი, უფრო დიდი მასშტაბის მუშაობის შედეგი შეიძლება გახდეს. ამჟამად ჩვენი მთავარი მიზანია ვაჩვენოთ რა და რა საზომებია დამახასიათებელი თანამედროვე ქართული ლექსისათვის და როგორია ამ საზომთა რიტმული ვარიაციები. ამ მიზნით მე-20 საუკუნის ქართული პოეზია, მის თვალსაჩინო წარმომადგენელთა შემოქმედებაზე დაყრდნობით, შეიძლება გაიყოს ორ ნაწილად. პირველ ნაწილში მოთავსდეს თანაბარზომიერი ტაეპებისაგან შედგენილი, ანუ სხვაგვარად, იზომეტრული წყობის ნაწარმოებები (მაგ., რვამარცვლიანი, ცხრამარცვლიანი და ა. შ.), ხოლო მეორე ნაწილში — სხვადასხვა ზომის ტაეპთა კომბინაციებით შედგენილი, ანუ სხვაგვარად, ჰეტერომეტრული წყობის ნაწარმოებები. ამ უკანასკნელის გამოყოფა იმისთვისაა აუცილებელი, რომ გარკვეულ კანონზომიერებას დამორჩილებული სხვადასხვა ზომის ტაეპთა კომბინაციები თანამედროვე ქართულ ლექსში ძალზე ხშირია. ამიტომ, მაგალითად, გ. ლეონიძის ლექსი „დიდაება“, რომლის ყოველი I და III ტაეპი რვამარცვლიანია, ხოლო II და IV ტაეპი შვიდმარცვლიანი, შვიდ და რვამარცვლიანი ტაეპების კომბინაციად უნდა მივიჩნიოთ და ამ კომბინაციას ლექსის საზომი ერთეულის ფუნქცია დავაკისროთ.

უფრო მეტიც, შეიძლება ლექსის საზომად იქნეს მიჩნეული არა მარტო სხვადასხვა ზომის ტაეპებისაგან შედგენილი ორტაეპედი, არამედ მთელი სტროფიც, რომელშიაც მხოლოდ ერთი განსხვავებული ზომის ტაეპია მოთავსებული (ჩვეულებრივად მესამე ტაეპი):

ათოვლილი სავანე,
თან სურვილი გვიანი.
რჩება ოდნავ დასანანი
ეს დღეები მზიანი.
(ტ. გრანელი, „განშორების ლოდები").

შდრ. ხალხური:

სურამისა ციხე,
სურვილითა გნახე,
ჩემი შვილი ზურაბი
კარგად შემინახე.

მაგრამ ამ ტიპის მოკლენებს მათი იშვიათობის გამო აღარ გამოვედევნეთ.

ამასთან ერთად, ჩვენს პოეზიაში არის შემთხვევები არა მარტო ორი, არამედ რამდენიმე სხვადასხვა საზომის კომბინაციისა სტროფში (მაგ., გ. ტაბიძის „სალამი ახალ გზით გაერთიანებულ საქართველოს"), უფრო მეტიც: არის შემთხვევები ზომათა მთლიანი არევ-დარევისა ისე, რომ შენარჩუნებულია ლექსის შინაგანი რიტმული წესრიგი (გ. ტაბიძის „მხოლოდ ნანა", „თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი" და სხვ.). მაგრამ ამ კატეგორიის ლექსებში ჩვენ ვერ ვიპოვეთ გარკვეული მეტრული კანონზომიერება, რომ რაიმე ნიშნის მიხედვით მათი ცალკე დაჯგუფება მოგვეხდინა, ამიტომ მათ ან მთლიანად ავუარეთ გვერდი, ანდა ცალკეულ შემთხვევებში ჰეტერომეტრული წყობის ნიმუშად მივიჩნიეთ.

იზომეტრული წყობა

ოთხმარცვლიანი საზომი

ოთხმარცვლიანი საზომი საერთოდ იშვიათია ქართულ ლექსში. ცნობილია მისი რამდენიმე ხალხური ნიმუში. მაგალითად:

თოფი ხისა,
ტყვია წყლისა,
ხეს ეცა და
ქვა გაიქცა.

საბჭოთა პოეზიაში ოთხმარცვლიანი საზომის მაგალითებია ი. გრიშაშვილის „გენაცვალე“, გ. ტაბიძის „მშვიდზე-მშვიდი“ და გ. ქუჩიშვილის ორიოდე ნიმუში.

„გენაცვალეს“ ყოველი სტროფი რვა სტრიქონისაგან შედგება, აქედან პირველი ოთხი სტრიქონი ჯვარედინი რითმით უკავშირდება ერთმანეთს, ხოლო მეორე ოთხი სტრიქონი (რომელიც ავტორისეული დაყოფით ორსტრიქონადაა წარმოდგენილი) — ინტერვალიანი რითმით. გარდა ამისა, ყოველ სტროფს აქვს უცვლელი მისამღერი — „გენაცვალე“:

რომ არ მწყალობ,
ცოდვა არ ვარ?
რად არ გალობ,
არ გიყვარვარ?!
მითხარ, მითხარ ეგრე მალე,
ვარდო, ფერი რად იცვალე?!
.....გენაცვალე!

სტროფის მეორე ნახევარი, მთლიანად აღებული, ერთგვარი რეფრენის როლს ასრულებს და უცვლელი რიტმითა და ოდნავ განსხვავებული შინაარსობლივი ვარიაციებით მეორდება ყოველ სტროფში. იგი თავისი რიტმული წყობით (რითმა, ტერფთა ხასიათი) საგრძნობლად განსხვავდება სტროფის პირველი ნახევრისაგან, ამიტომ მისი წარმოდგენა ორ, რვარვა მარცვლიან სტრიქონად ბუნებრივია; თუმცა ეს გარემოება არ გვიშლის ხელს მთელი სტროფი ოთხმარცვლიანი საზომით შესრულებულად მივიჩნიოთ. ამის სასარგებლოდ მეტყველებს, სხვათაშორის, სტროფის უკანასკნელი სიტყვა „გენაცვალე“, რომელიც დამოუკიდებელ სალექსო სტრიქონს ქმნის. სტროფი შედგენილია ქორეული ან მეორე პეონური ტერფებისაგან. პირველ ნახევარში ხშირია ერთმარცვლიანი სიტყვები; რამდენიმე ქორე ორი ერთმარცვლიანი სიტყვის შეერთებითაა მიღებული („რომ არ“, „არ ვარ“ და სხვ.); ასევე, მეორე პეონიც ერთმარცვლიანი სიტყვისა და დაქტილის შეერთებას წარმოადგენს („არ გიყვარვარ“). ერთმარცვლიანი სიტყვების სიჭარბე ერთგვარად აფერხებს ლექსის

თანამიმდევრულ რიტმულ დინებას. მაგრამ, მეორეს მხრივ, იგი საწინდარია რიტმული მრავალფეროვნებისა. სტროფის პირველი ნახევრის ოდნავ შეფერხებული, ხოლო მეორე ნახევრის შეუფერხებელი რიტმული დინება და უკანასკნელი ერთსიტყვიანი მეორე პეონი ამის საუკეთესო დადასტურებაა.

უფრო სწორხაზობრივი რიტმით ხასიათდება გ. ტაბიძის „მშვიდზე-მშვიდი“:

მშვიდზე-მშვიდი
ცხრაას შვიდი,
უეცარი
ომის ზარი,
იყო მწარე
ჩვენი შარის
შეშფოთება
უზეცარი.

აქ, როგორც ვხედავთ, არ არის არცერთი ერთმარცვლიანი სიტყვა. მთელი სტროფი სუფთა ქორეებითა და სუფთა პეონებითაა დაწერილი, ხოლო რიტმული მრავალფეროვნების სათავე რითმათა კომბინაციებია და არა მეტრული წყობა.

ხუთმარცვლიანი საზომი

ხუთმარცვლიანი საზომი ჩვეულებრივად ქორესა და დაქტილის ან დაქტილისა და ქორეს შეერთებით მიიღება. სხვაგვარად მას ლოგაედი ეწოდება. ხუთმარცვლიან საზომს ჰქმნის აგრეთვე პეონი და ერთმარცვლიანი სიტყვა.

დაქტილისა და ქორეს შეერთებით მიღებული ლოგაედის მაგალითია:

ზუზუნებს ქარი,
ელვა კრთის ჩქარი.
გრიალებს მეხი,
სალი კლდის მტეხი.
(ს. შანშიაშვილი, „გულში ვკლავ სათქმელსო“).

განსხვავებულ რიტმულ წყობას იძლევა ლოგაედში ქორესა და დაქტილის შერწყმა:

შენ ხარ ოცნება
ამქვეყნიური,
ხარ საოცრება
ნაზი, ციური.
(ი. გრიშაშვილი, „რომანსი“).

მაგრამ ქორესა და დაქტილის ადგილშენაცვლება ლოგაედში იმდენ რიტმულ სხვაობას არ იძლევა, რამდენსაც გვაძლევს პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის შერწყმა. ზემოთმოტანილ სტროფში რიტმულად ყველაზე უფრო შესამჩნევი სტრიქონია — „ხარ საოცრება“, სადაც შეერთებულია ერთმარცვლიანი სიტყვა და პირველი პეონი (⏑/⏑‿‿‿). ჩვენში გაბატონებული შეხედულების საწინააღმდეგოდ, ეს სტრიქონი არ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ქორესა და დაქტილის შეერთება, ხარ + სა/რცრება), რომლის გრაფიკული გამოხატულება იქნებოდა: ⏑‿‿/⏑‿‿.

ქართული მეტყველებისათვის ნაძალადევია სიტყვათა ამგვარი გახლეჩაცა და ამგვარი შეერთებაც. თვით ქორესთან შეერთებული ერთმარცვლიანი სიტყვაც, რომელიც ჩვეულებრივად დაქტილს იძლევა, რითმად გამოყენების შემთხვევაში საგრძნობ რიტმულ სხვაობას ჰქმნის:

ზეცით წვიმა სცრის,
იას წელში ჰხრის,
ნაზად მსტვინავი
დაჰქრის ნიავი.
(ი. გრიშაშვილი, „აკორდი“).

„წვიმა სცრის“ და „წელში ჰხრის“ დაქტილებია, რომლებიც მახვილს ბოლოდან მესამე მარცვალზე საჭიროებენ, ისევე როგორც „მსტვინავი“ და „ნიავი“, მაგრამ რადგან „სცრის“ და „ჰხრის“ რითმებადაა გამოყენებული, მახვილი ამ სიტყვებზე გადადის, რაც ამ სტროფის პირველ ნახევარს საგრძნობლად განასხვავებს მეორე ნახევრისაგან. განსხვავება კიდევ უფრო საგრძნობია, როცა სტროფში ორი ქორესა და ერთმარ-

ცვლიანი სიტყვის ნაცვლად პეონი და ერთმარცვლიანი სიტყვა გვაქვს:

ორთქლმავალი სტვენს,
შენ კითხულობ ტვენს.
(გ. ტაბიძე, „მატარებელში“).

ექვსმარცვლიანი საზომები

ექვსმარცვლიანი საზომი თანამედროვე ქართულ ლექსში ძირითადად ორი, ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებული მეტრული წყობითაა წარმოდგენილი: ერთის მხრივ, ორი დაქტილი და, მეორეს მხრივ, ქორე და პეონი თავისი ვარიაციებით.

ორი დაქტილით შედგენილი სტრიქონის მაგალითია:

შავფრთოსან რაშზედა,
ცხოვრების გზაზედა,
ჯერაც ვერ ძლეული,
დაჰქროდა წყეული.
(კ. მაყაშვილი, „სატანა“).

დაქტილური ტერფებით შესრულებული ექვსმარცვლიანი საზომი, საერთოდ, დამახასიათებელი იყო კ. მაყაშვილისათვის.

ქორესა და პეონისაგან შედგენილი ექვსმარცვლიანი საზომის საუცხოო ნიმუშია გ. ტაბიძის ლექსი „ეს მშობლიური ქარია“:

შუქი გაიშალა,
წყალი დაიფერა,
სიო დაიბერა,
ჩალა გაიჩალა.
სიზმარს აბარია
ველი შენაფერი...
ეხლა ყველაფერი
ოქროს ზღაპარია.

ამ ნაწყვეტის პირველი სტროფის ყოველ სტრიქონში ქორესთან მხოლოდ პირველი პეონებია შეერთებული: გაიშალა, დაიფერა, დაიბერა, გაიჩალა. ხოლო მეორე სტროფში — მხოლოდ მეორე პეონები: აბარია, შენაფერი, ყველაფერი, ზღაპარია. ეს გარემოება ხელს უწყობს ერთგვარ განწყობილებათა სკანდირებას. პირველ სტროფში შემოდგომის სურათის აღწერასთან გვაქვს საქმე, რაც შემოდგომისათვის დამახასიათებელი დეტალების ჩამოთვლით ხორციელდება („სიო დაიბერა. ჩალა გაიჩალა“ და სხვ.), ხოლო მეორე სტროფში საქმე გვაქვს ამ სურათისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებასთან („ეხლა ყველაფერი ოქროს ზღაპარია“).

ამრიგად, ერთგვაროვან შინაარსთან ერთვვაროვანი რიტმია შეფარდებული, შინაარსის შეცვლა აღინიშნება რიტმის შეცვლით.

ამ წყობის შებრუნებული სახე — პეონი და ქორე — შეგვხვდა გ. ლეონიძის ლექსში „მეცამეტე საუკუნე“. აქვეა ექვსმარცვლიანი საზომის კიდევ ერთი ახალი სახეობა — სამი ქორე ერთად:

მოჰქრის ურა ცხენი
მონგოლური დაღით.

პირველი სტრიქონი სამი ქორეს შეერთებითაა მიღებული (–⏑⏑/–⏑⏑/–⏑⏑), ხოლო მეორე სტრიქონი — მეორე პეონისა და ქორეს შეერთებით (⏑–⏑⏑/–⏑⏑).

შვიდმარცვლიანი საზომები

შვიდმარცვლიანი საზომი ხშირი მოვლენაა ჩვენს პოეზიაში. იგი წარმოდგენილია, ძირითადად, შემდეგი მეტრული ვარიაციებით:

ა) პეონი და დაქტილი (⏑–⏑⏑/–⏑⏑):

მგლოვიარე ბინდებით
იბურება ყვარელი.
(გ. ტაბიძე, „ეს მშობლიური ჭარია“)

ბ) ორი ქორე და დაქტილი (–⏑ –⏑ –⏑⏑):

გარეთ ციცა, ჭრის ჭარი,
მთვარე ვახშმობს მუხებში.
(ს. შანშიაშვილი, „დედისერთა ლენინთან").

გ) დაქტილი და პეონი (⏑ – ⏑ ⏑/⏑ – ⏑ ⏑):

ეს ლექსი — მისტერია,
(ტ. გრანელი, „მისტერია").

დ) დაქტილი და ორი ქორე (⏑ – ⏑ ⏑/⏑ – ⏑ : ⏑ – ⏑):

ასეა ყოველ ღამე.
(ი. გრიშაშვილი, „როცა ხარფუხის გზაზე").

ე) ქორე და მთლიანი ლოგაედი (⏑ – ⏑/⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑):

სადაც ჩანჩქერებია,
ყინვის ლატანებია.
(გ. ლეონიძე, „ვაჟა-ფშაველას საფლავზე დიდუბეში").

ვ) ქორე, დაქტილი და ქორე (⏑ – ⏑/⏑ – ⏑ ⏑/⏑ – ⏑):

მეხიც გავარდა ბევრი.
(ა. აბაშელი, „ცამ დაიქუხა გუშინ").

ზ) მთლიანი ლოგაედი და ქორე (⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑/⏑ – ⏑):

ცა ვარსკვლავების ჭიქით
გადაფარული არის.
(გ. ტაბიძე, „კახეთის მთვარე").

დიდ გავლენას ახდენს სტრიქონის რიტმზე ერთმარცვლიანი სიტყვა, როცა მას რითმის ფუნქცია აქვს დაკისრებული (⏑ – ⏑ ⏑/⏑ – ⏑ ⏑ : ⏑):

ოცნება ყოველთვის მხნე
ედება ჭრილობას მტლედ.
(ს. ჩიქოვანი, „ცხოვრება წისქვილში").

განსაკუთრებით დამახასიათებელია შვიდმარცვლიანი საზომი გ. ტაბიძისათვის. მის ლექსებში შეიძლება მონახულ იქნას ამ საზომის თითქმის ყველა ვარიაცია. ყველაზე უფრო ხელშესახები მაინც არის ორ ქორეს შუა დაქტილის მოქცევა (⏑ – ⏑/⏑ – ⏑ ⏑/⏑ – ⏑):

თვალით ვეღარას ვხედავ,
გული მოელის დანას,
რისთვის გამზარდა დედამ,
რისთვის მეტყოდა ნანას?
(⁂ „თვალით ვეღარას ვხედავ").

გ. ტაბიძისათვის არაა დამახასიათებელი ლექსში რიტმის ხშირი გამოცვლა. პოეტი გარკვეული განწყობილების შესატყვის რიტმს მანამდე მიჰყვება, სანამ ეს უკანასკნელი მკითხველის შეგრძნებას მთლიანად არ დაეუფლება, მთლიანად არ გამსჭვალავს. მხოლოდ ამის შემდეგ აქვს ფასი რიტმის გამოცვლას. ერთგვაროვან ფონზე იგი ადვილად შესამჩნევი ხდება და მოულოდნელად გადაგვიყვანს ხოლმე ერთი მდგომარეობიდან მეორეში:

ატყდა ვაზების კვირტი,
ცრემლის დაგუბდა წყარო,
სწუხდა ლიახვის ზვირთი,
შენ რაღას იტყვი, მტკვარო?

(„შენ რაღას იტყვი“).

მეოთხე სტრიქონის დასაწყისში ახალი რიტმული ნიუანსის შეტანა თითქოს ახალ შინაარსზე გადასვლის სიგნალია და მკითხველის წინასწარი გაფრთხილება მასზე ყურადღების გამახვილებისათვის.

რვამარცვლიანი საზომები

რვამარცვლიანი მეტრი ერთ-ერთი ყველაზე მეტად გავრცელებული საზომია ჩვენში. იგი ხალხური პოეზიიდან მომდინარეობს. ქართული ხალხური ლექსის ძირითადი საზომი რვამარცვლიანი შაირია. ამ საზომითაა შესრულებული ჩვენი ზეპირსიტყვიერების თვალსაჩინო პოეტურ ნიმუშთა უმეტესობა. ამიტომაა, რომ პოეტი, რომელიც ხალხურ შემოქმედებასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული, ხშირად რვამარცვლიანი შაირით წერს. ამის საუცხოო ილუსტრაციაა ვაჟა-ფშაველას პოეზია.

ქართველმა დეკადენტებმა, სწორედ ხალხურ შემოქმედებასთან კავშირის გაწყვეტის გამო, როგორც ცნობილია, უგულვებელყვეს ჩვენი პოეზიის ეს ტრადიციული საზომი და, ძირითადად, თოთხმეტ და ათმარცვლიან ლექსებზე გადავიდნენ.

რვამარცვლიანი შაირი განახლებულ იქნა ჩვენს დროში და ქართული საბჭოთა პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი საზომი გახდა[1]. ამჟამად ჩვენში ძნელია მოიძებნოს პოეტი, რომელსაც ამ საზომით არ ეცადოს თავის • გრიბნობათა და განწყობილებათა გამოხატვა. ყველაზე ბეჭად მაინც რვამარცვლიანი შაირი დამახასიათებელია გ. ლეონიძის პოეზიისათვის, რაც მნიშნებელია ხალხურ შემოქმედებასთან მისი ორგანული კავშირისა.

ყოველივე ზემოთქმული ისე არ უნდა იქნას გაგებული, თითქოს რვამარცვლიანი საზომით წერა ლეკის ხალხურობის მაუწყებელი იყოს. ეს არის მხოლოდ ერთი ნიშანი პოეტის სიახლოვისა ხალხურ შემოქმედებასთან და ისიც—არა ყოველთვის გამართლებული. შესაძლებელია ამ საზომით წერდეს პოეტი და ხალხურობისაგან შორს იდგეს, ისე როგორც პირიქით—ხალხურ პოეზიაში ნაკლებად გაყრცელებული საზომით წერდეს, მაგრამ მისი შემოქმედება ეშმარიტად ხალხური იყოს.

რვამარცვლიანი შაირი თანამედროვე პოეზიაში ორი ძირითადი მეტრული სქემითაა წარმოდგენილი — მაღალი და დაბალი შაირი. ორივე სახე თახაბარი უფლებით სარგებლობს და გამოყენების თვალსაზრისით რომელიმეს უპირატესობაზე ლაპარაკი ძნელია. არის მხოლოდ შემთხვევები, როცა ერთი ნწერლისათვის შაირის ერთი სახეა უფრო დამახასიათებელი და მეორისათვის — მეორე. მაგ., თუ გ. ლეონიძე უფრო მეტად დაბალი შაირით წერს, ი. გრიშაშვილი შაირის ფორმებიდან უფრო მაღალ შაირს ეწყობა.

დაბალი შაირი ორი ძირითადი ფორმითაა ცნობილი: ერთის მხრივ—ლოგაედი და დაქტილი, ხოლო მეორეს მხრივ, პირიქით — დაქტილი და ლოგაედი. გ. ლეონიძის ლექსში „ვეფხისტყაოსანს“ ორივე სახის ნიმუშებს ვხვდებით.

ლოგაედი და დაქტილი (⏑⏑–⏑⏑/–⏑⏑):

წიგნი კი არა ერჭოლა ხარ
ჩამოქაფული ჩანჩქერის.

დაქტილი და ლოგაედი (–⏑⏑/⏑⏑–⏑⏑):

[1] იხ. გრ. აბაშიძე, შაირის გარშემო, „ჩვენი თაობა“, 1937, № 8.

სიმდიდრე ბევრი წაგვართვეს,
შენ დაგვრჩი წაურთმეველი.

დაბალი შაირის მეტრულ წყობაში თავისებურება შეაქვს ქორეული და დაქტილური ტერფების სხვადასხვანაირ განლაგებას. მაგალითად, ერთმანეთისაგან უთუოდ განსხვავდება გ. ტაბიძის ამ ორი სტრიქონის რიტმი:

ფანჯარას ტოტებს მიახლის,
მთვარეს მიართმევს ზიანებს.
(„ეს გრიგალია სიახლის“).

პირველ სტრიქონში ქორე დაქტილების შუაშია მომწყვდეული, მეორე სტრიქონი კი ქორეთი იწყება.

რვამარცვლიანი მაღალი შაირი ჩვეულებრივად ქორეული ან პეონური, ანდა ქორეულ-პეონური ტერფებისაგან შედგება.

ქორეული ტერფები:

მწვანე კაბას მოლი ქერავს,
ატმის ტოტი გაშლის ყვავილს.
(გ. აბაშიძე, „შავი ქალაქის გაზაფხული“).

პეონური ტერფები:

წამოვიდა ხოშკაკალა
ჯეჯილების მოსამკალად.
(გ. აბაშიძე, „ხოშკაკალა“).

ქორეულ-პეონური ტერფები:

ა) პეონი თავში:

ბალკარეთის მთებში ვწევარ.
(ი. აბაშიძე, „კაპიტანი ბუხაიძე“).

ბ) პეონი ბოლოში:

ძმებო, მხრების წამოწევა.
(ი. აბაშიძე, „კაპიტანი ბუხაიძე“).

გ) პეონი შუაში:

ჩვენმა დებმა და დედებმა,
ჩვენმა მამებმა და ძმებმა.
(გ. ტაბიძე, „ომი მწვერვალებზე").

გარდა უკანასკნელი მაგალითისა (ქორეებს შუაში პეონის მოქცევა), მაღალი შაირი ისეთ შესამჩნევ რიტმულ სხვაობებს არ იძლევა, როგორც დაბალი შაირი, რადგან პეონი უფრო ახლოსაა ქორეს თან, ვიდრე დაქტილი. საერთოდ, რვამარცვლიანი შაირი ქორეს, დაქტილის, პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის ურთიერთშეპართებით მდიდარ შესაძლებლობას იძლევა რიტმული მრავალფეროვნების მისაღწევად.

რვამარცვლედის სრულიად ახალი, შაირისაგან განსხვავებული სახეობა იქმნება, როცა ქორე ტაეპის ბოლოსაა გადატანილი (3/3/2):

ის იყო შვიდი წლის ბავშვი,
მაისი, მინდორი, ჩიტი.
(გ. ტაბიძე, „ალუჩა, შვიდი წლის ბავშვი").

მთელი ლექსი ამ წყობითაა შესრულებული. იგივე წყობა დამახასიათებელია ტ. გრანელის ლექსებისათვის („ზამთრის ბარელიეფი", „დათოვლილი სანთელი" და სხვ.). აღნიშნული წყობა ხალხურ პოეზიასა და მე-20 საუკუნემდელ ქართულ ლექსში მხოლოდ ცალკეული ტაეპების სახით გვხვდება.

ცხრამარცვლიანი საზომი

ცხრამარცვლიანი საზომი თანამედროვე ლექსში შედარებით იშვიათია და, ძირითადად, ერთი მეტრული წყობითაა წარმოდგენილი. მისი ტიპიური ნიმუშია ერთმანეთს მიყოლებული სამი დაქტილი:

გაფრინდა ბავშვობის დღეები,
მინდვრები, ჭალები, ტყეები.
(გ. ტაბიძე, „ბავშვობის დღეები").

შესაძლებელია ორი დაქტილი გაერთიანდეს ექვსმარცვლიან მუხლში, რომელიც შედგენილი იქნება ერთმარცვლიანი სიტყვისა და მთლიანი ლოგაედისაგან. ხოლო მესამე დაქტილი ან წინ დაერთოს ამ ექვსმარცვლიან მუხლს, ან შემდეგ. პირველის ნიმუში იქნება:

მკრთალ კაბადონების კაშკაშში.
(ლ. ასათიანი),

ხოლო მეორესი —

მხეცობა არ გაუგონია.
(ა. მირცხულავა, „ომი და მშვიდობა").

ბოლო ექვსმარცვლიანი მუხლი მთლიანი და უფრო გამოკვეთილია ა. კალანდაძის შემდეგ სტრიქონებში:

შუბლ ათას სხივგადაფენილი.

პირს ლამაზ ღიმგადაფენილი.
(„ლენინი ეისლებენში").

თუ წინა მაგალითებში ორი ცეზურა სამ თანაბარ ნაწილად ჰყოფდა ტაეპს, აქ ცეზურა ერთია. პირველ შემთხვევაში იგი მოდის ექვსი მარცვლის შემდეგ (ლ. ასათიანი), ხოლო მეორე შემთხვევაში სამი მარცვლის შემდეგ (ა. მირცხულავა, ა. კალანდაძე). ცხრამარცვლიანი საზომის ზემოთაღნიშნული სახეობანი დამახასიათებელია ა. კალანდაძის ლექსებისათვის.

ჩვენ ძევხვდით ცხრამარცვლიანი საზომის კიდევ ერთ სახეობას (ს. შანშიაშვილის ლექსში „მჭედელი ზაქარო"), სადაც ცეზურა ასევე ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს ტაეპს. პირველი ნაწილი ლოგაედს შეიცავს, ხოლო მეორე ნაწილი დაქტილისა და ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან შედგენილ პეონს (–⏑⏑ : –⏑⏑/–⏑⏑ : –). მაგრამ ამ წყობას ხელოვნურობის ელფერი გადაჰკრავს და ამიტომ გავრცელებული არაა.

ათმარცვლიანი საზომები

ათმარცვლიანი საზომი რვამარცვლიანთან ერთად თანამედროვე ქართული ლექსის ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დამა-

ხასიათებელი მეტრია. თუ აღორძინების ხანის პოეზიაში იგი ოცმარცვლიანი საზომის ნახევარტაეპის სახით იყო ცნობილი,[1] შემდეგ მან დამოუკიდებელი სახე მიიღო. ათმარცვლიანი საზომი, თავისი ეპიკური ბუნების გამო, განსაკუთრებით ხშირად იხმარება პოეტურ ეპოსში. ქართული საბჭოთა პოემების დიდი უმრავლესობა ამ საზომითაა შესრულებული. მთლიანი ათმარცვლიანი მეტრითაა დაწერილი, მაგალითად, ა. მირცხულავას პოემები: „მე და ბარათაშვილი“, „ენგური“ (რამდენიმე სტროფის გარდა) და „რუსთავი“, გრ. აბაშიძის „გიორგი მეექვსე“ და „ზარზმის ზმანება“; ათმარცვლიანი მეტრი სჭარბობს გ. ლეონიძის „სამგორში“, გრ. აბაშიძის „ძლევის ქედში“ და სხვ.

ათმარცვლიანი საზომებიდან განსაკუთრებით გავრცელებულია ე. წ. ფისტიკაური — ლოგაედური წყობა შუაში ცეზურით (5/5). მას შევხვდებით ყველა საბჭოთა პოეტის ლექსთა კრებულში. აღნიშნული ფორმა თავისებური რიტმული ვარიაციებით ხასიათდება:

ა) ორი მთლიანი ლოგაედი:

უკვე შეკრულა მრავალი ხევი
ნიაღვრებისგან გამოგლეჯილი.
(გ. აბაშიძე, „გამოღვიძება“).

ეს შედარებით იშვიათია. უფრო დამახასიათებელია —

ბ) მთლიანი ლოგაედი სტრიქონის ბოლოს:

ლოდებთან მრავალ ასწლიანებთან.
(გ. აბაშიძე, „უჯარმის ნანგრევებზე“).

ანდა:

გ) მთლიანი ლოგაედი სტრიქონის დასაწყისში:

გადაფარვოდა ჟამთა სვლის ბინდი.
(გ. აბაშიძე, „უჯარმის ნანგრევებზე“).

ორიგინალურ რიტმს იძლევა მეორე პეონითა და ერთმარცვლიანი სიტყვით შედგენილი მუხლები (ამის შესახებ დაწ-

---

[1] გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 259.

ვრილებით იხ. წიგნის წინა თავში — „ზეორე პეონის ადგილი ქართულ ლექსწყობაში“).

გარდა ამისა, აღსანიშნავია ქორეული და დაქტილური ტერფების ურთიერთმონაცვლეობით მიღებული მეტრული ვარიაციები:

ა) ქორეები თავსა და ბოლოში:

ჩემი ლექსების ემბაზი არი.
(გ. ლეონიძე, „ჰეი, არწივნო“).

ბ) ქორეები შუაში:

შეადგენს ძმური ქვეყნის ერები.
(ა. მირცხულავა, „ჰიმნი სამშობლოს“).

გ) ქორე და დაქტილი სტრიქონის ორსავე ნახევარში:

ქარხნის სალამურს უსმენს ქალაქი
(ა. მირცხულავა, „ჰიმნი სამშობლოს“).

აღარაფერს ვიტყვით ქორესა და ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან ან, პირიქით, ერთმარცვლიანი სიტყვისა და ქორესაგან შედგენილ დაქტილზე, ანდა ორი ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან შედგენილ ქორეზე, რომლებიც, აგრეთვე, განსხვავებულ რიტმს იძლევიან.

ასეთია ათმარცვლიანი ფისტიკაურის რიტმული ვარიაციები.

უფრო ნაკლებადაა გავრცელებული ათმარცვლიანი საზომის მეორე სახე, ე. წ. ტერფკვეცილი ქორეული ტრიმეტრი, რომელიც შედარებით უფრო გვიანდელი ხანის მოვლენაა და აღსანიშნავია თავისი მელოდიური წყობით:

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო.
ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი.
ქარიშხალი მოდის საიმდროო,
ყვავილების ქარში მიჰქრის ტბორი.
(გ. ტაბიძე, „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“).

ამ სტროფშიცაა მოცემული წარმოდგენილი სქემის რამდენიმე ვარიაცია; პირველი და მეორე სტრიქონის ტერფთა განლაგება ასეთია: ორ ქორეს მოსდევს პეონი და ქორე (⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–). მესამე სტრიქონში ქორე ორ პეონს შორისაა მოქცეული (⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–⏑–), ხოლო მეოთხე სტრიქონი შეიცავს პეონსა და სამ ქორეს ერთმანეთის მიყოლებით (⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–). რამდენიმე ახალ ვარიაციას იძლევა ამ ლექსის სხვა სტრიქონებიც: „ნაპრალებზე გადაიმსხვრა ნარგი"—პეონი + პეონი და ქორე (⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–), ანდა: „ეხლა ზღვაა, ეხლა სისხლის დროა" — ხუთივე ქორე (⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–⏑–).

დაგვრჩა აღნიშნული სქემის კიდევ ერთი შესაძლებელი ვარიაცია: ორი ქორე + ქორე და პეონი (⏑–⏑–|⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–⏑–), რაც მოცემულია გ. ტაბიძის ლექსში „შენ ზღვისპირად":

> როგორც მთვარის შუქი ალმაცერი,
> როგორც სიოს უცხო მიმოხვრანი.

გარდა გ. ტაბიძისა, ათმარცვლიანი საზომი ქორეულ-პეონური ტერფებით დამახასიათებელია გ. ლეონიძისა და ს. ჩიქოვანისათვის.

ს. ჩიქოვანის პოეზიაში ჩვენ ვნახეთ ათმარცვლიანი საზომის კიდევ ერთი ნაკლებად ცნობილი ვარიანტი, რომელიც შედგენილია სამი დაქტილისა და ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან (⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑– ⏑–⏑–⏑–|⏑–):

> ხმაურობს მდინარე მოსული მწედ.
> შენ ზიხარ წისქვილში, ზიხარ და სწერ.
> („ცხოერება წისქვილშია").

თერთმეტმარცვლიანი საზომები

თერთმეტმარცვლიანი საზომის ჩვეულებრივი და გავრცელებული მეტრული სქემა ასეთია: რვამარცვლიანი მაღალი შაირი და დაქტილური ტერფი (⏑–⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–⏑–|⏑–⏑–⏑–):

ნინოწმინდა... პალატები მეფეთა.
(გ. ლეონიძე, „ნინოწმინდის ღამე“).

აქ ვარიაცია შესაძლებელია იმდენი, რამდენსაც იძლევა საერთოდ რვამარცვლიანი მაღალი შაირი. ცვლილება არ უნდა ეხებოდეს მხოლოდ უკანასკნელ დაქტილურ ტერფს. თუ დაქტილმა ადგილი შეიცვალა, მაშინ წყობა ძირფესვიანად იცვლება. შდრ. ერთის მხრივ: „ნინოწმინდა... პალატები მეფეთა“ და მეორეს მხრივ: „ნინოწმინდა... ჩვენ როგორც ხაზარები“ (გ. ლეონიძე). სადაც დაქტილი სტრიქონის ბოლოდან შუაშია გადატანილი. ოერთმეტმარცვლიანი საზომის აღნიშნული ფორმა მუხამბაზური პოეზიის პირმშოა და მის კანონიზატორებად ჩვენში უმთავრესად ბესიკი და საიათნოვა გვევლინებიან.[1]

თერთმეტმარცვლიანი საზომი სრულიად სხვა სახეს ღებულობს, როცა ცეზურა მეოთხე მარცვლიდან გადადის მეხუთე ან მეექვსე მარცვლის შემდეგ:

6 5
ვეღარ დაიჭირონ /მაჭრის ჯამები,
5 6
ვეღარ იგემონ / მკლავის მონაგარი.
(გ. ლეონიძე, „სამგორი“).

ეს წყობა დამახასიათებელია ტ. გრანელის ლექსებისათვის („ღამის მოუსვენრობა“, „ხმები ოთახიდან“).

მსგავსი მაგალითები ტერფთა განსხვავებული განლაგებით სხვაც ბევრი ვნახეთ, მაგრამ ისინი საერთოდ ნაკლებად შეეფერებიან ქართული ლექსის რიტმულ ბუნებას, ამიტომ მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების სახით გვხვდებიან ლექსში (იხ. გ. ტაბიძის „ჩვენი ჟურნალი“, „სიმღერის მინდა მე წამოწყება“, ტ. ტაბიძის „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“ და სხვ.).

თორმეტმარცვლიანი საზომები

თორმეტმარცვლიანი საზომი ქართულ სასულიერო პოეზიაში იამბიკოს სახით იყო ცნობილი და ორი არათანაბარი

[1] ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 261, 267.

ნაწილისაგან შედგებოდა (5+7). შემდეგ მან თავისი სახე დაკარგა და ორ ექვს-ექვსმარცვლიან ბუხლად ან სამ ოთხ-ოთხმარცვლიან ტერფად ჩამოყალიბდა. ამ სახით არის იგი დღეს ცნობილი და გავრცელებული ჩვენში. ამრიგად, თორმეტმარცვლიან ლექსს ცეზურა ორ ან სამ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს და შეცვლილი ვარიაციები მხოლოდ ცეზურის შიგნით არის დასაშვები. ეს ვარიაციები შემდეგია: ერთის მხრივ, გვხვდება სუფთა დაქტილური. სუფთა პეონური და სუფთა ქორეული სტრიქონები. მეორეს მხრივ გვაქვს ქორეულ-პეონური სტრიქონები. გარდა ამისა, შესაძლებელია სტრიქონის ერთი ნახევარი დაქტილური იყოს, მეორე ნახევარი კი ქორეული ან ქორეულ-პეონური. ვნახოთ სათითაოდ:

ა) წმინდა დაქტილური სტრიქონები:

მოდიან გუგუნით, მრისხანე ხმებია,
ქალაქებს ედება დროშების ალები.
(ა. მირცხულავა, „ლენინი ჩვენს საქმეში").

ბ) წმინდა პეონური სტრიქონი:

შემომძახა, ცისკიდეზე ქორწილია.
(ა. აბაშელი, „მზე ამოდის").

გ) წმინდა ქორეული სტრიქონი:

ასე არის ახლა, ასე იყო ძველად.
(ი. გრიშაშვილი, „მშვიდობისათვის").

რამდენიმე ვარიაციის შესაძლებლობას იძლევიან ქორეულ-პეონური სტრიქონები. ყველა მათგანის დამადასტურებელი ნიმუშის მოტანა შეიძლება, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ რამდენიმეთი დავკმაყოფილდებით:

ა) ქორეები და პეონი:

ცეცხლის ტუჩით ჰკოცნის ვაჟკაცს პატარძალი.
(ა. აბაშელი, „მზე ამოდის").

ბ) ქორე და პეონი სტრიქონის ორსავე ნახევარში, რაც თანაზომიერ რიტმს ქმნის:

მოდი, გაებუტე ყველას სამუდამოდ,
მოდი, მე დამენდე, ბავშვო, გენაცვალე.
(ა. მირცხულავა, „პატარას").

ამ წყობის ოდნავ განსხვაებული ვარიაციაა გ. ტაბიძის სტრიქონი —

ყელი მელანდება გადასაკონელი.
(„საღამო სოფლად"),

რომლის მეორე ნახევრის ქორე და პეონი ერთ ექვსმარცვლიან სიტყვაშია გაერთიანებული.

გ) შესამჩნევია აგრეთვე რიტმული წყობის მიხედვით ერთმანეთისაგან განსხვავებული სტრიქონების კომბინაცია:

ღმერთო ჩემო, წვეთია თუ წყლის ბეწვია!
ნუ დამამსხვრევ მეხით, ხე კეთილი, მიხსენ!
(ს. ჩიქოვანი, „დავით გურამიშვილი წვიმაში").

პირველ სტრიქონში ცეზურა ყოველი ოთხი მარცვლის შემდეგ მოდის, ხოლო მეორეში ერთი ცეზურაა სტრიქონის შუაში.

დაქტილერი და ქორეულ-პეონური ტერფების შერწყმის მაგალითებად გამოგვადგება, ერთის მხრივ:

სტიროდა, სცვიოდა ცრემლი დაფრქვეული...
(ა. აბაშელი, „ელეგია"),

ხოლო, მეორეს მხრივ:

პირველ სექტემბრიდან სასარაკ, სავათა....
(გ. ტაბიძე, „გახედე: კახეთი!").

პირველი სტრიქონის პირველი ნახევარი დაქტილური ტერფებისაგან შედგება, ხოლო მეორე ნახევარი — ქორესა და მეორე პეონისაგან. მეორე სტრიქონში, პირიქით, პირველი ნახევარი ქორეულ-პეონურია, მეორე ნახევარი კი დაქტილური.

მხოლოდ ერთი მაგალითი ვნახეთ ჩვენს ხელთ არსებულ მასალაში, სადაც თორმეტმარცვლიან საზომს ცეზურა ორ არათანაბარ ნაწილად ჰკვეთს. ეს არის კ. კალაძის ლექსი „ისევ გნახეთ“, რომლის ყოველი სტრიქონი შვიდ და ხუთმარცვლიან მეტრულ ერთეულებადაა გაყოფილი:

გავიხაროთ, ჰაღარავ,/მკლავი გავშალოთ, —
აშრიალდი, აფრინდი,/დედის თავშალო.

იამბიკური საზომის ეს ნაირსახეობა (7|5) თავისი რიტმით სიმღერას უახლოვდება. ვფიქრობთ, იგი გარკვეული ჰანგის ზეგავლენით უნდა იყოს შექმნილი, რაც საერთოდ დამახასიათებელია კ. კალაძისათვის (იხ. მისი „თამარ-ქალის სიმღერა“, „რუსთაველისკენ“ და სხვ.).

ცამეტმარცვლიანი საზომი

ცამეტმარცვლიანმა საზომმა პირველად ფეხი მოიკიდა აღორძინების ხანის პოეზიაში, კერძოდ, სულხან-საბა ორბელიანის, გ. ჩოლოყაშვილის, განსაკუთრებით კი— დ. გურამიშვილის ლექსებში.[1] მე-20 საუკუნის ქართული პოეზია ამ მხრივ შედარებით ღარიბია. მისი მთავარი წარმომადგენლები გ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი და გ. ლეონიძე ამ საზომს არ იცნობენ. მათს ლექსებში ცამეტმარცვლიანი საზომი ორ (რვა და ხუთმარცვლიან) სტრიქონადაა წარმოდგენილი. ა. მირცხულავას ლექსი „კომკავშირის მარში“, რომელიც მთლიანად ცამეტმარცვლიანი საზომითაა შესრულებული, თუ არ ვცდებით, ამ მხრივ ერთადერთი შემთხვევა უნდა იყოს:

ჩვენ მოვდივართ უზარმაზარ ტალღად გაშლილი,
ამ ჩვენ დროშას მტრის მუქარა ვეღარ მოღუნავს.

იგი შედგება მაღალი შაირის ქორეულ-პეონური ტერფებისა და ლოგაედისაგან (⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –).

---

[1]. ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 269,270.

იგივე საზომი ცალკეული სტრიქონების სახით ვნახეთ აგრეთვე ს. ჩიქოვანისა და ტ. ტაბიძის ლექსებში. მაგალითად:

შენ ეტრფი ძველს, უცხოეთის მტერიან ჭიანურს.
(ს. ჩიქოვანი, „უდღეურ პოეტს“),

ანდა:

სათითაოდ გაიპარნენ მოხალისენი.
(ტ. ტაბიძე, „ფრონტებზე“).

ჩვენ ვერ შევხვდით ცამეტმარცვლიან საზომში ტერფთა სხვაგვარ განაწილებას, რაც შეინიშნებოდა აღორძინების ხანის პოეტთა შემოქმედებაში.

თოთხმეტმარცვლიანი საზომები

თოთხმეტმარცვლიანი საზომი ფართოდაა გავრცელებული თანამედროვე პოეზიაში. მისი მეტრული ვარიაციებიდან აღსანიშნავია:

1) ბესიკური საზომი (5 4¦5),

2) ე. წ. ტერფკვეცილი ქორეული ტეტრამეტრი (4¦4¦4¦2),

3) ორი შვიდმარცვლიანი სტრიქონის შეერთება.

ამათგან ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ბესიკური მეტრია. თოთხმეტმარცვლიანი საზომი, უპირველეს ყოვლისა, ამ მეტრული წყობის სახით ცნაურდება მკითხველის შეგნებაში. ბესიკური საზომის ძირითადი სახეა ორ ლოგაედს შორის მოქცეული პეონი (5|4¦5):

ამ დღეს მსოფლიო მოიგონებს ვლადიმერ ლენინს.
(ი. აბაშიძე, „ოცდაერთი იანვარი“).

მაგრამ იმის შესაბამისად, ორ ლოგაედს შორის პეონი იქნება მოქცეული თუ ორი ქორე, ანდა თვით ლოგაედები როგორი სახით იქნება წარმოდგენილი, აღნიშნული საზომის რიტმული წყობა იცვლება.

გ. ლეონიძის ლექსში „ძველი წიგნის მწერალი“ შესა. მჩნევია ბესიკურის შემდეგი ვარიაციები:

ა) მთაწმინდელების ეტრატები დაუჭკნობელი

(⏑⏑⏓⏑⏑|⏑⏓⏑⏑|⏑⏑⏓⏑⏑).

ბ) მომიგონებენ მეგანძურად არა მეფენი

(⏑⏑⏓⏑⏑|⏑⏓⏑⏑|⏓⏑ : ⏓⏑⏑).

გ) მიყვარს ოცნებით დახვეული ძველი გრაგნილი

(⏓⏑ : ⏓⏑⏑|⏑⏓⏑⏑|⏓⏑ : ⏓⏑⏑).

დ) არამედ ჩემებრ მიკარგული მეოცნებენი

(⏓⏑⏑ : ⏓⏑|⏑⏓⏑⏑|⏑⏑⏓⏑⏑).

და ბოლოს

ე) უცალო ვიყავ, უფრო ღამით დამიწერია

(⏓⏑⏑ : ⏓⏑|⏓⏑ : ⏓⏑|⏑⏑⏓⏑⏑).

განსხვავებულ სახეს ღებულობს ტაეპის რიტმი, როცა სარითმო კლაუზულა ქორეულია და არა დაქტილური:

ისედაც მშვიდი უფრო დაცხრა ამაღამ მტკვარი.
(ტ. ტაბიძე, „სოღანლუღიდან“),

ანდა:

ახლიჩეთ მწვადი... სთქვით ლექსები... აჟღერეთ თარი.
(ი. გრიშაშვილი, „ტრიოლეტები შეითანბაზარში“).

ვარიაციები კიდევ შეიძლება მოიძებნოს, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ურთიერთშორის დიდ განსხვავებას არა აქვს ადგილი. ბესიკური საზომი ძირითადად ერთი მთლიანი და მონოლითური მეტრია.

თოთხმეტმარცვლიანი საზომის მეორე სახეობა—ტერფკვეცილი ქორეული ტეტრამეტრი (4¦4¦4|2) ბესიკამდეა ცნობილი. ამ საზომით წერდნენ მამუკა ბარათაშვილი და დ. გურამიშვილი („ზუბოვკა“). მე-20 საუკუნის ქართულ პოეზიაში მისი საინტერესო ნიმუშები მოგვცეს გ. ტაბიძემ („მთაწმინდის მთვარე“), ი. გრიშაშვილმა („საიათნოვას ჭიანურით“), ალ. აბაშელმა („აკაკის“) და სხვ.

ტერფკვეცილი ქორეული ტეტრამეტრი იმით განსხვავდება თოთხმეტმარცვლიანი საზომის სხვა სახეებისაგან, რომ

იგი დაქტილურ ტერფს არ იცნობს, ზოგჯერ ქორეულ პეონური ტერფებისგანაა შედგენილი, ზოგჯერ კი სუფთა ქორეული ტერფებისაგან. მოვიტანთ ამ წყობის რამდენიმე ვარიანტს გ. ტაბიძის ლექსიდან „მთაწმინდის მთვარე“:

ა) პეონები და ქორე:

მდუმარებით შემოსილი შეღამების ჭ ნ ა რ ი.

ბ) ორი პეონი, ქორე და პეონი:

ეფინება ვარსკვლავების კ რ თ ო მ ა მხიარული.

გ) ორი ქორე, პეონი და სამი ქორე:

მთვარე თითქო ზ ა მ ბ ა ხ ი ა შუქთა მკრთალი მძივით.

დ) ქორეები და პეონი:

ოღონდ ვთქვა თუ ღამემ სულში როგორ ჩ ა ი ხ ე დ ა.

ე) პეონები თავსა და ბოლოში:

მ ო მ ა კ ვ დ ა ვ ი გედის ჰანგთა ვარდებს დ ა ჩ ა ნ ჩ ქ ე რ ე ბ ს.

ვ) ქორეები, პეონი და ქორე:

ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხ ე ე ბ შ ი აქსოვს.

ზ) სუფთა ქორეები:

ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს.

ეს ვარიაციები, ბესიკურის ვარიაციების მსგავსად, შედარებით უმნიშვნელოა, დიდ ცვლილებებს არ იწვევენ ტაეპში და თავიანთი ოდნავ განსხვავებული მსუბუქი რხევით ლექსის რიტმს მრავალფეროვანს ხდიან.

ტერფკვეცილი ქორეული ტეტრამეტრის ტიპიური სახე ორიოდე შეკითხვევაში დარღვეულია აღ. აბაშელის ლექსში „აკაკის“, სადაც ზოგიერთი სტრიქონის მეორე ნახევარი პეონისა და ქორეს ნაცვლად ორი დაქტილითაა წარმოდგენილი:

ბევრგან ძაძად შეიცვალა ს ა მ ე ფ ო პ ო რ ფ ი რ ი.

ანდა:

შეჰკრა რწმენა მომავლისა ს ი ს ხ ლ ი ს ფ ე რ ღ ი ლ ე ბ მ ა.

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ ითხუთმარცვლიანი საზომი ქართველი საბჭოთა პოეტებიდან ყველაზე ვეტადაა

დამახასიათებელი ალ. აბაშელისათვის. მის ლექსებში შეიძლება ნახულ იქნას ამ საზომის ყველა სახეობა და არსებითი რიტმული ვარიაცია.

თოთხმეტმარცვლიანი საზომის მესამე სახე, რომელიც შვიდმარცვლიანი სტრიქონებისაგან შედგება, ბესიკურთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ტერფკვეცილ ქორეულ ტეტრამეტრთან, რადგან იგი ქორეულ-პეონური ტერფების გვერდით დაქტილებსაც შეიცავს, ხოლო ორიენსაგან იმით განსხვავდება, რომ ცეზურით ორ თანაბარ ნაწილადაა გაყოფილი. თოთხმეტმარცვლიანი საზომის აღნიშნულ სახეობას განეკუთვნება გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენები“, ი. გრიშაშვილის „ერთგვირგვინოსანს“, ალ. აბაშელის „ლაპარაკობს მოსკოვი“, პ. იაშვილის „ივაედაპირველ მოსახლესთან“, ა. მირცხულავას „ვერჰარნის ლანდი“ და სხვ აქ, ისევე როგორც შვიდმარცვლიანი ლექსის შემთხვევაში. ძირითად რიტმულ სხვაობას ქმნის დაქტილური და პეონური ტერფების ურთიერთშენაცვლება, რაც, როგორც გამონაკლისი შემთხვევა, ზოგჯერ გაიელვებს ხოლმე სტრიქონში:

> როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
> ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში,
> არ ჩ ა ნ დ ა შ ე ნ ა პ ი რ ი, ვ ე რ ვ ნ ა ხ ე ე რ ა ფ ე რ ი,
> ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე.
>
> („ლურჯა ცხენები“).

ჩვეულებრივი წყობა — მეორე პეონი და დაქტილი — მესამე სტრიქონში საპირისპირო სახეს ღებულობს: დაქტილი+მეორე პეონი.

აღნიშნული წყობის სხვა რიტმული სხვაობანი, რომლებიც უფრო ხშირი და ჩვეულებრივია, სერიოზულ ცვლილებებს არ იწვევენ ტაეპის რიტმში, ამიტომ მათზე აღარ შევჩერდებით.

თხუთმეტმარცვლიანი საზომები

თხუთმეტმარცვლიანი საზომი თანამედროვე ქართულ ლექსში არაა გავრცელებული. იგი საერთოდ ნაკლებადაა

დამახასიათებელი ქართული ლექსისათვის. მისი ჩვეულებრივი სახე—სამი ლოგაედური მუხლით წარმოდგენილი (5,5,5)—ხშირად შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც ორი არათანაბარზომიერი, ათ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონის შეერთება, მაგალითად:

მშვიდი კოლხიდის მდინარეებზე
კვლავ არის მთვარე,
სწორედ ის მთვარე,, „პოეტები" რომ
ებრძვიან მწარედ.
(გ. ტაბიძე, „სწორედ ისეთი, როგორიც ვიყავ ოცი წლის წინათ").

თხუთმეტმარცვლიანი საზომის ნიმუშია ალ. აბაშელის ლექსი „ზღვის პირად," რომლის ოთხტაეპიანი სტროფი ჯვარედინი რითმითაა გაწყობილი:

არ დამიჯერე, თორემ ხომ გითხარ, მე არა მსურდა
შენთან ზღვის პირად მზის დაწოლის ჟამს გასეირნება.
არ დამიჯერე, და შენი ნება, აჰა ასრულდა!
ახლა ნუ ნანობ: შენმა სურვილმა ასე ინება.

ამ სტროფის რიტმი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს თითქოს თოთხმეტმარცვლიან ბესიკურ საზომში ერთი მარცვალი ხელოვნურად ჩაუმატებიათ და შუა ოთხმარცვლიანი ტერფი ხუთმარცვლიან ლოგაედად გადაუკეთებიათო.

მსგავსად ამისა, გ. ტაბიძის ლექსში „სამხედრო გზაზე", რომელიც თოთხმეტმარცვლიანი საზოჯითაა დაწერილი, არის რამდენიმე შემთხვევა თოთხმეტ და თხუთმეტმარცვლიანი საზომების ერთმანეთის გვერდით არსებობისა, სადაც თხუთმეტმარცვლიანი ტაეპი გაიგება, როგორც შემთხვევითი და მექანიკური დარღვევა თოთხმეტმარცვლიანი საზომისა. შუა ლოგაედური მუხლი წარმოთქმის დროს თითქოს პეონის სახეს ღებულობს კიდეც:

გათენდა კიდეც, ს ა შ ი შ რ ო ე ბ ა შორს გადითესა,
მაშინ ამღერდა ჩ ვ ე ნ ე ბ ა ა ნ თ ბიჭი ქიტესა...

ანდა:

და ბევრი რამე, უ დ ა რ დ ე ლ ად მშვრეტი ციდანა,
ღრუბელთან ერთად ა მ ა ო ე ბ ა მ თან წარიტანა.
(გ. ტაბიძე, „ჩვენ დავინიშნოთ ეს ადგილი").

თხუთმეტმარცვლიანი საზომის სხვა ვარიაციებიდან აღსანიშნავია ერთცეზურიანი სტრიქონები, რომლებიც რვა და შვიდმარცვლიან მუხლებადაა გაყოფილი:

მაშ — რას ელი? სულო ჩემო, შეხტი, შეინავარდე:
შეგიძლიან ყველას კარებს დაჰკრა, დაუკაკუნო!
(ი. გრიშაშვილი, „ნახტომი").

გარკვეულ შემთხვევებში ეს წყობა შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ორი არათანაბარზომიერი სტრიქონის შეერთება.

თხუთმეტმარცვლიანი საზომებიდან, ცალკეული სტრიქონების სახით, ჩვენ ვნახეთ აგრეთვე ორი განსხვავებული ნიმუში, რომლებიც სამი არათანაბარზომიერი მუხლებისგანაა შედგენილი. პირველ მათგანში მუხლების მარცვლობრივი შედგენილობა და მათი განლაგება ასეთია (6,4 5):

ჩემი ნაბადივით დაეშვება საღამო შავად.
(ი. მოსაშვილი, „არსენას ლექსი").

მეორე შემთხვევაში იმავე ზომის მუხლები სტრიქონში სხვანაირადაა განლაგებული (5|4,6):

მეკობრეები ერთმანეთის ერთგული ძმებია.
(კ. კალაძე, „ამბავი აჭარელ ამხანაგების...").

ეს უკანასკნელი ნიმუში ნაკლებად შეეფერება ქართული ლექსის რიტმულ ბუნებას და ამიტომ მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება.

თექვსმეტმარცვლიანი საზომები

თექვსმეტმარცვლიანი საზომი რუსთაველისათვის დამახასიათებელი სტროფული შემადგენლობით და რითმული კომბინაციებით ცანამედროვე პოეზიაში იშვიათია. ყოველ-

შემთხვევაში, ამ გზით არ მიდის თანამედროვე ქართული ლექსის განვითარება. თუ აღნიშნული საზომი ასე თუ ისე დამახასიათებელი იყო ძველი თაობის ნაწარმოებთათვის შემოქმედების ადრეულ ეტაპებზე ალ. ა(ბაშელის „გასწყდა სიმი", „არწივი" და სხვ.), ახლა იგი თითქმის აღარ იხმარება.

თექვსმეტმარცვლიანმა საზომმა ახლა ცოტა სხვაგვარი სახე მიიღო. ოთხსტრიქონიან სტროფებში ე. წ. კატრენის რითმები (aaaa) ორჯერადმა მოსაზღვრე რითმებმა შესცვალა (aabb). ამ სქემის დამახასიათებელი მაგალითებია გ. ტაბიძის „მთაწმინდის მთვარე" და ლ. ასათიანის „ბასიანის ბრძოლა". ამასთან ერთად, ოთხსტრიქონიანი სტროფების ნაცვლად უმეტესად ორსტრიქონიანი, ხოლო ხანდახან სამსტრიქონიანი სტროფები გაჩნდა. ორსტრიქონიანი სტროფებისაგან შედგენილი თექვსმეტმარცვლიანი საზომის ნიმუშია ი. გრიშაშვილის „სინათლე". თექვსმეტმარცვლიანი საზომით შესრულებული სამსტრიქონიანი სტროფები ვნახეთ ს. ჩიქოვანის ლექსში „განშორების საღამო".

რუსთველური შაირის ასეთი სახეცვლა ფაქტიურად თექვსმეტმარცვლიანიდან რვამარცვლიან შაირზე გადასვლის მომასწავებელია. ი. გრიშაშვილის „სინათლე", ისევე როგორც ლ. ასათიანის „ბასიანის ბრძოლა", გარკვეულ შემთხვევებში შეიძლება გაგებულ იქნას რვამარცვლიან შაირადაც. თექვსმეტმარცვლიანმა რუსთველურმა შაირმა, რომელიც კლასიკური და აღორძინების ხანის ქართულ ლიტერატურაში გაბატონებული საზომი იყო, თავისი ადგილი სხვა საზომებს დაუთმო. ფართო ეპიკური ტილოებისათვის ძირითად საზომად შემოღებულ იქნა ათმარცვლიანი ფისტიკური (ამ მხრივ, ეფიქრობთ, განსაკუთრებული როლი ითამაშა ნ. ბარათაშვილის პოემამ „ბედი ქართლისა", რომელიც ამ საზომითაა შესრულებული), ხოლო ლირიკულ განცდათა გადმოსაცემად უფრო მიზანშეწონილად იქნა მიჩნეული შაირის ხალხური ფორმა — რვამარცვლიანი შაირი. (თექვსმეტმარცვლიანი ლექსი ლირიკისათვის ძძიმე და მოსაწყენი იქნებოდა). აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ გ. ლეონიძე, რომლის ძირითადი და საყვარელი მეტრი შაირია, არცერთ შემთხვევაში არ მიმართავს თექვსმეტმარცვლიან შაირს.

მეტრული წყობის თვალსაზრისით თექვსმეტმარცვლიანი შაირი ხასიათდება იმავე თვისებებით, რაც რვამარცვლიან შაირს გააჩნია. გვხვდება მისი ორივე სახე თავისი რიტმული ვარიაციებით; ამიტომ მასზე აღარ გავამახვილებთ ყურადღებას.

თექვსმეტმარცვლიანი საზომის ახალი, მანამდე უცნობი სახეობა ვნახეთ კ. კალაძის ლექსებში. მაგალითად:

> აქ ერთხელ ზღვის პირად/ჩამოსულა/უცნობი ქალ-ვაჟი,—
> უნახავთ ღელვა და/მზის ჩასვლამდე/ტალღების თამაში.
> („რუბაჲ").

ანდა:

> ხანდახან ჩამოვლენ/გრიგალები/და აჯანყდებიან.
> („ამბავი აჭარელ ამხანაგების...").

ამ წყობას, მიუხედავად თექვსმეტმარცვლიანობისა, შაირთან არაფერი საერთო არა აქვს. სტრიქონში ორი ცეზურაა. შუაში მოთავსებული პეონი ექვს-ექვსმარცვლიანი დაქტილური მუხლებითაა გარემორტყმული (6/4/6). ვფიქრობთ, ეს წყობა თოთხმეტმარცვლიანი საზომის გადაკეთებითაა მიღებული. თოთხმეტმარცვლიანი საზომის პირველ და მესამე მუხლებს თითო მარცვალი აქვს მიმატებული და ლოგაედისაგან ორი დაქტილია მიღებული.

თექვსმეტმარცვლიანი საზომის ეს ვარიაცია მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების სახით გვხვდება კ. კალაძის 30-იანი წლების ლექსებში; პოეტის შემოქმედებაში მას შემდგომი განვითარება არ უპოვია და არც გამოძახილი ჰქონია.

ჩვიდმეტ, თვრამეტ და ცხრამეტმარცვლიან საზომებს თანამედროვე ქართული ლექსი არ იცნობს.

ოცმარცვლიანი საზომები

ოცმარცვლიანი საზომები (ფისტიკაური, ჩახრუხაული, შავთელური, ძაგნაკორული) უცხოა მე 20 საუკუნის ქართული ლექსისათვის. ამ საზომებმა საერთოდ დიდი გავრცელება ვერ ჰპოვა ჩვენში. თუ იგი სახოტბო პოეზიის მკაცრი მეტრი იყო, პოეზიის სხვა დარგებისათვის მეუფერებელი აღმოჩნდა. რუსთვე-

ლურ შაირთან ბრძოლაში მან აშკარა დამარცხება განიცადა და დასთმო კიდევაც ასპარეზი. ამის მიზეზი თვით მის ბუნებაში უნდა ვეძიოთ. ოცმარცვლიანი საზომი სიმძიმისა და ნაკლებ ელასტიურობის გამო სილაბურ-ტონური სისტემის ქართულმა ლექსმა ვერ შეითვისა.[1]

თანამედროვე პოეზიაში ჩვენ მხოლოდ ერთი ნიმუში ვნახეთ, რომელიც ზოგიერთი არსებითი ნიშნით ოცმარცვლიან საზომად უნდა იქნეს მიჩნეული. ეს არის გ. ტაბიძის „შუქი“:

გააპე ბნელი, ნაცვლად ნათელი გადმოაფინე დაჩაგრულ მხარეს,
რომ ნათლით შენით, გვირგვინით მშვენით, ანუგეშებდე ტანჯულ-მწუხარეს.
რომ ჩვენი ბედის დიდი იმედის დიდება ჩანდეს შარავანდედად,
გააპე ბნელი, ნაცვლად ნათელი მოგვფინე, შუქო, სახსნელ იმედად!

ამ ლექსს ოცმარცვლიან ჩახრუხაულ საზომთან აახლოვებს ტიპიური ოცმარცვლიანი სტრიქონები, სტრიქონთა პირველი ნახევრების გარითმული მუხლებით, მაგრამ, ჩახრუხაულისაგან განსხვავებით, მასში კატრენის რითმების ნაცვლად ორჯერადი მოსაზღვრე რითმები გვაქვს. ამ შემთხვევაშიც ის გარემოება იჩენს თავს, რაც თექვსმეტმარცვლიანი შაირის მაგალითზე ვნახეთ: კატრენის რითმებს საერთოდ გაურბის თანამედროვე ქართული ლექსი.

ოც-ოცმარცვლიანი სტრიქონებისგანაა შედგენილი სტროფები კ. ნადირაძის ლექსებში: „წიწამურიდან საგურამომდე“, „სამი აჩრდილი“, „მე მიყვარს დილა“ და სხვა. საილუსტრაციოდ:

არავინ იყო ამბის მომტანი, არ გინათებდა გულს ალიონი,
აღარ გვესმოდა „ვისაც მოუკლავს“, არ გუგუნებდა ზარი სიონის,
შენ დაგტიროდა მხოლოდ მოხუცი — დამარცხებული ბაგრატიონი!..
(„წიწამურიდან საგურამომდე“).

მაგრამ ეს სამსტრიქონიანი სტროფები როგორღაც ხელს გვიშლიან, რომ ლექსი ოცმარცვლიანი საზომის ნიმუ-

[1]. „ოც-მარცვლოვანი ტყვიასავით მძიმე ლექსებიო,“ — ამბობს ი. ჭავჭავაძე ჩახრუხაულის შესახებ (ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, ტ. III, 1953, გვ. 10 — 11).

შად მიეიჩნიოთ. მესამე სტრიქონი მუსიკალური თვალსაზრისით თითქოსდა რეფრენის მოვალეობას ასრულებს (ეს განსაკუთრებით საგრძნობია ლექსში „მე მიყვარს დილა“, სადაც მესამე სტრიქონი პირველის გამეორებაა).

ჰეტერომეტრული წყობა

ქართული ლექსის განვითარებამ სილაბურიდან სილაბურ-ტონურისაკენ გაზარდა მასში არათანაბარზომიერ, ე. წ. ჰეტერომეტრულ სტროფთა რიცხვი. ამ მხრივ მე-20 საუკუნის ქართული ლექსი გა'ცილებით მეტ მასალას იძლევა, ვიდრე მთელი მანამდელი ქართული პოეზია. სხვადასხვა ზომის სტრიქონთა კანონზომიერი კომბინაციებით ჩვენი თანამედროვე პოეტები დიდ რიტმულ მრავალფეროვნებას აღწევენ.

ჰეტერომეტრული სტროფებიდან ჩვენი ინტერესების სფეროში შემოდის ძირითადად ოთხსტრიქონიანი სტროფი, რომლის პირველი ნახევარი იდენტურია მეორე ნახევრისა. გარდა ამისა, ჩვენ აღნუსხული გვაქვს ერთმანეთის გვერდით მდგომი ყოველი ორი არათანაბარზომიერი სტრიქონი, რომელიც იძლევა რეალურ შესაძლებლობას ლექსის საზომ ერთეულად გახდომისა. ჰეტერომეტრული წყობის კომბინაციები, რომელთა რაოდენობაც 55-ს სცილდება, ჩვენ დავაჯგუფეთ გარკვეული სისტემის მიხედვით და თვითეულ მათგანს ცალკე შევეხებით. განსაკუთრებული შემთხვევების გარდა, აღარ შევჩერდებით სტრიქონში ტერფთა ურთიერთმონაცვლეობაზე, რადგან ეს ერთხელ ნათქვამის გამეორება იქნებოდა.

1. ოთხმარცვლედა სამმარცვლედთან

ეს წყობა არ შეიძლება დამახასიათებელი იყოს ქართული ლექსისათვის, რადგან იგი არ იცნობს სამმარცვლიან ტაეპს, როგორც ლექსის საზომ ერთეულს. ორიოდე-ნიმუში, რომლებიც გ. ქუჩიშვილის პოეზიაში ვნახეთ, ფაქტიურად არის შეიდმარცვლიანი ორტაეპედი ოთხტაეპად წარმოდგენილი და

ჯვარედინი რითმებით ერთმანეთთან დაკავშირებული (ჩვენ მხოლოდ პირობითად ვეუბნებით მსარს ავტორისეულ გრაფიკას):

მოხტის წყარო
მაღალ მთის,
თრთის სამყარო
— ვიშ, ვიშ, ვიშ!
(„მუსიკა").

2. ოთხმარცვლედი ექვსმარცვლედთან

ამ საზომითაა დაწერილი გ. ტაბიძის ლექსი „გამოცოცხლება", სანიმუშოდ:

სიხარულით
კვლავ წკრიალებს ქნარი.
ი ყ ო მ კ ვ დ ა რ ი...
მ ა გ რ ა მ მ ს გ ა ვ ს ი მ კ ვ დ ა რ ი?

ამ ოთხტაეპედის ორტაეპედად გადაკეთება არ იქნებოდა მიზანშეწონილი, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ გ. ტაბიძისათვის არაა ნიშანდობლივი ორსტრიქონიანი სტროფები. და, მეორეც, უყურადღებოდ არ შეიძლება დავტოვოთ ტავტოლოგიური რითმის თანაცადი — მ კ ვ დ ა რ ი (III ტაეპისა), რომელიც ამ სტრიქონს დამოუკიდებელი არსებობის უფლებას უნარჩუნებს.

3. ოთხმარცვლედი შვიდმარცვლედთან

მიდიოდი, როგორც მკვდარი,
როგორც მკვდარი სანანი,
ჰ ქ რ ო დ ა ქ ა რ ი,
თ რ თ ო დ ა ი ა ს ა მ ა ნ ი.
(გ. ტაბიძე, „ფერი მზესა"...).

ვს სტროფი შეიძლებოდა მიგვეჩნია რვა და შვიდმარცვლიანი სტრიქონებისაგან შედგენილ ჰეტერომეტრულ სტროფად მესამე მუხლნაკლი ტაეპით, მაგრამ აღნიშნული წყობის სასარგებლოდ მეტყველებს გ. ლეონიძის ლექსი „მთებში",

სადაც ოთხმარცვლიანი სტრიქონის მიჯართება შვიდმარცვლიანთან მოცემულია არა მარტო სტროფის ბოლოში, არამედ სტროფის თავშიაც. აი, ეს ლექსიც:

მთები... მთები... ბუმბერაზთა
საშინელი მხედრობა...
თ უ ხ ა რ მ ო ნ ა,
ა ქ ა რ ა ვ ი ნ გ ე ნ დ ო ბ ა!
მ ო ნ უ რ ღ ი მ ი ლ ს
მ ე ვ ი ნ გ ა დ ა მ ა ბ რ ა ლ ე ბ ს?
მე გაპობილ ნაპრალებს
ყივჩაღურებ
ჩავყურებ....

4. ხუთმარცვლედი ექვსმარცვლედთან

შორეულს ელი,
ისმენ ამ არიას,
ეს ბინა ბნელი
შენი სამარეა.
(ტ. გრანელი, „წვიმიანი დღე").

მთელი ლექსი ამ წყობითაა დაწერილი.

5. ხუთმარცვლედი ათმარცვლედთან

ეს წყობა გამონაკლისის სახით შეგვხვდა გ. ტაბიძის ლექსში „ცხრაას თვრამეტი":

მ ა ხ ს ო ვ ს ნ ე ლ ი ნ ი.,
ი ქ მ ა რ ტ ო ო ბ ა დ ა ს ი ნ ა ნ უ ლ ი.
დაგვესხენ ღამით მოთარეშენი
და ომი ატყდა პარტიზანული.

იგი გაგებულ უნდა იქნას, როგორც მუხლნაკლი ტაეპი.

6. ექვსმარცვლედი ხუთმარცვლედთან

ამ წყობის ტიპიური ნიმუშია ი. გრიშაშვილის ლექსი „მიყვარდა":

მიყვარდა, მის გარდა
არვის ვეტრფოდი.

ამ წყობითაა შესრულებული, აგრეთვე, ი. აბაშიძის ლექსი „სოფელი გვეძახის“.

7. ექვსმარცვლედი შვიდმარცვლედთან

მხარი მხარს, მხარი მხარს,
კოლექტივო, მხარი მხარს!

წავიდეთ, მოვედოთ
თავისუფალ მთა და ბარს.
(გ. ტაბიძე, „მხარი მხარს, მხარი მხარს!“).

8. შვიდმარცვლედი ხუთმარცვლედთან

აღნიშნული წყობა გოცემულია კ. მაყაშვილის ლექსებში. საილუსტრაციოდ:

უღონო და უმწეო,
მარტო, სნეული,
ზღვაო, ველი შენგან ხსნას
აქ დამწყვდეული.
(„ჰეშმარიტება და გენიოსი“).

9. შვიდმარცვლედი ექვსმარცვლედთან

როგორც აფრის ტკაცუნი,
მოვარდნილი ზღვიდან,
ისეთი ვაჟკაცური
გაქროლება მინდა.
(პ. იაშვილი, „როგორც აფრის ტკაცუნი“).

10. შვიდმარცვლედი რვამარცვლედთან

მოვა ძლიერი ვნება
და სურვილები გამიარს,

დრო სანთელივით დნება,
და უმშვიდესი ღამეა.
(ტ. გრანელი, * „მწუხარე შუქი ჩნდება“).

11. რვამარცვლედი ოთხმარცვლედთან

ამ წყობის საუკეთო ნიმუშია გ. ტაბიძის ერთი უსათაურო ლექსი, რომელიც ასე იწყება:

ზღვა წყნარია ნამეტანი,
თითქოს სძინავს
და ბრინჯაო—ბავშვის ტანი
მზეზე ბრწყინავს.

ეს კომბინაცია ხშირ შემთხვევაში სტროფის ბოლოში იჩენს თავს. რვამარცვლიანი მაღალი შაირი სტროფის ბოლოს ნახევარტაეპის სახეს ღებულობს, რაც ერთგვარი მუსიკალური რეფრენის როლს ასრულებს. მაგალითად:

მწყემსი გოგო ფეხშიშველი,
ცელქი, მკვირცხლი, როგორც შველი,
მ თ ი ს ფ ე რ დ ო ბ ზ ე, ჯ ო ხ ი თ მ ხ ა რ ზ ე
მ ი ს დ ე ვ ს ფ ა რ ა ს.
(ს. შანშიაშვილი, „მწყემსი გოგო“).

12. რვამარცვლედი ხუთმარცვლედთან

ჩემი ლექსის რუ სჯობია
სხვისი ლექსის ზღვას.
(ი. გრიშაშვილი, „რომანსი“).

აქაც, ისე როგორც წინა შემთხვევაში, რვამარცვლიანი სტრიქონი ჩვეულებრივად მაღალი შაირისაა, მაგრამ არის გამონაკლისებიც:

ყელზე ლეჩაქს იწეწავდა,
თავს ახლიდა ქვას!
კ ლ ა რ ჯ ე თ ზ ე გ ა დ ა ი ა რ ა,
ჭანეთს გავიდა.
(გ. ლეონიძე, „ნისლაურა“).

18. რვამარცვლედი ექვსმარცვლედთან

სიცოცხლეში თეთრი გედი
მხოლოდ ერთხელ მღერის.
(გ. ტაბიძე, „მოვა, მაგრამ როდის“).

აღნიშნული კომბინაცია ძალზე ხშირია, მაგრამ მხოლოდ ამგვარი შინაგანი წყობით (ქორეულ-პეონური ტერფები). ჩვენ ვერ ვნახეთ ამ საზომში დაქტილის გამოყენების ვერც ერთი შემთხვევა.

14. რვამარცვლედი შვიდმარცვლედთან

გადმოფრენას ეს ყორანი
მადათოვზე აპირებს.
(გ. ტაბიძე, „თეთრი ბედკანი“).

განსხვავებულ ვარიანტში პირველი ტაეპი დაბალი შაირითაა შესრულებული. ხოლო მეორე ტაეპი ხასიათდება ქორეული კადენციით:

სოფელი ბარის სიგრილე
და ჩეროები რბილი.
(პ. იაშვილი, „ნეტარი მღელვარება“).

15. რვამარცვლედი ცხრამარცვლედთან

ტირილმა რომ აგიტანა,
დარდი თვალთ ვინ გაგიტარა, ვინ!
(ა. მირცხულავა, „ტალღა“).

10. რვამარცვლედი ათმარცვლედთან:

პუშკინმა რომ განვლო მღეთი,
ბინდი აწვა ხეობაში ჭალაკს.
(ს. ჩიქოვანი, „პუშკინი და მიცკევიჩი“).

17. რვამარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან

მეამება სამაია,
ივერიის ღვთისმშობელის ბაია.
(ს. ჩიქოვანი, „გამოთხოვება და ომში წასელა“).

18. რვამარცვლედი თორმეტმარცვლედთან

კიდით კიდე ყანას მკიდნენ,
გადვიხედე, ფრიალებდა თავსაფარი.
(ს. ჩიქოვანი, „თავსაფარი“).

19. ცხრამარცვლედი ხუთმარცვლედთან

ეს კომბინაცია მიღებულია თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონის ორად გაყოფის შედეგად. მაგრამ, როგორც აღნიშნული გვქონდა, ი. გრიშაშვილმა ლექსში „პასუხად ახალგაზრდა მწერლებს“ ჯვარედინი რითმების წყალობით შესძლო ამ წყობისათვის მოქალაქეობრივი უფლება მიენიჭებინა:

მე ავამღერე ტკბილ შაირად
ქართლის ყანები.
მე ყველა მართალს ერთნაირად
ვეთაყვანები.

20. ცხრამარცვლედი ექვსმარცვლედთან

ამ წყობითაა შესრულებული ერთი სტროფი გ. ტაბიძის ლექსში „კრიზისისაგან თავის დაღწევას“:

დრომ დაჰკრა და გული ამოწვა,
რას დაეუფლები?
მრისხანე ღრუბლები ჩამოწვა,
მრისხანე ღრუბლები.

მთელი სტროფი დაქტილური ტერფებისგანაა შედგენილი და, წინა შემთხვევის მსგავსად, ჯვარედინი რითმებითაა გაწყობილი, რაც ხელს უშლის მის წარმოდგენას ორ თხუთმეტმარცვლიან სტრიქონად.

21. ცხრამარცვლედი შვიდმარცვლედთან

ამ წყობით თარგმნა ი. გრიშაშვილმა ს. მიხალკოვის „ესპანური სიმღერა“:

დაუწყეს დაკითხვა მეორეს,
დანა ვერ უღებდა პირს,
და მოკვდა უსიტყვოდ ისიც,
ვითარცა შეშვენის გმირს.

22. ცხრამარცვლედი რვამარცვლედთან

დროშები... დახრილი დროშები...
ქვითინი მილიონ გულთა...
დროშები დახრილან, დროშები,
შენს ლამაზ, შენს ნათელ შუბლთან.
(ა. კალანდაძე, „დიდება შენ, უხვო სინათლევ“).

ამ საზომის განსხვავებული ვარიაციაა მოცემული ტ. გრანელის ლექსში „ცისფერი სინათლე“:

შემდეგ მწუხარება გამეფდა,
ჩუმად მოვიდა ზაფხული.
ვდგევარ საოცრების კარებთან,
როგორც სიზმარი წარსული.

23. ცხრამარცვლედი ათმარცვლედთან

ეს წყობა მოცემულია კ. კალაძის ლექსებში. საილუსტრაციოდ:

ჩემი გზა ახლავს ხეობას თან, —
მთებში ჰოროხის ბრძოლის ხმებია;
თურქეთში გასულ ნახევარ მთას
ჩემი ლექსებიც არ ეხებიან.
(„მთებიდან დაბრუნება ღამით“).

პირველი და მესამე სტრიქონი მარცვალკვეცილი ათმარცვლედებია.

24. ათმარცვლედი ხუთმარცვლედთან

ეს წყობა ფართოდაა გავრცელებული. მისი ტიპიური სახეა ა. მირცხულავას მინიატურა „აზრი“:

აზრი ცეცხლია, არა — სანთელი,
ბნელს დააჯახე,
სანთელს ჩააქრობს კორიანტელი,
ცეცხლს—გააჩაღებს.

ტერფთა სხვაგვარი განაწილების გამო განსხვავებული რიტმული რხევადობისაა ა. კალანდაძის შემდეგი სტროფი:

ლაჰილზე ისევ დიდებული და
სავსე მთვარეა
და ყველაფერი ზღაპრულია და
იდუმალია.

(* „ლაჰილზე ისევ...“).

ხშირად ხუთმარცვლიანი სტრიქონი ათმარცვლიანი საზომით შესრულებული სტროფის ბოლოსაა მოთავსებული და ე. წ. კოჭლ ხანას ქმნის:

„საბრალო ბავშვი!“
ჩურჩულებს ქალი —
თავის კაეშანს იმით იქრობდა,
რომ ხან ცრემლებით და ხან თამაშით,
ჩვენზე ჰფიქრობდა.
(ა. აბაშელი, „ქარი სარკეში“).

ეს სტროფი შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ერთი მთლიანი და გარკვეული საზომით შესრულებული ჰეტერომეტრული სტროფი.

25. ათმარცვლედი ექვსმარცვლედთან

ეს წყობა მხოლოდ ერთგან შეგვხვდა, ისიც რეფრენის სახით:

მათ არაერთხელ აღმოხდათ კვნესა,
ინდესა, ინდესა.

(გ. ტაბიძე, „ინდესა“).

26. ათმარცვლედი შვიდმარცვლედთან

ამ წყობითაა დაწერილი ა. მირცხულავას „არწივი“ და კ. კალაძის „ნიზამი განჯელის ზეიმზე“. საილუსტრაციოდ:

გავიდა შვიდასორმოცდაათი,
ხან დროს გავყურებ, ხან ცას.
(„ნიზამი განჯელის ზეიმზე“).

ეს წყობა რეფრენის სახით მიჰყვება. აგრეთვე, გ. ტაბიძის ლექსს „სროლის ხმა ბათუმში“ და ცალკეული ადგილების სახით გვხვდება ლ. ასათიანის ერთ უსათაურო ლექსში:

რუსთველის პროსპექტზე სიარული
ნუ მომიშალოს ღმერთმა.

27. ათმარცვლედი რვამარცვლედთან

მიყვარს „ათასერთღამის“ მთხრობელი,
ბუხარი, ცეცხლის გიზგიზი.
(ა. მირცხულავა, „ზამთრის იდილია“).

28. ათმარცვლედი ცხრამარცვლედთან

ამ საზომითაა დაწერილი ს. ჩიქოვანის ლექსი „მოსკოვში შესვლა“ პოემიდან „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“:

თვალებს გჭრიდა უთვალავი ჯვარი,
ჩუქურთმით მორჭმული კარები,
გუგუნებდა ხანდაზმული ზარი
და ზარებს უხმობდნენ ზარები.

29. ათმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან

ამ საზომის ყველაზე გაერცელებული სახეა ტერფკვეცილი ქორეული ტრიმეტრი ანაკლასტიკული შარცვალკვეცილ ქორეულ ტრიმეტრთან:

დამიჭროლე დარაია ჭრელი,
ბაღისფერი, როგორც ჰიამაია.
(ს. ჩიქოვანი, „გამოთხოვება და ომში წასვლა“).

აღნიშნული საზომის სრულიად განსხვავებული ვარიანტია:

რა ლამაზი ხარ, სულ გიცქერდე მსურს,
სიჩუმეში ნეტავ მივიმალოთ სულ!
(კ. კალაძე, „ლისის ტბაზე“).

ამ უკანასკნელ წყობას თავისებურ იერს აძლევს ერთმარცვლიანი სიტყვები მუხლებს ბოლოს და საერთოდ ამღერებული ტონი. კერძოდ, მეორე სტრიქონის წყობა ისეთი მსუბუქი და ელასტიურია, რომ თავისთავად იბადება სასიმღერო განწყობილება. გრძელიდან მოკლე რიტმულ ერთეულზე, მაგალითად, პეონიდან ქორეზე გადასვლა უფრო ცოცხალ მუსიკალურ რიტმს იძლევა, ვიდრე, პირიქით, ქორედან პეონზე გადასვლა მოგვცემდა. ნათქვამის საილუსტრაციოდ ერთმანეთს შევადაროთ ორი სტრიქონი:

სიჩუმეში ნეტავ მივიმალოთ სულ.
(კ. კალაძე).

ასე აღვიძებდა საიათნოვა მტკვარს.
(ტ. ტაბიძე, „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“).

მეორე სტრიქონის რიტმი, რომელიც უფრო მოდუნებულია, ვიდრე პირველი სტრიქონისა, მისგან მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ თუ პირველ სტრიქონში პეონს ქორე მოსდევს („სიჩუმეში ნეტავ“), აქ, პირიქით, ქორეს მოსდევს პეონი („ასე აღვიძებდა“).

რიტმი მთლიანად პროზაულ სახეს ღებულობს ათი და თერთმეტმარცვლიანი სტრიქონების შემდეგ კომბინაციაში:

შრიალა ნარშას, წერით დასერილს
დაეცა მართლა ყვითელი მზის ვარდი.
(პ. იაშვილი, „მაგიდა — ჩემი პარნასი“).

ამ პროზაულობის მიზეზი ლოგაედის დაქტილით დაწყება და მომდევნო დაქტილური ტერფებია (32/33); სხვა შემთხვევაში აღნიშნული წყობა უფრო მუსიკალურია. შეადარეთ გ. ლეონიძის სტრიქონი „სამგორიდან“:

ველარ იგემონ მკლავის მონაგარი (23/24).

80. ათმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან

აღსანიშნავია ამ საზომის პეონური წყობა, რომლის შემომტანი ჩვენში ს. ჩიქოვანია:

რა კარგია მზის დახრისას გორი,
შემოდგომის ჩრდილი როგორ ეხ.ეპა.
გადავყურებ ციხიდან და შორით
ურმულივით ახლოვდება შეღამება.
(„ქართლის საღამოები“),

ტ. გრანელის ერთ-ერთ ლექსში ჩვენ ეს საზომი ვნახეთ განსხვავებული წყობით:

მაღალო ცაო! ისევ შენ გიმზერ,
იქ უცხო მხარეში ალბათ მომელიან.
ძვირფასო! ვდგევარ გზაჯვარედინზე.
და ვიცი, ჩემი გზა ეხლა რომელია.
(„მაღალო ცაო“...),

81. ათმარცვლედი თოთხმეტმარცვლედთან

ამ საზომითაა შესრულებული პ. იაშვილის ლექსი „ლილი მეუნარგიას“:

პატარა ბალიშს დაეცა ცრემლი,
პატარა ფილტვებს მიეპარა ჭლექი და ხველა.

82. თერთმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან

ეს წყობა დამოუკიდებელი საზომის სახით არ გვხვდება, იგი სტროფშია ჩართული და მისი ცალკე წარმოდგენა პირობითია. საილუსტრაციოდ:

გზადაგზა იარე, ხევხევ ნუ დახვალ,
ჩემს გულთან მოგიყვანს ყველა გზა ბოლოს.
განა შენ ნამდვილად მრისხანე ზღვა ხარ
ან მყინვარმთა ხარ?
ერთი გულკეთილი ქალი ხარ მხოლოდ.
(ი. ნონეშვილი, „გველიც არ ჰკბენსო გუთნისდედას“).

33. თერთმეტმარცვლედი ექვსმარცვლედთან

მზემ შეალბო შეყინული ბზარები,
დნება წეროს თოვლი:
რეკენ ყინვის იისფერი ზარები
უკანასკნელ თრთოლვით.
(გ. ლეონიძე, „წეროს თოვლი").

სრულიად განსხვავებულ სახეს ღებულობს აღნიშნული საზომი, როცა იგი წარმოდგენილია არა ქორეულ-პეონური წყობით, არამედ დაქტილურ-ლოგაედური:

ვარდთ შემოუნახავთ წვეთები წვიმის,
გზაც ნაწვიმარია,
მე ვთბები მზეზე ვით უდაბნოს მწირი
და ჰია-მარიას...
(ა. კალანდაძე, „თქვი, ჰია-მარიავ").

34. თერთმეტმარცვლედი შვიდმარცვლედთან

ეს წყობა მოცემულია ს. ჩიქოვანის ლექსში „ბუნების სარწყავი". მთელი ლექსი თერთმეტმარცვლიანი საზომითაა შესრულებული, ხოლო შვიდმარცვლიანი სტრიქონი რეფრენის სახით დაერთვის ყველა სტროფს. მაგალითად:

ქართლის ხევში ბიბინებდა ბალახი,
არაგვს მაღლით მოსწყდებოდა კალმახი.
უკრაინის მდინარე კი მდორეა,
გვალვაა და რა დაარხევს ბორიოს,
როგორ ჰპოვო წამალი!

35. თერთმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან

აქაც იმავე მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე, რაც წინა შემთხვევაში გვქონდა; ცხრამარცვლიანი სტრიქონი რეფრენის სახით ემატება თერთმეტმარცვლიანი სტრიქონებისაგან შედგენილ სტროფს:

თიბათვისთვე, თუ რთველის თვე, მაღალი
მცხეთის ვახი, თუ ზედაზნის მაყვალი,
მიგემნია, მილოცნია მიწისთვის,

ჩრდილს მიფენდა ანგელოზი ყინწვისის,
რომ სამშობლოს არ დავთმობდი მეც
(ს. ჩიქოვანი, „დაბინავება უკრაინაში“).

36. თერთმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან

აღნიშნული წყობა ორი ვარიანტის სახით შეგვხვდა. პირველი ვარიანტის ტიპიური სახეა გ. ტაბიძის უსათაურო ლექსი — „იმ ვარდისფერ ატმებს“, რომელიც გამოირჩევა ფორმის გრაციულობით:

იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ...
იმგვარადვე მდევ... იმგვარადვე მკლავ...

ამ წყობის მეორე ვარიანტი ტერფქვეცილი ქორეული ტრიმეტრისა და თერთმეტმარცვლედის სტრიქონებშენაცვლებული სახეა:

ტბის ნაპირზე ვფიქრობდი და ვღელავდი,
ვპოვე პარკი და სასახლე ღურჯი.
(ს. ჩიქოვანი).

37. თერთმეტმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან

ისევ მიწყნარდნენ მაღლა სართულები,
ქარმა შუაღამეს ღონე შეალია.
(ტ. გრანელი, „უძილო ღამეებიდან“).

აქვე:

სავსე ყანწები თამადას ელიან,
მესმის დაძალება — „დალიე, აიტან“.
(ტ. ტაბიძე, „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“).

38. თორმეტმარცვლედი ოთხმარცვლედთან

რვალის ქვაბი მოეთრია ქონდაქარსა,
ცეცხლს აგზნებდა კაცთა გრძნობის ქონდაქარი...
ზე მიჰქონდა, ღრუბლისაკენ ცეცხლი ქარსა,
ქროდა ქარი...
(ა. კალანდაძე, „ქეთევან დედოფალი“).

ეს წყობა, რომელიც მთელი ლექსისათვის არაა დამახასიათებელი, შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ე. წ. „კოშკი ხანა“.

39. თორმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან

იყო საქართველო მძიმე მონობაში,
ბატონი და ყმა.
შრომა უამური, ყოფნაც უამური,
გაწყვეტილი ხმა.

(გ. ტაბიძე, „რევოლუციური საქართველოს ცხოვრების ფურცლებიდან“).

ეს წყობა სხვა ვარიანტის სახით მოცემულია გ. ტაბიძისავე ლექსში „დროშები ჩქარა“:

გათენდა, ცეცხლის მზე აენთო, აცურდა,
დროშები ჩქარა.

წინა მაგალითისაგან განსხვავებით, აქ პირველი სტრიქონი დაქტილური ტერფებისაგან შედგება, ხოლო მეორე სტრიქონი ლოგაედურია.

მესამე განსხვავებულ ვარიანტს იძლევა ა. კალანდაძის სტრიქონები:

ჟივჟივი აქეთ ფრთოსანთ, ვარდი უხმობს მგოსანთ
ტრფობით აღსილ.
(„მოდის გაზაფხული“).

40. თორმეტმარცვლედი ექვსმარცვლედთან

წითელმა ფერიამ ცეკვით მოიარა
ზღვები და ხმელეთი.
(ა. აბაშელი, „წითელი ფრინველები“).

ამ წყობის სხვა ვარიანტებში პირველი სტრიქონი ან მთლიანად დაქტილურია, ან მთლიანად ქორეულ-პეონური. საილუსტრაციოდ:

ა) რომერო ოროსკი—ეს ლურჯი მთებია
და ლაღი წუთები.

(ა. კალანდაძე, „მექსიკელი მხატვრების გამოფენაზე ბრატისლავაში“).

ბ) მშვენიერი ზღვების, მშვენიერი მთების
ტრფობა გაგვყოლია...
(ა. კალანდაძე, „როგორ მინდა შენთან, ჩემო მაგნოლია").

41. თორმეტმარცვლედი შვიდმარცვლედთან

ჩემს სამშობლოშიეე სამშობლოს დაკარგულს
დაეეძებ ბედისგან კრულს.
(კ. მაყაშვილი, „დაკარგული სამშობლო").

42. თორმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან

ეს საზომი ზემოთმოტანილ საზომთან შეერთებული სახით, მოცემულია ლ. ასათიანის შემდეგ სტროფში:

პურის ნატეხი და ერთი ლიტრა ღვინო
სიმდიდრედ ჩამითვალეთ,
თუ მეტი ვინატრო ან ესეითაკილო,
ვერ ვნახო სამოთხის მთვარე.
(*** „რუსთველის პროსპექტზე სიარული").

უკანასკნელი წყობის სრულიად განსხვავებული ვარიანტი მოცემულია ი. აბაშიძის ლექსში „პირველი თოვლის სიმღერა":

რა თოვლია! შენობებს და ბაღში ხარდანს
ფარავს თეთრად დასახული.

განსხვავების მიზეზია პირველი მაგალითის ძირითადად დაქტილური, ხოლო მეორე მაგალითის სუფთა ქორეულ-პეონური წყობა.

43. თორმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან

ამ კომბინაციისათვის დამახასიათებელია
ა) მთლიანი დაქტილური წყობა ორსავე სტრიქონში:

გინახავთ თქვენ ფერი დაბინდულ ქლიავის,
ეს ჩემი სამშობლოს ზეთხია.
(გ. ტაბიძე, „ის ერთი შეხება ნიავის").

ბ) პირველი სტრიქონის ქორეულ-პეონური და მეორე სტრიქონის დაქტილური წყობა:

ჩვენი გაფრენილი ლექსი დაეწევა
ფრთაშესხმულ დღეების მძლეობას.
(ე. გაფრინდაშვილი, „ანტოლოგია და ბეტონი").

44. თორმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან.

ამ საზომის ტიპიური ნიმუშია სამმუხლიანი ქორეულ-პეონური წყობა, რაც დამახასიათებელია ს. ჩიქოვანის პოეზიისათვის:

კიდევ გველის დუღილი და დამაჭრება,
სიშაბუკე კიდევ ბევრჯერ გველის.
(„რთველში").

სხვა ვარიანტებიდან აღსანიშნავია

ა) პირველი სტრიქონის დაქტილური და მეორეს ლოგაედური წყობა:

ვახტანგის ხმლის ნარეცხს შაბუკებს ასმევდნენ,
მის საფლავიდან მიჰქონდათ მიწა.
(გ. ლეონიძე, პოემა „სამგორი").

ბ) მთლიანი დაქტილური წყობა, უკანასკნელ მუხლში ერთმარცვლიანი სიტყვით შეთავებული:

წისქვილში, გრილოში, ანთებულ სტრიქონში
ხმაურობს მდინარე მოსული მწედ.
(ს. ჩიქოვანი, „ცხოვრება წისქვილში").

ეს ორი ვარიანტი მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების სახით გვხვდება.

45. თორმეტმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან.

ეს საზომი საკმაოდ გავრცელებულია. ძირითადად, იგი ორი სახითაა ცნობილი:

1. სამმუხლიანი ქორეულ-პეონური წყობა უკანასკნელი შეკვეცილი ტერფით:

შემოიპრა უთვალავი მესსერშმიტი,
უთვალავი გველხოკერას გრაგანი.
(ი. აბაშიძე, „ჰორიზონტზე იწვოდა მესსერშმიტი“).

2. მთლიანი დაქტილური წყობა უკანასკნელი ქორეული ტერფით:

მახვილით მახვილსა! შეერთდით... დაჯგუფდით...
თამარის სამშობლო არ გიყვართ განა?
(ი. გრიშაშვილი, „სიმღერა“).

46. თორმეტმარცვლედი თოთხმეტმარცვლედთან,

ამ საზომითაა დაწერილი კ. კალაძის ლექსი „კახაბერის ველი“. საილუსტრაციოდ:

მეც ამ ღამით მთვარეს წარბშეკრული ეხედები,
ვარსკვლავივით მეკარგება თვალი უცხო მხარეს.

47. თოთხმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან

ეს წყობა არ არის თავისთავადი. იგი ფაქტიურად სტროფის ორ უკანასკნელ ტაეპს წარმოადგენს და კოჭლ ხანას ქმნის, ანდა მუსიკალური რეფრენივით გასდევს ლექსს:

ნეტავ ვიცოდე, რად ელვარებს მზე ცის წიაღზე
სხივთა მფრქვეველი?!
(ა. აბაშელი, „ამონაკვნესი“).

48. თოთხმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან

ეს საზომი ფიქსირებულია ი. გრიშაშვილის ლექსში „სერენადა“:

რითმების გუნდი თავს მეელება—ეეალერსები.
პეპელა რვეულს დააფრინდა.

ა. კალანდაძის ერთ უსათაურო ლექსში აღნიშნული წყობის მეორე სტრიქონი ტერფების სხვაგვარი (და უფრო ბუნებრივი) განლაგებითაა შესრულებული:

თუ ბალკანეთში ოდითგანვე დაიმკვიდრებდნენ,
დასაბამით ჰპოვეს სადგური?
(*** „საით მოვიდნენ პელაზგები").

მეორე სტრიქონის განსხვავებული რიტმული ვარიაცია ვნახეთ, აგრეთვე, ტ. გრანელის ლექსში „შენს გაქცევას":

შენს ძვირფას სახელს ამ ტირილში მე არ ვეხები
და ვარ კაინივით გმობილი.

49. თოთხმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან

მარგალიტები მოვიხვიე ყელზე სამწყება,
მარგალიტები, იაგუნდები....
(პ. იაშვილი, „ძახილი").

ეს წყობა დამახასიათებელია ჩვენი პოეტებისათვის. იგი გამოყენებულია, ერთის მხრივ, როგორც ლექსის საზომი ერთეული (იხ. გ. ტაბიძის „თბილისის ზეცა მოწამეა", „მეტეხი იდგა რუხი, პიტალო", ა. მირცხულავას „ღამის ფიქრები" და სხვა), ხოლო, მეორეს მხრივ, როგორც სტროფის დაბოლოების აღმნიშვნელი — თოთხმეტმარცვლიანი საზომით შესრულებული სტროფის უკანასკნელი ტერფკვეცილი სტრიქონი (ი. გრიშაშვილის „თბილისი იყო ჩემი ლექსის მასწავლებელი", ა. აბაშელის „1917 წელი" და სხვ.).

50. თოთხმეტმარცვლედი ცამეტმარცვლედთან

ამ წყობის მხოლოდ ერთი შემთხვევა ვნახეთ ტ. ტაბიძის პოემაში „18 წელი":

ჭუთაისიდან მოდიოდნენ მოხალისენი,
წინ გრიგოლი მოუძღოდა, უკან ისენი.

51. თოთხმეტმარცვლედი თხუთმეტმარცვლედთან

და ბევრი რამე, უდარდელად მჭვრეტი ციდანა,
დრუბლებთან ერთად ამაოებამ თან წარიტანა.
(გ. ტაბიძე, „ჩვენ დავინიშნოთ ეს ადგილი").

როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, თხუთმეტმარცვლიანი სტრიქონი ამ წყობაში შემთხვევითი და ხელოვნურია, იგი ფაქტიურად თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონია, რომელსაც მექანიკურად ერთი მარცვალი აქვს მიმატებული.

52. თხუთმეტმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან

ამ საზომითაა დაწერილი კ. კლაძის ლექსი „იმერული მოთხრობა“:

ვიღაც უცნობმა მდინარის გაღმა დასტოვა სახლი,
ახსნა ბორანი და მიეგება ძახილს...

რიტმი მართლაც თხრობისნაირია, განსაკუთრებით პირველი სტრიქონისა; რაც შეეხება მეორე სტრიქონს, იგი შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ტერფნაკლი ტაეპი.

53. თექვსმეტმარცვლედი ოთხმარცვლედთან

აღნიშნული საზომი ან სტროფის ორ უკანასკნელ სტრიქონს წარმოადგენს, უფრო სწორად, თექვსმეტმარცვლიან სტრიქონებს სტროფის ბოლოს ოთხმარცვლიანი სტრიქონი დაერთვის (გ. ტაბიძის „ტყემ წამიყვანა“, ი. გრიშაშვილის „ის“ და სხვ.), ანდა იგი კანონზომიერად მეორდება სტროფში. ამ უკანასკნელის მაგალითია ა. აბაშელის ლექსი „ორი ცა“:

ძილში მყოფმა ზღვა ვიხილე მთვარის შუქით ანათრთოლი
და ცის კიდე;
ცისკიდეზე ზღვას ებურა მთვარის მკერდით მონასროლი
ვერცხლის რიდე.

რადგან მეორე სტრიქონი ქორეული წყობისაა, ამიტომ პირველი სტრიქონი აღნიშნულ საზომში ყველგან მაღალი შაირითაა წარმოდგენილი.

54. თექვსმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან

წინა მაგალითის მსგავსად, აქაც სტრიქონები მაღალი შაირითაა შესრულებული. იგი გვხვდება როგორც მუსიკალუ-

რი რეფრენის სახით (ი. გრიშაშვილის „ჩემი ნანა“, ა. აბაშელის „ჩაქრა დილა“ და სხვ.), ისე სტროფის შიგნით ცალკეული სტრიქონების სახითაც. მაგალითად:

როცა შუქი ვარდისფერი, ვარდისფერი, მორცხვი, ნაზი,
დაიღვარა განთიადზე.
(გ. ტაბიძე, „ღანდი—არაქვეყნიური“).

55. თექვსმეტმარცვლედი თოთხმეტმარცვლედთან

გადავიდა შუაღამე და საზღვარზე დგება დილა!
ტყეში ელავს თვალი ისევ და შრიალი ფრთხილი.
(ქ. კალაძე, „გიორგი“).

მთელი ლექსი ამ წყობითაა შესრულებული.

56. თექვსმეტმარცვლედი თხუთმეტმარცვლედთან

აჭარის მთებიც სივრცეში წასულან დანისლულები!
დათოვლილია ხომალდის დაბლა დახრილი ანძა.
(ქ. კალაძე, „შორს ანთებული სარკმელი“).

* * *

ძირითადად ასეთია ლექსთა საზომები და მათი რიტმული ვარიაციები, რომლებმაც გავრცელება ჰპოვა თანამედროვე ქართულ პოეზიაში. როგორც ირკვევა, იზომეტრული წყობიდან თანამედროვე პოეზიაში მეტად თუ ნაკლებად გვხვდება თითქმის ყველა ის საზომი, რაც დამახასიათებელია ქართული ლექსისათვის საერთოდ. ამათგან განსაკუთრებით გავრცელებულია რვა და ათმარცვლიანი მეტრი, ხშირად იხმარება თოთხმეტ, შვიდ, თერთმეტ და თორმეტმარცვლიანი საზომები. შედარებით ნაკლებად შევხვდებით ხუთ, ექვს, და თექვსმეტმარცვლიან ლექსებს; ხოლო კიდევ უფრო იშვიათია ოცმარცვლიანი საზომები. კლასიკური პერიოდისათვის დამახასიათებელმა თექვსმეტ და ოცმარცვლიანმა საზომებმა ცვლილებები განიცადეს. ჩახრუხაულის ტიპის ოცმარცვლიანი მეტრი უკვე აღარ იხმარება, რუსთველური შაირი კი იშვიათია. იგი შეცვალა ორჯერადი რითმის მქონე თექვსმეტმარცვლიანმა სტროფებმა (aaвв...). სამაგიეროდ,

ძველ და მე-19 საუკუნის პოეზიასთან შედარებით თანამედროვე ლექსში გადიდდა ოთხ, ხუთ და ექვსმარცვლიანი საზომების ხვედრითი წონა.

სტრიქონში ტერფთა შერჩევისა და მათი სხვადასხვაგვარი განლაგების საფუძველზე წარმოქმნილი რიტმული ვარიაციებიდან თანამედროვე ლექსში შედარებით უფრო გავრცელებულია შემდეგი: 1) შვიდმარცვლიანი საზომი პეონითა და დაქტილით (4/3); 2) რვამარცვლიანი საზომის ორივე სახეობა (მაღალი და დაბალი შაირი); 3) ათმარცვლიანი საზომი ფისტიკაურის წყობისა (5/5); 4) ათმარცვლიანი საზომის მეორე სახეობა — ტერფკვეცილი ქორეული ტრიმეტრი (4,4/2); 5) თერთმეტმარცვლიანი საზომი ორი პეონითა და დაქტილით (4/4/3); 6) თორმეტმარცვლიანი საზომი შუაში ცეზურით (6/6); 7) თორმეტმარცვლიანი საზომი სამი თანაზომიერი მუხლისაგან შედგენილი (4/4/4); 8) თოთხმეტმარცვლიანი საზომის ბესიკური წყობა (5/4/5); 9) თოთხმეტმარცვლიანი საზომის მეორე სახეობა — ტერფკვეცილი ქორეული ტეტრამეტრი (4/4/4/2) და ბოლოს — 10) თოთხმეტმარცვლიანი საზომის მესამე სახეობა — ორი შვიდმარცვლიანი სტრიქონი ერთად.

გარდა ამისა, თანამედროვე ლექსისათვის დამახასიათებელი გახდა მეორე პეონთან დაკავშირებული ბევრი ახალი რიტმული ვარიაცია, რომლებიც ადრე ან სრულებით არ შეინიშნებოდა, ანდა, უმთავრესად, გამონაკლისის სახით იჩენდა თავს. მართალია, ქართული ლექსი ძირითადად დაქტილურ-ლოგაედური წყობისაა, მაგრამ, ამასთან ერთად, მასში წამყვანი ადგილი დაიჭირა მეორე პეონმა, ამაღლდა აგრეთვე ტერფის ფუნქციის მატარებელი ერთმარცვლიანი .სიტყვის როლი და მნიშვნელობა.

განსაკუთრებით ხშირია თანამედროვე ლექსში, ე. წ. ჰეტერომეტრული წყობის ნიმუშები. ქართული ლექსის განვითარებამ სილაბურიდან სილაბურ-ტონურისაკენ ხელი შეუწყო მის რიტმულ გ·მრავალფეროვნებას, რამაც გამოხატულება ჰპოვა არათანაბარზომიერ სტრიქონთა კომბინაციებშიაც. ჰეტერომეტრული წყობიდან განსაკუთრებით კარ-

გად შეესატყვისება ქართული ლექსის ბუნებას და ფართოდაა გავრცელებული რვამარცვლიან მაღალ შაირთან დაკავშირებული კომბინაციები: რვამარცვლედი ოთხ, ხუთ, ექვს, შვიდ, ათ, თერთმეტ და თორმეტმარცვლედებთან. ამ საზომებიდან ყველაზე მეტად მაინც დამახასიათებელია რვამარცვლედი შვიდმარცვლედთან და რვამარცვლედი ექვსმარცვლედთან.

რვამარცვლიან სტრიქონთან ათ, თერთმეტ და თორმეტმარცვლიანი სტრიქონების დაკავშირება ყველაზე მეტად თავს იჩენს ს. ჩიქოვანის პოეზიაში. ს. ჩიქოვანის სახელთანაა დაკავშირებული აგრეთვე ათმარცვლიანი სტრიქონის რამდენიმე კარგი კომბინაცია; კერძოდ, ათმარცვლედი თერთმეტ და თორმეტმარცვლედებთან და თორმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან.

საერთოდ, ს. ჩიქოვანის პოეზიის მეტრული წყობა სხვადასხვა ზომის სტრიქონების ურთიერთდაკავშირების მხრივ მრავალფეროვანია, მაგრამ მისთვის ნაკლებდამახასიათებელია ერთი ზომის სტრიქონთა შიგნით ტერფების ურთიერთმონაცვლეობა.

რამდენიმე ახალი წყობის შემომტანია ჩვენს პოეზიაში კ. კალაძე. მაგრამ კ. კალაძის ზოგიერთ ახალ საზომს, რომელიც ცხრა და თხუთმეტმარცვლიან სტრიქონებთანაა დაკავშირებული, ხელოვნურობის ბეჭედი აზის.

თანამედროვე ქართული ლექსის რიტმული წყობის სიახლე და მრავალფეროვნება ყველაზე უკეთ გ. ტაბიძის პოეზიაში გამოვლინდა. გ. ტაბიძე ამ მხრივ მწვერვალია არა მარტო მე-20 საუკუნის, არამედ საერთოდ მთელი ქართული პოეზიისა. გ. ტაბიძის შემოქმედებაში წარმოდგენილია ქართული რიტმიკის ნაირსახეობათა უმდიდრესი ნაწილი; ამასთან ერთად, ეს სახესხვაობანი, ეს მრავალფეროვნება არცერთ შემთხვევაში არ ატარებს ფორმალისტურ ხასიათს, იგი ორგანული ნაწილი გახდა ქართული ლექსის რიტმული სტრუქტურისა.

რიტმული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა აგრეთვე ი. გრიშაშვილის პოეზია. ი. გრიშაშვილმა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების გარიჟრაჟზე, უპირველეს ყოვლისა, ამ მხრივ მიიპყრო ლიტერატურული საზოგადოებრიობის ყურადღება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, არ იქნებოდა მართებული, მეტრული კომბინაციების სიმრავლე, რიტმული წყობის სიახლე და მრავალფეროვნება პოეტური შემოქმედების განმსაზღვრელ ფაქტორად მიგვეჩნია. მეტრი მხოლოდ ერთი სიმია იმ მრავალხმიანი საკრავისა, რომელიც პოეზიის სახელითაა ცნობილი და ჯადოსნური ორფეოსივით ატკბობს და ასაზრდოებს ადამიანის გულს. ადვილი შესაძლებელია, რომელიმე კარგი პოეტის შემოქმედება არ გამოირჩეოდეს მეტრული წყობის სიმდიდრით. ჩვენი დაკვირვებით, მაგალითად, გრ. აბაშიძის პოეზია არ ხასიათდება მრავალფეროვანი რიტმული ვარიაციებით, მაგრამ მას გააჩნია სხვა ძვირფასი თვისებები, რომლებიც მაღლა სწევენ მის მხატვრულ ღირსებას.

ჰეშმარიტი პოეზია, ისევე როგორც ხელოვნება საზოგადოდ, არ უნდა გავიგოთ, როგორც მხატვრული ფორმის კომპონენტთა აუცილებლად მთლიანი კომპლექსის შეფარდება წარმოდგენილ შინაარსთან. პოეზიის ზემოქმედებითი ძალა არ კლებულობს, როცა ეს კომპლექსი სრული არაა, ანდა რომელიმე მისი წევრი შედარებით მკრთალი და უფერულია. პოეზიაში, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გაძლიერება იმ მხატვრული კომპონენტებისა, რომლებიც აუცილებელია ამა თუ იმ შინაარსის უკეთ გამოხატვისათვის. ნაწარმოების მხატვრული ღირებულება დიდადაა დამოკიდებული ამ კომპონენტების სწორად შერჩევასა და მათ მიზანშეწონილად გამოყენებაზე.

რითმის ზოგიერთი საკითხი

რითმა თანამედროვე ქართული ლექსის არსებითი ელემენტია, მისი ორგანული და განუყოფელი ნაწილი; მე-20 საუკუნის ქართულ პოეზიაში ჩვენ არ გვეგულება არცერთი ურითმო ლექსი, რომელსაც მკითხველის მეხსიერებაში რაიმე კვალი დაეტოვებინოს.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ქართულ ლექსში მომხდარი გარდატეხის შემდეგ, რამაც ასწია პოეტური კულტურის საერთო დონე და გააცხოველა ლექსის მხატვრულ-გამომსახველობითი უნარი, რითმამ განსაკუთრებული თვისებები შეიძინა: გაფართოვდა რითმის ცნება, ამაღლდა მისი როლი და მნიშვნელობა ლექსში. სიტყვის რაღაც ჯადოქარი ოსტატი უნდა მოვიდეს, რომ შესძლოს დღეს ურითმო ლექსში, რითმის დაუხმარებლად, მისი ღრმა და ამოუწურავი შესაძლებლობის გამოუყენებლად პოეტური მშვენიერების ნეტარება განგვაცდევინოს.

რითმა ლექსის მუსიკალური სრულყოფის, მკითხველის ესთეტიკური ტკბობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ს. გორგაძე წერდა: „ერთხელვე რითმიან მეტყველებას შეჩვეული ყური ყოველი მომდევნო ტაეპის ბოლოში, ან შუაში ელის რითმას, ე. ი. მსგავსი ბგერების განმეორებას და დიდად ნასიამოვნები რჩება, როცა მოლოდინი უმართლდება“[1].

კარგი რითმა პოეტისათვის ხშირად მთელი აღმოჩენაა, მთელი სიამოვნებაა, ხოლო უკვე აღმოჩენილი და მოპოვებული—გულითად მეგობარივით ძვირფასი და საყვარელია. შემთხვევითი არ არის გ. ტაბიძის პარალელი:

---

[1]. ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, 1930, გვ. 91.

მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს).

მკითხველისათვის კარგი რითმა ძვირფასი და ახლობელი ადამიანის ნახვას უდრის. ელი, მოვა და გამართლდება. იგი სასიამოვნოა, როგორც სასურველ არსებასთან შეხვედრით დამთავრებული მოლოდინი, როგორც სიმფონიაში გამყოლი მელოდიის დროდადრო გამეორება. რითმიან ლექსში რითმებით ერთმანეთთან დაკავშირებული ორი სტრიქონიც კი ხშირად იმიტომაც გიზიდავს, რომ დანამდვილებით იცი: მათი დაბოლოებანი მუსიკალურად გამართლებული იქნება მომდევნო სტრიქონებში. მაგალითად, გ. ტაბიძის „მივარდნილი აივნის“ ერთი სტროფი ამ სტრიქონებით იწყება:

და მეგობარიც ხანდახან
უთუოდ მოვა, თუ ელი.

ისე გამოკვეთილია აქ რიტმულად სტრიქონთა უკანასკნელი ტერფები: ხანდახან და თუ ელი, რომ გრძნობ, ისინი აუცილებლად გაირითმებიან. მოლოდინი მართლდება:

ტფილისში მეფობს თათარხან,
ღვინო, დუელი, დუელი...

მუსიკალურ-ესთეტიკურ ფუნქციასთან ერთად რითმას ლექსისათვის აქვს მაორგანიზებელი ფუნქციაც, იგი მტკიცედ კრავს ცალკეულ რიტმულ პერიოდებს, ერთმანეთთან აკავშირებს ფრაზებს, სტრიქონებს.

რითმას აქვს შემეცნებითი ღირებულება. პოეტები ხშირად მიმართავენ რითმის საშუალებით იმ სიტყვის ხაზგასმას, რომელშიაც სტრიქონის მთავარი აზრია მოცემული. სტრიქონის ბოლოს გამოიტანენ ასეთ სიტყვას, ანდა ცეზურის ხაზზე მოაქცევენ, რომ უფრო თვალსაჩინო იყოს მკითხველისათვის.

ვ. მაიაკოვსკი წერდა: „Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало“[1].

[1] В. Маяковский. Избранные произведения, т. II, 1953, стр. 471.

ცნობილია, რომ პუშკინი საგანგებოდ ცდილობდა რითმაში მოემწყვდია ის სიტყვა, რომლის განსაკუთრებული ხაზგასმა საჭიროდ მიაჩნდა. მაგალითად, ლექსი „ჩაადაევს“ შემდეგი სტრიქონებით თავდება:

Товарищ, верь взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

სარითმო სიტყვები: она, сна, имена, счастья, самовластья ამ სტროფის მთავარი აზრის გამომხატველია. ასეთია, კერძოდ, პირველი სტრიქონის она, რაშიაც პუშკინი თავისუფლებას, ხალხის ბედნიერ მომავალს გულისხმობს.

ასეთია რითმის ესთეტიკურ-შემეცნებითი ფუნქცია.

ქართული რითმის შესახებ არსებული ლიტერატურა ღარიბია. პირველ ქართულ პოეტიკურ ძეგლებში (მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, იოანე და თეიმურაზ ბაგრატიონების ნაშრომები და სხვ.) რითმაზე ლაპარაკია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ეს ავტორებს სჭირდებოდათ ლექსის გვართა და საზომთა დასადგენად, რადგანაც ძველ ქართულ პოეზიაში ლექსთა გარკვეული სახეობისათვის აუცილებელი იყო რითმათა სათანადო წესრიგი.

რითმის შესახებ არსებითად პირველი კრიტიკული შენიშვნები გამოთქმული აქვს ი. ჭავჭავაძეს წერილში „ორიოდე სიტყვა თ. რევაზ შალვას-ძის ერისთავის კოზლოვის-მიერ „შეშლილის „თარგმნაზედა“, სადაც წერილის ავტორი „შეშლილის“ მთარგმნელს ყველაზე დიდ ბრალდებად უთვლის რითმის გულისათვის აზრისა და გრძნობის გაწირვას. მთარგმნელი ყურადღებას არ აქცევს აზრისა და ენის სისწორეს, ოღონდ კი რითმა გამოიყვანოს, ნათქვამს ლექსის ფორმა მისცეს. „რითმების ეს რახარუხი“ ილიას დიდ შეცოდებად მიაჩნია. მისი აზრით, რითმა არ არის აუცილებელი ელემენტი პოეზიისა. აბა, ყურადღებით წაიკითხეთ ურითმო ლექსები გრ. ორბელიანისა,—წერს ილია,—„რა პოეზიაა მაგ ურითმო

ლექსშია... პოეზია განსახოვნებაა ჭეშმარიტებისა, ცხოვრებისა და არა ჯაჭვი უთავბოლოდ გადაბმულ რითმებისა".[1]

ილიას ამ სიტყვების აზრი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს იგი რითმის წინააღმდეგი იყოს საერთოდ და ურითმო ლექსების აპოლოგეტად გვევლინებოდეს. ეს არ გამომდინარეობს არც აღნიშნული წერილიდან და არც საერთოდ ილიას ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან. პირიქით, ამავე წერილში ილიას მოსწონს კოზლოვის ლექსების „შუათანა შეუკვეცავი რითმა". მას მხოლოდ იმის თქმა უნდა, რომ ლექსისათვის მთავარია აზრი, გრძნობა, შთაგონება. ურითმო ლექსშიაც კი ხშირად დიდი პოეზიაა მოცემული. ამიტომ რითმას არ შეიძლება გადამწყვეტი მნიშვნელობა მიენიჭოს.

კირიონმა და გრ. ყიფშიძემ თავიანთ კოლექტიურ ნაშრომში „ლექსთწყობა" („სიტყვიერების თეორია", 1898 წ.) გაიმეორეს ი. ჭავჭავაძის მოსაზრება გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსების შესახებ და ამაზე დაყრდნობით რითმას მეორეხარისხოვანი ადგილი მიაკუთვნეს, იგი მეტრული სქემის ერთგვარ დანამატად აქციეს. ისინი წერენ: „ქართულს ლექსს სრულიად არას დაუშლის ურითმობა, ოღონდ კი ცეზურა იყოს დაცული და თანაბრობა მარცვალთა რაოდენობისა". გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსები „კეთილხმოვანებით რითმიან ლექსებს არ ჩამოუვარდებაო".[2]

ეს ცალმხრივი, ტენდენციური გაგებაა ილიას თვალსაზრისისა. ილია არ იტყოდა: ლექსს სრულიად არაფერს უშლის ურითმობაო; იგი მხოლოდ იმას ამბობდა, რომ ისეთ რითმიან ლექსებს, სადაც რითმის გულისათვის გაწირულია აზრი, გრძნობა და თვით ენაც, ურითმო ლექსი ჯობია, სადაც სხვა ყველაფერი რიგზეაო. გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსი რომ ბევრ კეთილხმოვან რითმიან ლექსს არ ჩამოუვარდება,

---

[1]. ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, 1953, გვ. 21—22.

[2]. „ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII—XIX ს. ს.)", გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით, 1954, გვ. 163.

ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს კეთილხმოვანებისათვის რითმას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს და ამ თვალსაზრისით გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსები არ ჩამოუვარდებოდნენ მისსავე ისეთ რითმიან ლექსებს, როგორიცაა, მაგალითად: „საღამო გამოსალმებისა“, „ჩემს დას ეფემიას“ და სხვ.

რითმის საკითხს გაკვრით შეეხო კოტე დოდაშვილი („ქართული ლექსწყობა“, „ივერია“, 1890 წ., №№ 209, 210 270, 272). იგი აღნიშნავდა, რომ რითმა აუცილებელს სულსა და გულს შეადგენს ქართულის შაირისას. ქართული რითმა მომეტებულ შემთხვევაში დაქტილისებური, ე. ი. სამმარცვლიანიაო.

რითმის რაობის გარკვევას დიდი და საპატიო ადგილი დაუთმო სერგი გორგაძემ თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში „ქართული ლექსი“ (1930 წ.), რომელიც თავდაპირველი მოკლე და განსხვავებული რედაქციით 1912 წელს გამოქვეყნდა („ქართული წყობილსიტყვაობა“).

ს. გორგაძის აზრით, რითმა ქართული ლექსის „თითქმის განუყრელი ორგანიული კუთვნილებაა. ქართველი კაცის ყური საუკუნეთა განმავლობაში რითმიან ლექსს იმდენად შესჩვევია, რომ ურითმო ლექსი ლექსადაც არ მიაჩნია... რითმა ლექსის ენის ბგერითი ელემენტების მაქსიმალური მოწესრიგებულობის ერთ-ერთი სახეა; ამასთანავე, იგი დამადასტურებელი და განმამტკიცებელია იმ შინაგანი (ლოგიკურ-სინტაქსური) კავშირისა, რომელიც ლექსის მეტრულ ელემენტთა შორის არსებობს“[1].

ს. გორგაძე იხილავს ქართულ რითმას ადგილმდებარეობის, მარცვალთა რაოდენობის, ბგერითი აგებულების მიხედვით, ლექსიკური და მორფოლოგიური თვალსაზრისით. ვრცლად ჩერდება არაზუსტი რითმის სახეებზე: ასონანსზე, კონსონანსზე, დისონანსზე; იძლევა მათს ზუსტ კლასიფიკაციას. გარდა ვაჟური, ქალური და დაქტილური რითმებისა, იგი ლაპარაკობს, აგრეთვე ზედაქტილურ—ოთხ და ხუთმარცვლიან რითმებზე.

[1] „ქართული ლექსი“, 1930, გვ. 90.

რითმის საკითხს სპეციალურად შეეხო კ. ჭიჭინაძე. 1929 წელს ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ (№ 1—2) მან გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „რითმა ქართულ ლექსში“. კ. ჭიჭინაძის ძირითადი დებულებები, რითაც მას სიახლე შეჰქონდა ქართული რითმის გაგებაში, შემდეგია:

1. ჰიპერდაქტილური ანუ ზედაქტილური რითმები ქართულ ლექსში შეუძლებელია, რადგან „რითმა იზომება მხოლოდ მახვილიანი ბგერის მარჯვნივ მოთავსებული მარცვლების რაოდენობით. რაც შეეხება მახვილის წინა, ანუ მარცხნივ მოთავსებულ ბგერებს, მათ შესვლას რითმის შემადგენლობაში აქვს მხოლოდ ღირსობრივი მნიშვნელობა“[1].

2. ვაჟური რითმა ქართულ ლექსში ძალზე იშვიათია. იგი შეუძლებელია ვიპოვოთ რვამარცვლიან შაირში, ათმარცვლიან ფისტიკაურსა და თოთხმეტმარცვლიან მცირებესიკურში. „ვაჟური რითმის დროს სტრიქონთა უკანასკნელი მუხლები აუცილებლად ერთმარცვლიანი უნდა იყოს“, ხოლო ამ საზომებში ვაჟურად მიჩნეული რითმები ნამდვილად ან ნაკლული დაქტილური ან ნაკლული ქორეული რითმებიაო[2].

ეს დებულება, ჩვენის აზრით, გარკვეულ კორექტივს საჭიროებს; თუ რითმის თვითეული თანაწევრი შედგენილია ისეთი ერთმარცვლიანი სიტყვისაგან, რომელიც მახვილის დართვის გამო საგანგებო ტერფს ჰქმნის, მაშინ ვაჟურ რითმასთან გვაქვს საქმე. სანიმუშოდ გვაგონდება აკ. გაწერელიას მიერ მოტანილი გ. ტაბიძის ლექსის ორი სტრიქონი:

პატარა ხალი, სულ უეცრად რომ
დაეჩნდა სახეს და წაშალა დრომ.

ათმარცვლიანი ფისტიკაური აქ ხელს არ უშლის ვაჟური რითმის არსებობას.

3. კ. ჭიჭინაძე სწორად ხსნის ნაკლული რითმის სიჭარბეს მე-19 საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მისი აზრით, ბარათაშვილის, გრ. ორბელიანის და სხვ. ამ დროის მწერალთა

[1] კ. ჭიჭინაძე, რითმა ქართულ ლექსში, „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 152.

[2] იქვე, გვ. 156—157.

ნაკლული რითმები რუსული რითმის თვალით ათვისების შედეგი იყო.

რითმა საზოგადოდ და, კერძოდ, ქართული კლასიკური რითმა მონოგრაფიულად შეისწავლა აკ. გაწერელიამ თავის ფუნდამენტალურ ნაშრომში „ქართული კლასიკური ლექსი“ (1953 წ.). აკ. გაწერელია იძლევა ქართული რითმის სრულ კლასიფიკაციას, არკვევს რითმისა და მეტრის ურთიერთობას, რითმის სემასიოლოგიურ მნიშვნელობას, ზოგადად მიმოიხილავს ქართული რითმის ისტორიას და წარსული კვლევა-ძიების გათვალისწინებით აკეთებს სათანადო დასკვნებს. ჩვენ აქ აღარ შევჩერდებით აკ. გაწერელიას დასკვნებზე, აღვნიშნავთ მხოლოდ მათს დიდ მნიშვნელობას ქართული რითმის გაგებისა და სისტემატიზაციის საქმეში.

ამჟამად გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ქართულ რითმასთან დაკავშირებულ ზოგიერთ საკითხზე, რომლებიც ჩვენ ჯერ კიდევ დაუდგენლად და სადაოდ მიგვაჩნია.

რითმის ცნების ზუსტი განსაზღვრის, ცალკეული ტერმინების დაზუსტებისა და საერთოდ ამ სფეროში ზოგადთეორიული საკითხების გარკვევის გარეშე ინელია რითმაზე კონკრეტული მსჯელობის წარმოება, ამა თუ იმ პოეტის, ამა თუ იმ ლიტერატურული ეპოქის რითმის ანალიზი, მისი შესწავლა და შეფასება; ამასთან ერთად, ჩვენ უპირატესად დაინტერესებული ვართ თანამედროვე ქართული რითმის ხასიათით. რითმის შესახებ არსებული ლიტერატურა კი ძირითადად ძველ და XIX საუკუნის ქართულ პოეზიას ეყრდნობა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ს. გორგაძისა და, ნაწილობრივ, კ. ჭიჭინაძის ნაშრომებს). ის დიდი რეფორმაცია, რაც მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულმა ლექსმა და, კერძოდ, ქართულმა რითმამ განიცადა, ამ ლიტერატურაში სათანადოდ არ არის ასახული.

რითმა მრავალი ნიუანსის შემცველია; ყოველი ახალი პოეტის შემოქმედებაში, ყოველ ახალ ლექსში იგი ისეთ თვისებებს იძენს, რომელთა სრული გათვალისწინება ყოვლად შეუძლებელია ერთ და ორ ნაშრომში. ამავე დროს, ზოგიერთი, ერთი შეხედვით, უდაო საკითხი, რომელიც გარკვეულ

ლიტერატურულ ეპოქაში არავითარ ეჭვს არ იწვევდა, სადაო და საეჭვო ხდება მომდევნო ეპოქებში.

რითმაზე მსჯელობა შეუძლებელია ლექსის ბგერითი მხარისა და რიტმული მონაცემების ყოველმხრივი გათვალისწინების გარეშე. რითმა დაკავშირებულია რიტმთან იმდენად, რამდენადაც სარითმო სიტყვა ქმნის გარკვეულ ტერფს, რომელზედაც დამოკიდებულია სტრიქონის რიტმული რხევადობა. მაგალითად, ქორეული და დაქტილური რითმების მქონე ორი სხვადასხვა სტრიქონი არ შეიძლება ერთნაირი რიტმული რხევისა იყოს.

განსაკუთრებით ორგანულ კავშირშია რითმა ლექსის ბგერით მხარესთან, რადგანაც იგი, არსებითად, მსგავსი ბგერითი ერთეულების გამეორებას ნიშნავს. რითმის განსაზღვრის დროს ორივე ეს მომენტი უნდა იქნეს გათვალისწინებული.

ლექსის ბგერითი მხარე, ევფონია, ძირითადად, ალიტერაცია-ასონანსზეა დამყარებული; ალიტერაცია ერთი და იგივე თანხმოვნების გამეორებას გულისხმობს, ხოლო ასონანსი— ერთი და იგივე ხმოვნებისას. რითმაც ერთი და იგივე ან მსგავსი თანხმოვნებისა და ხმოვნების გამეორებაა. მაგრამ ალიტერაციისა და ასონანსისაგან განსხვავებით (სხვა განმასხვავებელ ნიშნებთან ერთად), რითმაში ბგერების გამეორება რიტმულადაა მოწესრიგებული, გარკვეულ რიტმულ ჩარჩოებშია მოქცეული; კერძოდ, რითმისათვის აუცილებელია სარითმო ერთეულები ცეზურის (მთავარი ან მცირე ცეზურის) ხაზებზე გადიოდნენ. სტროფში ბგერათა კომპლექსების ყოველი გამეორება რითმად ვერ მიიჩნევა.

„თამარიანის“ ცნობილ სტრიქონში—

თამარ წყნარი,/შესაწყნარი,/ხმანარნარი,/პირმცინარი—

სარითმო სიტყვები სწორედ იქ სხედან, სადაც ცეზურათა ხაზებმა უნდა გაიაროს. პირველ მუხლში რომ ტერფები გადაგვეჯგუფებინა და სარითმო სიტყვა უკანა პლანზე გადაგვეტანა—

წყნარი თამარ,/შესაწყნარი,/ხმანარნარი,/პირმცინარი —

მაშინ გაძნელდებოდა სიტყვა წ უ ნ ა რ ი ს შეყვანა სტრიქონის რითმათა მწყობრში, მიუხედავად იმისა, რომ: 1) ეს სიტყვა მთლიანად შედის მომდევნო სარითმო სიტყვის შემადგენლობაში და ე. წ. შეთავსებულ რითმას ჰქმნის (წუნარი—შესაწუნარი) და 2) სამი ერთმანეთს მიმყოლი და ერთმანეთის გამაძლიერებელი თანაწყვრი რითმისა (შესაწუნარი—ხმანარნარი— პირმცინარი), რომელთა მუსიკალური ჟღერადობა მთელს სტრიქონს მსჭვალავს, თავისი ჰანგის ორბიტში ითრევს სტრიქონის ყოველ მიმსგავსებულ რიტმულ ერთეულს.

და თუ ასეთი გადაჯგუფების შემთხვევაში სიტყვა წ უ ნ ა რ ი მთლიანად მაინც ვერ რჩება გულგრილი რითმათა ამ ძლიერი და მოხდენილი თამაშის მიმართ, თუ ნაწილობრივ მაინც ჩაუთრევია ამ რითმების გრიგალს, ესეც იმიტომ, რომ იგი— ცალკე რიტმულ ერთეულად გამოყოფილი — მცირე პაუზას მაინც საჭიროებს, მცირე ცეზურასთან მაინც დგას.

ჩვენი შეხედულების საილუსტრაციოდ კიდევ უფრო დამაჯერებელ მაგალითებს ვნახულობთ თანამედროვე პოეზიაში. აი, ორიოდე ნიმუში გ. ტაბიძის ლექსებიდან:

ბნელ ღამის დროს/წ უ ნ ა რ ი ნ ი ს ლ ი/რომ ეწევა/თეთრ ზამბახებს,
მათ ნ ა რ ნ ა რ ი მთის ნიავი უალერსებს, აცახცახებს.
(„მე და ზამბახი").

გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაჰკოდა შვილი...
საღამო იწვა ხავერდის ყდაში,
ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი...
ეს იყო მაშინ, ეს იყო მ ა შ ი ნ,
როცა მე ბ ა ვ შ ვ ი ვიყავ.
(„სროლის ხმა მთაში").

ფონეტიკურად ერთმანეთის მსგავსი სიტყვები, ერთის მხრივ, წ უ ნ ა რ ი—ნ ა რ ნ ა რ ი, ხოლო, მეორეს მხრივ, მ ა შ ი ნ—ბ ა ვ შ ვ ი რითმებად ვერ მიიჩნევა მხოლოდ იმის გამო, რომ სიტყვები წ უ ნ ა რ ი და ბ ა ვ შ ვ ი დაშორებულია ცეზურის ხაზებს. რითმებად რომ იქცნენ, საჭიროა მათი მოხვედრა ცეზურასთან. მაგალითად, ასე:

ბნელ ღამის დროს ნისლი წუნარი რომ ეწევა თეთრ ზამბახებს.
მათ ნარნარი/მთის ნიავი/უალერსებს,/აცახცახებს,

ანდა:

ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
როცა მე ვიყავ ბავშვი.

გ. ლეონიძის სტრიქონში:

თუ ჩამე შემრჩა, ვიმღეროთ ბარემ („ყივჩაღური ღამე"),—

ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვები რამე და ბარემ რითმას მხოლოდ მაშინ შექმნიან, თუ სტრიქონში ტერფებს ისე გადავაჯგუფებთ, რომ სარითმო სიტყვა რამე ცეზურის ხაზთან მოხვდეს:

თუ შემრჩა რამე, ვიმღეროთ ბარემ.

ამრიგად, რითმისათვის აუცილებელია ბგერათა მსგავსი კომპლექსების გამეორება მეტრულად განსაზღვრულ ადგილებში.

ქართული რითმის რამდენიმე განმარტება არსებობს. ლ. ისარლიშვილი ნაშრომში „მოკლე კანონნი ქართულის პოეტიკისა..." რითმებზე ლაპარაკობს, როგორც „თანამსგავს ბოლო სიტყვებზე"[1]. მ. კელენჯერიძის განმარტებით (იხ. მისი „ლექსწყობა ანუ წყობილსიტყვაობა"), „რითმა ნიშნავს ლექსში დაბოლო მარცვლების შეწყობას კეთილხმოვანობისათვის"[2].

ს. გორგაძემ რითმის უფრო სრული და ჩამოყალიბებული განსაზღვრება მოგვცა: „ფართოდ გაგებული, რითმა აკუსტიკურ ერთგვაროვნებათა განმეორებაა ტაეპის თავში, შუაში, ან ბოლოში, უფრო ხშირად—ბოლოში"[3].

ა. გაწერელიას აზრით, ლექსში „ძირითადი კომპოზიციური და რიტმული დანიშნულებით აღჭურვილია უმთავრესად ბოლო რითმა", ამიტომ „რითმა ეწოდება ერთგვარ ან

---

[1] „ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII—XIX ს.ს.)", გვ. 137

[2] იქვე, გვ. 175.

[3] „ქართული ლექსი", გვ. 90.

დაახლოებით მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნების) განმეორებას უმთავრესად ტაეპების ბოლოს"[1].

რითმის ამ განმარტებებიდან პირველი ორი (ლ. ისარლიშვილის და მ. კელენჯერიძისა) კონკრეტულობით აღჭურვილ სპეციფიკურ ნიშანთა უქონლობის გამო უკუსაგდებია.

ს. გორგაძის განსაზღვრებაში დაზუსტებას მოითხოვს ის ადგილი, სადაც „აკუსტიკურ ერთგვაროვანთა განმეორებაზეა" ლაპარაკი. აკუსტიკური ერთგვაროვანი მხოლოდ ზუსტ რითმას არ გულისხმობს? ამასთან ერთად (და რაც მთავარია), დასაზუსტებელია ცნებები „ტაეპის თავი ან შუა". ისინი ყოველთვის არ ემთხვევიან ცეზურათა ადგილსამყოფელს. რითმისათვის კი აუცილებელია აკუსტიკურად ერთგვაროვანი (თუ მსგავსი!) სიტყვები ცეზურათა ხაზებზე, მუხლების ბოლოებში მოხვდნენ, რომ მათს გამეორებას რიტმული წესრიგისა და კანონზომიერების ხასიათი მიეცეს.

ა. გაწერელიას განმარტებაში ჩვენ არასაკმაოდ მიგვაჩნია „უმთავრესად ბოლო რითმებზე" მითითება; ამასთან ერთად, სიტყვა „ბგერების" ნაცვლად ჯობია ვიხმაროთ გამოთქმა „ბგერათა კომპლექსი". არაზუსტ რითმაში, რაც ძალზე დამახასიათებელია თანამედროვე ქართული ლექსისათვის, ხშირად სრულიად სხვადასხვა ბგერები ხვდებიან ერთმანეთს. ამის საუკეთესო ნიმუშია კონსონანსი, სადაც ხმოვნები სხვადასხვაობენ (ხმოვანი ბგერები არ შეიძლება მივიჩნიოთ ერთმანეთის მსგავს ბგერებად), ასევე დისონანსიც, ზოგჯერ ასონანსიც კი. არაზუსტ რითმაში, ჩვენის აზრით, შეიძლება ვილაპარაკოთ არა ცალკეული ბგერების მსგავსებაზე, არამედ ბგერათა კომპლექსების მსგავსებაზე.

აქ შესაძლებელია ერთმანეთის თანმხვედრი ბგერები სრულიად სხვადასხვა იყოს, მაგრამ რითმის ერთი თანაწევრის ბგერათა მთლიანი კომპლექსი უსათუოდ მსგავსი იქნება მეორე თანაწევრის ბგერათა კომპლექსისა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ქართული რითმა, ჩვენის აზრით, შეიძლება ასე განისაზღვროს:

[1] „ქართული კლასიკური ლექსი", გვ. 170—171.

რითმა ეწოდება ბგერათა ერთი და იგივე, ან მსგავსი კომპლექსების გამეორებას უმთავრესად ტაეპების ან მუხლების ბოლოს.

რითმის ცალკეული საკითხებიდან, რომლებიც ჩვენ სადაოდ მიგვაჩნია, უპირველეს ყოვლისა, გვინდა შევეხოთ ზედაქტილური რითმის საკითხს.

კ. ჭიჭინაძე და აკ. გაწერელია, ს. გორგაძის წინააღმდეგ, უარყოფენ ქართულ ლექსში ზედაქტილური რითმების არსებობას. არგუმენტი ასეთია: რითმა იზომება კლაუზულის მარჯვნივ მდებარე მარცვლებით. ქართული რითმის კლაუზულის სიგრძე კი სამ მარცვალს (დაქტილს) არ აღემატება. რადგან ქართულში სამ და სამზე მეტმარცვლიან სიტყვას მახვილი მოუდის ბოლოდან მესამე მარცვალზე, გამომდინარე აქედან, რითმაც არ შეიძლება სამზე მეტმარცვლიანი, ანუ, სხვაგვარად, ზედაქტილური იყოს.

ეს დებულება ძირითადად სწორია. მაგალითად, ი. გრიშაშვილის რითმა ბანაობდა—ქანაობდა, მიუხედავად იმისა, რომ აქ ოთხმარცვლიანი სიტყვები ბოლომდეა გარითმული, მაინც დაქტილური რითმაა, რადგან მისი თანაწყვრები მეორე პეონებია, რომლებსაც მახვილი მოუდით ბოლოდან მესამე მარცვალზე (ბანაობდა—ქანაობდა); ეს რითმა ზომის თვალსაზრისით ისევე გაიგება, როგორც შებრინდებისსიმრინდებისა (გ. ტაბიძე), სადაც ოთხმარცვლიან სიტყვებში მხოლოდ სამი უკანასკნელი მარცვალია ერთმანეთთან შეთანხმებული. თუ ბანაობდა—ქანაობდა არ შეიძლება ზედაქტილურ რითმად იქნას მიჩნეული, მით უფრო შეუძლებელია ზედაქტილურ რითმად მივიჩნიოთ ს. გორგაძის მაგალითი—წყლისა ჩქერამა—ერთმანეთისა ცქერამა, სადაც დაქტილური რითმა (ჩქერამა—ცქერამა) გვერდით მდგომი სიტყვებისაგან მარცვლების სესხებით ხუთმარცვლიან რითმადაა გაგებული.

ამრიგად, თითქოს საკითხი სადაო არაა. მაგრამ ცნობილია, რომ ქართულ ენაში, ქართულ ლექსში მეორე პეონის გვერდით, არც თუ იშვიათად, იხმარება პირველი პეონიც, რომელსაც მახვილი ეცემა ბოლოდან მეოთხე მარცვალ-

ზე: სა უბა რი. ამ შემთხვევაში აშკარაა, რომ ოთხმარცვლიან კლაუზულასთან და, მაშასადამე, ოთხმარცვლიან, ზედაქტილურ რითმასთან გვაქვს საქმე (საუბარი—დაუბარე). დაახლოებით მსგავსი გარემოება შესამჩნევია ხუთმარცვლიან სიტყვაშიც. ჩვეულებრივად, ხუთმარცვლიანი სიტყვა—რითმაში მოხვედრილი—გაიგება, როგორც დაქტილური რითმა (მახვილი ეცემა ბოლოდან მესამე მარცვალს). მაგრამ იმ შემთხვევაში, როცა ხუთმარცვლიან სიტყვაში ბოლოდან მესამე და მეოთხე ერთგვარი ხმოვნები ერთმანეთს მისდევენ (თანხმოვნით არ იყოფიან), მახვილიანია ბოლოდან მეოთხე მარცვალი, ოღონდ წარმოთქმაში ერთგვარი ხმოვნები ერთიანდება და მახვილს ორივე ერთად იღებს (გადაცალა)[1]:

ამ შემთხვევაშიაც, ჩვენის აზრით, ზედაქტილური, კერძოდ, ოთხმარცვლიანი რითმის არსებობა სადაო არაა.

ქართულ რითმას საერთოდ მრავალმარცვლიანობისკენ აქვს მიდრეკილება. მისი ბუნება მოითხოვს სიტყვები, რაც შეიძლება, ბოლომდე იქნას გარითმული. ამიტომ ქართულში ხშირია შედგენილი რითმები, როცა ერთ მრავალმარცვლიან სიტყვას ვერ ავსებს მისი ცალი სარითმო სიტყვა და იგი სხვა სიტყვით, ან სიტყვის სხვა ნაწილითაა შეთავებული. ეს გარემოება რომ ბუნებრივია ქართული ლექსითი მეტყველებისათვის, იქიდანაც ჩანს, რომ ქართული ხალხური რითმა უპირატესად მრავალმარცვლიანია: სიტყვები ბოლომდეა გარითმული, ანდა, სიმოკლის შემთხვევაში, დამხმარე მარცვლებითაა შევსებული:

ააფრინე ალალიო,
რაც არ არი, არ არიო.
აბა, ჩემო მანასეო,
ხან ისე და ხან ასეო.

განსაკუთრებით დამახასიათებელია შემდეგი ნიმუში:

[1] შ. ძ ი ძ ი გ უ რ ი, ძიებანი ქართული დიალექტოლოგიიდან, 1954, გვ. 56; ს. ჯ ღ ე ნ ტ ი, ქართული ენის ფონეტიკა, 1956, გვ. 262-263.

ნუ იცინი, ნუ მაცინებ,
გაგვაჭორიჭორებენო,
გაგვიგებენ სიყვარულსა,
დაგვაშორიშორებენო.

სარითმო სიტყვამ—დაგვაშორიშორებენო ხალხური ლექსის ამ ვარიანტში მთლიანად დაიმსგავსა მისი მოცალე—გაგვაჭორიჭორებენო, მიუხედავად იმისა, რომ ეს უკანასკნელი ფორმა რამდენადმე ხელოვნურია (სხვა ვარიანტში გვაქვს—თორემ გაგვაჭორებენო). ამ მაგალითზე კარგად ჩანს ქართული რითმის სწრაფვა მრავალმარცვლიანობისაკენ.

ქართულ რითმას ამშვენებს სიტყვების ბოლომდე შეთანხმება, მრავალმარცვლიანობა საერთოდ, და მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთმოყვანილი მაგალითები ხალხური პოეზიიდან დაქტილური რითმის ფარგლებში რჩებიან, მაინც ხაზს უსვამენ ქართული რითმის მისწრაფებას ზედაქტილუროობისაკენ. საერთოდ, რადგან ქართულში მახვილი არაა ძლიერი და გამოკვეთილი და სიტყვა შედარებით გაბმულად გამოითქმის, კლაუზულა არაა მაინცადამაინც გამოყოფილი მთელი სიტყვისაგან; ამიტომ რითმის სიგრძის საზომად მხოლოდ კლაუზულის მიჩნევა, როგორც ეს დამახასიათებელია სხვა უფრო აქცენტური მახვილის მქონე ენებისათვის, ვფიქრობთ, ქართული ლექსისათვის არ იქნებოდა ბუნებრივი. აქ მეტი ანგარიში უნდა გაეწიოს კლაუზულის წინ მდგომ ბგერებსაც. ყოველ შემთხვევაში, ის მაინც აშკარაა, რომ პირველი პეონები (მრანება—ზრანება, გაიშალა—გაიშალა) და ხუთმარცვლიან სიტყვებში მესამე და მეოთხე ერთგვარი ხმოვნის ერთად მოხვედრა იძლევა ოთხმარცვლიან, ზედაქტილურ რითმას.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ს. გორგაძის გაგება ზედაქტილური, ოთხმარცვლიანი რითმისა არაა მართებული, ბოლო ხუთმარცვლიან რითმაზე ლაპარაკი ქართულში საერთოდ შეუძლებელია, მაინც, ზემოთმოყვანილი მსჯელობიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ ქართულ ლექსში ოთხმარ-

ცვლიანი, ზედაქტილური რითმის სრული უარყოფა არ შეეფერება სინამდვილეს[1].

გვინდა შევეხოთ მდიდარი და ღრმა რითმების საკითხს.

ზუსტ რითმაში კლაუზულის წინ მდგომი თანხმოვნებისა და ხმოვნების რითმაში მოქცევა ჩვენს საბეჭნიერო ლიტერატურაში აღინიშნება სპეციალური ტერმინებით: მდიდარი რითმა და ღრმა რითმა. რითმა მდიდარია, თუ კლაუზულასთან ერთად მეორდება მის წინ მდგომი პირველი თანხმოვანი (ე. წ. საბჯენი თანხმოვანი), მაგალითად: ტიცები — ნეგატივები. გარდა საბჯენი თანხმოვნებისა, კლაუზულის წინა სხვა თანხმოვნების განმეორებას, არსებული განმარტებით, მდიდარი რითმა არ გულისხმობს. თანამედროვე ქართულ ლექსში კი ძალზე ხშირია შემთხვევები, საბჯენი თანხმოვნების გარდა, კლაუზულის წინა სხვა თანხმოვნების გამეორებისა. ამას რითმის კეთილხმოვანებისათვის დადებითი მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად: შადრევნებით—გადევნებით, მთვარეში—თარეში (გ. ტაბიძე). აქ რითმის ორსავე თანაწევრში კლაუზულის წინა დონი და თანი პირველი, ე. წ. საბჯენი თანხმოვნები არ არიან, მაგრამ ისინი სასიამოვნო ჟღერადობას იძლევიან, რასაც ანგარიში უნდა გაეწიოს და თავისი სახელი ეწოდოს. ჩვენის აზრით, მსგავსი მოვლენებიც მდიდარი რითმების კატეგორიაში უნდა მოვაქციოთ. ამასთან ერთად, მდიდარი რითმა აბსოლუტურად ზუსტ რითმას გულისხმობს. თანამედროვე ქართულ ლექსში კი ძალზე ხშირია შემთხვევები, როცა ასონანსის ან კონსონანსის კლაუზულის წინა თანხმოვნებიც მეორდება, რაც, აგრეთვე, არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ. მაგ., ტბებია—თბებიან (გ. ტაბიძე) ასონანსია, მაგრამ საბჯენი თანხმოვნის განის გამეორებით იგი მდიდარი რითმების ჯგუფში შედის. მსგავსი მოვლენა შესამჩნევია ღრმა რით-

---

[1] ა. გაწერელიას კლასიკური ხანის პოეზიიდან ვერსიფიკაციის ნიმუშად მოჰყავს რამდენიმე მაგალითი ზედაქტილური რითმისა. მისი დასკვნით— „ჰიპერდაქტილური რითმა ქართულში..., მეტრული ცდების სახით გვხვდება“ („ქართული კლასიკური ლექსი“, გვ. 176).

მაშიც. ჩვეულებრივი განმარტებით, რითმა ღრმაა, თუ ზუსტ რითმაში მეორდება კლაუზულის წინა ხმოვანი. მაგრამ ისმის კითხვა—რითმების რომელ კატეგორიაში მოვაქციოთ კლაუზულის წინა ხმოვნის გამეორება არაზუსტ რითმაში (გალავანი—და სავანე, დარაზოდეს—არასოდეს)? ჩვენის აზრით, აქაც ღრმა რითმასთან გვაქვს საქმე.

ზემოთქმულის საფუძველზე, მდიდარი და ღრმა რითმების განმარტება შეიძლება ასე ჩამოვაყალიბოთ:

მდიდარი რითმა ეწოდება რითმაში კლაუზულის წინა, ერთი და იგივე ან მსგავსი თანხმოვნების გამეორებას, მიუხედავად იმისა, რითმა ზუსტია თუ არაზუსტი.

ღრმა რითმა ეწოდება რითმაში(ზუსტი იქნება თუ არაზუსტი) კლაუზულის წინა ხმოვნების გამეორებას.

აქ ჩამოთვლილ მომენტებს (საბჯენ თანხმოვნებს, თანხმოვნების იგივეობას თუ მსგავსებას, რითმის სიზუსტესა და არასიზუსტეს) მხოლოდ ხარისხობრივი მნიშვნელობა აქვს მდიდარი და ღრმა რითმებისათვის.

მდიდარი რითმის საპირისპიროდ არსებობს ღარიბი რითმა. აკ. გაწერელიას განმარტებით, „ღარიბი რითმა ტაეპის კლაუზულაში ჩნდება მაშინ, როცა საბჯენი თანხმოვნები და მახვილიანი ხმოვნის მომდევნო თანხმოვნებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგ., თქმული: უტყვი; ველი: ხენი და ა. შ.“[1]

მაგრამ ჩვენ ვერ დავეთანხმებით პატივცემულ მკვლევარს, როცა იგი ღარიბ რითმას ზუსტი რითმების რიგს აკუთვნებს[2]. ზუსტი რითმა გულისხმობს სიტყვათა კლაუზულების სრულს იგივეობას. ზემოთმოყვანილი მაგალითები კი ამის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს.

ჩვენ სადაო გვაქვს თვით ტერმინებშიაც. ტერმინები—მდიდარი და ღარიბი—რითმის მიმართ მართლაც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, მაგრამ, ჩვენის აზრით, ისინი უფრო ზოგადი მნიშვნელობით უნდა ვიხმაროთ. შეიძლება რითმები სა-

---

[1] „ქართული კლასიკური ლექსი“, გვ. 182.

[2] იქვე, გვ. 183.

ერთოდ დაიყოს მდიდარ და ღარიბ რითმებად, ისევე როგორც არსებობს დაყოფა: ზუსტი — არაზუსტი. მაშინ მდიდარი რითმების კატეგორიაში შევა ყველა ჭორეული, დაქტილური და ზედაქტილური რითმა, რომლებიც გამოირჩევიან ბგერათა კეთილხმოვანებით, და არა მარტო ზუსტი რითმები, არამედ ის ასონანსებიცა და კონსონანსებიც, რომლებიც თავიანთი სასიამოვნო ჟღერადობით ზოგჯერ ზუსტ რითმებზე უკეთეს შთაბეჭდილებას ახდენენ. ყველა დანარჩენი რითმა: ერთმარცვლიანი, ე. წ. ვაჟური, არათანაბარმარცვლიანი, დისონანსები, არაკეთილხმოვანი ასონანსები და კონსონანსები — შევლენ ღარიბი რითმის კატეგორიაში. ჩვენის აზრით, ასეთი დაყოფა უფრო მართებული იქნებოდა. ხოლო დღევანდელი გაგებით, ღარიბ რითმად უნდა მივიჩნიოთ ყველა არაკეთილხმოვანი ასონანსი, რომლებშიაც ხმოვნები ერთნაირია, ხოლო თანხმოვნები სრულიად სხვადასხვა.

გვინდა რამდენიმე სიტყვა ვთქვათ ტერმინებზე — არათანაბარმარცვლიანი და არათანაბარმახვილიანი რითმები. ქართულ ლექსში რითმათა არათანაბარმახვილიანობა დამოკიდებულია რითმათა არათანაბარმარცვლიანობაზე. ყოველი არათანაბარმახვილიანი რითმა, ამავე დროს, არათანაბარმარცვლიანიცაა. ქართულში მახვილი შედარებით მყარია: ყოველ ორმარცვლიან სიტყვას ბოლოდან მეორე მარცვალზე ეცემა, ყოველ სამმარცვლიანს — ბოლოდან მესამე მარცვალზე, ამიტომ ყოველი ორმარცვლიანი სიტყვის შერითმება სამმარცვლიანთან ამ სიტყვებში მახვილთა არათანაბრობას იწვევს (მძივით — გვირილით; მერი — ნამქერი და ა. შ.). ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა მეორე და პირველი პეონები ერითმებიან ერთმანეთს (ასეთი შემთხვევები საერთოდ იშვიათი იქნება), რითმა ისე რეგულირდება, რომ მახვილი ყველგან ერთსა და იმავე მარცვალს დაეცეს. მეორე და პირველ პეონებში მახვილების ამგვარი გადაადგილება დიდ უხერხულობას არ იწვევს, მაგ., რითმას მ ო მ ე პ ა რ ა — მ ო ე ფ ა რ ა შეგვიძლია ბოლოდან მესამე მარცვალზეც მივსცეთ მახვილი (მომეპარა — მოეფარა), როგორც ეს რითმის პირველი თანაწყვერისათვის, მეორე პეონისთვისაა ნიშანდობლივი და ბოლოდან

მეოთხე მარცვალზედაც (მრმეპარა—მრეფარა), როგორც ეს ნიშანდობლივია მეორე სიტყვისათვის, ამ შემთხვევაში პირველი პეონისათვის.

ამრიგად, ქართულ რითმაში არათანაბარმახვილიანობა არათანაბარმარცვლიანობის დამოუკიდებლად არ არსებობს. ორივე ეს ტერმინი ფაქტიურად ერთი ცნების გამომხატველია. ამიტომ ამ ორი ტერმინიდან უნდა დავტოვოთ ერთი, კერძოდ, არათანაბარმარცვლიანი რითმა.

კარგია არათანაბარმარცვლიანი რითმის სინონიმური ტერმინი—კოჭლი რითმა, რომელიც ხშირად იხმარება ჩვენში; კოჭლი იმიტომ, რომ რითმის ერთი თანაწყვრი მოკლეა მეორეზე. რაც შეეხება ტერმინს—ნაკლული რითმა, იგი, ვფიქრობთ, შეიძლება ვიხმაროთ როგორც არათანაბარმარცვლიანობის, ისე რითმის შიგნით ბგერათა შეუთანხმებლობის გამოსახატავად.

ორიოდე სიტყვაც ტერმინებზე—ვაჟური რითმა და ქალური რითმა. სწორია კ. ჭიჭინაძე, როცა ამ ტერმინებს შეუფერებლად მიიჩნევს ქართული და თვით რუსული რითმისათვის, სადაც იგი „მექანიკურად უნდა იყოს შემოსული ფრანგულიდანო"[1]. ამ ტერმინებს არაფერი აქვთ საერთო იმ მოვლენებთან, რასაც ისინი გამოხატავენ. სრულიად გაუგებარია, მაგალითად, ქართულ ლექსში რატომ უნდა ერქვას ორმარცვლიან რითმას ქალური და ერთმარცვლიანს—ვაჟური. ეს ტერმინები ძალზე პირობითია, ამიტომ ამათ სანაცვლოდ უმჯობესია ვიხმაროთ ქორეული რითმა (დაქტილურის ანალოგიით)[2] და ერთმარცვლიანი რითმა.

დაბოლოს, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ კონსონანსზე, არაზუსტი რითმის ამ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სახეობაზე, რომელსაც არ იცნობდა არც ჩვენი ძველი და ახალი პოეზია, არც ხალხური შემოქმედება, და რომელიც დღეს ქართული რითმის საგანძურში მოქალაქეობრივი უფლებით სარგებლობს.

---

[1] იხ. კ. ჭიჭინაძის დასახელებული წერილი.

[2] ამ ტერმინს ხშირად ხმარობს აკ. გაწერელია.

არსებული განმარტებით, კონსონანსი ეწოდება ისეთ არაზუსტ რითმას, რომელშიაც თანხმოვნები ერთნაირია, ხოლო ხმოვნები სხვადასხვა (ს. გორგაძე, ა. გაწერელია). ჩვენის აზრით, ეს განმარტება არაა ზუსტი. კონსონანსური რითმების რიგს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე ისეთი რითმებიც, რომლებშიაც ხმოვნების გარდა თანხმოვნებიც შეიძლება იყოს სხვადასხვა, მაგრამ ერთმანეთის მონათესავე. მაგალითად, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ გ. ტაბიძის რითმები: ი ხ ვ ე ბ ი — მ ი ყ ვ ე ბ ა, თ ე თ რ ს ა რ კ ე ზ ე — ე ს ტ ა რ გ ე ზ ი, რომლებშიაც კლაუზულის თანხმოვნები: ს ა რ ი — ყ ა რ ი, კ ა ნ ი — გ ა ნ ი — ერთნაირნი კი არ არიან, არამედ ერთმანეთის მონათესავენი,— კონსონანსური რითმებია და არა დისონანსური.

* * *

1956 წლის დასასრულსა და 1957 წლის დასაწყისში „ლიტერატურული გაზეთის“ ფურცლებზე ჩვენს პოეტებს შორის (ა. მირცხულავა, ვ. გაბესკირია, მ. მაჭავარიანი) რითმის თაობაზე კამათი გაიმართა. მიუხედავად იმისა, რომ კამათი ნაადრევად იქნა შეკვეცილი, იგი მაინც დადებითი და მისასალმებელი მოვლენა იყო.

ჩვენი ლიტერატურული საზოგადოებრიობა, პრესა, მეცნიერული აზრი უფრო გაბედულად უნდა აყენებდეს და გულდასმით განიხილავდეს მხატვრული ოსტატობის კონკრეტულ საკითხებს. მით უმეტეს, როცა საქმე გვაქვს ლექსთან, რომელიც შეიცავს აზრის პოეტურ ფორმაში ჩამოყალიბების აურაცხელ ხერხსა და საშუალებას, გრინობათა გამოხატვის მრავალგვარ ნიუანსს და მკვლევარისაგან განსაკუთრებულ ფაქიზ მიდგომას საჭიროებს. ლექსის თეორიის საკითხი ჩვენში სათანადოდ დამუშავებული არაა. თეორია, ჩამოყალიბებული წარსული გამოცდილების განზოგადების საფუძველზე, ჩვეულებრივად წინ უნდა უსწრებდეს და გზას უნათებდეს მწერალს შემოქმედებითი ნოვატორობისაკენ. ჩვენში პირიქითაა, ლიტერატურული კრიტიკა ხშირად თავმოყრასა და განზოგადებასაც ვერ ასწრებს, რასაც პოეტი ქმნის. ჩვენი კრიტიკული წერილები, რომლებიც პოეზიას შეეხებიან, უმთავ-

რესად ან საყოველთაოდ აღიარებულ დებულებებს იმეორებენ იმის შესახებ, რომ პოეზია ცხოვრებას უნდა ასახავდეს, პოეზიაში ადამიანი უნდა ჩანდეს, ანდა, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ აღნუსხავენ იმ სიახლეებს, რასაც ესა თუ ის შემოქმედი იძლევა. ძალზე იშვიათია ფართო, გაშლილი, დასაბუთებული მსჯელობა პოეტური ფორმის ცალკეულ საკითხებზე, ცხოვრების გამოხატვის, ადამიანის ფიქრებისა და განცდების გადმოცემის კონკრეტულ გზებსა და საშუალებებზე, ე. ი. ყოველივე იმაზე, რაც სპეციფიკური და ნიშანდობლივია პოეზიისათვის.

ვ. გაბესკირიას გულისწყრომა, რამაც გამოიწვია მისი „შენიშვნა რითმების შესახებ“ („ლიტ. გაზეთი“, 1956 წ, № 52) საყსებით კანონზომიერია. ჩვენს პოეზიაში პოეტური ტექნიკის დახვეწასა და საერთო ამაღლებასთან ერთად შესამჩნევია გადმონაშთები ფორმალისტური პოეტიკისა, რომლის მიხედვით ლექსის ცალკეული კომპონენტები წარმოდგენილი შინაარსის გარეშე დამოუკიდებელი ფუნქციის მატარებელნი არიან და ლექსის სიკარგე ძირითადად დამოკიდებულია მისი შემადგენელი კომპონენტების—რიტმის, რითმის, მხატვრული სახის და სხვათა სრულყოფილობაზე. გამომდინარე აქედან, ჩვენი პოეტების ლექსებში არცთუ ისე იშვიათია კარგი რითმისათვის აზრის დამახინჯება, ლექსის შინაარსისათვის ანგარიშგაუწევლობა. ხშირად ამკარად ვგრძნობთ, რომ ესა თუ ის აზრი რითმაზეა დაქვემდებარებული, რითმამ მოიტანა იგი, მაშინ როცა პირიქით უნდა ხდებოდეს. თავისთავად ცხადია: კარგი რითმებით გაწყობილ უხეირო ლექსს, რომელშიაც რითმის გარდა სხვა არაფერია მოსაწონი, სჯობია ცუდი, არაკეთილხმოვანი რითმების მქონე ლექსი, რომელიც გვიტაცებს აზრისა და გრძნობის კეთილშობილებით, მხატვრულ სახეთა სიძლიერით და პოეტური გამოსახვის სხვა საშუალებებით. თუ პოეტს სათქმელი არაფერი აქვს, თუ იგი რაიმე გარკვეული განცდით არაა შეპყრობილი, მას, რა თქმა უნდა, კარგი რითმა და რიტმი ვერ უშველის. ვ. გაბესკირია მართებულად შენიშნავს: „იმ პოეტურმა განწყობილებამ, რომლის შედეგადაც ლექსი აღმოცენდა, ჩვენ პროზაულად მოყოლის დრო-

საც უნდა აგვაღელვოს". შესანიშნავად თქვა გოეთემ: „მე პატივს ვსცემ რიტმსაც და რითმასაც. მხოლოდ და მხოლოდ ისინი აქცევენ პოეზიას პოეზიად. მაგრამ თავისი ბუნებით ღრმა და ქმედითი საწყისი, ჰეშმარიტების შემქმნელი და წინ წამყვანი ის არის, რაც რჩება პოეზიისაგან, როცა იგი გადაჰყავთ პროზაზე" („პოეზია და სიმართლე").

რიტმი, მეტრი, რითმა, ინტონაცია, პოეტური ენა და საერთოდ მთელი კომპლექსი პოეტური ხერხებისა მართლაც მხოლოდ და მხოლოდ ხერხები და საშუალებებია ამა თუ იმ იდეის, განწყობილების ემოციურ ხარისხში ამაღლებისათვის.

ეს უდაო ჰეშმარიტებანი ელემენტარული პოეტიკიდან ჩვენში ზოგჯერ დავიწყებულია და სწორედ აქეთკენაა მიმართული ვ. გაბესკირიას გულისწყრომა. მაგრამ თავის შენიშვნებში ვ. გაბესკირია ამ სწორი ჩანაფიქრის გახსნის პროცესში ისეთ დებულებებს აყენებს, რომელთა გაზიარება შეუძლებელია.

ვ. გაბესკირიას განცხადებას იმის შესახებ, რომ „ლექსს მხოლოდ და მხოლოდ განწყობილება ჰქმნის"—მივყევართ პოეტური ტექნიკის როლის შეუფასებლობამდე. განწყობილება ლექსის შექმნის მხოლოდ საფუძველია, ის მყარი საძირკველი, რომელზედაც შემდეგ პოეზიის ლამაზი შენობა უნდა აღიმართოს. ამასთან ერთად, პოეტს ხომ ესაჭიროება გარკვეული ცოდნა ლექსის აგების გზებისა და საშუალებებისა? იგი აზრის პოეტურ ფორმაში ჩამოყალიბების ოსტატი უნდა იყოს. პოეტური ტექნიკისადმი ნაკლებ ანგარიშის გაწევას უნდა მიეწეროს ის გარემოება, რომ ვ. გაბესკირია რითმას ლექსის ორგანულ ნაწილად არ მიიჩნევს. ის რითმაზე ლაპარაკობს—როგორც მხოლოდ სამკაულზე, ჩუქურთმაზე, რაღაც გარეგნული ხასიათის მოვლენაზე, და უარყოფს მის დიდ მაორგანიზებელ როლს. დავაკვირდეთ ამ სიტყვებს: „ჩუქურთმა, სვეტი ან სხვა სახის დეტალი შენობისა იმის გამო კი არ მოგვწონს, რომ ისინი თავისთავად კარგები არიან, არამედ იმის გამო, რომ რომელიმე ჩვენთვის საყვარელი შენობის კუთვნილებას წარმოადგენენ" („ლიტ. გაზეთი", 1957 წ., № 2).

მაშასადამე, გამოდის, რომ შენობა მოსაწონია თავისთავად, კარგი ჩუქურთმისა, სვეტისა და სხვათა დამოუკიდებლად, რომ „ჩუქურთმა, სვეტი ან სხვა სახის დეტალი“ კი არ უწყობს ხელს შენობის სიკარგეს, არამედ, პირიქით, კარგი შენობა კარგად გამოაჩენს ხოლმე თვით ჩუქურთმას, როგორიც არ უნდა იყოს იგი თავისთავად. მის თავისთავადობაზე ლაპარაკი საერთოდ შეუძლებელია, შეუძლებელია არსებობდეს თავისთავად კარგი ჩუქურთმა, კარგი რითმა. რატომ? იმიტომ, რომ ჩვენ რომ კარგ ჩუქურთმას, კარგ რითმას ვეძახით, იგი შეიძლება ცუდი შენობის, ცუდი ლექსის საკუთრება გახდეს და, მაშასადამე, ის უკვე აღარ არის კარგი; მაგალითად, — განაგრძობს ავტორი, — რითმებს: ქალაქებს—გავლაქეთ, ხროტინით—ეშაფოტივით, ჩვენ კარგ რითმებს ვეძახით, ხოლო რითმებს: შორის—მწუხარის, მინდვრის—მამაყრის—ცუდ რითმებს, მაშინ, როცა უკანასკნელი ბარათაშვილის „მერანის“ საკუთრებაა, ხოლო პირველი— ა. მირცხულავას არცთუ ისე ხარისხიანი სტროფისა. ასეთია, ჩვენი გადმოცემით, ვ. გაბესკირიას მსჯელობის მთავარი აზრი.

როცა ა. მირცხულავამ საპასუხო წერილში სამართლიანად შენიშნა, რომ, მაგალითად, სიტყვები: ხე და სამოთხე არათანაბარმარცვლიანობის გამო კარგ რითმად ვერ მიიჩნევაო („ლიტ. გაზეთი“, 1957 წ., № 1), ამის პასუხად ვ. გაბესკირიამ მოუყვანა ი. ჭავჭავაძის ერთი სტროფი, სადაც სწორედ ეს სიტყვებია გარითმული:

ოჰ, სად არიან სიჭაბუკენი, სიტკბონი შენნი?
სად არს აღმტაცის სიყვარულის ტანჯვა, სამოთხე?
განძრცვლილვარ გრძნობით, უდროოდ მეკვეთნენ ფრთენი,
გაზაფხულია, მე კი ვდგავარ ვით უფოთლო ხე.—

და ასეთი დასკვნა გააკეთა: ა. მირცხულავას „გაგებით ცუდ რითმას ხე—სამოთხე თურმე შესძლებია ზოგჯერ კარგი შედეგი მოგვცესო“. ჯერ ერთი, უნდა ითქვას, რომ ილიას დასახელებულ სტროფში ერთმანეთს ერითმება არა ხე—სამოთხე, არამედ უფოთლო ხე—სამოთხე (ამასაც აქვს

მნიშვნელობა), მაგრამ ეს სხვათაშორის. მთავარი კი ის არის, რომ ზემოთდასახელებული სტროფის კარგი შედეგი რითმას კი არ მოუცია, არამედ მოგვცეს ღრმა და ფაქიზი განცდით შთაგონებულმა პოეტურმა სახეებმა, სასიამოვნო რიტმულმა ჟღერადობამ და სხვ.

რითმა მხოლოდ ერთი კომპონენტია ლექსისა. მას არ შეუძლია განმსაზღვრელი ფაქტორის როლი იკისროს, არ შეიძლება ლექსებზე, პოეტებზე ვიმსჯელოთ მხოლოდ მათი რითმების მიხედვით. სწორედ ამგვარ ტენდენციასთან გვქონდა საქმე 20-იანი წლების ჩვენს ზოგიერთ ჟურნალ-გაზეთში. როცა რითმა ლექსის ძირითად კრიტერიუმად იქნა გამოცხადებული, ხოლო ჰეშმარიტ პოეტად ის, ვინც ახალსა და ორიგინალურ რითმებს შექმნიდა. ჟურ. „აისი“ (1918 წ.) წერდა: „აი, რითმები—პოეტების ახალი პორტრეტები“ და შემდეგ ჩამოთვლიდა იმ ახალ, საინტერესო რითმებს, რომლებიც უკანასკნელ პერიოდში შეიქმნა. ეს ფორმალისტური გატაცების შედეგი იყო. შესაძლებელია ლექსი მაღალმხატვრული იყოს, მაგრამ არ გამოირჩეოდეს რითმათა განსაკუთრებული ხმოვანებით, სიახლითა და ორიგინალურობით.

თავისთავად კარგ რითმას, თუ იგი ზუსტად არ პასუხობს სტრიქონის შინაარსს და ხელოვნურად მოტანილის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ყოველთვის უნდა ვამჯობინოთ შედარებით ნაკლული რითმა, როცა იგი საჭირო შინაარსის სწორი და ზუსტი გამომხატველია. მაგრამ იმ შემთხვევაში, როცა თავისთავად კარგი, კეთილხმოვანი რითმა მოხერხებულად ზის სტრიქონის შინაარსობლივ ჩარჩოში, რატომ არ უნდა ვილაპარაკოთ მის უპირატესობაზე ნაკლულ რითმასთან შედარებით?

საკითხის ისე დაყენება თუ რომელი მხატვრული კომპონენტი განაპირობებს, ძირითადად, ლექსის ავკარგიანობას (როგორც ეს მ. მაჭავარიანის წერილშია,—„ლიტ. გაზეთი“, 1957 წ., № 5), არ იქნებოდა მართებული, ჯერ ერთი, იმიტომ რომ მხატვრული კომპონენტები ცალკე, ერთმანეთისაგან იზოლირებულად არ არიან ლექსში მოცემულნი, ისინი ერთმანეთში გადადიან, ერთმანეთს ავსებენ და შეთანხმებული

ძალით ხორცს ასხამენ ავტორის ჩანაფიქრს და, მეორეც' საერთოდ არ არსებობს ერთი ასეთი ყოვლისშემძლე კომპონენტი. შესაძლებელია ერთ შემთხვევაში ლექსში ერთი კომპონენტი იყოს უფრო აქტიური, ხოლო მეორე შემთხვევაში— მეორე. ეს დამოკიდებულია თემაზე, მასალაზე, თვით პოეტზე და ა. შ. მაგრამ თუ მაინც დამაინცდადგება პრიორიტეტის საკითხი, ყოველ შემთხვევაში, არ შეიძლება გაზიარებულ იქნას მ. მაჭავარიანის დებულება, რომ „ლექსის ავკარგიანობის ძირითადი ფაქტორია რიტმი". მართალია, იმ კუთხეებში, სადაც რიტმი და რითმა ერთმანეთს ხვდება, რითმა დამორჩილებულ მდგომარეობაშია და საერთოდ რიტმს უფრო მნიშვნელოვანი როლი აქვს დაკისრებული ლექსში, ვიდრე რითმას. მაგრამ რიტმი მხოლოდ ერთი ძირითადი ფაქტორია ლექსისა; თუ მეტი არა, მასზე არანაკლები მნიშვნელობისაა პოეტური სემანტიკა (მეტაფორა, შედარება, ეპითეტი და სხვ.), როგორც ნაწარმოების იდეურ-შინაარსობლივ მხარესთან ყველაზე უფრო ორგანულად დაკავშირებული მხატვრული კომპონენტი. თუმცა, ვიმეორებთ, ამგვარი გამოყოფა ძალზე პირობითია. შესაძლებელია ერთი პოეტის შემოქმედებაში გადამწყვეტი მხატვრული ფაქტორის როლს რიტმი ასრულებდეს, მეორე პოეტის შემოქმედებაში—რითმა (იგი იყოს რიტმული მრავალფეროვნების სათავე), სხვასთან კიდევ— პოეტური ენა და ა. შ. მაგალითად: გ. ლეონიძის პოეზიის მთავარი ღირსება მდგომარეობს არა იმდენად მელოდიაროობაში, რიტმულ ვარიაციებსა და რითმათა კომბინაციებში, რამდენადაც პოეტურ სახეებში, ლექსიკაში, სემანტიკაში, ქართული ძარღვმაგარი სიტყვის ლამაზ ვაჟკაცურ მოქნევაში. განსხვავებულ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე გ. ტაბიძის პოეზიაში, რომლის ერთი ძირითადი მაორგანიზებელი ღერძი რიტმი და მელოდიაა: გასაოცრად მრავალფეროვანი მეტრული წყობა, ზედმიწევნით სუფთა, დახვეწილი, მეტყველი რიტმი და ბუნებრივი, ჰარმონიული, უაღრესად მუსიკალური რითმები—კეთილხმოვანნი თავიანთი ფონეტიკური შედგენილობით, მდიდრულნი და მრავალსახოვანნი მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით, ვირტუოზულნი გარითმვის

ხერხების თვალსაზრისით (რითმები სტრიქონის თავში, ბოლოში, შუაში, მუხლთან, ტერფთან), მაგრამ ისე, რომ რითმა არასოდეს თვალში არ გეჩრება, ორგანულად შერწყმული და შენივთებულია ტაეპის რიტმთან, იმდენად, რომ მისი გამოცალკევება ჭირს და გარდა ორიოდე მაგალითისა, გ. ტაბიძის ლექსებზე ყურმიჩვეულ მკითხველსაც კი გაუძნელდება პოეტის რითმების ჩამოთვლა. ეს რითმის ღირსებაზე მიუთითებს.

სხვა შემთხვევაში რითმას განსხვავებული როლი აკისრია. იგი შეიძლება უფრო აქტიური იყოს, უფრო მოულოდნელი და უცნაურიც კი. მაგრამ ასეა თუ ისე, ერთი რამ ცხადია: ყოველი ჭეშმარიტი პოეტის ხელში რითმა მრავალმხრივ საიმედო საშუალებაა ამა თუ იმ მხატვრული ჩანაფიქრის მაღალ ესთეტიკურ კატეგორიამდე ამაღლებისათვის,

გალაკტიონ ტაბიძის რითმა

რუსთველის შემდეგ ჩვენს საუკუნემდე ქართულ ლექსში მომხდარი რეფორმაციები არსებითად დაკავშირებულია დ. გურამიშვილისა და ნ. ბარათაშვილის სახელებთან. მიუხედავად ილიას, აკაკისა და ვაჟას პოეზიის დიდი ესთეტიკურ-შემეცნებითი ღირებულებისა, ილია, აკაკი და ვაჟა ქართული ლექსის რეფორმატორები არ ყოფილან. მათი უკეთილშობილესი მოქალაქეობრივი იდეალები, ინტიმური თუ ზოგადადამიანური გრძნობები და მისწრაფებანი, მაღალი პოეტური კულტურის წყალობით ესთეტიკური განცდის ხარისხში აყვანილი, შთამომავლობას მუდამ დარჩება ჭეშმარიტი შემოქმედების ნიმუშად; მაგრამ ქართული ლექსის ხასიათში, რომელიც გამომუშავებულ იქნა რუსთველის, გურამიშვილის, ბარათაშვილისა და ჩვენი ხალხის შემოქმედებითი გენიის მიერ, მათ არსებითი გარდატეხის მომხდენი ცვლილებები არ შეუტანიათ.

თანამედროვე ქართულ ლექსში გარდატეხა XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან დაიწყო, როდესაც პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნდა გ. ტაბიძისა და მისი თაობის სხვა პოეტთა ლექსები. 10-იანი წლების დასასრულისათვის, როცა ამ თაობის პოეტთა ლექსების კრებულები მიიღო მკითხველმა საზოგადოებამ, ახალი ქართული ლექსი თავის გამარჯვებას ზეიმობდა. გარკვეული ღვაწლი მიუძღვით ქართული ლექსის განახლებაში „ცისფერყანწელთა“ სკოლის წარმომადგენლებს, აგრეთვე, მომდევნო თაობის პოეტებსაც, მაგრამ ეს უკვე ამ დიდი და რთული პროცესის შემდგომი გაღრმავება იყო. არსებითად კი თანამედროვე ლექსის რეფორმატორი, მეოთხე დიდი რეფორმატორი ქართული ლექსისა არის გ. ტაბიძე.

ძირითადად გ. ტაბიძის დამსახურებაა ქართული ლექსის ახალ ესთეტიკურ კატეგორიაში აყვანა, ის ტექნიკურ-მხატვრული სიახლენი, რაც დამახასიათებელია თანამედროვე ლექსისათვის, განსხვავებით კლასიკური პერიოდისა და XIX საუკ. ქართული ლექსისაგან.

ეს რეფორმაცია პოეტური ფორმის სხვა კომპონენტებთან ერთად არსებითად შეეხო რითმასაც.

ჩვენი მიზანია, ერთის მხრივ, გ. ტაბიძის რითმის ხასიათის გარკვევა, ხოლო, მეორეს მხრივ, ზოგადად მაინც ჩვენება იმ თავისებურებისა, რაც თანამედროვე რითმას გააჩნია ძველთან, მე-20 საუკუნემდელ რითმასთან შედარებით. ამიტომ ვჩერდებით გ. ტაბიძის რევოლუციამდელ ლექსებზე, რომლებიც სათავე გახდა იმ მობრუნებისა, რაც რითმის სფეროში ქართულმა ლექსმა განიცადა.

გ. ტაბიძის თხზულებათა რვატომეულის პირველი ტომი (1937 წ. გამოცემა) სხვა ტომებისაგან იმითაც განირჩევა, რომ ივი მთლიანად მოიცავს მწერლის შემოქმედების ერთ პერიოდს, დასრულებული სახეა ერთი მთლიანი შემოქმედებითი პროცესისა და, როგორც იდეების, ისე ფორმის თვალსაზრისით, უფლებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ მასზე, როგორც გარკვეული ეპოქის ამსახველ დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენაზე.

გ. ტაბიძის რითმაზე მსჯელობის დაწყების წინ უნდა გათვალისწინებულ იქნას ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: გ. ტაბიძე უაღრესად მელოდიური პოეტია. მელოდიურობა არის ის ძირითადი ესთეტიკური ფაქტორი, რომელიც განმსაზღვრელი და წარმმართველია მისი შემოქმედების მთელი ემოციური მხარისა. ლექსის მხატვრული კომპონენტები: რიტმი, ინტონაცია, ბგერწერა, კიდევ სხვა მრავალი და მათ შორის—რითმაც მელოდიურობის სამსახურში არიან ჩაყენებულნი, თითქოს მხოლოდ იმდენად არსებობენ, რამდენადაც ეს საჭირო და აუცილებელია ლექსის მელოდიურობისათვის. მელოდიურობა გ. ტაბიძის პოეზიაში ერთგვარი ფოკუსია, რომელშიაც თავთავისი გზით შედის პოეტური ფორმის ყველა მნიშვნელოვანი კომპონენტი. რომ სრულყოფილი წარმო-

დგენა შეგვექმნას თვითეულ მათგანზე, საჭიროა მათი განხილვა როგორც ცალ-ცალკე, ისე ერთმანეთთან ურთიერთობაში ლექსის მელოდიურობის ასპექტში მთლიანად.

მხატვრული ფორმის კომპონენტთა დიფერენციული ანალიზით, როგორი მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყონ ეს კომპონენტები და როგორი ღრმაც არ უნდა იყოს ეს ანალიზი, საბოლოო მიზანს ვერ მივაღწევთ; მარტო რითმის ავკარგიანობის გარკვევით შეუძლებელია ლაპარაკი ლექსის ავკარგიანობაზე: შესაძლებელია კარგი რითმების მქონე ლექსი არ ვარგოდეს და, პირიქით, რომელიმე კარგ ლექსს არცთუ ისე მოსაწონი რითმები ჰქონდეს. მაგრამ ამჟამად ჩვენს მიზანს არ შეადგენს გ. ტაბიძის ლექსის მელოდიურობის ანალიზი. ეს დიდი და რთული საკითხია. ჩვენ შევეხებით მხოლოდ რითმას, როგორც დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულს, როგორც ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს გ. ტაბიძის ლექსის მელოდიურობისა.

თხზულებათა პირველი ტომის გაცნობისას, უპირველეს ყოვლისა, თვალში გვეცემა რითმათა სიმრავლე. პოეტი ჩვეულებრივად არ იმეორებს მის მიერ ერთხელ გამოყენებულ რითმებს. მეორდება უმთავრესად სტრიქონები თავისი თანმხლები რითმებით. რამდენიმე გამონაკლისი შემთხვევა შეუმჩნეველი რჩება რითმების ზღვაში და ის 3000-მდე რითმა, რაც ჩვენ ამ წიგნში დავთვალეთ და რომელთა დიდი ნაწილი გამოირჩევა თავისი სიახლითა და სიმშვენიერით, მნიშვნელოვანი მოვლენაა ქართული რითმის ისტორიაში.

რითმის სხვადასხვა ზომებიდან (ერთმარცვლიანი, ჭორეული, დაქტილური, ზედაქტილური, არათანაბარმარცვლიანი რითმები) გ. ტაბიძისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია დაქტილური რითმა. რითმათა მთელი შემადგენლობის ნახევარზე მეტი დაქტილურია. ეს თანაფარდობა ბუნებრივია ქართული ლექსისათვის, ქართული ენისათვის საერთოდ, რომელიც დაქტილური ბუნებისაა, დაღმავალი რიტმის მქონე ენად ითვლება. ხშირად გ. ტაბიძის მთელი ლექსი თავიდან ბოლომდე დაქტილური რითმებითაა დაწერილი, და როცა სტრიქონები მოკლეა და რითმა ჯვარედინია, ყოველი სტრიქონის დაბოლოება გრძე-

ლი დაქტილით ლექსს ქართული მეტყველებისათვის ბუნებრივ და მოხდენილ ინტონაციურ იერს აძლევს:

გაცრეცილ და მტვერიან
ცას სინათლე კლებია.
ყვავილებზე მღერიან...
რა დროს ყვავილებია?
ცაზე ვხედავ წეროებს,
თითქო მწკრივი ღეროა.
მღერენ რომანსეროებს...
რა დროს რომანსეროა?
(„რა დროს რომანსეროა").

გ. ტაბიძის რითმებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია დაქტილისაკენ მისწრაფება. სამმარცვლიანთან გარითმული ორმარცვლიანი სიტყვა უმეტეს შემთხვევაში შევსებულია სხვა სიტყვით ან სხვა სიტყვის ნაწილით, რაც ერთი შეხედვით არათანაბარმარცვლიან რითმას დაქტილურ რითმად აქცევს: დასცალა—სხვა ძალა („შენი სიბერე"), შეხება შენი—ნაშენი („სანთელი") და სხვ. ამ მხრივ საყურადღებოა აგრეთვე ის გარემოება, რომ ორმარცვლიან, ქორეულ რითმაში ძალზე ხშირად კლაუზულის წინა ხმოვნები ერთნაირია: წარსულის მტერი—ცხენების მტვერი („ნუგეში"), საიდანარი—ედება ქარი („ისევ ეფემერა") და სხვ. აქ, მართალია, რითმა ქორეული რჩება, მაგრამ კლაუზულის წინა ხმოვნებით გაღრმავება მას დაქტილისაკენ აძლევს ბიძგს.

გ. ტაბიძისათვის ნიშანდობლივია სამმარცვლიანი სიტყვის შერითმვა ოთხმარცვლიანთან. რითმა აქაც დაქტილურია (თუ ოთხმარცვლიანი სიტყვა—პირველი პეონი არაა), მაგრამ რიტმული თავისებურებით იგი საგრძნობლად განსხვავდება ჩვეულებრივი დაქტილური რითმისაგან. მაგალითად, შდრ ერთის მხრივ: დამბებით—ამბებით („ომნიბუსით"), ხოლო მეორეს მხრივ: ედრებით—გევედრებით („წერილი სოფლიდან").

გ. ტაბიძის პოეზია საუკეთესო ილუსტრაციაა იმისა, რომ ზედაქტილური (ოთხმარცვლიანი) რითმა ბუნებრივია

ქართული ლექსისათვის დაიგი არ შეიძლება ვერსიფიკაციული შემთხვევების რიგს მივაკუთვნოთ. ის 30 ზედაქტილური რითმა, რომლებიც ჩვენ პოეტის თხზულებათა პირველ ტომში ვნახეთ: ნიავები—მონაიავები, ნაირშია—აირჩია, აისრულე—დაისრული, აიგულე— თაიგული, ლილიანდები—ბრილიანტები და სხვ მართლაც, რომ ბრილიანტებია ქართული რითმის საგანძურში.

რითმათა მრავალმარცვლიანობა საერთოდ ნიშანდობლივია გ. ტაბიძის ლექსებისათვის. დაქტილური რითმები ძალზე ხშირად გამდიდრებული და გაღრმავებულია კლაუზულის წინა ხმოვნებითა და თანხმოვნებით: ჩაფიქრება—ჩაგიქრება („თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი“). ხშირად მრავალმარცვლიანობა განხორციელებულია რითმაში რამდენიმე სიტყვის შეერთებით: აქ არ გავს—დაკარგავს („ღვინისფერო მდინარევ“), ქაფი ქრება—ჩაფიქრება („წერილი სოფლიდან“), უბეში ნიავს—ნუ გეშინია („იმ ატმებს გაუმარჯოს, იმ ატმის ყვავილებს“), ზღვისკენ წეროებს—ხის კენწეროებს („ყანები“).

გ. ტაბიძემ მოგვცა შესანიშნავი ნიმუშები მრავალმარცვლიანი შედგენილი რითმებისა: სილაში ვარდი—სილაჟვარდე („სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“), და უთმო ცხვარი—ხუროთმოძღვარი:

მთიდან ჩამოდის ასრქა, ასთითი,
უფარებელი და უთმო ცხვარი,
ხევებზე ხევებს გადააზდიდი —
ფანტასტიური ხუროთმოძღვარი.
(„ყვავილებს თეთრებს“).

შედგენილ რითმებთან ერთად გ. ტაბიძისათვის ძალზე დამახასიათებელია ე. წ. შეთავსებული რითმები—როცა რითმის ერთი თანაწევრი მთლიანად ითავსებს მეორეს. ეს მოვლენა იმდენად შესამჩნევია, რომ მისი უყურადღებოდ დატოვება შეუძლებელია. შეთავსებული რითმა ზუსტი რითმის მეტად სრულყოფილი, თავისებური სახეა. რითმას მეტად ჰარმონიულს ხდის, როცა მისი ერთი წევრი (მით უმეტეს,

თუ იგი გრძელია) მთლიანად შედის მეორეს შემადგენლობაში. გ. ტაბიძე შეთავსებული რითმის ნამდვილი ოსტატია: ტივები—ნეგატივები („მცხეთიდან"), სადავე—სისადავე („წერილიდან მისდამი"), იშვიათ—გაგიშვიათ („დაგიფარავენ") და სხვ.—

ვარსკვლავი მოსწყდა, როგორც ფარვანა,
ძვირფასო მთებო, რაღაც იშვიათ
ძალით მწვერვალნი დაგიფარავენ,
ვარსკვლავები რომ ცად გაგიშვიათ.

საინტერესოა ის გარემოება, რომ პოეტის შეთავსებულ რითმებში თითქმის ყოველთვის რითმის მეორე თანაწევრი ითავსებს პირველს (ჩინარი—უჩინარი, წამება—ცილისწამება და არა პირიქით: უჩინარი—ჩინარი ცილისწამება—წამება). ამას ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ის დადებითი მნიშვნელობა აქვს, რომ პირველ სარითმო სიტყვას მის განაღდებაში რაღაც ახალი ემატება, იგი არა მარტო უბრალოდ მართლდება, არამედ, მოლოდინის საწინააღმდეგოდ, კიდევ ახალი მომენტებით ივსება. საპირისპირო შემთხვევაში კი რითმის მეორე თანაწევრი ახალს არაფერს იძლევა. იგი წარმოადგენს პირველი სარითმო ერთეულის მხოლოდ ნაწილის გამეორებას.

ქართული ლექსისათვის ნაკლებ დამახასიათებელი ერთმარცვლიანი, ე. წ. ვაჟური რითმა გ. ტაბიძის პოეზიაშიც, შედარებით სხვა ზომის რითმებთან, იშვიათად გვხვდება, მაგრამ სადაც არის, არსად არ ტოვებს არაბუნებრივ შთაბეჭდილებას. პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ ერთმარცვლიანი რითმა გ. ტაბიძემ დააახლოვა ქართული ლექსის ბუნებასთან, მის ორგანულ ნაწილად აქცია. პოეტისათვის ნიშანდობლივია ერთმარცვლიანი რითმის არა შემთხვევითი, არამედ შეგნებული გამოყენება. უფრო ხშირად ერთმარცვლიანი რითმა აქა-იქ კი არ გამოერევა ლექსში, არამედ მთელი ლექსი ერთმარცვლიანი რითმითაა დაწერილი:

იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ...
იმგვარადვე მდევ... იმგვარადვე მკლავ.

ო, როგორ მომწყურდი! მწუხარეა დღე.
იმგვარივე ცა, იმგვარივე ხე...

იგივ ქარი დაჰქრის. იღუნება ბზა.
იმგვარივე მზე, იმგვარივე გზა.

ძლიერ.. ძლიერ... ძლიერ... ვეტყვი ზენა ქარს
იმგვარივე ხმით, იმგვარსავე ზარს.
(*_* „იმ ვარდისფერ ატმებს“..).

მთელი ლექსის ერთი ზომის რითმაზე აგება საერთოდ დამახასიათებელია გ. ტაბიძისათვის. ერთი ზომის რითმები ხელს უწყობენ ლექსში ერთგვაროვანი რიტმული ატმოსფეროს შექმნას, ერთგვარ განწყობილებათა სკანდირებას.

ასევე მოულოდნელი და შემთხვევითი არ არის გ. ტაბიძისათვის რითმათა არათანაბარმარცვლიანობა. ეს ხერხი, რაც მხოლოდ გამონაკლისის სახით არსებობდა ძველ ქართულ პოეზიაში, ხოლო მე-19 საუკუნის პოეტებთან უფრო ხშირად რითმათა გაუმართაობის შედეგი იყო, გ. ტაბიძის ლექსებში შეგნებული მუსიკალური ნიუანსის როლს ასრულებს. თუ კარგად დავაკვირდებით არათანაბარმარცვლიან რითმებს ლექსებისა: „პრიმიტივი“, „ობელისკი“, „დასძინებია ალერსიან ბაღს“ —დავრწმუნდებით, რომ მცდარია ტრადიციული შეხედულება არათანაბარმარცვლიანი რითმების ნაკლები ეფექტურობის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ არათანაბარმარცვლიანი რითმა: ტ ო ტ ს—წ ა ლ კ ო ტ ს თავისთავად მართლაც ნაკლებ ჰარმონიულია, დიდი ოსტატის მიერ გამოკვეთილ ლექსში ეს მარცვლის დაკლება, სიკოშკე თითქოს კიდეც უხდება მას:

თვლემს ტყის ნაპირი თაეჩაქინდრული,
უხმო ალერსით ეკვრის ტოტი ტ ო ტ ს,
დასძინებია ალერსიან ბაღს,
დასძინებია სევდიან წ ა ლ კ ო ტ ს.

ლექსის თავისებური რიტმული დინებისათვის თითქოს აუცილებელი იყო რითმის არათანაბარმარცვლიანობა.

ერთნაირი ინტერესით ეკიდება პოეტი ზუსტ და არაზუსტ რითმებს. ვერ ვიტყვით, რომ იგი გაურბოდეს ტრადი-

ციულ ზუსტ რითმებს. ამავე დროს, იგი არაზუსტი რითმის დიდი ოსტატია. ასონანსი მთელი თავისი სისრულით— ეს მე-20 საუკუნის ქართული ლექსის დიდი მონაპოვარი—არსებითად გ. ტაბიძის სახელთანაა დაკავშირებული[1].

გ. ტაბიძის ასონანსები ძირითადად დამყარებულია ერთმანეთის მონათესავე თანხმოვანთა ურთიერთმონაცვლეობაზე. განსაკუთრებით ხშირად მონაცვლეობენ კბილ-ბაგისმიერი თანხმოვნები: დ. თ. ტ. (წყაროთა—გვიხაროდა, პიტალო—მოყვითალო, ყლორტი—კორდი); აგრეთვე ერთმანეთის მონათესავე სხვა თანხმოვნებიც:

ბ პ (აბარია—ზღაპარია), ფ ბ (ტირიფი—ირიბი), ბ მ (ნაკადებია—აკადემია), ზ ს (დარაზოდეს—არასოდეს), წ ს (იწოდა—უმაისოდა), ც ს (ოცნებით—პატიოსნებით), ძ ც (ტაძრის—მკაცრის), წ ც (ნაწერი— ალმაცერი), წ ძ (მიწები—ბიძები), გ კ (საგანი—საკანი), ქ კ (ბაქანი—საკანი), ქ გ (ამ ქალის—ნამგალის), ღ ხ (გადაღმა—გადახმა), ყ ხ (საყელო—უსახელო), რ ნ (ცვარი—ლოცვანი), ნ ლ (საშვენი—საშველი), ჯ ჩ (ლურჯი—ურჩი), შ ჩ (ნაირშია—აირჩია), ჯ შ (დარაჯი—უზუნდარაში), ჰ ჯ (კლანჭები—ვიტანჯები), ჩ ჰ (გაჩენა—შემოაჩენა) და სხვ.

გარდა ამისა, არის შემთხვევები, როცა ერთმანეთს ენაცვლებიან არა მარტო ცალკეული მსგავსი თანხმოვნები, არამედ მსგავს თანხმოვანთა მთელი კომპლექსები. მაგალითად: ასთითი—გადააზდიდი („ყვავილებს თეთრებს"), გადანაცხარო—ცხრაწყარო (ა. „ელვარე და ლომფერი"). მაგრამ აღნიშნული კანონზომიერება, რაც დამყარებულია ურთიერთმონათესავე ბგერათა შეხვედრებზე, არაიშვიათად ირღვევა გ. ტაბიძის ასონანსებში: ფერგადაშლილი—ყვავილი (ა. „მალე ფერგადაშლილი"), ზღვა ვნება—დარჩება („ვაგნერი"), დაცინვით—და ყინვით („თოვლით და ყინვით"). აქ, როგორც ვხედავთ, ერთმანეთს ხვდებიან სრულიად სხვადასხვა თანხმოვნები. დარღვევის მთავარი მიზეზი მდგომარეობს შემდეგში: როგორც აღნიშნული გვაქვს, გ. ტაბიძისათვის

[1] „არც ერთ პოეტს არ ეხერხება ასონანსები ისე, როგორც გალაკტიონსო", — წერდა ი. გრიშაშვილი 1920 წელს გ. ტაბიძის ლექსების მეორე წიგნის რეცენზიაში (იხ. ჟურნ. „ლეილა", № 2).

დამახასიათებელია მისწრაფება მრავალმარცვლიანი რითმისაკენ—ქორეულიდან დაქტილურისაკენ, დაქტილურიდან ზედაქტილურისაკენ; მრავალმარცვლიანი რითმებისაკენ მისწრაფება გამოხატულებას პოულობს, აგრეთვე, არათანაბარმარცვლიანი რითმების გასწორების ცდაში. ზემოთმოყვანილ მაგალითში: ზღვა ვნება—დარჩება რითმის არათანაბარმარცვლიანობის გასწორებას ემსახურება სიტყვა ზღვა; რომ ყოფილიყო ვნება—დარჩება, რითმა არათანაბარმარცვლიანი იქნებოდა,. აღნიშნული სიტყვის დართვით კი არათანაბარმარცვლიანი რითმა დაქტილურად იქცა—ზომის მხრივ უფრო გაიმართა, მაგრამ კლაუზულის თანხმოვნები, ერთის მხრივ—ვნ და მეორეს მხრივ—რჩ არ ეთანხმებიან ერთმანეთს, რაც რითმის კეთილხმოვანებას ზიანს აყენებს. ამ ტიპის ასონანსები პოეტისათვის შემთხვევითნი არ არიან. მაგრამ ისინი არ უნდა გავიგოთ, როგორც დეფექტური რითმები. სხვადასხვა მოტივის გამო პოეტი არ ცდილობს „გამოასწოროს“ რითმის ეს სიღარიბე (ამ მოტივების შესახებ ქვემოთ).

განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის გ. ტაბიძე, როგორც კონსონანსების უბადლო ოსტატი. თუ ასონანსი, ასე თუ ისე, მაინც ნაცნობი ხერხი იყო მე-20 საუკუნემდელი ქართული ლექსისათვის, კონსონანსი (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დეფექტურ რითმას) გ. ტაბიძემდე ჩვენში უცნობი იყო. გ. ტაბიძემ კონსონანსი—ხმოვნების შეუთანხმებლობა რითმაში, ეს, ერთი შეხედვით, უხეში სახეობა რითმისა, ჩვენი სმენისათვის მისაღებ, კეთილხმოვან მხატვრულ მოვლენად აქცია.

კონსონანსის ავკარგიანობა დიდადაა დამოკიდებული იმაზე, თუ რომელი ხმოვნები სხვადასხვაობენ—საწყისი, შუა თუ ბოლო. როცა რითმის თავშივე სხვადასხვა ხმოვნები ხვდებიან ერთმანეთს, განწყობილება ჰარმონიულობისა თავიდანვე ირღვევა. კონსონანსი: მერანი—ყორანი, სადაც დაქტილურ რითმაში საწყისი ხმოვნებია სხვადასხვა, მიუხედავად იმისა, რომ ივი შეიცავს მკღერ და კეთილხმოვან რაებს, მაინც ვერ ჩაითვლება კარგ რითმად. გ. ტაბიძის კონსონანსი: ანკარა—

უანგარო („გოტიეს“) ამ მხრივ გაცილებით უკეთესია, რადგან აქ ბგერათა შესანიშნავი ჰარმონიულობა ბოლოს თითქოს მხოლოდ ერთფეროვნების თავიდან აცილების მიზნით ირღვევა. გ. ტაბიძის კონსონანსებში უმეტესად უკანასკნელი ან უკანასკნელის წინა ხმოვნები სხვადასხვაობენ. საილუსტრაციოდ: ღ ღ ა რ უ ნ ი—წ ყ ა რ ო ნ ი („ომნიბუსით“), ს ა კ ა ბ ე—კ ა კ ა ბ ი („მივარდნილი აივანი“), კ ე ც ე ბ ი—ი კ ე ც ე ბ ̓ ა („ზამთარი ინელი“) და ა. შ. კონსონანსურია, აგრეთვე, პოეტის ისეთი შესანიშნავი და განუმეორებელი რითმა, როგორიცაა ს ი ლ ა შ ი ვ ა რ დ ი—ს ი ლ ა ჟ ვ ა რ დ ე:

დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ,
როგორც ნაწვიმარ ს ი ლ ა შ ი ვ ა რ დ ი,
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია
და შორეული ცის ს ი ლ ა ჟ ვ ა რ დ ე.

ამ რითმასთან დაკავშირებით ჩვენ გვინდა რამდენიმე მომენტზე გავამახვილოთ ყურადღება. პირველი: კონსონანსი მოულოდნელი რითმების რიგს მიეკუთვნება. რითმაში ხმოვნის გამოცვლა მოულოდნელობისა და ზოგჯერ უცნაურობის განწყობილებას ბადებს. მაგრამ ზემოთაღნიშნული რითმის მოულოდნელობა გაპირობებულია არა მარტო იმით, რომ უკანასკნელი ხმოვნები არ ხვდებიან ერთმანეთს, არამედ სტროფის თავისებური და განსაკუთრებული შინაარსით. თავისი ცხოვრების სიზმრეულ გზას პოეტი ადარებს, ერთის მხრივ, ნაწვიმარ სილაში დამარხულ ვარდს, ხოლო, მეორეს მხრივ, შორეული ცის სილაჟვარდეს. ამ ორ, ერთი შეხედვით, სრულიად სხვადასხვა ცნებას, რაც ერთი და იგივე მოვლენის განსაზღვრა არის ნახმარი, ლექსის სათაურში იგივეობის ნიშანი აქვს დასმული—„სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“ და ამ განსხვავებულ ცნებათა შეხვედრა რითმაში მას მოულოდნელს ხდის. გარდა ამისა, აღნიშნული რითმა იმ მხრივაც იქცევს ყურადღებას, რომ აქ სხვადასხვა ზომის რიტმული ერთეულებია შერითმული. ს ი ლ ა შ ი ვ ა რ დ ი—ხუთმარცვლიანია, ხოლო ს ი ლ ა ჟ ვ ა რ დ ე—ოთხმარცვლიანი. რითმის მეორე თანაწევრს აკლია ხმოვანი ი, მაგრამ საოცარი ისაა,

რომ გამოთქმის დროს ამ უხერხულობას არ ვგრძნობთ. რითმის პირველი, ხუთმარცვლიანი თანაწყვერის გავლენით ოთხმარცვლიანი სიტყვა სილაჟვარდე აღიქმება, როგორც ხუთმარცვლიანი: სილაში ვარდი—სილაჟ(ი)ვარდე და რიტმი სწორდება.თითქოს მეღერი თანხმოვანი ჟ თავისთავში ხმოვან ი—საც შეიცავს. ეს მოვლენა რომ გამონაკლისი იყოს გ. ტაბიძის პოეზიაში, ჩვენ მასზე არ გავამახვილებდით ყურადღებას, მაგრამ იგი ტიპიური და დამახასიათებელია მისთვის. ამ პრინციპზეა აგებული რითმები: მაინც—ქაინც („საქართველოში შენ ერთი მაინც"), ნიაღვარს—სტიქიას ამგვარს („ნიაღვარი"), იგრძნო რომ—გადიძრო („ის მიდიოდა ქუჩაში ერთი") და სხვ. აქ პირველ მაგალითში ხდება ხმოვნის ჩავარდნა, ხოლო დანარჩენ ორ მაგალითში ორი ერთნაირი ხმოვანი გაიგება ერთ ხმოვნად. ეს მოვლენა სრულიად უცხო იყო მე-20 საუკუნემდელი ქართული რითმისათვის.

მე-20 საუკუნის ქართულ ლექსში რითმის ცნება გაფართოვდა. იგი შეივსო სტრიქონში რიტმულ წესრიგს დაუკვეთებარებელი ერთნაირი ან მსგავსი ბგერების გამეორებით. ჩვენს მიერ მოყვანილი მაგალითი არაკეთილხმოვანი ასონანსისა: ფერგადაშლილი—ყვავილი (.·. „მალე ფერგადაშლილი"), ალიტერაციის მეშვეობით ლექსში უფრო გაკეთილხმოვანებულია:

მალე ფერგადაშლილი,
ამწვანდება ტყე-ველი,
გაიშლება ყვავილი
სურნელების მფრქვეველი.

ფერგადაშლილის თანმხვედრი ბგერები, მართალია, რითმის მეორე თანაწყვერში არ გვხვდება, მაგრამ ივი თავს იჩენს სარითმავ სტრიქონში—გაიშლება ყვავილი, რაც, მიუხედავად იმისა, რომ რითმაში უშუალოდ არ შედის, ხელს უწყობს რითმის ჰარმონიულობას.

გ. ტაბიძისათვის დამახასიათებელია სტრიქონთა ვრცელი რიტმული პერიოდების გარითმვა. მაგალითად, სტრიქონებში: „გამოაღვიძე მიდამო მკვდარი" და „ჩემი ოცნება მიუსაფარი"

(„კორდზე“), ერთი შეხედვით, რითმა არის მკვდარი—მიუსაფარი, მაგრამ არ შეიძლება ანგარიში არ გაეწიოს სიტყვა მკვდარის წინამდებარე სიტყვას მიდამო: მიდამო მკვდარი—მიუსაფარი. ორიეე რიტმული პერიოდის დაწყება ერთი და იგივე პრეფიქსით—მი, დიდ ზეგავლენას ახდენს რითმის ხასიათზე და მისი უგულველყოფა შეუძლებელია. ასევე, ლექსში „იხდება ფარდა“, ჩვენის აზრით, ერთმანეთთანაა გარითმული არა: ქარი—ბერნარი, არამედ: გრძნობათა ქარი—სარა ბერნარი. „ბერნარი“-ს ისეთი შესამჩნევი თანხმოვნები, როგორიცაა ბანი, ნარი და რაე (მეორე რაე), რომლებსაც არ იცნობს მისი შესაბამი სარითმო სიტყვა ქარი, მოცემულია წინა სიტყვაში—გრძნობათა. ასეთი შემთხვევები ხშირი და სიმპტომურია გ. ტაბიძის ლექსებისათვის. რითმის ერთ-ერთი თანაწევრის რომელიმე დამახასიათებელი ბგერა ან ბგერათა კომპლექსი, თუ უშუალოდ რითმის მეორე თანაწევრში არა, შესაბამის რიტმულ პერიოდში, ანდა სტრიქონში სადმე მაინც პოულობს გამართლებას.

მაგრამ ზოგჯერ, ბგერათა დაუმთხვევლობის მიუხედავადაც, ჩვენ იძულებული ვართ რითმად მივიჩნიოთ მთელი რიტმული პერიოდი. ეს დამოკიდებულია ლექსის მეტრულ სტრუქტურაზე, სტრიქონთა კადენციაზე, სარითმო ერთეულების სიგრძე-სიმოკლეზე. მაგალითად, ლექსი „საღამო“ თავიდან ბოლომდე დაქტილური ტერფებითაა შესრულებული, ხოლო ლექსში „მე და ზამბახი“ წყობა ქორეულ-პეონურია. სტრიქონთა კადენციაც ერთ შემთხვევაში დაქტილურია, ხოლო მეორე შემთხვევაში—ქორეულ-პეონური. ამის შესაბამისად, პირველ ლექსში ქორეული რითმები დაქტილებამდეა აყვანილი, მეორეში კი დაქტილური რითმები პეონურ ტერფებში სხედან, რომლებიც რითმას ზედაქტილურობისაკენ აძლევენ ბიძგს, მიუხედავად იმისა, ფონეტიკურად სიტყვის რა ნაწილებია ერთმანეთთან შეთანხმებული. საილუსტრაციოდ:

ხავერდი ცის სივრცე, ლაჟვარდი და მუქი
ქათქათებს, ელვარებს, როს წყდება მზის შუქი.

და ჩრდილი მწუხარე; წერწეტი ხის ჩრდილი,
ეცემა ბილიკზე შემკრთალი, დაღლილი.
(„საღამო“)

ანდა:

გაფრინდება... მერე ცეცხლის მზე ამოვა, დღე მწვანედება
და გგონია თითქო იგი არასდროს არ გათავდება.
(„მე და ზამბახი“).

ამრიგად, გ. ტაბიძის რითმები ხშირად უსიტყვოდ ემორჩილებიან სტრიქონის რიტმს და თითქოს არც უნდათ გამოსვლა ამ ტყვეობიდან; მათი ევფონიაც თითქოს ცალკე არ არსებობს და სტრიქონის საერთო ჟღერადობაზეა დამოკიდებული. ეს იმიტომ, რომ ისინი გარეგნული სამკაულის როლს კი არ ასრულებენ, ჟღარუნასავით კი არ არიან გამოჭმულნი სტრიქონის ბოლოს, არამედ ორგანულად არიან შესულნი სტრიქონის მთლიანობაში, ისე რომ მათი გამოცალკევება თითქოს ჭირს კიდეც. ამ თვისებათა გამო გ. ტაბიძის რითმები ჩუმად და უპრეტენზიოდ გამოიყურებიან, თვალში არ ეჩრებიან, ყურს არ სჭრიან მკითხველს; საერთო მუსიკალობას ჰქმნიან, მაგრამ ერთბაშად ნათელი არ არის და კარგი დაკვირვება უნდა იმის გაგებას, თუ საიდან მოდის ეს მუსიკა.

გ. ტაბიძის რითმების ბგერით შემადგენლობასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება: ჩვენი დაკვირვებით, გ. ტაბიძე გატაცებული არ არის სარითმო სიტყვათა შიგნით თანხმოვნების თავმოყრით. მისი პოეტური მეტყველებისათვის საერთოდ არ არის დამახასიათებელი სიტყვებში თანხმოვანთა შეჯგუფება, როგორც ეს ნიშანდობლივია, მაგალითად, გ. ლეონიძისათვის. გ. ლეონიძის ძარღვმაგარი სიტყვა, შეიძლება ითქვას, ძირითადად, მჟღერ და მკვეთრ თანხმოვანთა სიმრავლეზეა დაფუძნებული („ზე მარჯნისფეროდ ისევ ბდღვრიალებს“). ეს აღევს გ. ლეონიძის პოეტურ ენას მტკიცე, ვაჟკაცურ იერს. ამასთან ერთად, თანხმოვანი ბგერა მიმე, ხორკლიანი და მოკვეთილია, ხმოვანი— უფრო ლაღი და გაშლილია. გ. ტაბიძის სიტყვა რომ მოქნილი და ელასტიურია, ნაზი და მსუბუქია, ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ სიტყვაში ხმოვანი ბგერები არ იჩრდი-

ლებიან თანხმოვნებით. ამის შესაბამისად გ. ტაბიძის რითმები უფრო მდიდარია ასონანსური მოვლენებით, ვიდრე ალიტერაციით, მდიდარია საერთოდ ხმოვნებით. ამის მანიშნებელია, ერთის მხრივ, ღრმა რითმების სიუხვე, რაც თითქმის მეტყველობას უწევს მდიდარ რითმებს, მეორეს მხრივ, თვით რითმის შიგნით ხმოვანთა და თანხმოვანთა რაოდენობრივი შეფარდება. მაგალითად, სარითმავ სიტყვებში: უ მ ა ი ს ო დ ა, ა მ ი რ ა ნ ი ა ხმოვანი ხუთია, თანხმოვანი კი სამი. ლექსს „რომელი საათია“ რითმად გასდევს სიტყვა ს ა ა თ ი ა, რომელიც მრავალხმოვნიან, ასონანსურ რითმებს ქმნის: გ ა ა თ ი ა—დ ა ა ტ ი ა--დ ა ჭ ა თ ი ა. ლექსში „დაფნა“ ასეთ მრავალხმოვნიან რითმებს ვხვდებით: ნ ი ა ვ ე ბ ს მ ო ა ი ა ვ ე ბ ს—ი ა ვ ე ბ ს —უ ლ ო ლ ი ა ვ ე ბ ს; განსაკუთრებით ჰარმონიული და სასიამოვნოა ხმოვანთა სიწრაფლე შემდეგ სტრიქონში:

და ოცნება მოგონებას
ი ი თ მ ო ა ი ა ვ ე ბ ს.

გ. ტაბიძის რითმებში ხმოვანი ბგერები ძალზე ხშირად ერთად არიან თავმოყრილნი, არ იყოფიან თანხმოვნებით და ეს გაბმული ხმოვანება სიტყვას სირბილესა და სისადავეს აძლევს. ამასთან ერთად, ამ თავმოყრილ ხმოვნებში და საერთოდ, ამ მრავალხმოვნიანობაში ყოველთვის გამოირჩევა ხმოვანი ა. ა ხმოვანი ყველაზე უფრო გავრცელებული და დამახასიათებელი ბგერაა ქართულში და რამდენადაც იგი ბუნებრივია, იმდენად თავისი ხშირი გამეორებით მეტ სილამაზეს აძლევს ლექსსა და, კერძოდ, რითმას:

მადლობა დიდი დღემ გ ა ი ა რ ა,
საღამოს ზარი ისმის შორიდან;
მზემ დასავლეთი დ ა ა ი ა რ ა
გადმოფენილი მთა და გორიდან.
(„დღემ გაიარა“).

ეს მრავალხმოვნიანობა გ. ტაბიძის რითმებში მიღწეულია სხვადასხვა გრამატიკული საშუალებით:

1) შედგენილი შემასმენლის გამოყენებით (ხ ა ნ ი ა—დაუტანია, ქ ა რ ი ა—გამიხარია, ს ა ა თ ი ა—დაატია).

2) ფუძეხმოვნიან სიტყვებზე მრავლობითის ნიშნის ებ-იხ დართვით (რ უ ე ბ ს—დააყრუებს).

3) ფუძეხმოვნიანი სიტყვის წოდებით ბრუნვაში დასმით და საერთოდ, მიმართვითი ფორმის სიხშირით, რაც ო-ხ გამეორებას იწვევს (რ ტ ო ო—ს ა ი მ დ რ ო ო).

საილუსტრაციოდ:

დგება თეთრი დღეები,
რიდეების სეზონი,
გაჩნდნენ ორხიდეები
ყოველად უმიზეზონი,
ლაჟვარდების კიდეო,
დაბურულო ზმანებით,
ღურჯო მონტევიდეო,
ვიწრო ხელთათმანებით,

(„დგება თეთრი დღეები“)

მრავალხმოვნიანობაც არის ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ გ. ტაბიძის რითმები ჩუმნი და შეუმჩნეველნი არიან. რითმის გაძლიერებას თანხმოვნებით, და კერძოდ, მჟღერი და მკვეთრი თანხმოვნებით, ჩვეულებრივად მაშინ მიმართავენ, როცა სარითმო სიტყვაში განსაკუთრებულ შინაარსს დებენ და უნდათ მკითხველს ამ შინაარსზე მიაქცევინონ ყურადღება (შდრ ერთის მხრივ: უ ლ ო ლ ი ა ვ ებს—მ ო ა ი ა ვ ებს და მეორეს მხრივ: ს ა მ ა რ თ ე ბ ე ლ ი—დ ა მ მ ა რ თ ე ბ ე ლ ი. რამდენადაც პირველი უფრო ნაზი და მსუბუქია, იმდენად მეორე უფრო ღელვადი და ვატკაცურია).

გ. ტაბიძე ასეთ ამოცანას მაინცადამაინც არ უსახავს რითმას, ამიტომ მისი რითმები ამ მხრივ არ არიან აქცენტირებულნი. მას საერთოდ არ უყვარს ფრაზაში რომელიმე სიტყვაზე ლოგიკური მახვილის გადატანა, მისი განსაკუთრებული ხაზგასმა. პოეტის მეტყველება ამ მხრივ უფრო ჩვეულებრივი და უპრეტენზიოა. მიუხედავად ამისა, გ. ტაბიძის რითმები ლექსის შინაარსის მიმართ ინდიფერენტულნი არ არიან. პოეტი ზრუნავს ამ მიმართებით, მაგრამ მას თავისი, საკუთარი საშუალებები აქვს ამ მიზნისათვის და არ მიყვება სხვათა

მიერ გატკეპნილ გზას. ჩვენ ერთი ასეთი მომენტი შევამჩნიეთ: ლექსის „უსიყვარულოდ“ პირველი სტროფის ძირითადი რითმა არის სასიხარულოდ—უსიყვარულოდ:

უსიყვარულოდ
მზე არ სუფევს ცის კამარაზე,
სიო არ დაჰქრის, ტყე არ კრთება
სასიხარულოდ....
უსიყვარულოდ არ არსებობს
არც სილამაზე,
არც უკვდავება არ არსებობს
უსიყვარულოდ.

ლექსის შინაარსი მინორულ-მელანქოლიურია, წწუხარეა უკანასკნელი სიყვარულივით, რომელიც, როგორც შემოდგომის ყვავილი, ზამთრის მოლოდინში თანდათან ჭკნება. სარითმო სიტყვა სასიხარულოდ, რომელიც ამ სტროფის შინაარსობლივ ჩარჩოში ბუნებრივად ზის, თითქოს შეუფერებელია ლექსის საერთო მინორული განწყობილებისათვის, ამიტომ ბოლო სტროფში, რომელიც არსებითად პირველის საფუძველზეა შექმნილი, იგი იცვლება სიტყვით უსიხარულოდ:

და ჭკნება, ჭკნება სიყვარული
უკანასკნელი,
ჭკნება მწუხარედ, ნაზად, მაგრამ
უსიხარულოდ.
და არ არსებობს ქვეყანაზე
თვით უკვდავება,
თვით უკვდავებაც არ არსებობს
უსიყვარულოდ!

გარდა იმისა, რომ ეს სიტყვა უფრო შეესატყვისა ლექსის შინაარსს, რითმაც უფრო სრული გახდა: უსიხარულოდ—უსიყვარულოდ. შინაარსობლივ-ფორმალური მომენტები ერთმანეთს შეერწყა და საერთო ჰარმონიულობა ამაღლდა.

არის რაღაც კანონზომიერება გ. ტაბიძის ლექსებში რითმების გაშოყენების მხრივ. ამ კანონზომიერების ფესვები

ლექსის შინაარსსა და პოეტის განწყობილებაშია ჩამარხული, ხშირად მოხდება ხოლმე, რომ აზრი, იდეა, რომელსაც პოეტი გვთავაზობს, იმდენად ძლიერი და მიმზიდველია თავისთავად, რომ მკითხველზე ესთეტიკური ზემოქმედების მოხდენისათვის აღარ საჭიროებს რაიმე განსაკუთრებული „ზომების“ მიღებას. ამის კარგი ილუსტრაციაა ლექსი „სანთლები“, რომელშიაც ყოველგვარი გარეგნული ეფექტის გარეშე შესანიშნავი ოსტატობითაა გადმოცემული ადამიანის ნაღვლიანი ოცნება მიუწვდომელ იდეალებზე:

Ზორს, ზურმუხტისფერ სივრცეს იქით სანთლები სჩანდა,
დასასვენებლად მიიწვევდა იქ მეზღვაური;
ერთხელ ზღვა გასწყრა, აირია, გაეჯინიანდა...
ტალღებმა შექმნეს ვაი-ვიში, აურზაური
და გემს უმიზნოდ, საუკუნოდ დააგვიანდა.
მას აქეთია: იალქანი ზღვაზე დაფრინავს,
მისთვის ერთია სად დახუჭავს ოცნება თვალებს,
მიუწვდომელი სანთლები კი ბრწყინავს და ბრწყინავს.
როგორ მაგონებს ის სანთლები ჩემს იდეალებს!

ძლიერი, შთამაგონებელი შინაარსი პოეტს თითქოს „ავიწყებს“ ზრუნვას ლექსის ფორმალურ მომენტებზე. ასეთ შემთხვევებში შედარებები, მეტაფორები, ეპითეტები ჩვეულებრივია, რიტმი არაა ისე მოქნილი და გამოკვეთილი, რითმები შედარებით ცოტაა და ნარევი — უფრო. ხშირად არათანაბარმარცვლიანი, ღარიბი; იშვიათად თუ შეხვდებით მრავალმარცვლიან, ზედაჭტილურ, მდიდრულ რითმებს, მოხდენილ ასონანსებსა და კონსონანსებს; საერთოდ, მთელი სისტემა მხატერული კომპონენტებისა მიწყნარებულია და ასპარეზი მთლიანად დათმობილი აქვს აზრის, გრძნობის ბუნებრივ, თავისუფალ დინებას. ასეთ ლექსებში რითმის არსებობას ვერც კი ვგრძნობთ. ცხოველმყოფელი აზრი, გრძნობა, განწყობილება იმდენად გვიტაცებს, რომ უყურადღებოდ ვტოვებთ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რითაც მიღწეულია ლექსის ეს სიდიადე და ბრწყინვალება.

რიტმი უფრო ნარნარი და მოძრავია, რითმები უფრო ბევრია და მიმზიდველი, მხატვრული სახეები უფრო მოულოდნელნი და შთამბეჭდავნი არიან ისეთ ლექსებში, სადაც

პოეტი მიზნად არ ისახავს ერთი რაიმე კონკრეტულ-საგნობრივი შინაარსის გადმოცემას, როცა იგი შთაბეჭდილებებით ზომავს ქვეყანას, როცა თავისუფალია ერთი მთლიანი და მბრძანებელი აზრის „ბორკილებისაგან". ამ დროს პოეტი უფრო გულგაშლით მღერის, ლაღობს, „თამაშობს" („Voiles", „თეთრი პელიკანი", „მივარდნილი აივანი", „ჭიანურები" და სხვ.).

გამოხატვის ორივე ეს მანერა ერთნაირად დამახასიათებელია გ. ტაბიძისათვის.

მორფოლოგიური თვალსაზრისით გ. ტაბიძის რითმები უფრო მეტად ძირისეულია, სიტყვის ძირებია აკუსტიკურად ერთმანეთთან დაკავშირებული: მთაბარი—ზღაპარი („თეთრი ქარები"), ბაღი—ზამბახი („გული"), შერყევა—შერხევა („პოემა ვეფხისა"). ამასთან ერთად, გვხვდება ზმნისეული რითმები: მიყურე—დამიხურე („მიცქირე თვალში"). დამთოვა—მიმატოვა („თოვლი"), ედება—მეიმედება („თეთრი ქარები"). გვხვდება, აგრეთვე, ზედსართავისეული რითმები: ურჩი — ლურჯი („ციხის ნანგრევებთან"), პიტალო—მოყვითალო („მეტეხი იდგა რუხი, პიტალო"), ზღაპრული—დაზაფრული („ქვლავ აელვარდა ირმის ნახტომი"). ხშირია შემთხვევები, როცა სახელი ან მეტყველების სხვა ნაწილი ზმნას ერითმება: აისრულე—დაისრული („აუზისაგან"), ვარდები—წარემართები („დრო"). მიახლოებითი გამოანგარიშებით გ. ტაბიძის რითმების ნახევარი ძირისეულია. ზოგჯერ თითქმის მთელი ლექსი ძირისეული რითმებითაა შესრულებული („საახალწლო ეფემერა"). ეს ბუნებრივია ქართული ლექსისათვის, ქართული მეტყველებისათვის საერთოდ.

ძირისეულ რითმებს აქვთ გარკვეული უპირატესობაც. სიტყვათა აკუსტიკურად ერთნაირი ან მსგავსი ძირების ერთმანეთთან დაკავშირება რითმას უფრო მყარსა და საფუძვლიანს ხდის. უფრო სუსტია რითმა, როცა მხოლოდ მაწარმოებელი სუფიქსები ან ზმნის კატეგორიათა აღმნიშვნელი ნიშნები ეთანხმებიან ერთმანეთს. ამასთან ერთად, ძირისეულ რითმებად უმთავრესად არსებითი სახელებია, რომლებიც რითმას კონკრეტულ-საგნობრივ შინაარსს აძლევენ, უფრო ხელეხსახებსა და ადვილად აღსაქმელს ხდიან.

გ. ტაბიძის ზმნისეული რითმები ერთხელ კიდევ უარყოფენ იმ აზრს, თითქოს ზმნები რითმებად ნაკლებ გამოსადეგნი იყვნენ[1]. ყოველად შეუძლებელია ეს ითქვას პოეტის ისეთ შესანიშნავ ზმნისეულ რითმებზე, როგორიცაა: გაიშალა—გაიჩალა, დაიფერა დაიბერა („ეს მშობლიური ქარია"), გვადენდა—შემოგვათენდა („პირველ თაველებს") და სხვ.

ზმნისეული რითმები აცხოველებენ ტემპს, ლექსს დინამიურს ხდიან, მასში გადმოცემულ შინაარსს მეტ ცხოველმყოფელობას აძლევენ:

> შემდეგ ცელქმა ტყის ფერიამ, ღმერთო! რაარ გ ა ნ ი ზ რ ა ხ ა,
> ჯერ გაშიშვლდა და როდესაც ტბაში თავის ტ ა ნ ი ნ ა ხ ი,
> სულ გაკვირდა... მერე მოსწყდა, და როდესაც დ ა მ ი ნ ა ხ ა,
> შეჰკივლა და მიიმალა და ჯაგიდან დ ა მ ი ძ ა ხ ა:
> „ხა, ხა, ხა, ხა,"[1].
>
> („ტყემ წამოყვანა").

აქ ზმნები სტრიქონთა შიგნითაც მრავლადაა (გაშიშვლდა, გაკვირდა, მოსწყდა, შეჰკივლა, მიიმალა), მაგრამ მოქმედების სიცხოველისაოვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ კატრენის ოთხივე რითმა ზმნისეულია. როდესაც რაიმე კონკრეტული შინაარსითაა შთაგონებული და უნდა ნათქვამი ცხადი, გარკვეული და პირდაპირი იყოს, გ. ტაბიძე ხშირად ხმარობს ზმნებს რითმებად და ზოგჯერ მთელ ლექსსაც ზმნისეულ რითმაზე აგებს („განახლდა გული", „ყვავილები" და სხვ.). თუ სხვა პირობები კარგადაა დაცული, ზმნისეულობა რითმას არ ვნებს. მაგრამ ლექსში ზმნისეულ რითმებზე უფრო ეფექტურია სახელის გარითმება ზმნასთან. ხშირად, როცა სახელი ერითმება ზმნას და რითმა მოსაზღვრეა, ე. ი. სარითმო სიტყვები ახლოსაა ერთმანეთთან, მათ შორის გარკვეული შინაარსობლივი კავშირი იბმება, რითმის თანაწყვრები მთლიანი აზრის მკონე მარტივ წინა-

[1] ეს აზრი, სხვათაშორის, უარყოფილია რუსული რითმის მიმართაც (იხ. მარშაკის წერილი «О плохих и хороших рифмах», კრებულში «О писательском труде», Москва, 1953 г., стр. 113—124).

დადებას ჭმნიან: დავაობლო—სამშობლო („უდაბნო"), დანისლა—დაღესტანისა („ეს ნამობლიური ქარია"), დამევალება—წყალება („Voiles"), ეკლესიიდან—მიიტან (... „სალამოვ, ვიცი...") და სხვ.

შავმა ნისლმა დანისლა
მთები დაღესტანისა.

ანდა:

სალამოვ, ვიცი ბაღში შეხვალ ეკლესიიდან
და გაოცების მწუხარებას მასთან მიიტან.

ამასთან ერთად, აღსანიშნავია ზედსართავი და არსებითი სახელების ერთად მოხვედრა რითმაში. აქაც სარითმო სიტყვები გარკვეული აზრობრივი კავშირით ებმიან ერთმანეთს და ვღებულობთ მსაზღვრელ-საზღვრულის ცნობილ ურთიერთობას (ხეხილი—გადაზნექილი):

დაიძვრება გზა ზვირთული,
როგორც მძიმე ხეხილი
ნაყოფებით დატვირთული,
ქარით გადაზნექილი.
(„დაღამდება ტყეში ოდეს").

ბუნებრივია, რომ სარითმო სიტყვებს შორის ამგვარი აზრობრივი ურთიერთობანი აძლიერებს და ამძაფრებს ლექსის შინაარსობლივ მხარეს, უფრო ნათელსა და გამოკვეთილს ხდის აზრსა და გრძნობას.

გ. ტაბიძის ლექსი მეტად მდიდარია რითმებით, რითმას შესაძლებელია შევხვდეთ ლექსის ყოველ ადგილას, სტრიქონის ყოველ მონაკვეთში, სადაც კი ცეზურის ხაზი გაივლის. გარდა ამ ერთისა, სხვა შეზღუდვა არ არსებობს პოეტის რითმათა ადგილმდებარეობითი განაწილებისათვის. გარეგან რითმებს გარდა, მისთვის ჩვეულებრივია შინაგან-გარეგანი რითმები. შინაგანი რითმები შედარებით ნაკლებადაა, რადგან ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, სტრიქონის ნაპირზე გამოდიან და შინაგან-გარეგანად იქცევიან. შინაგან-გარეგანი რითმებით განსაკუთრებით მდიდარია „ლურჯა ცხენები",

„ატმის ყვავილები“, „Uoiles“, ნაწილობრივ „მშობლიური ეფემერაც“. აი, ერთი სტროფი ამ უკანასკნელიდან:

გუგუნებს თ ე რ გ ი, ხმაურობს თ ე რ გ ი,
მზე ჩავა, ჯ ე რ კ ი შორსაა ბ ი ნ დ ი...
ფერები ჰ ე ვ რ ი, ირევა ბ ე ვ რ ი,
ლალების ტ ე ვ რ ი — ლილა და შ ვ ი ნ დ ი.

ამ სტროფში სამ სხვადასხვა რითმასთან გვაქვს საქმე (თერგი - ჯერ კი, ბინდი—შვინდი, ჰევრი—ბევრი—ტევრი). უფრო მეტად კი შინაგან-გარეგანი რითმებით გაწყობილ სტროფში ორი რითმა მოძრაობს, რათა სტრიქონთა ბოლოები (ოთხივე ბოლო) არ ემთხვეოდნენ ერთმანეთს (ოთხჯერადი რითმები არ უყვარს ჩვენს პოეტს), მაგრამ ამ ორ რითმას, თითქმის ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, მოძრაობის საკუთარი გეზი აქვს. „ლურჯა ცხენებში“ წამყვანია ადგილმდებარეობის მიხედვით არაძირითადი რითმა, იგი იჭერს სტროფის რითმათა აბსოლუტურ უმრავლესობას (რვიდან ექვსია). ძირითადი რითმა – მეორე და მეოთხე სტრიქონების დამაკავშირებელი—მხოლოდ ორია:

როგორც ნისლის ნ ა მ ქ ე რ ი, ჩამაყალ მზით ნ ა ფ ე რ ი
ელვარებდა ნ ა პ ი რ ი სამუდამო მ ხ ა რ ე შ ი[1]
არ ჩანდა შ ე ნ ა პ ი რ ი, ვერ ვნახე ე ე რ ა ფ ე რ ი,
ცივ და მ ი უ ს ა ფ ა რ ი მდუმარების გ ა რ ე შ ე.

ლექსში „Uoiles“ სტროფის პირველი ნახევრის რითმა ერთია:

საიდუმლო ა ლ ე ბ ი! ისევ მ ო მ ე მ ა ლ ე ბ ა
უმიზეზო წ ვ ა ლ ე ბ ა და ლურჯი მ წ ვ ე რ ვ ა ლ ე ბ ი

სტროფის მეორე ნახევარში ახალი რითმა იწყებს მოძრაობას, მაგრამ უკანასკნელი სარეთმო სიტყვა გაგრძელებაა ძველი რითმისა, რაც სტროფის ნახევრებს მჭიდროდ აკავშირებს ერთმანეთთან:

ვარსკვლავებით მ წ ი რ ე ლ ი, ლაცვა—გ ა ს ა კ ვ ი რ ე ლ ი,
ასეთია პ ი რ ე ლ ი ტრფობის ი ნ ტ ე რ ვ ა ლ ე ბ ი

[1] ამ ლექსში ერთი სტროფი სამრითმიანიცაა.

„ატმის ყვავილებში“ სრულიად განსხვავებულ მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე. აქ სტროფის ორი სხვადასხვა რითმა ერთმანეთშია გადახლართული. რითმის ერთ თანაწევრს მოსდევს თანაწევრი მეორე რითმისა და ეს ჯვარედინი გარითმვა სტროფის ყველა რითმაზე ვრცელდება:

რტოებში ავობს ბებერი ქარი.
ყვავილთა ჯარი ფიფქით ბანაობს,
ტყდება, ნანაობს, ეთერი ჩქარი;
ნანაობს ქარი და მიქანაობს.

ეს სტროფი მრავალრითმიანობის იშვიათი ნიმუშია. აქ გარითმულია მთელი სიტყვიერი შემადგენლობის ორ მესამედზე მეტი: 16 სიტყვიდან 5-ის გარდა ყველა ერთმანეთს ერითმება. ამ მრავალრითმიანობის შედეგად მიღებული ბგერათა ჰარმონიულობა, რომელიც მთელ სტროფს მსჭვალავს, სიამოვნებით ავსებს მკითხველის გულს.

მრავალრითმიანობა გ. ტაბიძის ლექსებში გარითმვის ხერხების მრავალფეროვნებას იწვევს. ყველაზე ხშირად პოეტი ჯვარედინ გარითმებას მიმართავს (авав). ჯვარედინი რითმის შემდეგ საპატიო ადგილი აქვს დათმობილი ორჯერად მოსაზღვრე რითმებს (аа), ლექსების გარკვეული ნაწილი დაწერილია, აგრეთვე, ინტერვალიანი რითმით (авсв).. ამასთან ერთად, ინტერვალიანი რითმა ალაგ-ალაგ გამოერევა ჯვარედინი რითმებით გაწყობილ ლექსში; მაგრამ მაინც გარითმვის ეს ხერხი შედარებით ნაკლებ დამახასიათებელია გ. ტაბიძისათვის. სტრიქონის ურითმოდ დატოვება როგორღაც შეუფერებელია გ. ტაბიძის ლექსის მწყობრი მუსიკალური დინებისათვის და, სადაც ეს გვხვდება, იქ თითქოს, ერთი შეხედვით, ნამდვილი გალაქტიონი იკარგება (თუმცა მხოლოდ ერთი შეხედვით!). გ. ლეონიძის პოეზიაში, სადაც ყურადღების ცენტრი პოეტურ ენაზე, ენის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებზეა გადატანილი, მკითხველი თითქოს არ გრძნობს აუცილებელ მოთხოვნილებას ჯვარედინი ან მოსაზღვრე რითმებისადმი (მიუხედავად იმისა, რომ გარითმვის ეს ხერხები ჩვეულებრივია გ. ლეონიძისათვის) და

სავსებით კმაყოფილდება ინტერვალიანი რითმით. ინტერვალიანი რითმა ისევე ორგანულადაა შესიტყვებული გ. ლეონიძის ლექსის ბუნებასთან, როგორც ეს ჩვენი ხალხური პოეზიისთვისაა დამახასიათებელი.

გ. ტაბიძისა და გ. ლეონიძის ლექსებში გარითმვის პრინციპების ეს სხვადასხვაობა მათი პოეტური ბუნების თავისებურებებიდან მომდინარეობს.

გ. ტაბიძისათვის უცხო არ არის აგრეთვე რკალური ანუ მოღეღილი რითმა (abba). მაგრამ ჩვენ გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ ე. წ. კიბურ რითმაზე, რომელიც დროდადრო გამოერევა პოეტის ლექსებში და სასიამოვნო მუსიკალურ სიმკვეთრესა და სილაღეს აძლევს მათ. საილუსტრაციოდ:

ბაღის ბილიკზე მივდივარ დ ა თ ა ნ
გაძრცვნილ ა ტ ა მ თ ა ნ ზღვები გ რ ო ვ დ ე ბ ა,
ს ა ღ ა მ ო ვ დ ე ბ ა და მზის ჩ ა ს ვ ლ ა ს თ ა ნ,
თ ა ნ დ ა თ ა ნ მწუხრი მიახლოვდება.
(„ატმის ყვავილები").

ამ სტროფში სამი კიბური რითმაა: დ ა თ ა ნ—ა ტ ა მ თ ა ნ, გ რ ო ვ დ ე ბ ა — ს ა ღ ა მ ო ვ დ ე ბ ა, ჩ ა ს ვ ლ ა ს თ ა ნ—თ ა ნ დ ა თ ა ნ. კიბური რითმისათვის არაა აუცილებელი, რომ ერთი სტრიქონის ბოლო სიტყვა მომდევნო სტრიქონის მაინცადამაინც დასაწყის სიტყვას ერითმებოდეს:

აგერ წინამძღვრიანთ-კ ა რ ი ს.
კ ა რ ი არხევს ვაზის სამოსს.
(„მშობლიურო ჩემო მიწავ"). —

შესაძლებელია, იგი ერითმებოდეს მომდევნო სტრიქონის პირველსავე ცეზურასთან მოხვედრილ სიტყვას.

კიბური რითმა უფრო ძლიერი და სასიამოვნოა, როცა იგი სამწევრიანია (და თ ა ნ—ა ტ ა მ თ ა ნ—თ ა ნ დ ა თ ა ნ) და ერთი სამკუთხოვანი რითმა სამ სტრიქონს აკავშირებს ერთმანეთთან. მაგრამ მთავარი სიამოვნება კიბური რითმისა მაინც მდგომარეობს არა იმდენად მის სამწევრიანობაში, არამედ

იმ უეცარ გადასვლაში სტრიქონიდან სტრიქონზე, რაც ზარეპის მოულოდნელ რეკასავით აცხოველებს ტემპს და ზრდის მკითხველის აქტიურ დამოკიდებულებას ლექსში განსახიერებული შინაარსისადმი.

სამწევრიანობა საერთოდ დამახასიათებელია გ. ტაბიძის რითმებისათვის:

ისიც გადასწვეს ცხრაას შვიდს,
აბობოქრებულს, განა მშვიდს,
შენღა იხდიდი პანაშვიდს
თავმონგრეულო ბუხარო.
(„გამხიარულდი ბუხარო“).

იმ შემთხვევაში, როცა ერთმანეთისაგან თანაბარ მანძილზე დაშორებული სტრიქონები სამწევრიანი რითმით კავშირდებიან, განსაკუთრებით მოულოდნელი და თვალსაჩინოა რითმის მესამე თანაწევრი.

გარითმვის თვალსაზრისით საინტერესოა „მშობლიური ეფემერა“, რომელშიაც ვხვდებით კიბური სამწევრიანობის თვალსაჩინო ნიმუშებს. გარითმვის ხერხთა სხვადასხვაობა ამ ლექსს ორ ნაწილად ყოფს: პირველი ნაწილის კიბური რითმები დაქტილურია, მეორე ნაწილისა—ქორეული. ლექსის ზომა ათმარცვლიანი ფისტიკაურია და დაქტილური და ქორეული რითმების შესაბამისად სტრიქონში ტერფთა განლაგებაც სხვადასხვაა. სადაც რითმები დაქტილურია, იქ სტრიქონთა დასაწყისი სიტყვები უმეტესად ან მთლიანი ლოგაედია (შეხავსებია), ანდა—ქორესა და დაქტილის შეერთებით მიღებული ლოგაედი (ვეღარ ვცნობილობ); ისე რომ მუხლის ბოლო ტერფად დაქტილი მოხვდეს. ლექსის მეორე ნახევარში, პირიქით, ლოგაედები შედგენილია დაქტილისა და ქორესაგან (გუგუნებს თერგი), რადგან სარითმო სიტყვა ქორეულია. საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ორ სტროფს, ერთს—ლექსის პირველი ნახევრიდან და მეორეს—მეორე ნახევრიდან:

შეხავსებია კლდეები კლდეებს,
იქ ვეღაც კვნესის დედა ხანა,

„ა მ ი რ ა ნ ი ა?“ — მივმართავ ტყეებს
და ტყე გუგუნებს: ა მ ი რ ა ნ ი ა.
გუგუნებს თ ე რ გ ი, ხმაურობს თ ე რ გ ი.
მზე ჩავა, ჯ ე რ კ ი შორსაა ბინდი...
ფერები ჰ ე ვ რ ი, ირევა ბ ე ვ რ ი,
ლალების ტ ე ვ რ ი — ლილა და შვინდი.

წარმოდგენილი სტროფები ტემპის თვალსაზრისით თვალსაჩინოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. პირველი უფრო მდორედ მიედინება, მეორე—უფრო აჩქარებით. დაქტილური და ქორეული რითმები გავლენას ახდენენ სტრიქონის ტემპზე. ხოლო ტემპის გამოცვლას ინტონაციის შეცვლამდე მივყავართ.

გ. ტაბიძის რითმა მრავალი ნიუანსის შემცველია, ძნელია მისი ყოველმხრივი და ამომწურავი დახასიათება. ჩვენ არ შევჩერებულვართ მთელ რიგ ცალკეულ საინტერესო დეტალებზე, რომელთა დაძებნა გ. ტაბიძის ლექსებში ძნელი არ არის და რომელთა აღნუსხვაც კი შორს წაგვიყვანდა.

მთავარი და არსებითი კი ის არის, რომ თანამედროვე ქართულ ლექსში რითმის ცნება გაფართოვდა. ძველ და განსაკუთრებით მე-19 საუკუნის ქართულ პოეზიაში რითმა უფრო შეზღუდული იყო, სარითმო სიტყვების ურთიერთშეთანხმების იქით არ მიდიოდა. გ. ტაბიძის რითმა კი ხშირად არ ეტევა ამ ფარგლებში და მთელ რიტმულ პერიოდს მოიცავს; ზოგჯერ კი, ცალკეული ბგერების სახით, სტრიქონის სიღრმეში ეძებს დასაყრდენს.

ამასთან ერთად, სარითმო სიტყვებში ბგერების ურთიერთმიმართება არ არის პირდაპირი, ზუსტი და თანამიმდევრული. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ფართოდ გავრცელებული ასონანსები, დისონანსები, კონსონანსები, არამედ, თუ გნებავთ, თანხმოვანთა ისეთი მეტათეზისი, როგორიც მოცემულია გ. ტაბიძის რითმაში: დ ა მ ა თ ო ვ ს— მ ა დ ა თ ო ვ ს.

ერთი სიტყვით, კლასიკურ რითმებთან ერთად, როგორც ბგერითი შემადგენლობის, ისე ადგილმდებარეობისა და გარითმვის ხერხების თვალსაზრისით, გ. ტაბიძის ლექსებ-

ში დიდი და საპატიო ადგილი უჭირავს ე. წ. თავისუფალ რითმას. ცნება თავისუფალი რითმისა დღეს უკვე შესული და დამკვიდრებულია ჩვენს პოეტურ პრაქტიკაში. ეს არის ის არსებითი სიახლე, რაც თანამედროვე რითმას გააჩნია ძველთან შედარებით.

გ. ტაბიძისათვის უცხოა რითმის ხელოვნური ძიება. ასეთ შთაბეჭდილებას არ ტოვებს პოეტის თვით ყველაზე უფრო მოულოდნელი და შესამჩნევი რითმებიც კი. გ. ტაბიძის რითმები, უმეტეს შემთხვევაში, ნაკლები გარეგნული ეფექტით ხასიათდებიან და, მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე მრავალრიცხოვანნი არიან, მაინც უპრეტენზიოდ გამოიყურებიან სტრიქონებიდან, ქმნიან ბგერების საოცარ სიმფონიას, რომელიც ხშირად წარმმართველია ლექსის საერთო ჰარმონიულობისა, მაგრამ არასდროს არ გვავიწყებენ იმ უცილობელ ჭეშმარიტებას, რომ რითმა მხოლოდ ერთ-ერთი საშუალებაა პოეტის ფიქრისა და განცდის შესაფერ მხატვრულ ფორმაში გამოვლინებისა, მხოლოდ ერთ-ერთი კომპონენტია პოეტური წარმოსახვისა და, სხვა კომპონენტებთან ორგანულად დაკავშირებული, სიტყვის დიდოსტატის ხელში მაღლა სწევს პოეტური ნაწარმოების ესთეტიკურ-შემეცნებით ღირებულებას.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

პოეტური ენის შესწავლისათვის 3
პოეტური ენის რეალისტურობის ძირითადი ნიშნები 16
მეორე პეონის ადგილი ქართულ ლექსწყობაში 44
თანამედროვე ლექსის საზომები 58
რითმის ზოგიერთი საკითხი 124
გალაკტიონ ტაბიძის რითმა 149