საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ქართული ლექსმცოდნეობა

თბილისი
„მეცნიერება“
1985

პოეტიკით დაინტერესებული მკითხველი კრებულში გაეცნობა ნარკვევებს პოეტური მეტყველების, ლექსის რიტმის, მეტრისა და რითმის შესახებ.

კვლევის ობიექტია როგორც ძველი, ისე თანამედროვე ქართული პოეზია: რუსთველი, ბესიკი, გალაკტიონი.

რედაქტორი აკაკი ხინთიბიძე

ქ 4603000000 / M 607(06)—85 110—85

© გამომცემლობა „მეცნიერება", 1985

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

„ქართული ლექსმცოდნეობა“ ლიტერატურის ინსტიტუტის პირველი სამეცნიერო კრებულია, რომელიც ლექსწყობის პრობლემატიკას ეძღვნება. იგი მოამზადა ინსტიტუტის ლექსმცოდნეობის ჯგუფმა, რომლის თანამშრომლები აქტიურად მონაწილეობენ ლექსმცოდნეობის სემინარის მუშაობაში და თანაავტორები არიან თბილისის უნივერსიტეტის მიერ ახლახან გამოცემული ანალოგიური კრებულისა — „ჰაშნიკი. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“.

ქართული ლექსის მაღალმა კულტურამ, რთულმა, დახვეწილმა ტექნიკამ და დიდმა ისტორიამ განაპირობეს ამგვარი კრებულების საჭიროება.

ქართული ლექსმცოდნეობა განვითარების იმ ფაზაშია შესული, როცა შეუძლია თავს იდოს ეროვნული ვერსიფიკაციის მეურვეობა და მისი ღირსებანი ფართო არენაზე გაიტანოს.

მძაფრი პოლემიკა, რომელიც დიდი ხანია მიმდინარეობს ქართული ლექსის ბუნების თაობაზე, იმის დადასტურებაა, რომ ამ სფეროში ჯერ კიდევ ბევრია დასაზუსტებელი და დასადგენი. გასაანალიზებელია ვერსიფიკაციულ ფორმათა მოძრაობა-ცვალებადობის მრავალსაუკუნოვანი პროცესი, შესასწავლია ცალკეულ პოეტთა მეტრული რეპერტუარი, ახალი მასალებით შევსებას, ახალ მეთოდთა მომარჯვებით კვლევას ითხოვს ქართული ლექსის ისტორია და თეორია, ღრმაწლის დაფასებას საჭიროებენ მისი მკვლევარნი — ძველნი თუ ახალნი, რომელთა მეოხებით ქართული ლექსმცოდნეობა ფილოლოგიურ მეცნიერებაში თავის დამოუკიდებელ ადგილს იმკვიდრებს.

კრებულის დანიშნულებაა გააღვივოს ინტერესი ქართული ლექსის სტრუქტურისადმი, მიიზიდოს ახალგაზრდობა, მის მაძიებელ ფონებას ბიძგი მისცეს ლექსის წიაღში გასაიდუმლოებული მოვლენების ასახსნელად.

აკ. ხინთიბიძე

თეიმურაზ დოლიაშვილი

თანამედროვე პოეტური ენის შესწავლის ისტორიიდან

უახლესი ქართული პოეზიის ფორმირების პროცესი, რომელიც XX საუკუნის ათიანი წლებიდან დაიწყო, ეროვნული პოეტური კულტურის, ქართული ლექსის თანამედროვე ძიებათა მაგისტრალურ გზაზე გაყვანის ცდას წარმოადგენდა. არ დარჩენილა სალექსო სტრუქტურის არც ერთი ელემენტი, რომელსაც თვისებრივი ცვლილება არ განეცადოს: რადიკალურად შეიცვალა დამოკიდებულება სიტყვისადმი, შეიქმნა სახეობრივი აზროვნების სრულიად ახალი სისტემა, წამოუდგენლად გაფართოვდა მეტრულ-რიტმული არსენალი, განახლდა რითმა, დაიხვეწა ლექსის ევფონიური ორგანიზაცია.

ფორმის ასეთი მკვეთრი ცვლილება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პოეზიის შინაარსის ცვლილებასთან, მისი დანიშნულების განსხვავებულ გაგებასთან, ახალ იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციებთან. XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული რეფორმა საქართველოში, ეროვნულ გარემოში აღმოცენებული, კონკრეტული გამოვლინება იყო იმ დიდი ფერისცვალებისა, რაც მსოფლიო მწერლობამ განიცადა ორი საუკუნის მიჯნაზე.

ქართული ლექსის გადახალისება ურთულესი პროცესი იყო. ის არ ყოფილა ერთი ან ორი პოეტის ძალისხმევის შედეგი, არც ერთი რომელიმე ლიტერატურული ჯგუფის დამსახურება. XX საუკუნის ქართული პოეზიის ფორმირებაში მონაწილეობდა ქართველ პოეტთა რამდენიმე თაობა და ეს სრულიად კანონზომიერია.

ზემოთქმულის მიუხედავად, ჩვენი საუკუნის დიდი პოეტური რეფორმა, ძირითადად მაინც, გალაკტიონ ტაბიძის სახელთან არის დაკავშირებული.

ეროვნული პოეზიის ტრაგიზმი საუკუნის დასაწყისში განსაკუთრებით იმაში გამოიხატა, რომ არ არსებობდა, ან ჯერაც მიუგნებელი იყო ისეთი თვისებების მქონე მხატვრული ენა, რომელიც სუბიექტის გართულებული, ნიუანსებით მდიდარი განცდების გადმო-

ცემას შეძლებდა. ამ ენის აღმოჩენა და სრულყოფა ისტორიამ გ. ტაბიძეს არგუნა.

თანამედროვე პოეზიის ენა, არსებითად, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ენაა, ამიტომ დიდი შემოქმედის მემკვიდრეობის განხილვა ამ კუთხით, ფაქტიურად, იმ თვისებრივ ცვლილებათა გააზრებას ნიშნავს, რაც მხატვრულმა აზროვნებამ და ენამ განიცადა ჩვენი საუკუნის 10—20-იან წლებში.

ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა, მიუხედავად რამდენიმე ასეული გამოკვლევისა, ვალშია გ. ტაბიძის პოეტური მემკვიდრეობის წინაშე. შეუსწავლელია არამცთუ პერიფერიული მნიშვნელობის საკითხები, არამედ ძირეული, უმნიშვნელოვანესი პრობლემები. ზოგადი მოსაზრებანი თუ მსჯელობანი ხშირად იმპრესიონისტულ შთაბეჭდილებებზეა დამყარებული და არა ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის სკრუპულოზურ შესწავლაზე.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში უპირატესი ყურადღება პოეტური სემანტიკის, მხატვრული ენის საკითხებს ექცევა. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში მათ გარშემო აზრთა დიამეტრული სხვაობა სუფევს, აშკარაა კონცეფციათა სხვადასხვაობა, ხოლო პოეტიკის ისეთი პრობლემებისადმი, როგორიცაა მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა, რითმა, ევფონია, სტროფიკა, კომპოზიცია, ინტერესი შედარებით ნაკლებია. პოეტური სტრუქტურის ამ ელემენტებისადმი მიძღვნილი ნარკვევების რაოდენობა თითებზე ჩამოსათვლელია. ამიტომ ცალკეულ საკითხებზე დაწერილი წერილების მიმოხილვას ვარჩიეთ ერთი, ყველაზე უფრო სადისკუსიო საკითხის — გ. ტაბიძის პოეტურ ენასთან დაკავშირებული კონცეფციების — ანალიზი.

როგორც ცნობილია, გალაკტიონის პირველი ლექსები 1908 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო მისი შემოქმედების ადრეული პერიოდი 1914 წელს გამოცემული პირველი წიგნით გასრულდა. უნდა ითქვას, რომ პოეტის ადრეული ლირიკა, დაკავშირებული ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან, ამავე დროს, ახალი ეტაპის დაწყების მაუწყებელია ეროვნულ ლიტერატურაში.

პირველი გამოხმაურებანი გ. ტაბიძის შემოქმედებაზე 1910 წელს გამოჩნდა. ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (№ 37) დაიბეჭდა ნარის (დავით ნახუცრიშვილის) წერილი „ბუნება პოეზიაში“. კრიტიკოსი იწონებს გალაკტიონის პეიზაჟური ლირიკის ისეთ ნიმუშებს, როგორიცაა „ნიაღვარი“, „დილა“, „მხოლოდ ბუნება“, „ღამე“, „ნიავი“, „ფიქრი“, „სასაფლაოზე“ და სხვ. იგი დიდ იმედებს ამყარებს ახალგაზრდა პოეტზე, რომელშიც ხედავს ტიუტჩევის რანგის ბუნების მესაიდუმლეს. პირველი გამოხმაურება არ გამოირჩევა ანალიზის სიღრმით, არც პოეტიკის საკითხებით დაინტერესება იგრძნობა. მისი მნიშვნელობა

უფრო იმაშია, რომ იგი პირველი კრიტიკული დოკუმენტია გალაკტიონოლოგიის ისტორიაში.

1911 წელი უფრო მოსავლიანი გამოდგა: გალაკტიონი მოხსენიებულია აკ. პაპავას, დ. დიმიშვილის, გ. ჭუმბურიძის წერილებში. აკ. პაპავა სტატიაში „შენიშვნები საშობლო ლიტერატურაზე“[1] გვესაუბრება გალაკტიონის ლირიკაში პოეტისა და ბუნების გათიშულობაზე, ხოლო წერილში „ჩვენი ახალგაზრდა პოეტები და იმპრესიონისტული მეთოდი“[2] ამ მეთოდის ელემენტებს ამჩნევს გალაკტიონის ლირიკაში. მეორე კრიტიკოსი დ. დიმიშვილი დემოკრატიული ლიტერატურის პოზიციიდან აკრიტიკებს ახალგაზრდა მწერლებს, მათ შორის გალაკტიონსაც, რადგანაც იგი მათს შემოქმედებაში, არცთუ უსაფუძვლოდ, რეალური სინამდვილისაგან მოწყვეტას, საკუთარი პიროვნების სიღრმეში დანთქმას, სოციალურ-საზოგადოებრივი ინტერესებისაგან განდგომას ხედავს. აი, რას წერს იგი: „იმათთვის (ახალი თაობისათვის — თ. დ.) სინამდვილე არ არსებობს, პიროვნებისათვის ბრძოლა შორს მიუგდიათ და ერთი მაგათი მიზანი საკუთარი „მეა“[3].

ამავე პერიოდიდან იწყება საუბარი გალაკტიონის სიმბოლისტობაზეც. გ. ჭუმბურიძე წერილში „უკანასკნელი წლების სიმბოლიზმი“[4] თანამედროვე სიმბოლისტური პოეზიის მსახურად, სხვებთან ერთად, ასახელებს გ. ტაბიძეს — უკიდეგანო სევდის პოეტს.

გალაკტიონის პოეზიისადმი ინტერესი განსაკუთრებით პირველი წიგნის დასტამბვის შემდეგ გაიზარდა. კრებულმა გამოსვლისთანავე მიიქცია ლიტერატურული კრიტიკისა და ფართო საზოგადოების ყურადღება. პერიოდულ პრესაში მრავალი რეცენზია დაიბეჭდა. კრიტიკოსები ერთხმად აღიარებდნენ გალაკტიონის პოეტურ ნიჭს, განიხილავდნენ წიგნის იდეურ-თემატურ მხარეს, ხაზს უსვამდნენ კავშირს ქართულ კლასიკურ პოეზიასთან (განსაკუთრებით ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებასთან). გალაკტიონმა „გადაგვიშალა მუდამ მაძიებლის სულით ღელვილი ადამიანის სწრაფვა, აღბეჭდა უკანასკნელ ათეულ წლების ინტელიგენციის რწმენის მერყეობა, ახალი გზების ძიება, იმედის გაცრუება, უნუგეშობა“, — წერდა ი. არიმათიელი (ი. იმედაშვილი)[5], რითაც მიანიშნებდა პოეტის შემოქმედების სიახლოვეზე ეპოქის სულ.-თან.

---

[1] „კოლხიდა“, 1911, № 76.

[2] „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 287.

[3] „სინათლე“, 1911, № 23.

[4] „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 296.

[5] „თეატრი და ცხოვრება“, 1912, № 2, გვ. 5.

გალაკტიონის ლექსის ფორმის შესახებ, მიუხედავად კრიტიკულ წერილთა საკმაო რაოდენობისა, თითქმის არავის არაფერი უთქვამს. ივ. გომართელმა პირველი წიგნის წინასიტყვაობაში გაკვრით აღნიშნა, რომ „პოეტის საკაცობრიო სევდას, იმის მსოფლიო სულის კვეთებას მაინც უკეთესი ფორმა შეეფერებოდა; გ. ტაბიძეს ჯერ კიდევ ბევრი შრომა სჭირდება ლექსის გარეგნობის გაუმჯობესებისათვის“[6]. ეს იყო და ეს.

ივ. გომართელის აზრი გაიზიარა მიხ. აბრამიშვილმა, ოღონდ, ცნობილი კრიტიკოსისაგან განსხვავებით, მან სცადა ზოგადი დებულების დაკონკრეტება. აი, რას წერდა იგი: „საკითხია, რად არ მოგვცა მგოსანმა წარმტაცი ფორმა თავისი ლექსებისა, რად ვერ ჩააცვა შესაფერი სამოსი თავის ნაზ სულს და მძაფრ სევდას?“ ამ კითხვას კრიტიკოსი თავისებურ და, ძირითადად, სწორ პასუხს უძებნის: „მგოსანი თუმც მძაფრად განიცდის, მაგრამ ბუნდოვნად გრძნობს. ცხოვრების უღრან ტყეში იგი ცალკე ხეებს ვერ ამჩნევს: მგოსანი შედის ამ სიბნელეში, მაგრამ ხელთ ძლიერი პატრუქი არა აქვს, რომ სინათლე შეიტანოს, იგი ჯერ კიდევ ქაოსს ებრძვის და მასში ნათელი და მკვეთრი სილუეტები ვერ შეაქვს; და რასაც ადამიანი ქაოტურად გრძნობს, ბუნდოვნად გამოხატავს... ტაბიძე აღწევს ძლიერებას ფორმის მხრივ არა მაშინ, როცა ის თავის სუბიექტურ ნაგრძნობს გადმოგვცემს, არამედ მაშინ, როცა ის გაგებულს ხატავს....“[7]

მ. აბრამიშვილი გალაკტიონის პირველ პოეტურ კრებულს, კერძოდ მის ფორმას, მხოლოდ სახეობრივი აზროვნების მხრივ აფასებს და სწორად მიუთითებს არსებით ნაკლზე — დამოუკიდებელი გზით შექმნილი სახეების სიმცირეზე, იმ სიძნელეებზე, რაც წარმოიშობა კონკრეტული განცდის სიტყვიერ ფორმაში მოქცევისას. გალაკტიონი შედარებით იოლი გზით მიდის: ეს არის გზა აღწერითობისა, ლოგიკური აზრის გალექსვისა. ამით განისაზღვრება სიტყვისადმი დამოკიდებულებაც: გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში სიტყვა უდრის თავის თავს, სიტყვა აქ ცნებაა, რომელსაც ყველასათვის სავალდებულო. განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვს. სიტყვის „უზუალური“ მნიშვნელობისადმი რაციონალური მიდგომით პოეტი, ფაქტურად, „სამოციანელთა“ შემოქმედებით ტრადიციას აგრძელებს. მისი ლექსების დიდი უმრავლესობა ამბის, აზრის გალექსვა, ლექსად გარდათქმაა.

გალაკტიონის ლექსის ფორმაზე თავისი მოსაზრება გამოთქვა ალ. აბაშელმაც, რომელშაც მაღალი შეფასება მისცა მის პოეზიას,

---

[6] გ. ტაბიძე, ლექსები, ტ. 1, ქუთაისი, 1914, გვ. 1.

[7] „თეატრი და ცხოვრება“, 1915, № 35, გვ. 14.

თუმცა შეფარვით სალექსო ფორმის არასრულყოფილებაზეც მიანიშნა[8].

გალაკტიონის პოეზიას შესანიშნავი წერილი მიუძღვნა ტ. ტაბიძემ. იგი, სხვა საკითხებთან ერთად, სალექსო ფორმასაც ეხება და რამდენიმე საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს. მისი დაკვირვებით, გალაკტიონის პოეზიაში „ბევრია არქაული სახეები, მაგრამ არიან სახეებიც, რომლებიც ქმნიან ილუზიას სიმბოლიზმისას". მელექსეთა რუხი არმიის ფონზე „გ. ტაბიძის ლამაზი შედარებანი და მეტაფორები უბრუნებენ ქართულ მწერლობას ბრწყინვალე პერიოდს". „გ. ტაბიძის ლექსი უჩვეულო მოკლე სიტყვებში იშლება. მას აქვს რაღაც ჯადო, რომლითაც სულ უბრალო ფერადები წარმტაცად ბრწყინავენ, უბრალო სიტყვები რიტმულად ჟღერენ..."[9]

ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებას განიხილავენ, როგორც „ლიტერატურული შეგირდობის". „მსოფლმხედველობისა და ხელოვნების დამკვიდრებისათვის ტანჯული გზებით სიარულის ხანას", როდესაც „მხოლოდ აქა-იქ გამოკრთოდნენ სულის მომავალი ზეობის, მომავალი სრულყოფის მაცნეებად თვისებრივად ახალი ტიპის ცალკეული ლექსები თუ სახეები"[10].

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების საყოველთაო აღიარებაში უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ეპოქალური ღირებულების წიგნის — „არტისტული ყვავილების" — გამოსვლას (1919 წ.). იგი გახდა ჩვენი საუკუნის ქართული პოეზიის სახარება, რომელშიც სრულყოფილად აისახა დროის ლიტერატურულ-ესთეტიკური ინტერესები, გამოიკვეთა ახალი პოეტიკის ნიშნები. ამ წიგნის ჭეშმარიტი ღირებულების შესაფასებლად საჭიროდ მიგვაჩნია მცირე ექსკურსი.

გალაკტიონი „დიდი ეპოქის" დასასრულს მოვიდა ქართულ პოეზიაში, იმ დროს, როდესაც „სამოციანელთა" ეპიგონების შტამპადქცეული აზროვნება და ნეოროშანტიკოსთა სანტიმენტალური ოხვრა ეროვნულ პოეტურ კულტურას გამოუვალ ჩიხს უქმნიდა. მან სიჭაბუკეშივე განვლო გასული საუკუნის პოეტიკისადმი შეგირდობის ხანა, პრინციპულად გაემიჯნა ნეორომანტიკულ ფსევდოგრძნობიერებას და, წინამორბედთა გამოცდილებას ნაზიარებმა, გეზი სიახლისაკენ აიღო. ამ გზამ იგი მოდერნისტულ პოეზიასთან მიიყვანა.

გ. ტაბიძის პირველ პოეტურ კრებულში კრიტიკული სიმწვავით გამოვლინდა დისონანსი პოეზიის ახალ შინაარსსა და გამოსახვის

---

[8] „შეარდენი", 1916, № 5, გვ. 3.

[9] ტ. ტაბიძე, თხზულებანი სამ ტომად, ტ. 2, თბ., 1966, გვ. 95—96, 99, 100.

[10] რ. თვარაძე, გალაკტიონი, თბ., 1972, გვ. 177, 59.

ძველ ფორმას შორის. სიტყვის უზუალური მნიშვნელობისადმი ნდობის გამო გალაკტიონი, ფაქტიურად, რაციონალისტური პოეტიკის ტრადიციებს აგრძელებდა. „ნახევარტონების პოეტიკა“ ჯერაც თავის აღმომჩენს ელოდა.

შინაარსისა და ფორმის გათიშვის მტკივნეულმა განცდამ პოეტი სიტყვის უარყოფამდე მიიყვანა:

არ მინდა სიტყვა, არ მინდა სიტყვა!
როდესაც სიტყვა დაიბადება,
სიმართლის ალი — როგორც ბურუსი,
ისე ირღვევა და იფანტება.

ეს იყო ელეგია „ძველი პოეტიკის“ გამო, გამოტირება დაუძლურებული, ერთმნიშვნელოვანი სიტყვისა.

უნიკალურ განცდასა და ზოგადობით აღბეჭდილ სიტყვას შორის კონფლიქტის გაცნობიერებამ ახალ საშუალებათა ძებნის აუცილებლობა ცხადყო. „ახალი სიტყვის“ მონატრება ლირიკულ თემად იქცა:

სადაა სიტყვა, რომ ამოაშროს
გულში ნაგრძნობი და ნაფიქრალი?

ეპოქისმიერი სტილის შემუშავების სურვილმა გალაკტიონი სიმბოლისტურ პოეტიკასთან მიიყვანა. მისამართი უტყუარი აღმოჩნდა. პოეტის ძიებანი უკვე 1914—1915 წლების მიჯნაზე ახალი მსოფლგანცდისა და თვისებრივად განსხვავებული პოეტური ენის მიგნებით დაგვირგვინდა. რას წარმოადგენდა თავისი არსით ეს ენა, ზოგადად, ახალი პოეტური სტილი? გალაკტიონი მრავალმხრივ საყურადღებო პასუხს გვაძლევს ამ კითხვაზე:

„ჩვენს წინანდელ მგოსნებს ბევრი გზა დარჩათ გასავლელი, მაგრამ ეს კიდევ მომავლის საქმე იყო. თანამედროვე პოეზიას აუცილებლად დიდი კავშირი აქვს ძველ საქართველოსთან. ახალმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, რომელიც 1908 წლიდან დაიწყო, შეეცადა წარსულისაგან შეუსრულებელი იდეების გატარებას, შემოიტანა რა თანამედროვე პოეზიაში ახალი სტილი: სტილი უფრო ღრმა, რთული, ხელოვნური, ნიუანსებით და ძიებებით სავსე, განშორებული წინანდელ ჩვეულებრივ ენას. ყველა პალიტრების ფერებით, ყველა ტექნიკურ ლექსიკონების სიტყვებით, ყველა კლავიატურების ნოტებით, იდეები უკანასკნელთა მიერ გადმოცემულნი არიან გამოუცნობელი და ძლივსშესამჩნევი, ძლივს დასაჭერი ანარეკლით, ფორმა კი გადმოცემულია ნისლიდან და დაბურულ სახეებით. სტილი სავსეა ნევროზით, მოუშორებელ იდეების გალუცინაციებით, რომელნიც

პირდაპირ შეშლამდე, შერყევამდე მიდის. ეს სტილი დეკადანსისა, — უკანასკნელი სიტყვაა ჩვენში ენის, რომელმაც უნდა გამოთქვას ყველაფერი და, რა თქმა უნდა, ადვილი არაა ყველაფერი ეს, რადგან იგი აძლევს გამოთქმას ახალ იდეებს, ახალ ფორმებს, ახალს კიდევ ჯერ არმოსმენილ სიტყვებს. ეს პირდაპირი წინააღმდეგობაა კლასიკური სტილისა. ახალ სტილში არის ბუნდოვანება: ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რასაც კი მოწყენილს, გამოუსახველს და გაუგებრად საშინელს ინახავს სული თავის უძირო და შეუცნობელ ხვეულებში...

რითმების სიმდიდრეს, ცეზურების მოძრაობას, საკუთარი სახელებისა და ტეხნიკური ტერმინების შემოღებას, ძლიერ და ხმოვან რიტმს აქვს თავისი საკუთარი არქიტექტურა, ყავს თავისი მასწავლებლები, თავისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხელების სიმარჯვე და საკუთარი ბეჭედი. შემდეგ სიტყვები: თანამედროვე მგოსნისათვის სიტყვას, მისის აზრის მიუხედავად, აქვს საკუთარი სილამაზე და ფასი, როგორც ძვირფას ქვებს, ყელსახვევ მარგალიტებს, ან ბეჭდებს... ვინც იცის ფასი, იგი აღტაცებულია მშვენიერი სიტყვებით. არიან სიტყვები — ალმასები, იაგუნდები, ლალები, არიან სიტყვები, რომლებიც ბრწყინავენ ფოსფორივით, აი ამათგან — დღევანდელი სტილი, რომლის შედარებაც კი არ შეიძლება წარსულის დიდებულ და პატივსაცემ სტილთან"[11].

ამ სტრიქონების დამწერი უკვე თანამედროვე ქართული პოეზიის სახარების — „არტისტული ყვავილების" — ავტორია, სადაც, როგორც ვთქვით, სიღრმისეულად აისახა ტრადიციებთან კავშირიც და მოდერნისტული ლიტერატურის გამოცდილებაც, ზოგადად, — ქართული პოეზიის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და ზნეობრივი სიმწიფე.

ციტირებულ ამონაწერში ლაკონიურად არის დახასიათებული სხვაობა „ძველსა" და „ახალ" პოეტიკას შორის. გალაკტიონი პრინციპულად უსვამს ხაზს კლასიკურ მემკვიდრეობასთან კავშირს, ხოლო თანამედროვე პოეზიის დამსახურებად „წარსულისაგან შეუსრულებელი" იდეების რეალიზაცია და ახალი სტილის დამკვიდრება მიაჩნია. პოეტი ზუსტად ახასიათებს ახლად აღმოჩენილ შინაარსობრივ სამყაროს, ნოვატორული სტილის ძირითად ნიშნებს — ეს არის გამოუსახავის, ბუნდოვანის, შეუცნობლის გამოსახვისაკენ სწრაფვა, პოეტური მეტყველების გამიჯვნა ჩვეულებრივი, სასაუბრო მეტყველებისაგან, ლექსიკური ბაზისის, ფერთა პალიტრისა თუ მელოდიური გამის გაფართოება. ჩნდება აზრი სიტყვის თავისთავადი სილამაზის

---

[11] გ. ტაბიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. XII, თბ., 1975, გვ. 70—71.

შესახებ, იგრძნობა მდიდარი რითმებით, ძლიერი და ხმოვანი რიტმით გატაცება. მხატვრულმა ენამ უნდა შეძლოს ყველაფრის გამოთქმა! — ასეთი იყო ახალი სტილის მიზანი.

ამ დახასიათებაში ბევრი რამ სიმბოლისტური პოეტიკის არსენალიდან არის აღებული, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ „ახალი სიტყვა“ აღმოჩენილ იქნა, სათქმელსა და გამოსახვის ფორმებს შორის შეუსაბამობა მოისპო.

ახალი პოეტიკის დაუფლება ძალიან რთული იყო, მაგრამ გალაკტიონმა შეძლო მისი შემოქმედებითი დაძლევა. პოეტის დაუცხრომელი ძიებანი ისეთი შედევრების შექმნით დაგვირგვინდა, როგორიცაა „ლურჯა ცხენები“, „თოვლი“, „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“, „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“ და მრავალი სხვა. ეს იყო წინარე საუკუნის პოეტური ტრადიციებისაგან მკვეთრად გამორჩეული, ახალი პოეტიკით შექმნილი ნოვატორული ლექსები.

გ. ტაბიძის ნოვაციები გენეტიკურად დაკავშირებულია სიმბოლისტურ პოეზიასთან, მაგრამ ის არ იყო ევროპულ-რუსული მოდერნიზმის მონაპოვართა უბრალო ამთვისებელი. სიმბოლისტებისაგან განსხვავებით, მან ახალი პოეტიკა ზერელობის, მიღმა ქვეყნის გამოსახვის მაგიერ პოეზიის მიერ მანამდე მიუკვლეველი სამყაროს, პიროვნების შინარეალობის გამოხატვას დაუქვემდებარა. ევროპული მოდერნიზმის ეროვნულ ნიადაგზე ასიმილირებით გალაკტიონმა გაიფართოვა ქართული ლექსის შესაძლებლობათა არეალი. მართალია, გ. ტაბიძემ ფორმათა ისეთ სიახლეს მიაღწია, რომ მისი კავშირი ეროვნულ ტრადიციებთან ერთგვარად დაიბინდა, მაგრამ არანაციონალური ტრადიციის გაზვიადება ეროვნული ტრადიციის ხარჯზე ყოვლად გაუმართლებელია. „ჩემი ლექსები ჩემი სულის ანაბეჭდია — შთაგონებული ქართული პოეზიის დიდი ტრადიციებით“, — წერდა პოეტი. გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია იდეალური სინთეზია ეროვნული პოეტური სულისა და ევროპული პოეზიის უახლესი ტრადიციებისა.

„არტისტული ყვავილების“ მნიშვნელობაზე საუბრის შემდეგ გასაგები უნდა იყოს ის რეაქცია, რაც ამ წიგნს ჰქონდა ქართულ კრიტიკაში. ჯერ კიდევ 1918 წელს გამოქვეყნდა ორი წერილი: ი. გრიშაშვილის „სონეტი საქართველოში“[12] და ვ. გაფრინდაშვილის „რითმების ტურნირი“[13], სადაც მინიშნებული იყო გალაკტიონის ფორმისეული სიახლენი, რაც ცოტა მოგვიანებით აისახა „არტისტულ ყვავი-

[12] სახალხო საქმე“, 1918, № 385.

[13] „აისი“, 1918, № 1.

ლებში“. წიგნის გამოსვლის წელს, ე. ი. 1919 წელს დაიბეჭდა ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვები ვ. გორგაძისა[14] და მარინეტისა[15]. გამოხმაურებათა შორის უპირატესად აღტაცებული ინტონაცია სჭარბობდა, რაც კარგად ჩანს წერილთა სათაურებში: ივანე იოსელიანის „გენიალური გალაკტიონი“[16], ი. არიმათიელის „თეთრი მეფე“[17], დ. შენგელაიას „გალაკტიონი“[18], ია ეკალაძის „ძღვნად გალაკტიონს“[19] და მრავალი სხვ. ეს საერთო აღტაცება ხაზგასმულ იქნა პოეტთა ერთი ჯგუფის მიერ გალაკტიონის „პოეტების მეფედ“ გამოცხადებით, ხოლო ოდნავ მოგვიანებით — პოეტის მოღვაწეობის 15 წლისთავის აღნიშვნით[20]. მართალია, საერთო აღტაცების ხმებს არღვევდა სხვადასხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებათა ბანაკიდან გადმოსროლილი რეპლიკები, გამომდინარე ვიწრო ლიტერატურულ-ჯგუფობრივი პოზიციებიდან, მაგრამ მან ხელი ვერ შეუშალა გალაკტიონის საერთო სახალხო აღიარებას.

სამწუხაროდ, უნდა ითქვას, რომ, მიუხედავად გამოხმაურებებისა თუ წერილების სიმრავლისა, მათი წმინდა შემეცნებითი და კრიტიკული ღირებულება ძალიან უმნიშვნელოა. ეს წერილები გვაგრძნობინებს გარკვეული ისტორიული ეტაპის ატმოსფეროს, მაგრამ არაფერს იძლევა ფასეულს გალაკტიონის პოეტიკის შესწავლისათვის (ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს ი. გრიშაშვილისა და ვ. გაფრინდაშვილის წერილები, სადაც მინიშნებულია გალაკტიონის პოეტიკის ცალკეულ სიახლეებზე).

* *

20—30-იანი წლების ქართული კრიტიკა გალაკტიონის შემოქმედებას, როგორც წესი, იდეურ-თემატური თვალსაზრისით განიხილავდა. მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონი ამ დროს უკვე აღიარებული პოეტია, რომლის უდიდესი დამსახურება თანამედროვე პოეზიის წინაშე ეჭვს არ იწვევდა, კრიტიკულ ლიტერატურაში არცთუ იშვიათია შენიშვნები მისი პოეზიის მიმართ, განსაკუთრებით შემოქმედების ადრეულ ეტაპთან დაკავშირებით.

---

[14] „ჩვენი ქვეყანა“, 1919, № 62.
[15] იქვე, № 63.
[16] „ტფილისი“, 1920, № 1.
[17] „თეატრი და ცხოვრება“, 1920, № 8.
[18] „ილიონი“, 1922, № 2.
[19] „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, 1922, № 1.
[20] „ტრიბუნა“, 1923, № 492.

გალაკტიონის ლიტერატურული მემკვიდრეობის შეფასებას ახალი იდეოლოგიის პოზიციებიდან მკაცრად ეკიდებოდნენ ე. წ. პროლეტარული კრიტიკის წარმომადგენლები, რომელთა არაჯანსაღი გამოსვლები არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში გალაკტიონს, ცხადია, არცთუ სასურველ ატმოსფეროს უქმნიდა. ობიექტურობისათვის ისიც უნდა ითქვას, რომ „პროლეტარული მწერლობის“ ერთ-ერთი ლიდერი, კრიტიკოსი ბ. ბუაჩიძე, რომელმაც არაერთი წერილი უძღვნა გალაკტიონის შემოქმედებას[21], პოეტისადმი ზომიერებას იჩენდა. საკმარისია შევადაროთ „ცისფერყანწელებისადმი“ მიძღვნილი მისი წერილები გალაკტიონისადმი მიძღვნილ სტატიებს, რომ თვალნათლივ დავრწმუნდეთ ამაში.

პოეტის შემოქმედებითი ევოლუცია, ამ პერიოდში ჩამოყალიბებული სტერეოტიპული წარმოდგენის მიხედვით, რომელსაც ჩვენს დროშიც არ დაუკარგავს ძალა, ასე იყო წარმოდგენილი: გ. ტაბიძეს, წარსულში დაბეჩავებულმა დეკადენტურ-სიმბოლისტური იდეებით, ახალი სინამდვილის ზემოქმედებით თანდათან დაძლია იგი, მიემხრო რევოლუციას და შემობრუნდა სოციალისტური სინამდვილისაკენ. ფორმის სფეროში პოეტის განვითარება წარმოსახული იყო, როგორც სიმბოლისტური „ძველმანების“ უარყოფა და ახალი პოეტური ფორმების ძიება. ზოგადი დებულებებით გატაცებულ იმდროინდელ კრიტიკას არ უცდია მოვლენის კონკრეტული ანალიზი, არ უქცევია კვლევის ობიექტად პოეტური ტრანსფორმაციის რთული პროცესი. ეს გასაგებიცაა: ამ პერიოდში ლიტერატურა, პოეზია განიხილება, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების გამოვლენის ერთ-ერთი ფორმა, რომელიც ფასდება სოციალური კრიტერიუმებით, ხოლო მისი სპეციფიკა ყურადღების მიღმა რჩება.

20—30-იანი წლების მიჯნაზე ქვეყნდება ლ. ასათიანის, ს. ხუნდაძის, შ. რადიანის, ბ. ჟღენტის, გ. ნატროშვილის და სხვათა წერილები თუ ნარკვევები[22], რომლებიც მეტ-ნაკლებად ატარებენ ზემოაღნიშნული ტენდენციის კვალს: მხატვრული შემოქმედება ფასდება არა ფორმისა და შინაარსის მთლიანობით, არამედ თემატიკის აქტუალობით.

გალაკტიონის პოეტიკით დაინტერესების პირველი სიმპტომე-

---

[21] ბ. ბ უ ა ჩ ი ძ ე, კრიტიკული წერილების კრებული, თბ., 1960.

[22] ლ. ა ს ა თ ი ა ნ ი, გალაკტიონ ტაბიძე, რჩეული ნაწერები, ტ. 1, 1958; ს. ხ უ ნ დ ა ძ ე, გ. ტაბიძის შემოქმედებითი გზები, კრებ., „გალაკტიონ ტაბიძე (1908—1933)“, 1933; შ. რ ა დ ი ა ნ ი, გალაკტიონ ტაბიძე, დასახ. კრებული; ბ. ჟ ღ ე ნ ტ ი, გალაკტიონ ტაბიძე, „მნათობი“, 1932, № 10—12; გ. ნ ა ტ რ ო შ ვ ი ლ ი, გალაკტიონ ტაბიძე. „მნათობი“, 1933, № 5.

ბი 40—50-იან წლებში გამოვლინდა. იდეურ-თემატურ ანალიზთან ერთად აქა-იქ გამოჩნდა ცალკეული შენიშვნები მხატვრულ ფორმაზე. ფრაგმენტული ხასიათისაა საუბარი პოეტურ ოსტატობაზე ს. ჭილაიას, გ. ჯიბლაძის, ლ. კალანდაძის, დ. ბენაშვილის წერილებში[23]. უკეთეს შემთხვევაშიც კი იგი აღწერითობის ფარგლებს არ სცილდება, არ ჩანს სურვილი გალაკტიონის პოეტიკის ლიტერატურულ-ისტორიულ პროცესთან კავშირში განხილვისა. მსჯელობა ძირითადად შემოზღუდულია იზოლირებული ფაქტების აღნუსხვით, ანდა პოეტის შემოქმედებითი მეთოდის განსაზღვრის ცდებით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა დ. ბენაშვილის ნაშრომი „გალაკტიონ ტაბიძე“[24]. მიძღვნილი გალაკტიონის შემოქმედებითი მეთოდის დადგენისადმი. ეს პრობლემა ძალზე მნიშვნელოვანია პოეტის მხატვრული აზროვნების შესწავლისათვის, ამიტომ მოკლედ შევჩერდეთ ამ წერილზე.

„არის თუ არა გალაკტიონი თავისი შემოქმედების პირველ პერიოდში სიმბოლისტი, დეკადენტი?“ — პრობლემა ასეა ფორმულირებული. ამ საკითხის გადაწყვეტას დ. ბენაშვილი სევდის მოტივს უკავშირებს და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ გალაკტიონის სევდასა და სიმბოლისტთა სევდას შორის არსებითი სხვაობაა. „სიმბოლიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმართულება, თავისი იდეებით და მხატვრული ფორმით შორს იდგა არამარტო რევოლუციისაგან, არამედ საერთოდ პროგრესული, მოწინავე, ცოცხალი იდეებისაგან. ამიტომ წინასწარ გამორიცხულად უნდა ჩაითვალოს რაიმე ურთიერთობის შესაძლებლობა რევოლუციის დამარცხებით გამოწვეულ საზოგადოების ერთი ნაწილის სევდასა და სიმბოლიზმს შორის“[25].

ამის საპირისპიროდ, მკვლევრის აზრით, „გალაკტიონ ტაბიძის რევოლუციამდელი პოეზია არის გაცნობიერებული სინამდვილის მხატვრული აღბეჭდვა, რომლის ლაიტმოტივი იყო რევოლუციის დამარცხებით წარმოშობილი საზოგადოებრივი სევდა... აქედან ცხადია, რომ გალაკტიონის სევდასა და ნაღვლიან კილოს არაფერი აქვს საერთო სიმბოლისტების ამაოების სევდასთან“[26].

———————

[23] ს. ჭილაია, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზია, თბ., 1952; გ. ჯიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები, ტ. III, თბ., 1959; ლ. კალანდაძე, ლიტერატურული წერილები, თბ., 1972; დ. ბენაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკა, ლიტ. ძიებანი, I, 1956.

[24] დ. ბენაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, კოლაუ ნადირაძე, თბ., 1961.

[25] იქვე, გვ. 20.

[26] იქვე, გვ. 23.

იქვე, შენიშვნაში, ასეთი აზრიცაა გამოთქმული: „არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ სიმბოლიზმმა ნაწილობრივ გავლენა მოახდინა გალაკტიონ ტაბიძის სულიერ ცხოვრებაზე; მაგრამ ამ გავლენის ფარგალი არ სცილდება პოეტის მხოლოდ რამდენიმე ფორმალისტური ხასიათის ლექსს. არსებითად კი გალაკტიონის ესთეტიკურ მსოფლმხედველობასა და სიმბოლიზმს შორის უფსკრულია“[27].

ამრიგად, მკვლევრის თვალსაზრისი ნათელია: გალაკტიონის შესების წერტილები სიმბოლიზმთან შემთხვევითი და ზედაპირულია. იგი არამცთუ დავალებულია ამ მიმდინარეობისაგან, არამედ საპირისპირო პოზიციაზე მდგომიც. რამდენად მართებულია ეს მოსაზრება? ჯერ ერთი, გალაკტიონის სიმბოლისტობის უარსაყოფად მხოლოდ სევდის მოტივის სპეციფიკა არ გამოდგება. მეორეც, განა ა. ბლოკის ან ვ. ბრიუსოვის შემოქმედებაში გამოვლენილი სევდა არ არის საზოგადოებრივი ხასიათისა და, ამის მიუხედავად, ისინი მაინც სიმბოლისტებად არ ითვლებიან?

დ. ბენაშვილის აზრით, გ. ტაბიძის შემოქმედებით მეთოდს შეიძლება ეწოდოს „რომანტიკული რეალიზმი“. ამ ახალი ცნების შემოტანა მას სჭირდება იმისთვის, რომ გრძნობს: „გალაკტიონი რეალისტი არ არის ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით“[28]. განსხვავებას რეალიზმთან მკვლევარი მხატვრულ სპეციფიკაში ხედავს და ამბობს: „აქ სევდაში არ არის საქმე. საქმე ამ საზოგადოებრივი სევდის მხატვრული გამოხატვის საშუალებებშია. გალაკტიონ ტაბიძის მხატვრული საშუალებანი შეიქმედების პირველ პერიოდში წმინდა რეალისტური ხასიათისა როდია! არსებითად იგი ჭანაობს რეალიზმსა და რომანტიზმს შორის“[29].

რას გულისხმობს კონკრეტულად „რომანტიკული რეალიზმი“? „რომანტიკული რეალიზმის ესთეტიკური მსოფლმხედველობით გამსჭვალული მწერალი რეალურ სინამდვილეს ასახავდა ისეთ მხატვრულ ფორმაში, რომელშიც რეალურად მოქმედი ადამიანების სულიერი ცხოვრება გამოსახული იყო რომანტიკული კოლორიტით, რომანტიკული ელფერით. რომანტიკული რეალიზმი სინამდვილეს უყურებდა არა დინჯი რეალიზმის დამშვიდებული თვალით, არამედ მღელვარე, მოუსვენარი. ზოგჯერ ნერვიული გრძნობით. რომანტიკული რეალიზმი გაურბოდა სინამდვილეს, თუკი არსებულ სინამდვილეში საზოგადოებრივი ცხოვრების გაბატონებული ფორმა მისთვის მიუღებელი იყო. მაგრამ პოეტის ეს მოქმედება საერთოდ ცხოვრებიდან გაქცევა ოო-

---

[27] დ. ბენაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23.

[28] იქვე, გვ. 24.

[29] იქვე, გვ. 23.

ბია! რომანტიკული რეალიზმი ზოგჯერ აწმყოს უარყოფდა უკეთესი მომავლის სახელით. რომანტიკული რეალისტის მისწრაფება მომავლისაკენ ყოველთვის კაცობრიობის უკეთესი მერმისის ჩარჩოში რჩებოდა და არასოდეს ამ ჩარჩოდან არ გამოდიოდა"[30]. „რომანტიკული განათება რეალური სინამდვილისა — აი, დევიზი გალაკტიონ ტაბიძის, როგორც პოეტისა და მოქალაქისა"[31].

ჩვენი აზრით, ცნება „რომანტიკული რეალიზმისა" ხელოვნურია, დიფუზიური და ცალმხრივი. აქ, ერთი მხრივ, არ იგრძნობა სხვაობა რომანტიკოსთა მეთოდსა და გალაკტიონის შემოქმედებით მეთოდს შორის, ხოლო, მეორე მხრივ, სრულიად ღიად რჩება პოეტის ლირიკის მხატვრული ფორმის პრობლემა, რომლის ახსნა რომანტიკული პოეტიკის ჩარჩოში, მიუხედავად შემხვედრი წერტილებისა, არ მოხერხდება.

40—50-იანი წლების კრიტიკა მეტ-ნაკლებად იზიარებდა გალაკტიონის კავშირს სიმბოლიზმთან, ოღონდ ეს კავშირი აღიქმებოდა, როგორც ისეთი ცოდვა, რომელიც მუდმივი სინანულის საგანი უნდა ყოფილიყო. ასეთ დამოკიდებულებას განაპირობებდა ის კონკრეტული სიტუაცია და გარემო, რომელშიც ყალიბდებოდა შეხედულებანი გალაკტიონის პოეზიის პრინციპულ საკითხებზე.

* * *

გალაკტიონის პოეზიის შესწავლაში ახალი ეტაპი იწყება 60-იანი წლებიდან, როდესაც საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში მთელი რიგი, ამჟამად უკვე საყოველთაოდ ცნობილი, ხარვეზების დაძლევის შედეგად შესაძლებელი გახდა, ნაცვლად ცალმხრივი სოციალური შეფასებისა, მხატვრულ ნაწარმოებზე ესთეტიკური კრიტერიუმებით მსჯელობა, ზოგიერთი მცდარი მოსაზრების გადაფასება, რომელთაგან ჩვენთვის უმთავრესია სიმბოლიზმის როლის ახლებური გაგება თანამედროვე პოეზიის ფორმირებაში.

გალაკტიონის ლირიკისადმი ახლებური მიდგომა ჩანს აკ. გაწერელიას წერილებში, რომლებიც 40—50-იან წლებში გამოქვეყნდა[32]. ამ წერილებში მიგნებულია პოეტის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშნები, რიგი თავისებურებანი სახეობრივი აზროვნებისა,

---

[30] დ. ბენაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26.

[31] იქვე, გვ. 27.

[32] ა. გაწერელია, გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკა, „მნათობი", 1938, № 12; წერილები, თბ., 1957; „ლერწამი და გობელენი", „ლიტ. გაზეთი", 1960, № 33.

ეტრულ-რიტმული მრავალფეროვნებისა თუ ნოვატორობისა რიმის სფეროში. მართალია, ავტორის მსჯელობა ზოგჯერ იმპრესიოისტული დაკვირვებებით საზრდოობს, მაგრამ, საკვლევი პრობლემიადმი ესთეტიკური მიდგომის გამო, ერთგვარი იმპულსის მიმცემი ღმოჩნდა 60—70-იანი წლების კრიტიკისათვის.

„მეცნიერებამ" 1966 წელს გამოსცა მ. კიკვაძის წიგნი „გალატიონ ტაბიძის ლირიკის სტილის ბუნებისათვის". ავტორმა მიზნად დაისახა დაეხასიათებინა „წინააღმდეგობით სავსე გზები იმ პეიოდში, როცა პოეტი სიმბოლიზმის დაძლევის გზით, კრიტიკული რეალიზმის მეშვეობით სოციალისტური რეალიზმის საწყისებთან მიიდა". „წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილი პოეტური სტილის ნალიზი მოიცავს გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ერთ ნაკვეთს, რომელიც ეპოქის შემქმნელია ქართული ლირიკული პოეზიის ისტორიაში და ემთხვევა რევოლუციური მოძრაობის ძირითად ეტაპებს"[33], — წერს იგი.

წიგნში, როგორც ვხედავთ, საანალიზოდ აღებულია გალაკტიონის შემოქმედება 10—20-იანი წლებისა, მაგრამ რამდენადმე ბუნდოვანია „წინააღმდეგობით აღსავსე გზების" შინაარსის დაკონკრეტება. რა იგულისხმება „სიმბოლიზმის დაძლევის გზით, კრიტიკული რეალიზმის მეშვეობით სოციალისტური რეალიზმის საწყისებთან" მიმავლაში? — ის, რომ პოეტმა-სიმბოლისტმა კრიტიკული რეალიზმით დაძლია სიმბოლისტური ცდუნებანი, თუ ის, რომ თავად კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებზე მდგომმა გალაკტიონმა ბარიერი აღმართა პოეზიაში მოძალებული სიმბოლისტური ნაკადის წინააღმდეგ? ჩვენი აზრით, ორივე ეს გზა საკამათოა.

მ. კიკვაძე გალაკტიონის ესთეტიკური პოზიციის განსაზღვრას პოეტური სტილის საკითხებს უკავშირებს, კერძოდ კი — მხატვრული სახის ანალიზს. მკვლევრის თქმით, მხატვრული სახე წმინდა ესთეტიკური ფენომენია, სტილის სპეციფიკური ელემენტია, რომელიც არეგულირებს სტილურ-ესთეტიკურ მიმდინარეობას[34].

გალაკტიონის საკვლევი პერიოდის ლირიკის სახეობრივ სისტემაზე დაკვირვების შედეგად მკვლევარი ასეთ აზრს გამოთქვამს: პოეტის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი მოტივები გამოსახულია არა მარტო რეალურ-გრძნობადი ფორმით, არამედ მინიშნებათა პოეტიკითაც, გალაკტიონის ლირიკაში ჩნდება სახეები, რომლებიც შექმნილია მისი წარმოსახვით, მისთვის ნაცნობია, მაგრამ სცილდე-

---

[33] მ. კიკვაძე. გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის სტილის ბუნებისათვის, თბ., 1966, გვ. 40.

[34] იქვე, გვ. 168.

ბა მკითხველისათვის ჩვეული რეალური და ასოციაციური სურათების ფარგლებს. ამ დაკვირვების საფუძველზე მ. კიკვაძე ამტკიცებს გალაკტიონის შემოქმედებაში ორგვარი შენაკადის არსებობას: რეალისტური პოეტური სახეების გვერდით იქმნება მათგან სავსებით განსხვავებული, ტრანსცენდენტური სიმბოლური სახეები, რომელთა შექმნა ნაკარნახევია ახალი იდეების გამოხატვის განუსაზღვრელი სურვილით[35].

ასეთი აღიარების შემდეგ, ცხადია, ძნელია გალაკტიონის სიმბოლიზმთან კავშირზე უარის თქმა. მ. კიკვაძე მხოლოდ იმას აღნიშნავს, რომ სიმბოლური სახე, როგორც პოეტური ფორმა და სტილის ელემენტი, არასდროს ქცეულა გალაკტიონის პოეტური შთაგონების ერთადერთ წყაროდ.

საკამათოა ის ქრონოლოგიური ჩარჩო, რომელშიც ათავსებს მკვლევარი გალაკტიონის კონტაქტებს სიმბოლიზმთან. მისი თქმით, გალაკტიონი უკვე რევოლუციამდე შოდებია სიმბოლისტურ პოეტიკას, რაც მართებული არაა. გენეტიკურად სიმბოლიზმთან დაკავშირებული პოეტური ხელწერა არამცთუ რევოლუციამდე, არამედ ერთ ათეულ წელს კიდევ გასდევს გ. ტაბიძის შემოქმედებას და, პირობითად, დაახლოებით, 1927 წლის შემდეგ სუსტდება. მკვლევარი თავის ზემომოყვანილ შეხედულებაზე აფუძნებს ძირითად დასკვნას: გალაკტიონის ინდივიდუალური სტილის საფუძველთა საფუძველია რეალისტურად გაგებული სახე და არა ირაციონალური სიმბოლისტური სახეო[36]. ეს დებულება, რომელსაც უნივერსალობის პრეტენზია აქვს, ამრუდებს დიდი პოეტის პოეზიის ფორმირების პერიოდს, ახდენს რეალური სურათის უტრირებას.

რეალისტური სახეების დომინანტობას გალაკტიონის შემოქმედებაში მ. კიკვაძე იმით ამტკიცებს, რომ პოეტის სახეები შექმნილია რეალური ასოციაციებითო. ამასთან, იგი არ უარყოფს სიმბოლიზმის გავლენას, მაგრამ იქვე წერს: „მისი პოეზია თავისუფალია უცხო სკოლების გავლენისაგან გრძნობადი ელემენტების განვითარების ტენდენციით“[37]. ერთი სიტყვით, მკვლევარი თავგამოდებით იცავს გალაკტიონის რეალისტობას მისი შემოქმედების ყველა პერიოდში. ამ გზაზე მას დაბრკოლებას უქმნის აშკარად გამოკვეთილი სიმბოლისტური ტენდენციები, რომლის ხელაღებით უარყოფა შეუძლებელია. მთელი ძალისხმევა იქითკენაა მიმართული, რომ დაკნინდეს ამ მოდინარეობის მნიშვნელობა.

---

[35] მ. კიკვაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 169.

[36] იქვე, გვ. 170.

[37] იქვე, გვ. 58.

საკითხის გარკვევისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, თუ რა განსხვავებას ხედავს მ. კიკვაძე სიმბოლისტურ სახეებსა და იმ ტრანსცენდენტურ სიმბოლოებს შორის, რომელთაც ძიმართავს გალაკტიონი და რომლებიც „რეალური სურათებისა და ასოციაციების საზღვრებს სცილდება“[38].

მ. კიკვაძის აზრით, გალაკტიონის რეალისტურ და სიმბოლურ სახეებს საერთო ნიშანი აქვთ: მათ საფუძვლად უდევს „რეალური შინაარსიდან გამომდინარე ორიგინალური მიზნობრივი განწყობა“. „ერთერთი გზა მიისწრაფვის პოეტური რეალისტური, ტიპიური იერსახის შექმნისაკენ, თუკი განწყობილება რეალურია, ხოლო მეორე ტრანსცენდენტურ სიმბოლოთა უსიერი ტყისაკენ, თუ კი განწყობილება ბუნდოვანია“[39]. მაშასადამე, რეალისტურ სახეს იძლევა რეალური განწყობილება, ტრანსცენდენტურს კი — ბუნდოვანი არაფერს ვიტყვით იმაზე, რომ დაპირისპირება — რეალური-ბუნდოვანი — სიცხადეს მოკლებულია. ჩვენთვის ამჟამად უმთავრესი ისაა, რომ გამოიყოფა ტრანსცენდენტურ სიმბოლოთა ნაკადი და რომ ამ ტიპის სახეებს რეალური, მაგრამ ბუნდოვანი გრძნობა უდევთ საფუძვლად. ამას ემატება კიდევ ერთი ნიშანი: რეალისტური სახისაგან განსხვავებით, „ტრანსცენდენტური სიმბოლური იერსახე იქცევა სინამდვილიდან მოწყვეტის ერთ-ერთ საშუალებად მისი ტრანსცენდენტურ-მისტიური შინაარსის გამო“[40] (ეს დებულებაც ბუნდოვანია და არალოგიკური: ტრანსცენდენტური ხომ თავისთავად მოწყვეტილია რეალურს?!).

გალაკტიონის სიმბოლიზმთან მიმართების დახასიათებისას მ. კიკვაძე წერს: „გალაკტიონი არასდროს არ მისულა სიმბოლიზმის აღიარებამდე, მაგრამ უხვად დაესესხა ფრანგული სიმბოლისტური, პარნასული სკოლის ტრანსცენდენტურ-სიმბოლურ იერსახეთა საღებავების სალაროს“[41]. მაშასადამე, გალაკტიონი იყენებს სიმბოლისტთა უმთავრეს იარაღს — ტრანსცენდენტურ სიმბოლოს, მაგრამ, მკვლევრის დაკვირვებით, „გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში სიმბოლური იერსახის ბუნება და ხასიათი თავისებურია, განსხვავებული. ამ განსხვავებული ბუნების ძიება შეადგენს ძირითად ამოცანას“[42].

რა ხასიათი ჰქონდა სიმბოლისტური იერსახის გარდაქმნა-ტრანსფორმირებას გალაკტიონის პოეზიაში?

---

[38] მ. კიკვაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60.
[39] იქვე, გვ. 61.
[40] იქვე.
[41] იქვე, გვ. 63.
[42] იქვე.

პოეტური სიმბოლური იერსახე აბსტრაქტული და ტრანსცენდენტურია მხოლოდ პარნასული სკოლის პოეტებთან — სიმბოლისტებთან, — წერს მკვლევარი. სიმბოლისტები, ვთქვათ, ა. ბელი, არ უარყოფს სიმბოლური იერსახის კავშირს საგნებთან: სიმბოლური იერსახე აღებულია ბუნებიდან და გარდაქმნილია შემოქმედის მიერო. ტრანსცენდენტურ შინაარსს სიმბოლო იღებს მხოლოდ გარკვეული სკოლის პოეტთა შემოქმედებაში, რის შემდეგ იგი გამოსახვის ფორმიდან სტილის ელემენტად იქცევა. სიმბოლისტური იერსახე განისაზღვრება, როგორც აბსტრაქტული, რეალობას მოკლებული, ზეშთაგონებითი.

მ. კიკვაძე ამის შემდეგ თავად სიმბოლურ იერსახეში ახდენს დიფერენცირებას. სიმბოლისტური ტრანსცენდენტური სახის საპირისპიროდ იგი გამოყოფს სიმბოლურ სახეს, რომელიც „რეალიზმითაა ფესვგადგმული", ე. ი. არა აქვს კავშირი დაკარგული საგნობრივ სამყაროსთან. დავაკვირდეთ, რა განსხვავებას ხედავს იგი სიმბოლური სახის ამ ორ ტიპს შორის:

„ტრანსცენდენტური იერსახე სავსებით განსხვავდება რეალისტური იერსახისაგან. პირველის აუცილებელ ინგრედიენტს შეადგენს ზმანება, ჩვენება, უხილავის დანახვა, უცნობი მხატვრული სურათები, მითები, ხილაპრები, ხოლო მეორისა კი ახლად წარმოსახული სინამდვილე, რომელიც უცნობია პოეტისათვის, მაგრამ ნაცნობია მრავალი ადამიანისათვის, სადაც ხდება დანახვა უნახავისა და რომელიც ცნობილია როგორც წარმოსახული ახალი სინამდვილე, ნაცნობი თავისი ზოგადი და კონკრეტული ნიშნებით"[43].

მიუხედავად ჩამოთვლილ განმასხვავებელ ნიშანთა სიმრავლისა, ყველა ისინი ერთი საერთო მახასიათებლის ქვეშ შეიძლება გაერთიანდნენ: პირველს, ე. ი. ტრანსცენდენტურ იერსახეს, ახასიათებს უხილავისაკენ ლტოლვა და მისი გამოსახვის ცდა, ხოლო მეორეს, ე. ი. რეალისტურ-სიმბოლურ იერსახეს — უნახავისაკენ, მაგრამ არსებულისაკენ ლტოლვა და მისი გამოსახვის ცდა. ასეთია სახეთა ამ ორ ტიპს შორის არსებული სხვაობა.

იბადება კითხვა: განა სიმბოლური სახე ამ მეორე, რეალისტური გაგებით, რომელიც თავის მიღმა გულისხმობს რაღაც რეალურად არსებულს, უძველესი დროიდან არ არის ცნობილი? მაშ რისთვისაა საჭირო მისი ხელახალი აღმოჩენა და უსარგებლო ოპოზიციის შექმნა: ტრანსცენდენტური სიმბოლო — რეალისტური სიმბოლო? თუ გალაკტიონის პოეზიაში სიმბოლური აზროვნება ტრადიციული სიმ-

---

[43] მ. კიკვაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.

ბოლიკის ფარგლებში თავსდება, მაშინ რა სიახლეზე შეიძლება ლაპარაკი? ამ კითხვაზე მკვლევარს ასეთი პასუხი მოეძებნება: ტრადიციულ სიმბოლურ სახესა და გალაკტიონის ე. წ. სიმბოლურ-რეალისტურ სახეს შორის არსებობს სხვაობა, რაც მათი ფორმის განსხვავებაში ვლინდებაო. ეს ფორმა კი, უნდა შევნიშნოთ, ანალოგიურია სიმბოლისტური სახის ფორმისა.

თუ ლოგიკას გავყვებით. ასეთი ვითარება წარმოგვესახება: არსებობს ორი სახის სიმბოლო: ტრადიციული და სიმბოლისტური. პირველი ნიშანია რაღაც რეალურად არსებული, ტრანსცენდენტალური მოვლენისა, მეორე — წარმოსახული, უხილავი, ტრანსცენდენტური მოვლენისა. გალაკტიონის სიმბოლური იერსახე ამ ორი ტიპის სახეთა შერწყმით მიიღება: ასახვის თვალსაზრისით იგი რეალისტური სიმბოლოს ანალოგია, ხოლო ფორმის თვალსაზრისით — სიმბოლისტური სახისა.

ზემოთქმულიდან ერთი დასკვნის გაკეთება შეიძლება: გალაკტიონის მიერ შემუშავებული ახალი სტილი გენეტიკურად მჭიდრო კავშირშია სიმბოლიზმის ტრადიციებთან, ოღონდ განხორციელებულია მისი ტრანსფორმაცია. ირეალურის გამოსახვის ნაცვლად იგი დაკავშირებულია ადამიანის ურთულესი შინაცხოვრების გამოსახვასთან. ასეთია ობიექტური ვითარება.

მ. კიკვაძე კი ცდილობს, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, გალაკტიონს ჩამორეცხოს სიმბოლიზმის „ლაქა“, რაც მას ფაქტების უგულებელმყოფელ, არასწორ დაკვნას უკარნახებს: „სიმბოლიზმი, როგორც შემოქმედებითი სტილი და პოეტიკური თეორია არ ეგუება გალაკტიონის ქმნადობის ინდივიდუალობას, არ წარმოადგენს მისი სულის ერთადერთ საკუთრებას... იგი მხოლოდ უმნიშვნელო მხარეა, გარეგნული სამკაულია მისი პოეტური აზროვნების წყობისა...“[44].

ასეთი დასკვნა გაზიარებული ვერ იქნება. იგი შედეგია მკვლევრის მსჯელობაში ლოგიკის პრინციპების დარღვევისა. ამ მოსაზრებას რომ დავეთანხმოთ, ისე გამოდის, თითქოს გალაკტიონმა ახალი პოეტური სტილი აბსოლუტურად დამოუკიდებლად შექმნა, არსებული პოეტური ტრადიციისაგან მოწყვეტით (სიმბოლისტური სტილი ხომ გალაკტიონისათვის, მკვლევრის თქმით, უმნიშვნელო მხარეა, გარეგანი სამკაულია?!). ამას კი ეწინააღმდეგება ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, როგორიცაა გალაკტიონის პოეტური ფორმის სიახლოვე სიმბოლისტურ პოეტიკასთან.

გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების შესწავლას რამდენიმე საინტერესო წერილი მიუძღვნა გ. ასათიანმა. მათგან განსაკუთრებით აღსა-

---

[44] მ. კიკვაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 96.

ნიშნავია ნარკვევი „გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა“[45], სადაც სპეციალური დაკვირვებების საგნად არის ქცეული პოეტის შემოქმედების ე. წ. სიმბოლისტური პერიოდი (1915—1921). მკვლევრის მიერ დასმულია უაღრესად საინტერესო საკითხი გალაკტიონის მხატვრული მსოფლმხედველობის თავისებურებების, პოეტური აზროვნების სპეციფიკის შესახებ. გ. ასათიანის აზრით, პოეტის შემოქმედების მჭიდრო კავშირი სიმბოლიზმთან გარკვეული დროის მანძილზე სრულიად უეჭველი ფაქტია და იგი თავს იჩენს არა მარტო პოეტიკის სფეროში, არამედ მსოფლმხედველობრივ ასპექტშიც.

„ის გზა, რომელსაც გალაკტიონ ტაბიძე თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე დაადგა, არსებითად წარმოადგენდა რეალიზმის, XIX საუკუნის ქართული რეალისტური პოეტიკის, მისი ძირითადი პრინციპებისა და ტრადიციების უარყოფის გზას“[46]. რაოდენ თამამიც არ უნდა გეჩვენოს გ. ასათიანის ეს განცხადება, იგი, ძირითადად, სწორია და შეეხმაურება ობიექტურ ვითარებას: დაპირისპირება რეალიზმის პოზიციასთან, უპირველესად, რომანტიკული მსოფლგაგებისა და განწყობილებების აღორძინებაში გამოვლინდა. ამიტომაც სწორია გ. ასათიანი, როცა წერს, რომ უმწეო ნატურალიზმად გადაგვარებულ რეალისტურ პოეტიკას გალაკტიონმა ახალი, არსებითად რომანტიკული პოეტური სამყარო დაუპირისპირა[47].სიმბოლიზმი ამ ნეორომანტიკული ტენდენციების ნაირსახეობას, განვითარებულ სახეს წარმოადგენდა.

გალაკტიონის სიმბოლისტობის უარმყოფელნი, როგორც ცნობილია, თავისი თვალსაზრისის დასაცავად ერთხმად ამტკიცებენ, თითქოს პოეტს შემოქმედებაში არ მოეძებნება ისეთი მსოფლმხედველობრივი მომენტები, რომლებიც მას სიმბოლიზმის მსოფლმხედველობრივ პოზიციასთან დააახლოებდა. მხედველობაში აქვთ სამყაროს დუალისტური კონცეფცია, რომლის მიხედვით, საგნობრივი სამყაროს მიღმა არსებობს ირაციონალური, ტრანსცენდენტური სამყარო —ერთადერთი ჭეშმარიტი რეალობა. სიმბოლისტთა შემოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა ამ ირაციონალური სამყაროს გამოხატვის ცდა. გალაკტიონის ლირიკაში მიღმა სამყაროს რწმენა არ დასტურდებაო.

გ. ასათიანი სრულიად საპირისპიროს ამტკიცებს თავის ნარკვევში. არავის შეუძლია უარყოს უკმაყოფილების ის მძაფრი განცდა, რაც გალაკტიონის ადრეულ შემოქმედებაში შეიმჩნევა და რაც გასული საუკუნის ფილოსოფიურ ოპტიმიზმს მოკლებული ინტელიგენტის იმედ-

---

[45] „ცისკარი“, 1967, № 8.

[46] იქვე. გვ. 110.

[47] იქვე. გვ. 111.

გაცრუებას და რწმენის შერყევას აირეკლავს. ეს უკმაყოფილება უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ახლგაზრდა შემოქმედის მსოფლგაგების ჩამოყალიბებაში და იგი თანდათან გლობალურ ხასიათს იღებს — ვლინდება არ მარტო სოციალური სინამდვილით უკმაყოფილებაში, არამედ საერთოდ ობიექტური სინამდვილისადმი შეურიგებელ უთანხმოებაში. გ. ასათიანი წერს: „ამ ახალი გონებრივი განწყობილების ფაქტურად მიღებული იყო კონკრეტული, რეალური ნაბიჯები არსებული სინამდვილის გარდასაქმნელად. თავის ბუნდოვან პროტესტში იგი მიდიოდა მის სრულ უარყოფამდე, მისი, როგორც არასრულყოფილი, მახინჯი, ბოროტი რეალობის სრული მოსპობის. სრული გაუქმების მოთხოვნამდე და, რადგან ამის პრაქტიკული საშუალება ბუნებრივად არ არსებობდა, ამის გამო ეს ბუნდოვანი სულიერი მისწრაფება სინამდვილეს უპირისპირდება თავის მიერვე შეთხზულ, ირეალურ, ილუზიურ სამყაროს“[48]. გ. ასათიანის აზრით, ეს ილუზიური, პოეტის მიერ შექმნილი სამყარო მისთვის მხოლოდ ოცნებისეული სამყარო კი არ არის, არამედ სამყარო, რომლის არსებობის რეალურობაში იგი დარწმუნებულია.

მსოფლგანცდის ელემენტების არსებობასთან ერთად მკვლევარი გამოყოფს რამდენიმე ნიშანს, რომელიც გალაკტიონის პოეზიას სიმბოლისტურ პოეზიასთან უაღრესად ახლოებს. ეს არის მისი ლირიკის სუგესტიური ხასიათი, მინიშნებათა პოეტიკის დომინანტი, მუსიკალური სტრიქონის მომძლავრება და ხატვის იმპრესიონისტული მანერა.

განსაკუთრებით საინტერესოა მკვლევრის დაკვირვებანი გალაკტიონის პოეტურ ენაზე, კერძოდ, მეტაფორაზე. პოეტურ ასოციაციათა მრავალსახოვნება, მათ შორის ლოგიკური კავშირების დარღვევა სიმბოლისტურ პოეტიკაში შეგნებულ შემოქმედებით აქტს წარმოადგენს: რაც უფრო შორეულია და მოულოდნელი ასოციაცია, მით უფრო გამოკვეთილად უნდა მიუთითებდეს იგი მოვლენათა უნივერსალურ ურთიერთკავშირზე[49]. სწორედ ამ გზით იქმნება საგანთა უჩვეულო, ზეგრძნობადი განცდა, მათი მისტიკური ურთიერთკავშირების შეგრძნება. ყოველივე ეს ცნობილია სიმბოლისტთა პრაქტიკიდან და თეორიული ნააზრევიდან. გ. ასათიანის დაკვირვებაში არსებითი ის არის, რომ, მისი აზრით, გალაკტიონის მეტაფორული სახეები მხოლოდ მოვლენათა რეალურ და წარმოსახულ კავშირებზე აგებული ტროპები კი არ არის, არამედ — მსოფლმხედველობრივი მინიშნებების შემცველი სიმბოლოებიც. ეს კი ნიშნავს, რომ მეტაფორა პოეტისა-

[48] გ. ასათიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 112.

[49] იქვე, გვ. 117.

თვის მხოლოდ მხატვრული პირობითობით შესრულებული სახე არ არის — იგი განცდილია, როგორც რეალობა, როგორც საგანთა არსთან ზეშთაგონებით მიახლების ნაყოფი[50]. ნათქვამის დაკონკრეტებით იგივე აზრი შეიძლება ასეც გამოიხატოს: გალაკტიონის სახეები — „ტყე", „ტაძარი", „სილაჟვარდე", „სასახლე" და სხვ. მხოლოდ იდუმალი მინიშნებებია, რომლის მიღმა ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობა უნდა ვიგულოთ, ასეთია ის არსებითი მოსაზრებანი, რითაც გ. ასათიანი გალაკტიონის სიმბოლიზმთან კავშირს ამტკიცებს როგორც მსოფლმხედველობრივად, ისე პოეტური ფორმის თვალსაზრისით.

მკვლევრის კონკრეტულ დაკვირვებათაგან აღსანიშნავია მსჯელობა სიმბოლისტურ ეპითეტზე. გალაკტიონს ახასიათებს რეალურ მოვლენათა კონკრეტული თვისებების აბსტრაგირება და ამ გზით სიმბოლისტური ეპითეტის შექმნა. ეს გზა კარგად არის ცნობილი სიმბოლისტთა პრაქტიკიდან (გავიხსენოთ თუნდაც ბალმონტის აბსტრაქტული „ნეოლოგიზმები"). ასეთი ტიპის ეპითეტებია: სილაჟვარდე, სიალე, გაბედითება და სხვ.

აღსანიშნავია აგრეთვე გალაკტიონის პოეტიკაში ისეთი ტიპური სიმბოლისტური ხერხების ფიქსირება, როგორიცაა სინკრეტული სახეები (მაგ.: შეშლილი ფერი) და კატაქრეზის უხვი გამოყენება.

გ. ასათიანის გამოკვლევა აძლიერებს აზრს, რომ სიმბოლიზმი გალაკტიონის შემოქმედებაში არ წარმოადგენდა ზერელე გატაცებას, ან მიმბაძველობის ნაყოფს. იგი რეალური, მნიშვნელოვანი ფაქტია და მას შესაბამისი კვალიფიკაცია და შეფასება სჭირდება.

გ. ტაბიძის სიმბოლიზმთან მიმართებას ეხება რ. თვარაძეც თავის მრავალმხრივ საინტერესო წიგნში „გალაკტიონი"[51], სადაც პოეტის ცხოვრება განხილულია მის შემოქმედებასთან მჭიდრო კავშირში.

სიმბოლიზმის არსებით, განმასხვავებელ ნიშანს მკვლევარი მის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებში ხედავს[52], ამიტომ იგი ჯერ გამოკვეთს ამ მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივ ფილოსოფიურ კონცეფციას, ხოლო შემდეგ ცდილობს დაადგინოს, მოიძებნება თუ არა მისი ანალოგი გ. ტაბიძის პოეზიაში.

სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ საფუძვლად რ. თვარაძე მიიჩნევს რწმენას მიღმა, ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობის შესახებ და იმედს ამ სამყაროში თვითჩაღრმავების გზით, ინტუიციის მეშვეობით

---

[50] გ. ასათიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 117-118.

[51] რ. თვარაძე, გალაკტიონი, თბ., 1972.

[52] იქვე, გვ. 105.

შეღწევისას. ავტორი, რომელიც „გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტობის (ან თუნდაც გავლენის) თვალსაზრისს არასგზით არ იზიარებს“[53], მიუთითებს, რომ პოეტის შემოქმედებაში არ მოიძებნება ნიშნები ტრანსცენდენტური სამყაროსადმი რწმენისა, ამდენად, საკითხი მისი სიმბოლისტობის შესახებ უნდა მოიხსნასო.

რ. თვარაძის განმარტება რაიმე მტკიცებას არ შეიცავს. მას არც სათანადო არგუმენტები თუ კონკრეტული ნიმუშები მოჰყავს გალაკტიონის პოეზიიდან. ის უბრალოდ წერს: „თუ მისტიკა არის პიროვნულ-ინდივიდუალური ცდა ზენა ტრანსცენდენტური სამყაროს წვდომისა, აქ ამის მსგავსი არაფერი იპოვება...“ ან: „თუ სიმბოლიზმის ყველაზე არსებითი ნიშანია იმ ტრანსცენდენტური სამყაროს სიმბოლოებად ქცეული სიტყვებითა და სიტყვათა შეხამებებით მინიშნება, აქ ამის მსგავსი არაფერი იპოვება“[54]. თუ რ. თვარაძე რაიმეს ამჩნევს გალაკტიონის პოეზიაში ისეთს, რაც მის თვალსაზრისს ეწინააღმდეგება, მას მწიგნობრულ გავლენას მიაწერს და არ მიაჩნია მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გამომხატველ ფაქტად. რაც შეეხება სახეთა იმ სისტემას, რომელსაც სიმბოლიზმს უკავშირებენ, ისინი, მისი აზრით, „არის მხოლოდ ერთი შეხედვით რთული სახეები, შედარებები და მეტაფორები“[55].

ერთ-ერთი ძირთადი არგუმენტი, რითაც რ. თვარაძე გალაკტიონის სიმბოლისტობას უარყოფს, არის ის აზრი, რომ სამყაროს დუალისტური გაგების ფაქტები გალაკტიონის შემოქმედებაში მწიგნობრული ხასიათისაა, ეს კი არ გამოდგება გალაკტიონის სიმბოლისტობის დამადასტურებლადო. სხვათა შორის, ასეთსავე მოვლენად მიიჩნევს მკვლევარი სიმბოლიზმს ა. ბლოკის შემოქმედებაშიც. დაისმის კითხვა: თუნდაც ბლოკის შემოქმედებაში სიმბოლიზმს მწიგნობრული ხასიათი ჰქონდეს, რატომ ითვლება იგი რუსული ლიტერატურის ისტორიაში სიმბოლისტად და რატომ არ შეიძლება გალაკტიონიც, მიუხედავად გარკვეული მწიგნობრული გავლენებისა, შემოქმედების გარკვეულ პერიოდში, სიმბოლისტად მივიჩნიოთ?

რ. თვარაძე ზოგადი განცხადებით უელის გვერდს ერთ არსებით პრობლემასაც: ეს არის გალკტიონის პოეტური აზროვნება, მისი გამოსახვის ხერხების დიდი მსგავსება სიმბოლისტთა პოეტურ არსენალთან. თუ გალაკტიონს არასოდეს ჰქონია სიმბოლიზმის გავლენა, როგორც ამას აცხადებს რ, თვარავე, საიდან მოდის პოეტური პალიტრის ეს უჩვეულო მსგავსება? არც ეროვნულ და არც უცხოურ პოე-

---

[53] რ. თვარაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 115.

[54] იქვე, გვ. 116.

[55] იქვე, გვ. 120.

ზიაში XIX საუკუნის ბოლომდე ასეთ სახეებს ვერ შეეხვდებით, ვფიქრობთ, აქ აღგილი აქვს ისეთ უკიდურესობას, როცა გალაკტიონის პოეზია მოწყვეტილია თავისი დროის, ეპოქის, ლიტერატურული პროცესის კონტექსტს, ხოლო მწერლის მეთოდად გამოცხადებულია, პირდაპირ ჩვენთვის ამ შემთხვევაში კონკრეტულ შინაარსს მოკლებული, „უმაღლესი რეალიზმი“.

რ. თვარაძის წიგნი დაწერილია ესეისტურ სტილში და მას არა აქვს მეცნიერული დასკვნების გამოტანის პრეტენზია. მაგრამ, რამდენადაც ავტორი კატეგორიულია არსებულ თვალსაზრისთა შეფასებისას, ჩვენც ამ მიზეზით უფრო მეტ არგუმენტაციასა და დამაჯერებლობას მოვითხოვთ.

გალაკტიონ ტაბიძის მსოფლგანცდა სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ და მხატვრულ პრინციპში გამოიწრთო, და, თუ მისმა შთაგონებამ გავლენების ბევრი სხვა, შედარებით მცირე მნიშვნელობის ქურაშიც გაიარა, სიმბოლიზმი იყო ის უნივერსალური მოდუსი, რომლის მეშვეობითაც გალაკტიონმა მეოცე საუკუნის პოეტური სიტყვა თანადროულობის ბეჭდით დაბეჭდა[56].

გალაკტიონის პოეზიის მოწყვეტა სიმბოლისტური ტრადიციისაგან არაფრით არ არის გამართლებული. ბ. პასტერნაკი წერდა: „ჩვენი დღეების პოეტური ლიტერატურა მსოფლიოს რომელიც გინდა ქვეყანაში, მათ შორის რუსეთსა და საქართველოშიც, სიმბოლიზმისა და ყველა მისგან გამოსული და აგრეთვე მის წინააღმდეგ მებრძოლი სკოლის ბუნებრივ შედეგს წარმოადგენსო“[57]. გალაკტიონის პოეზიაზე მსჯელობისას ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს ეს მოსაზრება.

1977 წელს გამოქვეყნდა მ. კვესელავას სქელტანიანი ნაშრომი — „პოეტური ინტეგრალები“, რომელიც მიზნად ისახავს გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის ნოვატორული ბუნების გარკვევას. იგი ავტორის აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში ვხვდებით პოეტურ ინტეგრალებს, ანუ ისეთ ლექსებს, რომლებიც ლოგიკურ-სემანტიკურ ანალიზს არ ექვემდებარებიან და მუსიკის კონსტრუქციულ საფუძველზე არიან აგებული. „...გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალებისათვის არ არის დამახასიათებელი რაიმე ინფორმაციის ლოგიკურ-სემანტიკური გადმოცემა“, — წერს იგი[58].

გალაკტიონის პოეტურ მემკვიდრეობას მ. კვესელავა სამ ნაწილად ყოფს:

---

[56] თ. ჩხენკელი, პოეზიის სამყაროში, თბ., 1978, გვ. 220.
[57] ბ. პასტერნაკი, „ვოპროსი ლიტერატური“, 1966, № 1.
[58] მ. კვესელავა, პოეტური ინტეგრალები, გვ. 527, 199.

„1. ტრადიციული ანუ ლოგიკურ-სემანტიკური ლექსები, სადაც პოეტური მეტყველების კლასიკური წესებია დაცული.

2. ასოციაციური ლექსები, სადაც პოეტური ფრაზის ლოგიკურ-სემანტიკური წყობა შესუსტებულია.

3. ინტეგრალური ლექსები, სადაც სემანტიკა ან მეტაფორებისა და სახეების ჩვეულებრივი სტურქტურა თითქმის მთლიანად დარღვეულია“[59]. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ მ. კვესელავასათვის ინტეგრალური ლექსი სხვა არის და სიმბოლისტური ლექსი სხვა: იგი მათ მკვეთრად მიჯნავს: „...ძველებურ, განსაკუთრებით სიმბოლისტურ ლექსებში ეს ასეა. ინტეგრალურში — არა“[60].

ეს იგი, „ინტეგრალური სახეები“ სავსებით ახალი მოვლენაა პოეზიაში. ავტორის მიხედვით, ყოველგვარი ცდა, რომ რაიმე აზრი გამოვიტანოთ „ინტეგრალური“ სახეებიდან, წყლის ნაყვაა. „თბილისში რომ გალაკტიონის პოეტური ინტეგრალების „გამშიფრავი საზოგადოება“ დაარსდეს, ნეტავი რამდენი წევრი ეყოლება?“ — კითხულობს იგი და იქვე განაგრძნობს: „ამას ვერ გეტყვით, მაგრამ მე რომ ამ საზოგადოების წევრი არ გავხდები, ეს კი ნამდვილად ვიცი.“[61]

მ. კვესელავას მიხედვით, შეიძლება ვკითხულობდეთ ლექსს, არაფერი გვესმოდეს და მაინც მოგვწონდეს იგი. სწორედ ასეთია, მისი აზრით, ინტეგრალური პოეზია. ლექსების ანალიზი საჭირო არ ყოფილა იმის გამოც, რომ, საერთოდ, ანალიზი თურმე აქარწყლებს ესთეტიკურ სიამოვნებას: „წარმოვიდგინოთ, რომ ეს თუ ის ინტეგრალური ლექსი ისე „გავაშუქეთ“, როგორც, ვთქვათ, ლამაზ ქალს აშუქებენ რენტგენის სხივებით. მერედა, გესიამოვნებათ ამგვარი სურათის ყურება? ან რა დარჩება იმ ლამაზი ქალისაგან ამგვარ სურათზე?“[62]

მ. კვესელავას მოჰყავს მაგალითები გალაკტიონის შემოქმედებიდან და ამტკიცებს, რომ მის მიერ მოხმობილი სტრიქონებიდან ლოგიკური აზრის გამოტანა შეუძლებელია და სწორედ ამის გამო არის ეს ლექსები პოეზიის თვისებრივად ახალი მიღწევებიო. ჩვენ ვიხსენებთ, რომ ბევრი რამ, რაც მას ამოუხსნელი და გაუშიფრავი ჰგონია გალაკტიონის პოეზიაში, სრულიად ჩვეულებრივი ფრაზები და ლოგიკურად აზრიანი სტრიქონებია. მაგრამ თუ ასეა, რატომ ეჩვენება ისინი მ. კვესელავას ამოუხსნელ ენიგმებად? საქმე ის არის, რომ მკვლევარი ხშირად სწორად ვერ კითხულობს ტექსტს, არ ითვალის-

[59] მ. კ ვ ე ს ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრომი.
[60] იქვე, გვ. 597.
[61] იქვე, გვ. 600.
[62] იქვე, გვ. 601.

წინებს გალაკტიონის პოეტური მეტყველების (და, საერთოდ, პოეტური მეტყველების) თავისებურებებს. დავიმოწმოთ კონკრეტული მაგალითი:

„ასეთ რამეს რომ წავიკითხავთ,

მაღალ ალვათა რიგნი
მთვარის მწვერვალებს უხრის.

აზრობრივი თვალსაზრისით კითხვასაც ვერ დავსვამთ: როგორ? ან თუ დავსვამთ. პასუხის გამცემი ვინაა?? ვინ იტყვის, ალვათა რიგი როგორ უხრის მთვარეს მწვერვალებს? ვერც ასოციაციური წარმოსახვა გაარკვევს ამას ასე ადვილად, თუმცა ლექსის ემოციური ზემოქმედება უეჭველი ფაქტია, იმის მიუხედავად, ვწვდებით თუ არა ჩვენ მის შინაგან აზრსა და სახეობრივ სტრუქტურას, ე. ი. შევიმეცნებთ თუ არა იმას, რაც არის სინამდვილეში.

ასეთია პოეტური ინტეგრალების ბუნება, რასაც ხშირად სრულიად შეგნებულად ეწირება ნაწარმოების სიცხადე, მისი ლოგიკა და სიტყვების ჩვეულებრივი სინტაქსური წყობა“[63].

მ. კვესელავას, როგორც ჩანს, ეს ადგილი ასე ესმის: დედამიწაზე ამოსული ალვის ხეები, რაღაც სასწაულით, მთვარეზე არსებულ მწვერვალებს (ალბათ, მთებისას) ხრიანო. ასეთი გააზრება დამყარებულია ელემენტარულ გაუგებრობაზე: ლექსში რეალურად ლაპარაკია იმაზე, რომ ალვის კენწეროები იხრებიან, თითქოს მთვარეს ესალმებიან.

ანალოგიური ვითარება გვაქვს ინტეგრალური ლექსის სხვა ნიმუშებშიც. ტექსტის არასწორი წაკითხვის გამო ისინიც ამოუხსნელ ენიგმებად და თვისებრივად ახალი პოეზიის ნიმუშებად არის გამოცხადებული.

ჩვენ სულაც არ ვფიქრობთ, თითქოს გალაკტიონს შემოქმედებაში ყველაფერი ნათელი და ადვილი გასაგები იყოს. გალაკტიონის პოეზიაში შეიმჩნევა სახეთა ერთი წყება, რომელთა ლოგიკური გააზრება, ალბათ, მართლაც შეუძლებლია. ეს გამოწვეულია იმით, რომ ამგვარი სახეები დაკავშირებულია სიმბოლიზმის აზრობრივ-პოეტიკურ ტრადიციებთან, რაც საფუძველშივე გამორიცხავს გაგებისა და ამოხსნის პრინციპს.

სიმბოლისტური სახის ამოხსნის ყოველი ცდა მხოლოდ და მხოლოდ პოეტური კონტრუქციის დანგრევით დამთავრდება. გალაკტიონთანაც არის ამგვარი, სიმბოლისტური პოეტიკით შესრულებული სახეები, რომელთა გაშიფრვა არ ხერხდება და არც არის საჭირო.

---

[63] მ. კ ვ ე ს ე ლ ა ვ ა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 372.

როგორც ვხედავთ, ასეთი ტიპის სახეებზე მსჯელობისას ახალი ცნების — „პოეტური ინტეგრალის“ შემოტანა არ არის საჭირო. ის, რაც მ. კვესელავას თვისებრივ სიახლედ მიაჩნია, გენეტიკურად დაკავშირებულია სიმბოლისტურ პოეტიკასთან. სტრუქტურული თვალსაზრისით „ინტეგრალსა“ და სიმბოლისტურ სახეს შორის განსხვავება არაა.

მ. კვესელავა ასე არ ფიქრობს და წერს: „ამ ორ (სიმბოლისტურ და ინტეგრალურ) გაგებას შორის განსხვავება არსებითი კია, მაგრამ არცთუ ისე თვალსაჩინო, რომ ასე ადვილად მივხვდეთ. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გამოცნობა ერთია, წარმოდგენა — მეორე. ე. ი. პირველ შემთხვევაში (სიმბოლიზმი) ლექსის ორივე ექსპოზიციას ადგენს ან გულისხმობს თვითონ პოეტი: იგი ქმნის მის პირველ ექსპოზიციას (რას ამბობს) და განსაზღვრავს მეორეს (რასაც გულისხმობს). გალაკტიონისებურ ინტეგრალურ პოეზიაში კი პირველ ექსპოზიციას ავტორი ქმნის, მეორეს — მკითხველი. ამ ორი ექსპოზიციის დამთხვევა წყვეტს ლექსის როგორც კომუნიკაციურობის, მრავალპლანიანობის (არხიანობის) საკითხს, ისე მისი ემოციური ზეგავლენის ძალას. ჩვენ, მკითხველებს კი ორივე შემთხვევაში, უმთავრესად, მაინც გამოცნობის ციებცხელება გვიპყრობს“[64].

სიმბოლისტური სახე და გამოცნობა ერთმანეთს გამორიცხავს. მაშ, როგორ ხდება სიმბოლისტური სახის გააზრება? მხოლოდ და მხოლოდ წარმოდგენაში, ე. ი. სწორედ იმგვარად, რაც მ. კვესელავას ინტეგრალის არსებით თვისებად მიაჩნია. მაშასადამე, სრულიად ზედმეტია ახალი ცნების „პოეტური ინტეგრალის“ შემოტანა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ სიმბოლისტური სახის დუბლირებას ახდენს.

მ. კვესელავასაგან განსხვავებულ, დიამეტრულად საპირისპირო პოზიციაზე დგას მკვლევარი რ. ბურჭულაძე, რომელმაც გალაკტიონის პოეტური აზროვნებისადმი მიძღვნილი სტატიების ციკლი გამოაქვეყნა. მისი თეორიული შეხედულებანი საკვლევ პრობლემაზე მოცემულია წერილებში „ლიტერატურათმცოდნეობის ახალი პერსპექტივები“[65] და „ტროპი — გამოცანის ამოხსნის ცდა“[66], ხოლო კონკრეტული ანალიზი ცალკეული ლექსებისა — სტატიებში: „მას გახელილი დარჩა თვალები“[67], „პოეტური ინტეგრალის დიფერენცია-

---

[64] მ. კვესელავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 598.

[65] „მნათობი“, 1974, № 7.

[66] „ლიტ. საქართველო“, 1967, № 20.

[67] „ლიტ. საქართველო“, 1972, № 26.

ცია"[68], „პოეტური შემოქმედების იმპულსი"[69], „კვლავ პოეტური ინტეგრალის შესახებ"[70] და სხვ.

რ. ბურჭულაძე საკუთარ შეხედულებათა ჩამოყალიბებას იწყებს საკითხით, რით განსხვავდება პოეტური ენა მეცნიერული ენისაგან. იგი უარყოფს პოეტური ენის კავშირს ე. წ. ინტუიტურ აზროვნებასთან და მიაჩნია, რომ განსხვავება პოეტურსა და ლოგიკის ენას შორის ილუზიურია. ამ ილუზიას, თურმე, ის ქმნის, რომ ლოგიკური აზროვნების პოზიციიდან პოეტური ენა დეფორმირებული თუ ტრანსფორმირებულია. მიუხედავად ამისა, „დეფორმირებას (თუ ტრანსფორმირებას) თავისი მტკიცე ლოგიკური კანონები აქვს", ხოლო სხვაობა მეცნიერულ და პოეტურ ენებს შორის „მეთოდის გამოყენებაში მდგომარეობს: ლოგიკურ-მეცნიერული ენა ანალიზის მეთოდს ეყრდნობა, პოეტური კი — ინთეზის მეთოდს."[71]

იმარჯვებს რა ცნობილ დებულებას, რომ „სამყაროში არ არსებობს არაფერი, რის გაზომვა და კვალიფიცირება მეცნიერული მეთოდებით შეუძლებელია", რ. ბურჭულაძე ამ დებულებას პოეზიის მაგალითზე აკონკრეტებს: „თუ პოეზია სამყაროს განსაკუთრებული ფორმით (სინთეზური ფორმით) აღქმას წარმოადგენს, მიუხედავად გაფანტული აზრობრივი მინიშნებების სიმრავლისა, მისი გაზომვა და კვალიფიცირება საგნებით შესაძლებელია. აქ თავისთავად იგულისხმება, რომ კვლევის დროს სწორი მეცნიერული მეთოდი უნდა იქნას გამოყენებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში შედეგს ვერ მივიღებთ."[72]

აქ გამოთქმულ მოსაზრებაში საგრძნობია ის იდეა, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში სტრუქტურალისტებმა დასვეს მთელი სიმძაფრით. იბადება კითხვა: რა ნიშნებით ხასიათდება „სწორი მეცნიერული მეთოდი", რომლის გამოყენება საგულისხმო შედეგებს გვპირდება?

კვლევის მეთოდის გადახალისების საკითხს რ. ბურჭულაძე იმ თვისებრივ სხვაობას უკავშირებს, რაც შეიმჩნევა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის პოეზიას შორის. უკანასკნელში იგი სიმბოლისტურ პოეზიას გულისხმობს. „სიმბოლისტური პოეზიის შესწავლა დღემდე კვლევის ტრადიციული ხერხით წარმოებდა (ლექსის გარეგნული ნიშნების ჩა-

---

[68] „ლიტ. საქართველო", 1967, № 12.

[69] „კრიტიკა", 1979, № 9.

[70] „მნათობი", 1976, № 12.

[71] რ. ბურჭულაძე, ლიტერატურათმცოდნეობის ახალი პერსპექტივები, „მნათობი", 1974, № 7, გვ. 130.

[72] იქვე, გვ. 130.

მოთვლა და შეძლებისდაგვარად შინაარსის გადმოცემა). მაგრამ ამ გზით ლექსის არამცთუ ბოლომდე შეცნობა არ ხერხდება, არამედ უმეტესად ლექსის თემა ამოუცნობი რჩება ხოლმე"[73]. ცხადია, სიმბოლისტური ლექსისადმი ამგვარ მიდგომას მკვლევარი უარყოფს. ის უპირისპირდება გავრცელებულ აზრს, რომ პეშმარიტი პოეტური ნაწარმოების ბოლომდე შეცნობა შეუძლებელია და იცავს მოსაზრებას, რომლის მიხედვით, პოეტური ნაწარმოები არავითარ ამოუცნობს არ შეიცავს. იგი კითხულობს: „თუ ნ. ბარათაშვილის არცერთ სტროფს არ ვტოვებთ გაუანალიზებელს, რატომ უნდა მოვიქცეთ პირიქით გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენების" მიმართ? და თუ „მერანის" შესახებ კრიტიკაში ერთი მეცნიერული აზრი არსებობს, რატომ უნდა არსებობდეს აზრთა სხვადასხვაობა, როცა გალაკტიონის რომელიმე ლექსზე ვმსჯელობთ?"[74]

როგორც ვხედავთ, რ. ბურჭულაძე მოყვანილ ამონაწერში პრინციპულად იცავს მხატვრული ნაწარმოების არამცთუ ერთმნიშვნელოვნად გაგების შესაძლებლობას, არამედ მის აუცილებლობასაც. ეს დებულება, ზოგადად აღებული, თითქოს არაფერს საკამათოს არ შეიცავს, მაგრამ სიმბოლისტური პოეზიის მიმართ იგი, ვფიქრობთ, დაზუსტებას საჭიროებს. სიმბოლისტური ლექსი თავისი არსით პოლიმანტიკურია; თავად სიმბოლოს არსიც ასეთ მრავალმნიშვნელოვნებას ეყრდნობა, რაც თავისთავად იძლევა მისი მრავალგვარი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. თუ სიმბოლიზმამდე არსებული პოეზიის ნაირგვარი შეფასებანი კვლევაში დაშვებული შეცდომებით, ე. ი. სუბიექტური მიზეზებით შეიძლება აიხსნას, სიმბოლისტური ლექსი ობიექტურად შეიცავს ასეთი ნაირფეროვანი შეფასებების შესაძლებლობას. ამ საკითხზე მსჯელობა ქვემოთ მოგვიხდება, კონკრეტული ნიმუშების განხილვისას, ამიტომ შევყვეთ მკვლევრის აზრთა განვითარებას.

სიმბოლისტური პოეზიის ნაირგვაროვანი ინტერპრეტაციის მიზეზად რ. ბურჭულაძეს ამ პოეტური სისტემისათვის დამახასიათებელი სირთულე მიაჩნია. იგი წერს: „სიმბოლისტური პრინციპით შექმნილი ლექსი აბსტრაგირებული ტროპიკის ისეთ რაოდენობას შეიცავს, რომელთა უცებ გაახრება შეუძლებელია და რომელთა ამოხსნაც გარკვეული თანმიმდევრობით უნდა მოხდეს. ამოხსნის როშელიმე საფეხურზე შეცდომის დაშვება სწორი პასუხის მიღების შესაძლებლობას გამორიცხავს" და იქვე დასძენს: „გ. ტაბიძის ლექსე-

---

[73] რ. ბურჭულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 131.

[74] იქვე.

ბის შესახებ არსებული აზრთა მრავალფეროვნება შემდეგ გარემოებაზე მიგვანიშნებს: პირველი — ან კვლევა ბოლომდის მიყვანილი არ არის; მეორე — ან ლექსის ამოხსნის რომელიღაც საფეხურზე შეცდომაა დაშვებული; და მესამე — ან ანალიზის არცერთი მეთოდი სწორი არ არის"[75].

მკვლევრის ზემოთ მოყვანილი დებულებების გაცნობის შემდეგ შეგვიძლია ორი უმთავრესი დასკვნა გავაკეთოთ: რ. ბურჭულაძე სადავოდ არ თვლის გ. ტაბიძის პოეზიაში სიმბოლისტური პერიოდის არსებობას, მის კავშირს სიმბოლისტურ პოეტიკასთან და მეორე — იგი სიმბოლისტური ლექსების ერთმნიშვნელოვან ინტერპრეტაციას სავსებით შესაძლებლად, უფრო მეტიც, აუცილებლად თვლის. ჩვენ ზემოთ მივანიშნეთ, რომ ამ ორ დებულებას შორის შინაგანი წინააღმდეგობაა. მაგრამ ჯერ ვნახოთ, რა შედეგებს აღწევს მკვლევარი „ახალი მეთოდის" მომარჯვებით გალაკტიონის ე. წ. სიმბოლისტური ლექსების ერთმნიშვნელოვნი გააზრების გზაზე.

რ. ბურჭულაძის მიერ შემოთავაზებული მეთოდის თავისებურება ისაა, რომ იგი მხატვრულ სახეს გეშტალტის ცნებას უკავშირებს. მსგავსად გეშტალტისა, მხატვრული სახე განცდითი მთლიანობაა, მაგრამ იგი აღქმის შინაარსის გარეგნულ მთლიანობასთან ერთად შინაგანად დანაწევრებასაც გულისხმობს. ამ ანალოგიის საფუძველზე მკვლევარს გამოაქვს ძირითადი დასკვნა: „ჩვენ არ ვკამათობთ იმაზე, რომ ლექსი განცდითი მთლიანობაა, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ცალკეულ მხატვრულ სახეებად მისი დაშლის შესაძლებლობას"[76]. ლექსი უნდა დაიშალოს ე. წ. შემადგენელ დონეებად, რათა შეცნობილ იქნას ლექსის კონკრეტული შინაარსი. დაშლის შედეგად მიღებული ტროპები უნდა აიხსნას ისტორიული, ფსიქოლოგიური და სოციოლოგიური მეცნიერების დამახასიათებელი მეთოდოლოგიის გამოყენებით. „თუ კვლევა-ძიებას ამ გზით წარვმართავთ, დავინახავთ, რომ ამოუხსნელი ლექსი არ არსებობს"[77].

საბოლოო სახით რ. ბურჭულაძის მიერ შემოთავაზებული მეთოდი ასეთ სახეს იღებს: „ყოველ ლექსს აქვს შემადგენელი ნაწილები, რომელთა შორისაც უაღრესად მტკიცე ფუნქციონალური კავშირები არსებობს. ნაწილთა (ამ შემთხვევაში, ტროპთა) ორგანული ერთობლიობა იწვევს განცდის მთლიანობას. ის, რაც ფსიქოლოგიაში გეშტალტის ცნებაში იგულისხმება, პოეტიკაში უკვე სტრუქტურის სახეს ღე-

---

[75] რ. ბურჭულაძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 131.

[76] იქვე.

[77] იქვე.

ბულობს. საკმარისია, ამ ორ ცნებათა შორის იდენტურობის მოძებნა, რომ პოეზიის შრავალ ბუნდოვან მხარეს ნათელი მოეფინოს.

პოეტური ჩანაფიქრისათვის გარკვეული ესთეტიკური ფორმის მიცემის პროცესი თავისი არსით ისეთივე დისკურსიულია, როგორც მეცნიერული შრომა, რომელიც ინტელექტუალურ-ლოგიკურ გზას მიყვება"[78].

რა შედეგებს იძლევა ეს მეთოდი კონკრეტულად, ქვემოთ ვნახავთ, აქ კი მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ანალოგიიის გავლება პოეტურ შემოქმედებასა და მეცნიერულ შრომას შორის უთუოდ ატარებს შემოქმედებით პროცესში ინტუიციურ-ქვეცნობიერი საწყისის უგულებელყოფის ნიშნებს, პოეტური ნაწარმოების მხატვრულ სახეთა ლოგიზაციის ტენდენციას.

იყენებს რა შემუშავებულ მეთოდს კვლევითს პრაქტიკაში, რ. ბურჯულაძე აანალიზებს გ. ტაბიძის ლექსებს „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი", „მას გახელილი დარჩა თვალები", „ალვები თოვლში" და სხვ. დონეებად დაშლის თეორიის მიხედვით იგი გამოყოფს პირველ ლექსში „გრაალის კოშკებს", ხოლო მეორეში — ტროპს „მზის სიკვდილი" და მათი მეშვეობით ხდება „პოეტის მიერ კოდირებული შინაარსის ამოხსნა". ლექსს „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი" იგი რ. ვაგნერის ოპერას „ლოენგრინს" უკავშირებს, რომელიც, თავის მხრივ, საზრდოობს წმ. გრაალის შესახებ არსებული შუასაუკუნეობრივი ლეგენდებით. გალაკტიონის შედევრში პოეტურ ენაზე გადატანილია „ლოენგრინის" ფინალი: ზეციური რაინდი ლოენგრინი („ანგელოზი") მცკელად მოევლინება ძმის მკვლელობაში ეშვმიტანილ ელზას, რომელიც ღმერთს ევედრება მხსნელის მოვლენას („ბაგეთა ლოცვა") და ა. შ.[79] ლექსი „მას გახელილი დარჩა თვალები" ძირითადი ტროპის — „მზის სიკვდილის" გათვალისწინებით დაკავშირებულია ჟ. ლაფორგის „სამგლოვიარო მარშთან დედამიწის სიკვდილზე" და ფ. ნიცშეს „ასე ამბობდა ზარატუსტრასთან"[80].

პირველი, რაც შეიძლება ითქვას ამ ლექსების ავტორისეული ინტერპრეტაციის შემდეგ, ეს არის თვალში საცემი სუბიექტურობა. მთლიანი ლექსის დონეებად დაშლისას იგი ყურადღებას ამახვილებს ისეთ ტროპებზე, რომლებიც მხარს უჭერენ მის მოსაზრებას, მაგრამ ტროპები, რომლებიც საჭირო ასოციაციათა რკალში ვერ ჯდებიან, აუხსნელი და იგნორირებული რჩება. ამასთან, მკვლევრის მიერ შემოქმედებითი პროცესი გაგებულია, როგორც რაღაც უკვე არსებუ-

---

[78] რ. ბურჯულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 132.

[79] „ლიტ. საქართველო", 1967, № 12.

[80] „ლიტ. საქართველო", 1972, № 26

ლი შინაარსის კოდირება. შემოქმედებითი პროცესი კი ზოგადად, და განსაკუთრებით გალაკტიონის ტიპის პოეტთან, აზრობრივ-სიტყვიერი ქმნადობის ერთდროულობით ხასიათდება.

ყველაზე უფრო სადისკუსიო მაინც სხვა საკითხია — საკითხი პოეტური სახის ერთმნიშვნელიანობის შესახებ. რ. ბურჭულაძე დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ მხატვრული სახე ერთმნიშვნელიანია და რომ მათემატიკური მეთოდების გამოყენებამ საეჭვო გახადა მხატვრული სახის მრავალჯერადობა. მსჯელობა, რაზედაც ამყარებს რ. ბურჭულაძე თავის მეთოდს და რომლის მეშვეობითაც ცდილობს იგი მოხსნას ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები წინააღმდეგობა, ერთი მხრივ, გალაკტიონის ლექსების სიმბოლისტურ ხასიათსა და, მეორე მხრივ, მათს ერთმნიშვნელოვან გააზრებას შორის, ასეა ჩამოყალიბებული:

„ყოველი სიტყვა, რომელიც ლექსიკონში შედის, ყოველთვის მრავალმნიშვნელოვანია. მაგრამ ეს თუ ის სიტყვა ტექსტში უკვე მისი ერთი რომელიმე მნიშვნელობით გვხვდება. და ამ მნიშვნელობას კონტექსტი განაპირობებს. აქ ე. წ. მარკოვის ჯაჭვის თვისებასთან გვაქვს საქმე: მწკრივის ყოველი შემდგომი წევრის გამოჩენის შესაძლებლობა განსაზღვრულია წინარე წევრთან შეერთებით. ამგვარად, პროზაულ და პოეტურ ტექსტებში სიტყვა ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანია. აქედან გამომდინარეობს სიმბოლისტური პოეზიის ამოხსნის შესაძლებლობა“[61].

ამ მსჯელობაში, ჩვენი აზრით, უგულებელყოფილია სიმბოლისტური პოეტიკის არსი, რაც ნათლად არის ჩამოყალიბებული სიმბოლისტთა თეორიულ ნააზრევში თუ პოეზიაში: სიმბოლისტური სახე მრავალმნიშვნელოვანია, მინიშნების პრინციპზე აგებულ სიმბოლისტურ ლექსში სიტყვის ერთმნიშვნელიანობის დადგენა ჭირს. ამასთან, მარკოვის ჯაჭვი გულისხმობს ლოგიკურ ტექსტს, ხოლო როცა სიმბოლისტთა პოეზია, უპირატესად, ალოგიზმის პრინციპზეა დაფუძნებული: სიტყვათა ალოგიკური შეერთებით, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების უარყოფით სიტყვები თავისუფლდებიან საგნობრიობისაგან და განუსაზღვრელ, ეუსიკალურად დენად სახეებად იქცევიან. ავიღოთ გალაკტიონის სტრიქონი „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ და ვიკითხოთ, წინამავალი სიტყვების მეშვეობით როგორ განისაზღვრება სიტყვა „ღვინოების“ გამოჩენა, ან რა ერთი მნიშვნელობა აქვს სინტაგმაში „ცისფერი ღვინოები“ შემადგენელ წევრებს „ცისფერსა“ და „ღვინოებს“? მათი შეერთებით ეს სიტყვები

---

[61] რ. ბურჭულაძე, ლიტერატურათმცოდნეობის ახალი პერსპექტივები, გვ. 134.

გამოყვანილია ორდინარული მდგომარეობიდან და აღიქმება, როგორც მინიშნება განუსაზღვრელზე.

რ. ბურჭულაძის ერთ-ერთ სტატიას ასეთი სათაური აქვს „ტროპი-გამოცანის ამოხსნის ცდა“, სადაც თავისებურად არის გაანალიზებული გალაკტიონის ერთი მხატვრული სახე — „ივლისისფერი ყინვა“. სტატიის სათაური ჩვენ გაუმართლებლად გვესახება, რადგან, როგორც ერთგზის უკვე აღვნიშნეთ, სიმბოლისტური სახის გააზრება, როგორც გამოცანისა, ანგრევს მხატვრული სახის სტრუქტურას და ეწინააღმდეგება მის არსს.

სიმბოლისტური სახის სპეციფიკის თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით სწორ პოზიციაზე დგას გ. მერკვილაძე, რომელიც თავის საყურადღებო გამოკვლევაში „გალაკტიონის პოეტური სტილი“[82] ამ საკითხსაც ეხება.

მკვლევრისათვის უტყუარი ფაქტია სიმბოლისტური ეტაპის არსებობა გალაკტიონის შემოქმედებაში, როდესაც აშკარა იყო ირეალური სამყაროს ძიების პათოსი. გ. მერკვილაძე აანალიზებს პოეტის ერთ-ერთ სიმბოლისტურ ლექსს „მაგიდა ალიმბეკებით“, გვაძლევს მის თავისებურ ახსნას და იქვე კითხულობს: „რამდენად მართებულია ამ ტიპიური სიმბოლისტური ლექსის წარმოდგენილი ინტერპრეტაცია, ე. ი. მისი სიმბოლისტური ბირთვის ამგვარი ახსნა და ხერხდება თუ არა ამ ბირთვის ერთგვაროვანი დაშლა?“

ითვალისწინებს რა სიმბოლისტური პოეტიკის სპეციფიკას, გ. მერკვილაძე სავსებით დასაშვებად მიიჩნევს გაშიფრული ლექსის სხვაგვარ ინტერპრეტაციასაც. ამაში ხედავს იგი სწორედ სიმბოლისტური აზროვნების ერთ თავისებურებას: „ყოველ მკითხველს შეუძლია სიმბოლისტურ ნაწარმოებში თავისი განწყობილებების მიხედვით სრულიად ახალი სამყარო აღმოაჩინოსო“[83]. ვფიქრობთ, ეს სწორი პოზიციაა.

* * *

ერთი წყება წერილებისა გ. ტაბიძის შემოქმედებაზე კონკრეტული ხასიათისაა და ეძღვნება პოეტის ცალკეულ ნაწარმოებთა განხილვას, ანდა მისი შემოქმედების რომელიმე მხარეს. მათი რიცხვი საკმაოდ დიდია, ხოლო მეცნიერულ-შემეცნებითი ღირებულება — განსხვავებული. ქვემოთ განვიხილავთ რამდენიმე წერილს, რომლე-

---

[82] „მნათობი“, 1974, № 4.

[83] იქვე, გვ. 132.

ბიც უფრო ფართოდ მიგვაჩნია გალაკტიონის პოეტური ხელოვნების შესწავლის თვალსაზრისით.

აკ. ვასაძის წერილში „ესმოდა სახე მელოდიების“[84] დასმულია საკითხი გალაკტიონის პოეზიის მუსიკალური არსის შესახებ. მკვლევარი გალაკტიონის მუსიკალურობის საფუძველთა საფუძველს იმაში ხედავს, რომ მას „საგნები და მოვლენები ბგერითი სახით ეცხადებოდა...“[85] შემოქმედებითი აქტი მის მიერ ასეა დახასიათებული: საწყის სტადიაზე არსებობს საგანთა და მოვლენათა არამარტო ხედვითი, არამედ სმენითი აღქმა. პოეტს ესმის საგანთა „ხმა“, „მუსიკა“. შემოქმედებითი პროცესი იქით არის მიმართული, რომ ეს „ხმა“, რომელიც საგანთა არსს შეესაბამება, გადმოიცეს — მუსიკალური კოდი ექცევა ფრაზებსა და სიტყვებში. ამ მოვლენასთან კავშირში შეიძლება აიხსნას გალაკტიონის პოეტიკის რიგი მნიშვნელოვანი საკითხები.

გალაკტიონის პოეტიკის საკითხებზე მრავალი ნაშრომი აქვს გამოქვეყნებული ა. ხინთიბიძეს. მისი დაკვირვებანი მოიცავს პოეტის ვერსიფიკაციის უმნიშვნელოვანეს მხარეებს —რიტმს, რითმას, სტროფიკას, ევფონიას... საინტერესოა მკვლევრის დაკვირვებანი მხატვრულ აზროვნებაზეც, პოეტურ ენაზე. წერილში „ეპითეტი გალაკტიონის პოეზიაში“[86] ნაჩვენებია ამ სტილისტური ხერხის განვითარების ტენდენცია პოეტის შემოქმედებაში: ეპითეტის, როგორც ლოგიკურ-ემოციური განსაზღვრების, გარდაქმნა მეტაფორიზებულ ეპითეტად. საინტერესოა მკვლევრის დაკვირვებანი ფერთა სიმბოლიკაზე, განსაკუთრებით ლურჯი და შავი ფერების სიმბოლურ შინაარსზე, აგრეთვე, სამგზისი ეპითეტების სპეციფიკასა და ფუნქციაზე.

როგორც ჩვენი მიმოხილვიდან აშკარაა, ქართველ ლიტერატურათმცოდნეთა ყურადღება უმთავრესად მიმართული იყო გალაკტიონის პოეზიის ფორმირების პროცესზე, მისი ლირიკის ნოვატორულ ხასიათზე, ახალ პოეტურ სტილსა და მის გენეზისზე. მკვლევრებმა შედარებით ნაკლები ყურადღება დაუთმეს ე. წ. მეორე პოეტურ რეფორმას, რომელიც გალაკტიონის მოღვაწეობის ბოლო ათწლეულში განხორციელდა და რომელსაც დიდ მნიშვნელობა ჰქონდა თანამედროვე ქართული პოეზიის ბედისათვის.

20—30-იანი წლების მიჯნაზე ახალი ეტაპი იწყება გ. ტაბიძის სტილურ განვითარებაში. იგი ხასიათდება ახალი ეპოქის სოციალური

---

[84] ა. ვასაძე, ლექსი და შემოქმედება, თბ., 1975.

[85] იქვე, გვ. 44.

[86] „კრიტიკა“, 1973, № 5.

შინაარსისა და მისი შესაბამისი სტილისტურ-გამომსახველობითი საშუალებების ძიებით. მან, უპირველეს ყოვლისა, თავი იჩინა მუსიკალური სტილისადმი დაპირისპირებაში. პოემა „ჯონ რიდი“ გახდა ერთგვარი საგნალი, რომელმაც გვაუწყა რომანტიკული ეტაპის დასასრული და ახალი ტენდენციების ჩასახვა.

ეპოქის სოციალური შინაარსის ათვისებისათვის ბრძოლა აღინიშნა რამდენიმე პოეტური ციკლის შექმნით, რაც სტილურ ცვლილებებშიც გამოვლინდა: გალაკტიონმა ორიენტაცია მეტაფორებისაგან თავისუფალ პოეტურ მეტყველებაზე აიღო. პოეტის შემოქმედებაში რიგით მეორე რეფორმა განხორციელდა, რომელიც თვით მისივე შემუშავებული პოეტური კანონის დიალექტიკურ უარყოფას წარმოადგენდა.

გალაკტიონმა ახალ ლიტერატურულ ვითარებაში კლასიკური პოეტიკის ტრადიციების აღორძინება დაიწყო. მუსიკალური ექსტაზის შემდეგ სიტყვებს მოენატრათ საგნები, მიწა, სიცხადე და კონკრეტულობა. კლასიკური პოეტიკის აღდგენამ მოქმედი პოეტური კანონის ფონზე ნოვაციის სახე მიიღო: მუსიკალურმა სტილმა, რომელიც წარმოიშვა, როგორც რეაქცია რეალობისადმი გადაჭარბებული ნდობისა და სიტყვის უზუალურ მნიშვნელობაზე დაფუძნებული პოეტიკის წინააღმდეგ, შექმნა სასურველი ფონი საგნობრივ სინამდვილეზე ორიენტირებული პოეტური აზროვნების გაცოცხლებისათვის. გალაკტიონის ლტოლვა კლასიკური სისადავისაკენ იყო არა ძიღწეულ სიმაღლეთა დათმობა, არამედ „რთული სისადავის“ ახალი ეტაპი, რომელიც ქართული პოეზიის განვითარების კანონზომიერებიდან გამომდინარეობდა.

გალაკტიონ ტაბიძის ბოლო პერიოდის პოეზიის შესახებ, კერძოდ მისი ლირიკის წიაღში მიმდინარე პოეტიკურ ცვლილებებზე, საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს გ. გაჩეჩილაძე წერილში „გალაკტიონ ტაბიძის ბოლო პერიოდის ლირიკა“[87].

გ. გაჩეჩილაძის დაკვირვებით, გალაკტიონის შემოქმედების უკანასკნელ ათწლეულში მისი ლირიკის სტრუქტურული და შინაგანი ტენდენციები ახალი გეზით წარიმართა. „პოეტის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ნამდვილად დაიწყო სრულიად ახალი პერიოდი, რომელიც ქართული პოეტური სიტყვის განვითარების გზაზე თვისობრივი სიახლის დაწყების საჭიროებას მოასწავებდა“, — წერს იგი[88]. გალაკტიონმა მეორედ მოჰკიდა ხელი ქართული ლექსის ძირეული განახლების საქმეს.

---

[87] მეოცე საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიიდან, I, თბ., 1973.

[88] იქვე, გვ. 3.

გ. გაჩეჩილაძე, იმოწმებს რა თ. ელიოტის ცნობილ სტატიას „პოეზიის მუსიკა“, გალაკტიონის ახლი პოეტური რეფორმის საფუძველს სასაუბრო ენისაკენ შემობრუნებაში ხედავს. რასაკვირველია, ის დიდი, არსებითი ცვლილება, რაც პოეტურ სტილში მოხდა, მხოლოდ ენობრივი ორიენტაციის შეცვლით არ ამოიწურება. ცოცხალი სასაუბრო ენა ცხოვრების ახალი შინაარსის სარკეა. მასზე ორიენტაცია კი იქცევა ამ შინაარსის წვდომის პირობად. ამდენად, თავისი არსით იგი ახალი შინაარსის დაუფლებასაც გულისხმობს ახალ პოეტურ მეტყველებასთან ერთად[89].

ენობრივი ორიენტაციის თვალსაზრისით გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში ორი ეტაპი შეიმჩნევა. 10-იან წლებში, როცა ქართული სალექსო მეტყველება სახიფათოდ დაუახლოვდა სასაუბრო მეტყველებას და პოეზიის ენას გათქვეფა და გაქრობა ემუქრებოდა ყოველდღიურობის ენობრივ სტიქიაში, გალკტიონმა ორიენტაცია აიღო სასაუბრო მეტყველებისაგან დაშორებულ, ხელოვნურად გართულებულ სტილზე, ხოლო შემოქმედების მიწურულში სასაუბრო ენას დაშორებული პოეტური მეტყველება ისევ სასაუბრო ენისაკენ მიმართა, მუსიკის საწადელის მიღწევა სასაუბრო ენის ფარგლებში სცადა. ორივე რეფორმას ისტორიული საფუძველი და გამართლება ჰქონდა და მათ განმსაზღვრელი გავლენა მოახდინეს თანამედროვე ქართული პოეზიის განვითარებაზე.

გალაკტიონ ტაბიძე პირველი იყო, ვინც აშკარად თუ შეფარვით გამოვიდა პარადულ-პანეგირიკული ფსევდოსტილის წინააღმდეგ და ეროვნულ პოეზიას გულწრფელი, ბუნებრივი ინტონაცია დაუბრუნა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ის სიახლე შინაარსისა თუ ფორმის სფეროში, რაც შემდგომი ხანის ქართულ პოეზიაში გამოჩნდა, გენეტიკურად გალაკტიონის მეორე პოეტური რეფორმიდან იღებს სათავეს. გენიალური შემოქმედის დამსახურება ამ მხრივაც განუსაზღვრელია.

---

[89] მეოცე საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიიდან, I, თბ., გვ. 9.

თამარ ლომიძე

მახვილი ძველ ქართულში და რითმის პრობლემა

ქართული რითმის ანალიზისას უნდა გავითვალისწინოთ ენის განვითარების ფაქტი. სწორედ იმის გამო, რომ სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებების რითმათა თავისებურებებს განიხილავენ თანამედროვე ქართული ენის პოზიციებიდან, წარმოიშობა არაერთი გაუგებრობა.

არაისტორიული მიდგომის მაგალითია მახვილისადმი იმავე თვისებების მინიჭება ძველ ქართულ ენასა და პოეზიაში, რასაც ის დღეს ავლენს. ჯერ კიდევ ორმოცი წლის წინ არნ. ჩიქობავა აღნიშნავდა: „ქართულის შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში მახვილის საკითხს გაკვრით ეხებიან. მახვილის საკითხი დაყვანილია ერთ კერძო საკითხამდის — რომელ მარცვალს ხვდება მახვილი; სხვა კითხვები: დინამიკურია თუ მუსიკალური მახვილი, ერთნაირი იყო თუ არა მახვილი ძველ ქართულ კილოებში, ძველ სალიტერატუროსა და ახალ სალიტერატურო ქართულში, რა მიმართებაა სიტყვის მახვილსა და ფრაზის მახვილს შორის... — ყურადღების გარეშე რჩება“[1].

თ. გამყრელიძისა და გ. მაჭავარიანის ნაშრომში „სონანტთა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში“ ენობრივი ფაქტების ანალიზის მეშვეობით არგუმენტირებულია, რომ ქართული ენის განვითარების უძველეს პერიოდში, ფუძე-ენაში, მახვილი მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა: „ერთ-ერთ შესაძლო ახსნას ხმოვანთა სინკოპირების მიზეზებისას წარმოადგენს დაშვება საერთო-ქართველურის განვითარების ადრინდელ საფეხურზე მოძრავი დინამიკური მახვილისა, რომლის გავლენითაც უმახვილო ხმოვანთა დასუსტება-დაკარგვა ხდებოდა,.. მახვილი... ფონოლოგიური ღირებულებისა იყო“[2].

თანამედროვე ქართული ენის აქცენტუაციური თავისებურებების

---

[1] არნ. ჩიქობავა, მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1942, ტ. III, № 3, გვ. 300.

[2] თ. გამყრელიძე, გ. მაჭავარიანი, სონანტთა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში, 1965, გვ. 370.

კვლევისას ნაკლებმნიშვნელოვანია ის, თუ რა როლს ასრულებდა მახვილი ენის განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, მაგრამ ეს საკითხი აქტუალურია პოეტურ მეტყველებასთან მიმართებაში. კერძოდ, პოეზიაში ენობრივი ელემენტები სპეციფიკურ თვისებებს იძენენ და ეს თვისებები მათ ძირითად დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენდა მაშინ, როდესაც ადამიანის აზროვნება მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული იყო (ზოგჯერ ლიტერატურაში შეიმჩნევა შეგნებული ორიენტაცია ენის ამ თვისებებზე). ამიტომ რითმისა და მახვილის პრობლემათა განხილვისას უძველეს ენობრივ პროცესებსა და ფაქტებზე დაკვირვება უეჭველ სარგებლობას მოგვიტანს.

* * *

მახვილის პრობლემა ბუნებრივად უნდა დაუკავშირდეს ხმოვანთა თავდაპირველი ფუნქციების საკითხს.

საზოგადოდ, თანხმოვნები და ხმოვნები ურთიერთს უპირისპირდება ერთ ასპექტში: თანხმოვნებს ეკისრება მნიშვნელობის გადმოცემა. ხმოვნებს კი მნიშვნელობასთან იმდენად სუსტი კავშირი აქვთ, რომ ზოგიერთ ენაში ისინი არც იწერებოდა. საკვირაუდოა, რომ ფუნქციათა ეს განსხვავებულობა თანხმოვნებსა და ხმოვნებს იმთავითვე — მეტყველების საწყის პერიოდში — ახასიათებდა.

ამ დაპირისპირებას კიდევ უფრო ამკვეთრებს ჰიპოთეზა, რომელიც ფ. დე სოსიურმა წამოაყენა ინდოევროპული ენების მიმართ — ხოლო ქართველური ენების მიმართ გამოთქვეს თ. გამყრელიძემ და გ. მაჭავარიანმა. ეს ჰიპოთეზა იმაში მდგომარეობს, რომ ოდესღაც ენაში გვქონდა მ ო ნ ო ვ ო კ ა ლ უ რ ი ს ი ს ტ ე მ ა.

ეს, ერთი შეხედვით, პარადოქსული ფაქტია: თანხმოვანთა გარკვეულ სიმრავლეს თან ახლდა „ერთადერთი ვოკალური ფონემა, რომელიც ვლინდებოდა პოზიციებისდა მიხედვით სხვადასხვა ტემბრის ხმოვანი ელემენტების სახით“[3].

თანხმოვანთა სიმრავლეს, რა თქმა უნდა, განაპირობებდა ენობრივი ხერხებით მრავალი მნიშვნელობის გადმოცემის საჭიროება, მაგრამ რა მიზეზები განსაზღვრავდა იმ გარემოებას, რომ არტიკულაციის მიხედვით ყველაზე მარტივი ბგერები — ხმოვნები — ერთადერთი ფონემით იყვნენ წარმოდგენილი?

---

[3] თ. გამყრელიძე, გ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 368.

დასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა გავიხსენოთ, რომ ხმოვანს (ან, შემდგომ, ხმოვნებს) არავითარი სემანტიკური დატვირთვა არ ჰქონდა. გარდა ამისა, აშკარაა, რომ ხმოვნის ერთადერთობის მიზეზი უნდა ყოფილიყო მისი ე რ თ ა დ ე რ თ ი ფ უ ნ ქ ც ი ა — იმ მნიშვნელობის განეიტრალება, რომელსაც გადმოსცემდა თანხმოვანთა ესა თუ ის კომპლექსი.

იმის შესახებ, რომ თანხმოვნები და ხმოვნები (განსაკუთრებით — მახვილიანი ხმოვნები) ურთიერთსაპირისპირო დანიშნულებით გამოიყენებოდა, მეტყველებს ნეიროფსიქოლოგიის მონაცემები: თანხმოვნებს აღიქვამს და განასხვავებს ადამიანის თავის ტვინის მარცხენა ნახევარსფერო, რომელიც, საზოგადოდ, ახორციელებს სამეტყველო ფუნქციებს; ხმოვნების აღქმის უნარი განეკუთვნება მარჯვენა ნახევარსფეროს. ეს უკანასკნელი „მოკლებულია ლინგვისტურ ფუნქციებს. ამიტომ მკვლევარები ტვინის ამ ნაწილს ახასიათებენ როგორც „მუნჯს", „უწიგნურს"[4]. საინტერესოა, რომ მარჯვენა ნახევარსფერო განაგებს აგრეთვე მუსიკის აღქმასა და მუსიკალურ შემოქმედებას. მუსიკისა და ხმოვნების აღქმის ერთნაირი ლოკალიზაცია მეტად საგულისხმოა, ვინაიდან მუსიკა, ენის საპირისპიროდ, არ წარმოადგენს სემიოტიკურ მოვლენას: მუსიკალურ ნაწარმოებებს, როგორც წესი (თუ პროგრამულ მუსიკას არ ჩავთვლით), კონკრეტული „მნიშვნელობა" არ გააჩნიათ.

ამასთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ, რომ რუსულ ხალხურ სიმღერებში პ. ბოგატირიოვმა შეამჩნია თანხმოვანთა გახმოვანების ტენდენცია. ხმოვანი, რომელიც თანხმოვნებს შორის ისმება, არის „ы"[5]. მას არავითარი დანიშნულება არა აქვს, გარდა თანხმოვნების გამყოფრებისა, ე. ი. მნიშვნელობის პლანიდან მუსიკის პლანში სიტყვის გადატანისა.

ანალოგიური მოვლენა შეიძლება ვიპოვოთ აკროსტიქების პრინციპზე აგებულ საგალობლებში. ისინი ზეპირი შესრულებისათვის იყო განკუთვნილი. ამიტომ ორი — ჰორიზონტალური და ვერტიკალური — ტექსტი აკუსტიკურად გამოყოფილი უნდა ყოფილიყო ერთმანეთისაგან. უეჭველია, დროის ის შუალედი, რომელიც სჭირდებოდა ჰორიზონტალური ტექსტის ამა თუ იმ მონაკვეთის წაკითხვას, ივსე-

---

[4] В. М. Мосидзе, К. К. Акбардия. Функциональная симметрия и асимметрия полушарий мозга, Тбилиси, 1973, с. 33.

[5] П. Г. Богатырев, Добавочные гласные в народной песне и их функции (о языке славянских народных песен и его отношении к разговорной речи), «Славянское языкознание, Доклады советской делегации, V Международный съезд славистов», М., 1963, с. 398.

ბოდა ვერტიკალური ტექსტის შემადგენელი — მღერადი, გაგრძელებული — ბგერებით. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველი ასეთი თანხმოვანი უნდა გამჟღერებულიყო რომელიღაც ერთი ხმოვნით. მღერადი ვერტიკალური ტექსტი დაჩრდილავდა ჰორიზონტალური ტექსტის შინაარსს.

ასეთივე იყო ფუძე-ენა, რომელშიც სიტყვების მნიშვნელობები ჯერ კიდევ ზუსტად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, მათი სემიოტიკური თვისებები მკრთალად იყო გამოხატული, ამიტომ, ბუნებრივია, რომ მას სრულხმოვნობა ახასიათებდა — მისი ყოველი თანხმოვანი გახმოვანებული იყო.

შესაბამისი მეტყველება აუცილებლად სკანდირებული უნდა ყოფილიყო. სკანდირებას განაპირობებდა ხმოვნის ფუნქციის არსებითობა.

საზოგადოდ, სკანდირებული კითხვა მეტად დანაწევრებულია. ესაა, თავისი ბუნებით, მხატვრული მოვლენა, რადგან გვაიძულებს, თანამედროვე პირობებშიც გავამჟღეროთ თანხმოვნები და ყურადღება გავამახვილოთ სიტყვის ბგერით მხარეზე — მისი მნიშვნელობის საპირისპიროდ. ასეთი კითხვა, გარკვეულად, „მუსიკალურ" მეტყველებად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან ის აფერმკრთალებს სიტყვის ნიშნობრივ თვისებებს, ის აღგვადგენინებს უძველესი მეტყველების სურათს.

ერგატიული კონსტრუქციის დახასიათებისას არნ. ჩიქობავა ურთიერთს უპირისპირებს, ერთი მხრივ, წყვეტილსა და, მეორე მხრივ, მეორე ხოლმეობითს, რომელიც საფუძვლად დაედო აწმყოს მწკრივებსა და, ნაწილობრივ, მესამე სერიის მწკრივებს. ადვილი შესამჩნევია, რომ წყვეტილზე გაცილებით მეტად ამჟღავნებს არქაულობის ნიშნებს ქართული ზმნის მეორე ბრძანებითი. მასში ზმნის ფუძე ძირითადად გახმოვანებულია, მაშინაც კი, როდესაც წყვეტილში იმავე ზმნის ფუძე გახმოვანების ნულოვან საფეხურს გვიჩვენებს (მესამე პირში). ამ მხრივ ქართული ზმნა ადასტურებს იმ ლინგვისტების შეხედულებას, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ მეტყველების საწყის პერიოდში სიტყვებს ზმნური, კერძოდ, ბრძანების გამომხატველი ხასიათი ჰქონდათ.

ანგარიშგასაწევია ისიც, რომ ხმოვანთა ზემოაღნიშნული თვისების გაძლიერების უნარი მახვილს შესწევს, ხოლო ქართულში მახვილი იხმარებოდა, უპირველეს ყოვლისა, ზმნური ბუნების სიტყვებში. იმაზე, რომ სახელებში მახვილი უფუნქციო იყო, მიუთითებს ადამიანთა ქართული სახელები — ისინი უკუმშველი და უკვეცელია. კუმშვასა და კვეცას კი მახვილი იწვევდა. აბლაუტიც, რომელთანაც მახვილს

უშუალო მიმართება აქვს, ყველაზე სრულად, „სონანტთა სისტემის“ ავტორთა შენიშვნით, სწორედ ზმნურმა სისტემამ შემოგვინახა.

პოეტური ტექსტის სკანდირება წააგავს იმ პერიოდის მეტყველებას, როდესაც სიტყვის ფუნქცია მის წ ა რ მ ო თ ქ მ ა შ ი მდგომარეობდა, ე. ი. როდესაც აკუსტიკური შთაბეჭდილება უფრო არსებით როლს ასრულებდა, ვიდრე სიტყვა-ნიშნის მნიშვნელობა. ასევე აქტიურია, იბრუნებს რა ძველ უფლებებს, ასევე მოითხოვს მღერად წარმოთქმას, ასევე იქმნის საკუთარ სფეროს, ემიჯნება რა ადამიანის ყოფით მოთხოვნილებებს, სიტყვა — ლექსში, განსაკუთრებით — მის სარითმო ნაწილში. ამიტომ შესაძლებლად მივიჩნიეთ „ვეფხისტყაოსნის“ სარითმო სიტყვათა ერთი ნაწილის — ზმნების იმგვარი წაკითხვა, როგორსაც მოითხოვდა ფუძე-ენაში მოქმედი ძოძრავი დინამიკური მახვილი.

თ. გამყრელიძისა და გ. მაჭავარიანის მიერ მითითებულია მახვილის ადგილი რამდენსამე ზმნურ ფორმაში. „სონანტთა სისტემაზე“, აგრეთვე არნ. ჩიქობავასა და ა. შანიძის ნაშრომებზე დაყრდნობით შევეცდებით, აღვადგინოთ მახვილის სავარაუდო ადგილი სხვა ფორმებში.

ორმორფემიანი ფუძედრეკადი ზმნის აქცენტუაციის სპეციფიკა დადგენილია „სონანტთა სისტემაში“:

	გ ა რ დ ა მ ა ვ ა ლ ი	გ ა რ დ ა უ ვ ა ლ ი
აწმყო:	ვ-დრეკ	ვ-დრკ-ებ-ი
	ს-დრეკ	ს-დრკ-ებ-ი
	დრეკ-ს	დრკ-ებ-ი-ს
წყვეტილი:	ვ-დრიკ-ე	ვ-დერკ
	ს-დრიკ-ე	ს-დერკ
	დრიკ-ა	დრკ-ა

ამავე ნაშრომში აღნიშნულია: „მახვილის ადგილზე ორმორფემიან ფუძეში დამოკიდებული იყო ფორმის გრამატიკული შინაარსი: მახვილი ძირეული მორფემის ხმოვანზე დამახასიათებელი იყო გარდაუვალი აორისტის ფუძისათვის, რომელსაც უპირისპირდებოდა გარდამავალი აწმყოს ფუძე მახვილით სუფიქსური მორფემის ხმოვანზე“[6].

წყვეტილის გარდაუვალსა და გარდამავალ ფორმებზე დაკვირვე-

[6] თ. გ ა მ ყ რ ე ლ ი ძ ე, გ. მ ა ჭ ა ვ ა რ ი ა ნ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 370.

ბისას შეიმჩნევა, რომ მათ მხოლოდ ხმოვნები განასხვავებს ერთმანეთისაგან. ამიტომ ძველად, მონოფოკალურობის ეტაპზე, ეს ზმნები სრულიად იდენტური იქნებოდა. მათი განსხვავების ფუნქცია მხოლოდ და მხოლოდ მახვილს უნდა ეკისრა. ამგვარად, გარდამავალ ზმნას წყვეტილში მახვილი -იკ- სუფიქსზე უნდა ჰქონოდა (ალბათ, სწორედ ამიტომ ფუძეზე ემფატური -ე ხმოვნის დართვამ -ეკ- სუფიქსი ნულოვან საფეხურზე კი არ გადაიყვანა, არამედ მხოლოდ მისი რედუქცია გამოიწვია), გარდაუვალს კი — ძირზე.

„სონანტთა სისტემის“ დასასრულს[7] დასმულია საკითხი იმის შესახებ, თუ რატომ უნდა გამოეწვია მახვილს ხან ფუძისეული -ე- ხმოვნის სინკოპე(ვჭრი — ვჭერ), ხან კი — ამავე ხმოვნის დავიწროება (ვდრეკ-ვდრიკე).

უკანასკნელი შემთხვევა ზემოთ განვიხილეთ და ვივარაუდეთ, რომ ფუძედრეკადი ზმნის ფუძეზე წყვეტილის თემატური სრულსაფეხურიანი, მაგრამ უმახვილო -ე სუფიქსის დართვის შედეგად ფუძისეული -ე- ხმოვანი კანონზომიერად დავიწროვდა. დავუმატებთ, რომ სკანდირებული წარმოთქმისას ვიწრო -ი- ხმოვანი გაცილებით ძლიერად გამოიყოფა, ვიდრე შედარებით ღია ხმოვნები.

რაც შეეხება ვჰრი — ვჰერ ტიპის ზმნებს, აქ აწმყოში ფუძის ნულოვან გახმოვანებას უნდა იწვევდეს სრულსაფეხურიანი და მახვილიანი -ი სუფიქსი).

ზოგიერთი ზმნის ფუძისეული ხმოვანი წყვეტილში სიგრძის საფეხურზე გადადიოდა თემატური ხმოვანი სუფიქსის დართვის შედეგად. ასეთ ზმნებს აწმყოში ფუძისეული ხმოვნის მახვილიანობა შენარჩუნებული უნდა ჰქონოდათ. „სონანტთა სისტემაში“ მითითებულია, რომ წყვეტილში დაგრძელებას განიცდიდა სწორედ მახვილიანი ხმოვანი.

ფუძეკუმშვად ზმნებში (ვკლავ — ვკალ) წყვეტილის მესამე პირში ფუძისეული -ა- ხმოვნის სინკოპეს, როგორც ცნობილია, განსაზღვრავდა მესამე სუბიექტური პირის აღმნიშვნელი -ა სუფიქსის მახვილიანობა: კალ — კლა.

ამავე სახის ზმნებში პირდაპირი ობიექტის მრავლობითობის აღმნიშვნელი -ენ სუფიქსი მახვილიანი უნდა ყოფილიყო პირველსა და მეორე პირში: მოვკლენ, მოჰკლენ. მესამე პირში ეს -ენ სუფიქსი რედუცირებულია სუბიექტური პირის მახვილიანი სუფიქსების გავლენით: მოკლნა, მოკლნეს.

გრძელხმოვნიან წყვეტილში ფუძისეულ ხმოვანს მახვილიანობა უნდა შეენარჩუნებინა პირდაპირი ობიექტის მრავლობითობის აღ-

[7] თ. გამყრელიძე, გ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 372.

მნიშვნელი -ენ სუფიქსის დართვისას (ვწერენ, ვზარდენ), იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც სუბიექტიც მრავლობით რიცხვში იყო (ვწერენით, წერნეს; ვზარდენით, ზარდნეს).

წყვეტილის კაუზატიურ ფორმებში, როგორც ჩანს, მახვილი მოუდიოდა კაუზატივის მაწარმოებელ სუფიქსებს: აღვადგინე, წარვავლინე.

რედუქციის საფეხურიანი წყვეტილის ფორმებში პირდაპირი ობიექტის მრავლობითობის -ენ სუფიქსით აღნიშვნისას გრძელხმოვნიანი წყვეტილის ანალოგიური სურათი უნდა გვქონოდა.

აწმყო: ვნებითი გვარის ზმნებში მახვილიანი იქნებოდა -ებთემის ნიშანი, ვინაიდან მისი მომდევნო -ი სუფიქსი გახმოვანების ნულოვან საფეხურზე იყო: „ამგვარი ნულსაფეხურიანი -ი სუფიქსი თემის ნიშნად უნდა გვქონოდა აქტუალურად ისეთ ზმნურ ფორმებში, სადაც მას წინ უძღვის სრული გახმოვანების მქონე მორფემა. ასეთ სტრუქტურას ასახავს, მაგალითად, ძვ. ქართული კდ-ებ-ი-ს, ტფ-ებ-ი-ს ტიპის ფორმები, რომლებშიც წარმოდგენილია სრულსაფეხურიანი -ებ- სუფიქსი“[8].

გრძელხმოვნიანი წყვეტილის მქონე ზმნათა ერთ წყებას აწმყოში ფუძე გახმოვანების ნულოვან საფეხურზე ჰქონდა წარმოდგენილი: ვთხრი — ვთხრე, ვსჯი — ვსჯე და სხვ., რაც აწმყოს „სრულსაფეხურიანი*ეა> -ი თემატური სუფიქსის დართვასთან არის დაკავშირებული“[9]. ვფიქრობთ, სუფიქსის ზემოქმედების მეორე მიზეზი მისი მახვილიანობა იყო. წინააღმდეგ შემთხვევაში წყვეტილში სრულსაფეხურიანი -ე სუფიქსის დართვის შედეგად ორმორფემიანი ფუძედერეკადი ზმნა „ვდრიკე“ ფორმას კი არ მოგვცემდა, არამედ — „ვდრკე“-ს.

ფუძეკუმშვად ზმნებს, რომელთაც სრულსაფეხურიანი თემის ნიშანი ერთვოდა, მახვილი ამ უკანასკნელზე უნდა ჰქონოდათ: ვკლავ, ვკრავ...

უწყვეტელი: უწყვეტლის ფორმებს (გარდამავალსა და გარდაუვალ ზმნებს) განასხვავებს, უპირველეს ყოვლისა, სავრცობები. ვნებითი გვარი ზმნების სავრცობი, როგორც ა. შანიძე ასაბუთებს, იყო -ოლ. არქაული ნამყო უწყვეტელი თემის ნიშნის გარეშე იწარმოებოდა და ვ-კუდ-ოლ ტიპის ფორმებს მოგვცემდა. ვნებითი გვარის ზმნებს გრძელხმოვნიანი წყვეტილი არა აქვთ, ამიტომ მათი ფუძე, ძირითადად, უმახვილოდ შეიძლება ჩაითვალოს აწმყოს მწკრი-

---

[8] თ. გამყრელიძე, გ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 227.

[9] იქვე, გვ. 245.

ვებში. უწყვეტელში მახვილიანი უნდა ყოფილიყო -ოლ სავრცობი, რომელიც კუმშავდა ფუძეს. ამ სავრცობს მოქმედებითი გვარის ზმნებიდან -დ სუფიქსი დაემატა და მივიღეთ ვ-კუდ-ოლ-დ →ვ-კუდ-ოდ. შემდგომ არქაული უწყვეტლის ამ ფორმას დაემატა თემის ნიშანი. -ოდ- სავრცობის ხმოვანი ელემენტი გრძელ ხმოვნადაა მიჩნეული[10].

გარდამავალ ფუძეკუმშავად ზმნებში, აწმყოს მსგავსად, მახვილიანი იქნებოდა თემის ნიშანი: ვატფრბდი, ვკლავდი.

გარდამავალ ფუძედრეკად ზმნებში მახვილი კანონზომიერად იქნებოდა ფუძისეულ ხმოვანზე: ვგრეხდი, ვკრებდი, ვფენდი, ვცქვეტდი...

გრძელხმოვნიანი წყვეტილის მქონე ზმნების მახვილიანობის საკითხი აწმყოს მწკრივის განხილვისას ჩამოთვლილი წესების მიხედვით უნდა გადაწყდეს.

-ი თემისნიშნიანი გარდამავალი ზმნები მახვილს იქონიებდნენ ამ სუფიქსზე: ვზრდიდი, ვთლიდი...

უწყვეტლის ასეთ ფორმებში, სადაც გვქონდა -იდ- სუფიქსი, არნ. ჩიქობავა ვარაუდობს ასეთ ტრანსფორმაციას: ვჰკითხავ — ვჰკითხვი, რომელსაც -დ სუფიქსი დაემატა. ამიტომ მახვილი -ი- ხმოვანზე უნდა ვივარაუდოთ: ვჰკითხვიდი.

სტატიკურ -ი სუფიქსიან ზმნებში მახვილიანი იქნებოდა -ოდ- სუფიქსი, რომელიც „სრულსაფეხურიანი *-ედ სუფიქსისაგან უნდა მომდინარეობდეს წინამავალ -უ- სონანტთან შერწყმის გზით“[11]: ყირდა. ტყურდა, ჩირდა...

უწყვეტლის ხოლმეობითში მახვილები უწყვეტლის ფორმების მსგავსად უნდა ყოფილიყო განაწილებული, ისევე, როგორც პირველ კავშირებითში.

მეორე ხოლმეობითში მახვილი -ი სუფიქსზე უნდა ვივარაუდოთ. ამ სრულსაფეხურიან სუფიქსს ფუძის შეკუმშვის უნარი ჰქონდა: მოვკლი, მოკუდის, დაადგრის...

გამონაკლისია გრძელხმოვნიანი წყვეტილის მქონე ზმნები, რომელთაც მახვილი ექნებოდათ კვლავ ფუძისეულ ხმოვანზე: ვხარდი, ვთხარი, ვწერი...

მეორე კავშირებითში ხმოვნიანი თემატური სუფიქსი

---

[10] თ. გამყრელიძე, გ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 273—274.

[11] იქვე.

კუმშავდა ფუძეს და უთუოდ მახვილიანი უნდა ყოფილიყო. გრძელხმოვნიანი წყვეტილის მქონე ზმნები აქაც შეინარჩუნებდნენ ფუძისეული ხმოვნის მახვილიანობას.

პირველ თურმეობითში იქ, სადაც მეორე ხოლმეობითის ფუძეა გამოყენებული, მახვილი ექნებოდა -ი- სუფიქსს, ხოლო აწმყოს ფუძეს უნდა შეენარჩუნებინა თავისი მახვილები.

გარდამავალი ზმნების მეორე თურმეობითს წყვეტილის მსგავსად ექნებოდა განაწილებული მახვილები, რადგან „ზმნის ფუძე და მწკრივის ნიშანი მოქმედებითი გვარისა მეორე თურმეობითში იგივეა, რაც იმავე ზმნისა წყვეტილში, ოღონდ ინვერსიულად"[12].

რა კანონზომიერებას გვიჩვენებს „ვეფხისტყაოსნის" სარითმო სიტყვებად გამოყენებული ზმნები, თუ ძათ შევადარებთ ზემოთ დახასიათებულ ზმნურ ფორმებს?

წყვეტილში მაღალი შაირი გვიჩვენებს მეტრული (ქორეული) და ბუნებრივი მახვილების თანხვედრას: მახვილიანი ფუძისეული ხმოვანი ან პირდაპირი ობიექტის მრავლობითობის აღმნიშვნელი -ენ სუფიქსი.

მაგ., შეგვეცრლა, გაგვაწბრლა, შემობრუნდა, შემიძრწუნდა, მოიწურნა, განკურნა, დაასახე, შემინახე, გარდაჰფრიწა, დავბადე, ეცადე, მომიტახე, მომიმატე, დავინახე, გამიგრნე, მოვიყვანე, დავამგვანე, წატახა, მომეგება, ვიხარე, დავადარე, მთხრვე, შევეპრვე, შევუტაკე, გამარიდე, დავიჭირე, მოავლინა, დაილეწა, ბრძანე, დავაწყვიდე, მოვაძულე, გაიხარე, შევაწრნე, შეიწრე, გაექანა, შეუყვარდა, აიფარა, დაიყრვნე, ვპრვნე...

წავატანენ, დავიყუდენ, დაგამსგავსენ, მოვიყვანენ, დავაგვანენ შევანანენ, შევაჯერენ...

შევჰკივლნით, გარდავევლენით, მოვკლენით, ავივსენით, ვიყვენით, მოვერტყენით, მოახსენით, გაეხრმლენით, ვთქვენით, ვეუბენით...

გაადიდნეს, შეიყარნეს, წაიკიდნეს, დაჰრიდნეს, აიჩქარნეს, ამიხრცნეს, გაეკიდნეს, ამოგვწყვიდნეს, ეთაყვანნეს. მიგვიყვანნეს, დაგვაგვანნეს, აგულვანნეს, გაიხარნეს, მოეხვრენეს, მიეგებნეს, ძებნეს...

მოეწყინა, მოეძინა, დააბრჯინა, აღმადგინე, მიმაწვინე, მომიელრინე. შეისმინე, გაწყინე, დაიჩინა, ააქშინა, დამეძინა, მოაფინა, მოავლინა, აფრქვევინა, აძრვევინა...

აღსანიშნავია, რომ „ვეფხისტყაოსნის" სარითმო სიტყვებად გაყენებულ ზმნებში ყველაზე მეტია წყვეტილის ფორმები (მაღალ შაირში).

---

[12] ა. შანიძე, ქართული გრამატიკის საფუძვლები, 1963, გვ. 450.

დაბალი შაირიც გვიჩვენებს მეტრული (დაქტილური) და ბუნებრივი მახვილების თანხვედრას:

მოიარენით, მოიჯარენით, გავიხარენით, შევიყარენით, მოიგვარენით, დავაწბრელინით, დავეცრელნით, გავიცადენით, დავერრდენით, დავიბადენით, დაემზადენით, გამოგკრდენით, ვნახენით, შემომგვარენით, გავიზრახენით, ავიყარენით.

ავაღებინე, ვალაღებინე, შევაღებინე, გავაღებინე, დამადებინე, შემაგებინე, მაარმებინე, მაახლებინე, მოაკლვევინე, მოაზღვევინე, გაქმნევინე, დააშლევინე, გაახსნევინა, დაათვლევინა, გააწევინა...

რუსთველი ზოგჯერ ხელოვნურად ქმნის ისეთ კონსტრუქციებს, რომლებმაც დაბალ შაირში მეტრული და ბუნებრივი მახვილების ურთიერთდამთხვევა უნდა გამოიწვიონ: გაიგრნა მან, ივაგლახა რა, გაუცხადა მან, დააშვენა მან, გავიხარეო, შევიარეო, იტვირთაო, უქადესა, დავუსახეო, შეიწირეო, გაიგმირეო, შევამცირეო, გნახეო, ვცანითა, ვქმენითა.

მაღალი და დაბალი შაირის კაუზატიურ ფორმებში შეიმჩნევა გარკვეული აქცენტუაციური განსხვავება: მაღალ შაირში გვხვდება „ევინ“ ვარიანტი, დაბალში -„ევინ“. უფრო მართებული უნდა იყოს უკანასკნელი ფორმა, ვინაიდან -ევ- სრულსაფეხურიანი სუფიქსია, -ინ- კი — რედუქციის საფეხურიანი. ამიტომ მახვილი -ევ-ზე უნდა ვივარაუდოთ.

უწყვეტელში — მაღალი შაირის სარითმო სიტყვებში — მეტრული (ქორეული) და ბუნებრივი მახვილები თანხვედნილია. ვნებითი გვარის ზმნებში მახვილიანია -ოდ- სავრცობი, მოქმედებითი გვარისაში მეტრული მახვილი კანონზომიერად (ბუნებრივი მახვილის შესაბამისად) მოუდის თემის ნიშანს, -იდ- გრძელხმოვნიან სავრცობს ან ფუძისეულ ხმოვანს (გრძელხმოვნიანი წყვეტილის მქონე ზმნებში):

ვნებითი გვარის ზმნების რამდენიმე მაგალითი გვხვდება — ჰკლირდებრდა, ღიმდებრდა, ყივნდებრდა.

მოქმედებითი გვარის ზმნებია — გასძლებდა, აყოლებდა, ავალებდა, შრბდა, სთმრბდა, მიაპყრრბდა, უბრძანებდა, იგონებდა, აღებდა, იაზრებდა, ატირებდა, აპკურებდა, გაბრჭრბდა, შეიგებდა, იფერებდა...

დაასკვნიდეს, სრვიდეს, შემოჰკრვიდეს, გარდმოჰყრიდეს, სჭრიდეს, გარდიხდიდეს, წაუხმიდეს, მოასხმიდეს, მიართმიდეს, დაჰფარვიდეს სმიდეს...

დაბალი შაირი გვიჩვენებს მეტრული და ბუნებრივი მახვილების დაუმთხვეველობას: ვნებითი გვარის ზმნებში მეტრული მახვილი მოუ-

დის -ებ- თემის ნიშანს — ელირსებოდა, აივსებოდა, ბნდებოდა, ჭნებოდა, ებილწებოდა, ძრწებოდა, ემწებოდა, კვდებოდა, მეუბნებოდა, ეამებოდა, დგებოდა, კრთებოდა, ხლტებოდა, ეზარდებოდა...

მოქმედებითი (და საშუალ-მოქმედებითი) გვარის ზმნებშიც მახვილი გადააღგილებულია: ძოისმინებდა, თინათინებდა, მოიწყინებდა, მოილხინებდა, ვრვებდა, მოაქვრვებდა, დააკვრვებდა.

ა წ მ ყ ო შ ი მეტრული (ქორეული) მახვილის ადგილი ემთხვევა ბუნებრივ აქცენტუაციას.

ვნებითი გვარის ზმნებია: ემართლების, ეახლების, ეუბნების, დადნების, იქმნების, მოსწყდების, გატყდების, გეკურნების, დაემხრობის, იხსნების, გარდმიწყდების, აენთების, დაჭნების... მოქმედებითი გვარისა — გიხმრბენ, შეგასწრობენ, იძრწვნებს, მოიტკვნებს, მოაყვნებს, მოიმდურვებს, დაიურვებს,...

დაბალ შაირში ვნებითი გვარის აწმყოს ფორმებში მეტრული (დაქტილური) მახვილი მოუდის ფუძისეულ ხმოვნებს, რაც არ ემთხვევა ბუნებრივი მახვილის ადგილს: მოეფინების, მოგეწყინების, შეეცვალების, ბნელდების, მოგეწრნების, დაიჯერების... ერთადერთი გამონაკლისია „დავბნდებითა“, სადაც მეტრული და ბუნებრივი მახვილები თანხვდენილია.

მოქმედებითი გვარის აწმყოს ფორმები დაბალ შაირში არ გვხვდება.

უ წ ყ ვ ე ტ ლ ი ს ხ ო ლ მ ე ო ბ ი თ ი მხოლოდ დაბალ შაირშია ასახული. აქ,წყვეტილის მსგავსად, რუსთველი საგანგებო ფორმების მეშვეობით აღწევს ბუნებრივი და მეტრული (დაქტილური) მახვილების თანხვედრას: ელრდითა, მოგვართმრდითა, დასთვალვრდითა, ვინატრრდითა, ეჰხდრდითა, გაიცდრდითა, და-ცა-სჭრრდითა.

პ ი რ ვ ე ლ ი კ ა ვ შ ი რ ე ბ ი თ ი მაღალ შაირში გვიჩვენებს მეტრულ მახვილს -ოდ- ან -იდ- სავრცობებზე (შესაბამისად, გარდაუვალსა და გარდამავალ ზმნებში) და ებ/ობ თემის ნიშნებზე — გარდამავლებში, რაც შეესაბამება ბუნებრივი მახვილის ადგილს: დანერგვრდეს, ელრდეს, უბნრბდეს, გამოსცნრბდეს, სთმრბდეს, აჭნრბდეს...

მ ე ო რ ე კ ა ვ შ ი რ ე ბ ი თ შ ი (მაღალ შაირში) ზმნების ბუნებრივი და მეტრული მახვილები ურთიერთს თანხვდება. მეტრული მახვილი მოუდის ფუძისეულ ხმოვანს ან კაუზატივის მაწარმოებელ -ინ- სუფიქსს: შეგარჩინო, დამადრნო, გაწყინო, მოგაკვდრ-

ნო, ატკრენოს, დავაძვრო, გამოვგოს, ამოგზრდე, შევაყვარო, წაწყმდოს, დაუწყნარდეს, დარდაქარდეს, აჩქარდეს, გაგიმწარდეს...

დაბალ შაირში სულ ორი მაგალითია (დაგიწუნოსა, დაგაჭმუნოსა), სადაც რუსთველი კვლავ საგანგებოდ ამთხვევს ბუნებრივსა და მეტრულ მახვილებს.

მ ე ო რ ე ხ ო ლ მ ე ო ბ ი თ ი არ გვხვდება დაბალ შაირში. მაღალ შაირში მეტრული (ქორეული) მახვილი კანონზომიერად მოუდის -ი- სუფიქსს: მოვიდრან, გარდუხდრან, ატირდრან, სდრან, სძღვნრან, მოუღერრან, გამოსხდრან, გამოსცდრან... გვხვდება ასეთი მაგალითებიც, სადაც მეტრული მახვილი ფუძისეულ ხმოვანს მოუდის: გარდავჰკრდი, გავეაქრლდი, ავსცრლდი, დავკგდი, ამტკრცი, ვივაგლახით, ვსთრსი, აკოცნა-ცა. „დავაგდი“-ს გარდა, სადაც მახვილი პრეფიქსზეა, მეტრული მახვილი ყველგან თანხვდება ბუნებრივს.

პ ი რ ვ ე ლ ი თ უ რ მ ე ო ბ ი თ ი, როდესაც ის წყვეტილის ფუძეს იყენებს, გვხვდება როგორც მაღალი, ასევე დაბალი შაირის სარითმო სიტყვებად გამოყენებულ ზმნებში. ამასთან, მაღალ შაირში გამოყენებულია მხოლოდ ისეთი ფორმები, სადაც წყვეტილის ფუძეა საყრდენი: შემიტყვა, გისეტყვა, დაუტყვა, მოუგდა, გამიცდა, გარდგიხდა, მოგიელა, მიქშნა...

დაბალ შაირში გამოყენებულია აწმყოსა და წყვეტილის ფუძეები. ბუნებრივი მახვილის ადგილის დადგენა ძნელდება ისეთ ფორმებში, სადაც აწმყოს ფუძეა გამოყენებული, ვინაიდან თურმეობითი კიდევ უფრო გვიანდელი წარმოშობისაა, ვიდრე აწმყო. ასეთ ფორმებში მახვილს უკვე აღარ ჰქონდა ფონოლოგიური ღირებულება და წარმოებაც მერყევი იყო.

წყვეტილისაგან ნაწარმოები ზმნების მეტრული მახვილი კვლავ არ ემთხვევა ბუნებრივ მახვილს, -ი- სუფიქსზე არ მოდის: მრქია, გაშიქრქია.

მ ე ო რ ე თ უ რ მ ე ო ბ ი თ ი ს ფორმები დაბალ შაირში არ გვხვდება. მაღალ შაირში რამდენიმე მაგალითია წარმოდგენილი: მომესმინა, დამეჯერა, გარდეხვეწა, მოექაფნეს, ეხვწა, დაებადა, შეეარა, მენახა, გაემკვახა, დაგესახა, დაებღნიჯა, გაეგლიჯა, გაებიჯა. მოყვანილ ნიმუშებში მეტრული მახვილი თანხვდება ბუნებრივს.

* * *

ამგვარად, მეტრული და ბუნებრივი მახვილების თანხვედრა — „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალსა და დაბალ შაირში — შეიმჩნევა მხოლოდ წყვეტილის ფორმებში, რაც გასაკვირი არაა: წყვეტილი ერთ-ერთი უძველესი ზმნური ფორმაა. სხვა შემთხვევებში ამ თანხვედრას ადგილი აქვს მხოლოდ მაღალ შაირში.

საინტერესოა, რომ დაბალი შაირის ორმარცვლედებად დაყოფისას, ე. ი. ცეზურ მაღალი შაირის მსგავსად წაკითხვისას, სარითმო სიტყვებად გამოყენებულ ზმნებში აღდგება უძველესი აქცენტუაცია.

აქ არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მაღალი შაირის სარითმო სიტყვებში ყოველი თანხმოვანი თითქმის ისევეა გამჟღერებული, როგორც ფუძე-ენაში. ამიტომ ის უფრო „მუსიკალურია“, ვიდრე დაბალი შაირი. მართლაც, მაღალი შაირი უფრო დანაწევრებულია, უფრო „შემჭიდროებულია“ (ტინიანოვისეული გაგებით) და სკანდირების მეტ შესაძლებლობას იძლევა, რაც სიტყვათა მნიშვნელობებს აუფერულებს.

რუსთველის ეპოქის ყოფით მეტყველებაში, ალბათ, დაბალი შაირის შესაბამისი აქცენტუაცია ჭარბობდა. ვინაიდან მახვილს ფონოლოგიური ღირებულება დაკარგული ჰქონდა, ის მნიშვნელობებს ვეღარ განასხვავებდა. ეს ფუნქცია იკისრა სიტყვამ, როგორც დამოუკიდებელმა ერთეულმა. სიტყვაში მნიშვნელობის (და არა ჟღერადობის) გაძლიერება გამოიხატა თანხმოვანთა გახმოვანების ტენდენციის შემცირებაში და მახვილის მეშვეობით მსხვილი ბგერითი ოდენობების გაერთიანებაში: გამოიყოფოდა ერთი (რომელიმე) ხმოვანი და თანხმოვნები, სხვა ხმოვანთა ჟღერადობა კი იჩრდილებოდა, რაც სკანდირების საშუალებას სპობდა.

სიტყვების ნიშნობრივი თვისებების გაძლიერებას თან ახლდა ზმნური ფორმების ურთიერთგამოყოფის, განცალკევების ინტენსიური პროცესი — ადამიანი ენის მეშვეობით სულ უფრო ზუსტად გამოხატავდა საკუთარი შინაგანი სამყაროს მოვლენებსა და გარესამყაროსადმი მიმართებას.

ყოველივე ეს დიდხანს აისახებოდა მხოლოდ და მხოლოდ ენაში. საჭირო იყო მსოფლმხედველობის ძირეული გარდატეხა, რომელიც ადამიანის არსებობის საფუძვლებს შეარყევდა და თვით მას გამოაცალკევებდა გარესამყაროდან, რომ დროისა და სივრცის, „წარსულისა“ და „მომავლის“ ეს დანაწევრებული აღქმა ხელოვნების შინაარსეულ პლანში ასახულიყო. მანვე სათავე დაუდო მხოლოდ და

მხოლოდ რომანტიკულ პოეზიაში შესაძლებელ სიტყვის „მარტოობას“ — არაზუსტ რითმათა კანონზომიერ გამოყენებას. ამ დროს თვით ხელოვნებაშიც, სადაც ჟღერადობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, სიტყვა ცდილობს, დასძლიოს ძველი ფუნქციები და მხოლოდ აღნიშვნის ფუნქცია იკისროს. რომანტიკულ პოეზიაში პოეტური მეტყველება წამოეწია ყოფით მეტყველებას და დაიწყო მათი ურთიერთდაახლოების პროცესი, რომელიც XIX საუკუნის მთელ ლიტერატურას გასდევს.

აკაკი ხინთიბიძე

ბესიკის „ცრემლთა მდინარეს“ მეტრისათვის

1

შეიძლება არ დავეთანხმოთ ცნობილ გრამატიკოსსა და ლექსმცოდნეს, სახელოვანი სოლომონ დოდაშვილის შვილიშვილს კოტე დოდაშვილს, რომელიც ახალ ხანას ქართულ ვერსიფიკაციაში ბესიკით იწყებს. შეიძლება ეს ტიტული დავით გურამიშვილს უფრო შეეფერებოდეს. მაგრამ არ ცდებოდა „ქართული ლექსწყობის“ ავტორი, როცა აქვე მიუთითებდა: „ამ ეროტიულმა პოეტმა ბევრი ახალი წყობილება შეიტანა ჩვენს ლექსწყობაშიო“[1].

ბესიკის მეტრიკა საგანგებო შესწავლას საჭიროებს. ამჟამად ყურადღებას შევაჩერებთ ლექსზე „ცრემლთა მდინარე“, რომელთანაც, ჩვენი აზრით, დაკავშირებულია ქართული პეტეროშეტრიკისა და ჯვარედიანი რითმის ჩასახვა-განვითარების ისტორია.

ლექსი დაწერილია ბესიკის ცხოვრების ბოლო პერიოდში, როცა იგი დიპლომატიური მისიით კრემენჩუკს იმყოფებოდა და მიძღვნილია ასპინძის გმირის დავით ორბელიანის, დავით სარდლისადმი. სათაურს ქვემოთ, სადასიტყვაობით ეპიგრაფში რუსეთს მყოფი ყარიბი მგოსანი თავის მეგობარს მიმართავს: ...„აჰა, სადაით სად, სიხარულო, შენ გიყეფ სიყვარული შენი, შენგან კიდეგან ქმნილი“. აქვე ყურადღებას იქცევს აგრეთვე მინაწერი: „თქმული სპარსთა ხმის რასტის გუშაზედ: კილო გლოვისა“. ლექსის სამგლოვიარო კილო გამოწვეულია დავით სარდლის მხედართმთავრის პოსტიდან გადაყენებით, იმ განხეთქილებით, რომელიც ერეკლესა და მის სიძეს შორის მოხდა. ამას ერთვის ქართლის სამეფოდან გაძევებული პოეტის გულისტკივილი[2].

„ცრემლთა მდინარეს“ მეტრით პირველად დაინტერესდა ქარ-

---

[1] კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა, „ქართული პოეტიკის ქრესტომათია“, გ. მიქაძის რედაქციით, 1954, გვ. 122.

[2] ა. ბარამიძე, ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, II, 1940, გვ. 376.

თული ლექსის ცნობილი მკვლევარი, ბესიკის თხზულებათა რედაქტორ-გამომცემელი ს. გორგაძე. პოეტის თხზულებათა 1912 წლის გამოცემაში „ცრემლთა მდინარეს“ მეტრის თაობაზე ს. გორგაძე წერდა: „დედანში ეს ლექსი დაწერილია ოთხ ხანად, თითო ხანაში ხუთ-ხუთი სტრიქონია და თითო სტრიქონში ცხრამეტ-ცხრამეტი მარცვალია. ჩვენის ფიქრით, ეს არ არის ცხრამეტმარცვლოვანი გვარის ლექსი, არამედ იგია „ნარევი“ ტიპის ლექსი, რომლის პირველი ტაეპი ცხრამარცვლოვანია და მეორე — ათმარცვლოვანი, ე. ი. მისი (ხელნაწერი დედნის) პირველი სტრიქონი ორ ტაეპად უნდა გაიყოს ასე:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე,
მიპყრობს ხედვასა; ვითღა გიხილო?“[3]

ამრიგად, ს. გორგაძის აზრით, „ცრემლთა მდინარე“ დაწერილია ორი საზომის, ცხრამარცვლედისა და ათმარცვლედის მონაცვლეობით, მაგრამ ამავე გამოცემაში ეს „ნარევი“ საზომი, „რითმების ნათელყოფის“ მიზნით, ოთხ სტრიქონადაა დაბეჭდილი:

ცრემლთა მდინარე,
სისხლ-მჩინარე,
მიპყრობს ხედვასა;
ვითღა გიხილო?

და ა. შ.

ამით ს. გორგაძე არ დაეთანხმა ბესიკის პირველ გამომცემელს ზაქარია ჭიჭინაძეს, რომელმაც ეს ლექსი ცხრამეტმარცვლიან სტრიქონებად დაბეჭდა[4].

ბესიკის თხზულებათა სრულ კრებულში, რომელიც 1932 წელს გამოვიდა ა. ბარამიძისა და ვ. თოფურიას რედაქციით, „ცრემლთა მდინარე“, ს. გორგაძის შეხედულების შესაბამისად, დაბეჭდილია ცხრა- და ათმარცვლიან სტრიქონთა მონაცვლეობით:

ცრემლთა მდინარე სისხლმჩინარე,
მიპყრობს ხედვასა, ვითღა გიხილო?[5]

ამასვე იმეორებს ბესიკის თხზულებათა 1948 წლის გამოცემა[6].

მაგრამ 1962 წელს, როცა ა. ბარამიძემ და ვ. თოფურიამ ფაქ-

---

[3] ბესიკი, ს. რ. გორგაძის რედაქციით, 1912, გვ. 160.

[4] ლექსნი თქმული ბესარიონ გაბაშვილისაგან, გამოცემული ზ. ჭიჭინაძისაგან, 1885, გვ. 62.

[5] ბესიკი, მეორე გამოცემა, ა. ბარამიძისა და ვ. თოფურიას რედ., 1932, გვ. 66.

[6] ბესიკი, ლ. ასათიანის წინასიტყვაობით, 1948, გვ. 107.

ტიურად გაიმეორეს თავიანთი ადრინდელი 1932 წლის გამოცემა, „ცრემლთა მდინარე“ განსხვავებული გრაფიკით დაბეჭდეს:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე,
მიპყრობს ხედვასა,
ეითღა გიხილო?[7].

ეს ჯერელი სურათი, რომელიც გამოცემებში აისახა, შეიძლება იმის შედეგიც იყო, რომ მოგვიანებით ს. გორგაძემ შეიცვალა აზრი ამ ლექსის მეტრის თაობაზე. „ქართულ ლექსში“ „ცრემლთა მდინარე“ შესულია „ბესიკური ცრემლთა ტაეპის“ სახელდებით და მიჩნეულია ცხრამეტმარცვლიანი ლექსის ნიმუშად (54||55)[8].

ამრიგად, 1912 წელს, „ქართული წყობილსიტყვაობის“ გამოქვეყნების დროს, ს. გორგაძე „ცრემლთა მდინარეს“ „ნარევი“ ტიპის ლექსად თვლიდა, ცხრამარცვლედისა და ათმარცვლედის კომბინაციად, ხოლო 1929 წელს, „ქართულ ლექსში“ მან „ცრემლთა მდინარეს“ ცხრამეტმარცვლიანობას დაუჭირა მხარი.

„ცრემლთა მდინარეს“ მეტრის ეს ორი, ურთიერთგანსხვავებული გაგება დღესაც ძალაშია. ერთი მხრივ, იგი მიჩნეულია ჰეტერომეტრულ საზომად — ცალკეა გამოყოფილი მისი ცხრამარცვლიანი მონაკვეთი (აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 258—259). მეორე მხრივ, ნათქვამია, რომ ამ ლექსის საზომი არის ცხრამეტმარცვლედი სქემით — 2 3 4 2 3 2 3 (იქვე, გვ. 281).

განსხვავებული აზრი ამ ლექსის მეტრის შესახებ არ გამოთქმულა.

2

ვიდრე „ცრემლთა მდინარეს“ ხელნაწერებს გავეცნობოდით, ჩვენი დაეჭვება გამოიწვია ორმა გარემოებამ:

ა) თუ „ცრემლთა მდინარე“ ცხრამარცვლედისა და ათმარცვლედის მონაცვლეობაზეა აგებული, მაშინ, როგორც აკ. გაწერელია შენიშნავს, ვღებულობთ ინტერვალრითმიან სტროფს: ცხრამარცვლიანი, კენტი ტაეპები ერთმანეთს არ ერითმება[9]. გაურითმავი ტაეპი კი იმდროინდელი ქართული პოეტიკისათვის ანაქრონიზმია. გარდა ამისა, ცხრა და ათმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობისას იკარგება

[7] ბესიკი, თხზულებათა სრული კრებული, მეექვსე გამოცემა, ა. ბარამიძისა და ვ. თოფურიას რედაქციით, 1966, გვ. 66.

[8] ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, 1930, გვ. 66, 73.

[9] აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 281.

ლუწი ტაეპების შიგნით მოქცეული რითმები. I სტროფიდან: ხედვა-სა — ბედასა — დაედასა — ქედასა — სევდასა. II სტროფიდან: ახის — სახის — ზახის — მნახის — ჰმახის. III სტროფიდან: ტკბილი — ბედქმნილი — ძილი — შეყრილი — ყრილი და IV სტროფიდან: გარედ — არედ — მწარედ — ჩარედ — სამარედ (ალბათ, აღნიშნული რითმების გამოჩენის მიზნით თქვეს უარი ამ წყობაზე პოეტის თხზუ-ლებათა 1962 წლის გამომცემლებმა).

მოგვყავს ამ საზომის მიხედვით გაწყობილი ლექსის პირველი სტროფი შიგნით შემალული რითმების ხაზგასმითა და ინტერვალრი-თმიანობის ჩვენებით:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე,	a
მიპყრობს ხ ე დ ვ ა ს ა; ვითღა ვიხილო?	h
სოფლისა ბრჭალმან, ვით გრიგალმან,	c
ჩემსა ბ ე დ ა ს ა უსწორა კილო!	b
დრო მზის ფერები, ბნელ-მთენები	d
რად დ ა ე დ ა ს ა. ედემად ზრდილო!	b
ნუთუმცა გველმან, ენით მკლელმან	e
გმირსა ქ ე დ ა ს ა დაგდვა საცილო?!	b
ვამე თუ ხმითა შენცა მითა	f
შეგრთო ს ე ვ დ ა ს ა, სცნა საწადილო.	b

ბ) ხაზგასმული რითმებიი ძნელი აღსაქმელია იმ შემთხვევაშიც, თუ „ცრემლთა მდინარეს“ ცხრამეტმარცვლიანი საზომით დაწერილად მივიჩნევთ. სმენას უჭირს ცეზურისაგან ჩამოცილებული შორეული თანხმობის აღქმა:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე, მიპყრობს ხ ე დ ვ ა ს ა, ვითღა გიხილო?
სოფლისა ბრჭალმან, ვით გრიგალმან ჩემსა ბ ე დ ა ს ა უსწორა კილო

და ა. შ.

ამასთან ერთად, ცხრამეტმარცვლიან საზომს, ისევე როგორც 17 და 18-მარცვლიანებს, ქართული მეტრიკა არ იცნობს[10]. იგი არ არის მისთვის დამახასიათებელი (ა. გაწერელია). ბესიკის შემდეგ ამ საზო-მით ლექსი არავის დაუწერია[11].

ცხრამეტმარცვლიან სტრიქონებში, მუხლთა ერთი წყების ჩათა-ვების შემდეგ, ძალაუნებურად იბადება სტრიქონთა გაყოფის აუცი-ლებლობა.

---

[10] მ. კ ე ლ ე ნ ჯ ე რ ი ძ ე. ლექსწყობა ანუ წყობილსიტყვაობა, „ქართული პოე-ტიკის ქრესტომათია“, გ. მიქაძის რედ., გვ. 180.

[11] ა. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 280—281.

„ცრემლთა მდინარეს“ ცხრამეტმარცვლიან მონაკვეთებში სრულ-ავტონომიით სარგებლობს თოთხმეტმარცვლიანი ერთეული:

ცრემლთა მდინარე სისხლმჩინარე, მიპყრობს ხედვასა.

ეს ტიპური ბესიკური სტრიქონია როგორც სქემით — 5/4/5, ისე წინაცეზურული შიდარითმით (მდინარე—სისხლმჩინარე). შევადაროთ:

ცრემლთა ისხარნი, /მოსისხარნი/ ჩვენდა არენით („ცრემლთა ისხარნი“)
წარბ-წამწამ-თვალნო, /მისათვალნო/ შემაზარებო („ტანო ტატანო“).

ამ მეტრის, ლექსის ამ სახეობის შემომტანი ჩვენში ბესიკია. მისი ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა ამ საზომით და რითმათა ამგვარი კომბინაციითაა დაწერილი.

თუ „ცრემლთა მდინარეს“ ცხრამეტმარცვლიანი მონაკვეთიდან თოთხმეტმარცვლიან სტრიქონს გამოვყოფთ, დარჩენილი ხუთი მარცვალი მომდევნო სტრიქონს დაიწერს და მივიღებთ არათანაბარმარცვლიან (ჰეტერომეტრულ) საზომს — თოთხმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან (5 4 5 და 5).

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე, მიპყრობს ხედვასა:
ვითლა გიხილო?
სოფლისა ბრჭალმან, ვით გრიგალმან, ჩემსა ბედასა
უსწორა კილო.
დრო მზის ფერები, ბნელ მთენები, სად დაედასა,
ედემად ზრდილო!
ნუთუმცა გველმან, ენით მკვლელმან, გმირსა ჭედასა
დამდვა საცილო?!
ვამე თუ ხმითა შენცა მითა შეგრთო სევდასა,
სცნა საწადილო!

როგორც ვხედავთ, ლექსი მეტრულად გამართულია, დაცულია ბესიკური შიდარითმიანობა, ამავე დროს, ბოლორითმად არის გატანილი სტრიქონთა შიგნით შემალული: ხედვასა — ბედასა — დაედასა — ჭედასა — სევდასა; თავიდან აცილებულია ინტერვალრითმიანობა, სტრიქონები ჯვარედინად ირითმება.

აქ შეიძლებოდა წერტილის დასმა. ვფიქრობთ, საკითხი გარკვეულია: „ცრემლთა მდინარე" დაწერილია მარცვალმონაცვლე სახმით— თოთხმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან და ამ სახით უნდა დაიბეჭდოს. იგი ბესიკის თხზულებათა მომავალ გამოცემებში. მაგრამ ინტერესსმოკლებული არ უნდა იყოს იმის გაგება, თუ როგორ ესმოდათ ამ ლექსის მეტრი თვით ავტორს და მისი ლექსის გადამწერებს.

როცა ს. გორგაძე წერდა: „დედანში ეს ლექსი დაწერილია ოთხ ხანად, თითო ხანაში სუთ-სუთი სტრიქონია და თითო სტრიქონში ცხრა-შეტ-ცხრამეტი მარცვალიო", მას მხედველობაში ჰქონდა წერა-კითხვის გამავრცელებელი სახოგადოების ხელნაწერი S1516 (რაზედაც თვითონვე მიუთითებს), სადაც „ცრემლთა მდინარე", მართლაც, ცხრამეტმარცვლიან სტრიქონებადაა დაყოფილი.

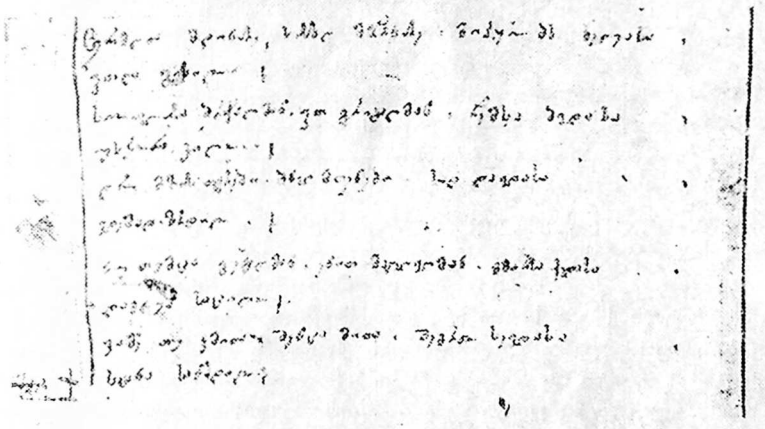
ასეთივე ვითარებაა საქართველოს საისტორიო საზოგადოების ხელნაწერ H 610-ში. იმ განსხვავებით, რომ ლექსი მსხვილი ასოებითაა გადაწერილი, ხელნაწერის გვერდზე 19 მარცვალი არ ეტევა და სტრიქონის ბოლო ორი სიტყვა, თუ ერთი, თუ სიტყვის ნაწილი მომდევნო სტრიქონშია გადატანილი. მაშასადამე, ხელნაწერები მხარს უჭერს „ცრემლთა მდინარეს" ცხრამეტმარცვლიანობას. მაგრამ, გარდა ამ ორი ხელნაწერისა, არსებობს „ცრემლთა მდინარეს", ავტოგრაფი, რომელსაც ს. გორგაძე არ იცნობდა.

კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის H ფონდში 2662 ნომრით დაცულია ბესიკის ავტოგრაფული კრებული, რომელიც შეიცავს ლექსებს „ცრემლთა მდინარე", „ბედისადმი" („ჰე, ბედო, რა ხარ"), „სვისადმი" („სახე მრგვალ გიცი"), „პირველ სიმდაბლეს აღეკარ" და სხვ.

ავტოგრაფში „ცრემლთა მდინარე" ხელნაწერებისაგან განსხვავებული გრაფიკითაა წარმოდგენილი. სტროფები, ნაცვლად ხუთისა, ათსტრიქონიანია, რომლის ყოველი კენტი ტაეპი 14 მარცვალს შეიცავს, ხოლო ლუწი — 5 მარცვალს. ამავე დროს, გამორიცხულია ვარაუდი, ადგილის უქონლობის გამო, ცხრამეტმარცვლიანი სტრიქონის გაყოფისა. ხელნაწერის ფურცლები საკმაოდ განიერია, თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონის როგორც მარცხნივ, ისე მარჯვნივ იმდენი ადგილია დატოვებული, რომ ხუთი მარცვალი თავისუფლად მოთავსდებოდა.

ამრიგად, ავტოგრაფის მიხედვით, „ცრემლთა მდინარე" ზუსტად შეესატყვისება სქემას — თოთხმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან (როგორც ზემოთ გვქონდა დალაგებული).

მაგრამ შეიძლება არ ვენდოთ ავტორისეულ გრაფიკას. ძველ ქართულ ხელნაწერებში (ისევე როგორც თანამედროვე პოეზიის ნაბეჭდ ტექსტებში) ლექსის გრაფიკული სახე ყოველთვის არ ეთანხმება მის მეტრს, საზომს. ლექსის საზომის გაუთვალისწინებლად სტრიქონები ხან მექანიკურად შეერთებულია, ხან გაყოფილი. ბესიკის ავტოგრაფშიც ხომ არ გვაქვს მსგავსი ვითარება? „ცრემლთა მდინარეს" ავტორისეული გრაფიკა რომ ლექსის მეტრის შესაბამისია, ეს სხვა გარემოებითაც დასტურდება.



„ცრემლთა მდინარეს" ავტოგრაფის პირველი სტროფი

ძველქართული პოეტური ტექსტების კვალობაზე („ქილილა და დამანას" ლექსითი ნაწილი, „ჰაშნიკის" საილუსტრაციო მასალა და სხვ.). ბესიკის ავტოგრაფულ კრებულში გამოყენებულია ე. წ. პაუზალური ნიშნები, მეტრული პუნქტუაცია. კერძოდ, „ცრემლთა მდინარეს" ავტოგრაფში სალექსო მუხლებისა და სტრიქონების ბოლოს დასმულია წერტილი, მძიმე ან ორწერტილი. მართალია, ამ ნიშნების ხმარება მკაცრად მოწესრიგებული არ არის; მაგრამ ფაქტი მათი არსებობისა უდავოა.

„ცრემლთა მდინარეს" თოთხმეტმარცვლიან სტრიქონებში პირველი და მეორე მუხლის შემდეგ დასმულია წერტილი, სტრიქონის ბოლოს, მოშორებით არშიაზე კი — მძიმე:

დრო მზის ფერები. ბნელ მთენები. სად დაედევას,

ხან ეს ნიშნები შენაცვლებულია: მუხლების შემდეგ მძიმეებია (ან პირველი მუხლის ბოლოს მძიმე, მეორის ბოლოს წერტილი), სტრიქონის ბოლოს — წერტილი. ზოგჯერ ერთი მუხლის შემდეგ მძიმე ან წერტილია, მეორე მუხლი უნიშნოდაა დატოვებული, ანდა მუხლების შემდეგ არავითარი ნიშანი არ გვაქვს. მაგრამ კანონზომიერება იმ მხრივაა დაცული, რომ, თუ სტრიქონის შიგნით მუხლის ბოლოები ზოგჯერ უნიშნოდ რჩება, სტრიქონის ბოლოს ყოველთვის ზის მძიმე ან წერტილი. ამავე დროს, სტრიქონის შიგნით და ბოლოს ეს ნიშნები ურთიერთგანსხვავებულია; თუ შიგნით მძიმეებია, ბოლოს წერტილი გვაქვს და, — პირიქით, როგორც ჩანს, ბესიკი მეტრული ნიშნებით განასხვავებს თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონის ბოლო და შიდა ნაწილებს. ცხადია, ავტორს ცხრამეტმარცვლიანი სტრიქონი რომ ერთ მთლიან ერთეულად ჰქონოდა წარმოდგენილი, მეტრული პუნქტუაცია სამივე მუხლის ბოლოს (თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონის შიგნითაც და გარეთაც) ერთნაირი ექნებოდა. ამრიგად, „ცრემლთა მდინარეს“ ცხრამეტმარცვლიანი მონაკვეთის თოთხმეტ და ხუთმარცვლიან ერთეულებად დანაწევრება მეტრული ნიშნებითაც დასტურდება.

განმარტებას მოითხოვს მარცვალმონაცვლე სტრიქონთა ბოლოს პუნქტუაციის სხვადასხვაობა. თოთხმეტმარცვლიანებისგან განსხვავებით, ხუთმარცვლიან სტრიქონებს ბოლოში დასმული აქვს ორწერტილი, რომელიც შემდეგ მუქი, არადედნისეული მელნით არის ჩამოხაზული (შემთხვევით უნდა იყოს გადარჩენილი ერთადერთი ორწერტილი მეორე სტროფის მეოთხე სტრიქონის ბოლოს). თუ ავტორს ლექსის ცხრამეტმარცვლიანი მონაკვეთები ორ-ორ ტაეპად აქვს გათვლილი, რატომ ერთნაირი ნიშნებით არ გამოყოფს ორივე ტაეპს? რატომ სვამს კენტი ტაეპების ბოლოს მძიმეს ან წერტილს (ერთხელ ორწერტილს), ხოლო ლუწი ტაეპების ბოლოს — მხოლოდ ორწერტილს (თუ ვერტიკალურ ხაზს)?

ავტოგრაფის შესწავლას შემდეგ დასკვნამდე მივყავართ. თუ ბესიკი, ერთი მხრივ, ცხრამეტმარცვლიანი მონაკვეთიდან გამოყოფს და დამოუკიდებელ სტრიქონად მიიჩნევს თოთხმეტმარცვლედს, მეორე მხრივ, ასევე გამოყოფს სტროფიდან და დამოუკიდებელ რიტმულ ერთეულად მიიჩნევს ცხრამეტმარცვლიან ორტაეპედს — თოთხმეტმარცვლედისა და ხუთმარცვლედის ნაერთს. ამის დასტური უნდა იყოს ავტორისეული მინაწერები სტროფის ბოლო სტრიქონების გასწვრივ. I სტროფის ბოლო სტრიქონის დასაწყისში, არშიაზე, ხაზია ჩამოსმული და მიწერილია: „ეს ორჯერ ითქმის“. ასევე, მეორე, შესამე და მეოთხე სტროფების ბოლო სტრიქონების გასწვრივ არშიაზე ხაზია ჩამოსმული და ვკითხულობთ: — ვამე თუ ორჯერ“. ე. ი.

ბესიკი მოითხოვს განმეორებულ იქნას პირველი სტროფის ბოლო ორტაეპედი:

ვამე თუ ხმითა შენცა მითა შეგრთო სევდასა, სცნა საწადილო!

ავტორის მოთხოვნა — ლექსის მთელი ორტაეპედის განმეორებისა, მის მიერ მითითებული ჰანგით უნდა იყოს ნაკარნახევი. როგორც აღნიშნულიც გვაქვს, ლექსის სათაურის ქვეშ მიწერილია: „თქმული სპარსთა ხმის რასტის გუშაზედ“[12]. ალბათ, სპარსული სიმღერის „რასტის გუშას“ ერთი მუსიკალური პერიოდი „ცრემლთა მდინარეს“ ორტაეპედს, თოთხმეტ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონების ნაერთს შეესაბამებოდა, „რასტის გუშას“ მუსიკალური ფრაზა მთელს 19 მარცვალს სწვდებოდა. ეჭვი არაა, რომ სპარსულ პოეზიაში იქნებოდა ამ ჰანგის შესატყვისი ლექსებიც, რომელთა მეტრი ქართულ სილაბიკაში ცხრამეტმარცვლიან სტრიქონს მოითხოვდა.

ბესიკი, როგორც მგოსანი (პოეტი-მომღერალი), ჰანგს მიჰყვება. მიუთითებს კიდეც — ლექსის გამღერების დროს არ გადაუხვიონ მისგან. მაგრამ იგი, როგორც პოეტი-ვერსიფიკატორი, საგანგებოდ არღვევს სპარსული ლექსის ზომას.

ამრიგად, „ცრემლთა მდინარეს“ სტროფებში ისეთივე დამოუკიდებელი უფლებით სარგებლობს თოთხმეტ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონების ნაერთი ორტაეპედი, როგორც ამ ორტაეპედებში ცალ-ცალკე თოთხმეტ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონები. ამით ბესიკი არც სპარსულ ხმას ღალატობს და არც ქართულ მეტრიკას.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, როცა კლასიკური ხანის გრძელი, თექვსმეტ და ოცმარცვლიანი საზომები დეფორმირების გზაზეა დამდგარი, ცხრამეტმარცვლიანი სტრიქონი, რომელიც სპარსულმა ჰანგმა მოიტანა და ქართული მეტრიკის მხარდაჭერით არ სარგებლობდა, ბესიკმა შეგნებულად დაანაწევრა ორ სტრიქონად. ეს ოპერაცია წმინდად ბესიკისეულია. არათანაბარმარცვლიანი საზომი ქართულ ვერსიფიკაციაში მანამდე იშვიათი მოვლენა იყო. თანაც საბას „უცხოს“, ვახტანგ VI-ს „ვახტანგურის“ და დავით გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსის“ (რომელთაც, შეიძლება, არც იცნობდა ბესიკი) არათანაბარმარცვლიანობა სრულიად განსხვავებულია.

„ცრემლთა მდინარე“ გრძელი და მოკლე სტრიქონების კანონზომიერი მონაცვლეობის პრინციპზეა აგებული. ლექსის მეტრს მარ-

---

[12] ბესიკის თხზულებათა მესამე და მეექვსე გამოცემებზე დართულ ლექსიკონში „რასტის გუშა“ ასეა განმარტებული: „როსთ მუსიკალური ნოტის სახელწოდება“. ამავე დროს, ამგვარი მინაწერების შესახებ („ხმაი ჯაზაირ ბონდი“, “„ხმა ნახევარ ბოზღულისა“ და სხვ.) საგანგებოდ არის აღნიშნული: „სამწუხაროდ, ამ კილოთა ჯეროვნად დადგენა ვერ მოხერხდა“.

ცვალმონაცვლე ორტაეპედები ქმნის, რაც იმ დროს დიდი სიახლე იყო. ამ ტიპის ლექსები ბესიკს სხვაც მოეპოვება. ერთი მათგანია „პირველ სიმდაბლეს აღეკარ“, რომლის ჰეტერომეტრულობას (თექვსმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან) ლექსის ავტოგრაფიც უჭერს მხარს (H 2662).

ჩვენი აზრით, ამავე კატეგორიისაა მამუკა ბარათაშვილის „გრძელდი შაირი სამკვეთი“. თექვსმეტმარცვლიანი ძონაკვეთის ჩათავების შემდეგ აქაც უდავო ხდება ახალ სტრიქონზე გადასვლის აუცილებლობა. მაგრამ „ჯაშნიკის“ ავტორს იგი იზოსილაბურ, ოცდაოთხმარცვლიან ლექსად აქვს დაწერილი[13]. ბესიკის ლექსების არათანაბარმარცვლიანობა კი გაცნობიერებული აქტია. ბესიკმა ქართველ პოეტთაგან ერთ-ერთმა პირველმა დაარღვია იზოსილაბიზმის ტრადიცია, რასაც ვერ მიუხვდნენ გადამწერები და „ცრემლთა მდინარეს“ თოთხმეტ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონები, ავტორის მიერ საგანგებოდ გაცალკევებული, მექანიკურად გააერთიანეს. ს. გორგაძეს არ ღალატობდა ლექსმცოდნის ალღო, როცა თავდაპირველად „ცრემლთა მდინარე“ ნარეევი ტიპის ლექსად მონათლა. ლექსის ავტოგრაფი რომ ენახა, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იგი აეტორისეულ გრაფიკას დაუჭერდა მხარს.

საზომში გრძელი და მოკლე სტრიქონების კანონზომიერი მონაცვლეობა ჰეტერომეტრიკის ყველაზე უფრო ტიპური და მოწესრიგებული სახეა. ქართული ჰეტერომეტრიკა, რომელმაც ასე მძლავრად ჩოიკრა ჩვენში ფეხი ამ საუკუნის 10-იანი წლების სალექსო რეფორმის შემდეგ, არსებითად ამ გზით განვითარდა, ხოლო გზის დასაწყისთან ბესიკის ლამაზი ფიგურა დგას.

ბესიკი მუსიკალური სმენით გრძნობდა, რომ იზოსილაბური საზომისაგან განსხვავებით, მარცვალმონაცვლე სტრიქონებში ლექსის რიტმი ორივე სტრიქონის ნაერთს ემყარება. „ცრემლთა მდინარეს“ რიტმული ერთეული თოთხმეტ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონებისაგან შემდგარი ორტაეპედია. ამიტომაც არის იგი ავტოგრაფში მეტრული ნიშნებით გამოყოფილი და ავტონომიური უფლებით აღჭურვილი.

ორტაეპედების ავტონომიურობა ეჭვის ქვეშ აყენებს სტროფების ათსტრიქონიანობას. ათი სტრიქონი ხუთ რიტმულ ერთეულს ქმნის. საფუძველი ეცლება კონტრარგუმენტს: რადგან ბესიკისათვის არ არის დამახასიათებელი სტროფების ათსტრიქონიანობა, „ცრემლ-

[13] „გრძელდი შაირი სამკვეთის“ და „პირველ სიმდაბლეს აღეკარ“-ის ჰეტერომეტრულობის შესახებ იხ. ჩ ე ნ ი, „ჯაშნიკი ქართული ლექსმცოდნეობისა“ (მ ა მ უ კ ა ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, სწავლა ლექსის თქმისა, 1981, გვ. 56).

თა მდინარე“ ცხრამეტმარცვლიანი საზომით და ხუთსტრიქონიანი სტროფებით უნდა იყოს დაწერილიო.

„ცრემლთა მდინარეს“ საზომი ორტაეპედზეა გათვლილი და არა ცალკეულ სტრიქონებზე. ლექსის ხმას ორტაეპიანი რიტმული ერთეულები ქმნიან, რომელთა რაოდენობა თითოეულ სტროფში ხუთია. ძალაში რჩება მუხამბაზ-მუსთაზადებისათვის დამახასიათებელი ხუთეულობა.

5

როგორც აღნიშნული გვაქვს, ბესიკის ამ ლექსთან ქართული ჯვარედინი რითმის ისტორიაც არის დაკავშირებული.

ჯვარედინი რითმა აღორძინების ხანიდან იწყება და ბესიკამდე მხოლოდ თითო-ოროლა ნიმუშის სახით არის ცნობილი (არჩილი, დავით გურამიშვილი)[14]. ბესიკმა გარითმვის სხვა ხერხებთან ერთად ჯვარედინ რითმასაც ფართოდ გაუღო კარი. ორიოდე შემთხვევაა შენიშნულია[15]. „ცრემლთა მდინარე“ ამ მხრივაც განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს.

ბესიკი რითმის ტრფიალია. სტრიქონის გრძელ მონაკვეთს ურითმოდ არ ტოვებს. ან შიდარითმას ჩაურთავს, ან ბოლორითმად გაიტანს სტრიქონის შიგნით მოქცეულ სარითმო სიტყვას.

ძველქართული ლექსი საერთოდ გრძელსტრიქონიანია. ბესიკი ერთ-ერთი იმათგანია, ვინც ეს ტრადიცია დაარღვია და ქართულ ლექსს მოკლესაზომიანობა დაუმკვიდრა. უნდა ვიფიქროთ, აქ მას ბიძგი რითმამ მისცა. ზოგჯერ ბესიკი გარეგნულად იცავს გრძელსტრიქონიანობას. ერთ ხაზზე ალაგებს ორ სხვადასხვა სტრიქონს, რომელთაც თავთავისი ბოლორითმა აქვს და სტრიქონგამყოფი ნიშნებით ამ გრძელი სტრიქონის დანაწევრებას მოითხოვს. ასეთი ვითარებაა, კერძოდ, ლექსში „ჰე, ბედო, რა ხარ“ („ბედისადმი“). ავტოგრაფში (H 2662) ლექსი ამ გრაფიკითაა წარმოდგენილი:

ჰე, ბედო, რა ხარ, შენი ხატი ვინ სახის;
ყოველ ფერიცბათა მონაო!
ხელმწიფედ მზა ხარ, მაგრამ ვერვინ ვერ ნახის
შენის სიმართლის მგონაო!

და ა. შ.

---

[14] ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 216—218.
[15] იქვე, გვ. 219.

კენტ სტრიქონებში პირველი ხუთმარცვლიანი მუხლისა და თვით სტრიქონების ბოლოს დასმულია ორწერტილი (:), რომელიც შემდეგ არადედნისეული მელნით მძიმით ან ვერტიკალური ხაზითაა შეცვლილი (გარდა ზოგიერთი მუხლისა და სტროფის რამდენიმე ბოლო სტრიქონისა). ერთი და იგივე გამყოფი ნიშანი პირველი მუხლისა და სტრიქონის ბოლოს იმის მაუწყებელია, რომ ავტორს ისინი ერთნაირი უფლების მქონე დამოუკიდებელ ერთეულებად მიაჩნია. თუ მეორე ორწერტილი სტრიქონგამყოფი ნიშანია, ასეთივე უნდა იყოს პირველიც. თუ პირველ ორწერტილთან გაეყოფთ სტრიქონს, ვნახავთ, რომ გაყოფის ადგილას სარითმო ერთეული ზის („რა ხარ"), რომელიც სამრითმიანი სტროფის პირველ რითმას უდებს სათავეს: რა ხარ — მზა ხარ — ხმა ხარ — ძმა ხარ. ამგვარი გრაფიკის გარეშე აღნიშნული რითმა ფაქტიურად იკარგება. ამგვარად, ავტოგრაფისეული კატრენი, თვით ავტორის მითითებით, ექვს ტაეპად იქცევა (და ქმნის ლექსის სრულიად ახალ სახეობას, რაც საგანგებო შესწავლას საჭიროებს):

პე. ბედო, რა ხარ,
შენი ხატი ვინ სახის;
ყოელ ფერობათა მონაო!
ხელმწიფედ მზა ხარ,
მაგრამ ვერვინ ვერ ნახის
შენის სიმ:რთლის მგონაო

და ა. შ.[16]

სამივე რითმა სტრიქონთა ბოლოს არის გასული. „რითმების გამოსარჩენად" სწორედ ამ სახით დაბეჭდა ეს ლექსი ს. გორგაძემ[17]. ასევეა იგი დაბეჭდილი ბესიკის თხზულებათა 1932 და 1962 წლების გამოცემებში[18].

ბესიკი რითმას ვერ შეელევა. ამიტომაც მიგვანიშნა ამ ლექსის ავტოგრაფში კენტი სტრიქონების გაყოფის აუცილებლობაზე. ეს არის ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზიც „ცრემლთა მდინარეს" თოთხმეტდა ხუთმარცვლიან სტრიქონებად დალაგებისა, რამაც ჯვარედინი რითმა მოგვცა. თუ პოეტის ლექსებში „რა გული დავაგე", „შავ გლახ გულო" და „ხმა სირიწოზს" მხოლოდ პირველი ოთხტაეპიანი სტროფებია ჯვარედინად გარითმული, „ცრემლთა მდინარე" ერთბაშად

---

[16] სწორედ ეს ლექსი გამოდგება იმის ნიმუშად, რის შესახებაც ადრე გვქონდა საუბარი, რომ ძველ ქართულ ხელნაწერებში სტრიქონის გრაფიკული სახე ყოველთვის არ შეესაბამება მის მეტრულ სტრუქტურას.

[17] ბ ე ს ი კ ი, ს. გორგაძის რედაქციით, 1912, გვ. 163.

[18] ბ ე ს ი კ ი, თხზულებათა სრული კრებული, ალ. ბარამიძისა და ე. თოფურიას რედაქციით, 1932, გვ. 67; 1962, გვ. 69.

ჯვარედინი რითმის 20 ერთეულს გვაწვდის (ოთხი სტროფის ხუთჯერადი რითმა).

თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ „ცრემლთა მდინარეს“ ყოველ კენტ სტრიქონს საკუთარი შიდარითმა აქვს, გამოდის, რომ ლექსის ყოველი ხუთ და ოთხმარცვლიანი მონაკვეთი გარითმულია.

„ცრემლთა მდინარე“ ისევე უნიკალურია გარითმვის თავისებურებით, როგორც მეტრის თვალსაზრისით.

მარცვალმონაცვლე სტრიქონთა რიტმული შესატყვისობით (5/4//5 და 5) და ჯვარედინი რითმით „ცრემლთა მდინარემ“ გამოძახილი ჰპოვა მე-20 საუკუნის ვერსიფიკაციაში.

გ. ტაბიძეს „არტისტულ ყვავილებში“ (1919 წ.) შეაქვს ოთხსტროფიანი (სწორედ ოთხსტროფიანი) ლექსი „პოეტი ბრბოში“ (ახალი სათაურით: „ფოთლების ლანდი“), რომელიც „ცრემლთა მდინარეს“ საერთო სტრუქტურას მიჰყვება:

დღეს გაასვენეს შემოდგომით გაწვალებული
რეგიის ღერი!
მე მივყვებოდი მწუხარებას შეყვარებული
და ქარვისფერი.

ამრიგად, ქართულ ლექსწყობაში ბესიკმა დაუდო სათავე როგორც თოთხმეტმარცვლედის ხუთმარცვლედთან მიმართებას ჯვარედინი რითმით, ისე, საზოგადოდ, არათანაბარმარცვლიან საზომს — გრძელი და მოკლე სტრიქონების კანონზომიერი შენაცვლებით, რაც დღეს სერიოზულ მეტოქეობას უწევს იზოსილაბურ ლექსს.

გულნაზ ნადარეიშვილი

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების რიტმი

(ათ- და თოთხმეტმარცვლიანი საზომები)

ათ- და თოთხმეტმარცვლიანი საზომების სქემათა რიტმული ვარიანტები გ. ტაბიძის ლექსებში იმავე პრინციპით იქნა დაძებნილი, როგორც შვიდ- და რვამარცვლიანი საზომებისა: სიტყვათა შორის სინტაქსური კავშირების, პაუზების, სიტყვათგამყოფების გათვალისწინებით[1].

1

გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკაში ათმარცვლიანი საზომი ორი სახეობით არის წარმოდგენილი: 5//5 და 4//4//2, რომელთა ქრონოლოგიაზე დაკვირვება შემდეგ სურათს იძლევა:

ცხრილი № 1

ტომები	ლექსების რაოდენობა	5//5-ით დაწერილი ლექსები	5//5-ის სტრ. რაოდენობა	4//4//2-ით დაწერ. ლექს.	4//4//2-ის სტრ. რაოდენ.
I (1908—1916 წწ.)	183	179	3219	4	44
II (1917—1927 წწ.)	159	159	2418	—	—
III (1928—1931 წწ.)	206	199	3292	7	155
IV (1932—1940 წწ.)	94	91	1738	3	40
V (1941—1945 წწ.)	56	53	1402	3	36
VI (1946—1959 წწ.)	90	85	1305	5	116
VII (უთარიღოები)	144	142	1461	2	33

[1] „გ. ტაბიძის შეღმარცვლედთა რიტმისათვის," „მაცნე", 1977, 4, გვ. 52; „გ. ტაბიძის რვამარცვლიანი საზომი (სქემები და რიტმული ვარიაციები)," „ჭაშნიკი. ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები", 1984, გვ. 140.

სტატისტიკის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ გალაკტიონის პოეზიაში ათმარცვლიანი საზომი, ძირითადად, 5//5 სქემით არის წარმოდგენილი და საერთოდ მისი მეტრიკის 35,3 %-ს შეადგენს. როგორც ჩანს, გალაკტიონის შემოქმედებაში ამ საზომს გაბატონებული ადგილი უკავია. მანამდე არც ერთი სხვა პოეტის შემოქმედებაში ეს საზომი ასე გავრცელებული არ ყოფილა.

ათმარცვლიანი საზომის მეორე სახესხვაობა (4//4//2) დ. გურამიშვილისა და მამუკა ბარათაშვილის ლექსებში გვხვდება, მაგრამ ეს წყობა ქართულ ვერსიფიკაციაში შემდეგ მაინცა და მაინც არ გავრცელებულა. სქემა 4//4//2 ტერფნაკლი ჭორეული ტრიმეტრის სახელით არის ცნობილი, რომლის პირველი ორი მუხლი (4//4) სრული ჭორეული მონომეტრებია, ხოლო მესამე (2) — ნახევარი ჭორეული მონომეტრი[2].

გ. ტაბიძე, ფაქტიურად, პირველი პოეტია, ვინც ათმარცვლედის ამ სახეობას ფართოდ გაუღო კარი. მას ამ საზომით 24 ლექსი აქვს დაწერილი. მათ შორის ისეთი ბრწყინვალე ნიმუშები, როგორიცაა „ატმის რტოო, დაღალული რტოო“, „ყველაფერი შეიძლება მოხდეს“, „ჩამავალი მზის ფერადო კიდევ“, „რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი“... სანიმუშოდ:

რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი,
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯარი.
დაიძინეთ, სურვილებო, კმარა!
კმარა ცრემლი, რაც რომ დაღვარა.

როგორც ვხედავთ, ამ საზომმა ქართულ პოეზიას რამდენიმე უნიკალური ლექსი შესძინა.

სტატისტიკა გვიჩვენებს, რომ გალაკტიონისათვის იშვიათია სქემათა შერევა, იგი ძირითადად ათმარცვლედის ერთი რომელიმე სახეობით წერს:

საღამო არის, სასაფლაოზე
ღამე ეშვება წუნარად, ბინდდება,
შემოვა ქალი, დაჯდება ქვაზე
და მწარედ, მწარედ აქვითინდება.
ქვითინი თეთრთ კუბოს ჩასწვდება,
ცრემლები კიდევ — ყვავილთა ძირებს,
გამოგლოვებს პირველ სიყვარულს
და სიცოცხლესაც გამოიტირებს.
ვინ მისცემს ნუგეშს საბრალო ქალწულს?
თვითონაც იცის, რისთვისაც კვდება.—

[2] ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, თბ., 1930, გვ. 23.

არ განახლდება წარსულის ჟამი,
არ დაბრუნდება ბედნიერება“.
(„სასაფლაოზე“, 1, 134).

მთელი ლექსი ერთი სქემით — 5//5-ით არის შესრულებული. ათმარცვლედში წერაკვალ ლექსთა და სტრიქონთა სიხშირეები ასეთია:

ცხრილი № 2

	ლექსები		სტრიქონები	
სქემები	აბსოლუტური სიხშირე	%-ობით	აბსოლუტური სიხშირე	%-ობით
5//5	912	97,5%	14960	97%
4//4//2	24	2,5%	414	3%

ლექსის რეალური რიტმის კვლევისას საჭიროა თითოეული სტრიქონის რიტმული სახის დადგენა, ცეზურის ადგილის გარკვევა სქემაში, აგრეთვე, იმის ჩვენება, თუ როგორ ხდება ცეზურის ერთი ბზრიდან მეორეზე გადასვლა. გრამატიკულ და ლოგიკურ-ემოციურ პაუზებთან ერთად, რაც საერთოდ დამახასიათებელია მეტყველებისათვის, ლექსში მოცემული გვაქვს მეტრულ-ინტონაციური აუცილებლობით გამოწვეული, განსაკუთრებული სახის პაუზა, რასაც ცეზურა ეწოდება (გაკვეთა, გაჭრა). ცეზურა ტაეპს ჰყოფს როგორც თანაბარ, ასევე არათანაბარ ნაწილებად. მაგალითად, არათანაბარ ნაწილებადაა დაყოფილი სტრიქონი:

„დაიძინეთ, სურვილებო, კმარა!“ (4//4//2)
(„რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი...“, 1, 259).

„ცეზურა ზოგჯერ წინააღმდეგობაშია ტაეპის სინტაქსურ წყობასთან, არ ემთხვევა ტაეპის გრამატიკულ პაუზას და გვაიძულებს, შევჩერდეთ იქ, სადაც ეს დაუშვებელია ფრაზის შინაარსიდან მომდინარე სინტაქსური წყობის თვალსაზრისით. ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს გადატანასთან[3]. „მომეკლა სულის ვედრება მწველი“ („რამდენჯერა ვთქვი, თუ ვისთვის მინდა“, 1, 198)— რეალური რიტმის თვალსაზრისით ამ სტრიქონს სქემა ასეთია: 3 2//3 2. ეს ლექსი 5//5 საზომის კუთვნილებაა. ამ საზომს ერთი მთავარი ცეზურა აქვს. ეს

[3] „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“, თბ., 1978, გვ. 320.

რომ არ დაირღვეს, ხდება გათიშვა სინტაგმისა „სულის ვედრება". ცალკეული I ტრიქონების რიტმული სახის დადგენისას აუცილებელია ყურადღება მიექცეს გადატანას.

ყველა ზემოაღნიშნული პრინციპის გათვალისწინებით გალაკტიონის 936 ათმარცვლიანი ლექსის 15 374 სტრიქონმა 828 რიტმული ვარიანტი მოგვცა. აქედან, სქემა 5//5 მოიცავს 748 რიტმულ ვარიანტს (90,1 %), ხოლო 4//4//2—80-ს (9,9 %). ეს ციფრები გვიჩვენებენ, თუ რადენ მრავალფეროვანია გალაკტიონის ლექსის რიტმი. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამდენიმე ნიმუშს:

1. 3/2//2 3 — წუხელი, ღამით, ჭარი დაჰქროდა
   („წუხელი, ღამით, ჭარი დაჰქროდა", 1, 199).
2. 2 3//5 — როგორც სინათლე მოხეტიალე
   („როგორც სინათლე მოხეტიალე", 1, 243).
3. 5//3(21)2 — ყვავილებივით ნაზი და ჩუმი
   („X X მიყვარდა ჰანგი გრძნობით გამთბარი", 1, 259)
4. 2 2//2 2//2 — ჭარი კივის, ჭარი კივის, კივის
   („ატმის რტოო, დაღალულო რტოო", 1, 348).

4//4//2 საზომის 80 რიტმული ვარიანტიდან 41 თითოჯერ შემხვედრ ვარიანტს შეადგენს. ამ სქემით დაწერილი თითქმის ყველა ლექსის ყოველი სტრიქონი ურთიერთგანსხვავებული რიტმითაა წარმოდგენილი. ამაშია, სწორედ, პოეტის დამსახურება. მან ჭართულ ლექსს ახალი ჟღერა შიანიჭა, შემოიღო ახალი ფორმები, ახლებურად ააწყო ლექსის რიტმი. რიტმის მრავალფეროვნება და განსაკუთრებული ჟღერადობა მისი პოეზიის დამახასიათებელ თვისებად იქცა:

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო, 22//4//2
ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი. 22//4//2
ჭარიშხალი მოდის საიმდროო, 4//2//4
ყვავილების ჭარში მიჰქრის ტბორი. 4//22//2
მოცდა არ ღირს თუ ისევე უცდი 22(11)//4(13)//2
ამ გრიგალში დრო არ არის სხივის. 4(13)//4(112)//2
დაღალული ყვავილი ხარ სუსტი. 4//4(31)//2
ჭარი კივის, ჭარი კივის, კივის. 22//22//2
ნაპრალებზე გადაიმსხვრა ნერგი, 4//4//4
ეხლა ზღვაა, ეხლა სისხლის დროა, 22//22//2
თუ გადარჩი, ხომ გადარჩი, კარგი. 4(13)//4(13)//2
ატმის რტოო, დაღალულო რტოო. 22//4//2
(„ატმის რტოო, დაღალულო რტოო", 1, 348).

ამ ლექსის 12 სტრიქონი 9 რიტმული ვარიანტით არის წარმოდგე-

ნილი. ეს ვარიანტები ერთმანეთთან ისეა შერწყმული, რომ საოცრად მიმზიდველი ხდება მთელი ლექსის რიტმული დინება.

მიუხედავად რიტმული ვარიანტების ასეთი მრავალფეროვნებისა, რეალური რიტმის თვალსაზრისით ყველაზე უფრო გავრცელებულია შემდეგი ვარიანტები: სქემაში 5//5—23//23, 32//32, 23//32, 5(14)// 23, ხოლო სქემაში 4//4//2—4//4//2, 22//4//2, 22//22//2, 4//22//2,4 (13)//4//2 და 4//4(13)//2.

ახლა ვნახოთ რა ადგილი უჭირავს ამ ვარიანტებს აღნიშნული სქემებით დაწერილ ლექსებში:

ცხრილი № 3

№ რიგი	რიტმული ვარიანტები	აბსოლუტური სიხშირე	%-ობით
1	23//23	3224	20%
2	32//32	3200	19,7%
3	23//32	2894	18,2%
4	5 (14) // 23	1852	16,3%
5	4//4//2	84	0,5%
6	22//4//2	47	0,3%
7	22//22//2	25	0,21%
8	4//22//2	19	0,19%
9	4(13) //4//2	21	0,08%
10	4//1(13) //2	13	0,04%

როგორც ვხედავთ, ამ 10-მა რიტმულმა ვარიანტმა შეადგინა სტრიქონთა საერთო რაოდენობის ნახევარზე მეტი.

2

თოთხმეტმარცვლიან საზომს გ. ტაბიძის ლირიკაში, რაოდენობრივად, მეორე ადგილი უჭირავს. ამ საზომით გალაკტიონს 325 ლექსი აქვს დაწერილი, რამაც 5 162 სტრიქონი შეადგინა.

როგორც საერთოდ, ასევე გალაკტიონის პოეზიაში ოთხმეტმარცვლიანი საზომი სამი სახეობითაა ცნობილი 5//4//5, 43//43 და 44//42. გალაკტიონის ლექსებში ამ სამ სქემას ემატება 52//52. ამ საზომებით გალაკტიონს შემდეგი ლექსები აქვს დაწერილი: „უსიყვარულოდ“ (1, 173), „სანთლები“ (1, 165), „უდაბნო“ (1, 158), „ლურჯა ცხენები“ (1, 275), „გემი დალანდი“ (11, 35), „ართობდა ხალხთა მწუხარება“ (11, 8), „ეფემერა“ (11, 102) და სხვა.

თოთხმეტმარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში XVIII საუკუნემდე უცნობია. თავდაპირველად იგი გვხვდება მამუკა ბარათაშვილის ლექსში „შეწყობილი“:. მამუკას შემდეგ ამ საზომს მიმართავს დ. გურამიშვილი. აღნიშნული საზომის ახალი, ორიგინალური და ამჟამადაც გავრცელებული ფორმის შემომტანია ბესიკი. საზომის ძირითადი სქემაა 5//4//5[4].

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო!
ზილფო კავებო, მომკლავებო, ვერ საკარებო!
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისთვალნო, შემაზარებო!
ძოწ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ წამარებო!
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო („ტანო ტატანო“)

როგორც ა. ხინთიბიძე მიუთითებს, ბესიკური საზომის სტრუქტურაში გალაკტიონს ცვლილებები არ შეუტანია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სტრიქონების დატეხას 9 და 5 მარცვლიან ერთეულებად, რაც ჰეტერომეტრული საზომის ილუზიას ქმნის:

არ შევხვედრივართ ჩვენ ერთმანეთს,
ო, რა ხანია,
ნამეტანია, მეგობარო,
ნამეტანია!

გალაკტიონის პოეზიაში თოთხმეტმარცვლიანი საზომის ქრონოლოგიაზე დაკვირვება ასეთ სურათს იძლევა:

ცხრილი № 4

თემები	ლექსების რაოდენობა	5//5-ით დაწერილი ლექსები	5//5-ის სტრიქონების რაოდენობა	43//43-ით დაწერილი ლექსები	43//43-ის სტრიქონების რაოდენობა	44//42-ის დაწერილი ლექსები	44//42-ის სტრ. რაოდენობა	52//52-ით დაწერილი ლექსები	52//52-ის სტრიქონების რაოდენობა
I (1908—1916 წწ.)	71	64	1007	?	56	3	89	1	12
II (1917—1927 წწ.)	60	47	553	12	158	—	—	1	6
III (1928—1931 წწ.)	49	47	744	2	72	—	—	—	—
IV (1932—1940 წწ.)	20	17	288	1	20	2	34	—	—
V (1941—1945 წწ.)	36	35	1020	1	20	—	—	—	—
VI (1946—1959 წწ.)	27	23	460	4	46	—	—	—	—
VII (უთარიღოები)	57	47	459	8	82	2	36	—	—

[4] აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, „რჩეული ნაწერები“, თბ. 1965, გვ. 453.

როგორც ვხედავთ, გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედების ყველა პერიოდში თოთხმეტმარცვლიანი საზომებიდან ბესიკური საზომი საგრძნობლად სჭარბობს სხვა დანარჩენს. ასეთი სიმრავლე გამოწვეულია იმით, რომ გალაკტიონის შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში ბესიკური საზომი ქართული ლექსის ჩვეულებრივ რიტმულ ფორმად იყო ქცეული.

თოთხმეტმარცვლედის მეორე სახეობა (43//43) ფართოდ იყო გავრცელებული ე. წ. აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის მწერლობაში (მამუკა ბარათაშვილი, დავით გურამიშვილი, დიმიტრი ორბელიანი). ამ სახეობით შესრულებული ლექსები გალაკტიონს ცოტა მოეპოვება. მიუხედავად მცირერიცხოვნობისა, იგი არაერთი ბრწყინვალე ნაწარმოების მეტრი გახდა.

თქვენს მშობლიურ საყანეს დაარქვით პიმოდანი.
იგი მარად ფერობდა დელაროშის ფერებით.
ჩვენ ნათელი გველოდა არამცირეოდენი,
არამცირეოდენი დაფნით და დაფერებით.
ბედნიერი იგი დრო, ეხლა უფრო ანკარა!
თეითეულში ელავდა ბრუშელი ან ლოზენი.
ნეტავი სად არიან ყველა ეს უანგარო
პოეტები, მხატვრები, ქალნი მომიმოზენი?
(„გოტიეს“, 11, 75).

43//43 სახეობითაა დაწერილი მთელი რიგი შესანიშნავი ლირიკული ლექსებისა: „Voiles“, „ლურჯა ცხენები“, „არაგვი“, „მწოლარე“, „ეფემერა“, ახალი ლექსებიდან „ოქტომბრის სიმფონია“, „მამულო, სიცოცხლეო“ და სხვა.

თოთხმეტმარცვლედის მესამე სახეობა 44//42 პირველად მამუკა ბარათაშვილთან გვხვდება, ხოლო შემდეგ ამ ფორმით დაწერა დავით გურამიშვილმა ლექსი „ზუბოვკა“. გალაკტიონთან იგი მხოლოდ შვიდიოდე ნიმუშის სახით არის წარმოდგენილი:

ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!
მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი
ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს...
ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს!
მთვარე თითქოს ზამბახია შუქთა მკრთალი მძივით,
და მის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით
მოსჩანს მტკვარი და მეტეხი თეთრად მოელვარე...
ოჰ! არასდროს არ შობილა ასე ნაზი მთვარე!“
(„მთაწმინდის მთვარე“, 1, 274)

თოთხმეტმარცვლედის იშვიათი ვარიანტი 52//52 გალაკტიონამდე არ გვხვდება. მართალია, იგი მხოლოდ ორიოდე ლექსის კუთვნილე-

ბაა, მაგრამ ამ სახეობით შესრულებული „მერის თვალებით“ პირველხარისხოვანი ლირიკული ქმნილებაა:

ეს რამდენიმე დღეა და რამდენიმე ღამე
დახურულია გული, როგორც საკანი რამე.
თითქო უმძიმეს კარებს კუპრის დაედო ღუჯი,
გულში ვერც ზეცა ატანს, ვერც სიხარულის შუქი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გალაკტიონისათვის იშვიათია სქემათა შერევა. ამის ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს სქემათა შერევის სტატისტიკა სტრიქონთა რაოდენობის მიხედვით:

ცხრილი № 5

სქემები	5//4//5-ში	43//43-ში	44//42-ში	52//52-ში	ჯამი
5//4//5	3656	15	—	29	3710
43//43	20	1350	3	17	1390
42//42	—	—	36	4	40
52//52	—	2	—	20	22
					5162

თოთხმეტმარცვლედში შემავალ ლექსთა და სტრიქონთა სიხშირეები ასეთია:

ცხრილი № 6

სქემები	ლ ე ქ ს ე ბ ი		სტრიქონები	
	აბსოლუტური სიხშირე	%-ობით	აბსოლუტური სიხშირე	%-ობით
5//4//5	288	80%	3710	70%
43//43	31	9%	1390	28%
44//42	57	2,2%	40	0,8%
52//52	2	0,8%	22	0,4%

თოთხმეტმარცვლიანი საზომის რიტმული ვარიანტების საერთო რაოდენობა გალაკტიონის პოეზიაში აღწევს 530-ს, აქედან სქემა 5//4//5 მოიცავს 305 რიტმულ ვარიანტს (58%), 43//43—126-ს (24%), 44//42—69-ს (13%), 52//52—30-ს (5%).

ამ ვარიანტებიდან ყველაზე უფრო გავრცელებულია: 23//22//23, 14//4//32, 5//4//5, 43//43, 14//4//5, 122//4//5, 23//4//23, 32//22//23, 32//4//5, 23//4//5, 23//4//32, 5//22//23, 5//4//32. ახლა ვნახოთ ეს ყველაზე უფრო გავრცელებული ვარიანტები რა ადგილს იჭერს გალაკტიონის თოთხმეტმარცვლიანი საზომით დაწერილ ლექსებში:

ცხრილი № 7

№№ რიგ.	რიტმული ვარიანტები	აბსოლუტ. სიხშირე	%-ობით
1	23//22//23	560	8,8%
2	14//4//32	552	8,2%
3	5//4//5	420	8%
4	43//43	250	6,2%
5	14//4//5	205	6%
6	122//4//5	199	3,7%
7	23//4//23	161	3%
8	32//22//23	120	2,6%
9	23//4//5	95	1,8%
10	32/4//5	88	1,6%
11	23//4//32	70	1,3%
12	5//22//23	66	1,2%
13	5//4//32	58	1,1%
		2844	53,5%

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულმა რიტმულმა ვარიანტებმა შეადგინეს სტრიქონთა საერთო რაოდენობის ნახევარზე მეტი.

საინტერესოა თოთხმეტმარცვლიანი საზომის შედარება ჩვენ მიერ უკვე შესწავლილ სხვა ძირითად საზომებთან (ცხრილი № 8).

როგორც ცხრილიდან ჩანს, შვიდმარცვლიან საზომში, რომლის სტრიქონთა რაოდენობაა 3882,199-დან ექვსმა რიტმულმა ვარიანტმა შეადგინა სტრიქონთა საერთო რაოდენობის ნახევარზე მეტი (56,4 %), რვამარცვლიანი საზომის 10-მა რიტმულმა ვარიანტმა, რომლის სტრიქონთა რაოდენობა შეადგენს 5333-ს, ხოლო რიტმული ვარიანტი 494-ს — 49,7 %, ათმარცვლიანი საზომის 10 რიტმულმა ვარიანტმა (სტრიქონთა რაოდენობა — 15374, რიტმული ვარიანტი 828) — 75, 42 %, ხოლო თოთხმეტმარცვლიანი საზომის 13-მა რიტმულმა ვარიანტმა მოგვცა 53,5 %.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ შვიდმარცვლიან საზომში 4//3-ით

დაწერილი სტრიქონთა რაოდენობა შეადგენს 347-ს, ხოლო თოთხმეტმარცვლედში მისი გაორმაგებით — 43//43-ით დაწერილ სტრიქონთა რაოდენობა — 260-ს. ეს რიცხვი მცირეა რიტმული ვარიანტებით ისეთი მდიდარი საზომისათვის, როგორიცაა თოთხმეტმარცვლედი. ეს იმას ნიშნავს, რომ გალაკტიონი, შვიდმარცვლედებისგან განსხვავებით, თოთხმეტმარცვლედში ერიდება ტრადიციულ სქემებს და თავის რიტმულ რეპერტუარს ამდიდრებს ახალი ვარიაციებით და სწორედ რიტმული ვარიანტების ასეთი მრავალფეროვნებით ახერხებს იგი თავი დაიზღვიოს მუსიკალური ერთფეროვნებისა და მონოტონურობისაგან.

ცხრილი № 8

შვიდმარცვლ. საზომების რიტმ. ვარიანტ.	აბს. სიხშირე	8-მარცვ. საზომების რიტმ. ვარ.	აბს. სიხშ.	10-მარცვლ. საზომების რიტმ. ვარ.	აბს. სიხშ.	14-მარც. საზომების რიტმ. ვარ.	აბს. სიხშ.
1. 23//2	602	4//22	455	23//23	3224	23//22//23	560
2. 2//5	372	4//4	466	32//32	3200	14//4//32	552
3. 4//3	347	22//4	390	23//32	2894	5//4//5	420
4. 5//2	321	22//22	255	5(14)//23	1852	43//43	521
5. 22//3	321	3//5	245	4//4//2	84	14//4//5	205
6. 14//2	231	23//3	230	22//2//2	47	122//4//5	199
7. —	—	32//3	223	22//22//2	25	23//4//23	161
8. —	—	5//3	189	4//22//2	19	32//22//23	120
9. —	—	2//4//2	106	4(13)//4//2	21	23//4//5	95
10. —	—	22//13	102	4//4(13)//2	13	32//4//5	88
11. —	—	—	—	—	—	23//4//32	70
12. —	—	—	—	—	—	5//22//23	66
13. —	—	—	—	—	—	5//4//32	58
—	2197	—	2641	—	15374	—	2844

საინტერესოა გ. ტაბიძის ლექსთა რეალური რიტმული ვარიანტების შედარება თეორიულ შესაძლებლობებთან. თოთხმეტმარცვლიანი საზომის თეორიული შესაძლებლობა ძალზე დიდია. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან, რაც უფრო გრძელია საზომი, მეტია სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობა, მით უფრო მეტი იქნება რიტმული ვარიანტების რიცხვი.

გამოვითვალოთ ათმარცვლიანი საზომის თეორიული შესაძლებლობა: $R(m)=5^{m-1}$.

ეს ფორმულა საშუალებას გვაძლევს სქემის შემადგენელი ნაწილები: — 2, 3, 4 და 5-ის ცალ-ცალკე ვარიანტთა რაოდენობის გამოთვილსა:

$$r(2)=5$$
$$r(3)=25$$
$$r(4)=125$$
$$r(5)=625$$

5//5 სქემის თეორიული შესაძლებლობა ასეთია: $R(5//5)=625.625=390\ 625$. საინტერესოა 4//3-ისა და 43//43 ვარიანტების შედარება მათ თეორიულ შესაძლებლობებთან.

სქემა 4//3-ის თეორიული შესაძლებლობა იქნება:

$$125.25=3125$$

ხოლო სქემა 43//43-ისა:

$$125.25.125.25=9\ 765\ 625$$

პირველი ციფრი (3125) გ. ტაბიძის შვიდმარცვლედთა ვარიანტების რაოდენობასთან (199) შედარებით, ცხადია, დიდია, ხოლო მეორე — 9765625-43//43-ის ვარიანტების რაოდენობასთან (530) —კიდევ უფრო დიდი.

ასეთი სხვაობის მიზეზი, უწინარეს ყოველისა, ის არის, რომ ლოგიკურად დასაშვები ბევრი ვარიანტი პრაქტიკულად საერთოდ განუხორციელებელია. გარდა ამისა, არსებობს ხშირად შემხვედრ ვარიანტების მხოლოდ მცირე ჯგუფი.

ცხრილი № 9

საზომები	რიტმული ვარიანტები	თეორიული შესაძლებლობა
შვიდმარცვლიანი	199	3125
ათმარცვლიანი	828	390625
ოთხმეტმარცვლიანი	530	9 765 625

როგორც მე-8 ცხრილიდან ჩანს, რაც უფრო იზრდება სტრიქონთა რაოდენობა, მით უფრო იზრდება ხშირად შემხვედრ ვარიანტთა რიცხვი, ხოლო იშვიათად შემხვედრი რიტმული ვარიანტების რაოდენობა

კლებულობს: რაც უფრო ნაკლებია სტრიქონთა რაოდენობა, მით უფრო მეტია იშვიათად შემხვედრი ვარიანტების რაოდენობა. ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტი შემოქმედებით პროცესში ინტუიტიურად „ირჩევს“ მისთვის საყვარელ რიტმს ამა თუ იმ შინაარსის გამოსახატავად, ხოლო სხვა რიტმულ ვარიანტებს კი იყენებს მონოტონურობის დარღვევის მიზნით.

რჩება ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი — რიტმისა და აზრის ურთიერთდამოკიდებულება. რა ღირებულება აქვს პოეტის შემოქმედებაში რიტმული ვარიანტების ასეთ მრავალფეროვნებას? ესთეტიკური თვალსაზრისით უაზროა იმის მტკიცება, თუ ლექსის რომელი საზომი სჯობია, რომელ რიტმულ ვარიაციას უნდა მიეცეს უპირატესობა. ერთი კი უდავოა, რომ ერთი რიტმული ვარიანტიდან მეორე ვარიანტზე გადასვლას, შესაძლოა, თან სდევდეს ერთი აზრობრივი სიტუაციიდან მეორეზე გადასვლა. თუმცა შეუძლებელია ლაპარაკი ამა თუ იმ საზომის მუდმივ კავშირზე ამა თუ იმ შინაარსთან. არც რიტმული ვარიანტების „სიუხვით“ თუ „სიღარიბით“ განისაზღვრება საერთოდ ლექსის მხატვრული ღირებულება. თუმცა, ვ. ჟირმუნსკის აზრით, ანდრეი ბელი ლექსის რიტმის ღირსებად (Ритмические достоинства) მეტრული სქემების სიმრავლეს, თითოეული სქემის იშვიათობას თვლიდა[5].

ცალკე აღებულ რიტმულ ვარიანტს თავისთავად არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. მთავარია რიტმული ვარიანტების როგორი შეთანხმება, როგორი კომპოზიცია იქმნება ლექსში. ამ თვალსაზრისით კვლევა საინტერესო შედეგებს მოგვცემს.

---

[5] В. М. Жирмунский, Теория литературы, Поэтика, Стилистика. Л., 1977, с. 168.

თამარ ბარბაქაძე

დისკუსია რითმის თაობაზე

(20-იანი წლები)

ქართულმა რითმამ თავისი არსებობის მანძილზე რამდენჯერმე განიცადა თავისებური ცვლილება.

რითმის განახლებას ზოგჯერ მთლიანად ლექსის სტრუქტურის სახეცვლილება განაპირობებდა, როდესაც მისი ყოველი ელემენტი ახლებურ ფორმას იღებდა და სხვაგვარი შინაარსით, გამომსახველობითი უნარით იტვირთებოდა. ხშირად ამგვარი ცვლილება სალექსო კომპონენტებისა წინასწარ იყო მოფიქრებულ და გარკვეული მოსაზრებით ნაკარნახევი. ეს გზა, რა თქმა უნდა, შეცდომებისა და უმართებულო შეხედულებებისაგან არ იყო დაზღვეული, მაგრამ ყოველთვის იგრძნობოდა სწრაფვა ქართული პოეზიის წიაღში მიმდინარე გაძაფრებულ წინააღმდეგობათა პროცესის უტყუარად ასახვისა.

ქართული ლექსის სტრუქტურის ელემენტთა განახლების ამგვარ გზაზე როდესაც ვსაუბრობთ, XX საუკუნის 20-იანი წლების პოეზიას ვგულისხმობთ. იმდროინდელი პერიოდული პრესა დაუყოვნებლივ აღნუსხავდა და აანალიზებდა ქართულ ლექსში მიმდინარე განახლების პროცესს. ვერსიფიკაციის საკითხებზე დაწერილ სტატიათა უმრავლესობა (განსხვავებით XIX საუკუნის პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებული წერილებისაგან) სწორედ თანამედროვე პოეზიის თავისებურებებს ეხებოდა და არა კლასიკური ლექსის პრობლემებს ან, საზოგადოდ, წყობილსიტყვაობის ზოგად საკითხებს. ეს, ალბათ, იმითაც იყო ნაკარნახევი, რომ XIX ს. მეორე ნახევარში ძირეული გარდატეხა ქართული ლექსის ხასიათში არ მომხდარა. რომანტიკოსთა ვერსიფიკაციულ სიახლეებს, კერძოდ, იმას, რომ მათ დაასრულეს „ზუსტი რითმის დეკანონიზაციის პროცესი“[1], რომელიც აღორძინების ხანის ქართულ

[1] აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, რჩეული ნაწერები, ტ. III, 1981, გვ. 188.

პოეზიაში დაიწყო, XIX საუკუნის სალიტერატურო კრიტიკა, პერიოდული პრესა არ გამოხმაურებია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ქართველ რომანტიკოსებს საკუთარი ლიტერატურული მანიფესტები ან თეორიული ტრაქტატები არ შეუმუშავებიათ. არც ის ვიცით, თუ რა აზრისანი იყვნენ ისინი ლექსის ძირეულ კომპონენტებზე, თვით ლექსის ბუნებაზე. თუმცა შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ 1861 წლის „ცისკრის“ მე-4 ნომერში ილია ჭავჭავაძის შენიშვნა გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსების თაობაზე, ან აკაკი წერეთლის წერილი „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, რომელიც „ცისკრის“ 1865 წლის მე-3 ნომერში იყო დაბეჭდილი.

XX საუკუნის 10—20-იანი წლების პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებული წერილებიდან საოცარი სიცხადით შევიგრძნობთ იმ უდიდეს ძვრებს, რომელთა მეოხებით თვისებრივად შეიცვალა ქართული ლექსი. ვერსიფიკაციაზე დაწერილ სტატიათა უმრავლესობის ავტორნი თვითონ პოეტები არიან, ამიტომაც უფრო გულმტკივნეულად გვიამბობენ ქართული ლექსის წიაღში მიმდინარე ცვლილებებზე, მსჯელობენ ლექსის თეორიულ საკითხებზე საერთოდ, და სალექსო სტრუქტურის კომპონენტებზე, კერძოდ: მათ აწუხებთ ქართული ლექსის თეორიული შესწავლის არსებული მდგომარეობა. „ჩვენს მწერლობაში არათუ შესწავლილი არ არის ქართული რითმის ბუნება და ხასიათი, უბრალო სწორი ცნობებიც კი არ მოიპოვება მის შესახებ“ — უკმაყოფილოდ აღნიშნავდა კ. ჰიჰინაძე[2]. ფაქტობრივად, ახალი ქართული მეტრიკის ისტორიასაც ხომ ამ დროს დაედო საფუძველი ს. გორგაძის ნაშრომით „ქართული წყობილსიტყვაობა“ (1912).

XX საუკუნის დამდეგს დაწყებული ეროვნული პოეზიის განახლება 10-იან წლებში ქართული ლექსის რეფორმით დამთავრდა. „შეიცვალა დამოკიდებულება სიტყვისადმი, შეიქმნა სახეობრივი აზროვნების სრულიად ახალი სისტემა, გაფართოვდა ვერსიფიკაციული არსენალი; მეტრულ-რიტმულ ნოვაციებთან ერთად ქართულმა ლექსმა შეიძინა მანამდე უცნობი, ორიგინალური ჟღერადობა, განახლდა რითმა, დაიხვეწა ლექსის ბგერითი ფორმა“[3]. ეს არსებითი ცვლილებანი ქართული ლექსისა შემჩნეულია XX საუკუნის 10—20-იანი წლების პერიოდულ პრესაში. განსაკუთრებით აქტუალური კი მაინც ამ დროს იყო საკითხი ქართული რითმისა, რომელსაც ხშირად ნაწარმოების ღირსება-ნაკლოვანების განმსაზღვრელად მიიჩნევდნენ.

---

[2] კ. ჰიჰინაძე, რითმა ქართულ ლექსში, ჟ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 150.

[3] თ. დოიაშვილი, ლექსის ევფონია, 1981, გვ. 33.

რამდენადაც თვალი მიგვიწვდება, ჩვენი ეროვნული პერიოდიკის არსებობის მთელ მანძილზე (უკანასკნელი ორი ათეული წლის გამოკლებით) რითმის პრობლემა ყველაზე მეტი სიმწვავით სწორედ XX საუკუნის 10—20-იანი წლების პერიოდულ პრესაში დაისვა.

„რითმა სიტყვის ორეულია და სტრიქონის ბრწყინვალე მსაჯული, მას შეჰყავს ჩვენებათა ქაოსი სამუდამო ნაპირებში“ — წერდა ვალ. გაფრინდაშვილი[4] და იქვე ასახელებდა თანამედროვე ქართველ პოეტთა საუკეთესო რითმებს — „პოეტების ახალ პორტრეტებს“. თვალსაჩინოებისათვის ჩვენც მოგვყავს ეს სია:

გაფრინდაშვილი ვალერიან: ქორწილს — დალორწილს, მაინც — რაინდს.

გვეტაძე რაჟდენ: მემინდე — შემინდე, ტაროსი — მარაოსი.

გრიშაშვილი ი.: ამქარი — ყალამქარი, მდურავი — ნურავინ.

დარიანი ელენე: ხელუხლები — მუხლები, არ სჩანს არავინ — ტანსაფარავი.

ნადირაძე კოლაუ: პარადი — მარადი, ქუჩებს — ურჩევს.

იაშვილი პაოლო: ნადიმი — ბადიმი, მაესტრო — დაესწრო.

კარმელი შალვა: ტევრებს — სატევრებს.

ლეონიძე გ.: სერაბიმი — ესერაბამი.

მაჭავარიანი ლადო: ზღვაბინდი — რაინდი, გადაღმა — ამაღამ.

მეგრელიშვილი გ.: მადამი — მუდამ.

ტაბიძე გალაკტიონ: ასოებით — სასოებით, სილაში ვარდი — სილაჟვარდე.

ტაბიძე ტიტე: ყავრები — კენტავრები, მხედარს — მხედავს.

ცეცხლაძე გრიგოლ: როდენს — გიხაროდენს, ხელაპყრობილი — საპყრობილე.

ჯაფარიძე ლელი: ქუჩა — დააჩაქუჩა, ბარათს — ამირბარათ.

როგორც ვხედავთ, ვალ. გაფრინდაშვილს საუკეთესო რითმათა რიგში უმთავრესად შეაქვს ლექსიკური მნიშვნელობით ახალი რითმები. დასახელებული სარითმო სიტყვები გრამატიკულადაც მეტყველების სხვადასხვა ნაწილებია. ერთმანეთს ერითმება სახელი და ზმნა (მემინდე — შემინდე, მაესტრო — დაესწრო) ან სახელი და სახელ-ზმნა. ვალ. გაფრინდაშვილს პოეტის დიდ ღირსებად მიაჩნია რითმაში გრამატიკული პარალელიზმის დაძლევა და სარითმო ერთეულებად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი სიტყვების შერჩევა.

XX საუკუნის დამდეგს პოეტთა საგანგებო მსჯელობის საგნად იქცა რითმის სემანტიკის, სარითმო ერთეულების ლექსიკური შედგე-

---

[4] ვალ. გაფრინდაშვილი, რითმების ტურნირი, ჟ. „ისი“, 1918, № 1.

ნილობის საკითხი. იმ დროს დასმული ეს პრობლემა ამჟამადაც არ კარგავს აზრსა და მნიშვნელობას.

1918 წელს გაზ. „საქართველოში“ (№ 2—5) გამოქვეყნდა წერილები ქართული ლექსწყობის შესახებ. გაზეთის მე-5 ნომერში დაბეჭდილი სტატია საგანგებოდ რითმას ეხება. ავტორი მჭიდროდ უკავშირებს ერთმანეთს რიტმსა და რითმას, მართებულად მიიჩნევს ამგვარ განსაზღვრებას: „რიტმი არის ლექსის შინაგანი აღნაგობა, რითმა კი ლექსის სამკაული“. ავტორი შენიშნავს: „რადგან ქართულ ლექსს ერთმარცვლიანი რითმა არ ეხერხება, ვაჟურს ორმარცვლოვანს ვუწოდებ და ქალურს — სამმარცვლოვანსო“. ეს აზრი მეტისმეტად პირობითია, რადგან ქართულში ვაჟური რითმა იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება და იგი ერთმარცვლიანი სიტყვების შერითმვას გულისხმობს, — ხოლო ქალური — ორმარცვლიანი სიტყვებისას.

წერილის მიხედვით, რითმა და მახვილი ერთმანეთთან განუყრელ კავშირშია და „რითმა ერთი და იგივე მახვილიანი ხმოვნით უნდა იწყებოდეს (მაგ.: ქალის —ვალის)“. ავტორის დაკვირვებით, ქართველი პოეტები ხშირად სცოდავდნენ ამ მხრივ. „ყანწელებმა“ კი „ესთეტიური სმენით იგრძნეს ეს სიკოკლე, — მაგრამ იმის მაგიერ, რომ რაიმე გზით გამართონ იგი, ისინი ლექსის წარმოთქმაში მახვილს გადასვამენ ხოლმე არაბუნებრივად. მაგალითად, ოთხფა რითმას ისინი ასე კითხულობენ: პერანგის — ჰანგის — ზანგის — უზანგის (მახვილები ყველგან ბოლოდან II მარცვალზე), ე. ი. ქალურს რითმას აქცევენ ვაჟურად, მაგრამ ამის გამართლება შეუძლებელია“.

ამრიგად, ავტორი რითმის გამართვის აუცილებელ პირობად მიიჩნევს მის დაწყებას მახვილიანი ხმოვნით.

იგივე გაზეთი 1920 წელს (№ 82) კვლავ აქვეყნებს წერილს, რომელშიც ქართული ლექსის მახვილსა და რითმაზეა საუბარი. ავტორი ლექსის რიტმის დადგენისას უპირატეს მნიშვნელობას ანიჭებს მახვილს. ქართული სიტყვის მახვილი კი, მისი აზრით „... არ არის არც ხრომატიული (როგორც, მაგალითად, ძველი ჰელინური ენის) და არც ექსპირატორული (როგორც, მაგალითად, რუსული ენის): იგი შუათანაა ამ ორ მახვილხაზთა შორის: რამოდენიმეთ მელოდიური და რამოდენიმეთ „აძახული“. ავტორი ამჯერადაც მჭიდროდ უკავშირებს ერთმანეთს მახვილსა და რითმას, რადგან, „თუ მახვილი არ არის შემჩნეული, არც რითმა იქნება ათვისებული“.

ავტორი ყურადღებას ამახვილებს საკუთრივ რითმაზე: „სარითმო სიტყვანი უნდა იყვნენ, რაც შეიძლება დაცილებულნი საზრი-

სით და წარმოებით და, რაც შეიძლება დაახლოებულნი ხმოვანებით. მაგ.: მამეც — მეც (ბესიკის რითმა). ამ მოთხოვნაში თავსა ჰყოფს ესთეტიკური კანონი: მსგავსება და სხვაობა ერთსა და იმავე დროს: პირველი ჰქმნის ჰარმონიულობას, მეორე კი ხელს უწყობს, რომ მსგავსება არ გადავიდეს იგივეობაში". რადგან ავტორი მახვილზე საგანგებოდ მსჯელობს, ქართული ლექსის ბუნებაზეც უნდა ეთქვა რაიმე და, მართლაც, მისი აზრით, „ქართული ლექსწყობა არც მთლად ტონურია და არც მთლად სილაბური".

ამრიგად, გაზ. „საქართველოს" ფურცლებზე გამოქვეყნებულ სტატიებში, რომლებიც რითმას ეძღვნება, საგანგებო მსჯელობის საგნად არის ქცეული რითმისა და მახვილის ურთიერთკავშირი, რითმის სემანტიკა და გრძლიობა.

საკითხი ქართულში რითმისა და მახვილის ურთიერთობისა პრობლემურია, კამათი მის შესახებ დღესაც მიმდინარეობს. მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, მახვილი ქართულ რითმაში არ ასრულებს გადამწყვეტ როლს.

20-იანი წლების პერიოდულ პრესაში დაიწყო საუბარი ასონანსზე — არაზუსტი ანუ ნაკლული რითმის ერთ-ერთ სახეობაზე, „რომლის კლაუზულის ხმოვნები ერთნაირია, ხოლო თანხმოვნები — სხვადასხვანაირი"[5]. 10-იანი წლების ქართულ პოეზიაში პირველად გამოჩნდა ასონანსი, როგორც გააზრებული პოეტური ხერხი და უმალვე მიიქცია ყურადღება. ვალ. გაფრინდაშვილის წერილი „რითმა და ასონანსი" ძირითადად სწორედ ამ პრობლემას ეხება. ავტორი XX საუკუნის ქართული რითმის თავისებურებად მიიჩნევს ასონანსს „მოულოდნელსა და უცხო სტუმარს, ავზნიანსა და ჩქარს, აპოკალიპსის ჩვენებასავით გაუგებარს. ქართულ პოეზიაში ასონანსი სრულ-ად შეგნებულად და არა შემთხვევით შემოიტანა პაოლო იაშვილმა"[6]. მაგრამ ავტორს მიაჩნია, რომ ქართული ასონანსი ჯერ არ არის გაბედული და უფრო კანონიერ რითმას ჰგავს. თუნდაც იმავე პაოლო იაშვილის (ე. დარიანის) — „არ სჩანს არავინ — ტანსაფარავი".

რა თქმა უნდა, ასონანსი ქართულ ლექსში ახალი მოვლენა არ ყოფილა. როგორც აკ. გაწერელია მიუთითებს, იგი ახასიათებდა ქართულ კლასიკურ ლექსსაც: მაგ. არისტოტელი: ტომელი (ჩახრ.).

შესამოსელი: შესამკობელნი (შავთ.)

---

[5] აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, რჩეული ნაწერები, ტ. III (1), 1981, გვ. 172.

[6] ვალ. გაფრინდაშვილი, რითმა და ასონანსი, ჟურნ. „მშვილდოსანი", 1920, № 1, გვ. 16.

ქაჯთა: აჯდა (საბა „ქ. დაჯდ“.), მაგრამ იმ დროს ასონანსი შემღუდველი მოვლენა იყო, 20-იანი წლების დასაწყისში კი ქართული ლექსის განახლების დროს ასონანსს საგანგებო ფუნქცია დაეკისრა.

ვალ. გაფრინდაშვილი აღნიშნავდა: „დღეს, როცა ქართული რითმა გამართულია როგორც მიმინო, არავის აკვირვებს ახალი რითმები. ქართული რითმა მოშინაურდა, ასონანსი ხმაურობს ლექსებში, როგორც დაგვიანებული სტუმარი, მაგრამ თანდათან ქართულმა პოეზიამ შეითვისა ასონანსი და მას ადგილს უთმობენ (ყანწელების შემდეგ) ჩამორჩენილი პოეტებიც“[7].

ვალ. გაფრინდაშვილი ახასიათებს 1922 წელს „ცისფერყანწელების“ მიერ გამოყენებულ რითმებს და გაკვირვებას გამოთქვამს, რომ პაოლო იაშვილი — „ასონანსის პირველი შემოქმედი საქართველოში“, ისევ სწორ რითმას დაუბრუნდა. იქვე შენიშნავს, რომ „საზოგადოდ, უფროს ყანწელებს ასონანსზე უფრო ახასიათებთ სწორი რითმა: მე გულგრილად ვუსმენ მათ ნაცნობ ხმაურს, მე არ მახარებს ასეთი რითმები: ტკბილი — თბილი, კარი — ნაღვარი, სრულის — სულის, სევდები — იმედები“. მათ სანაცვლოდ ვალ. გაფრინდაშვილი ასახელებს 1922 წლის ახალ რითმებს: ნურავინ — მოურავი, მუხლებით — შეუღლებით, უბოძე — კუბოზე, ევროპა — დაუდევრობა, ბურუსს — კენგურუს და სხვ.

დასასრულ, პოეტი დაასკვნის: 1922 წელს ქართველ პოეტთა ლექსებში უფრო სჭარბობს დაქტილური რითმა, ასონანსი ნაკლებად არის განვითარებული, დისონანსი სრულიად არ არის ხმარებაში. რითმის გამართვაში ყველა პოეტები ბაძავენ „ახალი მწერლობის“ პოეტებს... რითმის გამართვამ მეტი ხმოვანება მისცა ქართულ ლექსს, მეტად დაწმინდა რითმა თოთხმეტმარცვლოვან ლექსში, ათმარცვლოვანში რითმა კვლავ კოჭლობს, უმეტეს შემთხვევაში ახალი რითმა ეყრდნობა უცხო სიტყვას, ან სახელს, აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთმა პოეტმა 1922 წელში სრულიად უარყო რითმა და რიტმი დააყენა უფრო მაღლა. ამის მაგალითები იყო „ბარიკადაში“. ქართულ რითმას უთუოდ დაუდგა რენესანსი და ქართული პოეზიის ისტორიაში ჩვენი საუკუნე იქნება ცნობილი „ოქროს ხანათ“[8].

ვალ. გაფრინდაშვილის ამ წერილში ბევრი რამ არის გასაზიარებელი და საკ მათოც. აშკარაა, რომ იგი პრივილეგიას ანიჭებს „ცის-

---

[7] ვალ. გაფრინდაშვილი, რითმა 1922 წელში, გაზ. „რუბიკონი“, 1923, № 4.

[8] იქვე

ფერყანწელთა“ ორდენის დამსახურებას და ჩრდილში ტოვებს XX ს. ქართული პოეზიის სხვა წარმომადგენლებს, განსაკუთრებით გალაკტიონ ტაბიძეს. საინტერესო და სწორ დაკვირვებებთან ერთად, შეიმჩნევა ავტორის მეტისმეტი გატაცება რითმით, ხშირად — ლექსის მთლიანად რითმამდე დაყვანა და სრული ნიველირება ლექსის სხვა კომპონენტებისა. წერილის ნაკლოვანი თუ საორჭოფო ადგილები შეუნიშნავი არ დარჩენილა და ვალ. გაფრინდაშვილის სტატიას მალე მოჰყვა გამოხმაურება. 1923 წელს, გაზ. „ლომისში“ დაიბეჭდა მარუთა შუამდინარელის (ი. გრიშაშვილის) წერილი „რითმით აშორდიოთ“, რომელიც ერთგვარი რეცენზიაა ვალ. გაფრინდაშვილის სტატიისა „რითმა 1922 წელში“. ავტორი ჩამოთვლის ვალ. გაფრინდაშვილის მიერ დავიწყებულ პოეტებსა და მათ რითმებს:

კოტე მაყაშვილი: კბილებს — დაქტილებს, დარდებს — მილიარდებს, ნეტავი — მკვნეტავი.

ვარლამ რუხაძე: ორბიტს — მორბის.

გამსახურდია: ლომებს — ბათლომეს, ზარებს — ცეზარებს, არკა — პეტრარკა.

აქვე, ამ უკანასკნელ რითმასთან დაკავშირებით, ავტორი მიუთითებს: „აქ ორთავე რითმა უცხო სიტყვაზეა აშენებული. ამ შემთხვევაში უცხო სახელებით გატაცება სახიფათოა. ჩემის აზრით, თუ ერთ რითმაში უცხო სახელია, მაშინ მეორე მისი ტოლი რითმა უეჭველად ქართული უნდა იყოს“.

ი. გრიშაშვილს მიაჩნია, რომ ვალ. გაფრინდაშვილი „განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა თავისიანებს და სრული გულგრილობა გამოიჩინა არამც თუ ძველი კავშირის მწერლებისადმი, არამედ იმ ახალგაზრდებისადმი, რომელნიც უეჭველად სწორ შეფასებას მოელიან“. წერილის დასასრულს იოსებ გრიშაშვილი აფრთხილებს ახალგაზრდა პოეტებს, რომ „მათ ლექსი ისე არ უნდა გაიგონ, როგორც მხოლოდ რითმის ძებნა. რითმა ერთი სიმია იმ საკრავისა, რომელსაც იდეა და სახე ეწოდება... ხშირად ერთი რითმა მთელი ლექსის აზრს იწვევს. მაგრამ ეს საიდუმლო დაკავშირებულია პოეტის ინდივიდუალობასთან“[9].

აღსანიშნავია, რომ ვალ. გაფრინდაშვილის წერილი „რითმა 1922 წელში“ უარყოფითად შეაფასა კონსტანტინე გამსახურდიამაც[10]. თუმცა მას დაწერილებით არ უსაუბრია წერილის ავ-კარგიანობაზე.

1922 წელს ჟურნალ „ხომალდის“ მე-3 (მარტის) ნომერში გამო-

---

[9] მ ა რ უ თ ა შ უ ა მ დ ი ნ ა რ ე ლ ი, რითმით აშორდიობა, გაზ. „ლომისი“, 1923, № 26.

[10] კ. გ ა მ ს ა ხ უ რ დ ი ა, ჟურნ. „ილიონი“, 1923, № 4, გვ. 89.

ქვეყნდა დონალის (ალ. აბაშელის) წერილი: „პოეტი და რითმა". ავტორის აზრით, რითმას ლექსში „მუსიკალური ეფექტის" გარდა, „სახეთა და იდეათა" ფერისცვალება შემოაქვს. წერილში საუბარია აგრეთვე რითმის სემანტიკაზე — ტრადიციულ და ახალ რითმებზე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, XX საუკუნის 10—20-იან წლებში ქართულ პოეზიაში მომძლავრდა არაზუსტი რითმა, როგორც სწორი, კლასიკური რითმის შეგნებული დეფორმაცია. კ. ჭიჭინაძე აღნიშნავდა:

„...არასწორი რითმა განზრახ იხმარება, ის არის რეაქცია მობეზრებული, კლასიკური რითმის წინააღმდეგ, მისი დეკადანსი. ქართულ პოეზიაში მას აქვს მხოლოდ უკანასკნელი ათეული წლის ისტორია"[11].

არასწორი რითმა, ასონანსის, დისონანსის მოჭარბებასთან ერთად, 20-იანი წლების პოეტებმა, ტრადიციული ლექსწყობის ფორმებს, როგორც ცნობილია, დაუპირისპირეს თავისუფალი ლექსიც.

„დღეს წერის ტეხნიკა ისეა განვითარებული, რომ ლექსის დაწერა მეტად გაადვილებულია, ყველამ ადვილად გაიგო როგორ იწერება სონეტი, ტრიოლეტი, სექსტინა, რონდელი და სხვ. და ხშირად ძნელია გამოცნობა ფალსიფიკაციის". — ასე იწყებს პოეტი გრიგოლ ცეცხლაძე წერილს თავისუფალი ლექსის შესახებ[12], რომელიც ვალ. გაფრინდაშვილის ზემოაღნიშნული ნარკვევის — „რითმა 1922 წელში" უშუალო შთაბეჭდილებითაა დაწერილი. ავტორის აზრით, ვალ. გაფრინდაშვილის წერილში სწორად არ იყო გადაწყვეტილი საკითხი, რადგან „ახალი, 1922 წლის ქართულ პოეზიაში არის ის, რაც სცილდება იმ საზღვრებს, რომელიც შემოფარგლული იყო 1921 წელში"[13]. გრ. ცეცხლაძე კი თვლის, რომ „უახლოეს ქართულ პოეზიაში სიახლით ყველაზე უფრო გამარჯვებულია თავისუფალი ლექსი, განსაკუთრებით კი 1922 წელში", ამიტომაც მართებდა ვალ. გაფრინდაშვილს ამ საკითხისათვის ჯეროვანი ყურადღება დაეთმოო.

გრ. ცეცხლაძის ეს წერილი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. მასში სწორად არის შემჩნეული ის სიახლე, რომლის აღნიშვნა იმ დროს ავიწყდებოდათ. საქმე შეეხება თავისუფალ ლექსს, რომელშიაც, ავტორის სიტყვით, „ყოველი სიტყვა მოჩანს", „ყოველი სახე ცოცხლობს". გრიგოლ ცეცხლაძე სავალდებულოდ თვლის იმასაც, რომ ვერლიბრის ავტორები განსაკუთრებული სიფრთხილით მოეპყრონ სი-

---

[11] კ. ჭიჭინაძე, რითმა ქართულ ლექსში, ჟურნ. „ქართული მწერლობა", 1929, № 1—2, გვ. 154—155.

[12] გრ. ცეცხლაძე, თავისუფალი ლექსი, გაზ. „რუბიკონი", 1923, № 9, გვ. 3.

[13] იქვე.

ტყვას. მართლაც. ვერლიბრის მთავარი ნიშანია მისი სინტაქსური მოწესრიგებულობა და „ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი თანამიმდევრობა აქ ხშირად შეცვლილია სინტაქსურ ერთეულთა („პოეტურ წინადადებათა“) კანონზომიერი განმეორებით“ (აკ. გაწერელია).

საგულისხმოა, რომ გრ. ცეცხლაძემ ქართულ პოეზიაში ვერლიბრ-ს ჩასახვისთანავე ასე ზუსტად განსაზღვრა მისი თავისებურებანი. საყურადღებოა წერილის დასკვნაც: „ჩემის აზრით, თავისუფალი ლექსი საბოლოოდ დარჩება ორიგინალური და ჰეშმარიტი პოეტების კუთვნილება“[14].

ვერლიბრის წარმოშობა, ერთგვარად, სონეტში, ტრიოლეტში და, საზოგადოდ, მყარ ფორმებში ჩამწყვდეული ლექსის განთავისუფლების სურვილმაც განაპირობა. იგი თავისებური უარყოფაა რითმიანი ლექსისა, ამიტომაც ვეხებით მას რითმაზე მსჯელობის დროს.

1918 წლის დეკემბერში, გაზეთების „საქართველოსა“ და „სახალხო საქმის“ ფურცლებზე გაჩაღდა პოლემიკა სონეტის თაობაზე. დაისვა, კერძოდ, პრობლემა სონეტის რითმისა.

როგორც ცნობილია, სონეტი ლექსის მეტად მკაცრი და სპეციფიკური ნიშნებით განსაზღვრული სახეობაა. ლექსისათვის აუცილებელი ელემენტები: რითმა, სტროფიკა, კომპოზიცია და სხვა მასში ცვალებადობის კანონს არ ემორჩილება.

მიუთითებენ, რომ სონეტი წარმომდგარია სიტყვისაგან „sonore“, რაც „ხმოვანებას“ ნიშნავს. ცხადია, სონეტისათვის აუცილებელი ამ თვისების შესაქმნელად უდიდესი როლი რითმას ენიჭება. ი. გრიშაშვილი თავის მონოგრაფიაში „საჩათნოვა“ (1918 წ.) შენიშნავს: „უკანასკნელ დროს რუსის პოეტებში თავი იჩინა ეგრეთწოდებულმა სონეტის რითმის ბურთაობამ“, ე. ი. მხოლოდ რითმის ცვლამ! თვით ლექსი კი თოთხმეტ სტრიქონს არ გასცილებია და არც გასცდება. ეს „ცვლა“ კი იმაში გამოიხატება, რომ სონეტის პირველი ნახევრის რვა სტრიქონი ოთხი სახის რითმით კი არ არის გამართული, როგორც ეს ძველად იყო, — არამედ ორი სახის რითმითო“.

გაზ. „საქართველოში“ (1918 წ. № 221) გამოქვეყნებული წერილის ავტორი ედავება ი. გრიშაშვილს, რომ სონეტის პირველი ნაწილი ოთხი რითმით არასოდეს არ ყოფილა გამართული და რომ ჰ. ჰაინეს ცნობილი სონეტის პ. ეენბერგისეული რუსული თარგმანი ამ მხრივ მცდარია და მასზე დაყრდნობა არ შეიძლებაო. შემდეგ კი მოკამათე განაგრძობს: „მართალია, ზოგი ფრანგი პოეტი და ზოგი კიდევ სხვებიც, თოთხმეტსტრიქონიან ლექსს ისე ასხამენ, რომ პირველი რვა

---

[14] გრ. ცეცხლაძე, თავისუფალი ლექსი, გაზ. „რუბიკონი“, 1923, № 9. გვ. 3.

სტრიქონი ოთხი სახის რითმითაა გამართული, მაგრამ ისინი ასეთ ლექსს უცხო ქვეყანაში ან სულ არ არქმევენ სონეტს, ან თუ დაარქმევენ, მხოლოდ „თავისუფალ სონეტს“ ეძახიან და არა ნამდვილს — კლასიკურს“.

შემდეგ ქართულმა სონეტმა გარითმვის სწორედ ეს კლასიკური სქემა მიიღო: „I—II ხანა (ოთხეულები) ორი სახის რითმითაა შეწყობილი; ხოლო III—IV ხანა (სამეულები) — სამი სახის რითმითო“. — წერდა ს. გორგაძე თავის ცნობილ სახელმძღვანელოში („ქართული ლექსი“. 1930 წ.). თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში მთლიანად გაზიარებულია ეს შეხედულება. როგორც ქართველ პოეტთა სონეტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, მათში არ შეინიშნება ქალური და ვაჟური რითმების მონაცვლეობა, რაც ერთ-ერთი აუცილებელი მოთხოვნაა კლასიკური სონეტისა. ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ საერთოდ, ქართული ლექსისათვის ნაკლებად ნიშანდობლივია ვაჟური, ერთმარცვლიანი რითმა. უფრო ხშირია შემთხვევები ორ და სამ მარცვლიან რითმათა მონაცვლეობისა. გაზ. „საქართველოში“ ვკითხულობთ: „სონეტში არ არის ვაჟური და ქალური რითმების შეთანხმება. ქართულ ლექსთა ხმაში ქალური და ვაჟური რითმების შეთანხმება ჯერ კიდევ პრობლემაა და . უკანასკნელის უქონლობა ქართულ ლექსს სინამდვილეს ვერ დაუკარგავს: იტალიურ პოეზიაში, მაგალითად, მხოლოდ ქალური რითმებია“.

სონეტის რითმასთან დაკავშირებით, ყურადღებას იქცევს ვალ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტი“, . რომელიც ამ პერიოდშია დაწერილი, მასში მთლიანად უარყოფილია რითმა. სონეტის დადგენილი წესების დარღვევა, „ხმოვანების კანონის“ უარყოფა და რითმასთან ამგვარი თავისუფალი დამოკიდებულება, ცხადია, შემთხვევითი არ ყოფილა. ვალ. გაფრინდაშვილი ცდილობს „ყრუ სონეტის“ სპეციფიკურ შინაარსს ახლებური, თავისებური ფორმა მოუძებნოს. „ყრუ სონეტი“ რიტმულად მოწესრიგებულია და გამართული (რითმას კი შეგნებულად, განზრახ უარყოფს ავტორი და ერთგვარად იბოდიშებს კიდევაც: „გოტიეს ლანდო, მაპატიე ეგ სითამამე“ — მიმართავს იგი ფრანგული, კანონიკური სონეტის ცნობილ, მკაცრ დამცველს თეოფილ გოტიეს).

XX საუკუნის 10—20-იანი წლები, როგორც ვხედავთ, აღსავსეა ძიებებით, სურვილით, რათა მიაგნონ ეპოქის გამძაფრებულ შეგრძნებათა ადეკვატურ გამომსახველობით პოეტურ ხერხებს. ამისათვის სინჯავენ ტრადიციულ საშუალებებსაც და უახლესი ევროპული პოეზიის მიღწევებსაც. თუ, ერთი მხრივ, ტრადიციული ქართული რი-

თმის გამდიდრება-გაღრმავებისაკენ ისწრაფვიან, მეორე მხრივ — ზოგჯერ სრულიად უარყოფენ მას და ფრაზის რიტმულ-ინტონაციურ გაძლიერებას ცდილობენ. თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს სონეტიც და თავისუფალი ლექსიც — ორივე ერთნაირად ახალი ფორმაა ტრადიციული, ეროვნული ვერსიფიკაციისათვის. ლექსის ორივე სახეობა ორგანულად უკავშირდება რითმას და კიდევ სიახლე: სონეტის ტრადიციულ, კლასიკურ ფორმასთან ერთად ჩნდება ურითმო ან რითმადარღვეული სონეტები, როგორც ერთგვარი ცდა მისი შეგუებისა სიმბოლისტური პოეზიის თავისებურებებთან.

თანამედროვე პოეზიაში მიმდინარე ცვლილებების გააზრებასა და გაანალიზებასთან ერთად XX ს. 10—20-იანი წლების პერიოდულ პრესაში ქვეყნდებოდა წერილები, რომლებიც ქართული კლასიკური ლექსის თავისებურებებისა და ქართველ რომანტიკოსთა ვერსიფიკაციული სიახლეების ახსნას ითვალისწინებდა.

„რითმა ლექსის ენის ბგერითი ელემენტების მაქსიმალური მოწესრიგებულობის ერთ-ერთი სახეა, ფართოდ გაგებული, რითმა აკუსტიკურ ერთგვარობათა განმეორებაა", — ასეთი დეფინიცია მოგვცა რითმისა სერგი გორგაძემ.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებად არის გამახვილებული ყურადღება ს. გორგაძის ერთ საინტერესო წერილზე: „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა", რომელიც 1918 წელს, ჟურნალ „პრომეთეში" (№ 2) დაიბეჭდა და შემდეგ დაერთო ნიკ. ბარათაშვილის თხზულებათა 1922 წლის გამოცემას.

წერილში განხილულია საზომი, მუხლი, მახვილი, რითმა. ს. გორგაძე სწორად შენიშნავს პოეტის რითმის თავისებურებას: „რითმების გამოსაჩენად ბარათაშვილი ზოგჯერ მეზობელ ტაეპებს აერთებს და ორ ტაეპს ერთ სტრიქონად წერს. პირიქით, ზოგჯერ ერთ ტაეპს მუხლებად ჰკვეთს, და რამოდენსამე სტრიქონად აძლევს"[15].

ს. გორგაძე ქართული რითმის გენეზისს ხალხურ რითმას უკავშირებს და მას ქართული პოეზიის „განუყრელს", თითქმის ორგანულ კუთვნილებად მიიჩნევს. შემდეგ კი ავტორი გვთავაზობს სტატისტიკურ მონაცემებს — რამდენი რითმიანი და ურითმო სტრიქონია ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში. ს. გორგაძე წერს: „მის (ნიკ. ბარათაშვილის — თ. ბ.) 38 ნაწარმოებში სულ 1176 სტრიქონია: ამათში ურითმოდ დატოვებულია მხოლოდ 24 სტრიქონი („ფიქრნი მტკვრის პირას" — 2 სტრიქონი (მე-17 და 26-ე), „ჩონგურს" — მე-3, მე-6,

---

[15] ს. გორგაძე, ნიკ. ბარათაშვილის ლექსის ფორმა, ჟურნ. „პრომეთე", 1918, № 2, გვ. 59.

მე-9. „ბედი ქართლისა“ — მე-2 და ა. შ.), დანარჩენი 1152 სტრიქონი კი რითმიანია, მაშასადამე, რითმათა რიცხვიც ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებში 1152-ია. შინაგანი რითმა მათგან მხოლოდ 14-ია, დანარჩენი — გარეგანი რითმაა“[16].

აქვე ს. გორგაძე ასახელებს ნიკ. ბარათაშვილის ლექსის რითმათა კომბინაციებს: aaxa, aaaa, abba, abab — ყველაზე ხშირი, ხოლო ყველაზე საყვარელი კომბინაციაა: aaabcc.

ნიკ. ბარათაშვილის ლექსებში სამგვარი შედგენილობის რითმა გვხვდება: სამმარცვლოვანი, ორმარცვლოვანი და ერთმარცვლოვანი.

1154-დან სამმარცვლოვანი რითმა მხოლოდ 276-ია, ორმარცვლოვანი — 528, ერთმარცვლოვანი — 350[17]. შემდეგ ავტორი განაგრძობს რითმების დახასიათებას და აღნიშნავს: „ბარათაშვილის რითმების უმეტესობაში ერთგვაროვნება მხოლოდ ხმოვან ბგერებსა და უკანასკნელი მარცვლის ერთს ან ორს თანხმოვანშია დაცული. რითმის დანარჩენი ფონეტიკური შედგენილობა კი ფრიად აჭრელებულია“[18].

ს. გორგაძის დაკვირვებით, ბარათაშვილის ლექსში სწორი რითმები აქა-იქ თუ გამოერევა, ისე კი, უმთავრესად, პოეტი მათ დიდ ყურადღებას არ უთმობს; ბარათაშვილის ლექსის პოპულარობის მიზეზი უნდა ვეძიოთ არა მის გარეგნულ სილამაზესა და რითმათა სიახლეში, არამედ თვით ლექსის შინაარსში.

საყურადღებო . გვეჩვენება ს. გორგაძის მიერ მოშარჯვებული სტატისტიკური აღრიცხვის მეთოდი, რომლითაც მანამდე ქართველი ლექსმცოდნეები არ სარგებლობდნენ. როგორც ჩანს, XX საუკუნის 10—20-იან წლებში, ალბათ, რუსული ვერსიფიკაციის მკვლევართა გავლენით, ქართულ ლექსმცოდნეობაშიც ინერგებოდა ლექსის შესწავლის სტატისტიკური მეთოდი. ამაზე მიგვანიშნებს ქრონიკაც, რომელიც 1922 წ. დაიბეჭდა გაზ. „ბახტრიონში“[19]. ქრონიკაში ნათქვამია: „გრიგოლ სოღორაშვილმა დაასრულა „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონია, სიმფონიის უმთავრესი მიზანია თხზულების შესწავლის გაადვილება. სიმფონიას აქვს დამატებები: „ვეფხისტყაოსნის“ რითმები და ეპიტეტები. როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსანი“ შეიცავს 1576 ტაეპს ანუ 6 304 სტრიქონს, ანუ 100 864 მარცვალს. მარცვალი საშუალოდ შედგება 2114 ასოსაგან, ე. ი. სულ შეიცავს 225000 ასოს. სიმფონიაში გაწყობილი სიტყვების დათვლი-

---

[16] ს. გორგაძე. ნიკ. ბარათაშვილის ლექსის ფორმა, ჟურ. „პრომეთე“, 1918, № 2, გვ. 66.

[17] იქვე, გვ. 68.

[18] იქვე, გვ. 69.

[19] გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, № 19, გვ. 3.

დან აღმოჩნდა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ შედგება 40 080 სიტყვიდან. ამ ორმოც ათას სიტყვას აქვს 13 885 ფორმა, ძირითადი სიტყვა არის 2377“.

შემდეგ ამგვარსავე მეთოდს იყენებს „ვეფხისტყაოსნის“ ალიტერაციის, რიტმისა და რითმის კვლევისას კ. ჭიჭინაძეც (იხ. „ვეფხისტყაოსნის“ 1934 წლის გამოცემა), რომელმაც ქართულ რითმას საგანგებო წერილი უძღვნა. 1929 წელს ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ გამოქვეყნდა მისი ნაშრომი „რითმა ქართულ ლექსში“, მაგრამ, ვიდრე მის შესახებ ვისაუბრებდეთ, გვსურს გავიხსენოთ კ. ჭიჭინაძის ერთი წერილი, რომელიც 1928 წლის „არიფიონში“ დაიბეჭდა: ავტორი აღუთქვამს მკითხველს, რომ რითმის პრობლემას ვრცლად შეეხება ცალკე წერილში (იგულისხმება, „რითმა ქართულ ლექსში“ — 1929 წ.), რადგან „ეს საკითხი სრულიად დაუმუშავებელია ქართულ ლიტერატურაში“[20].

ამ წერილში ავტორი საუბრობს დაყრდნობილი (საბჯენთანხმოვნიანი) რითმის თაობაზე „...ისეთი რითმის შესახებ, რომლის შემადგენლობაში შეტანილია ეგრეთწოდებული დასაყრდენი თანხმოვანი, რაც სავალდებულო არ არის თვით კლასიკურ რითმებშიც კი. დაყრდნობილი რითმა განსაკუთრებით ხშირია, მაგრამ მისი გატარება შაირით დაწერილ ტაეპში, სადაც ოთხი სტრიქონი ერთ რითმაზეა აგებული, დიდ სიძნელეს წარმოადგენს... რუსთაველს ამ მხრივ უახლოვდება რითმის ისეთი ვირტუოზი მხოლოდ, როგორც არის დავ. გურამიშვილი“[21].

საკითხს დაყრდნობილი რითმის შესახებ კ. ჭიჭინაძე საგანგებო ყურადღებას აქცევს ნაშრომში „რითმა ქართულ ლექსში“, სადაც ახსნილია ამ ტერმინის შემოღების მიზეზი. კ. ჭიჭინაძის ეს წერილი სამეცნიერო ლიტერატურაში სათანადოდ არის შეფასებული[22] და ამჯერად ჩვენ მის დაწვრილებით ანალიზს გვერდს ავუვლით. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ ამ წერილში მკვლევარი საგანგებო ყურადღებას აქცევს ბარათაშვილის რითმას, ერთგვარად ავითარებს ს. გორგაძის თვალსაზრისს ბარათაშვილის არასწორი რითმის შესახებ.

ს. გორგაძე მხოლოდ იმის აღნიშნით დაკმაყოფილდა, რომ ბარათაშვილის პოეზია მდიდარია არასწორი რითმებით, კ. ჭიჭინაძემ ამ

---

[20] კ. ჭ ი ჭ ი ნ ა ძ ე, „ვეფხისტყაოსნის“ ეახტანგისეული რედაქცია, კრ. „არიფიონი“ 1928, № 1, გვ. 287.

[21] იქვე, გვ. 288.

[22] ა. ხ ი ნ თ ი ბ ი ძ ე, კონსტანტინე ჭიჭინაძე — ქართული ლექსის მკვლევარი წიგნში. კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში, 1979, გვ. 4—5.

მოვლენის არსი და მიზეზი ახსნა: „ნაკლული რითმა მე-19 ს. პირველ ნახევარში გაცილებით სჭარბობდა ქართულ პოეზიაში სწორ რითმას. ამის მიზეზად უსათუოდ ყალბად გაგებული რუსული ვერსიფიკაციის გავლენა უნდა ჩაითვალოს. ალბათ, ჩვენი იმდროინდელი პოეტები (ალ. ჭავჭავაძე, ბარათაშვილი, ორბელიანები) რითმას ხედავდნენ თვალით (რითმის ამთვისებელი აპარატი კი ყურია და არა თვალი), რომ რუსულ ლექსებში რითმის შემადგენლობა მოკლეა — ხშირად ის მხოლოდ ორი ასოსაგან შედგება და შესაძლებლად დაინახეს ქართულ ლექსშიაც მისი ამგვარადვე შემოკლება, მაგრამ რაც ბუნებრივია რუსულ ლექსში, ის არაბუნებრივი გამოვიდა ქართულში. იმდროინდელმა პოეტებმა ძხედველობაში ვერ მიიღეს ის ურთიერთობა რომელიც ლექსის კლაუზულებსა და რითმებს შორის არსებობს“[23]. მკვლევრის ამ მოსაზრებას საეჭვოდ მიიჩნევს თ. დოიაშვილი, კ. ჭიჭინაძისავე იმ დაკვირვების საფუძველზე, რომელიც ევფონიას ეხება. „თუ გრ. ორბელიანი და ნ. ბარათაშვილი სტრიქონის გამართვისას სმენით შთაბეჭდილებას ეყრდნობიან, რატომ სუსტდება სმენის ფაქტორი რითმის მიმართ და რად იკავებს მის ადგილს თვალი“?[24]

ამრიგად, XX საუკუნის 20-იანი წლების პერიოდულ პრესაში რითმის თაობაზე დაწერილ სტატიათა გაცნობამ გვიჩვენა, რომ იმდროინდელ კრიტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას არ გამოჰპარვია ქართული ლექსის განახლების პროცესის თავისებურებანი.

სწორად არის შენიშნული, რომ XX საუკუნის 20-იანი წლების პოეზია მდიდარია მოულოდნელი და ეგზოტიკური რითმებით, იგრძნობა თვისებრივი ცვლილება კლასიკურ ლექსთან შედარებით.

სალიტერატურო კრიტიკამ დროულად შენიშნა და შეაფასა აგრეთვე ვერლიბრის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში, როგორც ტრადიციულ ფორმებში ჩამწყვდეული ლექსის განთავისუფლების ცდა.

სონეტის ქართველ თეორეტიკოსებს შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ ამ პერიოდში ქართულ პოეზიაში ახალდამკვიდრებული ურითმო და რითმადარღვეული სონეტები. სწორად ახსნეს სონეტის დადგენილი წესების დარღვევის ამგვარი ცდა, რომელიც გამოწვეული იყო არა წესების უცოდინრობის გამო (როგორც ქართულ პოეზიაში სონეტის შემოტანის პირველ ეტაპზე იყო), არამედ საგანგებოდ, წი-

---

[23] კ. ჭიჭინაძე, რითმა ქართულ ლექსში, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 12, გვ. 155.

[24] კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ პოეზიაში, თბ., 1979, შენიშვნები თ. დოიაშვილისა, გვ. 116.

ნასწარი ჩანაფიქრით და სურვილით — ურითმო სონეტით გადმოეცათ განსაკუთრებული სათქმელი, თავისებური აზრი და განცდა.

ვერლიბრიცა და სონეტიც, პირველი — რითმის უარყოფით, მეორე კი — მრსდამი მორჩილებით, ორგანულად იყო ჩართული იმ ცხარე პოლემიკაში, რომელიც 20-იან წლებში რითმის თაობაზე გაიმართა.

20-იან წლებში შეაფასეს აგრეთვე ქართველ რომანტიკოსთა რითმა; ამ დროს დაისვა საკითხი არაზუსტი რითმის თაობაზე; ამ პერიოდში მიუთითეს ბარათაშვილის ლექსის თავისებურებაზე; 20-იან წლებში მკვიდრდება ქართულ ვერსიფიკაციაში ლექსის კვლევის სტატისტიკური მეთოდი.

გალაკტიონის რითმის ლექსიკონი

(ი ნ ფ ო რ მ ა ც ი ა)

ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, როცა კვლევის ძირითად მიმართულებად იქცა მხატვრული შემოქმედების შინაგანი სტრუქტურის ანალიზი, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის სიმფონია-ლექსიკონების შექმნას — სიტყვის იქნება ეს, სემანტიკური ფიგურების თუ რითმისა.

ლექსმცოდნეობის ჯგუფი ლიტერატურის ინსტიტუტში ამთავრებს მუშაობას გალაკტიონის რითმის ლექსიკონზე. სალექსიკონოდ მომზადდა პოეტის ყველა გამოქვეყნებული ნაწარმოები თავთავიანთი რედაქციებით: დაზუსტდა ტექსტი, გასწორდა რითმის დამახინჯებული ფორმები, გადაისინჯა თხზულებათა დაწერის თარიღები, დადგენილ იქნა თითოეული ნაწარმოების საზომი და გარითმვის სისტემა. ყველაფერი ეს აღნუსხულია პოეტის ფხზულებათა კატალოგში, რომელიც ლექსიკონს დაერთვის. ლექსიკონის მომხმარებლისთვის ნათელი იქნება რითმის ქრონოლოგია, მისი მიმართება ლექსის საზომთან და გარითმვის ამა თუ იმ სისტემისადმი კუთვნილება (ჯვარედინი, მოსაზღვრე, რკალური...). სტრიქონის მეტრულ სქემასთან რითმის შესატყვისობის ჩვენება ერთგვარი კომპენსაცია იქნება იმისა, რომ რითმას ლექსიკონში საილუსტრაციო კონტექსტი არ ახლავს (სარითმო სტრიქონთა კოლოსალური რიცხვი ლექსიკონს არაკომპაქტურს გახდიდა).

ყველა კითხვაზე, თუ რა სახეს მიიღებს პოეტის რითმა ლექსიკონში, პასუხს იძლევა აკ. ხინთიბიძის „ინსტრუქცია გალაკტიონ ტაბიძის რითმის ლექსიკონის შესადგენად“. რომელიც ცალკე ბროშურის სახითაა გამოცემული.

რთული და მრავალფეროვანია გალაკტიონის რითმა, მისი სალექსიკონოდ დამუშავებაც ძნელი ხდება. ნიმუშად არ გამოდგება რუსთვე-

ლის რითმის სიმფონია, რომლის სამი სხვადასხვაგვარი გამოცემა არსებობს, რადგან გალაკტიონის ახალი რითმა არ ექვემდებარება კლასიფიცირების ძველ პრინციპს. ვერც სხვა ენათა რითმის ლექსიკონები (რუსული, ინგლისური, ფრანგული...) იძლევიან სათანადო ორიენტირს. უწინარეს ყოველისა, ჭირს რითმის გამოტანა ნაწარმოებიდან და სალექსიკონო ბუდეში ჩასმა. როცა რითმა და კლაუზულა გაიგივებულია (როგორც ზემოხსენებულ ენებში), ხოლო კლაუზულის ბგერები — ურთიერთიდენტური (როგორც რუსთველის რითმაში), საქმეს იოლად აწესრიგებს ანბანის 5 ხმოვანი, საიდანაც რითმა იწყება. მაგრამ ამ წესს ვერ დაემორჩილება გალაკტიონის რითმა, რომელიც აგებულია მთლიან სარითმო სიტყვებზე (ლილიანდები — ბრილიანტები) და რომლისთვისაც ჩვეულებრივია თანხმოვანთა და ხმოვანთა მონაცვლეობანი, მარცვალთა მეტ-ნაკლებობა, ასიმეტრიები, თავბოლოშექცევითი წყობა (აივნის — გაივლის, საკაბე — კაკაბი, სიმიდის — სინდისს, მრავალი სტანჯა — ხანჯალი და სხვ.).

ლექსიკონი ითვალისწინებს გალაკტიონის რითმის სრულ დახასიათებას ყველა მისი არსებითი ნიშნის მიხედვით (რითმის ადგილმდებარეობა, სიგრძე-სიმოკლე, ბგერითი შედგენილობა, აგებულება, დაბოლოება. მორფოლოგია). მრავალგვარი საძიებელი, რომლებიც ლექსიკონს დაერთვის, წარმოდგენას მოგვცემს პოეტის რითმის ევფონიურ და ლექსიკურ სიმდიდრეზე, მრავალჯერადი შიდარითმების საოცარ ხვეულებზე, შედგენილი რითმის მომხიბლაობაზე, კონსონანს-დისონანსების უბადლო ხელოვნებაზე. სტატისტიკა გაარკვევს რითმის თითოეული სახის ხვედრით წონას რითმათა საერთო ჯამში, მათს აბსოლუტურ და საშუალო სიხშირეებს.

რითმის სრული ლექსიკონის პარალელურად მომზადებულ იქნება პოეტის რჩეული რითმის კრებული — რითმის კონა.

გალაკტიონის რითმის ლექსიკონის სახით პოეტის შემოქმედების მკვლევარს ხელთ ექნება დეტალების სიზუსტით დამუშავებული უმდიდრესი მასალა. ამასთან ერთად, ლექსიკონი ნათელს მოჰფენს გალაკტიონის დანსახურებას ქართული რითმის განვითარების ისტორიაში.

РЕЗЮМЕ

«Грузинское стиховедение» является первым научным сборником Института грузинской литературы им. Шота Руставели, посвященным проблемам стиховедения и версификационных особенностей творчества грузинских поэтов. Издание сборника было обусловлено высокой культурой грузинского стиха, его сложной техникой и длительной историей развития. Сборник подготовлен стиховедческой группой Института. Он содержит статьи по поэтической речи, ритму, размеру, рифме. Материалом для исследований послужила древняя и современная грузинская поэзия.

В статье Т. И. Дойашвили— «Из истории изучения современного поэтического языка» — рассмотрены исследования по поэтической речи Галактиона Табидзе (10—70 гг. XX в.). Процесс формирования новой поэтики, в частности современного поэтического языка, связан, прежде всего, с именем Г. Табидзе, поэтому обсуждение работ по его творчеству означает обсуждение важнейших проблем поэтической семантики. В очерке особое внимание уделено взаимоотношению творческого метода Г. Табидзе с поэтической речью, связи с символистической поэтикой и ее трансформации в творчестве гениального поэта. Полемически обозревая достоинства и недостатки анализируемых исследований, автор предлагает оригинальные позитивные суждения по затрагиваемым им вопросам.

В исследовании Т. А. Ломидзе «Ударение в древнегрузинском языке и проблема рифмы» ставится вопрос о влиянии динамического ударения на рифму «Вепхисткаосани». На основе грамматического анализа рифмующихся слов автор высказывает предположение, что в рифмах высокого шаири древнее языковое ударение совпадало с метрическим (хореическим) акцентом. В работе представлен опыт интерпретации различной метрической (хореической и дактилической) акцентуации клаузул высокого и низкого шаири, как отражения двух этапов развития языковой акцентуации.

Статья А. Г. Хинтибидзе — «К вопросу о метре «Река из слез» — ставит целью выявление размера и комбинации рифм одного из стихотворений выдающегося представителя эпохи грузинского возрождения — Бесики, введшего множество версификационных новшеств. Анализируемое стихотворение является

одним из произведений, положивших начало использованию неравносложных размеров и системы перекрестных рифм. В грузинском стиховедении и изданиях сочинений Бесики метр данного произведения неправильно квалифицирован. Опираясь на автограф произведения и авторскую метрическую пунктуацию, в статье доказывается, что «Река из слез» написана неравносложным размером — четырнадцатисложником и пятисложником, с системой перекрестных рифм (абаб).

В работе Г. Надарейшвили — «Ритм стихотворений Г. Табидзе (десяти- и четырнадцатисложные размеры)» — статистически установлен внутренний ритм десяти- и четырнадцатисложных размеров, встречающихся в произведениях Г. Табидзе. Эти два размера у поэта представлены пятью различными схемами: 5/5, 4/4/2, 5/4/5, 43/43/ и 44/42.

Ритмические варианты схем установлены согласно реальному ритму стихотворений. Учтены как количество слогов в словах, так и ритмические группы слов (энклитики и проклитики), грамматические и логические паузы.

Статья Т. Барбакадзе — «Полемика вокруг рифмы (20-е годы)» — имеет обзорный характер. В 10-е и 20-е годы в грузинской периодической прессе велась острая полемика по поводу различных компонентов стихотворной формы. Наибольшее внимание уделялось вопросу о рифме. В работе приведены отрывки из статей и исследований И. Гришашвили, В. Гаприндашвили, А. Абашели. С. Горгадзе, К. Чичинадзе и других, которые публиковались в прессе 10—20-х гг. Мнения названных авторов оценены с позиции современного понимания рифм.

К сборнику прилагается информация — «Словарь рифм Г. Табидзе», повествующая о работе, которую ведет стиховедческая группа, создавая словарь рифм Г. Табидзе. Работа эта, начавшаяся несколько лет назад (в 1974 году была опубликована соответствующая инструкция), приближается к завершению и в ближайшее время специалисты получат словарь, в которой рифма Г. Табидзе будет охарактеризована по всем существенным признакам.

სარჩევი

აკ. ხინთიბიძე, წინათქმა 3

თეიმურაზ დოიაშვილი, თანამედროვე პოეტური ენის შესწავლის ისტორიიდან 4

თამარ ლომიძე, მახეილი ძველ ქართულში და რითმის პრობლემა . 39

აკაკი ხინთიბიძე, ბესიკის „ცრემლთა მდინარეს“ მეტრისათვის . . 53

გულნაზ ნადარეიშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების რიტმი (ათ- და თოთხმეტმარცვლიანი საზომები) 66

თამარ ბარბაქაძე, დისკუსია რითმის თაობაზე (20-იანი წლები) . . 78

გალაკტიონის რითმის ლექსიკონი (ინფორმაცია) 93

Резюме 95

ГРУЗИНСКОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ

Сборник

(на грузинском языке)

ТБИЛИСИ
«МЕЦНИЕРЕБА»
1985

რეცენზენტები ფილოლოგიის მეცნ. კანდიდატები: ბ. დარჩია
ა. ქურიძე

სბ 2888

გამომცემლობის რედაქტორი გ. გოგიაია
მხატვარი გ. ლომიძე
ტექრედაქტორი ნ. ოკუჯავა
კორექტორი ე. ჩიხლაძე

გადაეცა წარმოებას 15. 8. 1984; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 2. 9. 1985
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆; ქაღალდი № 1; ბეჭდვა მაღალი;
გარნიტურა ეენური, პირობითი საბეჭდი თაბახი 6.0; პირ. საღ. გატ. 6.1;
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 5,2;

უე 01673; ტირაჟი 2500; შეკვეთა № 769;

ფასი 80 კაპ.

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19